

KULTÚRA – ÉRTÉK – VÁLTOZÁS
A TÁNCMŰVÉSZETBEN, A TÁNCPEDAGÓGIÁBAN ÉS A TÁNCKUTATÁSBAN

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY
A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata
V.

Sorozatszerkesztő:
Bolvári-Takács Gábor

Konzultatív szerkesztőbizottság:

Fodor Antal
Fügedi János
Lőrinc Katalin
Macher Szilárd
Major Rita
Mizerák Katalin
Németh András
Szakály György

A sorozatban megjelent:

I. Hagyomány és újjítás

a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban

Szerkesztette: Németh András, Major Rita, Mizerák Katalin és Tóvay Nagy Péter

II. Én, Maja Pliszeckaja

Fordította: Pólya Katalin

III. Perspektívák az új évezredben

a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban

Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Major Rita, Mizerák Katalin és Németh András

IV. A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században

Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin és Németh András

KULTÚRA – ÉRTÉK – VÁLTOZÁS A TÁNCMŰVÉSZETBEN, A TÁNCPEDAGÓGIÁBAN ÉS A TÁNCKUTATÁSBAN

III. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán
2011. november 11–12.

Magyar Táncművészeti Főiskola
Budapest, 2013

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

Szöveggondozó szerkesztő:
Perger Gábor

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

A címlapon a Fotó: látható.

A kötet összeállítása az OTKA K81672 számú kutatás keretében és támogatásával történt.
A kiadvány megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© A mű szerzői és szerkesztői, 2013

ISBN 978-963-85144-6-2
ISSN 2060-7091

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

TARTALOM

<i>A konferencia programja</i>	7
<i>Rektori köszöntő</i>	11
<i>Balogh János: Ki(d)netográfia. A Lábán-kinetográfia sikeres tanítása és alkalmazása kisgyermekeknél</i>	13
<i>Benkéné Speck Julianna: A Lábán-kinetográfia jeleinek, jelrendszerének alkalmazási lehetőségei az alapfokú művészetoktatási intézmények táncoktatásában</i>	24
<i>Bolvári-Takács Gábor: Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez</i>	32
<i>Bólya Annamária: A ritmika, zenei interpretáció oktatása a Magyar Táncművészeti Főiskolán</i>	38
<i>Fodorné Molnár Márta: Modern táncművészeti törekvések Európában és Magyarországon a 20. század első felében</i>	41
<i>Forgács D. Péter: Lábán-módszer és a taylorizmus: egy új tudás hasznosítása a társadalomban</i>	52
<i>Gara Márk: Érték és változás a repertoárban. A Magyar Nemzeti Balett a rendszerváltás óta</i>	60
<i>Heltai Gyöngyi: Presztízs, politika, nemzeti jelleg. A tánc mint előadás-alkotóelem értékelései a pesti operettjátszásban</i>	74
<i>Henczi Dávid: A zalai csárdás táncokban megjelenő irányváltók tanítási lehetősége</i>	86
<i>Károly Róbert: A legszorosabb szövetség. A táncművészet és a zeneművészet dinamikus, egymásra reflektáló viszonya szimultán fejlődésük sarkalatos, történelmi jelenségeiben</i>	100
<i>Kékes Szabó Marietta: „Az egyiknek sikerül, a másiknak nem...” Készségtanulás és emlékezet</i>	115
<i>Kovács Ilona: Dohnányi Ernő és Seregi László változatai egy gyermekdalra</i>	122
<i>Lőrinc Katalin: Drámaszöveg és testszöveg viszonya a múlt és jelen színpadain</i>	142

<i>Macher Szilárd</i> : A klasszikus balett nyelvének változása a néptáncgyökerektől a 21. századig. Áttekintés.....	147
<i>Mahovics Tamás</i> : Néptánc kutatás Békés megyében.....	158
<i>Mizerák Katalin – Demarcsek Zsuzsa</i> : A táncos tehetség azonosítása és gondozása. A Magyar Táncművészeti Főiskola partnerintézményeiben végzett kutatás eredményeinek bemutatása	163
<i>M. Nagy Emese</i> : Értékválasztás – értékváltozás. Koreográfiai gondolkodásmódok az ezredforduló néptáncművészetében.....	176
<i>Schanda Beáta</i> : A Magyar Táncművészeti Főiskola külföldi hallgatóink szemszögéből. Összefoglaló SWOT-analízis alapján	184
<i>Simon Krisztián</i> : A Debrecenben rendszeresen megrendezett táncházak kapcsolati hálóját a kezdetektől napjainkig (1974–2009)	188
<i>Székelly Szilveszter</i> : Táncstílusok találkozása, avagy változások a modern társastáncban.....	192
<i>Tóvay Nagy Péter</i> : Disputa a táncról. A tánc feltételei	197
<i>Varga Sándor</i> : Formai változások az erdélyi Belső-Mezőség táncművészetében a 20. század folyamán.....	212
<i>Vincze Gabriella</i> : A Lényegretörő Színház felé vezető út. Megjegyzések a Madzsar Alice-féle mozdulatművészeti iskola oktatási rendszerében és táncművészetében bekövetkezett változásokhoz	228
<i>Beszámoló a Magyar Tudományos Akadémia Táncstudományi Munkabizottságának 2012. évi működéséről</i>	238
<i>Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja első két kutatási évének eredményeiről (2010–2012)</i>	242

A KONFERENCIA PROGRAMJA

2011. november 11. (péntek)

1. SEKCIÓ 9 ⁴⁵ –12 ³⁰	2. SEKCIÓ 9 ⁴⁵ –12 ³⁰	3. SEKCIÓ 9 ⁴⁵ –12 ³⁰
Szekcióvezető: Lőrinc Katalin	Szekcióvezető: Fügedi János	Szekcióvezető: Sándor Ildikó
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez	<i>Balogh János</i> : Ki(d)netográfia. A Lábán-kinetográfia sikeres tanítása és alkalmazása kisgyermeknél	<i>Budainé Balatoni Katalin</i> : A népi játék készség és képességfejlesztő tartalma és tantárgyközi integrálhatóságának lehetőségei
<i>Fenyves Márk</i> : Hajnalvárás. Egy mozdulatművészeti rekonstrukció lehetőségei és tanulságai	<i>Benkéné Speck Julianna</i> : A Lábán-kinetográfia jeleinek, jelrendszerének alkalmazási lehetőségei az alapfokú művészetoktatási intézmények táncoktatásában	<i>Henczi Dávid</i> : A zalai csárdás táncokban megjelenő irányváltók tanítási lehetősége
<i>Tóvay Nagy Péter</i> : Disputa a táncról. A tánc feltételei	<i>Fügedi János – Bernáth László</i> : A táncos mozdulat valós és tudatosított ritmikái elhelyezkedésének különbsége	<i>Kékes Szabó Marietta</i> : „Az egyiknek sikerül, a másiknak nem...” Készségtanulás és emlékezet
<i>Solymosi Tari Emöke</i> : „Az első pacifista balett.” Lajtha László és Brada Rezső: <i>Lysistrata</i> című táncjátékának bemutatása a budapesti Operaházban (1937)	<i>Lévai Péter</i> : A magyar néptáncoktatás módszertanának fejlesztése Lábán-notáció alkalmazásával	<i>Szamosi Judit</i> : A tánc újralfedezése. Kontakt műhely
<i>Vincze Gabriella</i> : A Lényegretörő Színház felé vezető út. Megjegyzések a Madzsar Alice-féle mozdulatművészeti iskola oktatási rendszerében és táncművészetében bekövetkezett változásokhoz		<i>Székelly Szilveszter</i> : Táncstílusok találkozása, avagy változások a modern társastáncban

4. SZEKCIÓ 14 ⁴⁵ –18 ⁰⁰	5. SZEKCIÓ 14 ⁴⁵ –18 ³⁰	6. SZEKCIÓ 14 ⁴⁵ –18 ⁴⁵
Szekcióvezető: Mizerák Katalin	Szekcióvezető: Szakály György	Szekcióvezető: Felföldi László
<i>Forgács D. Péter:</i> Lábán-módszer és a taylorizmus: egy új tudás hasznosítása a társadalomban	<i>Fodorné Molnár Márta:</i> Modern táncművészeti törekvések Európában és Magyarországon a 20. század első felében	<i>Dóka Krisztina:</i> Táncoló „vidéki Magyarországon”
<i>Gelenczey-Miháلتz Alirán:</i> A tánc, amely megrengette a világot	<i>Kis-Luca Kinga:</i> A professzionális klasszikus tánc oktatásának fejlődése Romániában	<i>Karácsony Zoltán:</i> Javaslat a kalotaszegi legényes motívumkatalógusának újabb rendszerezésére
<i>Hanusz Zsuzsanna:</i> A csárdás megjelenése az 1840-es évekből pozsonyi báltermekben	<i>Macher Szilárd:</i> A klasszikus balett nyelvének változása a néptáncgyökerektől a 21. századig. Áttekintés	<i>Kovács Henrik:</i> „Számomra a néptánc...” A néptánchoz fűződő viszony kérdőíves felmérésnek bemutatása
<i>Heltai Gyöngyi:</i> Presztízs, politika, nemzeti jelleg. A tánc mint előadásalkotóelem értékelései a pesti operettjátásban	<i>Schanda Beáta:</i> A Magyar Táncművészeti Főiskola külföldi hallgatóink szemszögéből. Összefoglaló SWOT-analízis alapján	<i>M. Nagy Emese:</i> Értékválasztás – értékváltozás. Koreográfiai gondolkodásmódok az ezredforduló néptáncművészetében
<i>Károly Róbert:</i> A legszorosabb szövetség. A táncművészet és a zeneművészet dinamikus, egymásra reflektáló viszonya szimultán fejlődésük sarkalatos, történelmi jelenségeiben	<i>Pierre du Villard:</i> La Leçon de Danse. Amit a balettről tudni kell...	<i>Mahovics Tamás:</i> Néptánc kutatás Békés megyében
<i>Kovács Ilona:</i> Dohnányi Ernő és Seregi László változatai egy gyermekdalra		<i>Simon Krisztián:</i> A Debrecenben rendszeresen megrendezett táncszak kapcsolati hálójának kezdeteitől napjainkig (1974–2009)

PLENÁRIS ÜLÉS 9 ¹⁵ –9 ⁴⁵	
Ülésvezető: Szakály György	
<i>Hatala Boglárka:</i> Injury coaching klasszikus balett táncosok számára	
7. SZEKCIÓ 10 ⁰⁰ –13 ¹⁵	8. SZEKCIÓ 10 ⁰⁰ –13 ¹⁵
Szekcióvezető: Major Rita	Szekcióvezető: Németh András
<i>R. Molnár Krisztina:</i> A kritika helye és jelentősége a táncművészetben	<i>Bernáth László – Burkus Bernadett – Kovács Gergő – Láposi Helga – Sipos Kinga – Deák Anita – Káplár Mátyás – Séra László:</i> A tükör hatásának vizsgálata serdülők tánc-tanulására
<i>Berta Erzsébet Ágota:</i> A testi írás. Táncpoétikák az európai irodalomban a 20. század kezdetén	<i>Bólya Annamária:</i> A ritmika, zenei interpretáció oktatása a Magyar Táncművészeti Főiskolán
<i>Gara Márk:</i> Érték és változás a repertoárban. A Magyar Nemzeti Balett a rendszerváltás óta	<i>Gaál Mariann:</i> Változások a kreativitás fejlesztésében a közép- és felsőfokú oktatásban
<i>Lőrinc Katalin:</i> Drámaszöveg és testszöveg viszonya a múlt és jelen színpadain	<i>Kavecsánszki Máté:</i> A társasági táncok és néptáncok egymásra hatásának kutatási programja és eddigi eredményei empirikus példák tükrében
<i>Varga Sándor:</i> Formai változások az erdélyi Belső-Mezőség táncéskészletében a 20. század folyamán	<i>Mizerák Katalin – Demarcsek Zsuzsa:</i> A táncos tehetség azonosítása és gondozása. A Magyar Táncművészeti Főiskola partnerintézményeiben végzett kutatás eredményeinek bemutatása
	<i>Sándor Ildikó:</i> Megváltozó játékkultúra. Népi játékok a modern művészetpedagógiában

A konferencia tudományos programbizottsága:

Dr. Németh András egyetemi tanár, a programbizottság elnöke

Dr. Bernáth László főiskolai docens

Dr. Bolvári-Takács Gábor főiskolai tanár

Dr. Fügedi János egyetemi docens

Lőrinc Katalin egyetemi docens

Macher Szilárd tanszékvezető egyetemi docens

Major Rita tanszékvezető főiskolai tanár

Dr. Mizerák Katalin tanszékvezető egyetemi docens

Zsámboki Marcell egyetemi docens.

A konferencia szervezőbizottsága:

Dr. Bolvári-Takács Gábor főiskolai tanár

Major Rita tanszékvezető főiskolai tanár

Dr. Mizerák Katalin tanszékvezető egyetemi docens

Schanda Beáta művészeti menedzser

Rektori köszöntő

Tisztelt hölgyeim és uraim, kedves vendégek!

Tisztelettel köszöntöm a megjelent érdeklődőket a Magyar Táncművészeti Főiskola nemzetközi tudományos konferenciájának megnyitó ünnepségén. Immár harmadik alkalommal kerül megrendezésre a Columbus utcai campuson a táncművészet legkülönbözőbb irányzataihoz kapcsolódó tudományos találkozó, amely szinte észrevétlenül épült be a főiskola életébe, és ma már olyan természetes, mintha mindig is rendeztünk volna hasonlókat.

Nagyon örülök, hogy ismét jelentős számú előadó jelentkezett a konferenciára. Biztos vagyok abban, hogy az érdeklődők megtalálják a szakirányukhoz kapcsolódó legfontosabb, legjobban hasznosítható információkkal szolgáló előadásokat, és őszintén remélem, hogy az eddigi gyakorlatnak megfelelően a most elhangzó értekezéseket nyomtatott formában is a szakemberek rendelkezésre tudjuk majd bocsátani.

Egy olyan gyakorlati foglalkozást igénylő szakma is, mint a táncművészet, igényli az eredmények tudományos alaposan alátámasztott bizonyítását, igényli a tapasztalatok tudományos rendszerezését és az elvárások szabatos megfogalmazását. Ezen kívül az összefoglalt, tudományos értekezések nyilvános elérhetőségét is meg kell teremtenünk, folyamatosan biztosítanunk kell ennek lehetőségét.

Ezért is nagy öröm és büszkeség, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskola a TÁMOP pályázaton nyert jelentős összeg segítségével végre meg tudta valósítani az egyre bővülő, közkönyvtári feladatokat is ellátó, túlnyomórészt mégis a szakirodalmat preferáló könyvtárunk méltó helyre költöztetését. Manapság teljesen szokatlan módon minden reményünk megvan arra, hogy a könyvtár új helyéül kiválasztott épület, a Kisház nyár elején megkezdett felújítása, átépítése határidőre elkészül, és 2011. december 9-én átadásra is kerül.

A táncot, a táncművészeti előadásokat általában szokás a pillanat művészetének nevezni, amely olyan, mint az otthoni sütemények illata, örökre beivódik az érzékszerveinkbe, soha nem lehet elfelejteni, és egy hasonló illattal való találkozásnál is az a régi, családi hangulat jut eszünkbe. A mostani rendezvényt megpróbáljuk egy illatszeres üvegcsébe zárni, hogy megőrizzük azt, amit elméletileg és gyakorlatilag meg lehet őrizni a gyorsan múló pillanattól.

Fontos ez a kétnapos rendezvény, és a Magyar Táncművészeti Főiskola vezetése a jövőben is mindent el fog követni, hogy intézményünkben az Állami Balett Intézet megalakulása óta jelenlévő tudományos kutatási és rendszerező tevékenység a jövőben is megmaradjon azon a folyamatos fejlődést mutató úton, melyről letérni, melyet elhagyni egyenlő lenne a főiskolai státusz feladásával.

Kívánok a rendezvény valamennyi résztvevőjének eredményes munkát, az előadásokat figyelemmel kíséző szakembereknek pedig sok olyan hasznosítható információt, amelyet hamarosan be tudnak építeni a szakmai munkájukba, hogy a következő táncos generáció még megalapozottabb tudást birtokoljon a közönség örömeire.

Most pedig fogadják szeretettel a Magyar Táncművészeti Főiskola növendékeinek és hallgatóinak műsorát, amelyet a Táncművészképző Intézet három szakirányán tanuló hallgatók repertoárjából állítottunk össze Önöknek.

Jó szórakozást kívánok, és köszönöm, hogy velünk vannak!

Szakály György

Balogh János

Ki(d)netográfia¹

A Lábán-kinetográfia sikeres tanítása és alkalmazása kisgyermekknél

„Nincs ügyetlen táncos, csak hitetlen pedagógus...”
Lévai Péter

Amíg a zenei képzésben a kottairás és -olvasás elengedhetetlen feltétele a megfelelő művészi és pedagógiai tevékenységnek, addig ez a táncművészetre sajnos nem jellemző. A táncnotációk alkalmazása a pedagógiában és a gyakorlatban esetleges, és erősen kötődik a folklórhoz. A tánc textológiai elemzését (is) szolgáló lejegyzések elsősorban tudományos igényű táncfolklorisztikai írások mellékletei (bővebben *lásd* Könczei 1993). A táncnotáció tanítása csak a felnőttképzésben van jelen, mert megismerését és megértését fejlett tánckézségek, illetve elvont fogalmi gondolkodás meglétéhez kötik. A pedagógiai munkában (a táncitanításban) pedig alap-, közép- és felsőfokon is a demonstráló-imitáló modell a domináns.²

A Lábán-kinetográfát a hétéves (első osztályos) korosztálynak kezdtem tanítani alapfokú művészeti iskola keretei között. A négy év alatt kialakított, több alkotóelemből összetevődő módszer elméleti és gyakorlati háttere, illetve előzményei alapvetően meghatározták szemléletemet és a rendszer összetételét.

Elméleti és gyakorlati előzmények

Mindannyiunkban felmerülhet a kérdés: alkalmazható-e a Lábán-kinetográfia a táncpedagógiában a gyakorlati órák részeként? Alkalmazható-e olyan eszközként, mely az imitációs és mozgáskognitív képességek fejlesztése mellett képes egyben önmaga célja lenni? Tanítható-e kisgyermeknek még a fogalmi gondolkodás kialakulását megelőző korban, s ha igen, hogyan? Van-e értelme egyáltalán kisgyermeknek táncjelírást tanítani?

Fügedi János több írásában is reprezentatív példákat állít a táncnotáció oktatásban, művészeti képzésben történő bevezetésének szándékaira, kísérleteire, illetve elméleti alapvetéseire, melyek a reneszánsztól napjainkig komoly feladatot jelentenek számunkra.³ Doktori disszertációjának legfontosabb, tudományos kísérlettel is alátámasztott megállapítása: „A tánctanulás eredményesebb, ha az oktatás demonstrációs-imitációs módszerét a tánclejegyzés (Lábán-kinetográfia) eszközzel egészítjük ki. Az eredményesség kifejezhető a rekonstruált mozgás hitelességében, azaz az elvárt, reprezentált mintának térben-időben pontosabban megfelelő mozgásban. A mozgástanulás feltételrendszerét jelentő mozgáskognitív képességstruktúra erősödik, amelynek következtében a rekonstruáló függetlenedik a demonstrált mozgásminta térbeli és időbeli felis-

¹ A cím a 2011. július 31. és augusztus 6. között, a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) által Budapesten megrendezett 27. konferenciára készült angol nyelvű előadáshoz kapcsolódik, illetve tartalmában annak kibővített változata.

² A táncnotációk használatáról, tanításáról, hasznosságáról *lásd* bővebben: Fügedi (2006).

³ Fügedi János az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának tudományos főmunkatársa (PhD). A Magyar Táncművészeti Főiskola adjunktusa, Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (International Council of Kinetography Laban), a Nemzetközi Népzenei Tanács, Tánc Szekció (International Council for Traditional Music, Dance Study Group) és a Martin György Alapítvány, Szakértői Bizottság tagja. Szakterülete a kinetográfia elmélete és gyakorlata (*lásd* bővebben: http://www.zti.hu/tanc/Fugedi_01.htm).

merésének, és a belső reprezentáció kialakításának nehézségeitől. A tánclejegyzésből való táncrekonstrukció minőségileg magasabb szintű előadást eredményez” (Fügedi 2003, 29).

Lévai Péter pedagógiai munkái, illetve módszertani útmutatásai adták a legfontosabb, közvetlen inspirációt ahhoz, hogy a tanórákon a gyakorlatban is használjam a táncjelírást.⁴ A mozdulatana-lizálás, mozdulattanítás, mozdulatszintetizálás pedagógiai alkalmazásának módszertana mellett a kisgyermekek kinetográfianításának lehetőségét is felvetette. Bár a gyakorlati megvalósításhoz – a Magyar Táncművészeti Főiskola szombathelyi tagozatán – instrukciót nem kaptunk, az általam alkalmazott módszer mégis több ponton egybevág Lévai Péter máshol részletesebben kifejtett elgondolásával. Lada Júlia (2007, 34) a táncjelírás hasznosságával kapcsolatban így ír:⁵ „Van, aki a néptánc órákon is használja a táncírás alapjait. Lévai Péter módszere szerint, pl. ugrókötélpálya vagy hosszú, kacskaringós, megszakítás nélküli ugróiskola-pálya mellé itt-ott odarajzol a pedagógus néhány táncírás jelet, s elmondja a tanítványoknak, hogy azon a helyen melyik lábra, vagy milyen lábpozícióba, vagy milyen lábfejrészre kell lépni vagy ugrani, hol kell légbokázni stb. Lehet más színű krétával jelölni a jobb és bal lábat. Ezeket játéknak fogják fel a gyerekek, érdekessé teszi az órát, fejleszti a tanuló figyelmét, gondolkodását, s észrevétlenül megtanul néhány jelet. Esetleg a már ismert táncírás-jelekből a padlóra, táblára vagy vízbázisú filctollal a tükörrre ír, felfűz a tanár néhány mozdulatot, pl. magyarázatként vagy éppenséggel találos kérdésként. Persze jól át kell gondolni ezeket előre a pedagógusnak, nehogy ne értsék a gyerekek, mert akkor a visszajára süll el. Tehát itt nem cél a kinetográfia, hanem eszköz.”

Ezek az elméleti és gyakorlati alapvetések megfelelő indokot és lehetőséget adnak arra, hogy a Lábán-kinetográfiával kapcsolatos eddigi viszonyulásunkat átformáljuk.

Az ugrós tánc típus tanításában alkalmazott módszer

Példáim során a Siklósi Művészeti Iskola kezdő művészeti csoportjánál alkalmazott módszereket fogom bemutatni. A náluk kialakított, és az ugrós tánc típus tanításában általam alkalmazott módszereket ismertetem. A táncjelírás rendszeres alkalmazására, illetve az ez alapján felépített tanterv és részletes módszertan kidolgozására e kísérleti osztályban szerzett tapasztalatok alapján nyílt lehetőség. Felsőbb évfolyamokban csak szűrőpróbaszerűen vizsgáltam a jelírásra való fogékonyságot és érdeklődést.

A művészeti foglalkozások 90 percesek, 10 perc szünettel megszakítva. Az órák időtartamának 70%-a (kb. 60 perc) népi játék énekekkel és daltanulással. A fennmaradó 30%-nyi időben (kb. 30 perc) kap helyet a táncpálya, a ritmusjáték, a zenére történő célirányos mozgás (demonstráló-imitáló táncos mozgás), és egyéb, a folklórhoz kapcsolódó tevékenység. Az órákon ez utóbbi foglalatosságok változó időben kerülnek elő, szövik át a játékkal töltött időt.

A játék. A játék az a legfontosabb, javarészt mozgáshoz kötött, önfeledt időtöltés, melyen keresztül a gyermek a világot értelmezi, melyhez alkalmazkodik, és amelyet képességei szerint átalakít. A mozgás erőtere a tudás vákuuma. A kisgyermek mindent a mozgáson keresztül, a mozgással egy időben tanul meg a legkönnyebben. Ezért különböző típusú (népi) gyermekjátékok tanítása mellett, illetve azok csekély módosításával megtaníthatjuk mindazokat a mozdulattípusokat, mozgásformákat és párviszonyokat, melyeket később, egy konkrét táncanyag továbbadása során szeretnénk felhasználni. Ezek a módosítások a gyakorlatban mindig céltudatosak, és természetesen nem egyféle kompetenciát, készségeket kívánnak kialakítani, fejleszteni. E módosítások ered-

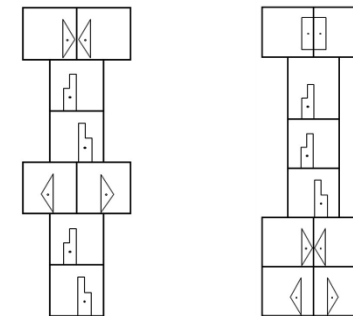
⁴ A Magyar Táncművészeti Főiskola adjunktusa (PhD), táncpedagógus. A magyar művészetoktatás Szakmai Minősítő Testületének elnöke. Fő szakterülete a mozgáskognitív problémakutatás (lásd bővebben: http://www.mtf.hu/cv/cv_view.php?f=1224074252.ddf&l=hu és http://www.mtf.hu/cv/cv/1224074252_00.pdf).

⁵ Lada Júlia pedagógus, táncpedagógus, az MTA ZTI Mozdulatelemzési Kutatócsoportjának tagja.

ményeként a mozgás tanulásának, szabályozásának és alkalmazásának, a koordinációs képességek feltételeinek alapképességeit sajátítják el, illetve gyakorolják. Ilyen például a fogócska, melyben a futás mellett többféle mozdulattípussal (ugrásokkal) lehet csak haladni. Akit megfogtak, azt fel lehet szabadítani (például páros forgással).

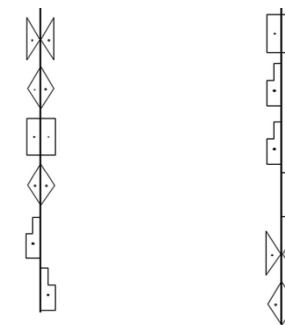
Az ugróiskola. A különböző ugrástípusok tanításához alkalmazott ugróiskolába rajzoltam fel a jeleket (lásd 1-2. ábra). Nem mondtam meg a jelek jelentését, csak arra kértem őket, hogy azokra ugorjanak. Mindig ugyanazokat a jeleket rajzoltam fel. Az eltérő jelek eltérő színűek voltak.

Az itt és a későbbiekben a táncpálya mentén alkalmazott lejegyzési módszer nem mindig volt szabályszerű, nem mindenben követte a táncjelírás szabályait, azonban a gyermek számára logikus, és a későbbiekben korrigálható volt. Igyekeztem a meglévő, előzetesen már használt jelek alapján megrajzolni a kívánt ugrások típusát olyan egyszerűséggel, hogy azt a gyerekek is megérthessék.



1-2. ábra: Példák az irányjelekkel kitöltött ugróiskolákra

A táncpálya. A táncpálya egy kifeszített vékony kötél vagy gumi, illetve a talajon bármilyen eszközzel megjelenített, egyenes vagy ívelt vonal, vagy párhuzamos vonalak (lásd 3-4. ábra). Az elnevezés a gyermekek találmánya. A táncpálya fölötti mozgást a gyerekek fejtoró ügyességi játéknak tartják. Nem minden órán kerül elő. Használata több szempontból is fontos: (1) Az osztott térben a gyermekek könnyebben tájékozódhatnak, mert van viszonyítási pontjuk. (2) A kötél megemelésével nagyobb ugrásokat is gyakorolhatnak. (3) Csak ekkor hangzanak el szaknyelvi kifejezések, például páros és páratlan támaszték, támaszték ismétlése, támaszték váltása. (4) A táncpálya segíti a jelölvasást, mert a súlyvonalat a kötéllel azonosítják.

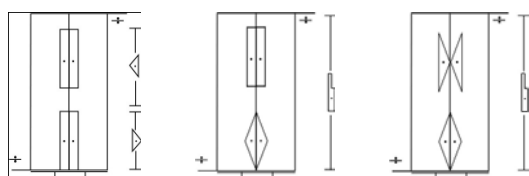


3-4. ábra: Az 1-2. ábrán szereplő jelsorokat táncpálya mellé rajzolva is ki kell próbálni

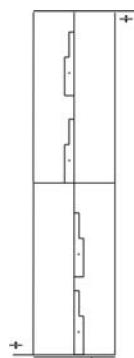
A táblarajz. Mikor már biztonsággal felismerik a táncpálya mellé rajzolt jeleket, azokat táblára is rajzolhatjuk. Az ábra minden órán táblára kerülnek, még akkor is, ha nem olvassuk a jeleket, vagy nem kerülnek elő ezek a mozgásformák. Ez azért fontos, mert a gyermek látja a rajz születését is. A folyamatosan a táblán lévő kinetográfikák mind a mozdulattípusok, mind a motívumok egységes képét rögzítik a gyermekben, így a későbbiekben egyetlen pillantással meg tudja állapítani az ismert jelcsoporttal való azonosságát vagy különbözőségét.

A tovahaladó ugrás és a helyben ugrás közötti különbséget, és annak jelölismódját rövid megbeszélés után megértették, és alkalmazni tudták (lásd 5-8. ábra). Az első évfolyamban megismerték és elsajátították: (1) a vonalrendszer alapjait, (2) az irányjeleket (a részsút irányjelek kivételével), (3) az ugrás olvasását és (4) az egyenes út jelét (az irányjelekkel).

Az első év tapasztalataiból egyértelműen világossá vált, hogy az új jelek, jelkombinációk, jel-sorok tanításakor mindig a gyakorlatból is ismert mozgásanyagra kell építeni. Az első, előkészítő év után a második és harmadik évben már jelentősen bővíthető volt a gyermekek ismerete. Nem „szabványos” oktatási menetet követve, hol az ismert mozgásanyagra, hol a jelre, jelcsoportra építve olvastunk tovább.

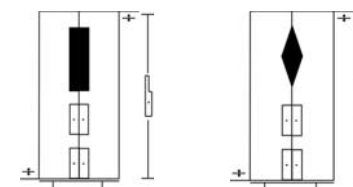


5-7. ábra: Páros támasztékú tovahaladó ugrások

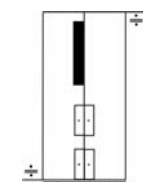


8. ábra: Páratlan támasztékismétlő- és váltó ugrás. A „lengető” motívumok alapja

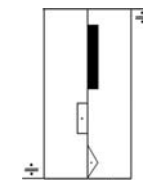
A ritmusértékek. A „cifrák” rögzítése ritmikai játékokkal történt már első osztálytól folyamatosan. E mozgásanyag biztos elsajátítása páros támasztékon ugrással kezdődött. Az irányjelek hosszának látványos különbözősége alapján a táncjelírásban felismerték a ritmikai különbözőséget, tehát a rögzült mozgás alapján azonosították a lejegyzést (lásd 9-11. ábra). E különbözőség felismerésére építve a támasztékváltó „cifrákat” biztonsággal leolvasták (lásd 12. ábra).



9-10. ábra: Páros támasztékismétlő („rezgő” vagy „höcögő”) cifrák

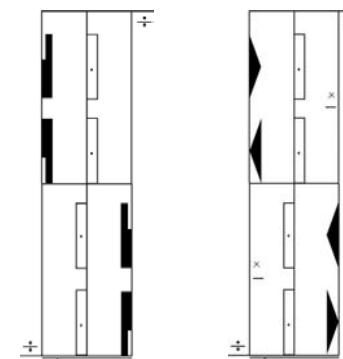


11. ábra: Ismétlő és váltófázist is tartalmazó cifra. Az utolsó, páratlan támasztékú fázisnál a gesztusláb iránya még nem kötött

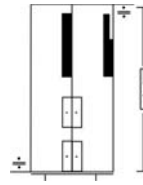


12. ábra: Páratlan támasztékváltó cifra táblarajza

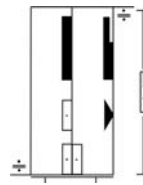
A levegőben lévő láb olvasása és a gesztusirányok. A „lengető” mozgássor gyakorlása közben a motívumot felrajzoltam a táblára, így a mozdulat kivitelezése a jel képével együtt rögzült (lásd 13-14. ábra). Az irányjelek ritmusértékének megértése, és a gesztusláb irányainak ismerete a jelírásban lehetőséget teremtett a különböző támasztékszerkezetű „cifrák”, és azok harmadik, gesztuslábbal kombinált fázisának kinetográfiával történő rögzítésére (lásd 15-16. ábra). Ezeket már magyarázatok nélkül olvasták le a tábláról.



13-14. ábra: A páratlan támasztékismétlő és -váltó fázist (8. ábra) kiegészítjük a gesztusláb irányát meghatározó jelekkel



15. ábra: A 11. ábra motívuma határozott gesztuslábiránnyal bővül

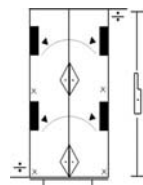


16. ábra: A páros támasztékot követő páratlan támasztékismétlés gesztuslábbal és eltérő ritmusértékkel kombinálva már összetett és nehéz feladat

A konstans tér. A térirányokat rajzok segítségével és formagyakorlatokkal sajátították el. A sorban, majd szórt térben elhelyezkedő gyerekek négyzetet rajzoltak maguk köré. Az irányokat elnevezéssel (előre, jobb részsút előre, stb.) és számmal is (1-8) megtanulták.

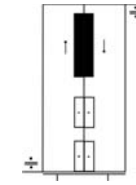
Részsút irányok jelei. A térirányok ismerete adott lehetőséget a részsút irányok irányjelekkel történő rögzítésére. Ehhez ismét a táncpályát használtam segítségül. A különböző jeleket a talajon itt is más-más színekkel jelöltem. E jelek használata a gyakorlatban, az ugrásoknál egyelőre elsősorban a láb gesztusirányainak jelölésénél volt fontos.

Az érintés és az erő jele. A „légbokázó” mozgását már a játékok során elsajátították (lásd 17. ábra). A lejegyzésből megállapították, hogy a terpeszbe ugrást követően egyik lábuk sincs a talajon. A verbális magyarázat („Összekötöttem egy vonallal a két lábamat, így a levegőben összeérnek.”) alapján rögtön az ismert mozgásformát mutatták. Ezt követően itt is rögzítettük a jelek hivatalos elnevezését és használatát. A légbokázó és a taps jelölésénél ismerik.



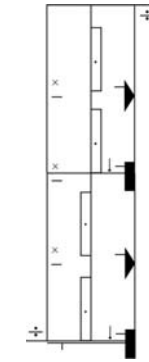
17. ábra: Az egyszerű „légbokázó” táblára kerülő rajza

Pozíciók, pozíciójelek, pozícióírás. A pozíciókat és elnevezésüket (számozásukat) direkt formagyakorlatokkal sajátították el. A 3. és 5. pozíció jelölését a táblán ismerttettem, majd a felrajzolt öt pozíciót véletlenszerű kiválasztás alapján gyakorolták. Így a mozgással együtt rögzült a 3. és 5. pozíció jelölése is (lásd 18. ábra).



18. ábra: Ismert mozgásformát és lejegyzését (9. ábra) módosítjuk az utolsó fázisban

Lábfőjelek (féltalp). A táncpálya fölött gyakorolt mozgásfolyamatot a táblára is felrajzoltam (lásd 19. ábra). A féltalp jeléhez fűzött rövid magyarázat („A talpam első fele érinti a talajt.”) elegendő volt a megértéshez.



19. ábra: A mozgásfolyamat megértéséhez elengedhetetlenül szükséges páratlan támasztékismétlő ugrások gyakorlása a táncpálya felett, különböző gesztusláb-irányokkal

Verbális utasítások, magyarázatok. A táncpálya fölötti mozgások során igyekeztem szaknyelven megfogalmazni a kívánt mozdulattípust és annak támasztékszerkezetét. E kondíció során ismerték meg a szavak jelentését, mint például támaszték, gesztusláb, súlyláb, negyed, nyolcad. Ezeket a fogalmakat, mivel életszerű mozgás során rögzültek, használni lehetett a motívumok támasztékszerkezetének elemzésekor, de soha nem követeltem meg tőlük. Ez azt jelenti, hogy magyarázataikban az ő értelmező megfogalmazásait is természetesen elfogadtam.

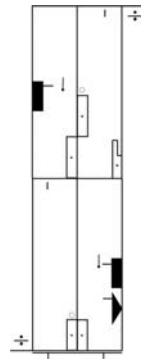
A kinetográfia mindig a szemük láttára születik. Számos olyan eleme van az általam felrajzolt lejegyzéseknek, melyekhez nem fűzök magyarázatot, csak hagyom, hogy a helyes kép rögzüljön. Ilyen elemek: a cselekvés jele („felszabadító jel”), a szünet jele, a motívum kiinduló helyzetének írása, az ugrások kezdésének írása, és az érintő lábgesztusok „elcsúsztatott”, ütemelőzős írásmódja (időegység-írásmód).⁶

A mozdulattípusok, vagy motívumok tanulása nem minden esetben jelírásból történik. Az érintő ugrás egy olyan sajátos, az ugrós tánc típusra igen jellemző ugrástípus, mely során „a támasztó lábról a teljes súlyt szabadítjuk, azonban a lábfelek érintő helyzetben maradnak” (Fügedi 1999, 179). E mozdulattípust mind játékok, mind táncos feladatok alkalmával gyakoroltuk, páros támaszték ismétlésével: ♩, majd ♪ értékben, végül ♪♪ ritmusban. A verbális megerősítésen túl, ezután került sor a táblán jelekkel történő rögzítésére. Itt tehát a mozgás rögzülése előbb megtörtént, mint a képi információké (lásd 14. és 19. ábra).

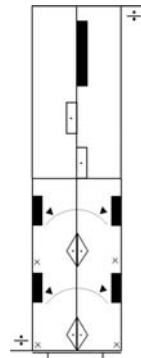
⁶ A tanítás során a jelenleg elfogadott módon jegyzem le az érintő gesztusokat, de Fügedi János javasolt írásmódját (ritmuskifejező írásmód) a gyermekek sokkal könnyebben értelmezték.

A páros támasztékon induló, ♪♪ ritmusú, minden fázisában érintő ugrással előadott, ún. rezgő vagy höcögő cifrák elsajátítása jelölésmódjának ismeretében már jelírás alapján történt (lásd 23. és 25. ábra). Egy nehezebb, és felsőbb évfolyamokban tanított, összetett mozdulatsor megtanítása során a jelolvasással és a demonstráló-imitáló módszerrel gyakorolva e csoportnál a gyerekek kb. 70%-a 15 perc alatt sajátította el és adta vissza a pontos mozgásképet, míg ennek a motívumnak az elsajátítása egy imitációs modell alapján tanuló felsőbb évfolyamoknál 30 percig tartott (lásd 20. ábra).

A negyedik évben eddigi ismereteik alapján összetettebb mozgássorok leolvasásával, illetve önálló olvasással és a mozgás visszaadásával foglalkoztunk. Új jelként csak a forgatás jele került elő, melyet egyelőre a gesztusláb forgatottságának jelölésénél használunk. Az alábbiakban néhány olyan mozgássort szemléltetünk, melyeket közvetlenül jelolvasásból tanultak meg (lásd 20-25. ábra). A pontos mozgáskép visszaadása mellett verbálisan is képesek ismertetni a jelsorok önálló és összefüggő jelentését.



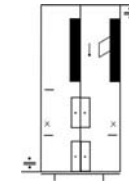
20. ábra: A leolvasás nehézségét a támasztékszünet és az időegység-írásmóddal lejegyzett érintőgesztus ritmusértékének értelmezése adja (lásd 6. lábjegyzet). Célszerű a fázishatárokat az ábrázolásakor jelölni



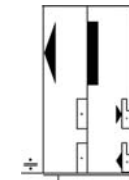
21. ábra: Támasztékismétlő és támasztékváltó motívumok összetétele



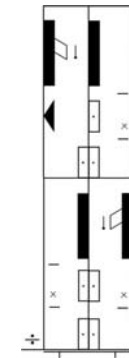
22. ábra: A 16. ábrán szereplő motívum egy változata a gesztusláb irányainak gyakorlására



23. ábra: Az utolsó fázison kiforgatott gesztusláb a baranyai cifrák jellegzetesen kihangsúlyozott mozdulata



24. ábra: A páratlan támasztékismétlő fázisokban a gesztusláb különböző részeinek eltérő iránya, az utolsó fázis páratlan támasztékváltása adta a motívum nehézségét. A demonstrációs-imitációs módszerrel tanulók nagy arányban páros támasztékkal zártak



25. ábra: Jellegzetes baranyai motívumpár. Eltérő támasztékszerkezetű, páros támasztékon kezdődő és az utolsó fázisban páratlan támasztékon, forgatott gesztusban végződő cifra-párok. Az azonosság és a különbözőség felismerése

Összefoglalás és tapasztalatok

Összefoglalva a négy év munkáját, néhány nagyon fontos módszertani tapasztalat fogalmazódik meg: (1) A mozgás tudatosítása kisgyermekkorban megkezdhető. (2) A gyerekek által ismert

és szívesen játszott (népi) játékok, valamint azok pedagógiai célú átalakítása elősegíti a kompetenciaalapú nevelés megvalósítását, és felkészíti a gyerekeket a későbbi táncos mozgásokra, azok improvizatív sajátosságainak visszaadására, és megkönnyíti a jelolvasás alkalmazását. (3) A táncjelírás – megfelelően alkalmazott módszerekkel – nélkülözhetetlen kiegészítője a demonstráló-imitáló modellnek. (4) A táncjelírás fokozatos elsajátítása az ismert, tudott, a gyermekek mozgáskészletében meglévő mozdulattípusokra (ugrás) indirekt módon épül. Az indirekt tanulás jellemzői: (a) A mozgások tudatosítása verbálisan és kinetográfiával történik. (b) Az ugróiskola a jelek és mozgások összekapcsolását és rögzülését segíti. (c) A táncpálya e mozgást a táncjelírásához hasonló mozgástérbe vetíti. A kötél a súlyvonallal azonosítható. Az osztott térrel az irányviszonyítást és a koordinációs készségeket fejleszthetjük. (5) Összetett mozgássorok, motívumok tanításakor lehetőséget kell hagyni a táncjelírással és a mozgásutánzással történő elsajátításnak is. Így az adott mozgássor, motívum és kinetográfiai képe együtt rögzül. (6) A gyermekek a jeleket mozgással együtt tanulják meg a legkönnyebben. (7) Az új jelek tanítása minden esetben ismert mozgásanyagra kell, hogy épüljön. (8) A kinetográfának minden órán jelen kell lennie, még akkor is, ha éppen nem tölt be semmilyen funkciót. (9) A rajzoknak a gyermekek előtt kell születniük.

A jeleket nem mindenki olvassa egyforma gyorsasággal. Vannak aktív és passzív gyerekek, de mindannyian találkoztak a jelírással, és valamilyen szinten olvassák is azokat. A kétféle tanítási mód alkalmazása lehetőséget teremt arra, hogy a jó mozgásfelfogó és -visszaadó képességgel rendelkező gyerekek mellett az ezzel nem rendelkezők is képesek legyenek a táncos mozgások elsajátítására (bővebben lásd Lévai 2006, 107). Mindezek mellett a táncos mozgás tudatosítása minden gyermek számára elengedhetetlenül fontos.

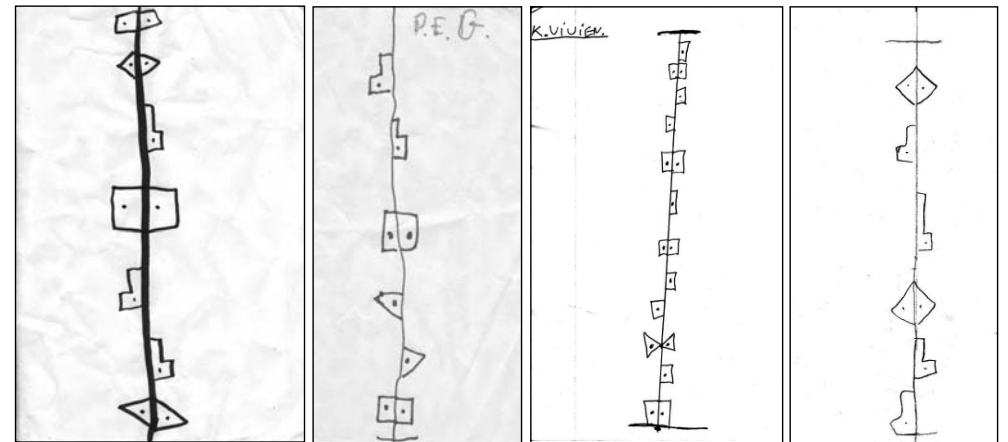
Gyermekrajzok

Ezek az egyszerű jelek annyira megfogták a gyermekeket, hogy minden külön kérés nélkül saját rajzaikat kezdték az órákra hozni. Ezeket a rajzokat aztán a tanórák elején társaik megpróbálták eltáncolni.

A később induló első évfolyamnál mind az ugróiskolába, mind a táncpálya mellé rajzolt jeleket elhagytam. A táncpályás gyakorlatoknak köszönhetően ennél a „kontrollcsoportnál” az egyszerű ugrásokat a táblára rajzoltam fel. A táncpálya ismerete és előzetes, rutinjellegű ismereteik alapján a jeleket körülbelül ugyanolyan hányadban értették meg és adták vissza, mint az előző csoportban. Náluk azonban teljesen elmaradt a készítés arra vonatkozóan, hogy a jeleket rajzba foglalják, pedig a kinetográfikat minden esetben előtűk írtam a táblára.

Arra a következtetésre jutottam, hogy a padlóra rajzolt jelekbe ugrás, a rajzokkal való fizikai kontaktus miatt azokat a sajátjuknak érezték. Számukra testközeli élménnyé váltak, melyeket mozgásba önthettek. A rajzokat mind a táblán, mind a padlón gyakran érintik a kezükkel is, elkenik, újra rajzolják (nincs megtiltva!). E tapasztalatra építve a kontrollosztálynál és egy óvodai csoportnál is padlórajzokba ugráltattam a gyerekeket. A rajzolás készítése azonnal megjelent: már az órán elkezdték a táblára és a padlóra próbálgatni a jeleket (lásd 26 ábra).

Kezünkben van minden elméleti anyag és gyakorlati megvalósítási lehetőség. Már tudjuk, hogy a táncjelírás a mozgásra építve, játékba szöve, indirekt módszerekkel elengedhetetlen kiegészítője a tánc tanításának. Már azt is tudjuk, hogy kisgyermek kortól taníthatjuk úgy, hogy azt a gyermekek megértsék, és meg is szeressék. Ez a kinetográfia tanítása, és főképp szélesebb körű mindennapos alkalmazása terén egy kihagyhatatlan lehetőség, ahogy a zenei képzésben a kottairás és kottaolvasás.



26. ábra: Az első évfolyamosok rajzai

Irodalomjegyzék

- Fügedi János (1999): Ugrástípusok a néptáncban. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok*. MTA ZTI, Budapest.
- Fügedi János (2003): *A mozgáskognitív képesség fejlesztése táncnotációval*. Doktori disszertáció. ELTE Neveléstudományi Doktori Iskola.
- Fügedi János (2006): A táncnotáció hatása a mozgáskognitív képesség fejlődésére. *Iskolakultúra*, 16. évf. 11. sz. 108-121.
- Könczei Csilla (1993): Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk*, 9. évf. 4. sz. 75-77.
- Láda Júlia (2007): Mire jó a táncjelírás? *Folkmagazin*, 14. évf. 4. sz. 34.
- Lévai Péter (2006): A néptánc oktatásának lehetséges megújítása. *Iskolakultúra*, 16. évf. 11. sz. 105-107.

A Lábán-kinetográfia jeleinek, jelrendszerének alkalmazási lehetőségei az alapfokú művészetoktatási intézmények táncoktatásában

„A mozdulatfolyamatok számtalan kombinációja és köztes eseményeik adják a mozgó forma gazdagságát, elemeiből alakítja ki a táncos saját mozdulat kifejezési nyelvét.”
Lábán Rudolf

A jelek, jelrendszerek táncórán való alkalmazásának célja a tanulói interpretáció fejlesztése kognitív módszerrel. A bevezetett módszer gondolata nem új ötletként vetődött fel bennem. Az 1990-es évek elejétől a közepéig módszertani vizsgálsorozatot folytattam általános iskolai keretek között a Lábán-kinetográfia alkalmazhatóságával kapcsolatban az alsó tagozaton (Benkéné 1996). Ennek célja a táncjelírás elsajátítása és megszerettetése volt kisiskolás korban, melynek jelentős mozgásfejlesztő hatása is kimutatható volt. A kidolgozott és kipróbált módszert eredményesnek tartottam és tartom ma is, ezért felelevenítettem az akkori munkatapasztalatokat, melyekre alapozva, azt egyszerűsítve és céljában módosítva kezdtem el az előképző 2. osztályában a Lábán-kinetográfia jeleinek alkalmazásával az ugrástechnikai alapozást, valamint az alapfok 2. osztályában az ugrástechnika részbeni gyakoroltatását. Az alapkonceptió, a Lábán-kinetográfia mögöttes tudáselmélete (Sz. Szentpál 1976b), mozdulatelemzési felfogása (Sz. Szentpál 1976a) ugyanaz maradt, azzal a jelentős változtatással, hogy a jelkészlet bevezetésére csak fokozatosan, mindig az adott mozdulathoz kapcsolódó jel legminimálisabb hozzárendelésével kerüljön sor. A gondolkodás-mozdulatkoordináció alapozását nem szabad siettetni, szükséges a bevésődés türelmes kivárása.

A tanítási óra menete és óraelemzés

Tananyag: az ugrás mint a tánc egyik meghatározó mozdulattípusa.

Az órarész tartalma: A Lábán-kinetográfia jelrendszerének metodikai alkalmazásával alkotott „ugróiskolák” interpretálása kogníció-mozdulatkoordinációs módszerrel.

Konkrét oktatási, illetve nevelési feladat: az ugrástípusok szukcesszív folyamatainak, ezen belül is a támasztékszerkezet technikai kivitelezésének absztrahálással történő elősegítése.

Fejlesztési feladatok: (1) A tanulói interpretáció fejlesztése kognitív – a tudatban előrevetített képi, képzet – módszerrel. (2) Ritmus- és térérzékfejlesztés. (3) Személyiségfejlesztés. (4) Csoport- és közösségfejlesztés.

Az óra szervezése: (1) A tanuló által szabadon választott irányjelekből egyéni feladatalkotás és rekonstrukció. (2) Két egyéni „ugróiskola” egyesítése, rekonstrukció kiscsoportos formában. (3) Szabadon választott rekonstrukciós gyakorlatok a lerakott ugróiskolákból.

A tanítási órákon alkalmazott eszközök: az irányjelek közül a Lábán-kinetográfia páratlan számú tengelykeresztjein fekvő, középfokú irányjelek – alap-, elől- és oldalirányt jelező jelek két méretben (30*5 cm és 15*5 cm), fehér kartonlapból kivágva. Az órákon hangfelvételtől ugrós és kanasztánc dallamok hallhatók.

A talajra helyezett irányjelek jelentéstartalma: a támasztékszerkezet lábsorrendjén túl jelöli a tanulónak az ugrás irányát, időtartamát és magassági fokát. Segédeszköz a grabo padló csikjainak

összeeresztésénél keletkezett egyenes vonal a súlyvonal. Tudott dolog az ugrás technikai kivitelezése: talajfogás talpon, ruganyos boka- és térdízülettel.

A feladat végrehajtásformái: (1) *Elmélet* (irányjelek értelmezése): nagycsoportban, a tanulók kreatív közreműködésére alapozva. (2) *Gyakorlat:* a feladat végrehajtása két (három) fős kiscsoportban vagy egyénileg történik. (3) *Kiindulási helyzet:* alapállás, az irányjelek a tanulók előtt oldalt, a talajon helyezkednek el. Az egyik tanuló végigugorja az „ugróiskolát”, mialatt a másik figyel a feladat kivitelezését, esetleg ritmustapssal is kíséri azt, majd szerepcserével megismétlik a feladatot.

A támasztóláb az irányjel súlyvonalától viszonyított helye jelöli, ezért a test oldalirányú funkcióit képszerűen, elkülönítve jeleníti meg a tanulónak, a mozdulat térbeliségével és időbeliségével együtt, így feladatként a lábsorrend mellé belép a mozdulat irányának és ritmusának egyidejű tudatos szervezése. Az irányjelek térbeli elhelyezésével a tanulók bevezetést kapnak az irányok analógiájába is.¹ A feladat végrehajtásához kapcsolódó információk az irányjelek lerakásával komplexen állnak a tanuló előtt, végrehajtásukhoz nem szükséges külön verbális információ.² A szukcesszív fázisok feladatvariációihoz az irányjelek alkalmazása tág teret biztosít. Az óra menetében nyomon követhető a tanuló feladatlelképzése, azaz megfigyelhető a tanuló gondolkodásában és mozgásában történő koordinációs folyamat.

A feltételezhető tanulói szervezési módok: (1) Többségében először a lábsorrendet, majd az irányokat, és végül a ritmust értelmezik. (2) Három-négy tanuló a feladat kezdetétől komplexen jeleníti meg az adott mozdulatfolyamatot. Ezeknél a tanulóknál megfigyelhető az „oda-vissza” szervezés képessége, vagyis a jelekből történő rekonstrukció, de a gondolat jelekben történő megvalósítása is.

A zene és a mozgás tudatos ritmikai szinkronizálása néhány tanulónál még késlelteti a pontos megvalósítást, vagy adott időben el sem jut a ritmusképzésig – minden fázist ↓ értékekben táncol, holott tudja, hogy például ♪♪ ritmus szerepel az ugróiskolájában. Volt, akinél a tudatában megjelenő ritmus és a mozdulat ritmusa nem egyezett (tudta, hogy ♪♪ ritmust kellene táncolnia, de következetesen ♪♪ ritmust táncolt). Ezt jelenleg nem tartom hibának, gyakorlással a folyamat pontosítható és javítható lesz. Néhány tanulóra kifejezetten inspirálóan hatott a gyakran használt ritmusoktól való eltérés. A változatos ritmusokkal való táncolás sokszínű alkalmazási lehetőséget nyújt a további feladatokban.

Táncstanulás közben nemegyszer előfordul a lépés és az ugrás közötti különbség elhanyagolása a tanulói előadásban. Ezzel a módszerrel jól tudatosítható és gyakoroltatható a lépés és az ugrás mozdulattípusának sajátossága.

Nyomon követhető a tanulói figyelem koncentráltága. Egy feladat sokszori ismétlésekor, a figyelem lankadása miatt a megoldás során hibássá válik az ugrástechnika és/vagy az alapfeladat rekonstrukciója. Figyelmet kell fordítani arra, hogy az automatizálás ne „spontaneizálást” eredményezzen. Ez kondicionálással fejleszthető.

Érődik a feladatmegoldásokban a tanulói kreativitás, melyet bevezetéséig korlátozhat a támasztóláb és a gesztusláb szimultaneitásának tisztázatlansága. A kezdő feladatokban csak a tá-

¹ A tanuló az irányanalógiáknak megfelelően tükrözéssel képezi az elől-hátul, jobb oldalt-bal oldalt irányokat a rendszerben, vagyis ugyanaz az irányjel választás és elhelyezés szerint jelentheti az elől, de a hátul irányt is.

² Gombrich (1984, 146) művére hivatkozva írja Schuster (2005, 85): „A jelentés képi közvetítésének megvannak a maga sajátosságai. Ismert tény, hogy a verbális üzenet felfogása hosszabb időt vesz igénybe, mint a képi üzeneté, ha ugyanakkora mennyiségű információ továbbadása a cél. Ennyiben nyilvánvaló, hogy azok a közlők nyúlnak a képi formátum eszközhöz, akik számára fontos képezi az elől-hátul, jobb oldalt-bal oldalt irányokat a rendszerben, vagyis ugyanaz az irányjel választás és elhelyezés szerint jelentheti az elől, de a hátul irányt is.

² Gombrich (1984, 146) művére hivatkozva írja Schuster (2005, 85): „A jelentés képi közvetítésének megvannak a maga sajátosságai. Ismert tény, hogy a verbális üzenet felfogása hosszabb időt vesz igénybe, mint a képi üzeneté, ha ugyanakkora mennyiségű információ továbbadása a cél. Ennyiben nyilvánvaló, hogy azok a közlők nyúlnak a képi formátum eszközhöz, akik számára fontos a gyors és nehézségektől mentes információfelvétel (például a reklámparban).”

masztóláb-szerkezet pontos rekonstruálása a feladat (a gesztusláb mozdulatainak elemzésével még nem foglalkoztunk).

A feladatok kezdeti megismerő, feldolgozó szakaszában célszerű szabad lehetőséget biztosítani a tanulónak, ahol a jelek értelmezése és a gyakorlati végrehajtás a tanuló saját tempója szerint történik. Évek óta az oktatás központi kérdése a differenciálás. „Alapelv, hogy minden gyermek szükségletei és igényei teljesüljenek, érvényes ez a jó, közepes és a gyengébb adottságúakra” (Mönks és Ypenburg 1998, 15). Jelen módszer tág teret biztosít a gondolat gyakorlati megvalósítására, hiszen a feladat alapját a tanuló alkotja meg önmaga számára (például „Válassz 2-3-4 irányjelet, és tetszés szerint rakd le a padlóra!”). A rendszeres alkalmazás megismerteti a tanulót a megoldási módokkal és annak nehézségeivel. Általában mindenki olyan nehézségi fokú feladatot fog választani, amit meg tud oldani, de egyben kihívást is jelent számára. Hiszen ha túl könnyű feladatot választ, akkor előbb-utóbb nyilvánvalóan unatkozni fog, ha pedig túl nehéz, akkor nincs sikerélménye, tehát saját tapasztalata vezeti, irányítja a feladatmegadásban. A motivációban kiemelkedő a gyerekek aktivitása és kötődése a feladathoz. Az óra menetében igénylik a folyamatos változást, ennek mértékét viszont megint csak a tanuló határozza meg önmaga számára (például „Az első fázis kivételével tetszés szerint változtass valamit a feladaton!”). Természetszerűleg nem elhanyagolható a célirányos, kötött feladatmegoldás szerepe sem. Hatékony mód az is, ha a tanuló egy ugróiskolával odébb lép. Ebben az esetben ugyan már nem a saját feladatával szembesül a tanuló, de mégis olyan feladatot kap, amit a társa, vagyis egy olyan tanuló készített, aki tudásszintje és az életkori sajátosságai tekintetében közel azonos vele, így az újabb figyelemfelkeltés optimálisan segítheti tovább képességeinek kibontakoztatását. A csoportátrendezések szintén jó hatásokkal működnek a teljesítménynövelésben és a személyiségfejlesztésben. Az egymásra figyelés és együttműködés kovácsolja a közösségi összetartozást, erősíti egymás elfogadását.

A kitágult lehetőségek ösztönzően hatnak a tanulói kreativitásra és lehetőséget adnak az önálló rendszerezésre (motívumok alkotására, interpretálására), a későbbiekben pedig további jelek bevonásával a továbblépésre.³ A tanulók életkori sajátosságának megfelel a motiváció játékos formája: a beevődés, a figyelem és mozgáskoordináció technikai gyakorlatai folyamatosan nehezednek, ezáltal a terhelés és koncentráció szintje folyamatosan nő. A tanulónak lehetősége van saját és társai feladatmegoldásának kontrollálására, a saját és a társak hibáinak felfedezésére és javítására. Mindemellett látni kell azt is, hogy ezek a cselekedtetési módok átgondolt pedagógiai folyamat részeként működnek.

A kogníció-mozdulatkoordináció folyamatainak leképzése, valamint a belső képalkotás egyértelműen elősegíti a tanulók mozdulatinterpretációit (Fügedi 2003; 2009), cselekedtető struktúrájával hatékony a készségfejlesztésben, ezáltal ezen módszer minőségi előrelépést jelenthet a néptáncoktatás módszertanában.

³ „A képi kommunikáció sikeressége ez esetben azon múlik, hogy a kibocsátó és a befogadó ugyanazzal a jelkészlettel rendelkezik-e [...] míg a verbális fogalmi kommunikáció területén a kibocsátó határozza meg a jelentést, a befogadó a képi kommunikáció során aktívan részt vesz a jelentés felépítésében, végső soron az ő tudásstruktúrája és elvárásai döntenek el, hogy milyen jelentést olvas ki a képből” (Schuster 2005, 86).

Tanítási órákon készült fényképek

Előképző 2. osztály (lásd 1-5. kép):



1. kép: A tanár által meghatározott feladat tanulói értelmezése és gyakorlati megjelenítése nagycsoportos munkaformában



2-3. kép: A tanár által meghatározott feladat tanulói értelmezése és gyakorlati megjelenítése kiscsoportos munkaformában



4. kép: A tanulók által meghatározott feladat értelmezése és gyakorlati megjelenítése kiscsoportos munkaformában



5. kép: A tanuló által meghatározott feladat értelmezése és gyakorlati megjelenítése egyéni munkaformában

Alapfok 2. osztály (lásd 6-16. kép):



6. kép: A tanítási órarész tartalmának megbeszélése



7. kép: Egyéni tanulói feladatalkotás



8-10. kép: A megalkotott feladat egyéni tanulói gyakorlása





11-16. kép: Egymás feladatának értelmezése, javítása, gyakorlása kiscsoportos munkaformában



17. kép: Közös tánc a tanuló önállóan alkotott motívumával

Irodalomjegyzék

- Benkéné Speck Julianna (1996): *Kinetográfia az általános iskolában*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola.
- Fügedi János (2003): *Mozgáskognitív képesség fejlesztése táncnotációval*. Doktori disszertáció.
- Fügedi János (2009): A táncírás használatának hatása a tánc tanulásra. Németh et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás Kiadó, Budapest. 136-141.
- Gombrich, E. H. (1984): *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Klett-Cotta, Stuttgart.
- Lévai Péter (2009): Játékos mozgástanulás és mozgásfejlesztés iskolai keretek között. Németh et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás Kiadó, Budapest. 156-162.
- Lévai Péter (2010): „Szökkenjünk, ugráljunk...” Magyar Kultúra Kiadó, Győr.
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. *Tánc tudományi Tanulmányok, 1959-1960*. Magyar Táncművészetek Szövetsége, Budapest. 211-248.

- Martin György és Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. *Tánc tudományi Tanulmányok, 1963-1964*. Magyar Táncművészetek Szövetsége, Budapest. 193-233.
- Mizerák Katalin (2009): Új didaktikai módszerek bevezetése a művészeti oktatásban. Németh et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás Kiadó, Budapest. 187-192.
- Mönks F. J. és Ypenburg, I. H. (1998): *A nagyon tehetséges gyerek*. Akkord Kiadó, Budapest.
- Schuster, M. (2005): *Művészetlélektan. Képi kommunikáció, kreativitás, esztétika*. Panem Kiadó, Budapest.
- Sz. Szentpál Mária (1976a): *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. NPI, Budapest.
- Sz. Szentpál Mária (1976b): *Táncjelírás I-II*. NPI, Budapest.

Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez

Nádasi Ferenc (1893–1966) balettmester, Kossuth díjas Érdemes Művész lényének rendkívüli hatását talán az egykori tanítvány, Kun Zsuzsa szavai adják vissza legteljesebben: „A színpadra nevelt. [...] Megértette velünk a tánc fogalmát és szavaival varázsos világot tárt elénk. Ideális balettmester volt. Követendő példaként őrzöm bátorságát feladataink kijelölésében, amivel egészséges versenyszellem kialakulását segítette elő; képességét arra, hogy érdekessé tegye a tananyagot, és nap nap után étvágyat csináljon a munkához; töretlen dinamizmusát és mindenek fölött: nagy hőfokon lobogó szenvedélyes táncszeretetét” (Juhász 1976). Előadásomban a Nádasi által vezetett operaházi balettiskola 1945 és 1950 közötti időszakáról tesz közléseket, általam feltárt levéltári források alapján.

Előzmények

Nádasi Ferenc 1937. szeptember 1-jei belépése az operaházi balettiskola történetének minőségi fordulópontját jelentette. Eltérően ugyanis az addig gyakorlattól, amikor a vezető balettmester a balettkar tevékenységének valamennyi vonatkozásáért felelt, Nádasi kifejezetten a balettkar technikai fejlesztésére szerződött. A vezető balettmester-koreográfus, lényegében egyidejűleg, Harangozó Gyula lett. „Ezzel végre megoldódott a balettkar továbbképzésének problémája is, mely eddig a vezető balettmester egyik kötelességévé erősen háttérbe szorult a koreografálás és más balettmesteri teendők mellett” (Téry 1956, 220-221; kiemelés az eredetiben).

Harangozó mindent megmozgatott az új státuszért, először Oláh Gusztávot sikerült meggyőznie. Nádasi a balett minden pedagógiai vonatkozását rá kívánta bízni. Sőt, ennél tovább is ment: „előfordult, hogy [...] megmondtam, melyik műben mit szeretnék beiktatni színpadon, milyen lépéseket, ami már magasabb technikai tudást követelt. Ezeket bevette a gyakorlatokba, tananyagba. [...] Amit koreográfusként újítani próbáltam, azt Nádasi pedagógusként elősegítette, majd technikailag elmélyítette” (Harangozó 1971, 76).

A korabeli hivatalos kiadványok nem sok figyelmet fordítottak a pontos munkaköri megnevezésekre. Az operaházi évkönyvek adatai szerint 1934-től 1944-ig Kőszegváry Margit a tánc-tanítónő, 1939-től „a balettiskola tanítónője”. Nádasi Ferenc neve először az 1938/39-es évad évkönyvében jelenik meg, mint „a tánciskola vezetője”. Megjelölése 1939/40–1942/43. között „a balettiskola tanára”. Az 1943/44-es évkönyvben – Harangozó Gyulával együtt – balettmesterként szerepel (A Magyar Királyi Operaház évkönyve 1934/35–1943/44). Magyarország Tiszti Cím- és Névtára szerint 1938-tól 1943-ig balettmester Harangozó Gyula, tánc-kari felügyelő Gilbert Irén, tánc-tanító Kőszegváry Margit. Nádasi Ferenc először az 1940-es pótkötetben tűnik fel, tánc-tanítónőként. 1941-ben és 1942-ben balettiskolai tanár, 1943-ban pedig, Harangozó mellett, balettmester munkakörrel szerepel.

Nádasi Ferenc életútja egyébként jól dokumentált. Pályájának önálló tanulmány formájában történő méltatása, Vályi Rózi tollából, már életében megtörtént (Vályi 1956). Lugossy Emma – aki 1945 után táncjelírást tanított az operai balettiskolában, tehát munkáját közelről figyelhettem – 1977-ben tette közzé közleményét (Lugossy 1977). Körtvélyes Géza összefoglalása 1993-ban látott napvilágot (Körtvélyes 1993). A pályaképhez fontos adalékokkal szolgálnak a feleség

Nádasi Marcella, illetve leányuk, Nádasi Myrtil visszaemlékezései. Az előbbi 1966-ban, 1979-ben, 1984-ben, illetve 1986-ban (Körtvélyes 1966; Nádasi 1979; 1984; 1986), az utóbbi 1993-ban, illetve önálló kötetben 2012-ben jelentek meg (Nádasi 1993; 2012).

Nádasi pedagógiai és módszertani újításai a képzés teljes spektrumára kiterjedtek. Megerősítette a felvételi vizsgát és gyökeresen átalakította az oktatást. A képzést három fokozatba osztotta. Az első három évben együtt tanultak a 6-9 éves gyermekek. A haladó csoportba a követelményeknek megfelelő növendékek jutottak tovább, ide a 10-12 évesek jártak együtt. Végül a művészképző következett a legtehetségesebb 13-15 évesek számára, akik már ösztöndíjat kaptak a Magyar Állami Operaház-tól. Ezzel 16 éves korra elérhetővé vált a technikai tökéletesség. A képzés szakmai tartalmát Nádasi a Lugossy Emmának 1964 novemberében adott interjújában részletesen kifejtette (Lugossy 1977). Óráinak szakmai tartalmát, menetét Géczy Éva szemléletesen összefoglalta (Kaposi 1977, 33).

Márkus László operaházi igazgató Nádasi belépése után néhány évvel így fogalmazott: „Az utánpótlás nevelést is sikerült megoldanunk azzal, hogy megnyertük a méltán jó hírű táncpedagógust, Nádasi Ferencet balettiskolánk vezetésére. Operánknak most már négy, az országon kívül is elismert magántáncosnője és kiválóan képzett magántáncosai mellett tánckarban is olyan fiatal erők állnak rendelkezésre, akik bármilyen magas egyéni feladatot is sikerrel megoldhatnak. És említést érdemel, hogy e pár év alatt az addig volt 3 magántáncos helyett ma 16 fiatal férfitáncosunk van, mind a magunk nevelése és klasszikus olyan, hogy tavaly a milánói Scala tőlünk kért kölcsön férfitáncosokat az Igor herceg ottani bemutatójára” (Márkus 1940-41, [melléklet] 5).

A balettiskola működése (1945–1950)

A II. világháború után az Operaház sem került el az ún. *igazoló eljárások*. Az intézmény személyi állományából igazoltak 326 főt, nem igazoltak első fokon 137 főt, köztük a balettegyesből Bordy Bellát, Éhn Évát, Hamala Irént, Harangozó Gyulát, Géczy Évát, Gilbert Irént, Kálmán Etelt, Kőszegváry Margitot és Ottrubay Melindát. Másodfokon sem igazolták Kőszegváryt és Géczyt. Előbbi a 17. számú Igazoló Bizottság 1945. április 19-én fegyelmi bizottság elé utalta és a további működéstől véglegesen eltiltotta, az indoklás nem maradt fenn az iratok között. Géczy Éva elismerte, hogy a lakásán kisméretű Hitler-szobrot tartott (ajándékba kapta a '30-as években Németországból), ezért nem igazolták, és 1945. március 8-án a Színészegyesületbe sem vették föl.¹ Géczy 1946. február 1-jétől fizetés nélküli szabadságot kért.² Később visszaszerződhetett, és magántáncosná lépett elő. Kőszegváry Margit viszont többé nem került vissza: 1947. július 12-én segélykérelmet adott be, de az irat nem maradt fenn, csak az iktatószáma az Operaház iktatókönyvében.³ 1948. január 22-én Horváth Margit még balett-tanítónőként szerepelt a családi pótlék kérelmében.⁴ Nádasi hivatalos munkaköri megnevezése az 1948/49-es évadra szóló szerződésében „gyakorlatvezető balettmester”, 1800 Ft/hó fizetéssel. Összehasonlításképp: Ferencsik János, Nádasy Kálmán, Harangozó Gyula és Simándy József fizetése ekkor 2400 Ft volt, emellett Ferencsik 2000, Nádasy 1000 Ft pótlékot kapott.⁵

Az *operai balettiskola* 1950 elején 53 lány és 15 fiú növendékből állt. Ezt igazolja az a január 10-ei népművelési minisztériumi irat, amelyben a növendékek személyenként 35 Ft segélyt kaptak balettcipők beszerzésére.⁶ Koren Tamás 1945 szeptemberében került a balettiskolába. Visz-

¹ Magyar Országos Levéltár XXVI-I-3. Magyar Állami Operaház iratai 1945–1950. (a továbbiakban: MOL XXVI-I-3.) 1. doboz. Igazoló bizottsági ügyek, 1945, iktatószám nélkül.

² MOL XXVI-I-3. 1. doboz. 99/1946.

³ MOL XXVI-I-3. 34. doboz, iktatókönyv 836/1947.

⁴ MOL XXVI-I-3. 4. doboz. 93/1948.

⁵ MOL XXVI-I-3. 5. doboz. Szerződés, 1948. Nádasi szerződésének iktatószáma: 729/1948.

⁶ MOL XXVI-I-3. 7. doboz. 70/1950.

szemlékezése szerint a felvételi vizsga utcai ruhában történt, a gyerekek csak a cipőt vették le, és máris gyakorlatokat végeztek velük. A vizsga három napig tartott, utánaozni kellett a nagyokat, tehát amiket azok bemutattak. Mindössze két fiú volt az akkor felvételizők között, 8 évesek, Róna Viktor és Koren Tamás. Egy héttel később Harangozó megnézte őket, és azt mondta, hogy ez a két fiú okvetlenül kell neki. A balettiskolai tanítás mellett állandó volt a statisztálás, sőt volt olyan balett, amelyet Harangozó eleve a gyerekszerepekre koreografált. A szakmai képzés öt évig tartott. A gyermekrepertoárt Horváth Margit vezette. Az operai balettiskolában semmifajta tanrend nem volt, de fegyelmileg nagyon komolyan vették a dolgot. A büntetések csúcsa az volt, hogy letiltották a darabról a gyerekszereplőt. Elméleti oktatás nem folyt, csak a táncírással, a Lábán-kinetográfiával próbálkoztak, sikertelenül. A balettiskola ingyenes volt, de ha plusz igények merültek fel, például valakinek több balettcipő, gyakorlócipő kellett, akkor ezért fizetni kellett. Szombaton is volt szakmai oktatás, vasárnap viszont csak előadás. Fellépti díjként esténként 2 forintot kaptak, amelyet az előadás végén, készpénzben kifizettek. Koren Tamással előfordult, hogy havonta húsz előadásban szerepelt, és ezt a pénzt nem a szülőknek adták. Az iskolai étkeztetést úgy oldották meg, hogy a kislányok nagyobbik öltözőjébe hozták az ételt, tehát volt valaki, aki ezt megszervezte és kiszállította, ezért fizetni kellett.⁷

A felvételi vizsgák kapcsán több levéltári irat fennmaradt. 1946. május 8-án Weisz Jenőné kérte Ágnes nevű, 1937. július 12-én született, 3. elemista lányának felvételét, a választ nem ismerjük.⁸ Nagyjából ugyanekkor Vas Zoltánné⁹ Vadas Sári kérte az igazgatót, hogy vegyenek fel egy 10 éves kislányt; akit behívtak és 1946. június 17-én felvettek.¹⁰ 1946. július 16-án kelt az igazgatói válasz egy szülőnek, aki 3 és fél éves kislányát hozná, hogy csak 6 éves kortól vesznek fel növendéket.¹¹ 1948 őszén egy kisgazda párttag Ortutay Gyula miniszterhez fordult protekcióért, hogy 8 éves unokahúgát bejuttassa. Tóth Aladár október 5-ei válaszában megírta, hogy a folyó tanévre már betöltötték a helyeket, de 1949 júniusában jöhet felvételre.¹² 1946 júniusában a balettiskolába 66 jelentkező volt, közte 5 fiú. 5-14 év közöttiek, de volt 20 éves is. Közülük Nádasí kézírásával a papíron „igen” jelölést kapott, tehát felvételt nyert 21 fő, 6-11 évesek. „nem felelt meg” 28 fő, nincs jelzés 17 név mellett (talán nem jelentek meg). A jelentkezés szülői kérelemmel történt.¹³ 1948 nyarán a felvételin 65 jelentkező volt, általában 6-14 évesek, de akadt egy-egy 5 és 20 éves is. A bizottság 33 lányt és egy fiút vett fel.¹⁴ 1949 júliusában 213 jelentkezőből 16 lányt és négy fiút vettek föl, valamennyien 7-9 évesek voltak.¹⁵

Az év végi vizsgák közül az 1945/46. tanév végi vizsga beállása fennmaradt. „II. osztály. Zongorán kísér: Patachich János” Félkörben a rúdnál 29 lánynév, a nevük mellett az eddig végzett évek száma.¹⁶ „I. é.”-től „VIII. é.”-ig minden szám előfordul. Középen egymás alatt hét sorban egymás mellett nevek. Az első sorban öt férfitáncos neve, valószínűleg a művészképzősök. A második sorban négy férfinév, közülük három azonos az első sorral. A 3-7. sorokban összesen 28 növendék neve, egy híján a rúdnál álló 29 fő. A csak a rúdnál szereplő lány neve mellett kérdőjel van. Egyes nevek különböző jelekkel vannak ellátva (o, x, +, aláhúzás, áthúzás, bekeretezés). Külön lapon Nádasí saját kezű feljegyzése: „Kitüntetésre ajánlom!” A II. osztályból Szarvas Janina és

⁷ Koren Tamás visszaemlékezése, 2011. március 30.

⁸ MOL XXVI-I-3. 1. doboz. 324/1946.

⁹ Férje, Vas Zoltán, kommunista politikus, aki ebben az időben miniszteri rangban a Gazdasági Tanács főtitkára volt.

¹⁰ MOL XXVI-I-3. 1. doboz. 512/1946.

¹¹ MOL XXVI-I-3. 2. doboz. 558/1946.

¹² MOL XXVI-I-3. 4. doboz. 890/1948.

¹³ MOL XXVI-I-3. 5. doboz. 10/1949.

¹⁴ MOL XXVI-I-3. 6. doboz. 1949. évi számnélküli iratok. (A besorolás nyilván téves, mert az 1948-as felvételi anyagairól van szó, hiszen Boros Erzsébet 9, Widinszky Mária 7 évesnek van jelölve.)

¹⁵ MOL XXVI-I-3. 5. doboz. 611/1949.

¹⁶ Az évek jelentéséről Kún Zsuzsa világosított fel.

Kún Zsuzsa, az I. osztályból Nagy Izabella, Sági Jacqueline¹⁷ és Végvári Zsuzsa neve szerepel.¹⁸ A Magyar Nők Demokratikus Szövetsége X. kerületi csoportjának ügyvezető elnöke levelet írt az Operaháznak egy eltanácsolt kislány visszavétele ügyében. Nádasí 1946. július 11-ei feljegyzésében leírta, hogy a lány az operai balettiskola „előkészítő osztályának” növendéke volt, alkati, szorgalmi és tehetségbeli hiányosságai miatt bocsátották el. Tóth Aladár igazgató ezt a szöveget átvéve írta meg a válaszlevelet.¹⁹

A levéltár megőrizte az 1947/48 tanév végi eltanácsolások dokumentációját. Nádasí feljegyzésében nem kielégítő előmenetel miatt 11 kislány, alkati okok és technikai problémák miatt négy kislány neve szerepelt, ez utóbbiaknál részletes indoklással. A Tóth Aladár által szignált formalevél szövege azonban mind a 15 növendéknek egységesen a következő volt: „Sajnálattal értesítem, hogy mivel az 1947/48. tanévben a balettiskolában megfelelő előmenetelt nem tanúsított, így a jövő évben nem áll módomban az iskolába felvenni. Budapest, 1948. június 24.” A szülők reakciója eltérő volt. Az egyik apa ügyvéd útján kért hivatalos igazolást arról, hogy leánya 1942-től operaházi balettiskolai növendék volt, és csoportos szerepekben fellépett. A legérdekesebb az az eset, amikor a szülő azért fellebbezett, mert az eltanácsolásról szóló levelet nem kapta meg, és lánya 1948 szeptemberében megjelent a balettórán, ahol Horváth Margit balettköztető közölte, hogy ő már nem növendék. Mint kiderült, a levelet nem ajánlva küldték, és az időközben elköltözött család azt valóban nem kapta meg. Az ügyből tárgyalás lett, amelyen az Operaházat a titkár, a jogtanácsos és az üzemi bizottsági elnök képviselte, s az 1948. október 30-án felvett jegyzőkönyv szerint megidéztek Nádasí Ferencet, Mihály András főtitkárt és Raksányi Júlia balettfelügyelőt. A felesleges részletkérdésekkel és személyeskedéssel terhelt vizsgálat után a bizottság végül arra az elhatározásra jutott, hogy javasolják a növendék ismételt vizsgára bocsátását, amely alapján az eltanácsolásról újabb döntés születethet.²⁰

Az 1948/49. tanév végi vizsgák dokumentációja szintén fennmaradt. A termi bemutatón az I. osztályban két csoportban 29 növendék vizsgázott, 19 első és 10 másodéves. A II. osztályban 43 növendék neve szerepel, közülük Nádasí kézírásával megjelölve hét ösztöndíjra és két szerződésre javasolt növendék. Ugyancsak megjelölve három alkati és egy előmeneteli ok miatt eltanácsolandó név. A lap alján kézírással két későn jövő (Ángyási Erzsébet, Miklóssy Margit) és egy fegyelmezetlen („beszél”; Orosz Adél) növendék neve. Mindezek alapján 1949. július 9-10-ei dátummal figyelmeztetések és eltanácsolások készültek. Figyelmeztetést kaptak Ángyási Erzsébet, Miklóssy Margit és Orosz Adél szülei. Az előbbi két növendék hat havi próbaidőt kapott, Orosz Adélnak további fegyelmezetlensége esetére kizárást helyeztek kilátásba. E leveleket Mihály András főtitkár írta alá. A következő tanévre fel nem vett 15 növendék értesítő leveleit Tóth Aladár szignálta. Tizenhárman nem megfelelő előmenetelről kaptak indoklást, a fent említett három növendékkel viszont azt is tudatták, hogy bár testi fejlődése miatt az operai színpadra nem alkalmas, „ez a körülmény azonban kisebb színpadon érvényesülését nem gátolja”.²¹ A következő tanév végén, 1950. július 8-án Nádasí Ferenc hét növendéket tanácsolt el, Tóth Aladár értesítő levelével.²²

Az ösztöndíjas tánckari növendékek nem minősültek közszolgálatban álló személynek, ezért például Kőszegi Lea tánckari ösztöndíjas felmondását a Miniszterelnökség 1947. május 3-án megsemmisítette, mert a határozott idejű ösztöndíja alatt (1945. április 1. – 1946. augusztus 31.) ily módon nem volt elbocsátható.²³ 1949. február 7-én az Operaház szociális helyzetük miatt

¹⁷ Utóbb Menyhárt Jacqueline-ként az Operaház magántáncosa.

¹⁸ MOL XXVI-I-3. 1. doboz. 512/1946.

¹⁹ MOL XXVI-I-3. 1. doboz. 508/1946.

²⁰ MOL XXVI-I-3. 4. doboz. 539/1948.

²¹ MOL XXVI-I-3. 5. doboz. 611/1949.

²² MOL XXVI-I-3. 7. doboz. 629/1950.

²³ MOL XXVI-I-3. 3. doboz. Iktatószám nélkül.

ösztöndíjra javasolta a Magyar Táncszövetségnek Lázár Edit és Altorjai Edit növendékeket.²⁴ A válasz nem ismeretes.

A levéltár megőrizte néhány *fegyelmi ügy* iratait is. Az operai gondnok 1948. február 17-ei feljegyzése alapján Kiss Márton, Szőke Ervin és Vajányi Miklós „V. áll. oszt.” balettnövendékeket öltözőrongálás és gyufázás miatt február 24-én feyelmileg kizárták. Erről értesítették Dr. Czech Valdemár igazgatót, tanfelügyelőt, „a polgári iskola operaházi tagozatának” igazgatóját.²⁵ Egy 1948. október 22-ei vádjelentésben az igazgató megvádolja Rab István, Garai Nándor, Eck Imre és Solymosi Kálmán táncosokat, hogy Róna Viktor, Koren Tamás és Tóth János növendékeket többször tetteleg bántalmazták. Az operaházi orvosi látélet nyolc napon belül gyógyuló sérüléseket rögzített. Az eljárás Róna Viktor apjának feljelentésére indult. Az október 26-ai feyelmi tárgyalásnak csak gyorsírásos jegyzőkönyve maradt fenn. Az érintetteken kívül hat további táncost is meghallgattak. A határozatban Ecket és Garait felmentették, Rab és Solymosi 20-20% gázscsökkentést kapott.²⁶ Koren Tamás erre az esetre nem emlékezett, azt viszont elmondta, hogy voltak a kicsikkel szemben különféle beavatások, tehát a gyerekek közti hatalmi helyzet ebben is megnyilvánult. Volt például egy lyukas tonettszék, amelybe a nagyobb balettnövendékek beleültették a kisebbeket, és ráverték a fenekükre.²⁷ Még egy feyelmi ügy: Okolicsányi balettnövendék 1948. október 9-én egy *Bánk bán* előadáson véletlenül lerántotta a világitótestet. Emiatt 1949. február 17-én 216 Ft kártérítésre kötelezték.²⁸

A balettkola megszűnése

Az állampárt Magyar Dolgozók Pártja Politikai Bizottsága 1950. június 29-én határozatot hozott az Állami Balett Intézet létrehozásáról. Ennek nyomán az 1951. február 23-ai kormányülés döntése alapján közzétett 54/1951. (II. 25.) MT. számú rendelet 1.§-a kimondta, hogy „a klasszikus balett-tánc legfelsőbb fokú oktatására az Állami Operaház balettkolájának és a Táncművészeti Iskolának egyesítésével, a népművelési miniszter felügyelete alatt, Állami Balett Intézetet kell létesíteni, amelynek feladata szakmailag jól képzett, haladó szellemű táncművészek nevelése, akik művészetükkel a dolgozó nép ügyét szolgálják” (vö. Bolvári-Takács 2011, 113-145). Az ÁBI integrálta a Nádasai által képviselt hazai módszertani hagyományokat és a Vaganova-féle szovjet tananyagot. Az új intézmény igazgatója Lőrinc György lett, a klasszikus balett munkaközösség és a IV. évfolyam vezetését Nádasai Ferencre bízták. Nádasai ugyanis a tanítványai közül kiválogathatta azokat, akik a megalakuló intézetben rögtön negyedik osztályba kerültek, és 1954-ben képesítővizsgáztak. A legfiatalabb közöttük Szumrák Vera volt, aki még nem töltötte be a 15 életévét és első gimnáziumba járt, amikor végzett.²⁹ Nádasai 1963-ig tanított az intézetben, utolsó évfolyama 1961-ben képesítőzött. Emellett tovább dolgozott az Operaházban, ahol Harangozó Gyula távozása után 1960/61-ben, egy évad erejéig, ellátta a balettigazgatói feladatokat is. Szakmai közmegebecsülését és politikai elfogadottságát igazolja, hogy 1955-től haláláig ő állt az újjászervezett Magyar Táncművészek Szövetsége élén.

A tanulmány az OTKA K81672 számú kutatás keretében készült.

²⁴ MOL XXVI-I-3. 2. doboz.

²⁵ MOL XXVI-I-3. 4. doboz. 193/1948. A szóban forgó iskola kifejezetten a balettnövendékek közismereti képzésére szolgált és 1949 novemberéig létezett. Működésével e közleményben nem foglalkozom.

²⁶ MOL XXVI-I-3. 5. doboz. 1127/1948.

²⁷ Koren Tamás visszaemlékezése, 2011. március 30.

²⁸ MOL XXVI-I-3. 6. doboz. 1213/1949.

²⁹ A tanítványok visszaemlékezései: Szumrák Vera (Nádasai 1993, 45).

Irodalomjegyzék

- A Magyar Királyi Operaház évkönyve. 51–60. játékév* (1934/35–1943/44). Kiadja a Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, Budapest. (Évente önálló kötetben.)
- Bolvári-Takács Gábor (2011): *A művészet megszelídítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában, 1948–1956*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Juhász Mária (1976): Kun Zsuzsa Nádasai Ferencről. *Muzsika*, 19. évf. 5. sz. 48.
- Harangozó Gyula (1971): Mozaikok az operai balett és pályám történetéből. *Táncművészeti Értesítő*, 9. évf. 1. sz. 64-79.
- Kaposi Edit (1977): Beszélgetés Géczy Évával. In: Kaposi Edit (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1977*. Magyar Táncművészek Szövetsége Táncművészeti Archívuma, Budapest. 32-34.
- Körtvélyes Géza (1966): Nádasai Ferencről – Nádasai Marcellával. *Táncművészeti Értesítő*, 4. évf. 3. szám. 59-63.
- Körtvélyes Géza (1993): Nádasai Ferenc helye és szerepe a magyar balettművészet történetében. In: Maác László (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 1992–93*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 5-16.
- Lugossy Emma (1977): Nádasai Ferenc, a balettmester. In: Kaposi Edit és Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 1976–77*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 82-118.
- Magyarország Tiszti Cím- és Névtára* (1938–1943). Központi Statisztikai Hivatal, Budapest. XLVI–L. évf.
- Márkus László (1940-41): Az Operaház mélyen tisztelt bérlőihöz. In: *A Magyar Királyi Operaház évkönyve, 57. játékév*. Kiadja a Magyar Királyi Operaház Igazgatósága, Budapest.
- Nádasai Marcella (1979): Életem és a balett. In: Maác László (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1979*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 20-49.
- Nádasai Marcella (1984): Így volt, jól emlékszem... In: Maác László (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1984*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 61-71.
- Nádasai Marcella (1986): Jegyzetek Nádasai Ferenc tanítási módszeréről. In: Merényi Zsuzsa, Béres Ferenc és Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok, 1986*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 47-49.
- Nádasai Myrtil (1993): Apám. In: Nádasai Myrtil (szerk.): *Nádasai Ferenc 1893–1966*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 19-29.
- Nádasai Myrtil (2012): *Piruettek és ábrándok*. K.U.K. Könyv-és Lapkiadó Kft., Budapest.
- Téry Tibor (1956): A magyar balett fejlődése a két világháború között – Az operaházi balett válsága. In: Vályi Rózsi (szerk.): *A magyar balett történetéből*. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest. 191-237.
- Vályi Rózsi (1956): Nádasai Ferenc, a magyar balett érdemes művésze. In: Vályi Rózsi (szerk.): *A magyar balett történetéből*. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest. 286-308.

A ritmika, zenei interpretáció oktatása a Magyar Táncművészeti Főiskolán

Ne a lábaddal táncolj, a füleddel!

1999-ben Dózsa Imre és Fodor Antal kezdeményezésére a ritmika tantárgy beépült az osztatlan rendszerű táncpedagógus-képzés tantervi hálójába, de sajnos a bolognai rendszerű képzésbe nem került át. Ezért a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2009-ben rendezett tánc tudományi konferencián már felhívtam a figyelmet a főiskola táncpedagógus-képzésében a ritmikai készségfejlesztés terén látható égető hiányra és a tárgy visszahelyezésének szükségességére.

Az alapfokú oktatásban nagyon vegyes zenei, ritmikai előképzettséget kapnak a gyermekek, mindemellett a főiskolát megelőző táncképzések (alapfokú művészetoktatás, tanfolyam) jó része sem helyez hangsúlyt a táncosok számára elengedhetetlen zenei képességfejlesztésre. Mindez a felnövekvő korosztályoknál a főiskolai csoportok belső ritmusképzeteinek, alapvető ritmikai ismereteinek, készségeinek hiányában mutatkozik meg. Ezeket a tüneteket kívánják orvosolni a tárgy első félévének gyakorlatai. A második félév során az értő zenei interpretáció kialakításán és ennek módszertanán dolgoznak a hallgatók a tanár vezetésével.

A Magyar Táncművészeti Főiskolán a ritmika oktatás fő céljai a következők: (1) A ritmikai készségek fejlesztése, belső mérő kialakítása, belső ritmushallás fejlesztése és a ritmushangoztatás pontosságának, tudatosságának kifejlesztése. (2) A ritmuselemzés tudatosságához szükséges ritmuslejegyzési rendszer alapvető megismertetése. A ritmusírás és ritmusolvasás gyakorlása. A módszertanilag helyes ritmusdiktálás és a csoport által lejegyzett feladat ellenőrzése alapvető ritmusképletek nehézségi szintjén. (3) A ritmikai ismeretek „áthelyezése” taps helyett többhangzós gyakorlatokba, majd mozgásba. Aktív, tudatos zenére figyelés kialakítása tánc közben. A zene interpretációja a mozgásban. (4) Az eddigiekben leírtak begyakorlotta válása után a készségek tudatos alkalmazásának elősegítése; beépítése a szakmódszertanba.

Az előző konferencia óta eltelt két évben pozitív változások történtek a tárgy bevezetésének ügyében. Zorándi Mária rektor asszony, Zsámboki Marcell intézetigazgató úr, Mizerák Katalin tanszékvezető asszony és Szakály György rektor úr támogatásával a tárgy beépítésre került a táncos és próbavezető, valamint a táncművészsképző csoportok tantárgyi hálójába a BA-képzésben. Kidolgoztuk az MA-képzés hálójába beilleszthető tantárgyi leírást, melyben a zenei interpretáció és a szakmódszertan ritmikai vonatkozásai kerülnek előtérbe. A néptáncot és ritmikát oktató Horváth Mónika és jómagam dolgoztuk ki a tárgy egységes oktatási metódusát és követelményrendszerét, Kiss Zsuzsa magyar néptáncot, Nagy Tímea délszláv táncokat, valamint Papp Csaba ritmikát tanító oktatók segítségével, speciálisan leendő táncosok, tánctanárok számára.

Az elmúlt két év valójában csak a munkánk kezdete volt. A tanítási tapasztalatok és csoportfelmérések, visszajelzések, egymással és szakmai fórumokkal való konzultáció alapján a tanítás rendszerét, módszereit folyamatosan fejlesztjük. Célunk a tanárképzés e területének minőségfejlesztése, a minőség fenntartása és egy olyan egyedi rendszer kidolgozása, melynek tapasztalatai általánosan alkalmazhatók a táncos és a táncpedagógus-képzésben.

Weöres Sándor verseitől a ritmika-tudatos szakmódszertanig

A ritmikai tudatosítás céljára a népi mondókák, a ritmikus versek rendkívül hatékonyak. Weöres Sándor sok verse szándékos zeneisége miatt különösen alkalmas erre a célra. Álljon itt egy ismerős vers, melynek segítségével a legegyszerűbb ritmuselemeket, képleteket tudatosítjuk.

Tavaszköszöntő

Sándor napján megszakad a tél,
József napján eltűnik a szél,
Zsákban Benedek
Hoz majd meleget,
Nincs több fázás, boldog, aki él.

Már közhírré szétdoboltatik:
Minden kislány férjhez adatik,
Szókkék legelőbb,
Aztán feketék,
Végül barnák és a maradék.

A konferencia hallgatóságával végigjártuk a ritmus megfejtésének folyamatát, amit a tanórákon is alkalmazunk. Ennek lépései: (1) Mondjuk – kialakul a ritmus, általában egységesen. (2) Mondjuk és lépünk hozzá – mérő megtalálása. (3) Keressük a súlyokat, súlyosabb mérők hangoztatása: a lüktetést, így az ütemfajta is megtaláljuk. (4) Az ütemfajta megfejtése után megszámláljuk, hogy az elmondott versszak hány ütemből áll. (5) Írjuk fel a mérőket pálcikaként, ütemekbe helyezve. Melyik pálcikával mi történik? (Például: nem változik: marad tá; aprózódik, kétfelé egyenletesen: titi; semmi nem történik: szünet stb.)

A ritmust a mérők megváltozásának (aprózódás, megnyúlás, rövidülés) elemzésével fejti meg a csoport. Az első három lépésben fontos tényező, hogy a csoport maga jön rá mindenre, eddig a pontig semmilyen tempóra vagy súlyokra utaló jelzés nem történik a vezető részéről, csak egy avizót ad és egy határozott „és”-t mond. Ezen a versen a 2/4-es és 4/4-es lüktetést, a tá, ti-ti és a szünet felismerését és reprodukálását lehet megtanítani. Egyéb megtanítandó alapvető ritmusképletek a kurzus elején: a szinkópa, a nyújtott és éles ritmus, a tizenhatodos képletek és a triola.

A tanítási tapasztalatok alapján úgy tűnik, hogy a főiskolára érkező hallgatóknál, minden szakirányt egybevéve, a páros lüktetésű (2-es, 4-es) ütemek problémamentesek a legtöbbjüknel, a 6/8 és a páratlan lüktetés körülbelül 70 százalékuknak okoz gondot; az aszimmetrikus ütemek belső képzetei szinte egyáltalán nem lelhetőek fel.

A tárgy két félévének során a következő kompetenciák kialakítását végezzük el: (1) Az egyenletes belső mérő magabiztos képzete. (2) A ritmuslejegyzés készség szintű használata. (3) A megismert képletek pontos hangoztatása és reprodukálása. (4) A ritmikai pontosságra való figyelem a mozgásban. (5) A páros, páratlan és aszimmetrikus hangoztatás, aszimmetrikus ütemfajta felismerése hangzás alapján. (6) Az augmentált, diminuált ritmusreprodukció. (7) A poliritmikus gyakorlatok hangoztatása (legfeljebb három szólam), polimetrikus hangoztatás alapszinten. (8) A szakiránynak megfelelő szakmai ritmikai problémák azonosítása, javítása, csoportgyakorlatban is. (9) A ritmika-módszertanilag tervezett gyakorlatvezetés.

A fentiekben felvillanásnyi betekintést nyerhettünk a tárgy rendszerébe és anyagába.

A Pedagógusképző Tanszék vezetőjével, Mizerák Katalinnal, illetve a főtárgyi módszertanoktatókkal, Hájas Katalinnal, Nagy Gráciával és Zsámboki Marcellal a szakmódszertani vonatkozású feladatokban működünk együtt. A tárgykidolgozás szempontjából szerencsés, hogy a tantárgyfejlesztési munka nagy részét Horváth Mónika és magam végezzük. Míg Mónika táncos, de zenész képzettséggel, én zenész vagyok, táncos képzettséggel.

Saját tanári tantárgyi kompetenciáink továbbfejlesztése folyamatosan történik. A jövőre vonatkozó terveink: továbbképzéseken, szakmai konzultációkon való részvétel, szakmai kapcsolatfelvétellel az Amadinda együttessel, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Billentyűs és Ütőhangszerek Tanszékével; tapasztalatcsere a bolgár és macedón táncos és tánctanárképző intézményekkel, valamint a genfi Dalcroze Intézettel.

Irodalomjegyzék

Bólya Annamária (2010): *A BA és MA képzésre kidolgozott Ritmika tantárgyi leírás*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.

Bólya Annamária (2011): Fontos képességek fejlesztése a táncpedagógus-képzésben: ritmikai pontosság és a zene táncban való interpretálása. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 152-156.

Post, B. és Payne, E.: *Phonological factors in rhythmic development (A cross-linguistic study)*. <http://prosodia.upf.edu/activitats/prosodicdevelopment/presentacions/post.pdf>

<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/magyar/weores> (Weöres Sándor versei a Magyar Elektronikus Könyvtárból.)

http://www.tofk.elte.hu/enek/letoltesek/Tp_anyagok/KK_Tpea_ritm_keszfej.pdf (Az ELTE Zenei Tanszék anyaga a ritmikai készségfejlesztésről.)

<http://www.summerdalcroze.com> (Az amerikai Dalcroze intézet honlapja.)

<http://www.dalcroze.ch> (A svájci Dalcroze intézet honlapja.)

Modern táncművészeti törekvések Európában és Magyarországon a 20. század első felében¹

Az ipari forradalom – amely a 18. század végétől Nagy-Britanniából kiindulva végigsöpört Európán át egészen Észak-Amerikáig – átfogó gazdasági és társadalmi változást hozott. A technikai fejlődés, az életszínvonal emelkedése, és ennek következtében a lélekszám megkétszereződése új élethelyzeteket, új életérzéseket, s az örök emberi kérdések új megvilágítását helyezte előtérbe, amely egyenes úton vezetett a művészetek forradalmához, megújulásához. A művészek érzékenyséjük és „jövőbe látásuk” révén azonnal reagáltak a világ új hangjaira, a változásokra, a művészet minden ágában.

A képzőművészet, azon belül is a francia impresszionista festészet lépett fel elsőként, 1860-tól kezdődően, a látásmód megújulása nyomán a közvetlen és tiszta érzékelés apológiájaként. A festők kivonultak a természetbe, ahol minden a fénynek és állandó változásainak függvénye volt (Sérullaz 1978, 12). Monet 1892 és 1894 között több mint harmincszor állt neki megfesteni a roueni katedrális, amelyet persze mindig másnak és másnak talált, hiszen a látvány a fényviszonyok hatására pillanatról pillanatra változott. Ezek megragadásához a festők felbontották a színeket, a körvonalakat, a formákat, és ezzel az új technikával csak magát az érzéki benyomást, impressziójukat rögzítették. Nevüket is Claude Monet *A felkelő nap impressziója* című képe (1872) után kapták. Témaválasztásuk radikálisan eltért a korábbiaktól, háttérbe szorították a hagyományos történelmi, vallási és romantikus festészetet, inkább a tájképeket és a mindennapi élet jeleneteit, a tűnő látványt, a röpké pillanatot részesítették előnyben. Minden árnyalat volt és sejtetés. Valóban az impressziójukat festették meg, nem azt, amit ismertek, és amiről tudták, hogy ott kell lennie.

A zenében Arnold Schönberg, majd két tanítványa, Alban Berg és Anton Webern nevéhez köthető az atonális hangzás, a diszsonancia, amely elvetette a harmóniak törvényszerűségét, és a hangnemnélküliséget helyezte előtérbe. Schönberg *Három zongoradarab* (op. 11., 1908), Webern *Hat zenekari darab* (op. 6., 1909) és Berg *Wozzeck* (op. 7., 1914–1925) című szerzeményei az első, teljes mértékben atonális művek. E zeneszerzőkhöz köthető a dodekafónia (ahol valamennyi hang a kromatikus skála 12 különböző fokának előre meghatározott rendje szerint követi egymást) kialakítása és elfogadtatása is, amely ideális megjelenítője volt ezen időszak életérzéseinek, és választ adott a kor hangjaira. Webern *Fünf Sätze* (Öt tétel vonósnégyesre; op. 5, 1909) című darabja az egyik első, és nagyszerűségével is kiemelkedő dodekafon alkotás, amelyre Maurice Béjart készített 1966-ban koreográfiát.

A színház világában is a kísérletezések, az új megoldások keresése került előtérbe, hogy a könnyed szórakoztatás helyett a színművészet visszatérjen a kultúrában korábban elfoglalt, megszentelt helyére, legyen ismét a társadalmi állapotokra való komoly reflektálás színtere, amely a magasrendű érzelmek, és szinte a vallásos megtisztulás élményét adja. Ennek az útkeresésnek az egyik első képviselője Richard Wagner, aki olyan összművészetet (Gesamtkunstwerk) kívánt létrehozni, amely egyesítette a költészetet, a zenét, a táncot, az építészetet és a festészetet, hogy mély érzelmi és átélési lehetőséget nyújtson a zenedráma közönségének (Esslin 1999, 341). Harmónia, totalitás, egyetlen akarat és szellem: ugyancsak e gondolatok köré szerveződtek II. György,

¹ E közlemény a szerző *Maurice Béjart rendezői táncszínházának hatása a magyar táncművészetre és kulturális életre* című, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 2012-ben megvédett doktori (PhD) értekezésének egyik fejezete.

Antoine, Sztanyiszlavszkij, Appia és Craig a színház művészetével kapcsolatos elméletei és írásai a századfordulón, amelyek nemcsak korukban, de ma is visszaköszönnek a színházi gondolkodásban (Kékesi 2007, 8). Sokféle új szemlélet jelent meg, de elsősorban és legfontosabbnak a rendezőközpontúság került előtérbe. A rendezés immár átfogta az előadás egészét. Új értelmezést, funkciót és jelentőséget kapott a rendező személye, akinek szerepével a színház művészete visszanyerte jogait (mint az antik görögöknél), és önálló, alkotó művészetté válva megszűnt a pusztán tolmácsoló-közvetítő jellege (Craig 1963, 38). A Sztanyiszlavszkij, Craig, Mejerhold és Reinhardt által rendezett színházi előadások a legkülönbözőbb módon, de alkalmazkodtak az emberek, a közönség új, 20. századi élethelyzetéhez, gondolkodásmódjához, kérdésfeltevéséhez, valamint életritmusához, és ez által tudtak a kor érdeklődésének középpontjába kerülni.

A táncművészet – a többi művészeti ághoz hasonlóan – igyekezett az új évszázad elvárásainak megfelelni. Elvetette a klasszikus balettet, amely a legharmonikusabb formanyelvet használta – az *en dehors*-t, a lábak kifelé forgatottságát, a tökéletes tengelyt, amely mentén a test körbeforgatható volt, valamint a klasszikus pózokat, amelyek arányai megfelelték az aranymetszés szabályainak –, mivel ez a táncnyelv csak az eszményi szépség, az idilli kifejezésére volt alkalmas. Ezt a hagyományt törte meg először Isadora Duncan, elsősorban a táncművészetről vallott filozófiájával, s az ezt alátámasztó tánctechnikai újításaival. Többek között a „parallel lábtartással”, és a „kontrakcióval” (a tengely meghajlításával), amely már a diszharmónia megjelenítésére is képes volt, és beláthatatlan utat nyitott meg követői számára. A táncművészet mai, új irányzatai közül egyik sem születhetett volna meg a tánc akkori forradalma nélkül.

A táncművészetben a 19. század végére eltűntek az ihletett romantika csodálatos remekművei (A. Adam és J. Perrot: *Giselle*, H. Loevenskjöld és A. Bournonville: *Sylfiden*), és két ellentétes tendencia vált megfigyelhetővé. Oroszországban, a cári udvarban virágkorát élte a balettművészet, mint egyetlen szórakozási lehetőség. Utóromantikus, klasszikus előadások jöttek létre, amelyek elsősorban Marius Petipa (1820–1910) koreográfus nevéhez kötődtek (*Esmeralda*, *Don Quijote*, *Raymonda*, *Bajadér*, *A fáraó lánya*, *Csipkerózsika*, *A hatyúk tava*, *Diótörő*). Ezek minden tekintetben „nagy”, 3-4 felvonásos balettelőadások voltak, pazar látványelemekkel, nagy létszámmal, és komoly technikai tudást követeltek meg az előadóművészeketől. Mesék, idillikus történetek feldolgozásai voltak ezek a koreográfiák, de közülük három mű kiemelkedett költőiségével is (*Csipkerózsika*, *A hatyúk tava*, *Diótörő*). Mind Csajkovszkij igényes, magával ragadó zenéjére készültek, amely e korban igencsak szokatlan volt, hiszen a zeneszerzők általában csak a koreográfusok, a balettmesterek óhajait elégítették ki, mindenféle belső invenciók nélkül.²

Nyugat-Európában, a cári udvarral ellentétben, a balett teljesen háttérbe szorult. Az eszményi műfaj a táncban, így a balettben is „kiment a divatból”. Párizsban a leégett Opera helyett sokáig nem készült el a Garnier-féle új Operaház, ráadásul minden áruvá változott, és ilyen hajszolt, pénzimádó világban csak rövid ideig tartó, változatos szórakozásra, varietére vágytak az emberek. Az egész estét betöltő baletteket nem bírták elviselni (Vályi 1969, 226). Az emberek – fiatalok és öregek, szegények és gazdagok – mohón és gyorsan akartak szórakozni, s színházak helyett varietékbe, revükbe, „café dansant”-ba jártak. E helyeken divatba jöttek a népszerű táncok: „cancan”, „cachut”, „galoppe”, és a keleti erotikát másoló táncjátékok keletkeztek, mint a *Sakuntala*, *Kámaszútra*, *Satanella* vagy a *Bajadér*. Fő szórakozóhely lett a Moulin Rouge és a Folies Bergere. Csupán operaelőadásokban tűntek fel balettek látványos táncbetétek formájában, amelyek valójában csupán dekorációs, hangulati aláfestést jelentettek (Gounod: *Faust* – Walpurgis éj, Bacchanália; Ponchielli: *Gioconda* – Órák tánca; Verdi: *A szicíliai vécsernye* – Négy évszak; Verdi: *Aida* – templomkép, nagykép). 1891 és 1901 között Párizsban, a balett fellegvárában, egyetlen egy új

² Például Leon (Ludwig) Minkusz (1827–1890) és Cesare Pugni (1802–1870) több mint 300 baletthez komponált jól táncolható, ám kevésbé színvonalas, és nem igazán ihletett zenét.

balettet sem vittek színre, s az Operaházban nem maradt férfitáncos. A helyzet igencsak hasonló volt Milánóban vagy éppen Budapesten is.

Ebbe a közegbe érkezett a párizsi világiállításra 1900-ban Isadora Duncan Amerikából, és ki merete mondani: „Ellensége vagyok a balettnak, mert abszurd és hamis” (Vályi 1969, 227). Többen vélekedtek hozzá hasonlóan, köztük Stéphane Mallarmé költő is, aki, míg az ihletett táncot a költészet színpadi formájának tekintette, addig a századvégi baletteket pusztán banális és üres produkcióknak. Megérett az idő a megújulásra.

Új törekvések megjelenése a színház- és táncművészetben – Isadora Duncan

Isadora Duncan (1878–1927) egész életében elszántan harcolt a balett konvenciói ellen – beleértve ebbe a klasszikus balett mozdulatainak, formanyelvének, kellékeinek és kosztümjeinek (spiccipő, tütü), oktatásának, gondolati tartalmának tagadását, valamint a zene használatának módját, és mindezek „köbe vésését” –, amelyek teljesen elfogadhatatlanok voltak számára. Ír származású édesanyja – aki zongoratanárnóként kereste a kenyerét, s tartotta el négy gyermekét San Franciscóban –, valamint egyszer látott költő édesapja – aki egész életét meghatározó verssel ajándékozta meg –, belé oltotta a végtelen idealizmust, a függetlenséget, valamint a szabadság szeretetét, de mindenekelőtt a művészet, a szépség és a görög föld kizárólagos kultuszát.

Isadora Duncan tánc iránti szenvedélye nagyon korán megnyilvánult: „A táncról alkotott elképzelésem akkor fogant meg bennem, amikor egészen kislánykoromban az óceán hullámain néztem. Megpróbáltam követni mozgásukat, és ritmusukra táncolni” (Duncan 1928, 16). Miközben megújította a táncot – anélkül, hogy valaha is táncolni tanult volna –, felfedezte magában az elhivatottságot, hogy továbbadja művészetét. Még nem volt tízéves, mikor táncórákat tartott féltucatnyi kislánynak, s beavatta őket az „arabesque” és „developpé” titkaiba (Lever 2003, 185). A balettkola béklyóinak lerázása után Francois Delsarte-nál (aki a test és a lélek közti viszony kifejtését tűzte ki célul) találta meg a magáéhoz hasonló táncelméletet, többek közt ő erősítette meg benne azt a nézetet is, amely szerint a táncművészet csak akkor valósíthatja meg magasrendű céljait, ha segítségül hívja a kultúrát és a filozófiát. Isadora Duncan tehát klasszikus balett-táncosi képzettséggel nem rendelkezett, de számára ez sosem jelentett hátrányt. Táncában és koreográfiáiban elhanyagolta a lábmunkát, csak a törzset részesítette előnyben, a napidegfonatot, a solarplexust, amelyet a test érzelmi centrumának tekintett – létrehozva ezzel a „kontrakciót” (a tengely megtörését), amely később a modern tánc alapelemévé vált. A kontrakció mozdulata fizikailag is kivitelezhetetlen volt a merev, fűzőszerű felsőrésszel bíró tütüben, így azt nem használhatta, de nem is akarta, mivel alkotásainak gondolati körébe, művészi elképzelésébe a legkevésbé sem illeszkedett. Ugyanez volt igaz a spiccipőre. Egyrészt nem is volt birtokában az *en dehors*-és spicctechnikának, másrészt nem is érezte ennek művészi szükségességét. Mezítláb és átlátszó leplekkel takart meztelenségében görög szobrokhoz hasonlított – leginkább a *Milói Vénuszhoz*, az örök nőiség, érzékiség és szerelem szimbólumához. Antik vázáról, domborművekről lesett el fej-és kartartásokat, pózokat, amelyek a szabadság és életöröm kifejezését sugallták. Álmai a görög világhoz fűzték, habár tisztán látta: a görögök táncához visszatérni lehetetlen és fölösleges is. A jövő tánca, az új mozgás az emberiség egész eddigi fejlődésének gyümölcse lesz. A jövő táncának újra emelkedett, hitvallásszerű művészetnek kell lennie, amilyen a görögöknél volt. Mert a művészet, amelyet nem hitvallásszerű alázattal gyakorolnak, az nem művészet, hanem áru (Duncan 1903).

Táncait csak önmaga tudta előadni, amelyek a klasszikus balett komoly, kristálytisztára csiszolt, végtelenségig kigyakorolt kar-, láb- és testmunkájával ellentétben szabad, természetes mozdulatok soraiból álltak, főként „terre à terre” (földhöz kötve), nem nagy ugrásokkal (*grand jeté*, *jeté entre lassé*), inkább szökkenésekkel kivitelezve, parallel lábtartással, kontrakciókat használva, amit len-

dületes karmunkával (kötetlen *port de bras*-val) és dinamikával egészített ki. Isadora Duncan művésze mindvégig a szabadság, az improvizáció jegyében zajlott, és sejtéseit, érzelmeit – még ha azok a legrejtettebbek voltak is –, azonnal eltáncolta, válogatás és kontroll nélkül mindenki előtt, mindenhol (parkban, szalonokban, tengerparton, színpadon stb.). Kizárólag a tiszta emberi érzések kifejezésére – öröm, bánat, szabadság, szerelem, szexualitás – helyezte a hangsúlyt. „Isadora Duncan, úgy tetszik, magától jutott el az érzelmek szobrászatához. A természetből meríti azt az erőt, amelynek immár nem tehetség, hanem génusz a neve. Miss Duncan a szó legszorosabb értelmében egyesítette az életet a táncsal. A színpadon, ahol a természetesség oly ritka vendég, ő természetes. Művészetében a tánc fogékonnyá válik a vonalra, s ő maga olyan egyszerű, mint az antikvitas, amely a szépség szinonimája. Megvan benne a hajlékonyság és az érzelmi telítettség – e két nagy erény, amely mintegy lelke a táncnak, és e kettő együtt maga a teljes, a szuverén művészet” – írta róla Auguste Rodin (Lever 2003, 125).

Duncan hatásának másik titka muzikalitása és páratlan zenei ízlése volt, amelyet nagyrészt édesanyjának köszönhetett, tőle örökölt. Csak a legkiválóbb zeneszerzők (Wagner, Liszt, Beethoven stb.) műveire táncolt. Amikor feltették neki a kérdést, hogy miért táncol olyan zenére, amelyet alkotója eredetileg nem tánc számára szerzett (hiszen eddig ez elképzelhetetlen volt), így felelt: „A nagy zeneszerzők – Bach, Beethoven, Wagner – műveinél nem azt gondolom, hogy tökéletesen ki tudom fejteni műveik szépségét, de testem ellenállhatatlan biztonsággal érzi ritmusukat, és azt remélem, hogy újra megtalálom az emberi mozdulatok évszázadok óta elvesztett természetes kadenciáit” (Vályi 1969, 236). Duncan után lehetetlenné vált igénytelen zenére komoly balettet alkotni. Ezzel a zenei felfogással, valamint a téma nélküli, tiszta, absztrakt tánc bevezetésével is forradalmi újítást hozott a 20. századi táncművészetbe, s utat nyitott a szimfonikus balett híveinek és követőinek.

Isadorát mélyen megérintették korának művészei, de ő is termékenyítőleg hatott a koreográfusok mellett sok neves zeneszerzőre, festőre, szobrászra és színházi rendezőre, szerte a világon. Együtt dolgozott (és élt) Edward Gordon Craiggel, aki maga is vallotta, hogy a rendező organizáló és alkotó személy, aki egyesíti és összegzi magában a produkció valamennyi elemét, majd létrehoz egy új művet – Duncan esetében pedig még színre is viszi. De Craig sok egyéb, a színház művészetéről vallott elképzelése csengett egybe Isadora Duncan nézeteivel: (1) „A színháznak nem szabad egyszer s mindenkorra valamilyen darabra támaszkodnia – amit előadhat –, hanem idővel a saját művészetének műalkotásait kell majd bemutatnia” (Craig 1963, 9). (2) A drámákat szavak nélkül, kizárólag mozgás révén is lehet érzékeltetni (Kékesi 2007, 107). (3) A zene ereje óriási, felülírja a realizmust és a színpadi világ absztrahálását teszi lehetővé. (4) A realizmussal szemben szimbolista orientáció révén hatni a befogadó közönségre, amely asszociációi révén a jelentésképzés kiindulópontjává válik. Nem az anyagi, hanem a szellemi kifejezése a színpadon a cél, ehhez azonban mégis szükséges a táncos, a színész, mert a spirituális csak a materiálison keresztül juthat kifejezésre (Kékesi 2007, 114).

Isadora Duncan keresztül-kasul bejárta a világot, terjesztve és felmutatva a táncművészet új irányvonalát San Franciscótól Velencéig, Rio de Janeirotól Párizsig, Budapesttől Washingtonig. 1905-ben utazott először Szentpétervárra, a forradalom másnapján, s egész nap kísértette „az ólomszínű ég alatt elvonuló koporsók látomása” (Lever 2003, 185). A következő napon Chopin polonézére táncolt – ami a szabadság és forradalom szimbóluma volt –, és emocionálisan expresszív előadásával nemcsak a közönséget nyugőzte le, de Fokint, a cári színház koreográfusát is. Megerősítette reformtörekvéseiben az ifjú Fokint, aki ezek után, 1907-ben szintén Chopin zenéjére megkoreografálta csodálatos szimfonikus balettjét: a *Chopinianát* (*Lés Sylphides*).

Isadora Duncan fellépései mellett iskolákat is nyitott nővére, Elisabeth segítségével, először 1904-ben, Berlinben, illetve Grünwaldban, majd Darmstadtban és Salzburgban, a Párizshoz

közeli Bellevue kastélyban és New Yorkban. Isadora Duncan ritka, szinte páratlan eset volt: egyszerre született táncosnőnek – és pedagógusnak.

Isadora Duncan hatása Nizsinszkijre és a Ballets Russes-re

Nyugat-Európában a balettelenes hangulat önmagában nem sokat ért volna, és Isadora Duncan az érdeklődést a művészetével nem tudta volna ébren tartani, ha nem társul hozzá az orosz baletten megindult folyamat, amely a balettművészet megújítását tűzte ki célul (Vályi 1969, 253). Az orosz balettművészet forradalma Szergej Pavlovics Gyagilev (1872–1929) nevéhez köthető, aki művelt, jó ízlésű, a művészetek iránt rendkívül fogékony fiatalemberként került a cári Mariinszkij Színházba Volkonszkij herceg művészeti tanácsadójának, ahol még mélyebben megismerhette a zeneszerzők, koreográfusok és táncművészek munkáját, valamint a repertoárt. Barátaival 1899-ben megalapította a *Mir Iszkusztva* (A művészet világa) című haladó irányzatú folyóiratot. A lap köré csoportosuló fiatal művészek – köztük Sztanyiszlavszkij, Léon Bakst, Benois és Fokin – mindannyian új orosz művészeti stílust, új orosz színházat és új balettstílust sürgettek. Minden újra felfigyeltek, minden haladó eszmére fogékonyak voltak, s ők ünnepezték legjobban Isadora Duncant, amikor 1905-ben Oroszországban vendégszerepelt. Gyagilev nem kevesebbről, mint a világ meghódításáról álmodott. Első ízben 1906-ban szervezett kiállítást az orosz festészet és szobrászat két évtizednyi anyagából Párizsban. Az óriási siker után a második „párizsi évad”-ra az orosz zene kiválóságait vonultatta fel: Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Glazunov és Rahmanyinov műveivel ismertette meg Európát, a következő lépés pedig már a balett bemutatása volt. „Felöltött bennem, nem lehetne-e valami új, művészi balett produkciókat alkotni, amelyekben szorosabb kapcsolat teremődne a balett három összetevője: a zene, a dekoratív rajz és a koreográfia között. Minél többet gondolkodtam, annál világosabban láttam, hogy az igazi balettnak e három faktorból kell állnia” (Lifar 1975, 186). A forradalmi táncsoportnak, amellyel Gyagilev 1909-ben meghódította Párizst, majd a világot, tagjai voltak Szentpétervár és Moszkva udvari balettjének legjobb táncosai – köztük Anna Pavlova és Tamara Karszavina primabalerinák, valamint az iskolából épp kikerülő, de már a tánc zsenijének kiképzett Vaszlav Nizsinszkij és Mihail Fokin (1880–1942) koreográfus is.

Isadora Duncan mély hatása Fokin egész életművén végigvonult és kitörölhetetlen nyomot hagyott benne. Fokin is csak igazán színvonalas, művészi zenékre alkotott, s a zene legmélyebb, szóval ki nem mondható tartalmát koreografálta meg, de nagyrészt a klasszikus balett formanyelvét használva. Isadora Duncan Chopin zenéjére előadott mezítlábas tánca után Fokin *Acis és Galatea* című alkotásában már balettcipő nélkül táncoltak a művészek, amely nem pusztán a külsőség változása volt, hanem egy új mozgásforma követelte meg egy újfajta gondolati megfogalmazás érdekében. Fokin szimfonikus, absztrakt – vagy szinte cselekmény nélküli – balettjei Isadora Duncan hatására, illetve elméletének megerősítése után keletkeztek (Saint-Saëns – *A hattyú halála*, 1905; Chopin – *Chopiniana*, 1907; Weber – *A rózsza lelke*, 1911). Amíg Isadora a gondolati és érzelmi üzeneteit a teljes szabadság és improvizáció segítségével fogalmazta meg – megtehetette, hiszen minden fellépésen csak ő maga táncolt, egyszeri és megismételhetetlen performanszként –, addig Fokin a Mariinszkij Színház balettegyüttese, majd a Gyagilev Együttes, a Ballets Russes számára alkotott, s műveit repertoárszerűen adták elő. Tehát pontosan meg kellett koreografálnia, precízen be kellett tanítania darabjait – akár több szereposztásnak is –, semmit sem bízva a véletlenre, s nem hagyva teret pillanatnyi ötleteknek, rögtönzéseknek.

1914-ben nyílt levelet írt a *Times* szerkesztőjéhez, amelyben hitvallását és véleményét közölte. A régi balett megteremtette az úgynevezett „klasszikus tánc” formáját, amely minden más művészeti táncformánál többre becsülte a spicctechnikát, a kifelé fordított lábtartást, a rövid

pruszlikba szorított merev alakot, a mozdulatok, gesztusok és pózok szigorúan hagyományos rendszerét. Miss Duncan megtagadta a balettet, és teljesen ellentétes, sajátos táncformát alakított ki. Divatba hozta a természetes táncot, amelyben a táncosnő teste nemcsak a fűzőtől és a balettcipőtől szabadult meg, hanem magától a balett lépésektől is. Táncát a természetes mozdulatokra alapította, mégpedig az összes táncformák közül a legtermészetesebbre, az antik görög táncra (Fokin 1968, 237). Fokin első alapelve az volt, hogy a koreográfus ahelyett, hogy a készen kínálgató balett lépéseket kombinálná, minden esetben alkossa meg a balett cselekményének legjobban megfelelő új mozgásformát. Második alapelvében a mimikát és a táncot a balett drámai cselekményének szolgálatába állította. Harmadik alapelve szerint az ember képes arra, hogy egész testével fejezze ki magát, tetőtől talpig – a kézjelek és pantomim helyett. A negyedik alapelv megkívánja a színpadi csoportok és csoporttáncok kifejezés-telítettségét, és nem csupán dekorációs célt szolgál. Az ötödik alapelv meghatározza a tánc és a többi művészeti ág szövetségét (Fokin 1968, 240). Ezeket az elveket követte nemcsak Fokin, de az egész Gyagilev-féle – ekkor még alkalmi, később Ballets Russes nevű állandó – társulat. Nem csoda, hogy meghódították nem csupán Párizst, de szép lassan az egész világot, így Gyagilev álma teljesült. Az első szezonn programján – amelynek premierje 1909. május 18-án volt a Chatelet Színházban – Fokin koreográfiái: a *Chopiniana (Les Sylphides)*, az *Armida pavilonja*, a *Polovec táncok* és a *Le Festin* táncszvit eksztatikus lelkesedést váltottak ki a közönség és a kritikusok soraiból. Ez a dátum jelöli a modern balett megszületését. A balettnak, amely az előző évtizedekben a szórakoztató látványosság szintjére süllyedt, Gyagilev és munkatársai adták vissza művészi rangját és tisztességét (Koegler 1977, 307). 1911-ben az együttes Monte Carlóba helyezte állandó székhelyét és a világ összművészeti (Gesamtkunst) központjává vált. Gyagilev eklektikus és fogékony ember lévén nemcsak megérteni volt képes az új tendenciákat, de magához tudta ragadni az irányítást is (Lifar 1975, 275). Az együttesénél a következő művészek voltak alkotótársai (csak a legjelentősebbeket kiemelve): Sztravinszkij, Ravel, Debussy, R. Strauss, Satie, Muszorgszkij – zeneszerzők; Benois, Bakst, Picasso, Matisse, Braque, Miro – képzőművészek; a tánc részéről pedig Fokin, Pavlova, Karszavina, Nizsinszkij, Nizsinszka, Dolin, Lifar, Balanchine és Massine. Nem csoda, hogy a világ a lábaik előtt hevert.

Az együttes életében és a táncművészetben 1912-ben következett be az újabb fordulópont: Nizsinszkij ekkor készítette el Gyagilev megbízására, Debussy impresszionista zenéjére az *Egy faun délutánját*. Vaszlav Nizsinszkij (1888–1950), aki olyan népszerű volt, mint ma a legnagyobb popsztárok, aki fantasztikus tánctechnikájáról és hihetetlen adottságairól volt híres – orvosok vizsgálták csontozatát, mert úgy ugrott-szállt, mint egy madár –, a klasszikus balett formanyelvéről és hagyományairól mindent felrúgott. Ő maga volt a főszereplője darabjának, s az óriás színpadnak csupán 2*2 négyzetméterét igénybe véve, „terre à terre”, a földön, ugrás és mindenfajta technikai bravúr (allegro és tour kombinációk) felmutatása nélkül, parallel lábtartással, „kontrakciókat” használva táncolt, miközben leplezetlen erotika jelent meg a színpadon. Egyszerre váltott ki óriási megbotránkozást és csodálatot. Csak jóval később tudatosult a kortársakban és követőkben, hogy a modern balett, a modern tánc úttörő munkáját láthatták, amely valóban új irányokat mutatott meg az elkövetkezendő nemzedékek számára. Egy évvel később, 1913-ban, Nizsinszkij elkészítette Sztravinszkij zenéjére a *Le sacre du printemps* (Tavaszi áldozat) című balettjét. A zene a gondolatisága, a ritmikai nehézségei miatt sok problémát okozott a koreográfusnak és a táncosoknak egyaránt. A végeredmény pedig, a barbár mese, a vad zene és annak a táncban való tükröződései olyan elementáris hatást váltottak ki a józan észére és ízlésére határtalanul büszke francia közönségben, hogy a premieren törtek-zúztak, köpködtek, füttyültek: a bukás teljes volt. De ez már nem számított. Nizsinszkij, illetve a Gyagilev Együttes elérte, hogy Isadora Duncan újításai – formanyelv, gondolatiság, filozófia, zenehasználat – felkerültek a balettszínpadra (már nem csak

a szalonnok kisszámú közönsége láthatta ezeket a modern tendenciákat), s továbbgondolásukat, továbbvitelüket már a legkomolyabban képzett táncművészek folytathatták.

Isadora Duncan hatása Amerikában és Nyugat-Európában – a táncművészet új irányzata: a mozgás- és mozdulatművészet

Gyagilev halálával (1929) a Ballets Russes feloszlása termékenyítően hatott az 1930-as évek európai és amerikai balettjének fejlődésére. A társulat szinte robbanásszerűen szóródott szét: közülük sokan vitték tovább a modern balett gondolatát és gyakorlatát (Dienes 2001, 28). A Gyagilev együttes legfiatalabb, és a 20. század egyik legjelentősebb koreográfusa, George Balanchine (1904–1983) Isadora Duncan, majd Fokin absztrakt, szimfonikus balettjeinek beteljesítőjeként érkezett New Yorkba. Itt szervezett iskolát és együttest 1934-ben, amelynek elkészítette gyönyörű architektúrájú „fehér” balettjét, a *Vonósszerenád*ot Csajkovszkij zenéjére, saját stílusának szinte minden jellemző vonását előrevetítve. 1948-tól együttese a New York City Ballet nevet vette fel, amelynek e nagyszerű és termékeny koreográfus majd kétszáz művet készített, oly csodálatos, elsősorban szimfonikus és alapjaiban a klasszikus balett-technikára épülő alkotásokat, mint például Bizet: *C-dúr szimfónia*, Bach: *Concerto barocco*, Hindemith: *A négy temperamentum* vagy a Sztravinszkij zenéjére komponált *Agon*. Együttese ma is az Egyesült Államok második legjelentősebb társulata az American Ballet Theater után, s legkiemelkedőbb alkotásai a mai napig a repertoár részei, nemcsak a New York City Balletnél, hanem a világ más jelentős színpadain, köztük a Magyar Állami Operaháznál is.

Amerikában a 20. század elején a modern tánc másik irányvonalát – amelyet akár szabad táncnak is nevezhetnénk – egy „nagy hármas” forradalmasította a táncszínpadon: Ruth St. Denis (1879–1968), Ted Shawn (1891–1972) és Martha Graham (1893–1991). A moderntánc-mozgalmat Amerikában soha nem nevezték szabad táncnak, mert nem voltak államilag támogatott iskolák vagy színházak, amelyek valamilyen hivatalosan elismert stílust kötelezővé tettek volna, mindenki azt táncolt, amit akart vagy tudott. Így a modern tánc Amerikában nem a hagyományok elleni lázadást jelentette – szemben Európával –, mert ilyenek ott nem voltak (Vályi 1969, 246). A „nagy hármas” legjelentősebb alakja, Martha Graham volt a modern táncszínház mitikus megalapítója, aki a pszichoanalízis tapasztalatait és felismeréseit ültette át műveibe. Táncnyelvének alapelemévé vált az Isadora Duncan által használt „kontrakció” és a parallel, majd ezt az utat folytatva és továbbfejlesztve alakította ki és kanonizálta a „Graham-technikát” – amely ma is teljes mértékben használatos a modern tánctechnikában. Az 1927-ben alapított együttesének és iskolájának (School of Contemporary Dance) tagjait tökéletes technikai képzésben részesítette, amelyben még az intellektuális nevelés is szerepet kapott. Martha Graham mozdulatai mindig a lényegre törtek, minden felesleges elemet, felületes momentumot száműzött a színpadról. Térérzéke annyira fejlett volt, hogy minden számában csak a szigorúan kiszabott teret vette igénybe, de annak aztán minden pontját aktivizálta. Nála az üres térnek is olyan fontos szerepe volt, mint a szünetnek a zenében (Vályi 1969, 250). Műveiben legtöbbször mélylélektani kérdésekkel foglalkozott: félelem, halál, szorongás, iszonyat, lázadás, s ezekhez ideális alaptémákat talált a görög drámákban (H. El Dabh – *Klytaimnésztra*, 1958; R. Starer – *Phaedra*, 1962) vagy a bibliai történetekben (P. Hindemith – *Herodiade*, 1944; W. Schumann – *Judith*, 1950). Martha Graham hatása a későbbi amerikai táncművészetben főként Antony Tudor és Jerome Robbins műveiben követhető nyomon (vö. Lőrincz 2007).

Európában Isadora Duncant követve Lában Rudolf (1879–1958) – aki elsősorban táncpedagógus és táncteoretikus volt – 1911-ben nyitotta meg első „szabadtánc” iskoláját a svájci Asconában, valóban a szabadban. Az oktatás a természetben folyt, amely jellemző a kor mozgás- és moz-

dulatművészeti irányzataira, tiltakozva a tánc formanyelvének kötöttségei és a tanítás-gyakorlás zárt helyszínei (sokszor sötét, ablaktalan balett-termek, táncstúdiók) ellen is. Lábán Rudolf tizenévesen Párizsba ment, ahol képzőművészeti, színművészeti és táncos képzésben részesült. A táncot az ember természetes kifejezésformájának tekintve a továbbiakban autodidakta módon fejlesztette technikáját és művészetét (Dienes 2001, 50). Kora ifjúságától a tömegek mozgatása, az egyén kinetikája, valamint a színházi események rajzos megjelenítése érdekelt. Az 1920-as és '30-as években koreográfiák készítésével is foglalkozott Németországban – elsősorban a csoportok mozgatásával fejezte ki mondanivalóját (*Ingó templom*, 1922) –, de fő célkitűzése az maradt, hogy a táncból ne csak művészetet, hanem tudományt alkosson. Ez sikerült neki, hiszen mozdulatművészeti munkássága mellett, amit „koreutikának” nevezett, létrehozta a „Labanotation” néven ismert kinetográfiát, táncírást, amely komoly filozófiai háttérrel rendelkezik, bár nehézkessége miatt ma inkább csak a néptánc területén használják (Fügedi 2008, 7-13).

Európa másik kiemelkedő jelentőségű táncosnője a német származású Mary Wigman (1886–1973), aki az 1910-es évek elején Émile Jaques-Dalcroze iskolájában kezdett tanulni. Dalcroze elsősorban zenetanár volt, és a mozgást a zenetanítás szolgálatába állította. E módszer, az „euritmia” lelkes hívévé vált Adolphe Appia is, és 1910-ben együtt hozták létre a Drezda melletti Hallerauban az Euritmiai Intézetet, majd fesztivált. Míg Dalcroze elsősorban a zene- és táncoktatással foglalkozott, addig Appia részletesen kidolgozta a rendező feladatkörét, mint a modern színház fő kreatív erejét, valamint kifejlesztette elméletben és gyakorlatban is a színpadtervezés, és mindenekelőtt a színpadi világítás új formáit (Esslin 1999, 367). Appia hatása túlnőtt korának színházi kísérletein, és rendkívüli módon befolyásolta az egész modern színházművészetet, bár szcenikai újításait igazából csak halála után valósították meg, elsősorban a bayreuthi Wagner-rendezésekben (Belitska 1986, 73). Mary Wigman rövid idő után fellázadt Hallerauban – a táncnak a pusztán segítő, alárendelt szerepét nem tűrve –, és átment Lábán iskolájába, ahol megértésre talált, és a mester asszisztense lett. Itt kezdődött táncosnői és koreográfusi pályafutása. 1920-ban maga alapított iskolát Drezdában, amely a német tánc központja lett. Mary Wigman lázadása elsősorban a zenei kötöttségeknek szólt, és koreográfiáiban vagy nélkülözött mindenfajta zenei kíséretet, vagy csupán hangeffekteket (gong, drótseprű), legfeljebb ütős hangszereket használt. Mivel a test és mozgása a táncban egy, elmondhatjuk, hogy a tánc anyaga a mozdulat, amely az emberben ritmikus erő révén nyilvánul meg. Ennek eszköze és közvetítője – minden vonatkozásban – az emberi test (Wigman 1935, 25). Két tényező volt számára fontos, a test és a tér. A test ritmikus mozgása és az üres tér alkották koreográfiáit, amelyek nagyon kifejezőek voltak, ám fokozatosan elszakadtak a cselekményes tartalomtól és eljutottak az absztrakcióig. Az 1940-es, '50-es években már átértékelődött számára a zenehasználat, s oly kiemelkedő alkotásokra készített koreográfiákat és rendezett, mint például Orff: *Carmina Burana* (1942), Gluck: *Orfeusz és Euridiké* (1947), Händel: *Saul* (1954), Sztravinszkij: *Le sacre du printemps* (1957).

Lábán Rudolf leghíresebb tanítványa Kurt Jooss (1901–1979) rendkívüli koreográfiai tehetséggel rendelkezett. Tanult Bécsben és Párizsban a klasszikus balett táncakadémiáin is. 1927-ben Essenben megalapította a „Folkwang-iskolát”, ahol a Lábán-féle szabad tánc mellé bevezették a klasszikus balett oktatását is. Kurt Jooss igazi világsikert hozó koreográfiája a *Zöld asztal* (zene: F. A. Cohen; 1932) című műve volt, amelyet több mint negyven évig játszottak, és az előadások száma meghaladta a háromezret. Ez a táncjáték nyolc képből álló drámai szatíra, radikális társadalombírálat, expresszív módon megfogalmazva. Táncnyelvében a szabad tánc és a klasszikus balett szintézisével új utat nyitott a következő koreográfusnemzedék számára.

A modern tánc, a mozgás- és mozdulatművészet hatása Magyarországon

Magyarországon elsősorban a polgári, művészi és értelmiségi körökben keltettek nagy feltűnést a legjelesebb modern irányzatok, a szabad- és modern táncokat előadó művészek vendégszereplései. Isadora Duncan 1903-ban az Urániában harmincszor táncolt telt ház előtt, majd ezt ismételte meg 1905-ben. A Gyagilev Együttes 1912-ben és 1927-ben vendégszerepelt Magyarországon, Mary Wigman 1922-ben turnézott itt, Lábán Rudolf eleve magyar származású volt, míg Kurt Jooss *Zöld asztalát* 1934-ben láthatta a budapesti közönség. A Városi Színházban, a Vigadóban és a Zeneakadémia koncertpódiumain sorra léptek fel a modern és szabad tánc követői és mozdulatművészei hálás, műértő réteggel találkozva, eközben az Operaház vezetése, közönsége és bizonyos fokig maguk az operaházi táncosok is kételkedve fogadták ezt az irányzatot, úgy véelve, hogy annak a színpadon nincs létjogosultsága. Az Operaházban a klasszikus iskolázottság szilárd és folyamatos volt, olykor túlságosan és mereven hagyománytisztelő. A századfordulón Bécsből szerződtetett Nicola Guerrának egyrészt elévülhetetlen érdemei voltak a magyar balettművészet, balett-technika kifejlesztésében, másrészt tizenhárom évi (1902–1915) működése alatt a klasszikus stílust a gyagilevi „ostrom” alatt is „muskétásként” őrizte (Vályi 1969, 341). Harangozó Gyula (1908–1974), e korszak legtehetségesebb hazai koreográfusa, tanulmányozta a Gyagilev Együttes alkotásait az utolsó periódusukban, és később ő maga is megkoreografálta az ott látottakat (Borogyin – *Poloveci táncok*, 1938; Milhaud – *Francia saláta*, 1938). Ám alapvetően a néptánc, kisebb részben a klasszikus balett formanyelvét használta, s többi alkotása is a népies stílus jegyében készült (Kenessey Jenő: *Csárdajelenet*, 1936; *Csizmás Jankó*, 1937). A haladó irányt egyedül Bartók Béla zenéjének színpadra vitele jelentette (*A fából faragott királyfi*, 1939), de a mű formanyelve változatlanul konzervatív, a népi tánc és a balett elegye volt. Ez a magyarzata annak, hogy a modern, szabad táncművészeti irányzatok nem tudták bevenni az Operaház állásait, noha erre több kísérlet történt.

A külföldről érkezett irányzatok sok tehetséges embert készítettek arra, hogy e művésztől, illetve iskolájukban tanuljanak, és tudásukat aztán itthon kamatoztassák, a kimunkált testképző és művészi mozgásrendszert a társadalom fizikai, esztétikai, etikai és közösségi nevelésének szolgálatába állítsák (L. Merényi 1979, 281).

Madzsar Alice (Madzsar Józsefné, Jászi Aliz, 1885–1935) a Mensendick–Delsarte módszert tanulmányozta Berlinben és Svédországban, és 1912-ben már megnyitotta iskoláját Budapesten. Talán orvos édesapjának köszönhetően eszménye a szépség és egészség egysége volt: a szépség nem egyszerű adottság, hanem a test tudatos és következetes fejlesztésének eredménye, vagyis elérhető cél. Vallotta, hogy az emberi test tökéletlenségeit kell korrigálnunk (Dienes 2001, 50). S bár ő maga sohasem táncolt, érezte és tudta a tánc jelentőségét és erejét a gyógyításban éppúgy, mint a művészetben. Mozdulatművészeti munkásságát így két részre lehet osztani: a modern női torna (torna, korrekciós torna, gyógytorna) bevezetésére (1912 és 1925 között), valamint a modern színpadi mozgásformák ötvözésére, ahol már a test kifejező erejét használta a mondanivaló megfogalmazásához (1925 és 1935 között). Mindkét irányvonal kibontakoztatásánál a legfontosabb szempontja az emberek testi-lelki közérzetének javítása volt.

Dienes Valéria (1879–1978) párizsi egyetemi évei alatt látta először Isadora Duncant, s anynyira magával ragadta a természetes könnyedségű tánc, hogy a Sorbonne-on folytatott filozófiai tanulmányai mellett beiratkozott Isadora bátyjának, Raymondnak az iskolájába is. Itt nemcsak magát a táncot ismerhette és tanulhatta meg, hanem a görög nyelvet, irodalmat, de még a kithonzabást is. E tudással felvértezve érkezett haza és nyitott iskolát Budapesten, ugyancsak 1912-ben. Tudását továbbfejlesztette és saját mozdulatrendszerét orkesztikának nevezte el. Az orkesztika – mint mozdulat tudomány – nem a pózt vette alapul, hanem az élő emberi test mozdulatkészle-

tét. Rendszerében a mozdulatoknak négy meghatározója volt: a tér (plasztika), az idő (ritmika), az erő (dinamika) és a jelentés (szimbolika), vagyis fizikai és pszichikai szempontból is rendszerezte az emberi mozdulatokat – sokban hasonlítva Lábán Rudolf kinetográfiai elméletéhez. Iskolájának, növendékeinek számtalan lírai és drámai tánckompozíciót, úgynevezett orchémákat készített, Isadora Duncanhez hasonlóan igényes zenékre koreografált. Munkái – néhány példával – a következőképpen csoportosíthatók: nagy formátumú misztériumdramák a magyar történelemből (*Szent Imre misztérium*), parabolajátékok bibliai témakörből (*A nyolc boldogság*), mesejátékok (*Csipkerózsika*), költői arcképek (*Babits Mihály*), jellemrajzok, mozdulatképek (*Hajnalvárás*) és rendszertani etűdök („nyilvános órák” számára).

Szentpál Olga (1895–1968) Mary Wigmanhez hasonlóan a Drezda melletti hellaui Dalcroze-iskolában tanult, és 1919-ben nyitotta meg saját iskoláját Budapesten, ahol kialakította saját, „mozdulatművészet”-nek nevezett rendszerét. A mozdulatművészet, mint a 20. század műfaja, nem előre épített formákat használt, hanem analizálta a mozdulatokat, vagyis először a testrészek többi testrésztől függetlenített mozgását használta alapttechnikául, és ebből épített újszerű mozgásharmóniákat. Ennek a módszernek két óriási előnye volt: egyrészt mivel a követelményei relatívak voltak – szemben a klasszikus balettel –, oktatása mindig az adott növendék képességeihez alkalmazkodott, és fejlesztette azokat a lehetőségek határáig. Alkalmas volt a profilaxisra (erő és egészség egységére): tartásjavítás és erőfejlesztés céljaira, valamint szintézisben harmonikus, esztétikus mozdulatok kialakítására. Másik előnye a módszernek, hogy a többszólamú mozdulatok egybefűzése, stílusalkító és kifejező lehetősége révén materiájává válhatott a modern táncművészetnek (E. Kovács 1998, 3). Szentpál Olga munkájában tevékenyen részt vett férje, Rabinovszky Máriusz (1895–1957) is, aki táncesztéta, művészettörténész és színikritikus volt, s óriási ismeretségi körrel rendelkezett. Előadóművészként Szentpál Olga csak 1925-ig szerepelt szólószámokkal, azt követően koreográfiáit a Szentpál Táncsoport részére készítette, mivel elsősorban a csoportmunka érdekelte, és új kifejezési formákkal kísérletezett. Az egymástól elszigetelten működő klasszikus balett, néptánc és mozgásművészet szintézisének megteremtésével próbálkozott. „Ezúttal megelégedtem azzal, ha különösen a fiatal nemzedéknek útmutatással szolgálhattam, s ha a művészet iránti fogékony közönséggel sikerült megértetnem, mily beláthatatlan lehetőségeket rejtő művészet a mozgás, a tánc művészete. Húsz évvel ezelőtt megmosolyogtak, tizenöt évvel ezelőtt felfigyeltek ránk. Talán ma már meg is értenek, de ha nem, tizenöt vagy húsz év múlva bizonyára. Az emberi élet rövid szakasz ugyan, de a művészet – hiszem s tudom – örök” (L. Merényi 1979, 320). Legtermékenyebb koreográfiai periódusa 1930 és 1942 közé esett, amikor is táncsoportja számtalan estet adott bel- és külföldön, bérelt színpadokon és stúdiókban. A fővárosban a Nemzeti Színházban, az Operaházban, a Vigadóban, továbbá a Szegedi Szabadtéri Játékokon is előadták műveit (*Oberon és Titánia*: táncbetét – Mendelssohn; *Medvetánc*, *Allegro barbaro*, *Júlia szépleány*, *Bartók*, *Püünkösdlő*, *Magyar halottas*). Nagy színházi rendezőkkel (Hevesi Sándor, Hont Ferenc, Bánffy Miklós) dolgozott együtt, akik nem zárt táncszámokat kívántak, hanem a cselekménnyel teljes egységet alkotó mozdulatkíséretet, a szöveget felerősítő gesztusnyelvet (*Az ember tragédiája*, *Faust*, 1927). Több mint 150 táncot és legalább ennyi etűdöt komponált, így tekintélyes alkotói tapasztalata halmozódott fel, amit aztán továbbadott a tanításban. Szerinte a kiindulás a mozgás, a tér adta lehetőségek, a zenéből fakadó szükségszerűségek pontos felmérése volt. Ezt követte a feltártakból való válogatás, a legjobb megoldások megkeresése. Mindig az alapötlet határozta meg a tánc indítását és befejezését, mert a kezdet és a vég határozta meg a mű belső szerkezetét, a fejlődés vonalát (Dienes 2001, 120).

Berczik Sára (1906–1999) mozdulatművész és iskolaalapító tízévi szigorú klasszikus balett-tanulás után kezdett el kísérletezni a modern táncsal, és készített koreográfiákat a balett formanyelvén (Csajkovszkij – *Diótörő*) éppúgy, mint modern, szabad táncstílusban (Grieg – *Ima és templo-*

mi tánc). Miután megszerezte a mozdulatművészeti oklevelét, 1930-ban nyitotta meg tánc tanár- és művészképző iskoláját. Berczik módszerének lényege, hogy az izületek lazítása által az egyes testrészek a másiktól függetlenített mozgását kifejleszti, és aztán művészi fokon összehangolja. A szakaszos törzsmozdulások összes lehetőségeit felhasználva, a törzstechnikát tudatosan kiépítve, a dinamikus skála széles felhasználásával a mozdulatok differenciáltságát érte el. Új helyzeteket, új mozdulatharmóniákat keresett, a sokrétű elmozdulásban különös gonddal vigyázott a mozdulatok művészi plaszticitására és tisztaságára (Vályi 1969, 352). Mozdulatművészeti munkássága keretében a ritmikus gimnasztika kidolgozója és vezetője is lett Magyarországon.

Irodalomjegyzék

- Belitska Hedvig (1986): A német nyelvterület színháztörténete. In: Staud Géza (szerk.): *A színház világtörténete, 2. köv.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Craig, G. (1963): *Új színház felé.* Színház tudományi Intézet, Budapest.
- Dienes Gedeon (2001): *A mozdulatművészet története.* Orkesztika Alapítvány, Budapest.
- Duncan, I. (1903): *The Dance of the Future.* Eugen Diederichs Leipzig, Lipcse.
- Duncan, I. (1928): *Ma vie.* Gallimard, Paris.
- E. Kovács Éva (1998): *Mozdulatművészet.* Budapesti Tanítóképző Főiskola, Budapest.
- Esslin, M. (1999): *Képes színháztörténet.* Magyar Könyvklub, Budapest.
- Fokin, M. M. (1968): *Az ár ellen.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- Fügedi János (2008): Előszó. In: Lábán Rudolf: *Koreográfia.* L Harmattan, Budapest. 7-13.
- Kékesi Kun Árpád (2007): *A rendezés színháza.* Osiris Kiadó, Budapest.
- Koegler, H. (1977): *Balettlexikon.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Lever, M. (2003): *Isadora Duncan – egy élet regénye.* Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Lifar, S. (1954): *Le livre de la danse.* Les Editions du Journal Musical Francais, Paris.
- Lifar, S. (1975): *Gyagilev.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
- L. Merényi Zsuzsa (1979): Szentpál Olga munkássága. In: Dienes Gedeon és Pesovár Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok, 1978-1979.* Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest.
- Lőrinc Katalin (2007): *Marta Graham nyomában.* Planétás Kiadó, Budapest.
- Martin, J. (1963): *Book of the Dance.* Tudor Publishing Co., New York.
- Sérullaz, M. (1978): *Az impresszionizmus enciklopédiája.* Corvina Kiadó, Budapest.
- Simhandl, P. (1998): *Színháztörténet.* Helikon Kiadó, Budapest.
- Vályi Rózsi (1969): A táncművészet története. Zeneműkiadó, Budapest.
- Wigman, M. (1935): *Deutsche Tanzkunst.* Reissner, Drezda.

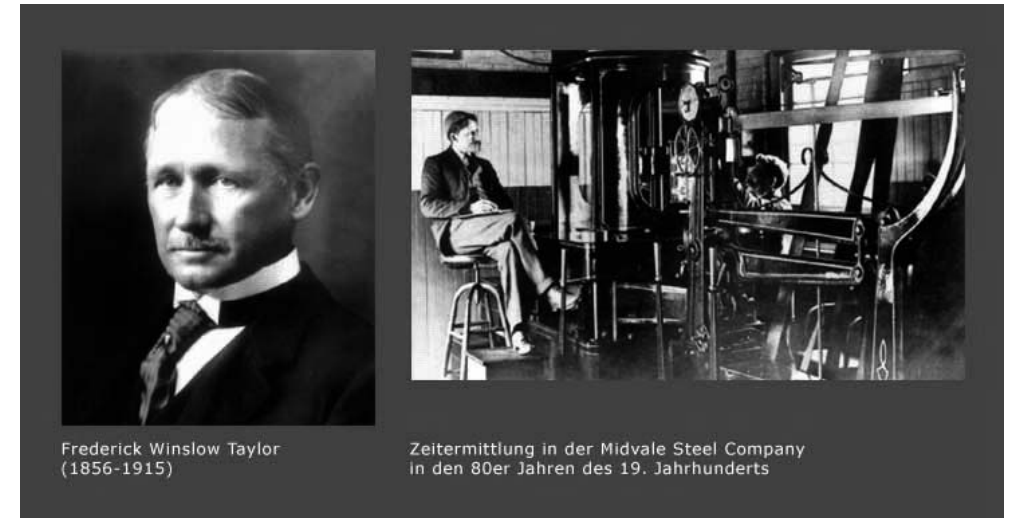
Lábán-módszer és a taylorizmus: egy új tudás hasznosítása a társadalomban

Mint minden jó történetnek, ennek is három szereplője van: Frederick Winslow Taylor, Rudolf von Lábán és Vladimir Iljics Lenin.

A történet első szereplője, Frederick Winslow Taylor, a tudományos vezetés (Scientific Management) úttörője (lásd 1. kép). Egy jó módú aszkétikus protestáns (kvéker) családban született 1856-ban. Feltaláló tehetsége korán megmutatkozott. Gyermekkorában rémálmai miatt fából és harisnyából olyan gépet készített, amelyik felébresztette, ha a hátára fordult. A labdajátékot társainak azzal keserítette meg, hogy a területet felmérte, a szabályokat átszervezte és pontosan betartatta. A krikett esetében az ütés erősségét és szögét akarta rendszerezni, az erdei futásnál a legtakarékosabb energiaigényű lépésméretet szeretne volna felfedezni. Különc volt, és az maradt élete végéig (Kieser és Ebers 2006; Kakar 1970).

A harvardi egyetemi terveiből mindenesetre nem lett semmi, inkább műszerésznek és gépésznek tanult. 1878-ban egyszerű munkásként kezdte a Midvale Acélművekben (Midvale Steel Works), de gyorsan emelkedett a ranglétrán, főmérnöki fokozatig jutott és közben gépészmérnöki diplomát is szerzett. Huszonnyolc évesen nyújtotta be szabadalmát, amivel az esztergálási műveletek sebességét megnégyszerezte. Ez a találmánya élete végéig biztosította anyagi függetlenségét. A gyártást a munkások ellenállása dacára erős kézzel átszervezte, igyekezett biztonságos, ugyanakkor szakképzettséget nem igénylő, egyszerűsített munkafolyamatokat kialakítani. Kifejlesztette a termelés idő- és mozgásmérésének módszertanát, a munkafolyamatok katalogizálásának rendszerelméletét, valamint az eredményesség premizálásának módját. Harmincnégy évesen váltott a papíriparra, a Manufacturing Investment Co. vezérigazgatója lett. A munkások állhatatos ellenállása miatt itt azonban kudarcot vallott, ezért 1890-ben inkább önállósította magát, vállalati szaktanácsadó lett. Consulting cége 1917-ig 18 nagyvállalatot szervezett át, különösen a hús- és az acéliparban, tanítványai pedig az Egyesült Államok iparának közel három százalékát reformálták meg (Nelson 1975).

Sikeréhez hozzájárult, hogy a századforduló után nagy számban megjelenő képzetlen kelet-európai menekülteket is be tudta vonni a termelésbe. Taylor ugyanis a kétkezi munkát elválasztotta a szellemiektől. A munkásokat társadalmi helyzetükből fakadóan lustának és lassúnak tartotta. Ezen úgy akart változtatni, hogy ideális munkakörülményeket biztosított, megfelelő szünetekkel és kielégítő fizetéssel, jutalmakkal. Ehhez normákat állított fel, amit a legjobb munkások teljesítményéből állapított meg. Hirdette, hogy az eredményesség javításáért az ember fizikai adottságaihoz kell igazítani a gépeket, a munkafolyamatokat alapmozdulatokra kell felbontani, minden fölösleges mozdulatot el kell hagyni, a mozdulatok sorrendjét meg kell szabni, az együttműködést a többi munkás mozdulatával szinkronba kell hozni, valamint az alapmozdulatokra bontott munkafolyamatok teljes leírásának (koreográfiájának) érthetőnek és hozzáférhetőnek kell lennie. Ez utóbbi bizonyult a legnehezebbnek, hiszen a mozdulatok lejegyzése nem könnyű feladat.



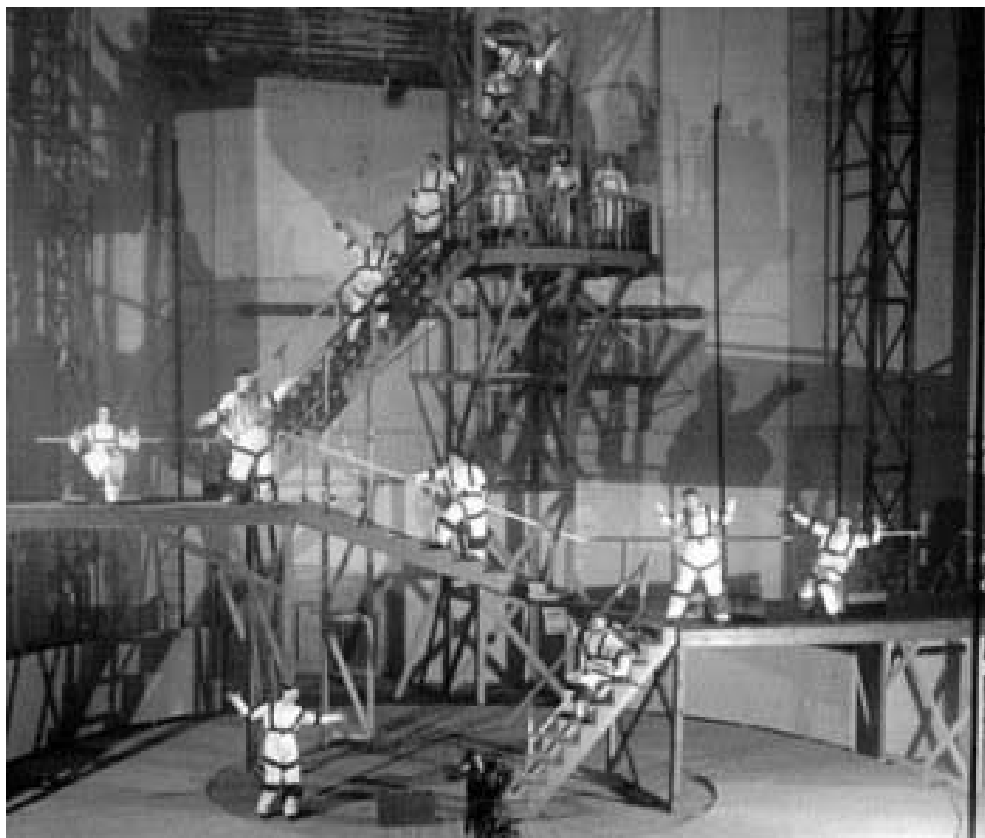
1. kép: Frederick Taylor a párizsi világkiállításon és időmegfigyelés a Midvale Acélművekben az 1880-as években¹

Történetünk második szereplője Rudolf von Lábán. A táncot a szabadság, az individualitás és az improvizációs önkifejezés megnyilvánulásaként értelmezte. Vallotta, hogy a mozdulat a lélek tükré. Ez a pszichológiai értelmezés az 1910-es és '20-as években érintetlen terület volt, felfedezésnek számított. Lábán színházszervezői, előadóművészi, oktatói, koreográfiai, kinetográfiai és írói tevékenysége rendkívül eredményes és szerteágazó volt. Nevéhez fűződik a mozdulat folyamatának, teljességének mozgásanalitikus feltárása és feljegyzése úgy, hogy a táncos helyzete a térben megismételhetővé és a kifejezési formák, a lendületek, írásban rögzíthetővé váljanak. Ezzel nemcsak a táncművészetben, hanem a tudományos vezetésben is kimagasló érdemeket szerzett.

Rudolf von Lábán csillaga az 1920-as években felfelé ívelt Németországban. Több tánciskolát nyitott, és egyre több tanítványa terjesztette modern táncvilágát. 1930-ban a berlini porosz opera igazgatói állását kapta meg. Pozícióját az NSDAP hatalomra jutása után is megtarthatta, sőt szerződésének lejártá után a berlini német táncszínpad vezetésével bízta meg Goebbels. Egyik koreográfiáját azonban 1936-ban betiltották, és miután tánciskoláit is bezárták, valamint eljárások, rendőri zaklatások kezdődtek ellene, sikerült Franciaországon keresztül Angliába emigrálnia (Fügedi 2009).

1942-ben itt ismerkedett meg a szakmai körökben elismert, kiváló vállalati tanácsadóval, Frederick C. Lawrence-szel, aki döntő szerepet játszott a gazdasági határértékek kimutatásában és matematikai rendszerezésében. Lawrence tudta, hogy a taylori metodika nehézsége a mozdulat mindenki számára érthető lejegyzése, ami nélkül nem lehet a munkatevékenységet eredményesen standardizálni. Ám Lábán a taylori szisztémában más problémát is látott: a mozdulatok elemi egységekre tagolása még kiüresedettebbé teszi az amúgy is nehézkes kapcsolatot az ember és a gép között (lásd 2. kép).

¹ http://www.mtmdobrasil.com/infos/geschichte/img/geschichte2_big.jpg



2. kép: Frederick Winslow Taylor: *Principles of Scientific Management* (1911)²

Lawrence azonnal alkalmaztatta Lábánt, és nekiláttak a Tyresoles Ltd. átszervezésének. Ebben a gyárban nők végezték azokat a nehéz fizikai munkákat, amelyeket a háború előtt kizárólag férfiak. Lábán hatására a munkásnők a mozdulatokat lendülettel és ritmusra hajtották végre, amivel hatékonyságuk a sokszorosára nőtt. Kidolgozott egy új, a laikusok számára is hamar elsajátítható, az iparban sikerrel alkalmazható mozgásjegyzést. Lábán Lawrence-szel közösen írt könyve (*Effort*) a taylori szisztéma továbbgondolása, hatékonyabb és emberibb fejlesztése volt (Fügedi 2009; Knorts 2008).

Nemcsak Lábán fejlesztette tovább a taylori módszert. Vladimir Iljics Lenin sokáig elitélően nyilatkozott a taylorizmusról. Egyik levelében még 1913-ban is azon mulatott, hogy a kapitalisták lámpákat rögzítenek a munkások kezére-lábára, hogy mérjék mozdulataiknak sebességét. Ám 1917-től megváltozott a véleménye: a taylorizmus – írta ekkor – eszköz a szocialista gazdálkodás hatékonyságának emelésére (Kieser és Ebers 2006, 115; lásd 3. kép).

² <http://www.brainwaving.com/wp-content/uploads/2009/12/Taylorism.jpg>



3. kép: Alekszei Gastev és az ultra-taylorista szovjet utópizmus³

A proletárdiktatúrák a nagyipari termelés szervezeti elvét nem Marxtól vették át, hanem szigorúan Taylortól. A szocialista munkaszervezés és Taylor elmélete közötti összefüggést az 1980-as években hozta napvilágra a szociológia. Ezzel az áttörő felfedezéssel a szocialista termelés jó néhány rendellenessége egy csapásra érthetővé válik (Tatur 1979; Ebbinghaus 1984; Beissinger 1988).

Az iparosodás és a Szovjetunió lakosságának csaknem teljes képzetlensége testre szabott közeg volt a taylorizmus felhasználásához. Némi iróniával azt lehet mondani, hogy Lenin valósította meg a legkövetkezetesebben a taylori módszert. Amerikában a szakszervezetek támogatása ellenére is csak lassan, Európában pedig alig nyert teret a Taylor-szisztéma (Kieser és Ebers 2006). A gyakorlati megvalósulásnak elsősorban az szabott határokat, hogy a futószalag alkalmazhatósága valójában korlátozott. Maga Ford is bevallotta önéletrajzában, hogy csupán a termelés 10 százalékát tudta erre átalakítani (Ford 2008; lásd 4. kép).

³ <http://rosswolfe.files.wordpress.com/2012/10/d186d0b8d182.jpg>



4. kép: Chaplin *Modern idők* című nagyfilmje máig is a taylorizmus, és egyúttal a gépellenes mozgalom „vasárnapi proletár-romantikájának” a legzseniálisabb kigúnyolása⁴

A különbség az volt, hogy Lenin nem tartotta a munkásságot lassú és munkától irtózó munkakörülményeknek, ezért – szemben a Taylor-szisztémával – nem kellett anyagi ösztönzést biztosítani vagy a munkakörülményeken javítani. Motivációként az idealizált és önfeláldozó osztálytudat szolgált, tehát a proletárontudatból fakadó altruizmus, amit a hatalmi apparátus megkövetelt. Lenin is választóvonalat húzott a tanulatlan munkásság tömegei és a képzett munkások vékony rétege között. A taylori elméletből merített tehát a lenini gazdasági struktúra, és ezt fejlesztette tovább Sztálin is az államilag irányított munkaversennyel és a sztahanovista mozgalommal.

A szovjet típusú országokban minden területen alkalmazták ezt a szervezeti formát, nemcsak a termelésben és a szolgáltatóiparban, hanem az adminisztrációban is. Lenin különbséget tett az egyszerű és minősített irodai munka között. Az egyszerű bürokratikus munkát Lenin szerint munkásoknak kell végezni, akiket rendszeresen úgy kell cserélni, hogy ne váljanak belőlük bürokráták. A tevékenységet felügyelni és kontrollálni kell, de a felügyelőket is váltani kell, nehogy új bürokrácia keletkezzen. Lenin abból indult ki, hogy adminisztratív funkcióban a munkás a proletariátus érdekeit képviseli, azaz uralkodó osztályként a sajátját. Tudományos és magasan kvalifikált funkcióban Leninnél sem mehetett végbe a rendszeres rotáció, de úgy gondolta, hogy a tudósokat meg lehet nyerni a proletariátus számára, ellenkező esetben nekik is munkáséletet kell folytatniuk.

A lenini proletárdiktatúrák tragédiája az ötvözet volt, ami egyrészt a marxista politikai gazdaságtanból származó osztálylelkesedés elvárásával, másrészt a taylori tudományos vezetéstanból eredő futószalag-termeléssel boldogította a proletariátust. A tervgazdálkodás bürokratikus szerkezetének lényege, hogy a feladatok és a döntések a legapróbb részletekig megszabottak és előírtak voltak. A döntések összetettségét „ha/akkor” mechanizmusra egyszerűsítette az előírások katalógizált rendszere. A munkamegosztás révén óriási ráfordítással megsokszorozódott a foglalkoztatottak, és velük a hierarchikus lépcsők száma, ami egyben a hatalom növelésének bevált módszere is (Luhmann 2003).

A bürokratikus berendezkedés kiegészült egy párhuzamos szerkezettel, a párttal, amelyik lépésről lépésre meghatározta és ellenőrizte az ideológiai konszenzus betartását, úgy az államapparátusban, mint a civil életvitelben. Ennek egyik legfontosabb oka az volt, hogy a Taylor-szisztéma lenini változata a termelést is ideologizálta. A helyes osztálytudat volt a legfontosabb gazdasági

⁴ <http://www.bu.edu/bostonia/winter04/stars/>

ösztönző. Ugyanakkor az állami hierarchiával párhuzamos pártapparátus hatékony hatalmi erőforrás is volt. A párt intézményesítette a besúgás és feljelentés egyéni előnszerzést garantáló viselkedési normáját. A társadalmi megfelelés természetes vágyát nem az egyéni képességek vagy más individuális tulajdonságok révén, hanem a politikai megbízhatóságon keresztül lehetett kielégíteni. Ezért tűnt ez egy önkéntes kiválasztódásnak, holott jellegzetesen társadalmi jelenség volt. Az ideológia, mint gazdasági ösztönző, az alacsony fizetés és az állandó rotáció a bürokratikus munkakörökben voltak a lenini államberendezkedés alapelvei. Meglepetés lehetett Lenin számára, hogy ezt nem lehet minden további nélkül a gyakorlatban megvalósítani. Hatalomátvétele után – mivel a cári apparátust felszámolta és nem sikerült hatékony bürokratikus berendezkedést felállítani – az ország 1921–22-ben apokaliptikus éhínségben szenvedett, aminek kétmillió halálos áldozata volt. Mégis kitartott az elmélet mellett utódja, Sztálin is. Az 1920-as években további 14,5 millió ember éhhalálát okozta az, hogy a bürokratikus szervezetben az elosztás az új formában még nem működött.

Így vált egy új ismeret egyrészt a mozgás élményének és analitikus reformjának boldog és hasznos ismeretévé, másrészt a Kelet nyomorúságává (lásd 5. kép).



5. kép: George Orwell 1984 című művében jelenik meg az utópista-taylorista értelmezés és a taylorizmus társadalmi és politikai kritikája⁵

Túl azon az érdekességen, hogy a lenini-sztálini munkaszervezés részben a legtisztább kapitalista gazdasági szervezés technológián alapult, fontos tanulságokkal is szolgál ez a perspektíva. Mind

⁵ http://cotocrew.files.wordpress.com/2010/07/1984_cover2.jpg

a taylori, mind a lenini munkaszervezés átalakítása felülről irányított volt: Taylor esetében a tulajdonosok a szakszervezetek segítségével próbálták semlegesíteni a munkások akarát. Lenin és Sztálin pedig minden hatalmi erőszakszervezet együttes munkájával igyekezett az új termelési módszert a munkásság akarata ellenére keresztülvinni. Mindkét gazdasági rendszerben sikerült vele a termelékenységet bizonyos fókig javítani, nem ez okozta a két gazdasági rendszer eltérő eredményét. Sokkal inkább döntő volt a közigazgatási rend átszervezése.

A szovjet típusú berendezkedésben a bürokrácia mindenható teljhatalmának intézményesülése és létszámának bővülése ellenére sem sikerült eleinte az elosztás minimális hatékonyságát elérni. Az átszervezéssel függtek össze az elosztási anomáliák, ilyenkor a társadalom egy részének egzisztenciális létfenntartása sem volt garantált. A termelés eredményességének fokozása csupán racionalitásmítosz, amellyel a hatalmi térnyerés szükségességét lehet indokolni (Crozier 1981).

Kérdéssé válik ezáltal az elterjedt hit, miszerint a totalitárius rendszerek a gazdasági válságok miatt alakultak ki. Hiszen egy gazdasági válság nem okozott mindenütt, minden esetben diktatúrát. A megfeleltetés valószínűleg közel sem ilyen közvetlen. Ez a példa, de a németországi náci rezsim hatalomra jutása is arra utal, hogy a totalitárius rendszerek létrejöttét nemcsak gazdasági válság, hanem mélyeszántó közigazgatási reformok is elősegítették. A gazdasági válságok gyakran éppen akkor jöttek létre, amikor a termelési hatékonyság objektív technikai, szervezési lehetőségei jelentős mértékben bővültek. Az állami hatalom totalitárius alakzatváltását valószínűleg a fennálló hatalmi rendszer átszerveződése révén előállt lehetőség biztosította, amelynek nyomán új hatalmi rendszer tudott kialakulni. Egy átható közigazgatási reform, amelynek során állami szervezetek, különösképpen a jogalkotás és végrehajtás, valamint az oktatás intézményei alakulnak át vagy szűnnek meg, a hatalmi struktúrák veszélyes változását eredményezheti. Ilyenkor az állami alkalmazottak létszáma legkevesebb a negyedével csökken, majd legalább ugyanannyival emelkedik. Ez a cserélődés okozza, hogy az állami intézményi ideológiák változnak. Az átszervezés során hatalomra került vagy hatalmában megerősített politikai csoport ideológiája azt legalizálja, hogy a társadalom mely része lesz az átalakítás vesztese, hogy az milyen faji, etnikai, szociális vagy vallási kizárások alapján történjen. A gazdasági válság volt a racionális indok, hogy a tömegek az új uralmi rendet elismerjék, a közigazgatási reform pedig az államforma változásának eredendő oka.

A közigazgatás átszervezése egy önjáró spirál, amely nyomán kialakulhat, illetve felerősödhet a gazdasági válság, majd ezt követheti a szociális összeomlás, és ez kielégítő indok arra, hogy a demokratikus berendezkedés mezejét az uralmi rend bürokratikus támogatottsággal legális módon elhagyhassa.

Irodalomjegyzék

- Beissinger, M. R. (1988): *Scientific Management, Socialist Discipline, and Soviet Power*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Crozier, M. (1981): *A bürokrácia jelensége*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Ebbinghaus, A. (1984): *Arbeiter und Arbeitswissenschaft: Zur Entstehung der „wissenschaftlichen Betriebsführung“*. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Ford, H. (2008): *Mein Leben und Werk. Die Autobiografie von Henry Ford*. Deltus Media, Wien.
- Fügedi János (2009): *Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka*. In: Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet. Visszaemlékezések*. L'Harmattan, Budapest. 7-22.
- Kakar, S. (1970): *Frederick Taylor: A Study in Personality and Innovation*. MIT Press, Cambridge (MA).

- Kieser, A. és Ebers, M. (2006, szerk.): *Organisationstheorien*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Knorts, H. (2008): *Vom Tanz zum „industrial rhythm“ Rudolph von Laban System der Bewegungsanalyse*. In: Bauer, R., Williams, J. és Weber, W. (szerk.): *Festschrift für Hans-Joachim Braun*. Waxmann, Münster. 117-132.
- Luhmann, N. (2003): *Macht*. UTB, Stuttgart.
- Nelson, D. (1975): *Managers and Workers. Origins of the Twentieth-Century Factory System in the United States, 1880–1920*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Tatur, M. (1979): *„Wissenschaftliche Arbeitsorganisation“*. *Arbeitswissenschaften und Arbeitsorganisation in der Sowjetunion 1921–1935*. Harrowitz, Berlin.
- Tatur, M. (1983): *Taylorismus in der Sowjetunion. Die Rationalisierungspolitik der UdSSR in den siebziger Jahren*. Campus, Frankfurt/New York.

Érték és változás a repertoárban

A Magyar Nemzeti Balett a rendszerváltás óta

Az előzmények

Ahhoz, hogy a rendszerváltás óta eltelt időszakot kellőképpen meg tudjuk ítélni, szükség van az 1920 és 1988 közötti előzmények vázlatos áttekintésére.

1. Abban nagyjából egyetért a magyar tánc történések kis csoportja, hogy a hazai repertoár-építkezés első jelentős időszaka az 1925-ben kezdődő ún. *Radnai-korszakra* tehető. Ekkor indult meg operaházi balettünk európai nivóra emelkedése. Ehhez két külső hatásra volt szükség: a szentpétervári cári balett vendégjátékaira (1899, 1901), illetve az 1909-ben nemzetközi porondra lépő, Gyagilev vezette Orosz Balett esztétikai forradalmára. E két – ránk nézve sokként jelentkező – hatás arra sarkallta a művészeti élet balett iránt elkötelezett irányítóit, hogy egyrészt pártolják a táncot, követeljék meg a balettművészek technikai fejlődését, másrészt pedig igyekezzenek átvenni a Gyagilev-féle Orosz Balett darabjait, vagy annak a szellemében készüljenek új művek. Ezen túlmenően az 1920-as évek második felétől igen hangsúlyosan került a kultúrpolitika homlokterébe, hogy magyar műveknek kell megjelenni a balettszínpadon is. Így született meg a magyaros karakterbalettként megnevezhető speciális műfaj, mely táncanyagában a néptánchoz, alkotóként pedig leginkább id. Harangozó Gyula és Jan Cipelinski nevéhez köthető. E egyes repertoár a maga korában, a két világháború közti időszakban megállta a helyét nemzetközi összehasonlításban is, a középmezőny felső részében helyezkedett el mind a táncművészek, mind a művek tekintetében, emellett markánsan megmutatkozott a magyar karakter is.

2. A II. világháború, pontosabban *1948 után* a korábbi repertoár 85-90%-ban eltűnt, és a nyugat-európai kapcsolatok is megszűntek. Helyükbe ideológiai és esztétikai alapon egy gyökeresen eltérő elképzelés lépett, amely szovjet mintára kívánta fejleszteni a dekadensnek és elmaradottnak tartott hazai balett kultúrát. Ennek az lett a következménye, hogy tökéletesen megváltozott a repertoár. A korábbi egyfelvonásosok helyét a nagy orosz klasszikusok, illetve a szovjet balettdrámák váltották fel. Ez volt az első időszak a 20. században, amikor a magyar alkotók műveinek aránya a külföldiekhez viszonyítva lecsökkent. 1956-ig mindössze id. Harangozó Gyula és Vashegyi Ernő képviselték a balettet magyar koreográfusként az Operaházban. Ezt a korszakot a technikai fejlődés és sok alaplum megjelenése miatt alapvetően pozitívnak tartjuk, bár sajnos szinte nyomtalanul elvesztettük közel 30 év műveit, és az 1956-os forradalom előtt és alatt számtalan tehetséges balettművész hagyta el az országot.

3. A második, egyértelműen építkező időszak *Lőrinc György* nevéhez kapcsolódik, aki 1961-től vezette az operaházi balettegységet. Lőrinc – aki mozdulatművész múlttal és intézményvezetői gyakorlattal (ÁBI) rendelkezett – hamar belátta, hogy id. Harangozó Gyulán kívül is szükség van magyar koreográfusra. Saját koreográfiai ötleteinek megvalósításáról az *Acis és Galatea* után letett, viszont fontosnak tartotta, hogy a fiatalabb generációk tagjaiból koreográfusokat neveljen ki. Az ő felfedezettjei közé tartozik Seregi László és Fodor Antal. A Lőrinc-korszak végére, 1977-re a balettegységet nemzetközileg is magasan jegyzetté vált. Tagjai egyéniségük és táncudásuk révén keresettek voltak a Szovjetunió és a szocialista országok, valamint a nyugati világ balettszínpadain.

A repertoár alapvetően négy részből tevődött össze: (1) romantikus és orosz klasszikus művek (*Giselle, A szilfida, A hattyúk tava* stb.); (2) szovjet dramobaettek (*Párizs lángjai, A bahcsiszeráji szökőkút, Laurencia*); (3) magyar művek (egy és több felvonásosok, id. Harangozó és Seregi darabjai); és (4) nyugati alkotók balettjei (Béjart, Ashton, Lander stb.). Ez utóbbi csoport már csak azért is jelentős, mert az egykori szocialista országok közül egyedül Magyarországon lehetett látni ilyen nyugati műveket, melyeknek bemutatóját – kétség sem fér hozzá – Lőrinc György járta ki Aczél Györgynél és az alkotóknál. Azonban a hazai koreográfusok száma és a repertoárban játszott művek aránya még mindig nem volt elég magas, ráadásul a magyar alkotók kevésbé voltak termékenyek.

Lőrinc György távozása után, tulajdonképpen a rendszerváltásig az ő általa „kijelölt” úton haladt balettünk. A nemzeti estek több színnel gazdagodtak (kubai, holland stb.) azonban az id. Harangozó Gyula által készített koreográfiák kezdtek eltűnedezni a repertoárból, és helyüket főként Seregi László nagy közönségsikert elért művei foglalták el, valamint a szintén sikeres *Próba*, Fodor Antal koreográfiájával. Szerencsére nem szélesedett repertoárunk az akkori szovjet újhulámos művekkel, de sajnálatosan a nyugati narratív baletteket (Cranko: *Anyegin*, Neumeier: *A kaméliás hölgy*) vagy MacMillan kísérleteit sem láthatta a közönség.

A rendszerváltás és az azt követő évek

Ezen a ponton érkeztünk el oda, hogy megvizsgáljuk a rendszerváltás (1989/90) óta eltelt több mint húsz esztendő. Ennek megítéléséhez talán már kellő távlatlással rendelkezünk.

A rendszerváltás előtti időben látni lehetett, hogy az összefoglalóan „magaskultúra” néven is emlegetett műfajok csillaga leáldozóban volt a hazai kulturális életben. Látszólag minden teljesen rendben volt, hiszen az Operaház, a színházak és múzeumok rengeteg jegyet értékesítettek, a kultúra fogyasztói pedig éltek az olcsó, de zömmel minőségi lehetőségekkel. Az 1980-as évek második felében, a diktatúra szorításának lazulásával a korábban alternatívnak nevezett művészeti irányvonalak képviselői is egyre inkább előtérbe kerültek.

A Magyar Állami Operaház balettegysége is változás előtt állt, de még senki nem tudta az irányt. 1989/90 táján a változás eufórikus messiásvárása keveredett a sokéves, korábban bevált ügymenettel, a már ismert fizikai és a hirtelen változó politikai keretekkel. Jól látható Fodor Géza írásában, hogy maga az anyaintézmény, az Operaház milyen gondokkal küzdött az operajátszás terén: „Az a tényállás, hogy a két színházat átfogó monstruózus operakombinát évtizedek óta kényszerpályán lefelé tart, hogy a fenntartó magyar állam az ötvenes évek kultúrforradalmi illúzióinak szétfoslása óta nem tudja eldönteni, mire kell neki az Opera, mit vár tőle, s ezért mit hajlandó áldozni, hogy a budapesti Opera-operajátszás ügye vonatkozásában mind a kultúrpolitika, mind a színházvezetés már réges-régen egyik napról a másikra él, perspektivikus gondolkodás híján, s az utóbbi színházi szervezetben, a felelős posztokon tartósan nem gondoskodott a szakmai utánpótlásról, hogy az intézményben anarchia uralkodik, hogy az operajátszás a magyar kultúra perifériájára került – ez a mérhetetlenül komplex és súlyos tényállás tehát nem kevesebbet követelne, mint az Opera funkciójának, működési feltételeinek teljes újragondolását, s az intézménynek az alapoktól való újraépítését szerzetileg és szellemileg egyaránt. Itt legalább fél évszázad fokozatos építkezése lett lepusztítva – itt már nem elég a szakmai színvonal árnyalatnyi, néhány fokkal való emelése. A gyökeres és perspektivikus újragondoláshoz s a szívós és következetes véghezvitelhez azonban sem a kultúrpolitika, sem a szakma oldalán nem látszanak a feltételek: az akarat, a koncepció és a kapacitás” (Fodor 1998, 326). Ehhez viszonyítva a balett egy firkarcnyival sem volt jobb helyzetben, sőt!

Ugyanez másként megfogalmazva a következőképpen nézett ki. Az alábbi problémákkal kellett (volna) megküzdenie a balettegységet vezetőinek: (1) csökkenő állami támogatás (Devich

1995); (2) elavult operaházi struktúra; (3) menedzselési feladatok, a mecenatúra megszervezése; (4) a művészek alacsony fizetése (Soós 1996); (5) csökkenő előadásszám;¹ (6) növekvő infláció, emelkedő jegyárak, előregedő közönség; (7) nívós, új bemutatók létrehozása; és (8) koreográfus-hiány.

Mondani sem kell, hogy az igazgatóknak nem sikerült egyesbe hozni a balett helyzetét, de erre valójában nem is volt esélyük, mert a hirtelen kitört vadkapitalizmus idején a kultúra nem volt érték többé. Amit a közönség és az újságolvasók tapasztalhattak, az egy-két botrányhír volt az Operaház környékéről a hírhedt Kacska Magazinban, valamint Szakály György korábbi balettigazgató és néhány kollégájának elbocsátásáról szóló híradások sora, de ez utóbbi már 1996-ban történt.

Az 1988 és 1995 közötti időszakban azért volt néhány jelentős változás, esemény, amely történeti jelentőségű. 1989-ben elkészült Seregi László *Szentivánéji álom* című álomjátéka, a mester kedvenc darabja. Sok év után az Olaszországba szakadt nagymesterre emlékezve bemutatták a *Milloss-estet*, amely mindössze két szempontból volt figyelemre méltó. Kiderült, hogy Milloss *Mandarinja* (1942) mind látványban, mind színpadi megoldásaiban erősen emlékeztet id. Harangozó 1956-os koreográfiai változatára, és az is, hogy Milloss balettjei nem igazán időtállóak. Sok év után ismét felújították a *Coppéliát*, és sor került az eddigi egyetlen Cullberg-bemutatóra, a *Mamma Mariára*, melyet nem fogadott kedvezően a közönség.

Az 1990/91-es évad egy több, rövidebb műből álló baletttestet hozott az Erkel Színházban, amelyből csak North A *Halál és a lánykása* emelkedett ki. Keveházi Gábor *Olympia* című műve két évadot ért meg, viszont 1991-ben Róna Viktor verziójában hosszú idő után ismét színpadra került a *Csipkerózsika*. 1991-ben indult egy magánvállalkozás is, amely célul tűzte ki, hogy az Operaház nyáron se álljon üresen, így született meg a BudaFest. A két tulajdonos: Bán Teodóra és Keveházi Gábor több nyári balettbemutatót hoztak tető alá.

Az 1991/92-es szezon nagy újdonsága volt Pártay Lilla három felvonásos nagybalettje, az *Anna Karenina*, amely azóta is a repertoár része. Keveházi Gábor Amerika felfedezésének 500 évfordulójára megalkotta a *Cristoforót*, amely nem mint balett érdekes, sokkal inkább annak kapcsán, hogy az Angyal szerepében színpadra állt a nagybeteg Rudolf Nurejev. Az ő vendégszereplésének nyomán megrendezésre került a *Rudolf Nurejev Nemzetközi Balettverseny* is, amely az első, és mindeztáig egyetlen magyar szervezésű, de nemzetközi balettverseny, amely később jelentőssé váló sztárokat és jeles magyar eredményeket tudott felmutatni.

Több Fodor-koreográfia is született 1992/93 körül – a *Mindhalálig tánc*, illetve *A fából faragott királyfi* és *A csodálatos mandarin* új változata Makovecz Imre díszleteivel –, de egyik sem vert gyökeret a repertoárban. Meghonosodott viszont a *Világstárok Balettgála* produkció, amely 1993 óta szeptemberi jótékonyági előadásai révén sok művészt – valódit és kevésbé érdekeseket –, továbbá addig nem ismert koreográfákat hozott el Budapestre. Pártay Lilla *Velencei mórja* (1994) igényes alkotás volt, de dramaturgiai problémái és a zene táncra kevésbé alkalmas volta miatt szintén nem sokáig maradt repertoáron. Egy év csúszással, hosszú előkészületek után 1994 májusában került sor Seregi utolsó balettjének bemutatójára, melyet az alkotó *A makrancos Kata* címre keresztelt, és ezzel létrejött Seregi Shakespeare trilógiája. A balettegyüttes és a közönség is kirobbanó örömmel fogadta az új művet. Ezek a balettet érintő pozitív változások. Azonban Seregi László egy Balla Emőkének adott interjújában – ugyan nyilván saját darabjai miatt is aggódva – leszögezte: „Ami a repertoárt illeti, elég sok fájdalom van. Az utolsó három évben olyan darabok kerültek színpadra, amelyek közül nem egy kompromittálta az együttest” (Balla 1994).

¹ Az 1979/80-as évadban a Magyar Állami Operaház előadásainak száma 515, ebből 107 volt balett. Az 1989/90-es évadban a 458 előadásból már csak 94, míg az 1991/92-es szezonra 433-ból mindössze 81 volt balett.

1994 decemberében visszakertült az Operaház színpadára *A diótörő* immár méltó felújításban, és még abban a szezonban zajlott le az *Angol koreográfusok estje*, melynek programja pénzügyi nehézségek miatt nagyon érdekesen alakult ki. Szakály György személyes közlése szerint kezdetben egészen más művekről tárgyaltak, de azok vagy pénzügyileg voltak elérhetetlenek, vagy a betanítók csak sok év múlva jutottak volna el Budapestre, ezért kompromisszumos megoldás született. A nyitó mű, Ninette de Valois *Sakk-mattja* (1937) inkább múzeumi darab volt, semmint az együttest fejlesztő táncjáték. Balanchine csodálatos *Szerenádja* ugyan a szimfonikus balett egyik csúcsa, de semmi köze az angol táncagyományhoz. Egyedülként MacMillan *Concertója* volt valódi újdonság az együttes számára, sajnos mégsem maradhatott sokáig műsoron.

Vámos György *Hattyúk tava* adaptációja igen látványos alkotás, a 19. századi klasszikusok 20. századi átdolgozásának tipikus darabja, amelyről Gelencsér Ágnes (1995) a következőt írta: „Felesleges volt a nagy nevetek: Petipát és Ivanovot elődkoreográfusként felemlíteni a műsorlapokon, mert Vámos balettjének az ő világukhoz édeskevés köze van.” Kétség sem fér hozzá, hogy Vámos átköltése tökéletesen végigvitt történetet mutat be, azonban nem sok köze volt az eredetihez a maga skizofrén hercegével és az egykori varázslót szeretőként tartó nagyhercegnővel. Talán sikeresebb lett volna egy tradicionálisabb változatot ötvözni a Vámos-féle mű gyönyörű látványbéli megoldásaival.

A Harangozó-korszak

1996. március 1-je ifj. Harangozó Gyula balettigazgatói mandátumának kezdete.² Furcsa időpont ez abból a szempontból, hogy ritkán kezdi meg igazgatói regnálását egy vezető a szezon kelletős közepén. Van rá példa külföldön, hogy a kinevezett új igazgató párhuzamosan tevékenykedik a még hivatalban lévő direktorral. Ennek praktikus okai vannak, így már az új vezető készítheti el a következő szezon tervét, és szerződheti a táncosokat.³

Kétségkívül ifj. Harangozó Gyula az elmúlt húsz év legsikeresebb vezetője az időközben Magyar Nemzeti Balettre átkeresztelt együttes élén. 2004-ben egy hosszabb elemzést írtam ifj. Harangozó Gyula budapesti tevékenységéről, ennek összegzéséből idézek: „[...] amit viszont elért, az mindenképpen nagy fegyvertény. Sikerült létrehozni egy gazdaságilag független balettegyüttest, amely önálló tagozattá vált a színházon belül. Kormányzati támogatással rendezte a béreket. Elhozott olyan műveket Budapestre, amelyek valószínűleg a közreműködése nélkül nem jutottak volna el hozzánk (*In the Middle Somewhat Elevated*, *Anyegin*, *Mayerling*). Nem kis részben a Világstárok Produkciónak köszönhetően több olyan külföldi vendég táncolt az Operaházban, aki világmércével mérve is sztár (Cojocar, Kobborg, Acosta, Corella...), és az idei évben végre elindultak a külföldi turnék is” (Gara 2004).

De nézzük, hogy miként változott lépésről-lépésre a repertoár a vizsgált időszakban. A kettős vezetésű 1995/96-os évad második felében az Operaház felújította *A babcsiszériji szökökút* című művet. Ez mindenképpen előnyös volt a társulat számára, hiszen a cselekményes, nagy drámai erőt felvonultató balett megmutatta az együttes erősségeit, és orosz vendégművészeket is lehetett hívni. A következő évad nagy újdonsága – mely valójában egy felújítás volt új látvánnyal – a *Giselle* repríze. Régóta hiányzott a romantikus balett e gyöngyszeme Budapestén. Az Erkel Színházban bemutatott baletttesttel megkezdődött a „kísérleti korszak”. Neves és kevésbé neves alkotók jöttek betanítani rövidebb lélegzetvételű műveiket, amelyek zömmel a balettet próbálták

² Szakály György kinevezése 1995. december 31-ig tartott, ifj. Harangozó Gyula kinevezése pedig 1996. március 1-jével történt meg (Magyar Állami Operaház 112. évad, 106).

³ Ez történt a Svéd Királyi Balettnél Marc Ribaud botránya után, amikor Johannes Öhman lett az új balettigazgató 2011-ben.

a kortárs tánccal ötvözni. Naisy, Jamison és Zanella opuszai érkeztek meg először, de nem voltak igazán sikeresek. Zanella *Szoba* című balettje legalább annyira nem aratott sikert, mint a három szezonnal később repertoárra vett *In the Middle Somewhat Elevated* Forsythe-tól. A két balett között természetesen nagy differencia van, hiszen Forsythe műve legalább szakmai fejlődést jelentett, mégis ez a két mű tette próbára leginkább a kellemes balettekhez szokott, táncban kevésbé járatos nézők idegeit. Ezekon kívül számos, „a repertoár építését nem szolgáló” mű került színpadra, ezek szubjektív listáját lásd 1. táblázat.

Természetesen senki ne gondolja, hogy ifj. Harangozó igazgatósága alatt csak rossz művekből állt a repertoár. Számtalan jól sikerült felújítás volt a hazai ősbemutatókon kívül. Id. Harangozó balettjei közül egyértelműen sikeres volt a *Seherezáde* és a *Térzene*, viszont a *Coppélia* átdolgozása feleslegesnek minősíthető, hiszen elveszett az eredeti balett bája a sok trükkötől, ráadásul Velich Rita kosztümjei gyengébben sikerültek, mint Márk Tivadaréi. A *Furfangos diákok* előadása a múlt kódéből viszont maximum arra volt jó, hogy a néző legyintsen: ezt is láttuk. A *Don Quijote* orosz-magyar adaptációja formába hozta a társulatot és megörvendeztette a nézőket, *A hatyúk tava* felújítása azonban elsősorban a látványával hagyott űrt.

Balanchine *C-dúr szimfóniájának* elővétele igen pozitív gondolat volt, azonban megfelelő technikai színvonal híján leginkább a *Szerenád* mutatta igazi formáját. *Az alvajárót* többen haszontalannak ítélték a kritikusok közül, azonban azt tudom mondani, hogy a nagy orosz-amerikai mester cselekményes művei közül még mindig ez az egyik legjobb.

Seregi László munkái a magyar alaprepertoár részét képezik, így egy-két kivételtől eltekintve (*Cédrus*, *A csodálatos mandarin*) szinte állandóan műsoron vannak. Harangozó érdeme, hogy megint elővette *A fából faragott királyfi*t, és az Erkel Színházból áthozta a *Spartacust*, amelyet akkoriban még volt, aki el tudott táncolni (ifj. Nagy Zoltán).

A külföldi repertoár bővítése, frissítése terén jelentős fegyvertények születtek: több van Manen egyfelvonásos érkezett Budapestre, és Kylian *Hat tánca* kifejezetten sikeresnek bizonyult. Cranko *Anyeginje* az együttes és a közönség kedvencévé vált, szinte nem lehetett elég előadást tartani belőle, és MacMillan *Mayerlingje* is – noha nagy és nehéz falat volt a Nemzeti Balett számára – végső soron fontos lépés volt a nemzetközileg is elismert, széles repertoár kiépítése felé.

A magyar alkotók egész estés újdonságai közé tartozik Pártay Lilla *Amadeusa*, amelyet nehéz megítélni. Az életrajzi balettnak nevezhető műfajú alkotás a maga sok szereplőjével és dagályos történetmesélésével egy dramaturgiai káosz, ugyanakkor táncai szépek, és az együttes nagy részét foglalkoztatta a koreográfus. Barbay Ferenc *Az ember tragédiájából* készített balettváltozatot, amely tisztességes munka, de nem vagyok meggyőződve róla, hogy feltétlenül táncba kellett fogalmazni. Ifj. Harangozó Gyula *Hőfőherkéjének* – e látványos és kedves elemekből összeállított, humorban gazdag kétfelvonásos balettnak – az erőssége inkább a közönség szórakoztatása és a gyerekközönség megnyerése, továbbá a színházi bevételek növelése, kevésbé a lépésanyag.

Fontos megjegyezni még, hogy az új koreográfusgeneráció kinevelésére ifj. Harangozó Gyula mindig figyelmet fordított. Ennek a kereteit a Magyar Nemzeti Balett Alapítvány jelentette, amely azóta is működik kisebb-nagyobb megszakításokkal. Az évente általában egyszer megrendezett esteken a legjobb alkotásokat mutatja be a balettegyüttes kísérletező kedvű része. Alapvetően tíznél nem több alkotó tűnt ki e szemlék során, közülük Lukács András és Andrea P. Merlo érdemel abszolút elismerést, és jó néhányan vannak olyanok, akik egyfelvonásosnál rövidebb számaikkal arattak sikert, pl. Venekei Marianna és Bajári Levente. Azonban ne felejtsük el, hogy egy 10-15 perces, kevés szereplős mű még nem nyújt garanciát arra, hogy valamikor a szerzőből nagyszínpadi koreográfus válik.

A Harangozó-érában kezdett el átalakulni nemzeti együttesünk. Többszöri strukturális változás után alakult ki a ma is létező rendszer az első magántáncosokkal, magántáncosokkal egészen

a tánckari művészekig. 1995-ig a társulatban minden tag magyar volt, a művészek jószerevével mind a Magyar Táncművészeti Főiskoláról vagy annak jogelődjétől kerültek ki. Ifj. Harangozó immár nemcsak külföldi szólistákat szerződtetett, hanem a tánckarba is vett fel külföldieket. Érdekes kérdés, hogy ez a folyamat jó-e, helyes-e. A világban alapvetően a volt szovjet utódállamok és a Párizsi Opera kivételével nem nagyon vannak „egynyelvű”, egy nemzet tagjaiból felépülő balettegyüttesek. Ha Szent István *Intelmei* nyomán indulunk el, akkor csak a sokszínű együttes lehet ütőképese. Valószínűleg a megfelelő táncművészek hiánya és korábbi külföldi tapasztalatai indíthatták el a balettigazgatót ezen az úton, amely mind a mai napig tart, és az időnként megszervezett próbatáncokkal gyakorlattá is vált.

A repertoárt építő művek	A repertoárt nem építő bemutatók
Seregi: <i>Szentivánéji álom</i>	Breuer: <i>Dancing on</i>
Pártay: <i>Anna Karenina</i>	Keveházi: <i>Olympia</i>
MacMillan: <i>Concerto</i>	Fodor: <i>Mindhalálíg tánc</i>
Petipa: <i>Don Quijote</i>	Fodor: <i>A csodálatos mandarin</i>
Kylian: <i>Hat tánc</i>	de Valois: <i>Sakk-matt</i>
Cranko: <i>Anyegin</i>	Vámos: <i>A hatyúk tava</i>
MacMillan: <i>Mayerling</i>	Naisy: <i>Az örökkévalóság háromszöge</i>
Harangozó: <i>Hőfőherke és a hét törpe</i>	Zanella: <i>A szoba</i>
Petipa–Muhamedov: <i>A bajadér</i>	Egerházi: <i>Porcelán bölcső</i>
Balanchine: <i>Concerto Barocco</i>	Lócsei: <i>A láng</i>
Dawson: <i>A napfény természete</i>	Egerházi: <i>Beszélő testek</i>
Lukács: <i>Örvény</i>	Pártay: <i>Concerto</i>
Forsythe: <i>In the Middle Somewhat Elevated</i>	Pártay: <i>Szimfonikus percek</i>
	Egerházi: <i>Súlyos suhanások</i>
	Román: <i>A fából faragott királyfi</i>
	Fodor: <i>A nő hétszer</i>
	Eifman: <i>A Karamazov testvérek</i>
	Naisy: <i>A szerelem és a lány</i>

1. táblázat: Az 1989 és 2011 közötti balettbemutatók szubjektív besorolása

A Keveházi-éra

Keveházi Gábor nagy tervekkel kezdte meg direktori időszakát. Sokszor és sokat nyilatkozott elképzeléseiről. Igyekezetéből – utólag végigtekintve azon a majdnem hat évadon, ameddig ő vezette a Magyar Nemzeti Balettet – nem alakult ki olyan karakteres összbenyomás, mint amelyet Harangozónál tapasztalhattunk.

Az első premier Fodor Antal *Próbájának* felújítása volt. Ez a rockbalett 1982-es bemutatója idején óriási közönségsiker volt. Az akkori húszas, harmincas generáció nagy örömmel tapasztalhatta, hogy Presser Gábor zenéje már az Erkel Színházba is „betört”. A koreográfus pedig sok helyen tanította be alkotását külföldön. 2005-re viszont egy tökéletesen érdektelen, poros produkciót láthattunk viszont az Erkelben, hiszen eljárt a mű felett az idő.

A *Múlt és jelenre* keresztelt gálaest klasszikus pas de deux-eket és koncertszámokat tartalmazott. Ilyen programot tipikusan két esetben tűznek műsorukra a színházak: ha nincs pénzük új bemutatóra, vagy ha egészen kiváló a szólista gárdájuk. Nálunk inkább az első tényező indokolhatta a baletttestet.

A két Bartók színpadi táncjáték repertoáron tartása kötelesség. Az elmúlt közel száz év alatt elég sok változat készült belőlük. Ez a két mű olyan helyet foglal el a hazai táncéletben, mint a *Tavaszi áldozat* nemzetközileg. Szinte minden jeles koreográfus elkészíti a saját változatát, és van, aki többet is. Nos, Román Sándor *Fából faragott királyfi*ja annyira nem tartozott a sikeres produkciók közé, hogy nem is maradt műsoron. Ennél csak egy fokkal volt elfogadhatóbb Lócsei Jenő *Csodálatos mandarinja*.

A következő évad ismét egy Pártay művet hozott, *Az elfújta a szelet*. A színpadra vitel jogának megszerzése körüli huzavona után 2007 tavaszán került sor a premierre. Megint hosszú mű született, amely igencsak igénybe veszi a néző idejét és türelmét. Divertissement-szerű zsánerképek és szólók, kettősök váltogatják egymást, s Pártay továbbra is görcsösen ragaszkodott a könyv/film majdnem minden epizódjához és szereplőjéhez, illetve ahhoz, hogy az együttes minden tagja táncoljon valamit. Az évad másik eseménye az Erkel Színház bezárása volt, annak életveszélyes voltára hivatkozva. Ennek ürügyén, tulajdonképpen az Erkel búcsúztatásaként állt össze az a monstre est, amely a *Lépésről lépésre* címet viselte, és a fiatal alkotók (operaiak és meghívottak) műveiből épült fel. Közülük muzikalitása és letisztult látványa miatt érdemel említést Andrea P. Merlo *Hommage à Paul Klee*, illetve eredetisége okán Kerényi-Miklós Dávid *Na de tényleg?* című kompozíciója.

2007/2008-ban mindössze a *Szenvedély* baletttest testesítette meg az éves bemutatót. A köznyelv persze nemsokára át is keresztelte az estet „Szenvedés”-re, utalva annak elviselhetetlen voltára. Bozsik Yvette első operaházi műve, a *Menyegző*, német expresszionizmusra hajazó, minimalista stílusban állított elénk egy esküvőt. Feketében és vörösben küzdöttek egymással a férfiak és a nők, no meg a táncanyaggal, ami nem lett a klasszikus baletten nevelkedett előadók sajátja, ráadásul elvesztek, légüres térbe kerültek az Operaház nagy színpadán Bozsik jellegzetes, tartalommal bíró gesztusai, finomságai. A *Nő hétszer* volt az est legmélyebb pontja. A Fodor Antal által készített koreográfia nemcsak nélkülözte az invenciót, hanem kifejezetten közhelyekből és hatásvadász elemekből építkezett. A záró szám, Markó Ivántól *A Nap szerettei* csak egyszerűen idejét múlta. Az egész est maga volt a csódtömeg, amelyre nyilván nem kevés pénzt és sok energiát áldoztak.

Talán a 2008/09-es évad volt Keveházi Gábor igazgatói regnálásának a legsikeresebb éve a műsorpolitika tekintetében. Az, hogy a Magyarországon soha egészében nem játszott *Bajadért* műsorra tűzte, hasznos volt az együttes számára, és a közönség is hamar megbarátkozott az indiai táncosnő szerelmi drámájának történetével. Hogy miért pont Szlava Muhamedov befeszettlen – az utolsó felvonást elhagyó, és így kevésbé érhető – változata került hozzánk, azt csak találgatni

lehet. Az viszont kiderült, hogy kellő munkával a balett képes legalább elfogadható szinten bemutatni egy nagy klasszikust, és akadtak egészen kiváló szólista teljesítmények is. A másik premier egy Balanchine darabokból összerakott blokk volt. Három cselekménytelen, de mégis különböző balett. Sajnos a *Szerenád* a betanítás hiányosságai miatt nem mutatta a korábban megszokott jó formáját, azonban a *Concerto Barocco* szépen sikerült. A *Who Cares?* zárta az estet. Nem vagyok meggyőződve róla, hogy ez utóbbi volt a legalkalmasabb választás, de kétség sem fér hozzá, hogy Gershwin zenéjét szerette, az erre készült koreográfiát pedig elfogadta a nézőközönség.

Borisz Eifman *A Karamazov testvérek* című balettje mind a mai napig repertoáron van, és kellően megosztja a nézőket. Vannak, akiket egészen elvarázsoltak a széles érzelmek és a nagy ívű tablók. Sőt még az egyszere néző szájából is hallottam olyan véleményt, hogy ezek aztán megdolgoztak a pénzükért. Valóban, főként a férfiszólók óriási fizikai kihívást jelentenek a művészeknek. Mások mereven elutasították az újító szovjet koreográfus művét, mivel patetikusnak és nevetségesnek tartották. A balett végül azért maradt, mert oly sok lehetőséget tartogat a férfi szólisták számára.

Az *Örvényben* baletttest összesen öt rövid művével megint a modernitással való kapcsolatot szimbolizálta. Igaz, az est nem tudatos művészi szerkesztés következtében jött létre, sokkal inkább a „mit lehet megvenni rövid időn belül, amit még be is lehet tanítani” ad hoc elvet tükrözte. North *A Halál és a lánykája* már az 1990-es években sikert aratott az Operaházban, volt tehát egy „bombabiztos” nyitány. Miriam Naisy, aki több rövidebb koreográfiát készített már korábban a társulatnak, így majdnem házi koreográfusnak is nevezhetnénk, hivatalosan az első műre rímelve állította színre *A szerelem és a lány* című kettősét. Ez a mű tulajdonképpen egy színpadi blöff. Azt mutatja meg, hogyan lehet eltölteni két táncossal tízegynéhány percet a színpadon egy asztal és egy vörös selyem pongyola segítségével. Krzysztof Pastor kettőse, a *Wie lange noch?* nem tartozik a legformabontóbb művek közé, de legalább ez is „dúsította” a műsort. David Dawson szintén egy pad de deux-vel mutatkozott be hazánkban. Az érdekes és táncolnivalóban bővelkedő, szép vonalából összeállított, jól világított duett a vegyes est egyik egyértelmű nyeresége lett. Mint ahogyan csak sikerként könyvelhetjük el Lukács András első hazai egyfelvonásosát is, amely egyben az egész műsor névadójává is vált.

A helyzet fokozódását mutatja, hogy a 2010/11-es szezonban még Keveházi Gábor a balettigazgató, majd az év közepén egyszer csak megbízott igazgató lett egy szinte ismeretlen posztszovjet balettmester, Eldar Aliev, aki abszolút nem ismerte sem az együttest, sem annak hagyományait. A balett megint reflektorfénybe került, azonban nem a művészi teljesítménye miatt, hanem sokkal inkább a folytatásos botránysorozat révén, amibe a média is bekapcsolódott. Ilyen légkörben került sor *A rosszul örzött lány* felújítására. A mű most is jól vizsgázott, bár a hazai előadói hagyomány jól bevált gegjeit az angol betanító letiltotta. Sajnos eltűntek Márk Tivadar jelmezei és Forray Gábor díszletei, helyükre az angol licenc egyendizájnja került. Végül az évad végén kiderült, hogy miként tud gyorsan pénzt keresni egy idegen az Operaházban. Aliev megbízott igazgató „átkoreografálta” a *Giselle*-t, és ezzel már öt illették a jogdíjak. A sok értelmetlen és felesleges változtatást az egyébként szinte tökéletes korábbi előadásból szerencsére kivette a következő megbízott balettigazgató, Solymosi Tamás, azonban az ő időszakának megítélése még nyitott kérdés, így ennél tovább nem is merészkedhetem most.

Miből áll össze a repertoár?

A korábbiakban vázlatosan már végigmentem az elmúlt kb. húsz év történésein, elsősorban az intézménytörténet és a kronológia vonalain. Most a repertoár alakulásának kérdéseit szeretném terítékre venni.

Az biztosra vehető, hogy az Operaház balettegységének repertoárstruktúrája az 1950-es években jött létre, és bővült egészen az 1980-as évekig. Amint a bevezetőben említettem, összesen négy kategóriába lehetett akkor sorolni repertoárdarabjait.

A romantikus-klasszikus repertoár műveit tulajdonképpen minden klasszikus együttesnek kötelező műsoron tartania. Hogy e baletteknek melyik változatát játsszák, az mindig az adott ország és társulat sajátossága. A magyar balett hagyományába *A diótörő* szüvült a leginkább. Egyrészt mert ezt már az 1920-as években bemutatták Magyarországon, amikor Nyugat-Európában még nem is volt divatos, másrészt pedig azért, mivel az 1950-es bemutató óta gyakorlatilag változatlan formában tartja műsorán a színház. Legkevésbé a *Csipkerózsika* tartozik itthon az ismert klasszikusok közé. A balett eddig háromszor (1967, 1975, 1991) született újra Magyarországon, és mindannyiszor el is tűnt néhány év után. Ennek nyilvánvalóan az az oka, hogy nincsenek folyamatosan megfelelő színvonalú táncművészek az előadásokhoz, hiszen a *Csipkerózsika* a klasszikus balett egyik csúcsa: azaz valahogyan előadni bűn, csak a tökéletesség engedhető meg.

Bizonyos szinten még játékos bővülésről is beszélhetünk, hiszen az elmúlt években lett saját *Don Quijote* és *Bajadér* változatunk. Természetesen ott azért nem tartunk, és valószínűleg soha nem is fogunk, hogy nálunk is létjogosultsága legyen a porukból feltámasztott művek divatjának (*A fáraó lánya*, *Naila* stb.).

Az egykori szovjet repertoár gyakorlatilag eltűnt. Egy reprezentánsa található meg nálunk: *A bahcsiszeráji szökőkút*. Végül is ennél a balettnél semmiféle ideológiai indok nem merülhet fel, viszont a hazai előadói tradícióban elég mélyen gyökerezik a megmaradáshoz. Ráadásul sok jó szerep van benne.

Ma ugyanebbe, az egykor dramobalettnak nevezett csoportba tudnám besorolni a Dosztojevszkij-mű adaptációját, *A Karamazov testvéreket*. Igaz, hogy Eifman csak a megtűrt kategóriába tartozott a szovjet érében, azonban műveinek esztétikája (nagyívű tablók, felfokozott érzelmek...) nagyon is közel áll a dramobalettekéhez, mozgásanyaga pedig az akrobatika és a klasszikus balett elegyéből áll össze.

A nyugati művek csoportja változó intenzitással, de folyamatosan jelen volt az elmúlt évtizedekben. Az egyik kedvenc, *A rosszul őrzött lány*, amely már 1971 óta műsoron van. Ezt az angol vonalat folytatja két MacMillan balett, a *Concerto* és a *Mayerling* is, továbbá a nem túl izgalmas *Sakk-matt*. Érdemes elgondolkodni azon, hogy vajon MacMillantól miért a *Mayerlinget* táncolta a Magyar Nemzeti Balett. Harangozó Gyula a mű magyar vonatkozásai miatt választotta ki ezt a balettet, noha valószínűleg a *Manon* jobban illett volna a repertoárunkhoz. Csak az a közös a két műben, hogy valószínűleg egyikhez sem rendelkezünk elegendő és megfelelő technikájú férfi szólistával.

Kétségtelen viszont, hogy Cranko *Anyeginje* egy olyan telitalálat volt Harangozótól, hogy ha semmi más nem hoz igazgatása alatt, már akkor is bekerül a balettagazgatók „arany könyvébe”. Éppen ezért nagyon fájó pont az *Anyegin* eltűnése.

Volt Balanchine-től is néhány balett, de állandóságot nem tudtak kivívni a műsorpolitikában, mondván: a közönség nem szereti őket. Biztosan csak az mondható el, hogy a *Szerenád* alapmű nálunk is, viszont a *C-dúr szimfónia* a felújítás (1997) idején már nem érte el a megfelelő színvonalat. Amint látható, főleg az angol-amerikai orientáció egy-egy koreográfusának művei jutottak el hozzánk, azonban a francia iskola, beleértve Béjart-t is, tökéletesen ki- és elmaradt. Egyedül az idegen Aliev volt az, aki egy Roland Petit balettet szeretett volna bemutatni, persze a nagy életműből éppen az egyik legszerencsétlenebbet: *A Notre-Dame-i toronyórt*. Sajnos egyre inkább érzékelhető, hogy Magyarországon a francia kultúra mennyire ismeretlen az átlag kultúrafogyasztó számára. További bővülést jelentettek van Manen rövid balettjei, egy-egy kísérlet Zanellától, Jamisontól, Forsythe-től, Kyliantól, és több Naisytól, no meg az *Örvényben* című est új alkotóitól.

Itt meg kell állnunk egy kicsit, ugyanis túl sűrűn fordult elő a „közönség szereti, nem szereti” indok, érv a művek bemutatására, műsoron tartására. Továbbá nemcsak ez köti össze ezeket az előbb említett baletteket, hanem az is, hogy egyfelvonásosak, ráadásul többnyire cselekménytelenek is. Évekkel ezelőtt, amikor még a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatója voltam, Fodor Antal mindig azt mondta, hogy mi magyarok be vagyunk oltva a szimfonikus balettek ellen, s ahogyan Európában északról dél felé haladunk, úgy nő az igény a cselekményességre, pusztán a nemzetek vérmérséklete, karaktere szerint. Akkor ezt el tudtam fogadni, ma viszont teljesen mást gondolok.

Valójában egyre inkább az a meggyőződésem, hogy mindez a közönségnevelés elmaradásának a következménye. Ha alaposan megnézzük, akkor Magyarországon sosem nevelték a közönséget a klasszikus balett szeretetére, de ami még fontosabb, a megértésére sem. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint amikor a Trafóban egy tökéletesen cselekménytelen egyfelvonásost – ugyan a tánc nyelve nem a balett – siker koronáz, az Operaházban még a balett formanyelvű is merev elutasításra talál. Amíg az „alternatív” közönség már művelt, addig az – műveletlenül tartott – operai képtelen a befogadásra. Ezzel cseng össze Fuchs Lívია költői kérdése. „Nem is értem, miért nem ostromolta a kortárs művészet híveinek tömege az Operaházat, amikor először, még a tavalyi évadban megjelent a plakátokon az amerikai William Forsythe neve” (Fuchs 2001). Egyúttal rávilágít arra is, hogy a két nézőtábor mennyire nem nyitott a táncművészet rokon ágai felé.

A balettől csak a szórakoztatást vagy a drámai mondanivaló, irodalmi cselekmény közvetítését várják el a nézők, és nem kívánnak a megértés komolyabb szellemi munkájával, kihívásával bíbelődni. Ez egy tipikusan olyan igény, amiről igazából addig nem is tudunk, amíg fel nem keltik az érdeklődésünket iránta. A korábban többször említett *Csipkerózsika* például azért sem válhatott a hazai közönség kedvencévé, mert éppen a szimfonizmus, a tiszta tánc felé mutat.

Az 1960-as, '70-es évektől kezdve a nemzetközi tendenciák ismét megváltoztak, és egyre inkább készültek olyan művek, amelyek már nem a cselekményesség könnyebben dekódolható eleveit alkalmazták. Azaz először csak a nem szeretem művek közé, majd a tökéletesen érthetetlenek, befogadhatatlanok közé kerültek a hazai néző számára. A nálunk született vagy importált darabok között egyre gyakrabban bukkantak fel szimfonikus művek az elmúlt két évtizedben, de a néző nem tudta, hogy mit is lát tulajdonképpen. Ezen alkotások esetében, ahol a néző problémával találkozik a befogadás során, el kellett volna magyarázni, hogy miként kell értelmezni, megemészteni a látottakat. Ehelyett az lett a bevett szokás, hogy inkább bérletes előadásokká változtatták az egyébként eladhatatlan esteket, és néhány év múltával levették őket a műsorról. Így viszont például fiatalabb koreográfusnemzedék sem alakulhatott ki, és nem is válhatott sikeressé, hiszen egy fiatal nem kezdhet mindjárt egy három felvonásos cselekményes művel nagyszínpadon csak azért, mert az kellene... Ördögi kör!

E rövid közönségnevelési eszmefuttatás végén érdemes elolvasni, amit Fodor Géza írt a közönségről korábban már idézett tanulmányában: „Az évtizedek óta többé-kevésbé érvényesülő, ám az utóbbi négy-öt évben uralkodóvá vált kontraszelekció és hanyatlás másik oldala: a közönség kontraszelekciója. A magyar operaélet ma már nem ismeri sem a bukást, sem az igazi sikert; nincs olyan rossz előadás, amely ne kapna hozzávetőleg ugyanannyi (3-5 percnyi) tapsot, mint a kevés kiemelkedően jó. [...] nem kevesebbet jelent [ez], mint hogy leépiült a közönség minőségérzéke és ép reagálóképessége” (Fodor 1998, 325).

Végül itt vannak a hazai alkotók művei. Az idősebb Harangozó Gyula által teremtett életműből alig maradt valami, mindössze négy-öt mű akad, s talán a két legfontosabb: *A csodálatos mandarin* és a *Coppélia*, igaz Harangozó zsenijét és karakteralkotó érzékét a *Térzene* mutatja meg leginkább.

Seregi László művei majdnem mind repertoáron vannak. Ennek oka egyrészt az, hogy a közönség szereti őket, mert ezek „jól megcsinált” művek: kiváló látványuk, zenéjük és dramaturgiájuk van. A közönség csak bemegy a színházba, és rögtön érti és élvezi őket. Ezeknél nem kell filozofálni a mű rétegein, és az sem zavaró, hogy ötletből több van, mint balettből. Éppen ezért a Sereginél fiatalabb alkotók talán nem is mernek előállni cselekményes ötletekkel, mert nagy az esély rá, hogy nem sikerül felülmúlniuk a nagy elődöt.

Pártay Lilla dramatikus balettjei – amint korábban már írtam – tetszetősek, néhol eredeti táncmegoldásokat is találunk bennük, lépésanyaguk gazdagabb, mint Sereginél, de sem vizuálisan, sem dramaturgiailag nem képesek a Seregi-műveket felülmúlni.

Az utóbbi két évtized repertoáron maradt műveit gyarapítja még *A próba* Fodor Antaltól, Keveházi Gábor *Zorbája*, és ifj. Harangozó Gyula *Hóféherke és a hét törpe* című balettje, amelyekről az előzőekben már írtam. Ezekon kívül elég sok rövidebb lélegzetű mű jött létre, de nem maradtak repertoáron éppen a korábban vázolt nehézségek miatt.

Összefoglalóan azt lehet mondani az elmúlt évtizedek alapján, hogy egy mű akkor épül be a törzsrepertoárba, ha négy-öt évadon keresztül játsszák. Sajnos attól mindenképpen távol vagyunk, hogy elérjük az angolok szintjét, ahol a két nagy előd – Ashton és MacMillan – után is képesek voltak koreografálni és balettben gondolkodni, de ha végre elkezdődik a közönségnevelés és lesz tehetséges alkotó is, akkor talán egyszer még felvirágozik a hazai balettkultúra.

Gondok és megoldandó feladatok

A Magyar Nemzeti Balett helyzete ma messze van az ideálistól, ez nyilvánvaló. Az alábbiakban kísérletet teszek arra, hogy vázlatosan ugyan, de rámutassak bizonyos tényekre, problémákra, amelyek szinte lehetetlenné teszik a balett hazai felemelkedését.

1. *A rendszerváltás óta nincsen olyan kulturális stratégia, amelyen belül bármilyen szerepet szántak volna a táncnak.* Minden kormányzathoz lazán köthető egy-egy terület, amelyet fontosabbnak gondolt, de a balett az eddigi politikai erőknél nem kellett, maximum reprezentációs célra.

2. *A Magyar Állami Operaház struktúrája sok évtizede elavult.* Sokkal inkább a rendszer működtetése volt az igazgatók célja, mint a magas művészi színvonal elérése és fenntartása.

3. *A balett mint műfaj egyáltalán semmilyen figyelmet nem kap.* Már nem az első olyan generáció nő fel, amelynek nincsenek meghatározó, baletthez kötődő élményei. Ez egyrészt a közönségnevelés hiányával magyarázható, másrészt pedig például annak is a következménye, hogy a balett nem tudott kitermelni olyan személyiségeket, akik véleményükkel, médiabeli megjelenésükkel formálni tudnák a művészet e szegmensét. Érdemes megfigyelni, hogy a nagyjából az 1950-es években született generáció után kiket ismer az ország. A '60-as évek születői közül Hágai és Volf Katalin, illetve ifj. Nagy Zoltán és Solymosi Zoltán neve időnként előfordult a médiában, de utánuk már csak elvétve említenek másokat, főleg Popova Aleszját és Solymosi Tamást. A balett kiesett az érdeklődés középpontjából, és csak akkor válik fontosá, ha valami botrány tör ki valahol. A fiatalokat, akik ma az Operaház színpadán táncolnak, az átlagnéző nem ismeri. Már 1994-ben arról panaszkodott Végh Krisztina, hogy „keveset szereplünk a tv-ben, kevés a reklám, sokan nem is tudják pontosan, mit jelent balett-művésznék lenni. »Összemosnak« bennünket más táncosokkal, akár az éjszakában dolgozókkal is” (Végh 1994).

4. *A balett mint műfaj nem menedzseli magát.* A Magyar Nemzeti Balett korábban mindig azzal kérkedett, hogy ők az ország elsőszámú és egyetlen klasszikus együttese, ami igaz is. Ettől függetlenül azonban még fontos lenne reklámozni magukat. A világ legügyesebben menedzselte együttese jelenleg a Royal Ballet Londonban. Ők a költségvetésüknek kb. 30-35%-át kapják a

kormányzattól, a többit maguk teremtik elő. Iszonyatosan nagy munka és komoly szervezés, hogy az egyszeri nézőből későbbi támogatót neveljenek. Szinte hihetetlen, hogy mennyire szolgálják a nézőközönséget, és emellett milyen gyorsan, érzékenyen reagálnak a folyamatokra. Például nemcsak az előadások reklámjait küldik rendszeresen, hanem emlékeztető érkezik a néző e-mail fiókjába, hogy mikor lesz a kiválasztott balett, és az előadás másnapján már ott van a kérdőív is, amely a látottakról érdeklődik.

5. Az előző pontból következik, hogy *nincsen jelentős magán vagy vállalati mecenatúra Magyarországon.* Legutóbb talán a *Csipkerózsika* 1991-es (!) premierjén láttam a színlapon azt, hogy egy bank jelentős támogatásával jött létre az előadás. Más társulatok, produkciók tudnak szponzort szerezni, a Magyar Nemzeti Balett nem.

6. *Nincsenek nemzetközi mértékkel mérhető sztárjaink.* Sajnos, tegyük hozzá. Legutoljára Solymosi Zoltán volt az, aki képes volt megmozgatni úgy a magyar, mint a külföldi balettvilágot, de az ő visszavonulásának is már 15 éve! Ki ajánl szerződést vendégszereplésre művészeinknek, és kik akarják meghívni nemzeti együttesünket manapság? Mindössze egy-két gálán jelennek meg balettművészeink, de tudható, hogy ezek a meghívások miként jönnek létre...

7. *Nem jönnek Magyarországra jelentős balettművészek vendégszerepelni.* Ennek két oka lehet: egyrészt a pénz hiánya, másrészt az, hogy az Operaház évadtervei nem hosszú távra születnek. Egy keresett nemzetközi táncművész naptárjában azonban több évre előre nincsenek olyan lyukak, amikor éppen ráérne eljönni Budapestre vendégszerepelni. Pedig a vendégszereplések megmutatnák a mai nemzetközi színvonalat és profizmust.

8. *Nincs koncepció, jövőkép a vezetők fejében, hogy miként fejlessék a Magyar Nemzeti Balettet.* Reális tervszerűség nélkül pedig nem lehet bemutatókat tartani. Emlékszem arra, hogy az *Örvényben* című est előtt milyen elkeseredett kutakodás folyt azért, hogy a műveket össze lehessen szedni, és be lehessen tanítani a bemutatóig, ami természetesen messze eltért a korábban kiadott műsortól. 1996 májusában arról tudósított a Magyar Hírlap, hogy elkészült a következő szezon játékterve (Albert 1996). Nagy nemzetközi együtteseknél három-négy évre előre készülnek a produkciós tervek.

9. Korábban már jeleztem, hogy *nagy gondok vannak a koreográfus utánpótlással is.* Az egyetlen, ma is aktív Pártay Lillán kívül nem akad más.

10. Meg vagyok győződve arról, hogy *a közalkalmazotti forma elkényelmesíti a táncosokat, és nem a művészi színvonal emeléséről szól.* Ezt Harangozó Gyula úgy fogalmazta meg, hogy „Közalkalmazottként lehetetlen művésznék lenni” (Horeczky 1997). Természetesen igaz, hogy a létbizonytalanság nem segíti a művészi kiteljesedést, de talán célravezetőbb lenne egy jól szervezett, ütőképes együttes kialakítása megfelelő fizetésekkel és egyéves szerződésekkel. A világban természetesen többféle minta van. A Párizsi Operában közalkalmazotti formában szerződtetik a művészeket, viszont folyamatosan belső szűrőkkel próbálják fenntartani a színvonalat. A londoni Royal Balletnél zömmel éves szerződések vannak, és az is kiválóan működik. A Svéd Királyi Balett e két forma közötti átmenetet képviseli, mivel a már bevált művészek kaphatnak életre szóló szerződést is, a többiek pedig rövidebb-hosszabb ideig kötődnek a színházhoz.

11. Végezetül: *le kell számolni a hamis illúziókkal!* Főként Keveházi Gábor hangoztatta a közelmúltban, hogy a Magyar Nemzeti Balett a világ első együttesének egyike (Gerhát 2010). Ez téveszme! Képzésben, fegyelemben, művészi munkában és produkciókban számos együttes előz meg minket. Való igaz, hogy a társulat létszámánál és repertoárjánál fogva a nagyobbak közé sorolható. Más oldalról megközelítve, azaz a ténylegesen vezető színházak szemszögéből tekintve már az összehasonlítás is egy vicc. Hogyan lehetne egy lapon említeni a Magyar Nemzeti Balettet a Bolsojjal vagy a Párizsi Operával? Aki látott előadásokat élőben vagy felvételen világszínvonalú együttestől, annak a számára nyilvánvaló a különbség.

Utolsóként minden kommentár nélkül néhány adatot szeretnék bemutatni arról, hogy milyen felépítéssel működik a világ néhány nagy balettegyüttese (lásd 2. táblázat). Az adatokat a 2010/11-es évből szedtem össze.

	Royal Ballet	Párizsi Opera	Magyar Nemzeti Balett
Évi előadásszám:	164	163	95
<i>Ebből:</i>			
– rendszer:	135	141	89
– operaházi:	–	–	–
– vendégtánc:	–	15	–
– MüPa:	–	–	4
– stúdió:	28	–	–
– iskolai:*	1	7	1
– egyéb:	–	–	1
Az együttes létszáma:	94 fő	147 fő	103 fő
<i>Ebből:</i>			
– principal:	21	–	–
– principal karakter artist:	7	–	–
– első szólista:	10	–	–
– szólista:	15	–	–
– első művész:	21	–	–
– művész:	20	–	–
– étolies:	–	16	–
– első táncos:	–	16	–
– sujet:	–	37	–
– choryphées:	–	35	–
– quadrille tag:	–	43	–
– első magántáncos:	–	–	9
– magántáncos:	–	–	9
– címzetes magántáncos:	–	–	21
– táncos művész:	–	–	64
Az állami támogatás aránya:	kb. 30-35%	kb. 85-90%	kb. 99%
A repertoáron lévő művek száma:	24	17**	18
<i>Ebből:</i>			
– egyfelvonásos:	17	9	8
– egész estés:	7	8	10
– hazai alkotók művei:	19	7	6
– idegen alkotók művei:	5	10	12

Megjegyzések: *Az iskolai előadásokat is a társulatoknál szerepeltettem. **A fiatal koreográfusok estjét külön nem számoltam.

2. táblázat: Néhány fontosabb balettegyüttes adatai

Zárszó

A Magyar Nemzeti Balett elmúlt húszegynéhány évadáról szerettem volna képet alkotni. Írásom a maga objektivitására törekvésével végül mégiscsak szubjektív lett. Azt remélem azonban, hogy legalább a problémafelvetéseim ki fogják állni az idő próbáját, és a jövőben helyére kerül a balett-művészet Magyarországon. Ehhez természetesen jó szakemberek, rátermett vezetők és kormányzati akarat is szükségeltetik a szisztematikus és kitartó munka mellett. A kiváló táncosokról már nem is beszélve!

Irodalomjegyzék

- Albert Mária (1996): A következő évadra készülnek. *Magyar Hírlap*, 1996. május 10.
- Balla Emőke (1994): Magányos vándor az Operában. *Magyar Hírlap*, 1994. június 7.
- Bóta Gábor (1994): A Diótörő mindig eladható. *Magyar Hírlap*, 1994. március 10.
- Devich Márton (1995): Állami garanciákra várva. *Magyar Nemzet*, 1995. szeptember 15.
- Fodor Géza (1998): *Zene és színház*. Argumentum Kiadó, h. n.
- Fuchs Lívia (2001): Hat tánc négyszer. *Élet és Irodalom*, 2001. november 21.
- Gara Márk (2004): Egy korszak lezárul. *Zene, Zene Tánc*, 11. évf. 4. szám. 7.
- Gelencsér Ágnes (1995): A hattyúk tava – másképpen. *Magyar Nemzet*, 1995. november 20.
- Gerhát Petra (2010): A kultúrába megéri befektetni – interjú Keveházi Gáborral. *Demokrata*, 2010. június 2.
- Horeczky Krisztina (1997): Egy baleset reflektorfényében... *Magyar Nemzet*, 1997. december 6.
- Magyar Állami Operaház 112. évad (1995-1996)*. Budapest.
- Soós Andrea (1996): Megújul a Magyar Nemzeti Balett – interjú Harangozó Gyulával. *Pesti Műsor*, 1996. április 18-24.

Presztízs, politika, nemzeti jelleg

A tánc mint előadás-alkotóelem értékelései a pesti operettjatszásban

Az alábbiakban egy társadalom- és kultúrtörténeti indíttatású kutatási téma felvázolását kíséreltem meg. Abból indulok ki, hogy a zenés színházi műfajok, s azok közül is elsősorban a nemzetközi hírű magyar operett – mint népszerű előadásforma, és mint társadalmi rendszereken átívelő kulturális gyakorlat – jelentős szerepet játszott a kultúra kódjainak terjesztésében, amellett, hogy folyamatosan társadalmi és esztétikai viták kereszttüzében állt¹. E feltevést elfogadva azt vizsgálom, hogy az operett-tánc – az operett előadásforma integráns része – milyen értékeléseket kapott az egyes korszakokban. E kérdés kutatása hordozhat társadalomtörténeti tanulságokat, hisz az operettproduktióktól, bármily meglepő is ez, egyes korszakokban politikai üzenetek közvetítését várta el a kritika, a színházat engedélyező vagy szponzoráló hatalom, legyen az a Népszínházi Bizottmány vagy a Népművelési Minisztérium. Eme elvárások változásait, elsősorban a szocialista korszakra vonatkozóan, korábbi munkáimban vizsgáltam (Heltai 2005a; 2005b; 2004a; 2004b; 2003a). Most csak egy résztémára koncentrálok, néhány, a további kutatás irányát jelző fókuszpontot kijelölve. Azt vizsgálom, hogy az alkotók, a kritikusok vagy a hivatalnokok miként foglaltak állást a tekintetben, hogy az operett tánc segíti vagy gátolja az előadástól elvárt művészi/politikai/nemzetépítő stb. célok megvalósulását. Eme érvelésmódok áttekintése felvillanthat műfaj történeti tanulságokat is. Rámutatva, hogy mikor és milyen retorikai formában bukkant fel az operettbeli táncjelentek dramaturgiai szerepének problémája, illetve, hogy mikor kezdtek e szinkron jelentésteremtő eszközökben gazdag előadásforma esetében a három, mondhatni egyenrangú, előadáskonstituáló elem – a zene, a próza és a tánc – egymáshoz való viszonyáról gondolkodni.

Kiindulópontként elfogadhatjuk, hogy e tömegkultúra mezőbe tartozó, jellemzően lenézett zenés műfajt mindig más, a korabeli véleményformálók által társadalmilag vagy művészileg hasznosabbnak ítélt előadásformákkal szemben határozták meg. A 19. század második felében, még a tulajdonképpeni operett műfaj és előadásforma megjelenése előtt a zenés színházi műfajok egészében véve minősültek alsóbbrendűnek, társadalmilag kevésbé kívánatosnak a nemzetépítést és magyarosítást a korabeli közfelfogás szerint inkább szolgáló eredeti drámákkal szemben. A színházak professzionalizálódása és specializációja időszakában, immár a zenés színházi műfajokon belül megfogalmazódó első markáns oppozíció a népszínmű kontra operett szembeállítás volt. Ebben az eredeti magyar műfaj, a döntően falusi tematikájú, „népi” dalokkal és táncokkal (csárdás) fűszerezett népszínmű vélt magasabbrendűsége az „idegen”, főleg francia operettekkel szemben sokáig megkérdőjelezetlen maradt az értelmiségi közbeszédben (erről bővebben lásd Heltai 2009; 2010). Az Osztrák-Magyar Monarchia időszakában, majd a Trianon utáni korszakban azonban már a magyar kontra idegen operett értékelvű szembeállítása volt jellemző a színházi sajtóban. A színházak államosítása (1949) után pedig egy, az előadás kontextusát is meghatározó, politikai eredetű oppozíció volt érvényben. Nevezetesen a kulturális emlékezetből kiiktatandó burzsoá operett és a szovjet mintára megteremtendő szocialista realista operett kibékíthetetlen esztétikai és ideológiai ellentéte jellemezte nemcsak a retorikát, hanem az államosított színházak gyakorlatát is. Eme értelmezési paradigma felvázolása után nézzük, hogy e tágabb kulturális, illetve szűkebb színházi kontextusváltozásokba miként illeszkedett az operett-tánc értékelése.

¹ Ezt a témát vizsgálja az Osztrák-Magyar Monarchia korszakával kapcsolatban Csáky (1999).

Az európai centrumokhoz képest megkésve professzionalizálódó és specializálódó színházi struktúráinkban az első olyan magyar nyelvű intézmény, mely nagy szerepet szánt a zenés színházi műfajoknak, az 1861 és 1864, valamint 1867 és 1870 között, Molnár György színész, rendező irányításával működő budai népszínház volt. A népszínházi eszmével, a profi színházi működtetéssel kiáltványok (Molnár 1865; 1868; 1869) és kötetek (Molnár 1876; 1881) sorában foglalkozó Molnár – különösen az 1863-as párizsi tanulmányútján látottak után – kitartóan lobbizott a zenés szórakoztató tömegműfajok (az operett, a látványosság, a népszínmű), s egy művelésükre szánt, Pesten építendő korszerű népszínház mellett. Indoklásában – részben meggyőződésből, részben a korabeli retorikához alkalmazkodva – mindig hangsúlyozta, hogy a színház, mint közösségi médium mennyire alkalmas a korban legfontosabbnak tekintett nemzeti politikai célok megvalósulásának elősegítésére. „A színészet, ha ügyes mesterséggel vezetik, leghathatósabb terjesztője a nyelvnek, szokás és nemzetiségnek; oly eszköz ez, mely észrevétlenül édesgeti be magát a hallgatóság keblébe, s itt erős fészket ver magának” (Molnár 1865, 73).

Másfelől arra is utalt, hogy egy impozáns, zenés színházi műfajaival széles néprétegeket vonzó teátrum az európai mintájú nagyvárosi fejlődést is elősegíti: „Mint a többi európai nagy városokban látjuk, hogy a fővárosi társas életnek egyik legfőbb központját a színházak teszik” (Molnár 1869, 18).

Színészi, rendezői tapasztalata alapján figyelmeztetett a dráma kontra zenés szórakoztató műfajok értékelvű szembeállításának demagóg voltára: „voltak olyan vidéki városok a hol egyszerűen nemesebb és komolyabb előadásainkra nem tudunk jövedelmet, még fenntartásunkat sem kikeresni, előadtam tehát egy pár eredeti és francia látványosságot, vagy mulattató bohóságot és azonnal lett kenyérünk; ezt az igaz, hogy mindig akadtak a kik megkeserítették – komoly szavak, moralt szenvelő bölcsellettal ostorozván ezért bennünket, ámde a közönségnek ez kellett, sőt maguk az ostorozók is eljöttek ilyen előadásokra, míg Katona, Kisfaludy, Czákó, Szigligeti, Dobsa, Hegedűs, Obernyik, Hugo, Jókai, Tóth s a t. műveit ők sem nézték meg másnap vagy azelőtt” (Molnár 1881, 79).

A lánchíd budai hídfőjénél működő, istállóból átalakított, színpadtechnikailag kezdetleges teátrumában a szórakoztató előadásformák műfaji palettájáról Molnár Offenbach operetteket, látványosságokat: ún. „kiállításos darabokat”, s még kísérleti formában leledző, kezdetleges magyar operettekkel állított színpadra. Fontos megjegyezni azt is, hogy a fentebb felsorolt, szinkron jelentésteremtő eszköztárral dolgozó műfajokban első tudatos rendezőnk volt (vö. Mályuszné 1964). *A színpad és titkai* című könyvében a színészi játéktípusokkal éppúgy foglalkozott, mint a színházüzemi működtetés praktikus problémáival, például a jelmeztárral. Ugyanakkor az operett előadásformán belüli tánc – mint rendezői kihívás, vagy mint az előadástól elvárt kulturális, politikai célok megvalósításának eszköze – nem merült fel írásában. Csak szembeszökő határszágát, valamint a korban ambivalensen értékelt erotikus jellegét konstataulta. Például mikor azzal „védekezett”, hogy nem saját Budai Népszínháza, hanem a pesti német színház mutatott be erkölcsstelen operett-táncot. „Pedig ez a német színház 6-szor egymásután adta Orpheus nagy operettet, a végén oly szemtelen-durva bacchanáliával, a milyen még a lebujszokban sem fordulhat elő” (Molnár 1881, 326).

Tagadhatatlan azonban, hogy Molnár színházának egyik legnagyobb közönségsikere is egy Offenbach operettbeli kánkánhoz fűződött. Molnár szerint: „Nem egy, száz is volt, a ki nem tudott betelni Dunanannal és mind a 104 előadását megnézte” (Molnár 1881, 350).

Ha ez talán túlzás is, de a legenda szerint még Deák Ferenc is látta e kánkánt, s Molnár alábbi anekdotája jól tükrözi azt a farizeus szemléletet, mellyel az 1860-as évek véleményformálói az operett tánchoz viszonyultak: „Szöllősiné (veterán színigazgatónő) tisztos matróna volt a páholynyitó nő, ki minden Dunanan előadás alkalmával egy húszast kapott a gavallér főpaptól, a ki mintha

azt sem tudná, hogy azon este mit adnak elő, suttogó hangon így szólott Szöllősinéhez: »jó asszony, mit játszanak ma?« »Dunanant« felelé-rá kézcsókolások között nagy jámboran Szöllősiné. »Dunanant? Csak nem olyan darab, hogy az ilyen magunk féle ember nem nézhetné meg« folytatta komoly képpel a tudós pap. »Dehogy!« – felelt rá Szöllősiné bizalmas tónusú kedélyes biztatással – »a végén van egy kis pajkos táncz, akkor ott lehet hagyni az előadást.« »Úgy-e! – felelt rá megnyugodva a szíves pap – no, hát aztán majd figyelmeztessen rá jó asszony, a mikor az a pajkos táncz következik, hogy ideje korán eltávozhassanak a páholyból.« De bizony Szöllősiné jobbnak látta elfeledni a figyelmeztetést és így azt a pajkos táncot (kánkán) végig nézte a két pap is» (Molnár 1881, 351).

Hogy a szórakoztató funkciójú tánc különböző fajtái Molnár nagy sikerű látványosság produkcióiban is fontos szerepet játszottak, arról egyik színésze, a komikus Kassai Vidor emlékezéseiben olvashatunk. Kassai önszorgalomból sokat gyakorolt a budai Népszínháznál alkalmazott balettmesterrel, Perrei Jánossal, mert úgy látta: „A színész egész szervezetének viasszá és ruggyantává (gumi elasticum) kell válnia, ha igazi alakító művész akar lenni, máskülönben egyoldalú, mindenkor önönmagát játszó színész lesz” (Kassai 1940, 116-117).

Eme tánc iránti speciális szakmai elkötelezettsége révén Kassai visszaemlékezéséből pontosabban érzékelhetjük a Molnár színházában a táncnak tulajdonított szerepeket, mint Molnár terjedelmes írásából. A kortárs tanú, Kassai szerint például a Budai Népszínházban előadott egyik első magyar operettnek Vasvári Kovács József színész tánctudománya volt az egyik ihletője: „Kántorszínésznek is hívták, mert szerette és sikerrel is adta a falusi kántorokat. Kántortáncra igen komikus volt. »A szerelmes kántor« első magyar operett címszerepét neki írta Allaga Géza” (Kassai 1940, 136).

Ugyancsak Kassai hangsúlyozza, hogy Molnár másik nagy közönségsikere, a párizsi színpadról „lelopott”, száznál többször előadott *Ördög pilulái* című, színpadi trükkökből álló látványosság is bővelkedett a felvonásáró táncszámokban: „Legkáprázatosabbak voltak a felvonások végei; ezek a bohóság istennőjének udvarát ábrázolták végtelen sokféle táncokkal. Táncoltak ott nagyfejű törpék, kisfejű óriások, gnómok, villik, tündérek, palackok (»valódi műbor« felirattal), répák, retkek, káposztafejek, és az ördög pilulái tudnák mifélék” (Kassai 1940, 156).

A táncok felvonásáró elhelyezése arról tanúskodik, hogy azok – az operetthez hasonlóan – a látványosság műfajában is kiemelt hatáskeltő eszközök voltak. E táncszámok stílári vagy színre állítási dilemmáiról azonban Molnár nem ír.

Némileg Molnár publicisztikai, s budai népszínházi tevékenységének is eredménye volt a kívül belül európai példákat utánzó pesti Népszínház megnyitása 1875-ben, a még csak városfejlesztési tervekben létező pesti Nagykörúton. Az operett tánchoz kapcsolódó diskurzusformákat eme, a magyar nyelvű zenés szórakoztatást tekintve műfaj-megalapozó intézmény esetében az első igazgató, Rákosi Jenő tevékenységében villantom fel. Az író, újságíró Rákosi 22 francia operett szövegkönyvét fordította le, hogy a műfajhoz illő vicces, de nem obszcén nyelvezetet magyarul megteremtse. Fő ambíciója – akárcsak Molnáré – nemzetépítő, nyelvterjesztő, asszimiláló. S színigazgatói képességei révén színháza jelentősége már a kortársak számára is kivételes. A Népszínház szerzője, rendezője Verő György könyvében (1926, 179) így értékeli: „Egy külvárosi (boulevard) színház másutt számba se jön, midőn általános nagy művészi értékekről van szó; egy ilyet igazgatni, sőt virágzóvá tenni sem sokkal több, mint átlagos ügyesség és közepes szerencse. Rákosi a Népszínházat úgy igazgatja, hogy korszakos hatással van a színügy, a magyar irodalom, Budapest nemzeti, sőt nagyvárosias fejlődésére is.”

Témánk szempontjából Verő azon megfigyelése is fontos, hogy a Rákosi által bemutatott operettek dallamai és táncai – a teátrum széles társadalmi rétegekre kiterjedő hatása révén – gyorsan beépültek a formálódó nagyvárosi köztudatba, gyakorlatformákba, majd kulturális emlékezetbe:

„Blaháné, Szigligetiné egy-egy ízléses színpadi ruhája divatot teremt, Hegyi Aranka táncos gráciájának hatása meglátszik a bálokon” (Verő 1926, 180).

Az operett-táncról azonban a saját szerzői, fordítói, rendezői tevékenységét később újságíróként, illetve emlékirataiban is szívesen taglaló Rákosi sem elmélkedik. Pedig Blaha Lujza visszaemlékezéséből kiderül, hogy a „nemzet csalogányának” Rákosi még operett-táncot is tanított. Az operettet a kor elvárásai szerint a népszínművel szemben lebecsülő Blaha Lujza – aki a népszínműbeli csárdást élvezte, a francia operettekben azonban csak „kötelességtudásból” lép fel – így emlékezik Rákosi oktatására: „Aztán elmondtam neki, hogy a legközelebbi újdonság a Kamargon lesz, amitől én szörnyen félek, mert balettet kell benne táncolnom, ahhoz pedig én egy szikrát sem értek. Attól tartok, hogy ki fog a lábam ficamodni; örült egy gondolat énekesnővel táncoltatni. Persze ez az operett táncosnőnek volt írva, az ének mellékes volt, ő a lábával énekel” (Blaha 1987, 164).

Blaha pontosan határozza meg az operettszínész specifikumát, akinek a csak zenében otthonos énekesnővel szemben (magát ennek tartja) a színjátszásban és a táncban is profinak kell lenni. S az alábbiakból kiolvashatóan nemcsak „ideológiai” okokból, hanem képzettsége folytán sem tartotta magát operettszínésznőnek. Ez valószínűleg azért nem jelentett számára problémát, mivel új, kialakulófélben lévő műfajról volt szó. „Fülig pirulva mondtam Rákosi Jenőnek, hogy hát én ezt nem tudom csinálni. »Ej, dehogynem!« – felelte ő. – [...] »Hát hogy kezdjem?« – »Hogy? Hát tegyen így, meg így!« És rákezdte Rákosi nekem a balettet mutatni. Biz’ Isten, nem hiszem, hogy valamikor nem volt balettmester; úgy hajlott, mint a nádszál; úgy repült, mintha szárnyai lettek volna. [...] Eljártam a balettet szerencsésen. Még saját ötleteim is voltak: hogy mi nem jut az ember eszébe, ha kínba van, az mesés. A tánc után óriási tapsot kaptam. »Újra! Újra!« – hangzott fel mindenfelől, és nekem meg kellett újrázni. Nahát, itt már elkezdtem csodálkozni a közönségen, hogy ugyan mi a macska tetszetik ezen az én táncomon: mikor az Operában láthat szebbnél szebb baletteket” (Blaha 1987, 164).

A fentiek szerint Blaha nem érzett rá arra, hogy az operettnben a néző épp a komplex bravúrtechnikát értékeli, a több színházi nyelvben való „otthonlétet”, a prózáról táncra, s onnan énekre kapcsolás profizmusát (erről lásd bővebben: Heltai 2000; 2003b). Ahogy visszaemlékezése folytatásából is látszik, a pesti primadonnának csak a 20. század eleji második generációja, elsősorban Fedák Sári lesz az, akinél a bravúros tánc a színpadi hatásteremtés énekekkel és játékkal egyenrangú, büszkén vállalt eleme. Az is igaz persze, hogy későbbi korszakok bécsi, angol és magyar operettjeiben a primadonnának nem balettet kellett táncolnia: „Jaj, de ez egy extra tánc volt. Elneveztem Rákosi-balettnek. Nem is szeretnék több ilyen táncos operettet, tönkretesz az embert: szívét, szüfláját, hangját. Amióta ez az operett járja, egész invalidus vagyok; soha életemben se volt a torkommal bajom; most? Úgy kiszáradt a tánc után, hogy folyton gargarizálnom kell. A lábamat is lefekvés előtt sósborszesszel dörzsölgetem, hogy másnap jól tudjak lábujjhegyen járni! Nahát, jól nézünk ki, mondhatom” (Blaha 1987, 164-165).

A francia operett-táncsal szemben Blahánál dramaturgiai ellenérv nem merül fel, már meghökentően erotikusnak sem tartja, csak nehézként és idegenként tűnik fel a népszínművet preferáló sztár számára, aki szinte nemzeti büszkeséggel vállalja idegenkedését.

Idővel a kozmopolita trendet, a nyugat európai divatot követve a Népszínházban a francia operett mellett megjelenik a „táncos” angol,² s a bécsi operett. Utóbbiban a primadonnaközpontú francia operettel szemben meghatározó az ún. „négyesfogat”, benne a szórakoztató tánc kiemelt szerepét a nevével is jelző táncoskomikussal. Egy külföldi táncokban való járatlanságára büszke primadonna immár nem illene a formálódó pesti színházi ipar kemény versenyének körülményei

² 1886. december 10-én mutatták be Sullivan *Mikádóját*, 1897-ben Sidney Jones *Gésák*, és 1900-ban *San-Toy* című operettjét.

közé. Az alakuló magánszínházi szféra trükkökben is felzárkózik az európai kozmopolita centrumokhoz. 1886. december 10-én a Népszínház bemutatja *Sullivan Mikádóját*, e „dramatizált peripetum mobile-t zenekísérettel” (Verő 1926, 236), melyben a táncsal szemben háttérbe szorul a történet. A szöveget Rákosi fordítja, a hatás elsődleges elemét jelentő koreográfiát pedig a Népszínház balettmestere egyszerűen lelopja a londoni színpadról: „Előjátzatja magának párszor az operett zenéjét s a zongorakivonattal kiutazik Londonba, megnéz vagy öt előadást s balett-jegyekkel bejegyzik a kivonatba az összes táncokat, mozdulatokat, állásokat, mimikákat, pózokat, evolúciókat, mókákat – egyszóval az angol előadás minden nüanszát s rohan haza” (Verő 1926, 236).

A zenés szórakoztató színházak közti verseny a századfordulótól Pesten is egyre nagyobb lesz: 1897-ben megnyílik az operettjátásra specializáló Magyar Színház, majd 1903-ban a szintén e műfaj immár magyar darabjainak kultiválását célul kitűző Király Színház. A már régen nem Rákosi Jenő igazgatása alatt működő Népszínház ezután büszkélkedhet még egy százas szériájú operettelőadással, a *Bob herceggel* 1902-ben, Fedák Sárival főszereplésével, de közönsége egyre fogy, s 1908-ban végképp bezár.

A szórakoztató zenés színijátásban a centrum szerepét átvevő Magyar és a Király Színház mögött Rákosi Jenő unokaöccse Beöthy László áll, akinek igazgatósága idején születnek a kulturális emlékezetben máig élő operettek, s válik Budapest operettimportőrből zenés színházi (darab, primadonna) exportőrré. A magyar operett eme aranykorával nem foglalkoztam, így az ebben az időszakban az operett-táncnak tulajdonított értékeléseket is későbbi vizsgálódás tárhatja csak fel. Annak jelzésére, hogy a külföldön rendszerint bécsi operettnek nevezett műfajban a tánc mennyire meghatározó hatáselem volt, csak egy adalékot idézek. Cecil Smith *Musical Comedy in Amerika* című könyvében (1950, 166) a New Yorkban 1907-ben bemutatott Lehár operett, a *Víg özvegy* hatalmas sikerét (416 előadás) jórészt az újító táncstílusnak tulajdonította. Tudniillik, hogy a szereplők a színpadi bálteremben keringőztek, s nem az addig az USA-ban a zenés színpadon megszokott menetelések, felvonulásszerű táncok jellemezték a koreográfiát.

Az I. világháború, az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása és a trianoni békekötés után Magyarország diplomáciai elszigeteltségbe s hatalmas gazdasági válságba került. Mondhatni természetes reflex volt, hogy ebben a helyzetben még a reprezentatív nemzeti kultúrába alig beleszámító zenés szórakoztató színházak külföldi sikerei is a kulturális diplomácia eszközeiként jelentek meg a színházi sajtóban. Azt nem tudni, mennyire volt ez a politikai centrum, illetve mennyire spontán, az ösztönei kétségbeesés által inspirált beszédmód. De a korban meghatározó színházi hetilap, a *Színházi Élet* számait vizsgálva kimutatható, hogy a külföldi vendégjátékokat, vagy a magyar tematikájú darabok külföldi színpadra állítását rendre a revíziós törekvéseket segítő eseményekként értelmezték. „Veled ujjongtunk, amikor elementáris magyar temperamentummal a mi csonka Magyarországunk feltámadásáról énekelt” (N. N. 1921, 27-28), írta például a *Színházi Élet* a New Yorkban vendégszereplő Keleti Juliskáról. Ez a patetikus, a nemzeti veszteséget s a revíziós igényt hangsúlyozó beszédmód persze a társadalmi közbeszéd minden szférájában megtalálható volt, a zenés szórakoztató színház alapvetően kozmopolita jellege miatt azonban e kontextusban ellentmondásokat rejtett. Hisz a külföldi operettszínpadon fellépő primadonna, vagy a revübe iktatott magyar szám egy profittermelésre berendezkedett magánszínházi struktúra része volt. Azt, hogy erre e retorika rendszerint nem reflektált, jól jellemzi Faragó Géza nyilatkozata a manchesteri revüben bemutatott *Magyar lakodalom* számról: „Leonide Massine, az orosz cári balett igazgatója, aki szerintem ma a világ legjobb táncosa, mint Bogár Imre jön be a színpadra Cinka Pannával és kizárólag Magyar zenéjére elkezdődik a tánc. – Massine, aki a táncokat betanította, a magyar csárdásból egy nagy balettet csinált, amelynél én csak a csárdás motívumait, lépéseit, szóval az általános vonalvezetését mutattam meg neki. Felejthetetlen látvány ez a csárdás-

balett. A nézők ujjonganak, s én akkor megnyugodva érzem, hogy ez a magyar jelenet megnyerte a csatát a többi számokkal szemben. [...] – A közönség, mint egy ember feláll és lázasan követeli a jelenet ismétlését. Könny csurog alá a szememből a boldogságtól, Cochran odarohan hozzám, s miközben meghatottan szorongatja a kezemet, így szól: A Magyar lakodalom sikere nemcsak az enyém, nem csak az Öné, hanem az egész Magyarországé” (N. N. 1925b, 24-25). Témánk szempontjából, a fenti példában figyelemre méltó az is, hogy az interkulturális elegy, a csárdásbalett – mint táncagyományokat keverő produktum – nem vet fel esztétikai vagy ideológiai dilemmákat. Csak a nemzeti dicsőséget kölcsönző hatása fontos.

Az ezután elvégzendő részletesebb vizsgálatok előtt a két világháború közötti korszakról anynyi megelölegezhető hipotézisként, hogy az operettbeli tánc problémája a közbeszédet erősen meghatározó *Színházi Élet*ben nem szakmai vagy esztétikai problémaként, inkább taktikai és reklámtémaként bukkant fel. Az összeszűkülő színházi piac, az elszegényedő nézők miatt a versengő teátrumok az egyes operettvariációkat (hazai, külföldi, kortárs, repríz) váltogatták, a korizálás, a külföldi divat és anyagi lehetőségeik függvényében. S e túlélési gyakorlat részeként, a színházi lapbeli nyilatkozatokban és reklám cikkekben a bemutatók jelentőségét azzal vélték növelni, hogy az egyes operettváltozatoknak bizonyos ideológiai, esztétikai jelentőséget is tulajdonítottak. Nem komoly kultúrharcról volt már szó, inkább retorikai játékról, mely az éppen promotált előadástípusra volt hivatott közönséget toborozni. Erre példa, amikor Herczeg Ferenc 1920-ban idejétmúltnak nevezi a pár éve még megvalósítandó szcenikai és játéktípusbeli kihívásnak tartott angol operettet: „Az úgynevezett táncos operett a háború előtti művekben már nem csak hogy fejlődésének tetőpontját érte el, de határozottan visszafejlődött és pedig nagymértékben a jó ízlés rovására” (Herczeg 1920, 1).

Herczeg író lévén érthetően egyfelől az igényesebb librettójú klasszikusok reprízének örül, másfelől az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása után önállósuló pesti színházi ipar darabhiányát leplezi. Ugyanígy nem színházesztétikai indíttatású, inkább az adott produkciónak kedvet csináló céllal íródott Gergely István Péchy Erzsiről szóló cikkének operett-táncra vonatkozó megállapítása. A szerző az angol táncos operettek háttérbe szorulásában a „nemzeti művészet” támogatandó előretörését látja: „Vége a táncos operettnek, amely angol-amerikai mintára a varieték trükkjeit vitte színpadra, úgymint akrobata táncot, hangtalan éneket, világítási effektusokat. [...] Az ízlés visszatért az egészséges cselekményhez és a becsületes muzsikához, a régi operetthez, amelynek tolmácsolása becsületes emberábrázolást, subtilis énektudást és ép orgánumot tételez fel” (Gergely 1924, 18).

Ugyanakkor a nemzetközi operettipar képviselője, a két világháború közötti időszakban a nemzeti dicsőség megtestesítőjeként látott Kálmán Imre nem konstatál ilyen egyértelmű irányokat az operett műfaj fejlődésében: „Én nem foglalkozom állást, hogy vajjon az Offenbach-i parodisztikus dalmű vagy pedig a vidám táncos operett az igazi. Szerintem a jó operett mindig tetszik a közönségnek. És megfordítva, az az operett, amelyik a közönségnek tetszik, mindig jó” (H. Gy. 1924, 31).

Az 1920-as évek közepén a majdhogynem független táncszámok sorozataként felfogható, amerikai eredetű, nagy létszámú girlsapat összehangolt táncára – mint alapvető hatáselemre – építő revü(operett) kihívása jelentett komoly dilemmát a pesti színházi iparban. Maradni az Osztrák-Magyar Monarchia korszakban kialakult műfajoknál: a népies, csárdászó magyaros daljátéknál, mint amilyen Kacsóh János vitéze, illetve a bécsi ihletettséggű, Lehár és Kálmán nevével fémjelzett operetteknel? Vagy váltani az új, táncalapú dramaturgiai modellre? Kinevelni a pesti görököket? Ennél a határkőnél természetesen gyakran voltak a *Színházi Élet*ben az operett műfaj történetiségét felfedező cikkek, melyek immár saját hagyományként néztek vissza az operettre, s kihívásként tekintettek a Pesten végül meghatározónak soha nem bizonyuló revüre. Pásztor Árpád

újságíró, librettista, a pesti színházi kisipar művelője a műfajváltást elkerülhetetlennek látja: „A nálunk ismert operett, ebben a formájában egyszerűen meghalt. A revünek tehát Budapesten is óriási jövőt jósolhatok” (N. N. 1925a, 24).

A Városi Színháznak a korabeli dilemmából rögtön üzetlet kovácsoló operett-történeti matiné-járól írván a Népszínház egykori igazgatója, Rákosi Jenő is konstatálja a tánc szerepének átalakulását az operettben. „A tánc, az részint érzéki, részint akrobata munka. Régen szépen öltözködtek az asszonyok, ma elmésen vetkőznek. A régi kacérság fegyvere a takarás, a mai a mutogatás, leplezés fegyvereit forgatja. A régi operett felcicomázta a maga történetét egygel-mással, ma a cicomához keresnek mentül együgyűbb történetet, hogy ráaggassák díszítésüket táncban, muzsikában, kiállításban” (Rákosi 1925, 16).

A piac által támogatott műfajváltozatok reklámját szolgáló retorikai paneleknek, sőt maguknak a két háború között létrejött operett műfajváltozatoknak a kritikai megkérdőjelezése már az 1945-ös társadalmi fordulattal megkezdődött. Főleg azonban 1949, a színházak államosítása után az operetről, s benne az operett-táncról való véleménynyilvánítás stílusa, műfajai s főleg célja gyökeresen megváltozott. Ennek oka, hogy ebben az Osztrák-Magyar Monarchia korszaktól immár nemzetközi hírűvé vált előadásformában is a szovjet szocialista realizmus „esztétikáját” kellett alkalmazni. Az államosítás után a Fővárosi Operettszínház felügyelete a Révai József miniszter irányítása alatt álló Népművelésügyi Minisztériumhoz került. Az elrendelt hagyományváltás hatalmi igénye már abban megmutatkozott, hogy nem az eddigi igazgatót, a pesti operettiparban otthonos zeneszerzőt, Fényes Szabolcsot bízták meg az államosított teátrum vezetésével. Helyére az e kulturális mezőhöz nem kötődő Gáspár Margit újságírót, színpadi szerzőt nevezték ki. E korszakra vonatkozóan teljesen új források állnak rendelkezésre az operett-tánc szerepének vizsgálatára. A Fővárosi Operettszínház, mint profiljában Pesten immár egyetlen, minisztériumi felügyelet alá került, így napi irányításának dokumentumai megőrződtek a Magyar Országos Levéltárban. Gyökeresen átalakult a szovjet mintára átszervezett színházi sajtó is. Az átlagolvasók számára kiadott hetilap, a *Színház és Mozi*, illetve a szakmai közbeszédet meghatározó folyóirat, a *Színház- és Filmművészet* elsősorban a szocialista realizmus egyeduralmává tételét szolgálta.

Gáspár Margit nemcsak az operett gyakorlat szovjet minta alapján történő átformálásában: az új, „szocialista” operettverziók termelésének megszervezésében aktív, hanem tőle származik, vagy általa inspirált az 1949-1956-os időszakban elburjánzó „operett diskurzus” jó része is. Ezen belül indítja el az operett ókori mimusjátékból való származtatásának az 1960-as évekig feltűnő retorikai sémáját (erről lásd bővebben: Heltai 2008). *Operett* című, 1949-ben kiadott brosúrájának politikai utalásokban bővelkedő, áthallásos szövege magától értetődőnek kívánja láttatni az állam jogát a szórakoztatás tartalmának és formájának meghatározására, egy esztétikainak beállított politikai kritériumrendszerre alapozva. Gáspár szerint a kapitalizmus korában az operett letért a jó, tehát a „népi” útról. Így a két világháború közti pesti színházi iparban kimunkált verzió, bármennyire magáénak is érezte azt a közönség, felfogása szerint nem része a magyar operett valós hagyományának, hanem esztétikai (giccs) és politikai (reakciós) tévút. Az új, esztétikailag és politikailag korrekt operettek megszületéséig véleménye szerint a szovjet operettek mutatják majd a „haladó” mimus örökség felé vezető utat. Eme aktuálpolitikai értelmezésen belül, témánk szempontjából ugyanakkor fontos Gáspár azon, máig helytállóan tekinthető megállapítása, hogy az operett játéktípusa tulajdonképpen egy stilizált, ritmikus „testnyelv”, mely közel áll a tánchoz. „Az operettnek évezredek múltja van. Mindenekelőtt állapítsuk meg: az operett nem a polgári társadalom sajátos terméke és nem, mint az »opera paródiája« született a »virágzó« kapitalizmus idején, ahogy azt mondogatni szokás. Annak a folyamatnak, amelyet az operett történetének nevezhetünk, legkorábbi jegecesedési formája az ókori mimus-színház. Az oxyrhynchosi lelet óta majdnem biztosra vehetjük, hogy az ókori mimus színjátékban, a mimikus hipotesisben éppúgy

volt primadonna és táncoskomikus szerep, »szériöz szám«, »sláger«, de még énekes-táncos finálé is, mint bármelyik modern operettben” (Gáspár 1949, 4).

Gáspár az operett megőrzendő, „haladó” jellegzetességei közé – a realizmus, és szatirikus hajlam mellé – felveszi az optimizmust is, melynek színpadi kifejeződése értelmezésében közvetlenül kapcsolódik a tánchoz: „A dalolva táncolva tomboló dionizoszai jókedv, a féktelen életöröm” (Gáspár 1949, 5).

Gáspár tevékenysége ambivalens: egyfelől ideológiát teremt Honthy és Latabár stilizált játéktípusának rehabilitálásához, a két színházi ipari operettidol színpadon tartásához az 1949 utáni, szocialista realizmus által meghatározott korszakban. Másfelől, a műfaj megújításának, „haladóvá konvertálásának” szándékától vezérelve új útra kormányozza az operett-táncot. Pontosabban, további vizsgálatot követel, hogy annak, amit akkor népi táncnak tartottak az operettbe transferálási szándéka pontosan kitől is származó idea volt. Hisz a „népi”, paraszti kultúra előtérbe állítása minden műfajra jellemző volt. Másfelől az is logikus, hogy ha az új, kortárs témájú librettóknak munkás és paraszt témájúaknak kell lenniük, akkor az efféle kontextusú darabokhoz a népi táncok jobban illenek, mint mondjuk a keringő. Az azonban kétségtelenül Gáspár Margit – az operettet a szakmai közbeszédbe emelő – erőfeszítésének köszönhető, hogy az operett-táncról való eszmecsere ebben az időszakban nemcsak a produkció reklámjának eleme, hanem az egyébként politikailag irányított szakmai diskurzusok tényleges tárgya is. S nemcsak teoretikusan foglalkoztak vele. A Fővárosi Operettszínház irányító Népművelési Minisztériummal folytatott levelezésből kiolvasható, hogy az igazgatónő már egy 1949. december 14-ei iratban 1000 forint jutalom engedélyezését kéri *A Masenyka álma* című tánc-ballett, és a *Monmartrei ibolya* koreográfiájáért Roboz Ágnes részére.³ A Fővárosi Operettszínház 1951. január 4-i, Népművelési Minisztériumnak küldött leveléből pedig kiderül, mennyire új formában képelték el az operettbeli táncok koreográfia előmunkálatait is: „Roboz Ágnes színházunk táncmestere-koreográfusa. A színház következő műsorához a Palotaszálló c. operetthez szükséges különleges táncok koreográfiájának elkészítése céljából Gyöngyös és környékére kívánjuk őt kiküldeni. Kérjük részére a kiszállítás költségeinek megtérítésére az engedélyt megadni szíveskedjenek.”⁴

Hogy eme egyfelől „tisza forrásból” merítő terepmunkaként, másfelől a „valóság” imitációját célzó szocialista realista koncepció megvalósulásaként leírható gyakorlatforma nem egyedi eset volt a Rákosi-korszakban, azt jellemzi az alábbi irat, mely szerint egy végül meg nem valósult új szocialista realista operett koreográfiájához ugyancsak a néptáncból kívántak inspirációt meríteni a Fővárosi Operettszínház döntéshozói. „Folyó évi május hó 1-én és 2-án Cigánd községben a Népi Művészetek Háza rendezésében kizárólag népi táncokat mutató csoportok tartanak versenyt. Színházunk jövő évi műsorprogramjában a Bábobukra látványos magyar néprajzi játéka kerül bemutatásra s feltétlenül szükséges, hogy színházunk táncmestere és koreográfusa Roboz Ágnes ezeket megnézzze, hogy a különböző csoportok bemutatóiból a megfelelőeket darabunkhoz majdan felhasználhassuk. Kérjük engedélyüket, hogy a színház költségvetésének terhe (129 alrovat) Roboz Ágnes kiküldetési költségeit fedezhessük.”⁵

A népi táncok előadásba komponálásának szándéka a levéltári dokumentumok alapján a népi demokratikus operettek színre állítására is vonatkozott, hiszen az Operettszínház 1953-ban ahhoz kért jóváhagyást a Népművelési Minisztériumtól, hogy Roboz Ágnes Kirkuleszku-Negrin *Nem*

³ Magyar Országos Levéltár Népművelési Minisztérium Általános iratok 1949-1957 XIX-I-3-a (*a továbbiakban: MOL XIX-I-3-a*) 7. d. 11039/1949: Dobó Béla és Gáspár Margit levele az Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályának.

⁴ MOL XIX-I-3-a 67. d. 1761/3-15: A Fővárosi Operettszínház költségterítési engedélyt kér az Népművelési Minisztériumtól.

⁵ MOL XIX-I-3-a 67. d. 1761/3-15-2: Dobó Béla (Fővárosi Operettszínház) levele a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztálynak 1951. április 28.

volt még szebb lakodalom című operettjének bemutatója előtt Romániába utazhasson.⁶ (Arról nincs adat, hogy az utazás megvalósult-e.)

A korabeli színikritikából, mint az operett-tánc átalakulását dokumentáló lehetséges forrásból az is kiderül, hogy az 1949-1956 közötti időszak új operett-típusaiban a táncszámok jellege is átalakul: „Öt nagy tánckép lesz a Fővárosi Operettszínház legközelebbi operettjében, amelynek címe Palotaszálló” (N. N. 1951, 32). Míg tehát a táncok a korábbi operettverziókban a szerelmi konfliktus kulminációs pontjain tűntek fel komoly vagy vicces hangolásban, most inkább néptáncgyűttesek számaihoz hasonló formákban a jelentkeztek.

Gáspár Margit kiváló szervező és érdekérvényesítési képessége révén a szakmai-hatalmi közbeszéd legmagasabb fórumain, a Színház- és Filmművészeti Szövetség gyűlésein és a Színház- és Filmművészet című folyóiratban is olyan gyakorisággal szerepeltette a szocialista realista operett, s az ehhez illő operett-tánc-koreográfia kérdését, ahogy az korábban soha nem volt jellemző. 1956-ig tartó igazgatósága az operett műfaj magyar hagyományának részleges rehabilitálási próbálkozásként is, ugyanakkor „haladó” modern zenés színházi műfajjává való átalakítási kísérleteként is leírható. Az operett műfajnak a szakmai nyilvánosság fórumain való gyakori taglalása révén most először fogalmazódtak meg lényegi dramaturgiai kérdések az operett táncbeli szerepét illetően. Már e korban sem volt egyetértés abban, hogy a népi együttesek stílusából kölcsönzött tánc-kompozíciók előadásba illesztése-e a helyes út. Ez kiolvasható Apáthi Imrének, akkortájt a Fővárosi Operettszínház rendezőjének a Színház- és Filmművészeti Szövetség első konferenciáján, 1950-ben elmondott hozzászólásából: „nem tudunk mit kezdeni az operett-táncsal, megtarthatjuk-e a régi formában, vagy milyen formában lehet itt valami új lehetőséget találni. Erre a problémára eddig még a Szovjetunióból sem kaptunk példát és támogatást” (N. N. 1950, 94).

Ugyanakkor a bizonytalanság önkritikus kifejezése alkalmat ad a színháznak a kísérletezésre is. E próbálkozásokról tanúskodik Bacsó Péternek, a későbbi filmrendezőnek a *Palotaszálló* című üdülési operetttről írott kritikájához kapcsolódó vitacikke a *Színház- és Filmművészet* 1951. májusi számában, mely az *Az operett tánc kapcsolódójék a cselekményhez* címet viseli. Ebben a népi együttes stílus operettbeli alkalmazása ellen érvel: „Súlyos elvi hiba lenne tehát azt hinni, hogy az operett műfajában, amely kétségtelenül drámai műfaj, betétszámokat lehet alkalmazni, kívül helyezve azokat a hősök viszonyain, fittyet hányva a mű konfliktusának, amely minden esetben a régi és az új harcát tükrözte” (Bacsó 1951, 230).

Bacsó tehát a Sztanyiszlavszkij-módszer alapját képező, a szituációkat értelmező pszichológiai logika végig vitelét igényelte volna a táncszámokban is. Az előadás koreográfusa, Roboz Ágnes e kritikára reagálva *Az operett tánc kérdéséről* című válaszcikkében szintén a szocialista realizmus valóságtükröző elvéhez való hűségükre utalva védekezik, s új operett-tánc koncepciójukat a szovjet példára hivatkozva védené meg: „a darab szerzői és a színház vezetősége tudatosan, a szovjet operettek példáira támaszkodva (Szabad szél, Havasi kürt, stb.) kifejezetten betét jellegű számokat is kívánt a darabban előadni. Az operett dalmű és operett műfaj egyik sajátossága, hogy keretén belül táncprodukció is lehet. Ezek alapján erőltetett elképzelés a kritikus részéről, hogy a táncjelenetnek cselekmény szempontjából kell előre vinni a cselekményt, jóllehet feladata lehet a táncoknak az is, hogy egyszerűen a darab hangulatát vigyék előre” (Roboz 1951, 188).

Tulajdonképpen itt jelenik meg először érdemi vita az operett-tánc lehetséges dramaturgiai szerepeiről, mely implicite arról szól, hogy a zenés színházi előadások „realizmusa” mennyiben tér el a prózai produkcióktól akkoriban elvártaktól.

Gáspár az operettváltozatokról vitasorozatot inspirált a Színház- és Filmművészet hasábjain. Ennek egyik hozzászólója, a kommunista funkcionárius, újságíró Lenkei Lajos, a táncközpon-

⁶ MOL XIX-I-3-a 373. d. 0245-8: Gáspár Margit (Fővárosi Operettszínház) levele Kende István fősztályvezetőnek (Népművelési Minisztérium).

tú, az 1920-as években Pesten is népszerű revü operettet ideológiailag károsnak bélyegzi. A kor kultúrpolitikai rituáléjában megszokott eszköztárral jelezve a politikai határokat, tehát hogy az ehhez a műfajváltozathoz való visszanyúlás ideológiai okok miatt nem lehetséges: „A revü eredeti – angol-amerikai eredetű – »hivatása« a közönség alacsonyrendű ösztöneire építve, látványosságokkal elterelni a figyelmet a dolgozók égető problémáiról. Igazi »könnyű« műfaj, ahol szinte tilos a gondolkodás – csak az érzékekre akar hatni. A revü elrohadt operett, amely az imperializmus rothadását tükrözi” (Lenkei 1952, 70).

Ugyanakkor a Nagy Imre-korszak egy fokkal szabadabb kritikai közbeszédében a megújított operett-tánc koncepciót sem fogadja lelkesedés. Bozó László ezt írja a *Boci boci tarka* című tévész-propaganda operett Fővárosi Operettszínházi bemutatójáról: „A tardi lakodalmas színpompás jelenete így öncélú látványossággá, népi revüvé vált” (Bozó 1953, 464). „Nem lehet népi táncot előadni merev mosollyal, a tánc lelkében, érzelmi ritmusában való részvétel nélkül” (Bozó 1953, 466). Kritikája egyfelől a Bacsó Péter által már felrótt betétszerűséget kárhoztatja. Másfelől arra mutat rá, hogy az operett játéktípus stílusát nehezen ötvözhető a népi táncok hiteles előadásstílusával.

Az 1956-os forradalom alatt Gáspár Margit lemondott a Fővárosi Operettszínház igazgatásáról. Azonban írásaiban továbbra is foglalkozott a zenés színházi műfajok modernizációjának kérdéseivel. 1949-es *Operett* brosúráját kibővítve 1963-ban *A műzsák neveletlen gyermeke* címmel kötetet publikált.

A modern, „haladó”, baloldali ihletettségű zenés színház kutatása útján indul el a Fővárosi Operettszínház 1952 és 1957 közötti főrendezője, Székely György is, aki 1961-ben *Zenés színpad – vidám játék* címmel jelentet meg könyvet. Azt kívánja demonstrálni, hogy a zenés színházi műfajokban a stilizáció különböző szintjei lelhetőek fel. Ennek a variációsornak egyik végső pontja a konvención alapuló jelzett-stilizált mozgás, például az operett-tánc, melynek legnagyobb veszélye nézete szerint, hogy öncélú bravúrelem marad az előadásban: „Az ilyen módon elvonttá vált, absztrahálódott mozgás-mozdulat a néző számára legfeljebb hangulati értékű, vagy pedig a technikai kivitelezés tökéletessége miatt élvezetes. A mozdulatművészet, a cselekménymentes balett-betétek, nem-ábrázoló mozdulatkompozíciók (pl. pantomim-etűdök) és az olyan »operett-táncok« tartoznak ide, melyek – mint később látni fogjuk – énekszámok hangulati fortissimójaként, lezáró rátétként csatlakoznak az őket megelőző színpadi jelenethez. A közvetlen valóságábrázolás itt már hiányzik és helyét az absztrakt szépség, a technikai bravúr foglalja el a színpadon” (Székely 1961, 51-52).

Szerinte „szerves összefüggésnek kell lenni az illető alak zene-nélküli és zenés jelenetei, megnyilvánulásai között” (Székely 1961, 59). Egyfelől ez a már Bacsó Péter által számon kért, az operett-táncnak a pszichológiai logikába, drámai cselekménybe kapcsolásának igénye. Másfelől, Székely a hatvanas évektől jelentkező rendezői színház szemszögéből értelmezi át az operett-tánc dramaturgiai szerepét. Eszerint az előadás minden elemének a rendezői világkép kirajzolódását kell szolgálnia: „Nem az a baj, hogy az operettben táncolnak. [...] De annak a felfokozott mozgásnak, a konvenciónokon keresztül oly közérthetően ábrázoló, hangulatfestő és hangulatkeltő táncnak a színpadi cselekményből kell fakadnia és a mindenkor, éppen adott helyzetet kell továbbfejlesztenie. Ez két módon érhető el. Vagy a cselekmény egy bizonyos pillanatában a résztvevő szereplők lelkiállapotát ábrázolhatja az addig használt eszközöknél sokkal hatásosabban, főleg érzelmi hatásában mélyebben (például a szerelmespár összesimulása a sablon-tánc kialakulása előtt így ment át az operettben lendületes-boldog keringőbe, vagy erotikus-érzelmes tangóba), vagy pedig maga a tánc válik »cselekményessé«, azaz a tánc során »történik« tovább valami a dráma meséjében s a tánc szuggesztív eszközei segítik fokozni a cselekmény feszültségét, az adott konkrét konfliktus kiéleződését (ez utóbbira a nálunk még kevésbé ismert musical-műfaj ad szép példákat)” (Székely 1961, 62).

Ígéretes mintaként Székely az 1956 után nálunk a kulturális politika minden szintjén az operettel szemben pozitív példaként állított musical tánc koncepcióját ajánlja. Pontosabban azt, amit ott és akkor a musicalről, mint a „korszerűtlen, poros operett”, „modern, haladó” ellentétpárjáról gondoltak. Figyelmen kívül hagyva, hogy az USA-ban a musical a 19. század végétől majdnem olyan hosszú, stiláris változássorozaton ment át, mint nálunk az operett.

Mikor részben Gáspár Margit és Székely György modern zenés színházi kutatásainak hatására 1960-ban, kifejezetten a musical műfaj kultiválására létrehozták a Petőfi Színházat, a kevés forrással rendelkező állami struktúrában nem vették figyelembe az e műfajhoz kapcsolódó finanszírozási követelményeket. E spórolások egy része a tánchoz kapcsolódott, hisz a musical színházat tánckar nélkül alapították meg, ráadásul túlságosan kis létszámú színészgárdával. A Petőfi Színház vezetője, Szinetár Miklós így elemezte a teátrum látogatottsági kudarcának okait a színház gyors megszűnése előtt: „Színházunk zenés színház létére sem táncokkal, sem koreográfussal, sem énektanárral nem rendelkezik. A színház, amely azzal a céllal alakult, hogy a szó szoros értelmében vett musicaleket játssza, egyre sűrűbben kapja azt a követelést sajtó és közönség részéről, hogy játsszon el néhányat a világhírű nagy musicalekből (West Side Story vagy My Fair Lady). Ezek a darabok azonban elképzelhetetlenek tánckar és nagyobb apparátus nélkül. Így jelenlegi állapotunkban lehetetlen, hogy ezek közül akár csak egyet is műsorunkra tűzzünk” (Szinetár 1988, 64).

Szinetár ötlete az volt, hogy a Petőfi a Pécsi Nemzeti Színházban Eck Imre vezetésével működő balettel kooperáljon. E helyett a Petőfi Színház az 1963/64-es évadban megszűnt, és a musical meggyökeresedése az 1968 utáni időszakra maradt.

A fentiekben nem törekedtem többre, mint néhány olyan fókuszpont kirajzolására, ahol az operettben a táncnak tulajdonított funkciók vizsgálhatók lennének egy alaposabb kutatás során.

Irodalomjegyzék

- Bacsó Péter (1951): Az operett tánc kapcsolódjék a cselekményhez. *Színház- és Filmművészet*, 2. évf. 8. sz. 230-131.
- Blaha Lujza (1987): *Blaha Lujza naplója*. Gondolat, Budapest.
- Bozó László (1953): Boci boci tarka. A Fővárosi Operettszínház bemutatója. *Színház- és Filmművészet*, 3. évf. 10. sz. 462-466.
- Csáky Móritz (1999): *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Európa, Budapest.
- Gáspár Margit (1949): *Operett*. Népszava–Atheneum Kultúriskola, Budapest.
- Gáspár Margit (1963): *A műzsák neveletlen gyermeke*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Gergely István (1924): Péchy Erzsébet. *Színházi Élet*, 13. évf. 23. sz. 18.
- Heltai Gyöngyi (2000): Totò és Latyi komikuma: színház antropológiai modell. *Tabula*, 3. évf. 1. sz. 89-114.
- Heltai Gyöngyi (2003a): A „vendéjáték rítus” kockázatai. A csárdáskirálynő Romániában 1958-ban. *Korall*, 4. évf. 13. sz. 125-144.
- Heltai Gyöngyi (2003b): Latyi a Nemzeti előtt. A Latabár Kálmán-féle ’öncélú’ játékmód színház-történeti, nézői és politikai értékelése. *Napút*, 5. évf. 2. sz. 51-70.
- Heltai Gyöngyi (2004a): Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955-1956 fordulóján. *AETAS*, 19. évf. 3-4. sz. 87-118.
- Heltai Gyöngyi (2004b): Fedák Sári, mint „emlékezeti hely”. A bulvárszínházi kulturális örökség átértékelése. *Korall*, 5. évf. 17. sz. 167-192.

- Heltai Gyöngyi (2005a): Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista realista operett interkulturális modellje. *Világosság*, 45. évf. 7-8. sz. 81-119.
- Heltai Gyöngyi (2005b): Operett-barátság. Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben. *Regio*, 16. évf. 1. sz. 71-96.
- Heltai Gyöngyi (2008): Az operett eredetmitoszai és a politika (1949–1956). Atelier-iskola, Granasztói György tiszteletére. Atelier, Budapest. 343-371.
- Heltai Gyöngyi (2009): Népszínház a nemzetépítésben. A szakmai diskurzus kialakulása (1861–1881). *Korall*, 10. évf. 37. sz. 57-90.
- Heltai Gyöngyi (2010): „...ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni.” Népszínházi nemzetdiskurzusok. In: Albert Réka, Czoch Gábor és Erdősi Péter (szerk.): *19. századi nemzetépítő diskurzusok*. Kalonda–Atelier, Budapest. 30-60.
- Herczeg Ferenc (1920): Az Orfeuszról. *Színházi Élet*, 9. évf. 30. sz. 1.
- H. Gy. (1924): Kálmán Imre nyilatkozik a Színházi Életnek új operettjéről a „Marica grófnőről”. *Színházi Élet*, 13. évf. 5. sz. 31.
- Kassai Vidor (1940): *Kassai Vidor emlékezései*. Sajtó alá rendezte: Kozocsa Sándor. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.
- Lenkei Lajos (1952): Merre tart a „vidám műfaj”? *Színház- és Filmművészet*, 3. évf. 1. sz. 70-71.
- Mályuszné Császár Edit (1964): *Molnár György, a rendező*. Színháztudományi Intézet, Budapest.
- Molnár György (1865): *III. Napoleon színházi szabadság törvénye. Rövid áttekintés a külföldi némely városának színművészetéről és színművészetünk ismertetése*. Nyomatott Emich Gusztáv m. akad. nyomdásznál, Pest.
- Molnár György (1868): *A népszínházi eszme. Molnár György előterjesztése a népszínházi igazgató bizottsághoz tekintetes Balássy Antal urnak mint a népszínházi igazgató bizottság elnökének ajánlva*. Nyomatott Bagó Mártonnál, Buda.
- Molnár György (1869): *Budai népszínházi ügyek és alapterv vázlat, egy részvénytársulat által Pesten alapítandó operette, látványos és népies magyar színházra Molnártól*. Nyomatott Bagó Mártonnál, Buda.
- Molnár György (1876): *A színpad és titkai*. Müller Gyula könyvkiadó hivatala, Budapest.
- Molnár György (1881): *Világostól Világosig. Emlékeimből. A budai népszínház második ciklusáig 1849–1867*. Nyomatott Ungerleider Albertnél, Arad.
- N. N. (1920): Herczeg Ferenc – az Orfeuszról. *Színházi Élet*, 9. évf. 9. sz. 1.
- N. N. (1921): Az Amerikai Magyar Népszava a Színházi Élet new-yorki hangversenyéről. *Színházi Élet*, 10. évf. 10. sz. 27-28.
- N. N. (1925a): Mindenki nagy sikert jósol az amerikai revünek. *Színházi Élet*, 14. évf. 2. sz. 24.
- N. N. (1925b): Tomboló sikere volt a Magyar lakodalomnak Manchesterben. Faragó Géza elmondja a Cochran-revü történetét. *Színházi Élet*, 14. évf. 24-25.
- N. N. (1950): Apáthy Imre hozzászólása. *Színház- és Filmművészet*, 1. évf. 1-2. sz. 1–110.
- N. N. (1951): Öt nagy tánckép lesz a Fővárosi Operettszínház legközelebbi operettjében, amelynek címe „Palotaszálló”. *Színház és Mozi*, 4. évf. 3. sz. 32.
- Rákosi Jenő (1925): A Színházi Élet matinéja. *Színházi Élet*, 14. évf. 18. sz. 14-16.
- Roboz Ágnes (1951): Az operett tánc kérdéséről. *Színház- és Filmművészet*, 2. évf. 13-14. sz. 187-188.
- Smith, C. (1950): *Musical comedy in America*. Theatre arts books. M. MacGregor, New York.
- Székely György (1961): *Zenés színpad, vidám játék*. Színháztudományi Intézet, Budapest.
- Szinetár Miklós (1988): *Kalandjaim. Szubjektív dokumentumok*. Magvető, Budapest.
- Verő György (1926): *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében*. Franklin-társulat Kiadása, Budapest.

A zalai csárdás táncokban megjelenő irányváltók tanítási lehetősége

„Gyerekek, kétlépést húznak, gyertek!”¹

Zalaiként igyekszem megkülönböztető figyelmet fordítani a helyi játékok, dalok, táncok és szokások tanulására-tanítására. Szakdolgozatomban a történeti Zala megye területén felgyűjtött esz- közös táncokkal, illetve ezek tanítási módszertanával foglalkoztam. Figyelmem ezután a megye csárdástánc-hagyományai felé terjedt tovább.

A Magyar Táncművészeti Főiskola korábbi évfolyamain születtek a zalai csárdások és polgári társastáncok tanításával kapcsolatos munkák. Ezek közül említeném Kiss Norbert György szakdolgozatát, aki a sármelléki gyors csárdás tanításával foglalkozott dolgozatának pedagógiai részében. Az általa felvázolt, és modulvázlatokba szerkesztett oktatási folyamatot kipróbálva merült fel bennem az igény a páros forgókba szőtt irányváltók alaposabb rendszerezésére.

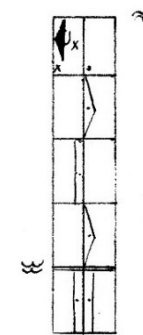
Tanulmányom célja, hogy olyan megoldási javaslatokat tegyek, melyek kiküszöbölhetik azt a problémát is – amellyel minden gyakorló táncpedagógus találkozhat munkája során –, hogy a táncos figyelme a páros viszony koordinálása helyett a lábmotívumra koncentrálnak.

A csárdás táncok

Lajtha László írja *Dunántúli táncok és dallamok* című könyvének első kötetében, hogy elsők között Tendl Pál hívta fel rá a figyelmet: „a csárdás magyar páros táncokat jelöl, melyek egymástól leginkább tempóban különböztek” (Lajtha 1962, 9-10).

Az új stílus páros táncát, a csárdást jellemezve – Vas megyéhez hasonlóan – elsőként a lassú *sétálós* néven élő változatról kell szólnunk. Erre Reziben a 73 éves Bakos Pál a gyűjtés időpontjában, 1959-ben úgy emlékezett, mint az idősebb generáció által járt formára: „A kétlépéses csak talán 40 éves, a sétálóst táncolták, meg a csárdást. Fogta nagyon közel a nőt, egyet lépett jobbra, egyet balra és forgatta a nőt a férfi, de a férfi is forgott vele. Szép csendes tánc volt. Ez a sétálós volt a kétlépéses bátyja. Az szebb volt. Összelapultak, ölelve fogták egymást. Sétálós volt a lassúbb, benne hordja a nevében. A csárdás az roppant nehéz volt, abban szoktak kiizzadni.”

Ugyancsak a csárdás korábbi formáit ismerhetjük meg a nyílt összefogózással járt változatok alapján, melyeket *kézfogással jártak* az egymással szemben táncoló párok: „Kettős lépésnek mondták. Meg pördültek is egyet. Kézfogásra járták, és kezüket jobbra-balra ingatták” (lásd 1. ábra).²



1. ábra: „Kettős lépés”³

Az általánosabb *zárt (váll- és derékfogás) forma* mellett járták a lassút az ún. *báli fogással* is: „A férfi fogta a lánynak a vékonyát, a leány meg a legénynek a vállát. A magyaroknál el nem engedték.”⁴ Egy másik érdekesség, hogy a lassú csárdás megjelölésére a zalai terminológiában is megtaláljuk a *palotás* kifejezést: „Palotás: lassú csárdás. Csárdás: a gyors. A palotásnak külön figurája volt.”⁵ A *lassú csárdás* egységes karakterét Zalában is az uralkodó kétlépéses motívum határozza meg, és emellett helyet kap a táncfolyamatban a páros forgás is: „Kettőt lépegettek előre hátra, meg forogtak. Lakodalom végén aztán már úgy szoktak táncolni, hogy elengedték egymást, aztán az egyik itt, a másik ott járta, meg pörgölődött, mint a cserebogár.”⁶

A *gyors csárdás* (friss csárdás, ugrós) motívumkincsét az egy- és kétlépéses csárdás, a különböző összekapaszkodási módokkal táncolt figurázó motívumok, páros forgó (és az ebbe szőtt irányváltási módok), valamint az „emelős lippentős” alkotják. A kifordulással vagy eltávolodással járt csalogató formulák is a friss jellemzői, s a csizmaverőre utaló adalékok is felidéznek az egykori táncos hangulatot: „Akinek jó kedve volt, az fölemelte a lábát, aztán megcsapta a csizmáját.”⁷

A zalai Gelseszigeten így utalt a csárdás korábbi gyakorlatára 1956-ban az akkor 73 éves Jud Lajos: „Valamikor régebben, 900 előtt, akkor elmentek messze egymástól, meg visszafelé. A frissbe csinálták ezt. Kéz alatt pörgette a leányt. Összeverték a férfiak a bokákat.”⁸ A zárt fogásmód mellett járták nyújtott páros kézfogással, illetve oldalt állású váll- és derékfogással is.

Egy karmacsi adalék (lásd 2. ábra) pedig a jeladásról szólva egészíti ki az eddigi jellemzéseket, miszerint: „Ezt összefogózdva járták, aztán forogtak vele, meg eleresztették egymást, aztán úgy forogtak el egymástól. Mind a kettő csattantott egyet, az jel volt, aztán újra összefogóztak.”⁹

¹ Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet (a továbbiakban: MTA ZTI), leltári szám: 970. Karmacs. Adat- közlő: Horváth Ferenczné, Nagy Lujzi (74 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 18., 17. o.

² MTA ZTI, leltári szám: 970. Karmacs. Adatközlő: Nagy Istvánné, Sas Teréz (57 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 18., 44. o.

³ MTA ZTI, leltári szám: 970. Karmacs. Adatközlő: Nagy Istvánné, Sas Teréz (57 éves), Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 18., 44. o.

⁴ MTA ZTI, leltári szám: 970. Rezi. Adatközlő: Bakos Pál (73 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 19., 68. o.

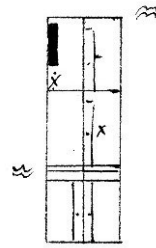
⁵ MTA ZTI, leltári szám: 572. Botfa. Adatközlő: Bene Ferenc (64 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1956. január 31., 4. o.

⁶ MTA ZTI, leltári szám: 970. Karmacs. Adatközlő: Salamon Lajos szabó (64 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 17., 29. o.

⁷ MTA ZTI, leltári szám: 970. Karmacs. Adatközlő: Nagy Istvánné, Sas Teréz (57 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 18., 27. o.

⁸ MTA ZTI, leltári szám: 574. Gelsesziget. Adatközlő: Jud Lajos (73 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1956. február 2., 6. o.

⁹ MTA ZTI, leltári szám: 574. Karmacs. Adatközlő: Parrag Gyuláné (53 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 18., 48. o.



2. ábra: A gyors csárdás lábmotívuma¹⁰

A lassú és friss csalogató (csárdás) gyakorlatáról az 1977-es zalaszántói gyűjtésen rögzített táncfolyamatok adnak hírt. További érdekességek fedezhetők még fel a megye csárdástánc-hagyományaira vonatkozó kéziratos gyűjtésekben.

A „csárdás koronája”-ként emlegetik a térden állva járt férfi szólót: „Roppant gyorsan kellett szedni a lábakat, taktusra. Annak a rímjét nem tudom megmondani, hogyan volt. Előre rúgta a lábát, aztán kicifrázta, de ezt mind muzsikaszóra. Aztán mikor kipotyogtak, akkor gyűtt a *térd tánc*. Azt aztán már nem bírta sok. Ezt a férfi egyedül táncolta. Ezt nő nem tudta táncolni. Legények virtuskodtak. Ütötték a csizmát csárdáskor. Szép volt, de roppant nehéz volt [...]. Egy éjjeli táncal elkaszált volna három hétig, olyan nehéz volt. Az szép volt, fiatalság.”¹¹ „Fő volt a csárdás, magyar csárdás, cefet fárasztó volt, aztán igen kiugrálták magukat. Még térden állva is táncoltak, aki olyan erős volt, a Budai Gábor bácsi. Így térden állva csak magába’ táncolt. Ez a csárdásnak volt a koronája. Mikor már senki sem járta, ez meg térden állva járta. Muzsikásnak meg 4 krajcárt dobtak, az már nagy pénz volt.”¹²

A *hármás csárdás* néven élő forma a csárdásnak az a változata, amelyben egy férfi táncoltat két nőt: „Verbunkot, körtáncot erre nem ismerték, csak kettesével táncoltak, néha hárman, ha olyan kedvük volt, összefogódtak. Két nő egy férfi. Rendesen olyan, hogy mind a kettőt meg akarta táncoltatni. Vagy egyikkel táncolt, aztán a másik hozzácsatlakozott.”¹³

A *körcsárdás* felidőzésében pedig az egész magyar nyelvterületen elterjedt gyakorlat szerint öten hatan összekapaszkodva forgatták a kört: „Még öten hatan összefogtunk, aztán úgy mentünk körbe, karikába.”¹⁴

A tanítás menete

A pedagógia három alapkérdése, hogy *mit, kinek és hogyan* tanítsunk?

1. *Mit tanítsunk?* Az oktatási folyamat tervezésében Lévai Péter útmutatásai alapján a rövid távú tervek egy típusa, a modulátvázlat segítségével fogalmaztam meg a didaktikai főfeladatokat. „Az oktatási modul tartalmilag viszonylag jól körülhatárolható oktatási egység, amely általában valamilyen nagyobb terjedelmű tanítási-tanulási program önállóan is felhasználható része” (Lévai 2010, 8).

¹⁰ MTA ZTI, leltári szám: 574. Karmacs. Adatközlő: Parrag Gyuláné (53 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 18., 48. o.

¹¹ MTA ZTI, leltári szám: 970. Rezi. Adatközlő: Bakos Pál (73 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 19., 64. o.

¹² MTA ZTI, leltári szám: 970. Rezi. Adatközlő: Bakos Pál (73 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 19., 67. o.

¹³ MTA ZTI, leltári szám: 970. Karmacs. Adatközlő: Salamon Lajosné. Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 17., 30. o.

¹⁴ MTA ZTI, leltári szám: 970. Rezi. Adatközlő: Kovács Ferencné (48 éves). Gyűjtő: Pesovár Ernő, 1959. szeptember 19., 69. o.

Bármely feladat (például a játék) eltérhet a leírtaktól a cél figyelembevételével. A tanórákat három különböző, de egymás utáni alkalmon javasolt megtartani, további gyakorláshoz bármelyik modul (részenként és/vagy egészként) igény szerint ismételtető. Általános javaslat, hogy ne ragaszkodjunk mereven az időhatárokhoz. Ha fáradtság jeleit tapasztaljuk a gyerekeknél, iktassunk be rövid pihenőket (például légző gyakorlatokat).

2. *Kinek tanítsuk?* Ajánlott korosztályként a művészeti alapoktatás harmadik évfolyamát (8-10 éves gyerekek) jelöltem meg. Megelőző tapasztalatként az egyenletes, negyedes ritmusú lépés és ugrás, valamint – a mozdulattípusok sorából még – a keringés biztos kivitelezését tartom fontos követelménynek az eredményes munka érdekében. Nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a jelen dolgozatban is bemutatotthoz hasonló, „rövidebb, 1-2 tanórás modulok esetében a kitűzött célok szinte mindig csak hosszabb, sokszor tanéveken át húzódó folyamatok során érhetők el” (Lévai 2010, 8).

Ezen ismeretek készség-jártasság szintű elsajátításában elengedhetetlen szerepe van *népi gyermekjátékaink* különböző típusainak, melyek lehetőleg minél korábbi kortól kapjanak helyet a nevelésben. „A gyerekeket meg kell tanítanunk játszani. Minél több játékot tudnak, annál nagyobb lesz a választék, amikor magukban játszanak” (Czinóber és Wirkerné 2008, 58).

A következőkben felsorolom néhány, az oktatás folyamatában korábbi évfolyamokon megismert mozgásos és párválasztó játékok helyi változatát. E játéktípusoknak kiemelt jelentőségük van a páros viszony kialakításában, a páros forgás és az abba szőtt irányváltók elsajátításában (lásd 1. táblázat). Az alábbi játékok mind megtalálhatók Vajda József „*Új hold, fényes nap...*” *Zalai népi mondókák és gyermekjátékok* című könyvben.

Játéktípusok	Az ajánlott játékok szövegének kezdősora
Mozgásos játékok	„Jertek, lányok, játszunk...” (guggolós körjáték) „Ég a gyertya, ég...” (guggolós körjáték) „Kivirágzott a diófa...” (kanyargós körüljárás + ostorcsapó) „Ispiláng, ispiláng...” (kifordulós körjáték) „Gosztolai hegy alatt...” (táncos körjáték) „Kertem alatt kiöntött...” (táncos körjáték) „Kocsis, kocsis, komámasszony...” (páros forgó) „Éri kakas...” (páros forgó) „Borsót főztem...” (páros szökdelő) <i>Megjegyzés:</i> Az „Ispiláng, ispiláng...” szövegkezdetű játék módszertani szempontból átdolgozott változatában az, akinek kiéneklük a nevét, a haladási irányt megváltoztatva, a kör keringésének háttal fordulva halad tovább a köríven.
Párválasztó játékok	„Hatan vannak...” (páratlan) „Cicus, macus...” (páratlan) „Fehér liliomszál...” (szerepjátszó) „Ez a kislány tejfölét...” (táncos körjáték) „Kanizsai hegy alatt...” (párcserelő körjáték)

1. táblázat: A pedagógiai célok eléréséhez javasolt népi gyermekjátékok

3. *Hogyan tanítsuk?* Az általános értelemben vett pedagógiai módszerek mellett a mozgástanítás során *analitikus eljárást* alkalmazok. Az analízis során archív csárdástánc-folyamatok vizsgálata történik formai, ritmikai és funkcionális szempontok szerint. Ennek eredményeképpen *három irányváltási formát* különítettem el, majd ezt felhasználva terveztem meg a mozgástanulás folyamatát. Kognitív eszköznek a *verbális információközlést* választottam, melyhez mintát a körverbunkok táncvezetőinek szerepe adott. Ezáltal a tanítási órák feldolgozó (process) szakaszában előbb közvetlen, majd közvetett tanári irányítással (szerepcserékkel, oldva a tanulás monotonitását), különböző auditív, akusztikai élmények útján, verbális ingerekre alapozva történik az eredményesebb mozgástanulás a fokozatosság elvét követve mind tempóbeli, mind formai tekintetben. Az egyéni értékelésnél név szerint emeljük ki azokat a tanulókat, akik a legeredményesebben oldották meg a feladatokat. Emeljük ki azokat is, akik nem emelkedtek ugyan ki a játékokban, de önmagukhoz képest többet vagy jól teljesítettek.

Analízis. A 2. táblázat az irányváltók rendszerét mutatja. Ennek értelmezéséhez azonban előbb célszerű tisztázni néhány alapfogalmat. „Mind a páros forgóknál, mind a körben táncolásnál egy elképzelt középpont körül forgunk, illetve keringünk” (Lányi 2000, 15), vagyis „a keringés olyan tovahaladó frontváltás, amely egy rajtunk kívülálló középpont körül történik, keringés ezért csak egy másik mozdulattípussal párosulva fordul elő” (Fügedi 2011). Az irányváltók analízisének eredményeképpen egy *szimmetrikus mátrixot* kapunk, melynek oszlopait a keringés tényezői adják, vagyis a keringés iránya, a haladás iránya és a sugárfront, sorait pedig különböző vezényszavak. Páros forgóknál a keringés és a haladás irányát a páros viszony alapján határozzuk meg (Fügedi 2011). A tanítási-tanulási folyamat tervezésében ezt szem előtt tartva előbb a páros viszony változás nélküli irányváltó forma megismerését tűztem ki célul. „E 3 tényező közül kettőnek az ismerete meghatározza a harmadikat” (Fügedi 2011).

	A páros viszony változik	A keringés iránya változik	A haladás iránya változik
Hej!	0	1	1
Hopp!	1	0	1
Hej-hopp!	1	1	0

2. táblázat: Az irányváltók rendszere

Értelmezés. (1) „Hej!” vezényszóra az addigi keringési és haladási irány szimultán ellenkezőjére változik, miközben a páros viszony változatlan marad. (2) „Hopp!” szóra a keringés irányát megtartva, a haladási irány és a páros viszony is ellenkezőjére megváltozik. (3) „Hej-hopp!” felkiáltásra a keringési irány és a páros viszony egyszerre változik meg, a haladási irány nem változik.

Megállapítható, hogy az irányváltók egyfajta *irányellentét*ként értelmezhetők a *táncszerkesztésben*, és ezen irányváltó módozatok közül a harmadik fordul elő a legnagyobb gyakorisággal a filmre rögzített táncfolyamatokon.

A vizsgált irányváltó formulák mellett egy negyedik, a párok egymástól való elfordulásával kivitelezett módozat is felírható, ami természetesen a táncos gyakorlatban is tetten érhető, de ezt véleményem szerint indokoltabb lenne a csalogatós táncolási mód tanítása kapcsán az oktatási folyamatba illeszteni. A módszer hatékonyságának alátámasztására több különböző korosztálynál is (kisiskolástól nyugdíjas korig) kipróbált program tapasztalatait mutatom be *modulvázlatok* segítségével.

Mozdulatvázlat 1.

I. Mozdulatvázlat						
Változat	Tevékenységek, az idő megjelölésével (a mellékletben részletezve)	Kiemelt készségek, képességek	Célcsoport, a differenciálás lehetőségei	Tanulásszervezés		Részletesen lásd
				Munkaformák	Módszerek	
I. 1. Ráhangolás (bevezető rész)						
<p style="text-align: center;">A</p> <p style="text-align: center;">Játék: Király, bíró</p> <p style="text-align: center;">Időtartam: 7 perc</p> <p style="text-align: center;">Beszédkészség és emlékezet fejlesztése, taps/csapás/lépés technikai kivitelezése, tempó és ütemtartás, figyelem és koncentráció fejlesztése</p> <p style="text-align: center;">Korosztály: az alapoktatás harmadik évfolyama</p> <p style="text-align: center;">Csoportos oktatási forma, körben</p> <p style="text-align: center;">Tanári magyarázat, közvetett irányítás</p> <p style="text-align: center;">II. 1.</p>						
I. 2. Az óra tartalmának feldolgozása						
A	J-es járás köríven előre-hátra, fordulás nélkül – irányváltás jelzésre Időtartam: 5 perc	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, irányváltás képessége, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Bemutató, magyarázat, gyakoroltatás, közvetlen irányítás	II. 2.

A	↓-es járás köríven előre-hátra, fordulás nélkül – irányváltás jelzésre <i>Időtartam:</i> 5 perc	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, irányváltás képessége, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, alkalmazkodó képesség, irányító képesség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 3.
A	↓-es járás körben előre-hátra, fordulással – irányváltás jelzésre <i>Időtartam:</i> 5 perc	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, sugárfront váltások készség szintre emelése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Bemutató, magyarázat, gyakoroltatás, közvetlen irányítás	II. 4.
A	↓-es járás körben előre-hátra, fordulással – irányváltás jelzésre <i>Időtartam:</i> 5 perc	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, sugárfront váltások készség szintre emelése, alkalmazkodó képesség, irányító képesség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 5.
A	A tanult irányváltó formulák gyakorlása váltogatva <i>Időtartam:</i> 3 perc	A mozgáskognitív cselekvés képességének kialakítása, mozgás-kompetencia ellenőrzése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Bemutató, gyakoroltatás, közvetlen irányítás	II. 6.

A	A tanult irányváltó formulák gyakorlása váltogatva <i>Időtartam:</i> 5 perc	A mozgáskognitív cselekvés képességének kialakítása, mozgás-kompetencia ellenőrzése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben, kis körökben	Gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 7.
A	A tanult irányváltó formulák gyakorlása váltogatva párokban <i>Időtartam:</i> 5 perc	A mozgáskognitív cselekvés képességének kialakítása, mozgás-kompetencia ellenőrzése, improvizációs készség fejlesztése, páros viszony tudatosítása	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, páros forma	Bemutató, gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 8.
B	A tanult irányváltó formulák gyakorlása váltogatva <i>Időtartam:</i> 5 perc	A mozgáskognitív cselekvés képességének kialakítása, mozgás-kompetencia ellenőrzése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek), az átlagnál gyengébben teljesítők	Csoportos oktatási forma, körben	Gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 9.
<p>A</p> <p>Levezetés: fogócska</p> <p><i>Időtartam:</i> 5 perc</p> <p>Párválasztási képesség fejlesztése, szabályismeret és alkalmazás, verbális és nonverbális kommunikáció megjelenése, elindulás-megállás, helyzetfelismerés, gyorskoordináció megjelenése, a kudarc elfogadása</p> <p>Az alapoktatás III. évf., fiúk és lányok vegyesen</p> <p>Csoportos oktatási forma</p> <p>Tanári magyarázat, közvetett irányítás</p> <p>II. 10.</p>						
I. 3. Értékelés, összegzés						
<p>Az óra célja az, hogy a gyermekek ↓-es ritmusban lépve önállóan végre tudják hajtani a kétféle irányváltási módot a megfelelő zenei kíséretre. Amennyiben szükséges, a legközelebbi alkalommal finomítani, vagy ismételni kell a kevésbé sikeres megoldásokat. A kitűzött célt mennyire és milyen mélységben, hány gyereknek sikerült megvalósítani. Csoportos óraértékelés a végén.</p>						

II. Az óra tartalmának feldolgozása részletesen	
1	<i>Király, bíró:</i> ¹⁵ A játékos körben állnak. Két kiemelt hely van a körben: a <i>királyé</i> és a tőle balra álló <i>bíróé</i> . A többi játékos rangját (pozícióját) számokkal jelöljük. A ranglétra tehát így néz ki: király, bíró, egyes, kettes, hármas stb. A játékos célja: minél előrébb kerülni a ranglétrán (vagyis közelebb a királyhoz). A játékot a király kezdi: megnevezi saját magát, és mond mellé egy másik rangot, például: „király kettes”. Ekkor a kettes számú (rangú) játékos következik. Megnevezi saját magát, majd hozzátesz egy másik rangot, például: „kettes ötös”. Ilyenkor a játékot értelemszerűen a kettes játékos által megnevezett, jelenleg az ötös folytatja, és így tovább. Aki téveszt (a játék alapváltozatában hibának számít: olyan rangot/számot hívni, amilyen nincs a körben; a visszahívás; ha valaki nem szólal meg időben), az az utolsó helyre kerül, míg a többiek, az alatta lévők eggyel előre ugranak a ranglétrán (mindenkire, királyra, bíróra is érvényes a szabály). Néhány változat: (a) megadhatjuk a játék ritmusát: akár tapsolhatjuk, combunkon csaphatjuk, vagy léphetjük is azt (hibának számít, ha valaki kiesik a ritmusból); (b) újabb rangokat vezetünk be, amelyek nehezebben jegyezhetők meg, mint a számok (például: király, herceg, gróf, báró, bíró stb.).
2	A tanulók körbe állva tanári irányítással keringenek, és a „Hej!” szóra az addigi keringési és haladási irányt szimultán ellenkezőjére változtatják. Mindkét irányba: jobbra és balra keringés gyakorlása is szükséges. Zenei kíséret: megfelelő tempójú lassú csárdás zene.
3	A gyakorlat az előző analógiájára jelentkezik, de most maguk a tanulók jelzik a váltásokat megfelelő határozottsággal és hangerővel. A gyakorlatban a szerepek váltottak legyenek. Lehetőleg mindenkire kerüljön sor, de ne legyen kényszer a „karmesteri” szerep! A gyakorló zene szükséges.
4	A gyakorló forma ugyanaz, mint az előbb. A vezényszó változik: „Hopp!” szóra a haladási irányt változtatva, a keringés irányát megtartva újra tanári irányítással végzik a gyakorlatot. A gyakorló zene szükséges.
5	A gyakorlat megegyezik az előzővel, de most már a mindenkori táncvezető jelzi a váltásokat. Szerepcserre folyamatos, de csak a tanár utasítására. A gyakorló zene szükséges.
6	A gyakorlás formája megegyezik az előzővel, de szabadon cserélgeti a vezényszavakat előbb a tanár, később a tanulók. A gyakorló zene szükséges.
7	A gyakorlat megegyezik az előzővel, de most már a mindenkori táncvezető jelzi a váltásokat. A szerepcserre folyamatos, de csak a tanár utasítására. Amennyiben a kétféle irányváltót sikerült biztosan elkülöníteni a gyakorlatban is, teremtünk lehetőséget kisebb létszámú körökben való gyakorlásra, csoportonként külön táncvezető kijelölésével. A gyakorló zene szükséges.
8	A tanulók párban gyakorolják a tanult irányváltó formulákat. A pár egyik tagja a kétféle vezényszó hangos kimondásával irányítja kettejük mozgását. A szerep- és párcsere folyamatos, de csak a tanár utasítására. A gyakorló zene szükséges.
9	Azokkal a gyerekekkel, akiknek még nehézséget jelent az irányváltók párban való kivitelezése, továbbra is körben, tanári irányítással folytassuk a gyakorlást. A gyakorló zene szükséges.

¹⁵ <http://letoltes.drama.hu/Tarolo/Jatekkonyv/kiraly.pdf>.

Először ismertetjük a szabályt: *Hupuhupp* (Gönczi 1996, 536): 8-10 gyerek párba áll egymás háta mögé. Előttük szembe kb. 8-10 lépésnyire a hupuhupp. Az egy sorban lévő játékos megfogják egymás kezét. Amikor a hupuhupp elkialtja magát: „*Elöl, hátul hupuhupp!*”, a gyerekek eleresztik egymás kezét, és saját oldaluk felől próbálnak összekapaszkodni úgy, hogy a fogó ne fogja meg őket. Ha valamelyiket elfogja, az lesz a hupuhupp. Ha nem, akkor ő marad a hupuhupp (lásd 3. ábra).

3. ábra: A Hupuhupp játék térrajza

I. Mozdulatvázlat						
Változat	Tevékenységek, az idő megjelölésével (a mellékletben részletezve)	Kiemelt készségek, képességek	Célcsoport, a differenciálás lehetőségei	Tanulásszervezés		Részletesen lásd
				Munkaformák	Módszerek	
I. 1. Ráhangolás (bevezető rész)						
<p>A Játék: pányvázás Időtartam: 5 perc Egyensúlyérzék fejlesztése, gyorskoordináció, a hátizom erősítése Korosztályban az alapoktatás harmadik évfolyama Kiscsoportos, egyéni oktatási forma Közvetett és közvetlen tanári irányítás, szétszórt alakzat II. 1.</p>						
I. 2. Az óra tartalmának feldolgozása						
A	↓-es járás kör-íven előre-hátra, fordulás nélkül – irányváltás, jelzésre Időtartam: 5 perc	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, irányváltás képessége, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, alkalmazkodó képesség, irányító képesség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Bemutató, magyarázat, gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 2.

A	↓-es járás körben előre-hátra, fordulással – irányváltás, jelzésre <i>Időtartam: 5 perc</i>	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, sugárfront váltások készség szintre emelése, alkalmazkodó képesség, irányító képesség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben	Bemutatás, magyarázat, gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 3.
A	Az előbbi két irányváltó formula gyakorlása váltogatva <i>Időtartam: 5 perc</i>	A mozgáskognitív cselekvés képességek kialakítása, mozgáskompetencia ellenőrzése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben, majd kisebb körökben	Gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 4.
A	Az előbbi két irányváltó formula gyakorlása váltogatva párokban <i>Időtartam: 5 perc</i>	Párválasztási képesség fejlesztése, páros viszony tudatosítása, a mozgáskognitív cselekvés képességek kialakítása, mozgáskompetencia ellenőrzése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, párokban	Gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 5.
A	↓-es járás körben előre fordulással – irányváltás, jelzésre <i>Időtartam: 5 perc</i>	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, keringési irány és sugárfront váltások készség szintre emelése, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, alkalmazkodó képesség, irányító képesség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben, majd kisebb körökben	Bemutatás, magyarázat, gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 6.
A	↓-es járás körben előre fordulással – irányváltás, jelzésre <i>Időtartam: 5 perc</i>	Zenei tempóra járás, tempó és ütem tartása, keringési irány és sugárfront váltások készség szintre emelése, koordináció, figyelem és koncentráció fejlesztése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, párokban	Bemutatás, gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 7.

A	Az irányváltók tanult módozatainak rendszerezése, gyakorlása gyors(abb tempójú) csárdás zenére is <i>Időtartam: 5 perc</i>	Mozgásrendszerezés képességeinek fejlesztése, improvizációs készség, a párválasztási képesség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, körben, majd párokban	Bemutatás, gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 8.
B	Az irányváltók tanult módozatainak rendszerezése, gyakorlása gyors(abb tempójú) csárdás zenére is <i>Időtartam: 5 perc</i>	Mozgásrendszerezés képességeinek fejlesztése, improvizációs készség	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek), az átlagnál gyengébben teljesítők	Csoportos oktatási forma, körben	Gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 9.
<p>A Levezetés: fogócska <i>Időtartam: kb. 5 perc</i></p> <p>Párválasztási képesség fejlesztése, szabályismeret és alkalmazás, nonverbális kommunikáció megjelenése, elindulás-megállás, helyzetfelismerés, gyorskoordináció és reakció képesség növelés, a kudarc elfogadása Az alapoktatás harmadik évfolyama, fiúk és lányok vegyesen Csoportos oktatási forma Tanári magyarázat, közvetett irányítás II. 10.</p>						
I. 3. Értékelés, összegzés						
Az óra célja az, hogy a gyermekek ↓ ritmusban lépve önállóan meg tudják csinálni a háromféle irányváltási módot a megfelelő zenei kíséretre páros összekapaskodással is. Amennyiben szükséges, a legközelebbi alkalommal finomítani vagy ismételni kell a kevésbé sikeres megoldásokat. A kitűzött célt mennyire és milyen mélységben hány gyereknek sikerült megvalósítani. Csoportos óraértékelés a végén.						
II. Az óra tartalmának feldolgozása részletesen						
1	<i>Pányvázás:</i> körben állunk, és kiszámolunk egy személyt, aki középre áll, és a pályvát forgatja. A körben állók először a kör középpontja felé, majd egyszer jobb, máskor bal menetirányba páros lábú támasztékkal ugorják át a kötelet. További nehézségi fokozat, amikor különböző támasztékváltásokkal (például páros lábról egy lábra, egyik lábról ugyanarra, vagy éppen a másik lábra érkezve) kell átugrani a kötelet.					
2	A gyermekek körbe állva a következő gyakorlatot végzik: előbb tanári, majd tanulói irányítással keringenek, és a „Hej!” szóra az addigi keringési és haladási irányt szimultán ellenkezőjére változtatják. Mindkét irányba: jobbra és balra keringés gyakorlása is szükséges. A gyakorlatban a szerepek váltottak legyenek! Zenei kíséret: megfelelő tempójú lassú csárdás zene.					
3.	A gyakorlat az előző analógiájára jelentkezik. A vezényszó változik: „Hopp!” szóra a haladási irányt változtatva, a keringés irányát megtartva újra előbb tanári, később tanulói irányítással végzik a gyakorlatot. A gyakorlatban a szerepek most is váltottak legyenek! A gyakorló zene szükséges.					
4	A gyakorlás formája megegyezik az előzővel, de most szabadon cserélgeti az előbbi vezényszavakat előbb a tanár, később a tanulók. A kezdeti nagycsoportos foglalkozást kics csoportos gyakorlás követheti. A gyakorló zene szükséges.					
5	A gyerekek párban gyakorolják tovább a tanult irányváltó formulákat. A pár egyik tagja a kétféle vezényszó hangos kimondásával szabályozza kettejük mozgását. A szerep- és párcsere folyamatos, de csak a tanár utasítására. A gyakorló zene szükséges.					

6	A tanulók körbe állva előbb tanári, majd tanulói irányítással keringenek, és a „Hej-Hopp!” felkiáltásra az addigi keringési irány és sugárfront egyszerre változik meg. Mindkét irányba: jobbra és balra keringés gyakorlása is szükséges. Zenei kíséret: megfelelő tempójú lassú csárdás zene.
7	A gyerekek párba állnak. A pár egyik tagja most már háromféle vezényszó hangos kimondásával irányítja kettejük mozgását. A szerep- és párcsere folyamatos, de csak a tanár utasítására. A gyakorló zene szükséges.
8	A tanulók körben, majd párokban gyakorolják az irányváltók tanult módozatait. A szerep- és párcsere folyamatos, de csak a tanár utasítására. Zenei kíséret: megfelelő tempójú lassú és gyors csárdás zene.
9	Azokkal a gyerekekkel, akiknek még nehézséget jelent az irányváltók háromféle módozatának párban való biztos kivitelezése, továbbra is körben, tanári irányítással folytassuk a gyakorlást. A gyakorló zene szükséges.
10	Először ismertetjük a szabályt: <i>Itt, itt három, itt a párom</i> (Bardócz 2005): a gyerekek egymás előtt párosával körbeállnak, és egy párt kijelölnek, hogy ők lesznek az első futó-fogó páros. A futó menekül a fogó elől a körön kívül, s közben beáll valamelyik pár elé – ez a ház. A harmadiknak, aki hátul áll, el kell onnan szaladnia, mivel ő lett a következő futó. A futó már előre jelezhet annak az embernek, akinek a helyére be akar állni (például kacsinással). Ha sikerül a fogónak elkapnia a futót, akkor szerepcsere következett.

Mozdulatvázlat 3.

I. Mozdulatvázlat						
Változat	Tevékenységek, az idő megjelölésével (a mellékletben részletezve)	Kiemelt készségek, képességek	Célcsoport, a differenciálás lehetőségei	Tanulásszervezés		Részletesen lásd
				Munkaformák	Módszerek	
I. 1. Ráhangolás (bevezető rész)						
<p style="text-align: center;">A Játék Időtartam: 5 perc</p> <p style="text-align: center;">Kezdeményező, együttműködési és döntési készség fejlesztése Korosztályban az alapoktatás III. évf. Csoportos oktatási forma Tanári magyarázat, közvetett (szükség esetén közvetlen) irányítás II. 1.</p>						
I. 2. Az óra tartalmának feldolgozása. Összefoglaló óra (a tanóra célja: ismeretek összegzése, alkalmazása)						
A	Irányváltók módozatainak gyakorlása Időtartam: 30 perc	Párválasztási képesség fejlesztése, páros viszony tudatosítása, mozgáskompetencia ellenőrzése, alkalmazkodó-irányító képesség fejlesztése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek)	Csoportos oktatási forma, párokban	Gyakoroltatás, közvetett irányítás	II. 2.

B	Irányváltók módozatainak gyakorlása Időtartam: 30 perc	Mozgáskompetencia ellenőrzése, alkalmazkodó-irányító képesség fejlesztése, improvizációs készség fejlesztése	Művészeti iskola III. évf. (8-10 évesek), az átlagnál gyengébben teljesítők	Csoportos oktatási forma, körben, kis körökben	Gyakoroltatás, közvetlen, majd közvetett irányítás	II. 3.
<p style="text-align: center;">A Beszélgető kör Időtartam: 10 perc</p> <p style="text-align: center;">Kommunikációs készségek fejlesztése, önértékelés Az alapoktatás III. évf., fiúk és lányok vegyesen Csoportos oktatási forma, körben Közvetett irányítás. A tanár irányítója a beszélgetésnek II. 4.</p>						
I. 3. Értékelés, összegzés						
Az óra célja az, hogy a gyermekek ismerjék és tudják alkalmazni a tanult irányváltók plasztikai variációit mind tempójában, mind mozgáskoordinációjában a megfelelő zenei kíséretre. Folyamatos mozgásélmény létrehozása a tanóra végére. A kitűzött célt mennyire és milyen mélységben, hány gyereknek sikerült megvalósítani. Csoportos óraértékelés a végén.						
II. Az óra tartalmának feldolgozása részletesen						
1	Szabad játékvalasztás lehetőségének megteremtése, melynek során a gyerekek közös játékrepertoárjukból önállóan választanak egyet közös megegyezés alapján. Amennyiben a csoport erre még nem képes, a tanár segítve vegyen részt a döntéshozatali folyamatban, vagy tegyen ajánlást, például pecsenyeforgatás (pörgető cica).					
2	A tanulók párokban gyakorolják az irányváltók tanult módozatait. Az ügyesebbek megpróbálhatják elhagyni a vezényszavakat, s pusztán nonverbális úton, az összekapaszkodás révén irányítani a táncot. Folyamatos szerepcsere önállóan, párcsere csak tanári utasításra. Zenei kíséret: megfelelő tempójú lassú és gyors csárdás zene.					
3	Azoknak a gyerekeknek, akiknek nem sikerült biztosan elsajátítani a három különböző vezényszóhoz kapcsolódó irányváltó formulákat, körben, később kisebb körökben folytassuk a további gyakorlást. A tanár kezdetben közvetlenül irányítja a gyakorlást. A gyakorló zene szükséges.					
4	Körben ülve, egyesével megbeszéljük a program tapasztalatait, értékeljük saját teljesítményünket. Például: (a) Melyik feladat tetszett a legjobban? (b) Miben voltál a legügyesebb? (c) Melyik volt a legnehezebb?					

Az irányváltók oktatásának pedagógiai jelentősége

A modulvázlatokba foglalt kognitív megközelítést is alkalmazó pedagógiával: (1) *Egyszerű és játékos formában* megtaníthatjuk az alapvető irányváltó formákat. (2) Az alapképességek fejlesztése és működtetése a döntő. (3) Nagymértékben fejleszti a *térérzékletet*, a *koncentrációt* és a *mozgáskogníciót* (a mozgásalkalmazó és alkalmazkodóképességet maximális szintre emeljük és tudatosítjuk). (4) Továbbá kimeneti követelményként megfogalmazható: *az irányviszonyítás, az oldalak felismerése-felismeretése, a tanult páros viszony és összekapaszkodási mód összekapcsolási folyamata az irányváltók plasztikai variációival, folyamatos mozgásélmény.* (5) A körformában gyakorlás megadja az *együvé tartozás érzését*. (6) Segítségével továbbfejleszhető az *együtt táncolás*, a tánc közbeni *egymásra figyelés* (belső páros viszonyok) képessége. (7) Lehetőséget ad arra is, hogy a gyermekek (felnőttek) haladási tempóját nemcsak a tananyaghoz, hanem *önmagunkhoz is viszonyíthassuk*.

A legszorosabb szövetség¹

A táncművészet és a zeneművészet dinamikus, egymásra reflektáló viszonya szimultán fejlődésük sarkalatos, történelmi jelenségeiben

A tánc és a zene ősi, egymástól elválaszthatatlan gyökerei

Bagdadban töltött karmesteri, zeneszerzői és tanári szerződéseim idején (1980/81) dr. Sheherezade Kassim asszony arab-francia zenetudós, zenei magángyűjtemény-tulajdonos révén fokozott érdeklődéssel kutathattam, és mély bepillantást nyertem az arab világ bőséges eredeti zenei tradícióiba. Az ő szakmai barátságának köszönhetően többek között olyan zenetudományi kutatókörökkel is kapcsolatba kerültem, akik az UNESCO² megbízásából a zene eredetének őstörténetére kerestek választ a jelenben élő *természeti népek* zavartalan, zárt életében, akiket még elkerült a civilizáció, és ősi érintetlenségükben éltek életüket. Olyan rejtett törzsekkel kerülhettem életközeli helyzetbe, melyek hírből sem ismertek rádiót, televíziót és hanghordókat, sőt az éghajlat miatt a ruházatukat is csak a legősibb praktikum legszükségesebb darabjai képezték. Ilyen körülményeik, intim életvitelük, szokásaik között volt módunkban a legnagyobb tapintat mellett megfigyeléseket tenni és – lehetőleg észrevétlenül (a szervezet korszerű technikai felszereltsége révén) – sajátos zenélő-éneklő szokásaikról használható hangfelvételeket készíteni. Témánkhöz kapcsolódóan azonban elmondhatom, hogy egyetlen esetben sem hallottunk vagy láttunk náluk zenét, táncot *funkcionálisan* (működésbelien) egymás nélkül. A tánc és a zene egymással *szerves egységben*, minden esetben *az emberi szellem sugallta elragadtatott rítus, emelkedett közösségi szertartás volt*, ahogy Maurice Béjart (1985, 272) írja: „koncentrált átlényegülés, szent szertartás”.

Jelen művészeti világunkban, a válság jelenségeit is, de előremutató művészi példákat egyaránt tapasztalva, a fenti legősibb eredet mintája alapján leszögezhetjük, mint nagy múltú kreatív hagyományt,³ amely szerint a tánc történet folyamán bekövetkező *változások* akkor hoztak létre szignifikáns, egyetemes *kulturális értékeket*, amikor egy-egy zseniális táncművész, egy vagy több hasonló gondolkodású, vele egyformán kiváló tehetségű (*kongeniális*) zeneszerzővel együtt, *a legszorosabb funkcionális szövetségben* alkotott releváns táncműveket. Konferenciánk „kultúra – érték – változás” mottójának szellemében, a fenti alapvető funkcionális egység hagyományának alkotói útját követjük korunkban és az azt közvetlenül megelőző bő 300 évben: a tánc- és zeneművészet viszonyának korról korra megújuló és korszakosan újító változásait.

A kettőjük misztikus viszonyáról írta a XX. Század Balettjének legendás vezetője: „Igor Sztravinszkij a kortárs balett apja. Ő az első, aki összebékítette a balettot és a muzsikát: megalkuvás nélküli zenéje a koreográfusoktól azt követeli, hogy a legjavukat adják” (Béjart 2005, 139). Meg-

Összegezve kijelenthető, hogy az irányváltók plasztikai variációinak vázolt rendszere, kiegészítve a „csalogató” formulával, általánosan alkalmazható páros táncainkban fellelhető irányváltók bármely területi típusának tanítására, vagyis egy *területközpontúságon túllépő megközelítési mód* eredménye. Egy olyan mozgásrendszer, amely más zenei, formai és funkcionális környezetben, lényegét tekintve ugyanúgy működik és működtethető.

A megyében élő további tánc típusok, mint például az említett csalogató csárdás, az ugrós táncok (eszköz nélkül járt formái is), a verbunk, a polgári társastáncok, valamint a kapcsolódó zenei kísérek és akár a Zala megyei Gyöngyösbokréta mozgalom (Kustánszeg, Galambok, Kiskomárom) mind természetesen további kutatásokat igényelnek még. Hosszabb távon pedig egy összefoglaló mű gondolata is motiváló lehet.

Úgy gondolom, hogy egy ilyen, „eltört cserép” állapotát mutató tánc hagyományt (1) csak felkészült, ismereteit a gyakorlatban is alkalmazni hajlandó pedagógus képes (2) a mozdulatelemzés, a motívum- és táncszerkesztési elvek tudatában (3) nemcsak reprodukálni, hanem az alkalmazás tudásszintjén megvalósítani, a mozgást újra- és újraalkotni, (4) végső soron egészségesebb és tudatosabb gyermekeket nevelni.

Irodalomjegyzék

- Bardócz Csesznák Éva (2005): Gyermekjátékok Muraszemenyén a 20. század első felében. In: T. Bereczki Ibolya (szerk.): *A népi építészet, a lakáskultúra és az életmód változásai a 19-20. században*. Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre. 113-134.
- Czinóber Klára és Wirkerné Vasvári Éva (2008): *Játék – mozdulat – tánc*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Fügedi János (2011): *Tánc – Jel – Írás*. L'Harmattan, Budapest.
- Gönczi Ferenc (1996): *Göcsej s kapcsolatosan Hetés vidékének és népének összevontabb ismertetése*. Városi Művelődési Központ, Zalaegerszeg.
- Lajtha László (1962, szerk.): *Népzenei Monográfiák V. Dunántúli táncok és dallamok I*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Lányi Ágoston (2000): *Néptáncolvasókönyv*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Lévai Péter (2010): „Szökkenjünk, ugráljunk...” – *A sárközi ugrós táncok tanítási módszertana*. Magyar Kultúra Kiadó, Győr.
- Vajda József (1988): „Új hold, fényes nap...” *Zalai népi mondókák és gyermekjátékok*. Zala Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, Zalaegerszeg.
- <http://letoltes.drama.hu/Tarolo/Jatekkonyv/kiraly.pdf> (A Magyar Drámapedagógiai Társaság honlapján elérhető Játéktár.)

¹ A zene és a tánc vonatkozásában a szakirodalomban gyakran megjelenő kifejezés a „szövetségi viszony”, Dalcroze koreográfiai-pedagógiai irányja „a zenéhez fűződő *legszorosabb szövetség*”, stb. (lásd például Körtvélyes 1999, 21, 90 és 118).

„Kell egy új terv és hozzá egy új *szövetséges*, aki aztán majd...”; „Vak vagyok, a zene a vezetőm.”; „Ez hát az életem. Kedvemre való élet.” (Béjart 1985, 146).

² United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (az ENSZ Nevelésügyi, Tudományos és Művelődési Szervezete).

³ „Amit pedig fentebb a művészet hagyományának neveztem, az egyszerűen *a kísérletezés igénye*. [...] *A tradíció nem más, mint kutatás*. [...] egész munkám hagyományon épül, kétszeresen is: alapja az iskola és a művészet tradíciója” (Béjart 2005, 137-138).

látjuk azonban azt, amit Bėjart is jól tudott és érzett, hogy ezt a tudatos „apaságát” már jóval korábban megalapozták.

Figyelemfelkeltő jelenségek és zavarok ma a zene és a tánc funkcionális viszonyaiban

Napjaink egy tánchoz közeli művészeti folyóiratának, a *Zene-Zene-Tánc*nak egyik találomra kiválasztott (2011. januári) számában olvasható táncrecenziók kifejezéseiből, megállapításaiból idézek néhányat. A bírálatok olvasása közben ösztönösen megszülető belső jeladások, érzékelés-töredékek szerkesztés nélküli spontán egymásutánja legyenek a jelzések sora arra, hogy ebben a témakörben, a művészeti életben több dolog sincs rendjén.

„Törekszik megújulásra »fizikai színház«”; „fárasztó a stiláris játék és stiláris megszólalás egyhangúsága”; „a törzsközönségnek csalódnia kellett; a stiláris megszólalás egyhangúsága sem sok lendületet ad az egyes momentumokon túli gondolkodáshoz”; „a dramaturgia látványosan és többször is megbicsaklik”; „nem is nagyon gondolkodtat el a semleges forradalom, nem értik, kinevetik, számunkra érdektelen”; „az össze nem illés, a fals prózai a legkevésbé tud bevonni, megmosolyogtató semmiség, nem nagyon érdekel minket”; stb. (Török 2011).

A továbbiakban, ugyanebben a lapban másutt: „Az első felvonásban roppant »zúzos« zenére kell felkészülnünk – figyelmeztet a koreográfus – roppant zúzos tartalmakkal.” A későbbiekben kiderül, hogy ezen zajzenét ért, amivel kapcsolatosan megállapítja, hogy a mai nézőnek elégszer van alkalma „élvezni” a gépzajra készült koreográfiákat. A recenzens fel is veti a kérdést, hogy *A test filozófiája* címmel készült táncmű kapcsán akár meg lehetne írni így „a fül filozófiáját” is (Szoboszlai 2011).

A citált művészeti folyóirat ugyanezen számának egy másik kritikájában olvashatunk egy „dabról, amelynek lehetséges egy olyan – analitikus – olvasata, melyben egy speciális, posztmodern, fallikus vallású törzsközösség rituális szertartását láthatják a nézők”, továbbá azt is, hogy „a zeneválasztás terén pedig ugyancsak »frissítőleg« (*sic!*) hatott volna, hogyha N. ismert melódiái helyett, most új, *más hangulati csengéseket gerjesztő »muzikalitást«⁴ is beenged (*sic!*), egyébként sajátos, képlékeny mozgásvilágába a koreográfus. Ezen kívül a címválasztás sem került egyensúlyba a tartalommal, hiszen a (címben angolul adott: OVERDOSE) »túladagolás«⁵ érzelmi szinten leginkább a csömörrel rokon, esetünkben pedig a magány és a vele együtt járó *hiány* az intenzívebb. Épp a nemlét az, amiből túl sok van a produkcióban, a kevés –a nincs – *adagolhatik túl*” (Viola 2011).*

Ugyanennek a folyóiratnak a következő oldalán azonban – egy másik, ettől teljesen független műbírálatban, futólag ugyan, és az előzőkkel, nem összefüggésben – „a *vitalis affektusok*”-nak, az ember számára olyan fontos, és éppen a nonverbális művészetekből meríthető *létevolúció, létgyarapodás* egyik *alapvető hívószavára* utal egy másik szakíró (Hegedűs 2011), akinél érezhető, hogy találkozhatott már a Tényi Tamás pszichoterapeuta által vezetett klinikai kutatócsoport szakkifejezésével. Tényi egyik jelentésében ugyanis, a nonverbális klinikai kezelési módok között említi, hogy „az újszülött és a fiatal csecsemőknél a Self⁶ és a Másik azonossága tapasztalatának megszerzésében, a felbukkanó Self érzetének megformálódásában, az amodális percepció⁶ mellett, az úgynevezett vitalitás-affektusok tapasztalata játszik szerepet [...], mint »kítőrés«, »crescendo«, »decrecendo«, »eltűnés«⁶ »sietés«, »elreppenés«⁶ intenzív életérzések. A vitalitás-affektusok megje-

⁴ *Muzikalitás* (görög-latin): „jó zenei érzék; adottság a zene élvezésére, megértésére.” Itt valószínűleg félreértés, helytelen szóhasználat.

⁵ *Self*: a személyiség azon részére utal, amely tudatában van saját időbeni azonosságának. Magyarul ennek a „személyes én” vagy „személy-én” fordítást ajánlja Tényi Tamás, a kutató.

⁶ *Amodális percepció*: különböző érzékelések egyesítése egy tapasztalatban.

lennek abban, ahogy az anya felveszi a gyereket például, ahogy a gyerek szájába teszi a cumisüveget vagy a mellét, kigombolja a blúzát vagy levegőt vesz szoptatás közben. [...] Az újszülött és a csecsemő akciói, választásai, válaszai a vitalitás affektusok formájában fejeződnek ki, tagolódnak. [...] A vitalitás-affektusok globális jellegűek – a megélt dolgok érzelmi vonatkozásainak általános szomatikus kifejezői – ami az „előntöttség” érzelmi formája mögött, akár „egy borzongás egy jó zene hallatán” –, mindenkire kiterjedő emberi észlelés (analogikusan), mint „a testben szétáradó narkotikum” érezhető (Tényi 2002, 52).⁷ Ez a pszichoterápiából kölcsönzött lételeméleti esztétikai kategória felkiáltójel arra, hogy a művészeti alkotások társadalmi küldetése és hatása éppen a *létközlés*, a bensőnkben szétáradó többlet lét, nem pedig a recenzióban is kifogásolt „túl sok” *nemlét, a nincs* „túladagolása”.

Csupán ezen egyetlen lapszám recenzióitól idézett néhány kifejezésből, megállapításból és ellentmondásból is látható, hogy a kritika a jelen művészeti élet bizonyos avantgárdnak tulajdonított táncprodukcióiban gondolati/alkotói *kultúraválság* jeleire hívja fel a figyelmet. Ez éppen elég ahhoz, hogy alaposan alátámassza és megindokolja azt a szándékunkat, hogy ezzel a – legkevésbé sem elszigetelt – általános jelenséggel alaposan foglalkozni kell. Jelesül éppen a tánc- és a zeneművészet társművészeti vonatkozásainak eseteiben erős a kiáltó *kulturális és képzési hiányokra* és torzulásokra mutató jelzés. Amikor elvárhatóan és kötelezően az ebből való kilábalás lehetőségeit és esélyeit fontolgatjuk, Johann Wolfgang Goethe (1981, 175) közvetítő, analóg gondolata kínálkozik: „A test, mint látjuk a táncban is, kellemesnek érzi, ha bizonyos *törvények* szerint mozoghat.”

Ám ezek a törvények az örömből, a jókedvből születtek, amint a thébai Pindaros⁸ görög klasszikus kardalköltő dalolta: „a tánc az öröm kezdete” (Vitányi 1963, 8), és ezért minden időben magával tudta ragadni az embereket. „Herder pedig a zenét és a táncot *a természet örömműnének* nevezte, amelyben a barbár, a görög és az új-zélandi különböző módon ugyanazt fejezi ki: »emberek voltunk«⁹ és vagyunk!” (Vitányi 1963, 8),⁹ ami az emberi méltóság, test és lélek összetettségét meghatározó, lényegi egységéből következik.

Ismét szervesen kapcsolódik ehhez a már 20. századi Maurice Bėjart táncalkotói *Emlékezése*, magával ragadó, egyetemes művészi vallomása azokról az élményeiről, amikor a *Kilencedik Szimfóniát* koreografálta: „a Kilencedik pedig egyáltalán nem volt »személyes« balett. Ez alkalommal lemondtam róla, hogy a magam kis világegyetemét, szorongásaimat, álmaimat vagy látomásaimat mutassam be. Az volt az érzésem, hogy váltófutásban veszek részt: észre sem vettem, és máris ott szorongattam a fáklját, amelyet Beethoven adott át nekem. Úgy hallgattam ezt a zenét, ahogyan az azték piramisokat néztem: ilyen esetekben *az én* eltűnik! Rítus legyen a Kilencedik előadása, de se pogány, se világi. [...] Reméltem, hogy legalább valami érzelmet – a lehető legkevésbé zavaros érzelmet – tudok kelteni. Megfogtam Beethoven kezét, és hagytam, hogy magával húzzon. Az *Öröm-óda* szavait olvasva kézpéznem vettem: »Egy testvér lesz minden ember... Szent öröm...« Sok mindenre gondoltam, aztán mindent elfelejtettem. Ismét ott álltam a táncosaim előtt” (Bėjart 2005, 190-191).

Bėjart kijelentette, hogy a táncot azért vette komolyan, mert hitte – amit az említett UNESCO kutatásaim nyomán én is alátámasztottam –, hogy a tánc *rituális* eredetű jelenség, s azon kívül a társadalmi valóság lényegi megnyilvánulási formája. „Amíg a táncot *rítusnak* tekintjük, szent s ugyanakkor *emberi szertartásnak*, be fogja tölteni hivatását. Ha szórakoztatássá változtatják, akkor

⁷ Továbbfejlesztése és a humán zenei kommunikáció területén történt rendszerbefoglalása: Károly (2006, 232).

⁸ Pindaros, a legnagyobb és legünnepeltebb görög lírikus (Kr. e. 520–445 k.). Tanítói: nagybátyja, Skopelinos thébai fuvolajátékos, Myrtis, Korinna és Lasos dithyrambos-költő. Élete delén egész Hellas nemzeti költője volt, és kapcsolatba került fejedelmekkel is.

⁹ Johann Gottfried Herder (1774–1803) német költő, esztéta, történetfilozófus, a Sturm und Drang vezető teoretikusa.

a tánc megszűnt. [...] Mikor Gyagilev a 20. század elején megjelent az Orosz Balettel, forradalmat csinált. De csupán *esztétikai* forradalmat. Márpedig a táncnak *etikai forradalomra* volt szüksége” (Körtvélyes 1999, 130).

Fogalmi egyeztetések

Analóg módon kapcsolódó a táncművészetnek ehhez az etikai és rituális alapigényéhez a táncművészet legszorosabb szövetségének, a zeneművészetnek az önmeghatározása. Ezt legtalálósabban Ujfalussy József – korunk közelmúltban elhunyt magyar zeneesztétája, akadémikus – definiálta Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika* című könyvéhez írt előszavának záró soraiban: „a zene emocionálisan jelentéshordozó, *etikai* fontosságú társadalmi jelenség, amelynek gyakorlata a gondolati szintű megértés nélkül sekélyes *prakticizmusba* fullad, és végül önmagát sorvasztja el” (Ujfalussy 1980, 145).

Az *etikai fontosság* ebben – az alkotói tehetség feltétele mellett – az emberi, erkölcsi felelősség kötelező erejét jelenti, ami a táncművész és annak művészi alkotói és kifejező magatartását irányító, annak megítélését segítő, társadalmilag helyesnek tekintett szabályok rendszere, de az erkölcs körébe tartozik a művészi elhivatottság gyakorlóinak felelőssége, és a vonatkozó erkölcsi és magatartásbeli szabályaik összessége is.

A zene – és a tánc is – az ember *érzelmeire* ható műalkotások azon hatásmódjával élnek, amelylyel az embert a köznapok világából kiemelik, és magasabb, megtisztult erkölcsi-lelki világba helyezik, amely hatására a néző-hallgatóban végbemenő erkölcsi megtisztulás (katarzis) révén az emberi akarathoz, az értelem által felkínált valamiféle *vonzó jó* formájában, és annak a jónak az elérésére motiváltan az ember cselekvésre határozza el magát. Cselekvéseink tehát általában nem csupán megfontolásból születnek, elengedhetetlen hozzájuk az érzelmi-akarati érintettséget követő motiváltság elhatározó és véghez vivő energiája is. Az ember általános *megítélése* pedig mindig cselekedetei fényében történik, mégpedig a kiválasztott és a megszerzett, „valamiféle jó” *értéke* szempontjából (az erkölcsi, élvezeti vagy csupán hasznossági értékek hierarchiájának ranglistája szerint). A zene és tánc kiváltotta érzelmek által motivált akarat segíti indítani, véghezvinni a cselekedetet. Ezért az ember és társadalom sorsában egyáltalán nem közömbös tehát, sőt döntő szerepű a zene és a tánc, művészeti etikája. Vezet, formál, tanít, boldogít vagy romba dönt.

A *kultúrán* – főleg esetünkben – az emberiség által létrehozott (testi vonatkozású) anyagi és szellemi javak (műveltségi és kultúrjavak) összességét, a tánc- és a zeneművészet részéről azok megfelelő korszakaikban valamely vezető, karizmatikus (rendkívüli meggyőző erejű) művészi személyiség/iskola *hatására* kialakult, egy személy vagy nagyobb közösség műveltségét, kulturáltságát, és azon keresztül annak alkotói megnyilvánulásait értjük. A művészetet befogadó ún. *közönység* is önmagát alkotó, kreatív, esztétikai cselekvő, akinek megítélésében nem elhanyagolható saját döntése, értékítélete abban, hogy műalkotás címén mit és hogyan fogad magába.

Láthatjuk tehát, hogy a tánc és a zene egységében a szövetségükben kibontakozó tehetségük szándéka, aktivitásuk minősége és színházi hatásrendszere – felkészültségükben, erkölcsi tisztaságukban és a műalkotásaik művészi funkcióiban – minden alkotó- és előadóművészre beláthatatlan társadalmi felelősséget ró.

A tapasztalható művészeti, etikai és sajnálatos kultúrválság megoldáshoz olyan emblemikus alkotói párosok vagy kultúrtörténeti tánc- és zenetörténeti alkotópéldák és folyamatok felvillanása szükséges a továbbiakban, amelyek megfigyelt eredményes értékmintáiból korunk számára – megfelelő transzpozícióikkal – követendő, eszményi reformpéldák léphetnek elő. A bemutatásra kerülő alkotók és jelenségeik tanúsága szerint a tánc- és a zeneművészet történetének megbonthatatlanul közös tradícióinak tanulsága az, hogy azok a korszakos *változások* hoztak létre a

tánc-történetben maradandó, művészi *értékeket*, és váltak az egyetemes emberi *kultúra* részévé, amelyeknek *koreográfiai-táncpedagógiai irányát* a zenéhez fűződő *legszorosabb szövetségi viszonyuk* szabta meg.

Történelmi példák a tánc- és zeneművészet legszorosabb szövetségére

Lássuk tehát a történelmi folyamat gyakorlatában, hogy a nagy tánc- és zenetörténeti személyiségek és iskolák, miként szolgáltak mintapéldákkal a jövő táncművészek, koreográfusok és táncpedagógusok, illetve a velük szövetségi viszonyban működő zeneművészek számára. Követésükkel, példáik *hatására* az utódok eljuthatnak az analóg, sajátos szakterületükre vonatkoztatott, korszerű gondolkodási, magatartási és művészeti *kiút megtalálásához* – a kilábaláshoz – a pillanatnyilag általánosan észlelt esztétikai/etikai megrekedtségből/partikuláris válsághelyzetekből, az igazi *értékek* által vezérelt szellemi, *kulturális, alkotói* megújuláshoz.

A táncművészet és a zeneművészet legszorosabb szövetségére a *kölcsönhatásuk* miatt van sajátosan egymásra utalt szükségük. Kölcsönhatásuk pedig – a fentiek fényében – művészeti, társadalmi, erkölcsi és kulturális hatású. Közismert, és persze korszakos mértékben általánosítható példaként álljon előttünk Bach művészete, akire – az is lehet, hogy tudat alatt – úgy építettek táncművész generációk, hogy megéreztek, hogy a nagymester zeneműveivel *sajátos törvényrendszerbe* helyezkedik bele. Nem csak a zene, de *az élet törvényeibe*, amely által zenéjében – Albert Schweitzer kifejezésével – akár „az életen való felülemelkedésével” is, az öröknek hitt világ teljes képét adja. Pilléreiből nem kíván kitörni, hanem immanens erejével kitölti azokat (idézi Vitányi 1963, 128). Beethovennél ezek már korlátok lettek volna. Nála a fejlődés már egy más változás: az előrehaladás, a változás tudata, és az átalakítás akarata, akarása a belső indíttatás és cél.

Történetük folyamán, a tánc- és a zeneművészet legszorosabb szövetségének mintapéldái hozták létre művészeti, történelmi, korszakosan újító változtatásaikkal az egyetemesnek számító kultúrértékeiket. *Hét* táncművész, táncpedagógus és zeneszerző-zenepedagógus *szerezőpáros vagy alkotócsoport legszorosabb szövetségének bemutatása* következik, amelyek megismerése és megértése a követendő és jövőbemutató tradíció a mai avantgárd számára szemléleti, és eredményes történelmi gyakorlatukban a jelen és a jövő táncművészek, koreográfusok és táncteoritikusok számára. „Klasszikusnak” is mondhatók, igazolt *mintapéldák*. Olyan eszmények ma, akiknek alkotói és pedagógiai szemléletében a tánc- és zeneművészet szoros és lényegi viszonya művészeti gyakorlatukban megvalósult, és eredményeikben felragyogott. Most majd mindezek fényében a tánc *akadémiai oktatása* korszerű stratégiáinak megalapozott újragondolását, a példás elődök pedagógiájában, műveltségében és igényes alkotói szemléletében – nem csupán elméleti, hanem a legszorosabb gyakorlati egységükben – megvalósult gondolati erejüknek *a jelenbe történő átültetését haladéktalanul meg kell kezdeni*. Nyugati táncakadémiákról visszatérő ösztöndíjasaink nagy lelkesedéssel számolnak be arról, hogy hogyan tanulták és gyakorolták zenére improvizálva a zene táncos jelentését a koreografálás művészetének oktatásában.

„A táncművészet fejlődése ugyanezen az – akár a fenti bachi – úton indult: a törvényesztétikától, a »matematikai vagy mértani esztétikától« az érzelmek, szenvedélyek ábrázolásán át az élet *megváltoztathatóságának* kifejezése (motiválása) felé. Ezt az utat reprezentálja Noverre művészete” (Vitányi 1963, 129).

Jean-Georges Noverre (1727–1810)

Noverre francia táncos, koreográfus, balettmester és balett-teoretikus, aki a kortárs *Jean Joseph Rodolphe* (1730–1812) francia, *Florian Johann Deller* (1729–1773) német, és *W. A. Mozart* (1756–1791) osztrák zeneszerzővel *szoros szövetségben* Európa-szerte heroikus küzdelmet vitt

sikerre új műfajú, cselekményes balettjeivel. Dramatikus balettmesterműveik egész sora szinte előzmények nélküli, minőségi ugrás volt a francia, és általában az európai kultúra egyetemes történetében.

Többekkel együtt szimultán vetette fel *ballet d'action*jaival, a cselekményes balett új műfajával kapcsolatos korszakos kérdéseit, amelyek a kor minden nagy művészt, mint egyáltalán a drámai műfajok, izgatták. Azokra művészetével és leveleiben úgy válaszolt, hogy ars poétikájának mondanivalója értéknek bizonyult még Goethe, Lessing, Voltaire és Diderot számára is. Felfigyeltek átfogó művészetszemléletére, színházi egységszéményére. Amikor Voltaire megkapta Noverre-től a táncról és a balettekről írt leveleinek zseniális könyvét, válaszában kiemeli, hogy nem csak a balettről, a táncról írt, hanem „a többi művészeteket is élesen megvilágítja” (Vályi 1969, 161). Az enciklopédisták lapjaikban elárasztották Noverre-t dicsőreteikkel, mert az Opera Comique előadásaiba – ahol *Jean-Philippe Rameau* (1683–1764) volt a karmester, a színházi irigy intrikák között az egyetlen szövetségese, a *Les Indes Galantes* operabalett zeneszerzője – Noverre a nagy balettkarával, bűbajos kosztümjeivel, táncosainak expresszív arckifejezésével egészen újszerű, szenvedélyes előadásmódot vitt. Tizenkilenc éves sem volt, amikor az első angliai szerepléseinek idején a francia-angol háború miatt kitért botrányok után újra Angliába ment, és *Georg Friedrich Händel* (1685–1759) számára alkotott koreográfiákat a londoni Covent Garden színpadán előadott műveikhez.

A régi mesterek zenéjének nyugalmaival és egyhangú énekével nem fért össze a cselekményes balettdráma lépéseinek megsokszorozódásával, a mozdulatok gyors egymást követésével, a tempók egymásba fonódásával és megszámlálhatatlan keveredésével. „Egész sereg hatvanéves embert ellenségemmé teszek, ha kimondom, hogy Lully zenéje hideg, unalmas és jellegtelen [...] ők akkor születtek, amikor a táncosok nem is sejtették, mi a kifejezés” (idézi Vályi 1969, 158). „A zene azt a szerepet játssza a táncban, mint a szöveg a zenében. A tánchoz készült zene írott költemény, hogy megrögzítse a táncos mozdulatait és cselekvését; mert ezt a költeményt neki kell elmondania és energiával, igaz gesztusokkal, eleven és lelkes arckifejezéssel *megértetnie*” (Vályi 1969, 158).

A cselekményes és kifejező játéku új balett-drámáival hiába ostromolta a párizsi Opera színpadát, végül gondolkodásához, állandó kísérletezéséhez vidéki színházaknál talált *megértő munkatársakat*. Egy ilyen színházi komponista, *Garnier*, hajlandó volt kívánsága szerinti zenét komponálni kisebb, kifejező *ballet d'action*jaihoz. Így próbált ki számtalan meglepő hatást, amit későbbi, nagy tragédiáiban hasznosított. A hagyományosabb darabokon kezdte a kísérletezést annak irányában, amit akkor kezdtek *modernnek* nevezni. Lyonban, majd Stuttgartban a württembergi herceg vadonatúj színházába vezetett az útja, ahol 1753-tól 1768-ig az olasz *Niccolo Jommelli* (1714–1774) zeneszerző volt, aki az operaelőadásokat Noverre szelleméhez hasonlóan akarta megreformálni.

A siker végül is a valóban kongeniális munkatárssal, *Christoph Willibald Gluck* (1714–1784) személyével teljesedett, akivel tökéletesen *meg tudták érteni egymást*. Mindketten az érzelmek, a szenvedélyek kifejezésére törekedtek. Gluck az operában az áriákat, Noverre a balett-drámában a szólókat akarta mellőzni, és egymás műfajában is új megoldásokkal kísérleteztek. Gluck operareformjából és Noverre cselekményes balett-drámáiból alakult ki *szoros művészeti szövetségük* zene- és tánc történeti *mintapéldája*. Gluck döntő zenei újításai rímelték Noverre reformjaival: a zene a szöveget, a külső és belső lelki történést szolgálja, a zene személyeket és helyzeteket karakterizál, a kórus és a tánc az antik drámához hasonlóan bekapcsolódik a cselekménybe, a nyitány nem kötetlen hangszeres darabként áll az opera előtt, hanem összefügg a cselekménnyel. Operáiban a cselekmény részeként megtalálható a Noverre-értelmű francia balett és pantomim, mindez nem mint tarka keverék, hanem új, klasszikus és szerves, korszerű *színházi egész*. *Legszorosabb szövetségük*ről Noverre így vall halála előtt: „Művészetem dicsősége, korom és számos ragyogó sikerem

jogot ad arra, hogy kijelentsem: én ugyanolyan meglepő és tartós forradalmat csináltam a tánc terén, mint Gluck a zenében” (Vályi 1969, 167).

Bécsben Mária Terézia új színházi reformjaiba és gyermekei művészeti nevelésébe nagyon beillesztették Noverre új balettjeit, és vagy Gluck zenéjével, vagy az új stílus számára megnyert Johann Florian Deller német zeneszerzővel, aki Stuttgartban, Bécsben és Münchenben szintén komponált zenét drámai balettjeihez, így a már Gluckkal közös, emlékezetes *Orfeo és Euridike*hez is, és mindig óriási sikert arattak Bécsben.

Az 1714-től a Habsburg Birodalom területén lévő Milánóban elért sikerek után az operaháborúság kellős közepén jutott el végre a párizsi operába, ahol ismét talált új, stílusát *értő zenei munkatársat*: Jean Joseph Rodolphe zeneszerzőt, a Conservatoire tanárát. A maradi párizsiaknak azonban nem tetszettek a tragikus baettek. Ekkor találkozott a Párizsban elhelyezkedést kereső 22 éves W. A. Mozarttal, akit szintén megnyert a balett műfajának, bár meggyőződése ellenére pásztoridillhez komponáltatott vele muzsikát: tizenkét zárt számból álló cselekményes táncszertant pantomimekkel, nyitánnyal, pedig ő is a végigkomponált baletttért lelkesedett. A címe jellemzően: *Les Petits Riens* (Kis semmiségek) lett. Noverre nem tartotta egyébnek, mégis 1778 júniusában *nagyobb sikert* ért el vele az 1776-tól Párizsban élő *Niccolo Piccini* (1728–1800) *Le finte gemelle* (Jó lányka) című operájának intermediumaként, mint a legnagyobb cselekményes balettdrámáival.

Noverre korszakos tehetsége – az ettől kezdve *modernnek* nevezett stílusuk megvalósításának érdekében – a kis és nagy *zenei mesterek sorát szőlította legszorosabb szövetségbe*, a *kölcsönhatásuk* révén kialakult, *új drámai zenés színház* ellen feszülő, maradi ízléssel szemben. Garnier, Rameau, Händel, Jommelli, Gluck, Deller, Rodolphe és Mozart – az akkori Európa által ismert és elismert – művészetével *szoros szövetségben*, *követendő példát* állított további korok hasonlóan ismétlődő, korszakos művészi fejlődésük mentén bátran alkotó kísérletezőinek útjaira. Mint akkor, a későbbi analóg szövetségek esetében sem lehetett/lehet aktuálisan soha tudni, hogy egy alkotó táncművész kezdeményezése ezekből az igen szoros szövetségekből kiket indít a zenei világhír, akár az egyetemes emberi kultúrában való értékük halhatatlanságának távlatával. Itt a bizonyosság, Noverre hatására/kölcsönhatásra ma már ismerjük a világ szellemi horizontjára felkerült halhatatlan alkotó szellemek neveit.

Salvatore Viganò (1769–1821)

Nem is nagy az ugrás már, mert szerves bizonyító előzmények ismeretében mutathatjuk be Viganò és *Ludwig van Beethoven* (1770–1827) *szoros zenés-táncos szövetségét*, amit közös balettjük, a *Prometheus teremtőményei* címet viselő korszakos művük reprezentál. Beethoven, aki alkotóművészetében rendkívüli tartalmi/szövegi igénytelenséggel rendelkezett, hőseszményeiben azt az embert formálta meg, aki nem csatatereken szerez dicsőséget magának, hanem hatalmas erkölcsi tetteivel és áldozataival az emberiség javáért munkálkodik. A színpadot az egész emberiséghez forduló „szószéknek” tekintette, amelyről nagy tömegekhez, a kor magasztos eszméiről szólhat.

Még a francia „szabadító opera” hagyományait folytató Fidelio operája előtt, 1800/1801-ben komponálta meg jelentős balettjét, amelynek szövegekönyvét és koreográfiáját Viganò készíthette, aki nemcsak táncos és koreográfus volt, hanem énekes, sőt *zeneszerző is*, mert nagybátyja, Luigi Boccherini (1743–1805), az ismert olasz zeneszerző és gordonkaművész muzsikusként szánta. A szó *legszerosabb* értelmű színpadi/eszmei *szövetségben* forrt egybe a két kongeniális alkotó újító, amely szövetséget „mitológiai-allegorikus” balettjük „a zene és a tánc hatalma” igen fontosnak tartott alcímében fogalmaztak meg. Kortársaik Viganót is nagy tekintéllyel övezték, őt tartották a koreografált dráma („koreodráma”) igazi megteremtőjének. Viganò olyan fontosnak érezte Beethovennel közös alkotását, hogy a bécsi bemutató (1801) után, 1813-ban a milánói Scala számára készített új feldolgozást, amelyben az eredeti zenét Beethoven más műveiből, Haydn *Teremtés*-oratóriumából, és saját zeneműveiből vett részletekkel egészítette ki.

Szergej Pavlovics Gyagilev (1872–1929)

Kronologikus folyamatossággal következő paradigma. Analóg, korszakos eredményekkel, de még szélesebb körű, igényességében szoros *művészeti szövetséggel* alakította ki Gyagilev orosz balett-impresszárió, a 20. század zenei életének egyik legnagyobb jelentőségű szervezője, művészeti reformvilágát. Korábban a művészetek iránt érdeklődő joghallgatóként került Szentpétervárra, majd a cári színházak felügyelője és irányítója lett. A fiatal zenész és festő barátaival létrehozott *Mir Iszkussztva* (A művészet világa, 1899–1904) című folyóirat alapító-szerkesztője és műkritikusa volt. A köré gyűlt fiatal művészekkel bátran szembeszállt az akadémikus stílussal. Egy új orosz művészeti irányzatot, új orosz színházat és új balettstílust akartak.

Minden „új” felhívta magára figyelmüket, ők ünnepezték *Isadora Duncan* (1878–1927) amerikai táncosnőt és táncpedagógust, amikor 1905-ben Oroszországban szerepelt. *Hatása* a külsőséges, nimfai, mezítlábas megjelenésén kívül többek között az lett, hogy utána a táncművészek csak művészileg *értékes zenére* koreografáltak. A később kibontakozó jellegzetes művészeti szellemi szövetség a hangadó Sztanyiszlavszkij, Leon Bakst, Alexandre Benois és *Mihail Mihailovics Fokin* (1880–1942) személyében tagjai sorából indult. Fokin, Duncanhez hasonlóan, a zenének *legmélyebb, szóval ki nem mondható tartalmát* táncolta, illetve koreografálta meg. Ez az alapelv minden kortárs táncművész, zeneszerző és festőművész Gyagilevvel való szoros együttműködését is lehetővé tette.

Gyagilev 1907-től orosz hangversenyeket szervezett Párizsban, ugyanitt 1908-ban színre vitte a *Borisz Godunovot*. A szentpétervári és moszkvai Cári Színházból összegyűjtött táncosokból alakult nagysikerű balett-staggione, a későbbi híres Ballets Russes (Orosz Balett) 1909-ben mutatkozott be Párizsban, a Monte Carlo-i nagyhercegség pártfogásával és az európai pénzügyi arisztokrácia támogatásával, melynek ő lett az orosz balettigazgatója. Művészi tevékenységét az fémjelzte, hogy csalahatlan érzéke volt az új nemzedék táncos, zenei, irodalmi és képzőművészeti tehetségeinek felismerésében, integrálásában, és ezzel balettegyüttesének igen nagy hasznára vált.

1911-től haláláig, 1921-ig, *alapjaiban reformálta meg az európai balettszínpadot*. Az új művészi valóság iránti magas fokú igényessége miatt befolyása – a baletten túlmenően – korának színházi világára is hatott. Munkatársainak névsora a 20. század első negyede balettjének, balettművészeinek és zeneszerzőinek legjobbjait fogta át és indította el pályájukon. A közismert táncfenoménjei (Fokin, Nyizsinszkij, Massine, Balanchine és Lifar) mellett zeneszerzők sorának tehetségét ismerte fel és indult velük az ismertség világsikerének meghódításához. Csak néhányan a legnagyobb felfedezettjei, és legmeggyőzőbben erős, vele belső kapcsolatban működő zenei szövetségei közül: Sztaravinszkij, Prokofjev, Ravel, Debussy, R. Strauss, Respighi, Fauré, Satie és de Falla, a Francia Hatok közül Milhaud, Auric és Poulenc, akiknek Gyagilev és együttese által formált személyisége mind a mai napig hat a világ balett- és színházi zene világában.

Művészettörténeti és általános emberi értéket létrehozó sikerük titka: a tánc, a zene és a díszlet egysége, fiatal tehetségek bátor felfedezése és segítése. Ennek letéteményese, Gyagilev, valami halatlanul dinamikus, igényes, minden újat felkaroló, integráló egyénisége. Jelentőségét mindennél jobban bizonyítja a köréhez tartozó művészek és az általuk bemutatott művek – itt praktikusán a teljesség igénye nélküli – sora: Sztaravinszkij: *Tűzmadár, Petruska, Le Sacre du printemps, Pulcinella, Le Noces*; Richard Strauss: *József-legenda*; Satie: *Parade*; de Falla: *A háromszögletű kalap*; Prokofjev: *Chout, A tékozló fiú*; Debussy: *Egy faun délutánja, Jeux*; Poulenc: *Les Biches* stb.

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950)

Gyagilev táncosképzésébe is bevont Dalcroze zenepedagógus, genfi professzor intézete és európai ritmikái „mozgalma” a *hangfolyamatok mozdulattá transzponálásával*, a ritmikái érzék kifinomítását célzó rendszerével Dorothea Günther tánciskoláját és Carl Orff német zeneszerzőt is – mint

belső szövetségeket és továbbfejlesztőket – magával ragadta. Legnevesebb növendékei közül Mary Wigman, Hanya Holm, Miriam Rambert (később Marie Rambert) tanítványait – mint ritmikái instruktorokat – zenei-táncos szövetségeként magának Gyagilevnek ajánlotta.

Pedagógiai művészetében a modern zene poliritmikáját messzemenően bevonva, a testmozgást a ritmikái elemekben rejlő utasításokkal kötötte össze. Ezzel a gyakorlati reformmódszarral próbálta Maurice Béjart a *Le Sacre du printemps*-t is, és gyakoroltak vele a Western Theater Ballet táncosai. Az iskolájából folytatódó és kiépült mai Orff-Schulwerk nemzetközi zene- és tánc-centrikus nemzetközi pedagógiai intézmény jelenleg Salzburgban, a Mozarteum része. Utóbbival a Magyar Táncművészeti Főiskola zenei tanszékvezetőjeként szoros, személyes, innovatív hangszerjátékkal, a Kodály-féle zenepedagógiai módszerrel kombinálva és felváltva, tánc- és zeneimprovizációval relaxáló ritmikái táncnövendék-programmal, szoros, tanár-cserés zenepedagógiai kapcsolatot kezdeményeztem, amely a főiskola vezetőségének érdektelensége miatt elhalt (Károly 1999a; 1999b).

Merce Cunningham (1919–2009)

Cunningham amerikai táncművész, koreográfus, táncpedagógus és együttesvezető. Munkásságára döntő *hatással* volt az avantgárd *John Cage* (1912–1992) amerikai zeneszerző, 1944-től a Merce Cunningham Dance Company (1952) zeneigazgatója, aki számos Cunningham-koreográfiához komponált posztszeriális aleatorikus zenét.¹⁰ Cunningham az akadémiai táncról távol álló, izolált mozdulatanyaggal dolgozott.

Kettőjük *szövetségének* relevanciája és kötőanyaga, hogy mindketten saját útjaikon külön-külön is, így aztán gondolati egymásra találásukkal közös alkotásaikban is, eljutottak a *véletlen* művészi szerepének jelentőségéhez és annak zenei-táncos funkcióihoz. Ebben a rendkívül sajátos avantgárd kifejezési formában komplex értelemben kölcsönösen kiegészítették egymást. Az aleatória, ami a zenében az előadás módját az előadóművész rögtönzéseire bízta, közös táncművekben szimbolikusan, akár „kockadobással” (a latin *alea*, azaz „kocka” szóból származó játék alapján) döntenek el, hogy melyik hangot vagy táncmozgást használják. Egy új, 20. századi zeneszerzői irányzat kerekedett ki ebből (például a lengyel Witold Lutosławski avantgárd művészete). Szoros zenei-táncos szövetségük és munkakapcsolatuk alapja ezekkel az esetleges elemekkel, a rögtönzéssel vagy a véletlenszerűséggel történő kísérletezés mind táncban, mind a zenében érvényesült.

Jochen Schmidt német kritikus szerint: Cunningham egyes műveiben „a koreográfia, hang és kép egymástól teljesen elválasztott rétegek, amelyek csak véletlenül kerülnek kapcsolatba egymással” (Körtvélyes 1999, 125). Cage mellett szoros és rokon szövetségese volt Robert Rauschenberg amerikai tasista,¹¹ neodadaista¹² festő, mint színpadi képtervező. Közös balett művekben a koreográfia, a hang és a kép véletlenül kerültek (mégis sajátos, rokontudatú) kapcsolatba egymással, amelyekben a koreográfia színpadi „happeningben” az új egyszerűségben (az eseményben) oldódik fel.

Maurice Béjart (1927–2007)

A marseille-i származású francia táncművész, bölcselő apja után filozófiai gondolkodású, rendkívül muzikális koreográfus, a belga Királyi Operaház balettigazgatója, az általa XX. Század Balettjének nevezett brüsszeli balett-társulat vezetője. A marseille-i operaház iskolája után párizsi, majd

¹⁰ A zenemű előadásában a véletlennek is szerepet adó zeneszerzői módszer, az előadás módját az előadóművész rögtönzéseire bízó zenei lejegyzés.

¹¹ *Tasista*: alaktalan, különösen spriccelve festett színpaltokkal dolgozó absztrakt festészeti irányzat.

¹² *Neodadaista*: a kortárs irodalom konvenciói ellen tiltakozó irodalmi és művészeti áramlat, amelyet a szándékos értelmetlenség és a véletlen keresése jellemez.

londoni balettmestereknél folytatta tánc tanulmányait. Táncosként 1945-ben, Vichyben debütált. Angliai és stockholmi szerződése után itt alkotta első filmkoreográfiáját (*Tűzmadár*). Turnézó magántáncosként és művészeti igazgatóként feladatai megvalósításának érdekében rendkívül következetesen és céltudatosan tevékenykedett. Sikerült az együttesét nemzetközi vonatkozásban is az egyik legérdekesebb, legsikeresebb balett-társulattá alakítania.

Minden inspirációját a zenéből meríti, minden zeneszerzőben a *legsorosabb szövetségét* kereste és találta. „A táncból valakik [...] kiegészítő, díszítő művészetet, szórakozást csináltak. Természetesen a Nyugat táncának helyzetére utalok. [...] A táncot azért vettem komolyan, mert azt hiszem, hogy a tánc vallási eredetű jelenség. S azon kívül társadalmi jelenség is. Míg a táncot rítusnak tekintjük, szent, s ugyanakkor emberi szertartásnak, be fogja tölteni hivatását. Ha szórakozássá változtatják, akkor a tánc megszűnt” (Körtvélyes 1999, 130). A táncot azért vette komolyan, mert azt társadalmi kérdésnek, spirituális magatartásnak érezte, amely a fizikai teljesítményhez érzelmi töltetet is kapcsol. Ez az érzelmi tartalom, ami a zene kommunikációja is, kapcsolta össze *legsorosabb szövetségben* a mindenkori zenével, a zeneszerzővel. „Nem tudok már belemélyülni egy zenébe anélkül, hogy ne foglalkoznék a 6szerzőjével. [...] Ha egy partitúrát tanulmányozok, megpróbálok azzá lenni, aki írta. [...] Szerettem Richard Wagnerré válni. Szerettem Webernt, Sztravinszkijt, vagy Mahlert” (Béjart 2005, 60 és 167).

A muzikalitást minden táncosától megkövetelte. Volt egy nagyon közeli, saját, *legsorosabb zeneszerző-szövetsége* Henry Pierre (szül. 1927), akiben az „elveszett és áhított emberi egységet” találta meg, mint táncosaiban és alkotásaiban az emelkedett célért és célban való közösség érzését, élményét. Általában Béjart egyik titka a *kollektív hatás* volt, amire az alkotás mélységében és a kifejezésben is tudatosan törekedett. Ennek a foglalat a *magányos férfi szimfóniája* (Párizs, 1955) Pierre Henry zenéjére készült első, átütő sikert arató, legkiemelkedőbb műve. Az ideálisan legsorosabb, legintimebb, *legtermékenyítőbb szövetségük* érzékeltetésére, annak fantasztikus alkotói és viharosan emocionális tartalmáról és élményéről leghűbben maga Béjart vall: „Emberrablás áldozata lettem. A két összeesküvő¹³ (zsebük kézigránattal tele) nem valami eldugott helyen ütötte fel rablóanyagját: a rádióban bújtak el. Annak az apró kísérleti stúdiójában, a légelhárító tüzéség alkatrészeire emlékeztető, valószínűtlen készülékeiken kotyvasztották össze a *Szimfóniát*. [...] Hogy a »villámcsapás« szónak van képletes értelme, azt ezen a délutánon értettem meg. Az egy óra alatt, amíg a Szimfóniát hallgattam, körülutaztam a világot, megjártam minden otthont, megismertem minden drámát, láttam háborúkat és vulkánokat, aljasságokat és reményeket, élveztem a világ valamennyi ágyában, és magamba szálltam valamennyi templomban. Csak azt szerettem volna tudni, hogyan kerülök ki a dologból ép bőrrel. Hogy az ember valamire való koreográfiát csináljon, annak az *első feltétele, hogy legyen szerelmes a zenébe*. A zenét magunkévá kell tenni” (Béjart 2005, 79-80).

Az eddigiek alapján érzékeltetett: „a tánc, a *legsorosabb szövetségben* a zenével”-jelenség „hogyanja” a táncművész természetes eseteiben a legközvetlenebb zenei munkatársaira is érvényes. Ez figyelhető meg abban, „ahogy” Béjart első, intim, mitikusnak is mondható művészi találkozások után leírta Pierre Boulez-val, mint produkciójának karmesterével való első személyes találkozásának élményét. A *Tavasziünnep* salzburgi felújításának és a *Menyegző* bemutatójának első zenekari próbáján. „Boulez zenekari próbát tartott. Táncosaimmal tanúi lettünk, hogyan fonja össze mestersen a zene szálait. [...] A riadalomtól szinte kővé meredve fedeztem fel a *Tavasziünnep* Boulez adta új lüktetését. Le nem vettem a szemem Boulez-ról, mármint a karjáról, az ujjai játékaról. Úgy hajolt a zenekar fölé, mint aki forrást keres a varázsvesszejével. Mikor befejtette, odafordult hozzánk, és így szólt lakonikus tömörséggel: Íme, a tempóm!” (Béjart 2005, 180-181).

¹³ Pierre Henry elektroakusztikus zeneszerző és Pierre Schaeffer hangmérnök.

Eck Imre és táncosai akkor találkoztak futólag Béjart-ral Bayreuthban, amikor Magyarország – legyőzöttként – évtizedekre „vasfüggöny” mögé volt zárva. Szimbolikusan ez a körülmény a szellem legszigorúbb korlátozását is jelentette. A Pécsi Balett és vezetője – a politikai propaganda-lehetőséget felismerő Aczél György (korábbi Baranya megyei tanácselnök, Baranya képviselője, a későbbi magyar kultúrpolitika irányítója) engedélyével, az ő „ravasz támogatásával [...] látszólag udvari művészetet művelhetett” (Molnár 2000, 31), aminek következtében nagy szerencsével és viszonylagos szabadsággal a hatvanas években is utazhatott. Megismerkedhettek az európai kultúra alapvető táncművészeti hagyományaival, mai mozgásterével, legújabb eredményeivel, amely mint minden művész esetében, átfogóbb gondolkodásmódot, kevesebb megkötöttséget, perspektívát, hitelességet és gazdag tapasztalatot biztosított számukra.

Eck Imre (1930–1999)

Béjart, és mellette a nyugati avantgárd további példái, közvetlen élményei nagy horizontot nyitottak a Pécsi Balett alkotói kibontakozásához, felismerhették a Nyugat nagy múltú művészeti tradícióit, benne azokat az alapvető esztétikai kapcsolódásokat, amelyekre szervesen épült az akkori táncművészeti jelen. Megismerhette, a francia táncművészet örökifjú hagyományait és a Noverre–Viganò–Gyagilev–Dalcroze–Cunningham–Béjart tánc történeti és zenetörténeti szövetségeinek összefüggéseit, amire itthon építeni lehetett. Nem lehet véletlen, hogy közvetlenül Eck Imre halála után (2000) *Eck Imre és a Pécsi Balett* címmel „in memoriam” megjelent emlékalbum szerzője, Molnár Gál Péter (2000, 5), Noverre mottójával nyitja Eck emlékezetét – mintegy keretet adva a legsorosabb tánc- és zeneművészeti szövetségek bemutatását Noverre-rel kezdő körképünkhöz: „Összetörtem az undok álarcokat, elégettem a nevelés parókákat, elhajítottam a kosárszoknyát s a még kényelmetlenebb szűk derekat; nemesebb, élethűbb és festőibb jelmezt alkalmaztam, cselekvést és mozgást követeltem a jelenetekben, lelket és kifejezést a táncban; csakhamar olyan művészek álltak mellém,¹⁴ akiknek az ízlése és képzelőereje felülmúlta művészetüket s fölötte álltak irigységnek és féltékenységnek.”

Eck Imre magyar táncművész, koreográfus és rendező, az általa alapított Pécsi Balett, az ország második balettegyüttesének művészeti vezetője. „Az ifjú Eck Imre nem tanult táncolni. Operaházi főszabász és a Déryné Színház varrodája vezetőnőjének gyerekeként bejárt az Operába, a Hajós utcai kapun. Bent járt-kelt a színházban. Az »Ybl-féle ház« volt Eck iskolája, valamint rendezői kurzusa. [...] Megtanulta a színházat” (Molnár 2000, 9). „Felső iskolát nem végzett. [...] Eck maga mellett mindig tartott egy vagy több »sugalmazót«. Nevezhetjük tanácsadónak. Irodalmi munkatársnak vagy dramaturgnak. Valójában olyan szakembereket (balett-titkárokat, társulathoz csapódott kóbor értelmiségieket) foglalkoztatott »kizsákmányolóan«, akik irodalomtörténeti, zenetörténeti, képzőművészeti tudásanyagot hordtak fel neki peripatetikus módon” (Molnár 2000, 92).

Nádasi Ferenctől órákat vett, 1947-től a Magyar Állami Operaház tagja lett, és ösztönös Noverre-alap gondolatokkal, vágyakkal egy kis bezárt, Budapest-centrikus ország sajátos „Gyagilevjeként” harcolta táncművészeti küzdelmét egy magyar vidéki kisvárosban, a kor problémáinak kifejezésére alkalmas táncnyelv megeremtéséért. Az Állami Balett Intézetben frissen végzett ifjú táncosokkal történt Pécsen az alapvetése. Az akkori fiatalok „mai” mozgásával, öltözetével, fényt és meleget élvező Prometheus-teremtmények felszabadult életörömét hozta közel a pécsi nézőkhöz, és az évek folyamán az avantgárd törekvések bátor mestere lett. Műveiben, kissé Béjart-ra emlékeztetően, filozófiai-pszichológiai gondolkodású alkotói stílusra törekedett. Az ő táncosai is „elhajították” (Noverre-mottó) a hagyományos balett-kosztümöket, pulóvert, ballonkabátot, „bádogmosoly” helyett napszemüveget öltöttek magukra vagy viganò testtrikót, és „gondolkodó lábbal” látvány helyett mozdulataikkal fejezték ki intellektuális tartalmaikat (Molnár 2000, 32).

¹⁴ Ti. a legsorosabb szövetségben.

Mint a pécsi, operát játszó Nemzeti Színháznak a karmester-zeneszerzője és alkalmanként Eck Imre közvetlen zenei munkatársa, egy-egy közös produkciókban élményszerűen átéltem vele a *szoros szövetséget*. Partitúrával a hóna alatt közlekedett, és látogatott engem is hűségese szellemi munkatársával, balettmesterével, feleségével, Végvári Zsuzsával. A teljes színházi egység bővületében élt, és minden kortárs művész és társadalmi vezető *szövetségesévé* akart és tudott tenni. A legújabb típusú magyar koreográfusok közé tartozott, akik az akadémiai technika ellenében indultak új koreográfiai műfajok és kifejezési formák kutatására, és a kifejezés érdekében nem riadnak vissza akár a klasszikus mozgásstílus eltorzításától sem.

Célját megfogalmazva mondta, hogy „az ember a világot akarja megismerni, de ő az embert”. Eck a zene, az emberi mozdulat és a színpadi hatás keresztjeitvénében rébuszokat adott fel a nézőnek, és igényt tartott a formai és gondolati megfejtésre (Vályi 1969, 364). Máskor szigorúan megkomponálta az emberi testek különleges folyondárszerű mozdulat-polifóniáját. Muzikalitása feltűnő zenei érdeklődésében volt tetten érhető. Táncosaival operát táncol Offenbach–Németh Antal: *Hoffmann meséiben*: „áriát táncolnak, táncot énekelnek” (Mátrai Betegh Béla recenzióját idézi Molnár 2000, 38) reneszánsz (Monteverdi: *Könyörtelenek bálja*), romantikus (Verdi: *Álarcosbál*), verista (Puccini: *Tosca*) és modern (Menotti: *A médium*) operákat rendezett, az operett-től sem idegenkedett (Lehár: *A víg özvegy*, Offenbach: *Szép Heléna*). Első pécsi musicalje a maga idejében hazai meglepetésként Kincses–Gosztonyi: *Európa elrablása* volt. A kortárs zenéhez és a kor legkínzóbb gondjához kapcsolódó érzékét William Bukovi művének koreográfiája: *A parancs*, a hirosimai atombomba ledobásáról koreografált balettja reprezentálta először. Ezt a művet előbb mutatta be a Pécsi Balett, mint a zeneszerző hazája: Csehszlovákia.

„Először nem volt zenénk. Végig kilincseltek a zeneszerzőket, hogy írjanak balettet, hogy lényegében ingyen, lelkesedésből írjanak És egészen megdöbbentő módon írtak” (Molnár 2000, 76). 1960-as megalakulásuktól maga is terveinek inkognitójából nagyrészt fiatal, még ismeretlen zeneszerzőket keresett és próbált felfedezni *szoros szövetségeseinek* művészi céljaihoz, avantgárd szemléletű koreográfiáihoz. „Kortárs zenét akart. Hazai zeneszerzőket” (Molnár 2000, 76), akiket aztán megbízásaival és az adott feladattal, zeneszerzői életpályájukon elindított, akiknek műveit aztán Pécsen, Budapesten, vidéken és külföldön is bemutatta. Akivel dolgozott, annak barátja, mindenki előtt *szövetséges* volt. Emberi és összetartó, alakító erejű és kreatív közösségükben ezekből a kezdő zeneszerzőkből lett a későbbi Szokolai Sándor, Vujicsics Tihamér, Hidas Frigyes, Kincses József, Szöllősy András, Maros Rudolf, Lajta László, Láng István, Lendvai Kamilló, Petrovics Emil, Kurtág György, Mihály András, Dukay Balázs, Bozay Attila, Decsényi János, Dubrovay László, Durkó Zsolt, Balassa Sándor, Kósa György és Szakcsi Lakatos Béla kortárs magyar zeneszerző. Közülük egyesek nagy zenei karriert is befutottak. Gyagilevnl ő itthon azzal volt több, hogy táncművész, alkotóművész, koreográfus és rendező is volt. Talán ezzel függ össze, hogy a hazai zeneszerzők felfedezésének számszerűségben felülmúlta őt. Jellemző a korabeli táncos-zenei *igen szoros és egzisztenciális perspektívát ígérő zeneszövetségére*, hogy Kossuth-díjára is a Magyar Zeneművészek Szövetsége terjesztette fel.¹⁵

A táncművészet és zeneművészet, a tánc és a zene szoros szövetségben harcolta küzdelmét a kor problémáinak kifejezésére alkalmas táncnyelv megteremtéséért, és a vele emocionálisan egységes, azt inspiráló, a tánc folyamataiban átélte, láthatóvá tett zenei nyelv kialakulásának inspirálásáért, a mindenkor *legszerosabb szövetség* részéről, adott és sajátos idők korából szimbolikus palacküzene-tet küldött a jövő emberisége számára.

A riasztó jelekkel fenyegető kulturális válságból ki kell lábalni. Az elengedhetetlenül fontos innovációs újragondolások és a hozzájuk rendelt tánc- és zenetörténeti körképünk mintapéldái

¹⁵ Eck Imre felesége, Végvári Zsuzsa szíves közlése.

végén, általuk jól alátámasztottan, a Goethétől¹⁶ inspirált táncszakíró ma megfogalmazott, kicsit leegyszerűsített gondolata legyen a „szonátaforma reexpozíciója”, ezen *előadás gondolati ríme*: „A legmélyebben a zenéhez kapcsolódik a tánc. A legelvontabbnak tekintett művészetet, a zenét, elszakíthatatlan szálak fűzik a leginkább testihez, a tánchoz: mindkettő elsősorban érzelmeket fejez ki (gondolati tartalmakat, csak összetett áttételeken keresztül), s mindkettő a ritmusban, idő tagolásán keresztül bontakozik ki. A két művészet kapcsolata ősi, és már az antik görögök is együtt tárgyalták őket. »Nemde ennek a gyönyörűségnek az az eredete« – írta Platon –, hogy [...] az ember elnyervén a ritmusérzékét, létrehozta a táncot; a melódia pedig felébresztvén a ritmus szunnyadó emlékezetét, ezek (a tánc és a melódia) *egymással közösségre lépve* létrehozták a kartáncot” (Vitányi 1963, 39).

Goethe szellemében összefoglalva: a táncművészet és zeneművészet alkotóinak a *legszerosabb szövetségében* a zene forrásereje *nemesítse* meg és emelje fel a művészet méltóságának legjelesebb példájaként a mai magyar avantgárd táncművészet *kulturális¹⁷ és etikai* megújulását (Körtvélyes 1999, 21 és 118; Pók 1981, 809; Pauler 1922, 6–7; Ujfalussy 1980, 145).¹⁸

Irodalomjegyzék

- Béjart, M. (1985): *Életem: a Tánc*. Gondolat, Budapest.
Goethe, J. W. (1981): *Antik és modern*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
Goethe, J. W. (2002): *Maximák és reflexiók*. Dekameron Könyvek Kiadója, Budapest.
Hegedűs Sándor (2011): Identikus testek, érzelmi valóságok. *Zene–Zene–Tánc*, 19. évf. 1. sz. 12–13.
Károly Róbert (1999a): Kis hangok nagy ereje. *Táncművészet*, 30. évf. 2. sz. 30–31.
Károly Róbert (1999b): Kis hangok nagy zenéje. *Táncművészet*, 30. évf. 3. sz. 31.
Károly Róbert: (2006): *A zene, mint a humán kommunikáció sajátos megnyilvánulása*. PhD doktori disszertáció.
Körtvélyes Géza (1999): *Művészet, tánc táncművészet*. Planétás kiadó, Budapest.
Molnár Gál Péter (2000): *Eck és a Pécsi Balett*. Jelenkor, Pécs.
Noverre, J.-G. (1955): *Levelek a táncról és a balettokról*. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest.
Pauler Ákos (1922): *Liszt Ferenc gondolatvilága*. A Budavári Tudományos Társaság kiadása, Budapest.
Pók Lajos (1981): *Goethe Antik és modern*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest.
Szoboszlai Annamária (2011): Előtte, közben, utána. *Zene–Zene–Tánc*, 19. évf. 1. sz. 8–9.
Tényi Tamás (2002): Ráhangolódások. A nonverbális gyógymódok jelentőségéről és hatásmechanizmusáról az újabb csecsemő kutatások tükrében. In: *Hang és lélek. Új utak a zene és társadalom kapcsolatában*. Argumentum, Budapest. 52–61.
Török Ákos (2011): Forradalom az Elm utcában. *Zene–Zene–Tánc*, 19. évf. 1. sz. 14–15.

¹⁶ „A művészet méltósága legkiváltképpen a zenében nyilatkozik meg, mert ennek nincs olyan anyaga, melytől eltekinteni kellene. A zene teljességgel alak és tartalom, és mindazt megnevesíti, amit kifejez” (Goethe 2002, 79). Eredeti nyelven: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müsste: sie ist ganz Form und Gehalt und veredelt alles sie ausdrückt.”

¹⁷ „Érték és jelrendszer szerű *kultúra*” (Körtvélyes 1999, 26) művelődési, műveltségi megújulását.

¹⁸ „[...] megteremtik a katarzist, ami a művet művészetté, a művészetet etikai létszükségletté teszi, minden ágában és minden idiomájával” (Körtvélyes 1999, 134).

Ujfalussy József (1980): *Zenéről, esztétikáról. Cikk, tanulmányok.* Zeneműkiadó, Budapest. 141-145.

Vályi Rózsi (1969): *A táncművészet története.* Zeneműkiadó, Budapest.

Viola Szandra (2011): Túl a túlادagoláson. *Zene-Zene-Tánc*, 19. évf. 1. sz. 10-11.

Vitányi Iván (1963): *A tánc.* Gondolat Kiadó, Budapest.

Kékes Szabó Marietta

„Az egyiknek sikerül, a másiknak nem...”

Készségtanulás és emlékezet

A táncosok nap mint nap kitartóan dolgoznak, és törekszenek testük, technikai tudásuk és előadókészségük mind magasabb szintre emelésére. A tanulási és emlékezeti folyamatok pedig ezen rendszeres alkalmak során explicit és implicit módokon egyaránt megnyilvánulnak. De vajon az implicit képességek, készségek fejlődése miként változik a táncosok képzésében, és az így nyert jártasság miként befolyásolja memóriánk teljesítményét?

A SZTE BTK Pszichológiai Intézetének hallgatójaként – Janacsek Karolina és Dr. habil Németh Dezső oktatók szakmai irányítása alatt – végzett kutatásom során a deklaratív és nondeklaratív emlékezeti rendszerek működését és feltételezett kölcsönhatását vizsgáltam serdülőkorú, alapfokú táncművészeti képzésben lévő növendékeknél és explicit, munkamemória-tesztekkel illesztett, nem-táncos kontrollcsoportnál, illetve magát az implicit tanulási készséget a probabilisztikus aSRT-feladattal tettem mérhetővé.

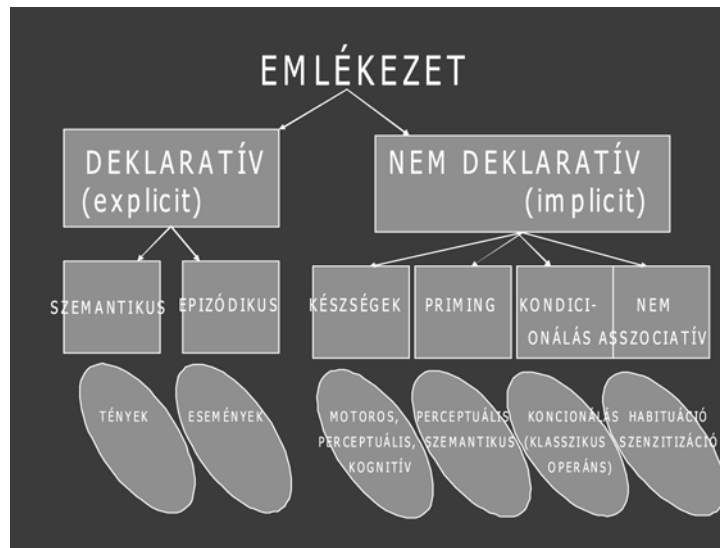
Ennek eredményeképpen a nem-táncos kontrollcsoporthoz képest a több éve mozgásművészeti képzésben tanuló fiatalok hatékonyabb készségtanulására derült fény, mellyel párhuzamosan a két memóriarendszer interferenciája is igazolódni látszott.

A tervezett további, konszolidációs folyamatok feltárására irányuló kutatások révén pedig várhatóan közelebb kerülhetünk a hatékonyabb készségfejlesztő programok összeállítási alapelveinek megismeréséhez, és a táncos pályára készülő fiatalok mind tudatosabban programokon keresztül megvalósítható támogatásához.

A hétköznapi életben több olyan készség mozgósítására van szükségünk, melyek valamiféle szabályszerűségeket hordoznak, bár ezeknek nem feltétlenül vagyunk tudatában. Jellemző módon az ún. implicit készségeink, mint hogy képesek vagyunk elsajátítani az anyanyelvünket, illetve mellúszásban leúszni egy adott távolságot, sokkal nehezebben verbalizálható tudást takarnak, mint az explicit emlékezeti rendszerhez tartozó ismereteink. Hiszen az explicit emlékezeti rendszer spektruma alá tartozó ismereteink, mint például egy életeseemény vagy tény felidézése, inkább megragadhatóak a szavak segítségével.

Implicit és explicit emlékezet

Több, egymástól elkülönült rendszerből épül fel emlékezetünk, melyet a terület kutatói (Graf és Sachter 1985) deklaratív (explicit) és nem deklaratív (implicit) rendszerekre különítettek el (*lásd* 1. ábra). Míg a tudatos emlékezés elsősorban a hippocampus működéséhez köthető, addig az implicit memória kapcsán elsősorban a bazális ganglionok szerepét kell kiemelnünk. Fontos még megjegyeznünk, hogy ezen két emlékezeti rendszer egymástól disszociálva, elválva képes működni (Schacter 1987; Squire 1987). Emellett az implicit memória sokkal ellenállóbbnak bizonyul a stresszel szemben, noha az ilyen jellegű készségtanulás hosszabb időt vesz igénybe, mint az explicit ismeretek elsajátítása.



1. ábra: Emlékezeti rendszerek osztályozása (Squire, Clark és Baylay 2004, idézi Csépe, Győri és Ragó 2007, 211).

Az implicit tanulás mérőeljárásai

Az implicit tanulás mérésére alkalmazott eljárások gazdag tárházából magunk a probablisztikus aSRT (alternating Serial Reaction Time) feladatot alkalmaztuk, melyben az általános motoros és a mintázatspecifikus tanulás elkülöníthetővé válnak (Howard és Howard 1997). E szerint a vizsgálati személy a számítógép monitorján látható négy kis ábra felett mozgó kis ingerre kell, hogy reagáljon az adott helynek megfelelő gomb lenyomásával jelezve a változást. A négy helyen felvillanó kis jel adta tipikus mintázat: 1r4r3r2r, ahol „r” a random módon jelentkező elemet adja, és ez a nyolclemű mintázat ismétlődik az adott tanulási szakaszon belül (Romano et al. 2010). A módszer előnye, hogy a vizsgálati személy – a szekvenciális elemek és random tagok egymásutánisága miatt – kis eséllyel fedezi fel benne az előbbit, ami a természetes környezetben előforduló szabályszerűségek egyéb ingerek közepette való megjelenésével jól leképezi a hétköznapi tapasztalás útjait.

Professzionális zenészek és táncosok implicit tanulása

Eltérő, hogy ujjainkat milyen mértékben aktivizáljuk a mindennapokban. Elsősorban mutató-és középső ujjunk dominanciája jellemző (Aoki et al. 2005b). A leggyorsabb reakcióidőt a mutató-ujj esetében mutatták ki, melyet a középső, kis- és gyűrűsujj követtek (Aoki et al. 2003).

A négy ujj sebességét és annak erejét is vizsgálták a kutatók (Aoki, Furuya és Kinoshita 2005a). A feladatba bevont résztvevők fele 13 éves zongorista múlttal rendelkezett, míg a velük összehasonlított kontrollcsoport nem zenélt. A feltárt eredményeik a gyűrűs- és a kisujjat lassúbbnak találták, mint a mutató- és a középső ujjat. Zongoristáknál kisebb eltérést tapasztaltak még a mutató- és középső ujj között, mivel náluk elképzelhető differenciáltabb ujjmozgás a zeneművészeti gyakorlati fejlesztés révén, vagyis ujjuk önálló, izolált mozgására voltak képesek, ez által optimalizálva ujjuk motoros funkcióját.

Am vajon miként alakul a készségtanulás a táncosoknál? Több tanulmány abból a feltételezésből indul ki, hogy az agyi reprezentációkon keresztül ismerjük meg a világot és így környezetünket. Mások inkább a tánc-készségek fejlődéstörténeti keretben való értelmezését látják ezen készségtanulás háttérében. A táncosok így nem passzív követői volnának a kapott utasításoknak, hanem aktív résztvevők a gyakorlatokban. Eszerint a tapasztalati úton történő, vagyis részvételen és környezeti hatásokon keresztül megvalósuló tanulási folyamatot állíthatnánk a középpontba (Bailey és Pickard 2010).

Mindezek nyomán a táncmozgásokban megjelenő sorrendiséget, szekvenciákat úgy is tekinthetjük, mint valamiféle nyelvtant. Például kutatók egy csoportja a táncos előképzettséggel nem rendelkező vizsgálati személyekről is azt feltételezte, hogy azok képesek a kortárs táncban megjelenő szabályszerűségeket elsajátítására, ami a strukturált emberi mozgás elképzelését támasztja alá. 22 táncnyelviileg összekapcsolt, 3-4-5 mozgássor kétszeri, random bemutatása adta az expozíciót, az egyes szekvenciák időtartama 9-19 másodperc között volt. A teszt során mind a vizsgálati csoport, mind pedig a kontrollcsoport – ahogyan ezt feltételezték a kutatók – előbb azonosította a láthatatlan szekvenciákat, mint magát a nyelvi megformálást, avagy annak hiányát. Azonban a táncosoknál szignifikánsan több nyelvtani szekvencia került azonosításra. Mindezek nyomán pedig elmondható, hogy az expozíción keresztül a kezdő megfigyelő is képes a formanyelv elsajátítására, ami az egyes tánc-tételek ütemezésének szabályozójaként hat. Ez pedig befolyásolja a hosszú szekvenciák implicit tanulását, miként szintén hatással van a munkamemóriára és a fejlesztés módjára is (Opasis, Stevens és Tillmann 2009).

Kutatási kérdés és hipotézisek

Vizsgálatunkban a táncoktatásban eltöltött évek és mozgásos tapasztalatok, implicit készségekben való jártasság nyomán kívántam a szekvenciatanulásban jelentkező esetleges eltéréseket feltárni a különböző ideje táncos tanulmányokat folytató fiatalok teljesítménye és a velük ekvivalens kontrollcsoport vonatkozásában. A felállított hipotézis szerint a hosszabb ideje táncos képzésben tanuló fiatalok jobb teljesítményt nyújtanak majd az aSRT feladatban, mint kezdő társaik, mind a perceptuális, mind pedig a motoros feltétel vonatkozásában, ahogyan ezt profi zenészekkel és amatőrökkel végzett kutatások is bizonyították.

Módszerek

Résztvevők. A kutatás során 20 táncos (életkor: 11-23 év, átlag: 16,35; szórás: 3,66; mind lány) és 20 kontrollcsoportbeli (életkor: 11-23 év, átlag: 16,35; szórás: 3,66; mind lány) személy került a mintába, mind egészséges státusszal. A vizsgálatba kerülés kritériuma táncosoknál a minimum 3 éve folytatott tánc-tanulmányok voltak, míg a kontrollcsoport esetében az ilyen irányú képzésben való járatlanság szerepelt, mint beválogatási szempont.

A vizsgálati személyek megfelelő tájékoztatást kaptak a vizsgálatról, a kiskorú gyermekek esetében a szülő beleegyező nyilatkozatának aláírását követően került sor az adatfelvételre. A kutatás során a SZTE BTK Pszichológiai Intézet hallgatóinak műhelymunkájával kapcsolatos etikai szabályokat alkalmaztuk.

Vizsgálati eszközök. Az implicit tanulás mérésére a probablisztikus aSRT-feladatot alkalmaztuk, melynek segítségével a tanulás motoros és specifikus formái elkülöníthetővé váltak, valamint inkább maradhattak fedve – az implicit tanulás mérését jobban lehetővé téve – a szekvenciális elemek a random alakok között (Howard és Howard 1997). A feladat gyermekek számára kialakított változatában a számítógép monitorján a *101 kiskutya* című rajzfilmből jól ismert kiskutyák

egyikének feje villan fel egymás melletti négy lehetséges hely valamelyikén, s a vizsgálati személynek – percepcióját követően – minél előbb kell mozgásos választ adnia, vagyis a számítógép billentyűzetén az adott helynek megfelelő gombot lenyomnia. A helyes válaszok és a reakcióidő, valamint a rejtett szekvencia (ismétlődő mintázat) teljesítményváltozásban várt eredményei egyaránt fontosak voltak az értékelésnél.

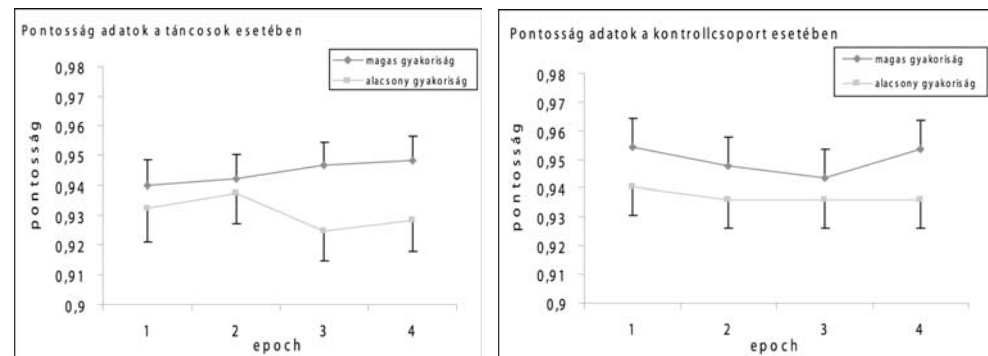
A vizsgálat leírása

Az adatfelvétel nyugodt körülmények között, csendes helyen történt, mintegy 60 perc időtartamban, melyből a 25 blokkos aSRT-feladat kb. 30 percet vett igénybe, az idő többi részében pedig olyan explicit feladatok kerültek megoldásra, melyek eredményei alapján a táncos csoporthoz megfelelő kontrollcsoport illesztése vált lehetővé.

Érdekes tapasztalat volt, hogy a táncosok mintegy fele jelzett vissza az aSRT-feladatot követően felismert, illetve felismerni vélt szabályszerűséget a monitoron perceptuálisan észlelt, s így a billentyűzetten adott motoros válaszai révén, sőt egy fő a szekvencia kifejezést is használta megfogalmazásában.

Eredmények

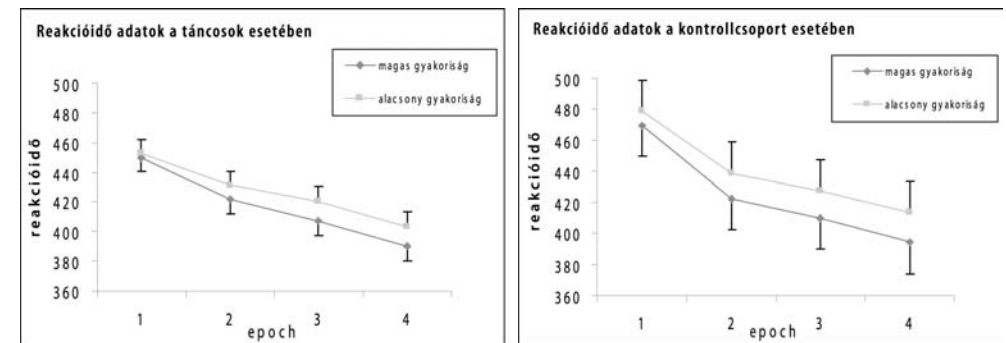
Tanulás a pontossági adatok alapján. A pontossági adatok elemzésére – SPSS 15.0 for Windows Evaluation Version programmal varianciaanalízist végeztem el (lásd 2. ábra). A válaszadás pontosságára vonatkozóan – a random és szekvenciális elemekből kialakuló – *triplet* faktorban jelentkezett szignifikáns főhatás ($F[1,38]=18,64$; $p<0,001$), mely arra utal, hogy a vizsgálati személyek csoporttól függetlenül elsajátították a rejtett szekvenciát, tehát az alacsony gyakoriságú (low) tripletek esetében több alkalommal történt hibázás, mint a magas gyakoriságú (high) tripleteknél. Egyéb téren szignifikáns eltérés nem mutatkozott.



2. ábra: Az ábrán a táncos és kontrollcsoport pontossági adatai láthatóak a magas és alacsony gyakoriságú tripletekre vonatkozóan. A szóródási mutató a standard hibát mutatja. Mindkét csoportnál jelentkezett szekvenciaspecifikus tanulás.

Tanulás a reakcióidő adatok alapján. A reakcióidő adatok elemzésére szintén SPSS 15.0 for Windows Evaluation Version programmal végeztem varianciaanalízist (lásd 3. ábra). A válaszadás reakcióidejére vonatkozóan a triplet faktorban jelentkezett szignifikáns főhatás ($F[1,38]=73,80$;

$p<0,001$), mely arra utal, hogy a vizsgálati személyek az alacsony gyakoriságú (low) tripletekre viszonylag lassan válaszolnak a magas gyakoriságú (high) tripletekhez képest. A szintén szignifikáns triplet*csoport interakcióban mutatott teljesítmény alapján a csoportok a szekvenciaspecifikus tanulás reakcióidejében eltértek egymástól ($F[1,38]=4,51$; $p=0,04$), a táncosok hamarabb megtanulták a rejtett szekvenciát, mint a kontrollcsoport. Vagyis mind a nagyobb gyakoriságú, mind pedig az alacsonyabb gyakoriságú tripletekre előbb és gyorsabban reagáltak, noha eredményeik végül hasonló értéket hoztak. Mindkét csoport a gyakorlások révén gyorsabb lett a triplettípustól függetlenül (szignifikáns epoch főhatás: $F[3,114]=32,03$; $p<0,001$). A motoros tanulás reakcióidejét tekintve a táncos és a kontrollcsoport nem különbözött egymástól (epoch*csoport interakció: $F[3,114]=0,88$; $p=0,45$). A szekvenciaspecifikus tudáson belül a két triplettípusra adott válaszok megjelenése, reakcióideje eltért a vizsgált csoportoknál (szignifikáns triplet*epoch interakció: $F[3,114]=4,08$; $p=0,009$). A triplet*epoch*csoport interakcióban szignifikáns eltérés nem mutatkozott ($F[3,114]=0,11$; $p=0,95$).



3. ábra: Az ábrán a táncos és a kontrollcsoport reakcióidő adatai láthatóak a magas és alacsony gyakoriságú tripletekre vonatkozóan. A szóródási mutató a standard hibát mutatja. Az általános motoros tanulás megvalósult a csoportoknál, a táncosok hamarabb elsajátították a rejtett szekvenciát, mint kontrollcsoportbeli társaik. Előbbiek már a gyakorlás elején is csaknem hasonló reakcióidőt mutattak az alacsonyabb gyakoriságú tripletekre, mint a magas gyakoriság mellett előforduló elemekre.

Megvitatás

A táncos és kontrollcsoportos vizsgálati személyek vizsgálatunkban egyaránt implicit tanulás mutattak az alkalmazott aSRT-feladaton. A rejtett szekvenciát a táncosok hamarabb megtanulták, mint a kontrollcsoport, bár pontosság terén kevésbé különböztek tőlük. Vagyis hasonló teljesítményt rövidebb időn belül voltak képesek elérni. De vajon a teljesítményjavulást miért nem kísérte – hipotézisünknek megfelelően – jobb, illetve pontosabb válaszreakció is a táncos csoportnál?

Romano és munkatársai (2010) korábban már felvetették az explicit rendszer nondeklaratív emlékezetre gyakorolt hatásának interferencia-indukciós lehetőségét, miszerint a rejtett mintázatok gyors elsajátításával párhuzamosan rövidebb idejű megőrzés is adódhat. Így pedig könnyen elképzelhető, hogy a táncos csoport tagjai által felfedezett szabályszerűség, mint explicit ismeret, avagy „ráfigyelés/keresés” hátrányosan befolyásolhatta az eredmények alakulását, noha ennek mélyebb szintű elemzése további kutatásokat tenne szükségessé.

Bailey és Pickard (2010) is tanulmányozták már a táncosok készségfejlesztését, mely a modern- és kortárcsoporthoz tartozók formanyelvének megismerésére vonatkozó elképzeléssel összhangban a test által szerzett tapasztalati élmény megőrizhetőségére világít rá, s a mozdulatok is ennek keretében válhatnak eltávolíthatóvá. Opasis és munkatársai (2009) a táncmozdulatokban elbeszélte „nyelvi elemek”, szekvenciák (ismétlődő rövidebb mozgáselemek) megfigyeltetésével bizonyították a rejtett mintázatok felismerhetőségét. Eredményeik – a magunk kutatásával megegyezően – azt mutatták, hogy a mozgásművészetben jártas egyének jóval több (forma)nyelvi szekvencia azonosítására képesek, mint a képzetlen megfigyelők.

Összességében: úgy tűnik, hogy a több éve táncos képzésben részt vevő fiatalok, észlelésmódja más, illetve az információk feldolgozása eltérő formában valósulhat meg. Feltételezhetően más érzékeik lehetnek differenciáltabbak, ami támogatja őket az árnyaltabb, finomabban megfogható eltérések, rejtett szekvenciák felismerésében és megőrzésében. A mozgáshoz kapcsolódó zene és annak ritmusa szintén az ismétlődő elemekre való odafigyelést, valamiféle belsővé tételt igényli, melyen keresztül később egy-egy mozdulat megjelenhet, a test kifejezheti a megnyilvánulni vágyó tartalmakat. Az oktatómunka folyamán ezt kezdetben a spontán megélés lehetősége által, majd mindinkább explicit formában, vagyis a növendékek számára tudatosítva közvetítik feléjük a táncpedagógusok, hogy testük mozgáslehetőségeit és annak kifejező erejét tudatosan, a színpadi tánc értékei szerint alkalmazhassák.

Hisszük, hogy vizsgálati eredményeink hozzájárulnak a tanulási folyamatok mozgásos készségfejlesztéssel összefüggő változásainak jobb megértéséhez, illetve feltáró munkánk révén idővel új utak, lehetőségek nyílnak a fejlesztő programok tartalmi összeállítását és tervezését illetően egyaránt.

Irodalomjegyzék

- Aoki, T., Francis, P. R. és Kinoshita, H. (2003): Differences in the abilities of individual fingers during the performance of fast, repetitive tapping movements. *Experimental Brain Research*, 152. évf. 2. sz. 270-280.
- Aoki, T., Furuya, S. és Kinoshita, H. (2005a): Finger tapping ability in male and female pianists and nonmusician control. *Motor control*, 9. évf. 1. sz. 23-39.
- Aoki, T., Tsuda, H., Takasawa, M., Osaki, Y., Oku, N., Hatazawa, J. és Kinoshita, H. (2005b): The effect of tapping finger and mode differences on cortical and subcortical activities: a PET study. *Experimental Brain Research*, 160. évf. 3. sz. 375-383.
- Bailey, R. és Pickard, A. (2010): Body learning: examining the processes of skill learning in dance. In: Evans, J. (szerk.): *Sport, Education and Society*. Canterbury Christ Church University, Canterbury. 367-382.
- Csépe Valéria, Győri Miklós és Ragó Anett (2007): *Általános pszichológia 2. Tanulás – emlékezés – tudás*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Graf, P. és Schacter, D. L. (1985): Implicit and explicit memory for new associations in normal and amnesic subjects. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 11. évf. 501-518.
- Howard, J. H. Jr. és Howard, D. V. (1997): Age differences in implicit learning of higher order dependencies in serial patterns. *Psychology and Aging*, 12. évf. 4. sz. 634-656.
- Opasis, T., Stevens, C. és Tillmann, B. (2009): Unspoken knowledge: Implicit learning of structured human dance movement. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 35. évf. 6. sz. 1570-1577.

- Romano, J. C., Howard, J. H. Jr. és Howard, D. V. (2010). One-year retention of general and sequence-specific skills in a probabilistic, serial reaction time task. In: Gathercole, S. E. és Conway, M. A. (szerk.): *Memory*. Psychology Press, Georgetown. 427-441.
- Schacter, D. L. (1987): Implicit memory: History and current status. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 13. évf. 501-518.
- Squire, L. R. (1987): *Memory and Brain*. Oxford University Press, New York.

Dohnányi Ernő és Seregi László változatai egy gyermekdalra

Dohnányi Ernő (1877–1960) a 20. századi magyar zenetörténet kimagasló személyisége volt, aki a korabeli zenei életben betöltött funkciói révén senki mással össze nem teveszthető módon befolyásolta a magyar zenetörténet alakulását. Szerteágazó munkásságának jelentős része zeneszerzői tevékenysége, melynek kutatása a legutóbbi időkig perifériális területe volt a magyar zenetudománynak, annak ellenére, hogy Dohnányi számos kompozíciója több évtizedes mellőzöttség után ma már a magyarországi koncertrepertoár szerves részét alkotja.² Az elhallgatás éveinek egyik „túlélője” volt a zeneszerző egyik legsziporkázóbb, legszellemesebb műve, az 1914-ben befejezett *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) című kompozíció, amely születése óta töretlen népszerűségnek örvend. Ha valaki manapság feltenné a kérdést, hogy melyik Dohnányi Ernő egyik leggyakrabban játszott kompozíciója, akkor ez a műve bizonyára jó eséllyel pályázna az első helyre. A mű népszerűségéhez maga a komponista is jelentősen hozzájárult, mivel a zeneszerző-Dohnányi darabjai közül ez az egyik leggyakoribb, ami a zongoraművész-Dohnányi programjaiban is folyamatosan jelen volt: a rendelkezésünkre álló dokumentumok szerint nem kevesebb, mint ötven alkalommal adta elő a művet (lásd Függelék: 1. táblázat).³

Harminchét évesen, 1914. február 17-én, Berlinben játszotta az ősbemutatót, és halála előtt három és fél hónappal – 1959. október 23-án, Atlantában (Georgia, USA) szólaltatta meg utolsó darabját. Vázsonyi Bálint, Dohnányi tanítványa és életrajzírója így írt a darab utolsó, szerző általi megszólaltatásáról: „Szebb búcsúajándékot nem kaphatott a sorstól, mint azt, hogy nyolcvanhatodik évében is fiatal maradt. [...] a darab, a zenekar utolsó négy akkordja felett, alulról felfelé az egész billentyűsoron végigsöprő glissandóval végződik. A glissando ezúttal – egy tüneményes interpretáció végén – oly lendülettel érkezett, hogy a szó szoros értelmében talpra sodorta a zongoristát. Dohnányi állva fejezte be a darabot” (Vázsonyi 2002, 308).⁴

A komponista már a kezdetektől mindenhol nagy sikert aratott az előadással. Egy 1918-as budapesti előadás kritikusa is elvarázsolta Dohnányi szerzeménye: „A filharmonikusok Dohnányi *Változatok egy ismert francia népdal fölött* című remekművét mutatták be emlékezetesen szenzációs sikerrel. A káprázatosan csillogó orkeszter fejedelmi pompája Dohnányi hatalmas talentumának emelt momentum (*sic!*) aere perennius. Ismét láthattuk, hogy az istenáldotta zseni mit tud csinálni egy rövidke, jelentéktelen témából, amely az antik szimplasztól a legfuturistább álmoképig valóra keltett minden elképzelhető zenei kombinációs lehetőséget” (Zarlino 1918, 22).

A mű nemzetközi viszonylatban is máig az egyik legnépszerűbb Dohnányi-darab. A tíz év után, 1946-ban ismét az Egyesült Királyságban koncertező Dohnányit – ennek a műnek is köszönhetően – „úgy fogadták, ahogy ahhoz immár ötven éve hozzászokott” (Vázsonyi 2002, 278).

¹ Ezúton is ki szeretném fejezni hálás köszönetemet Konkoly Gábornak és Konkoly Ákosnak a Magyar Táncművészeti Főiskola III. Nemzetközi Táncstudományi Konferenciáján 2011. november 11-én megtartott előadásom diabemutatójához nyújtott technikai segítségükért, Halász Tamásnak, az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet munkatársának a bemutató fotóinak felkutatásában nyújtott segítségéért és közlési engedélyéért, és nem utolsósorban Horváthné Major Ritának és Dr. Bolvári-Takács Gábornak a fotókon szereplő művészek azonosításáért.

² Dohnányi Ernő kamarazenei vázlatait vizsgáló doktori disszertációm is ezt a hiátust szándékozott enyhíteni (Kovács 2009a).

³ Dohnányi Ernő zongoraművész munkásságának tudományos igényű feldolgozását lásd Kovács (2006; 2007; é. n.).

⁴ A koncert felvétele: Florida State University, Dohnányi DAT Collection: DAT 39. Másolat: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, Dohnányi Archívum, Budapest.

Két skót városban – Glasgowban és Edinburghban – műsorán Liszt *Magyar fantáziája* mellett *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) című műve szerepelt. Dohnányi szerzői előadása óriási sikert hozott, így ez a mű a következő évi, 1947-es angliai turnéjáról sem hiányozhatott. E koncertkörút alkalmával, egy Sheffield felé tartó vonaton írott levelében a kompozíció ismételt műsorra tűzését Dohnányi így kommentálta hűgának: „Vasárnap ([1947. november] 9-én) Londonban játszom a »Gyermekdal-variációkat«. (Ezt persze nem én választottam, de az angolok evvel a darabbal megvannak örülve)” (Kelemen 2011, 201).⁵ Nem is csoda, hiszen valószínűleg frissen élt még az angol közönség emlékezetében a mű alig egy évvel korábbi fogadtatása: az előző évi kritikák áradoztak a műről és annak előadásáról.⁶ S talán éppen ezért nem véletlen az sem, hogy a hátralévő éveit (1949–1960) a floridai Tallahassee-ben élő Dohnányi egyetlen európai látogatása alkalmával – az 1956-os Edinburgh Fesztiválon adott három hangverseny közül az egyikben (Edinburgh, BBC Scottish Orchestra, vez. Ian Whyte; 1956. augusztus 21.) – szintén szerepelt ez a kompozíció.

Nemcsak a britek, de az amerikaiak is „odavoltak” a műért. Egy 1954-es chicagói előadás után az ottani kritikusok úgy ítélték meg, hogy a *Változatok egy gyermekdalra* harmonizációja sokkal korszerűbb, mint a harminchárom évvel későbbi 2. *zongoraversenyé*, s előbbinek humora semmit sem kopott a keletkezése óta eltelt évtizedek alatt (a kritikát idézi Kusz 2007, 278).

Mindezek után talán meglepő, de Dohnányi valószínűleg nem sorolta legkedvesebb művei közé a *Változatokat*: „Rendszerint nem a legnépszerűbb műveim a kedvenceim” – nyilatkozta egy alkalommal. „Egy alkotás az írójának úgyszólván gyermeke. És nagyon gyakran az a legkedvesebb gyermeke, mely voltaképpen mások szemében mostoha” (Dohnányi 1962, 29).

Dohnányi talán túlságosan szerény volt művét illetően, amit nehéz zongoraszóloja ellenére sem tartott zongoraversenynek. Erről egy – Tallahassee-ben, a Florida State University-n, Dohnányi irányításával doktori fokozat megszerzésére készülő – növendék, Catherine A. Smith visszaemlékezéséből értesülünk: „Amikor mondtam neki, hogy szeretném előadni diplomahangversenyemen a *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) című művét, tétovázott, hogy a kompozíció vajon eleget tesz-e a doktori hangverseny követelményeinek, mivel a mű igazából zenekarra íródott »zongoraszóloval«. Közös megegyezésünk eredménye volt, hogy Mozart *c-moll zongoraversenyét* (K. 491) is hozzáadtuk a programhoz. Együtt dolgozni Dohnányival a Variációkon – és így egyszerre megismerni benne a zeneszerzőt, karmestert, zongoraművészt és tanárt – fénypontja volt a vele való tanulmányaimnak.”⁷

A darab közkedveltségét nagymértékben elősegítette a kitűnő témaválasztás. A variáció témájának dallama több száz éves, az egész világon ismert, csak éppen más-más szöveggel. Az angolok *Twinkle, twinkle little star*, a franciák ugyanezt a dallamra *Ab! Vous dirai-je, Maman*-t énekelnek, s ezt a címet használva írt erre a kis gyermekénekre zongoravariációkat W. A. Mozart. A németek *Morgen kommt der Weihnachtsmann* dalolnak, a magyar gyermekek körében pedig – évtizedekkel később Dohnányi Ernő kompozíciójának megszületése után – *Hull a pelyhes fehér hóként* vált népszerűvé.⁸

⁵ Kelemen Éva (2011, szerk.) – no. 219. levél: Dohnányi Ernő Dohnányi Máriának. London és Sheffield között, 1947. november 6.

⁶ „Professor Dohnányi is a pianist who combines sensitive grace of expression with masterly ease of exposition, and the contrasting moods of the variations served as an impressive introduction to gifts which were displayed with masterly brilliance in a subsequent performance of Liszt’s captivating »Hungarian Fantasia«” (N. N. 1946). (Dohnányi professzor az a zongorista, aki a kifejezés érzékeny kecsességét kombinálja a mesteri könnyedségű előadással, és a variációk ellentétes hangulatai impresszív bevezetőként szolgáltak azokhoz az ajándékokhoz, melyek az ezután következő, Liszt magával ragadó *Magyar fantáziájának* előadásában mesterien briliáns előadásban szólaltak meg.)

⁷ A növendék, Catherine A. Smith doktori hangversenye 1958. január 13-án volt a Florida State University-n, Tallahassee-ben (Florida), professzora, Dohnányi Ernő vezényletével (Reuth 1962, 218). Smith visszaemlékezését teljes terjedelmében lásd Smith (1977); magyarul Smith (2005).

⁸ Magyar szöveg: Rossa Ernő (1909–1972).

Olykor hosszú alkotói vajúdasokat követően hirtelen, egy röpké pillanat ihlette isteni szikrának köszönhetően születnek remekművek. Dohnányi is szinte véletlenül talált rá a *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) című darabjának témájára. „Mikor az egyik talán legismertebb művem, a Gyermekdal-variációim felől érdeklődtek az emberek, azt kérdezték, vajon az a kis gyermekdal téma inspirálta-e, hogy műveimet rá felépítsem? Ez tévedés. Nekem nagymérvű variációk voltak az agyamban és kutattam valami egyszerű kis motívum után, melyre ezt az alkotást felépíthessem. Mint ahogyan Rodin is, a »Gondolkodó« alkotásánál egészen bizonyosan nem a modellt választotta meg először, de a gondolat kifejezésén mélyedt el. Persze szívesen választottam ezt a kis gyermekdal motívumot, mert ez humorra is alkalmat adott. Mindég kedveltem a humort; a jóindulatú humort, a derűt, melynek nincs köze a keserű iróniához. Ezért kedveltem Dickenst. A humoráért. És csak nehezen találtam lelki kapcsolatot olyanokkal, kiknek nem volt érzékük a humor iránt” (Dohnányi 1962, 29).

E Dohnányi-mű Seregi Lászlót balett-koreográfia megalkotására ihlette, mely a muzsikához hasonlóan rendhagyó módon született meg. 1978-at írtunk, mikor Seregi frissen kinevezett operaházi balettigazgatóként saját, még csak a kezdetleges tervezés fázisában lévő koreográfiája mellé három kollégáját – Barkóczy Sándort, Eck Imrét és Fodor Antalt – kérte fel magyar zeneszerzők műveinek felhasználásával egy-egy egyfelvonásos balett megalkotására.⁹ A négy balettet felvonultató estet 1978. május 24-ére hirdették meg. A saját koreográfiát illetően Sereginek sokáig csupán a zene *szerezőjéről* volt elképzelése, és sejtelve sem volt arról, hogy Dohnányi melyik művére fog az egyre vésszebben közeledő bemutatóra koreográfiát készíteni. „Hát ez az! A saját csapdámba kerültem. Mert megígértem, hogy ezúttal a magyar zeneirodalomnak ahhoz a korszakához nyúlok, amelyet eléggé elhanyagoltunk a balettszínpadon. Mert »idő előtt« kimondtam Dohnányi Ernő nevét! Párszor már le is nyilatkoztam anélkül, hogy e mögött valóságos tapasztalat, vagy akár csak szerelem lett volna Dohnányi zenéje iránt. Most már, utólag, lehetek őszinte: ismét blöfföltem! [...] Másrészt, bevallom, szerettem volna egy kicsit »robbantani« azzal, hogy Dohnányit választottam. Valójában az a méltánytalanság izgatott, amellyel – koholt félreértéseken alapuló gyanúsítgatások miatt – Dohnányit leparancsolták a magyar zene oltáráról. Tehát szerettem volna őt »rehabilitálni«, és diadalmasan visszahozni az Operaházba!” (Kaán 2005, 102).

A saját magának okozott „csapdából” egy váratlan találkozás húzta ki Seregit. Teljesen véletlenül összefutott egy régi barátjával, Gyulai Gál Ferencsel, a Fővárosi Operettszínház akkori karmesterével. Az ő javaslatára ment be Seregi a Magyar Rádióba, hogy meghallgassa a *Változatok egy gyermekdalra* című kompozíciót. A mű a reveláció erejével hatott rá: „határozottan éreztem, hogy – ahogyan mondani szokás – vagy a múzsa csókolt homlokomon, vagy az Isten tette a homlokomra a kezét, mondván: Még egyszer segíték. Én ugyanis, aki gyötrelmek gyötrelmei között szoktam megcsinálni a darabjaimat, itt egyszerűen megvilágosodtam: ahogyan szólt a zene, azzal párhuzamosan – mint egy kinyilatkoztatás – megjelent a kép! Megjelent a tánc! Azonnal tudtam, »felismertem«, hogy ezek a tételek nem gyermekdalok, hanem gyermekjátékok és gyermektáncok. Tehát máris transzponáltam a fejemben a szembekötősdit, az ugrókötelest, a fogócskát s a többit. Ezek mind azon nyomban megjelentek a képzeletemben, sőt, rajtuk keresztül a darab legfontosabb komponense is. Az tudniillik, hogy az emberi életet mutatja be. Azt, ahogyan növekedtek,

⁹ A három másik balett: Lajtha László – Eck Imre: *IX. szimfónia*; Lendvay Kamilló – Barkóczy Sándor: *Concertino*; Székely Iván – Fodor Antal: *Nyolcadik ecloga*. Seregi asszisztense: Kaszás Ildikó; próbavezető balettmester: Forgách József; színpadkép: Csikós Attila; jelmez: Gombár Judit; vezényelt Sándor János, illetve Fráter Gedeon. A bemutatót táncolták: Szőnyi Nóra – Havas Ferenc, Szabó Judit – Dózsa Imre, Pongor Ildikó – Keveházi Gábor; Pártay Lilla – Harangozó Gyula, Menyhárt Jacqueline – Sterbinszky László. Második szereposztás: Gábor Zsuzsa – Mészáros László, Kékesi Mária – Hevesi Imre, Szabadi Edit – László Péter, Nagy Katalin – Erdélyi Sándor, Musitz Ágnes – Kutni Róbert. A bemutató műsorfüzete szerint Kékesi Mária Dózsa Imre, Szabó Judit pedig Hevesi Imre partnere volt a bemutatón, a premiert követő kritikák azonban Dózsa Imre párjaként Szabó Juditot említik.

gimnazisták lettek, majd az első bált s a viharfelhőket is, Európa egén. A »Gyermekdal« nagyon is magyar sorsnak éreztem már akkor, miközben még csak hallgattam. Láttam lelki szemeim előtt, ahogyan háború lesz, ahogyan meghalnak a katonák, a feleségek elsíratják, meggyásolják férjeiket, és aztán egyszer csak szikra pattan, fény süt be: mert nem lehet meghalni! Élni kell; az életet szeretni kell, és végig kell csinálni” (Kaán 2005, 104; a balett ismertetése: F. Molnár és Vályi 2004, 347-349; lásd 1-4. kép).



1. kép: Dohnányi Ernő (1877–1960)



2. kép: Seregi László (1929–2012)



3-4. kép: Dohnányi-Seregi: *Változatok egy gyermekdalra* (részlet)¹⁰

¹⁰ Táncolják: Szabó Judit, Dózsa Imre, Pártay Lilla, Szőnyi Nóra, Pongor Ildikó, Harangozó Gyula, Havas Ferenc, Menyhárt Jacqueline, Keveházi Gábor és Sterbinszky László. Fotó: Mezey Béla. Forrás: Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, Budapest.

Seregi óriási sikert aratott balettjével, koreográfiáját nemcsak a közönség fogadta rokonszenvvel, hanem a kritikák is egyértelműen dicsérték. „Seregi remekelt” (Gelencsér 1978), „szép, finom, érzelemgazdag táncot alkotott” (Rajk 1978), „maradandó, elgondolkoztató hatást ért el” (Eröss 1978), „korszakos alkotás, melyre a magyar nemzeti balettrepertoár évek óta vár” (Kaán 1978) – olvashatjuk, s kiemelték a zene és tánc szoros egységét is (Vitányi 1978). A koreográfiát bemutatója óta világszerte sok helyen játszották: láthatta a Zürichi Operaház (Fuchs 1981) és a New York City Balett közönsége, de Seregi betanította Santiagóban, a milánói Scalaban, Hagenben és Leningrádban is.

Az utóbbi városban volt némi megmosolyogtató nehézsége a Jakobszon együttes vezetőivel: „Ott, régi szokás szerint a zsűri: az elvtársak leültek sorban egy-egy székre, hogy »átvegyék« az elkészült művet, mielőtt közönség elé kerül” (Kaán 2005, 106-107). „Szokatlanak találták, hogy olyan utcai ruhában táncolják, mint amelyet bármelyik sétáló ember visel a Nyevszkij Prospektben. Csak a balett eredeti ideájával érvelhettem: éppen azt akartam kifejezni, hogy egy felnőtt hétköznapi ember hogyan tudja átadni magát újra a gyermeki örömöknek. A mű egész alap gondolata erre a belső kontrasztra épül; az eset éppen arra példa, hogy egy tánckosztümnek dramaturgiai jelentősége is van! Barátaim megértették és rögtön elfogadták érvelésemet” (N. N. 1980).

„Zenei humor – humor a zenében” lehetne a mottója a Dohnányi-műnek, melynek alcíme (*A humor barátainak öröme, mások bosszúságára*) is figyelmeztet arra, hogy zenei paródiák sora alkotja a kompozíciót. Vázsonyi (2002, 77) e szellemben nevezte a darabot zenei „Így írtok ti”-nek. Valóban, a humor, a zenei tréfák sora kaleidoszkopszerűen tárul a hallgató elé a variációk során. Műfajok, toposzok paródiái jelennek meg, és felbukkannak olyan zeneszerzők allúziói is, akik mindig sokat jelentettek Dohnányi számára. Többször végigvonul a kompozícióban az ellentétek szembeállítására, melyből szintén sok humoros zenei szituáció adódik.

Már a mű elején megszólaló bevezetés és témabemutató az ellentétek kettőségére, s az ebben rejlő komikumra épít: az introdukciónak álkomolyságát, mimelt pátoszával oldja fel az egyszerű, vonós pizzicatoval kísért kis gyermekdalocskára. Maga a téma is bájosan életszerű: a két részes, *ab* felépítésű dallam másodikját követő miniatűr cadenzákban mintha egy kisgyermek gabalyodna bele a megszólaltatásba, vagy – Seregi interpretálásában – az ugrókötelbe (lásd 1. kotta).

19

Tema
Allegro 6

1. kotta: Dohnányi Ernő: *Változatok egy gyermekdalra (op. 25)* – téma.
A jelölt részek a „miniatúr cadenzákat” mutatják.
(Kottapéldák: N. Simrock, Berlin, 1922. Lemezszám: 14652.)

A bevezető és a téma kapcsolódásának mélyebb elemzése megmutatja azt is, hogy a témaként felhangzó gyermekdal kezdőmotívuma már ott van a komoly hangvételű bevezetőben a kürt szólamában, de – mintha csak egy szerzői fricska lenne az elemző felé, aki kéretlenül lebbenti fel a fátylat műhelytitkokról – itt dúr helyett mollban hangzik fel egy tématorredék (lásd 2. kotta).

2. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra (op. 25)* –
a kürt szólama az Introduzione 14-16. ütemében

Seregi a mű bevezetőjében és a témabemutatásban követte Dohnányi dramaturgiáját: ő is ellentéteket állított szembe egymással. A továbbiakban azonban eltér a két alkotói koncepció. Seregi összefüggő történetet mesél el, öt pár történetén keresztül az Életet mutatja meg, s ehhez három nagy egységre osztja fel a variációs területet (lásd Függelék: 2. táblázat).

Dohnányinál nem fedezhetjük fel a variációk egymásra épülő, egymásból következő egységét: a zenei anyag nála nem ad ki egymást szorosan követő tételeket, azaz összefüggő sorozatot. A szerves megkomponáltság hiánya talán a keletkezés körülményeiből is adódhat: maga Dohnányi utalt arra, hogy előbb voltak meg fejében az egyes variációk karakterei, mint maga a variálandó téma. Fontosabb volt számára az önmagában is megálló zenei gegek, meglepetések kidolgozása, melyekkel folyamatosan lekötheti a hallgató figyelmét.

Az 1. variáció rögtön szakít az előzmények ütemmutatójával: a téma egyenletesen kopogó 4/4-e galoppozó 12/8-ra változik. Az akár egy ujjal is lejátszható, egyszerű téma után pedig nehéz, etűdszerű szólammal mutatkozhat be a zongora művésze (lásd 3. kotta).

14652

3. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra (op. 25)* –
az 1. variáció kezdete

A 2. variáció kürtszignálja talán Schumann *2. szimfóniája* nyitótémájának reminiscenciája (Kovács 1978, 108). Annyi bizonyos, hogy Schumann meghatározó szerepet játszott Dohnányi fiatalkori műveiben. Az 1891 szeptemberében keletkezett *E-dúr novellette* címlapján például az ifjú Dohnányi nem is titkolta az inspiráció forrását, s azon cyrano-i öníroniával „Császári és királyi udvari Schumann-tolvaj”-nak nevezte magát (lásd 4. kotta).¹¹

¹¹ Már korábban is utalt Schumannra Dohnányi: egyik kisherestyéni nyaralása alkalmával ismerte meg Pongrácz Hedát, akinek keresztneve betűire hat változatból álló művet komponált. „A darab címe *Heda*, de nem várja meg, hogy esetleg másvalaki figyelmeztesse az ötlet eredetére, és rögtön mellé írja – Hedwigiana” (Vázsonyi, 2002, 27). Az *E-dúr novellette* eredeti kézírata (a címlappal együtt): British Library, London, Add. MS. 50,790, fol. 50.

Var. II
Risoluto

14652

4. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) – a 2. variáció kezdete a Schumann-t idéző kürtszignállal

A 3. variációban ismét félreérthetetlen a célzás: Dohnányi ezúttal Brahms álcárá öltötte magára, az ihletet pedig talán Brahms *B-dúr zongoraversenyének* utolsó tétele jelentette a zeneszerző számára (Kovács 1978, 109; lásd 5. kotta).

Var. III

5. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) – a 3. variáció kezdete

A 4. variációban a zongora mellé szereplővé válik: csupán asszisztál az ellentétek játékból adódó parodisztikus párbeszédhez, melyek ezúttal a fagottok és kontrafagottok, illetve a piccolo-fuvola piccolo és fuvola szólamai közt zajlanak, a balettben pedig a fiúk és lányok egymásra csodálkozásának pillanatai ezek (lásd 6. kotta).

Var. IV
Molto meno mosso
(Allegretto moderato)

6. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) – a 4. variáció „fiú-lány” párbeszéde

Az 5. variáció tananyag lehetne a hangszerelés órákon. A „wie ein Spieluhr” (mint egy zenélőóra) előadásmódot kívánó tétel különleges, földöntúli hangzása a hárfának, a harangjátéknak és a pedállal dúsitott zongorahangzásnak köszönhetően az élet egy másik dimenzióját villantja fel. Sereginél e résznél jelenik meg a szembekötödsdi, melynek a tényleges cselekvésen túl egy átvitt, szimbolikus értelmezése is lehetséges (lásd 7. kotta).

A balettben a 6. variáció alatt folytatódik a szembekötödsdi, a zene pedig az első változathoz hasonlatosan ismét etűdszerű: a zongorista ismét megcsillanthatja pianisztikus kvalitásait (lásd 8. kotta).

7. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) – 5. variáció: szembekötödsdi

8. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) – a virtuóz 6. variáció kezdete

Tánc a táncban – a 7. variáció Walzer. A pozsonyi születésű Dohnányi Ernőt gyermekkorától végigkísérte a keringő. A szülővárosához közeli Bécs, a keringő városának zenéje mindig is közel állt a zeneszerző egyéniségéhez. Első fennmaradt zongorára komponált (*cisz-moll*) *Walzerét* 1888-ból ismerjük.¹² Ifjúkori táncait hamarosan követték érett korszakának keringői, és más szerzők keringőinek átíratái. Utóbbiak kivétel nélkül csillogó, virtuóz, technikailag nagyon nehéz művek, melyeket Dohnányi saját magának komponált: gyakran zárta koncertjeit hatásos befejezésként e darabok valamelyikével. E kompozíciók Dohnányi értelmezésében keringőruhába öltöztetett fantáziákká váltak, és évtizedeken át hálás repertoárdarabjai voltak. Sereginél a mű egyik érzelmi csúcspontjává válik ez a variáció: az első bál, az első szerelem szépsége jelenik meg a színpadon (lásd 9. kotta).

9. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) – 7. variáció, jelölve a keringő c-G basszusfigurája

A keringőt bevezető c-G basszusfigura a két következő variációban is jelen van, ám teljesen más előjellel: változnak a tempók (egyre gyorsul, egyre hajsoltabb lesz), mindkét variációban más-más metrummal szól a basszus, de ami a legfontosabb: a variációk hangvétele elsötétül. Az „Alla marcia” felíratú 8. variáció vége mollba fordul, s az is marad a 10. variáció végéig (lásd 10-11. kotta).

¹² Eredeti kézirat: British Library, London, Add. MS. 50,790, fol. 9.

Var. VIII. Alla marcia
Allegro moderato (♩ = ♩ vorher)

10. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) –
a 8. variáció eleje a 7. variáció c-G basszusfigurájának egy transzformált alakjával

Var. IX
44 Presto

11. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) –
a 9. variáció eleje az előző két változatban c-G basszusfigurájának egy újabb alakjával

A szárguldó 9. variáció utolsó ütemeiben mintha megszakadna az eddig uralkodó humor, a parodizálás, a fel-felbukkanó irónia. Váratlanul egy monológ – egy recitativo – hangzik fel (lásd 12. kotta).

Andante rubato.
recitativo

12. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) –
a 9. variációvégi monológ és a variáció zárása

Ennek zenei anyaga az ebből a variációból ez idáig hiányzó témadallam második fele, a *b* dallamsor, ami most szólal csak meg, egyetlen egyszer e variáció során. Mintha csak a *Bajazzók* vagy a *Rigoletto* egy jelenete elevenedne meg: a komédiázás árca mögött feltárul a szomorú valóság. A négyütemes mini-recitativót aztán az *a* dallamsor zárja, és vezet tovább a „Passacaglia” feliratú 10. variációba, ahol ismét a téma első fele a főszereplő, ez adja a barokk variációs forma basszusának témáját (lásd 13. kotta).

Variation X. Passacaglia.
Adagio non troppo.

13. kotta: Dohnányi: *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) –
a 10. variáció passacaglia témája

A passacaglia Dohnányi kedvelt variációs formája volt, életművében többször is előfordul,¹³ s előadóművészi repertoárjában is megtaláljuk.¹⁴ A Gyermekdalváltozatokban pedig e variációban alkalma adódik arra is, hogy variációt komponáljon a variációra.¹⁵ A barokk stílus a Choral fenséges és himnikus hangvételével folytatódik az utolsó előtti variációban (lásd 14. kotta).

14. kotta: Dohnányi: Változatok egy gyermekdalra (op. 25) – Choral

¹³ Életművében két ilyen című mű is szerepel: *Passacaglia* (op. 6-1899), *Passacaglia fuvolára* (op. 48/2-1959).

¹⁴ Dohnányi zongoraművészi repertoárjának részletes adatait lásd a lábjegyzetben megadott tanulmányokban.

¹⁵ A variáció *Un poco più mosso* pontjától a kürt érdekes témátranszformációt mutat be, mely két eltérő dallamot eredményez. Az eddig pontozott félértékekben mozgó téma páratlan hangjai félértékekre, a páros hangjai pedig negyed értékre redukálódnak. A két elhangzás nyolc ütemes periódust ad ki, ám a félperiódusok konjunkt kapcsolódása miatt a dallamok különböző helyiértékekről-hangról indulnak.

A téma szétszabdalása áll a zenei történések középpontjában, ami ismét novum a variációk szerkezeti felépítésének sorában: a rézfúvósok harsogását oldja a hárfa, zongora, majd a később hozzájuk csatlakozó cseleszta hármásának visszhangszerű válasza.¹⁶ Seregi az indulótól kezdődően összekapcsolja a 8-9-10. variációt, mely háborút, fájdalmat, gyászt közvetít. A korál áhítatos hangvétele alkalmassá válik Seregi eszköztára számára arra, hogy az élet győzelmét hirdesse a halál felett, és a szereplők tovább folytathassák az Életnek nevezett játékot. A fordulat, a csoda a szereplők egymásba fonódásával születik meg, melyet a balettből készült film rendezője az ekkor, egyetlen egyszer használt felső kameraállással emel ki. A művet megkoronázó zárófűga – nevéhez méltóan – öneledt száguldás zenében és táncban egyaránt, ahol a fűgátémává transzformálódott gyermekdal és a tánc segítségével a tétel „örömteli, szabad emberektől búcsúzik, olyanoktól, akik játszottak az élet és a halál játékaival” (N. N. 1987, 17; lásd 15. kotta, 5-6. kép).

15. kotta: Dohnányi: Változatok egy gyermekdalra (op. 25) – záró fűga

¹⁶ Kompozíciós szempontból találunk hasonlót a Dohnányi-oeuvre-ben: az 1. (*A-dúr*) vonósnégyes (op. 7) II. – variációs – tételének struktúrája is hasonlóan mozaikszerű, ott még ráadásul két forma kombinációjával a zeneszerző egy különleges, új formát hoz létre (Kovács 2009b).



5. kép: Dohnányi–Seregi: *Változatok egy gyermekdalra* (részlet)¹⁷



6. kép: Dohnányi–Seregi: *Változatok egy gyermekdalra* (részlet)¹⁸

¹⁷ Ifj. Nagy Zoltán és Volf Katalin kettőse. Fotó: Papp Dezső. Forrás: Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, Budapest.

¹⁸ Táncolják: Popova Aleszja és Szakály György. Fotó: Kanyó Béla (Kaán 2005, 107).

Függelék

Az előadás időpontja	Az előadás helyszíne	Az előadás időpontja	Az előadás helyszíne
1914. február 17.	Berlin (bemutató)	1929. február 20.	Mannheim
1917. november 19.	Budapest	1931. február 24.	Liverpool
1918. január 13.	Budapest	1936. május 20.	Budapest
1918. január 31.	Pozsony	1939. február 13.	Hamburg
1918. február 11.	Budapest	1940. február 9.	Szeged
1920. október 11.	Budapest	1940. február 19.	Budapest
1920. október 17.	Budapest	1943. november 27.	Budapest
1921. március 6.	New York	1946. október 25.	Edinburgh
1923. január 15.	Budapest	1946. október 26.	Glasgow
1923. január 27.	London	1947. november 9.	London
1923. április 21.	Boston	1947. november 16.	London
1923. december 2.	Edinburgh	1949. január 23.	Davenport (Iowa)
1924. február 7.	Cleveland	1950. március 4.	Tallahassee (Florida)
1924. február 9.	Cleveland	1950. december 1.	Charleston (South Carolina)
1924. március 28.	Chicago	1952. március 9.	Athens (Ohio)
1924. március 29.	Chicago	1953. november 2.	Tallahassee (Florida)
1925. február 17.	New York	1954. október 27.	Toledo (Ohio)
1925. május 9.	London	1954. november 9. (du.)	Chicago (Illinois)
1926. március 14.	Berlin	1954. december 20.	Milwaukee (Wisconsin)
1927. augusztus 21.	Frankfurt	1956. január 18.	Birmingham (Alabama)
1928. június 11.	Párizs	1956. augusztus 21.	Edinburgh (United Kingdom)
1928. június 16.	London	1956. november 12.	Orange (New Jersey)
1929. január 21.	Edinburgh	1957. október 23.	Buffalo (New York)
1929. január 22.	Glasgow	1959. október 22.	Atlanta (Georgia)
1929. január 24.	Birmingham	1959. október 23.	Atlanta (Georgia)

1. táblázat: A *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) szerzői előadásai

	Tempó, előadásmód	Metrum	Hangnem	A Dohnányi-zene jellege	Seregi koncepciója
Introduzione	Maestoso	C (4/4)	C-dúr: V. fok	Lebegtetett tonalitás.	Súlyos bevezető: egy világdramma hangjai.
Téma	Allegro	C (4/4)	C-dúr	Gyermekdal.	Ugróköteles „kis tündér”.
1. variáció	Poco più mosso	12/8	C-dúr	Motorikus, etűdszerű.	Gondtalan gyermekkor: szembekötősdí, fogócska. Kamaszkor, ifjúkor: első bál, szerelmek, lopott csókok.
2. variáció	Risoluto	C (4/4)	kromatikus	Schumann-allúziók.	
3. variáció	–	C (4/4)	C-dúr	Brahms-allúziók.	
4. variáció	Molto meno mosso Allegretto moderato	C (4/4)	C-dúr	Ellentétek játéka: fagott, kontrafagott és piccolo, fuvola.	
5. variáció	Più mosso Pedal, wie ein Spieluhr	C (4/4)	C-dúr	Különleges, földöntúli hangzás: harangjáték, hárfa, pedálos zongorahangzás.	
6. variáció	Ancora più mosso (Allegro)	C (4/4)	C-dúr	Tercetűd.	
7. variáció	Walzer Tempo giusto	3/4	C-dúr	Keringő → bál.	
8. variáció	Alla marcia Allegro moderato	C (4/4)	C-dúr	Induló.	
9. variáció	Presto -----= Andante rubato: recitando	3/8 3/4	c-moll	Tarantellaszerű ----- recitativo.	
10. variáció	Passacaglia Adagio non troppo	3/4	c-moll	Variáció a variációban.	
11. variáció	Choral Maestoso	2/4	C-dúr	Himnikus hangvétel.	
Fuga	Finale fugato Allegro vivace	2/4 C (4/4)	C-dúr	Fuga, a téma felidézése.	„Az életet szeretni kell, és végig kell csinálni.”

2. táblázat: Dohnányi Ernő: *Változatok egy gyermekdalra (op. 25)* című kompozíciójának szerkezeti váza Seregi László koreográfiájának történéseivel összevetve

Irodalomjegyzék

- Dohnányi Ernő (1962): *Búcsú és üzenet*. Nemzetőr/Donau Druckerei, München.
- Eröss Ágota (1978): Négy balett az Erkel Színházban. *Nők Lapja*, 1978. június 3.
- F. Molnár Márta és Vályi Rózsi (2004): *Ballettek könyve*. Saxum Kiadó, Budapest.
- Fuchs Lívia (1981): Seregi-balett Svájcban. *Új Tükör*, 1981. január 11.
- Gelencsér Ágnes (1978): Új magyar balettek az Erkel Színházban. *Magyar Nemzet*, 1978. június 4.
- Kaán Zsuzsa (2005): *Seregi*. Gutenberg Press Nyomdaüzeme, h. n.
- Kelemen Éva (2011, szerk.): *Dohnányi Ernő családi levelei*. Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Kovács Ilona (2006): Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897–1921. Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 63-150.
- Kovács Ilona (2007): Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921–1944. Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 306-360.
- Kovács Ilona (2009a): *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest. http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf
- Kovács Ilona (2009b): A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A major (op. 7). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 50. évf. 1-2. sz. 75-86. (Magyarul: Egy hibrid forma: Dohnányi A-dúr vonósnégyesének (op. 7) 2. tétele. *Magyar Zene*, 47. évf. 2. sz. 171-180.
- Kovács Ilona (é. n.): *Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960*. (Kézirat.)
- Kovács Sándor (1978): Dohnányi Ernő. Változatok egy gyermekdalra. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. Zeneműkiadó, Budapest. 104-112.
- Kusz Veronika (2007): Dohnányi fogadtatása Amerikában. *Magyar Zene*, 45. évf. 3. sz. 265-288.
- N. N. (1946): Composer – Soloist. Scottish Orchestra Concert. *Edinburgh Evening News*, 1946. október 26.
- N. N. (1978): *Az 1978. május 20-án lezajlott premier műsorfűzete*.
- N. N. (1980): Magyar balettek Leningrádban. Beszélgetés Seregi Lászlóval. *Magyar Nemzet*, 1980. június 1.
- Rajk András (1978): Magyar táncművek – magyar zeneművekre. *Népszava*, 1978. június 16.
- Reuth, M. U. (1962): *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnanyi*. Florida State University, Tallahassee.
- Smith, C. A. (1977): Dohnányi as a Teacher. *Clavier*, 16. évf. 2. sz. 16-18.
- Smith, C. A. (2005): Dohnányi-metodika (3.) Fordította: Kovács Ilona. *Parlando*, 47. évf. 1. sz. 14-18.
- Vázsonyi Bálint (2002): *Dohnányi Ernő*. Nap Kiadó, Budapest.
- Vitányi Iván (1978): Új magyar balettek az Erkel Színházban. *Népszabadság*, 1978. június 17.
- Zarlino (1918): [cím nélküli hangversenykritika]. *Zenei Szemle*, 2. évf. 1. sz. 22.

Drámaszöveg és testszöveg viszonya a múlt és jelen táncszínpadain

A téma óriási. Felöleli a verbalitás és nonverbalitás minden létező színházi vonatkozását. Elmélyülnünk benne tehát semmiképpen nincs lehetőség egy rövid előadás keretein belül, csupán kiválasztani belőle néhány vonatkozást, s azokat szinte futólag, érintőlegesen áttekinteni.

Komoly szakirodalma van a színház- és drámatörténet ez irányú kutatásainak, ám olyanról nem tudok, amely a táncművész és teoretikus szempontjából, tehát nem csupán elméleti tudással, de gyakorlati tapasztalattal is rendelkező táncszakember tollából született volna. *Ismeretlen ösvényre lépek tehát: elindulok a színházi teoretikusok által megmutatott irányban, ám beillesztem a táncművészet, a test ismeretének birtokában mindazt, ami izgalmas összehasonlításokra adhat alapot.*

Miután a témához még meg kell találni a megfelelő nyelvet, pontosítanom kell a címben előforduló alapfogalmakat: mit nevezek itt és most szövegnek, mit drámaszövegnek, s mit testszövegnek? Utóbbi természetesen már a járatlan ösvényre visz, hiszen a táncmozdulat verbális elemzése önmagában paradoxon: nem mozdulattal fejeződne ki a nem verbális, ha verbalizálható lenne. És mégis, az ágaskodó megfogalmazási kényszer – mely nálam a táncpedagógiai praxisból is fakad – nem engedí, hogy ne kíséreljem meg azt.

Mi a szöveg?

A *textum* szó a latin nyelvben egyaránt jelent szöveget és szöveget. Ahogyan a modern európai nyelvekben tovább élő alakjaiban is legalábbis hasonlít a két jelentés alakilag (text, textil). Szöni, összeállítani, összefűzni sok mindentől lehet, szavakból is.

Az, hogy mi itt és most: az európai kultúra 20-21. századában a *szöveg* szó alatt *kizárólagosan a leírt szót, a szavak szövetét értjük első hallásra*, teljesen logikus. Hiszen szinte minden tudásunk megszerzése az írás-olvasás elsajátítására épült, mindent leírt szövegből, könyvből tanultunk meg, s minden leírt szó jelentése meghatározható egy vagy több másik leírt szóval (szinonimákkal, körülírással stb.). Ne is mélyedjünk el ennek az elemzésében, hiszen az egy másik dolgotat témája lenne, inkább rögtön nézzük meg, milyen testi szövegek lehetségesek a táncművészetben.

Tisztáznunk kell itt rögtön egy gyakori félreértelmezést: *a tánc szövege nem a narratív történet.* Tehát nem táncszöveg az, amikor például a herceg a balett színpadán a partnernőjére tekintve szívére teszi a kezét, majd egyiket felemeli az eskütétel gesztusával, azután pedig egy öleléssel egyértelműen szerelmet esküszik, mint ahogyan az sem, ha vőlegény voltát azzal jelzi, hogy jobb mutatójával rámutat a bal gyűrűsujjára. Ez egy olyan gesztusrendszer színpadra állítása, melyet a mindennapi élet mozdulatszótárából ismerünk: ez nem a tánc kommunikációja, hanem a dráma szövegének színpadi kommunikációja: *a színjáték.*

Mi a drámaszöveg?

A *dráma* szó, mint tudjuk, a cselekvés jelentéstartalmából indul ki, a 16. század végén kialakuló polgári színházi műfaj a görög tragédia és komédia hagyományát egészíti ki és módosítja.

Míg az ókori tragédiák, komédiák leírt alapanyaga elsősorban *a szereplő(k) által elmondandó szöveg, nevük megjelölésével*, minimális utalással a helyszínré és szereplőmozgásra, addig a Diderot által meghatározott *dráma* szerkezetben ezek mellé – zárójelben, és más, tipográfiai eszközökkel is elkülönítve – *cselekvési instrukciók* is kerülnek. Itt közelít ugyan egymáshoz a kétféle kommunikációs anyag, ám *a szöveges színházi előadás alapanyaga továbbra is a leírt dialógus marad*, a színpadra állítók azonban nem mindig követik (s nem is köteleességük követni) a szöveg mentén leírt, nonverbális megnyilvánulásokra vonatkozó (a mai gyakorlatban: rendezői) instrukciókat.

Mit közvetít a leírt/elolvasott drámaszöveg?

Találomra válasszunk ki egy mondatot egy magyar nyelven írt drámából. Az írott szöveg az adott nyelvet beszélők számára a nyelv által kódolt jelentést hordozza, s azt többé-kevésbé hasonlóan is értelmezi, aki olvassa.

„Anyának érzem, oh Ádám magam” – mondja Éva Madách Imre *Az ember tragédiája* című színművének egy jelenetében. A leírt mondat önmagában egy olyan közlést tartalmaz, melynek jelentése intellektuálisan viszonylag egységesen értelmezhető: a megszólaló sejtése szerint állapotos. (Most ne is térjünk ki a leírt mondat összes lehetséges érzéki és érzelmi jelentéstartalmára, maradjunk a testi szöveggel való összetetésnél.)

Ettől a verbálisan kódolható jelentéstartalomtól akár egészen függetlenül is számtalan érzéki és érzelmi jelentéstartalommal is bírhat ez a mondat még akkor is, ha csak olvassuk, s nem egy színpadi szituációban észleljük. A mondat olvasásakor nem csupán az író érzelmi viszonyulása jelenhet meg számunkra (itt például az „ó” szócska hangulati jelentése által), hanem a mi saját előzetes tudásunk, tapasztalatunk is alakítja ezt a hatást. Kizárólag ennek a mondatnak a színpadra állítása számtalan plusz kommunikációs lehetőséget hordoz, hogy ezek közül csak a legegyszerűbbeket említsük: hol helyezkedik el Ádám Évához képest a színpadon, milyen helyzetben vagy mozgással kísérve adja elő ezt a mondatot a szereplő, hogy az életkoráról, testi megjelenéséről, jelmezéről ne is beszéljünk.

A táncmozdulattal, vagyis *a test szövegével nem tudunk egy ilyen intellektuális tartalmat átadni.* Az, hogy valaki úgy sejt, gyermeket vár, nem közölhető az izmok, ízületek, inak idegrendszer által mozgatott terepén. Az természetesen igen, hogy valaki ebben a helyzetben hogyan érzékeli a világot, milyen hatást vált ki az belőle, majd ez milyen érzésekben konkludálhat. De a nézőnek ahhoz, hogy a kezdődő terheség tényéről informálva legyen, olyan kommunikációs jelet kell kapnia, amely ennek közlésére alkalmas.

Mit közöl a testszöveg?

Ahogy már utaltunk rá, ha *egy leírt drámaszöveget* olvasunk, abban ott van az író, aki beszél, ott van a történet, melyet leír, s ott vagyok én, az olvasó, aki megélem ezt a helyzetet. Bonyolult, összetett helyzet ez is, de legalább a leírt szó viszonylag konszenzusos, nyelvi alapon értelmezhető.

A színjátékban, a színpadra állított írásműben az olvasó értelmezési lehetőségeit a látvány újabb eszközzel csatornázza. Ott van tehát az író által leírt műalkotás, az abban megírt szerepekkel, és ott az előadó, a szereplő – aki tehát nem egyenlő a szereppel – a maga összes sajátos, egyedi tulajdonságával, térben és időben történő elhelyezésével. Tehát szerep és szereplő esetében máris két ember „beszél”, különösen, ha az írott szöveg és annak nonverbális „kísérete” szándékosan vagy sem, de nem koherens (erről később még lesz szó). De még mindig ott a szöveg, ami közös, ami kapaszkodó. Ám e dolgotat témája nem az írott dráma és színházi előadásának összehasonlítása, hanem az, hogy *mi köze lehet az írott szövegnek ahhoz a szöveghez, melynek nem írás, hanem a test maga az alapanyaga?*

A tánc színpadán, a szavak nélküli színpadon megjelenő test „szövege” olyan, mintha többen beszélneek egyszerre. Ezért olyan nehéz az értelmezés, ezért olyan nehéz a mai, verbalitáson szocializálódott nézőnek a testszöveg „olvasása” anélkül, hogy verbális sorvezetőt ne kapjon, vagy olyan gesztusrendszert (pantomimikus vagy konszenzusos nonverbális jeleket), melyeknek jelentését ugyanúgy megtanulta, mint a betűvetést (lásd az előző, „esküszöm, hogy téged szeretlek” jelentésű gesztussorozatot bemutató példát).

Miért olyan a test szövege, mintha többen beszélneek egyszerre? Mi ennek a mozdulatszövegnek a közvetítő anyaga?

Ott kezdődik, hogy belép valaki a színpadra. Ne beszéljünk most arról, hogy milyen a jelmeze, a frizurája, milyen kellék van nála: ezek mind más anyagú szövegek: a vizualitás, a képzőművészet terepe.

Beszéljünk magáról a testről, mint jelenségről. Persze az sem lényegtelen, hogy mennyit látunk belőle, de önmagában szövegerejű az, hogy milyen a termete: kövér, sovány, magas, alacsony, hogyan tartja a fejét, a gerincoszlopát, milyenek a végtagok vagy a fej aránya a törzshöz képest. Az általunk ismert (elfogadott, szeretett, nem elfogadott stb.) testsémákhoz viszonyítjuk, amit látunk, s ez önmagában már egy szöveg.

Azután ez a test mozdulatsorokat végez. Önmaga terében, valamint a helyszín (színpad, terem stb.) terében. Izmai, mozdulatainak plasztikája, harmóniája, dinamikai jellegzetességei teljesen átértelmezhetik azt a szöveget, mely önmagáról a testről „beszél”.

Ahogy az írott szövegnek a nyelv vagy a zenének a hang, illetve azok írható jelrendszerei, és sorolhatnánk még művészetről művészetre, úgy a táncmozdulatnak, a *testművészetnek* (Bécsy Tamás [1984; idézi P. Müller 2009, 180] gyűjtőfogalma ez) bonyolultabb a közvetítő anyaga. *Tér, idő és dinamika függvényében kialakuló kódrendszerről beszélhetünk, mely a befogadóban elsőként érzeteket kelt, vitális affektust (tehát egyfajta tudatelőttis érzéki reakciót) vált ki, melyek aztán érzelmi, szellemi reakciókban konkludálnak.*

Mi minden befolyásolja, egészíti ki és módosítja a testmozdulat mint önálló szöveg hatását?

A mozdulatsor ember(ek)hez viszonyul. Ha senki más nincs a színen, akkor csak a nézőhöz képest, de ha egy, kettő vagy több szereplő társaságában, az egy újabb szövegréteg. Hiszen viszonyrendszerről szól már magában az, ha például a táncos folyamatosan a nézővel szemben, frontálisan mozog (ez felülírhatja testszövegének minden intimitását), vagy épp ellenkezőleg: a színtér egy távoli, alig látható szegmensében zajló kettős (vagy akár csoportmozgás) eltávolítja magát a nézői szemtől, befelé figyelő, intim szöveget hoz létre.

Az, hogy a testszöveg mellé még milyen szövegek járulnak a táncot nézve – hiszen összművészetről van szó: a látvány, valamint a zenei kíséret újabb szövegrétegek, melyek alakítják, módosítják a test szövegét –, óriási hatással lehet a befogadóban kialakult reakciókra. És persze az is, ha cselekményes, vagy bármilyen narratív útmutatóval felcímkézett táncművet nézünk, máris ott az irodalmi szövegréteg, akár leírta azt valaki, akár nem. Utóbbi elsősorban a szellemi, intellektuális reakciót erősíti, a zenei viszont erősen az érzelmi hatásmechanizmus alá vonja a látott testszöveg befogadói interpretációját. Például *A hatyúk tava* nagy kettősében Csajkovszkij zenéje az érzelmi hatást erősíti: bár a testszöveg a hűvös eleganciájú klasszikus balett-technika elemeiből épül fel, mégis könnyek szöknek a szemünkbe, s ezt a hatást erősíti még az irodalmi háttértudás: a mese leírásából tudjuk, hogy ők ott ketten reménytelenül szerelmesek, boldogságuk nem teljesezhet ki. Nos, ilyen sok „szöveg” szól egyszerre a balettszínház színpadán, nem csoda tehát, ha nehéz erről leválasztani a test önmagában való szövegét.

Hogyan láthattuk eddig a drámaszöveg és a testszöveg találkozásait táncszínpadokon?

Messze nincs arra lehetőség, hogy mindent végig vegyünk, ami ide illik, maradjunk emblematikus példáknál.

Drámaszöveg és testszöveg első valódi találkozása a tánc színpadon a felvilágosodás, tulajdonképpen a polgári színházi dráma létrejötte környékén: egy időre esik. *Noverre cselekményes balettszínháza* a drámai szöveget értelmezi, lecsökkentve a „fölösleges díszítetéseket” – mondjuk csak ki: a táncot. Viszont az információk átadására erősen alkalmazza egyfelől a néző előzetes ismereteit, hiszen a színpadra vitt, a mitológiai vagy a commedia dell'arte világából merített történetei meglehetősen közismertek voltak, másfelől a már említett egyezményes gesztusrendszert. A jelmezek itt (a páróka keretezte arcon kívül) kizárólag az alsó lábszárát (nőknél csak a bokát), valamint a kezeket, esetleg a karokat és a nyakat engedik látni: ezek kecses, ritmikus mozgására szorítkozik a test szövege, melyről – mozgó képemlék hiányában – csak sejtésünk lehet.

Több közvetlen testszövegelményünk lehet a *romantikus balett* időszakából, hiszen ebből a korszakból már „örököltünk” műveket. A 19. század első felében a balettművészet már jelentékeny művészeti ág volt, s mint ilyen, alkotói és előadói fontosnak tartották továbbélését testről testre, generációról generációra történő betanítás által.

A romantikus balett cselekményszövege a misztikus elemekben gazdag germán mesevilág, s így az igen sok szabad teret hagy a test szövegének. *Hiszen minden olyan részlet, mely a nem evilági, az elképzelt, elsősorban költői látomások terepe, az szabad teret hagy egy elvont képi nyelvezetnek.* Ekkor alakult ki az a balettmű-szerkezet, mely néhány perces pantomim jelenetsor által közvetíti a cselekményt, hogy aztán több, hosszabb-rövidebb jelenetsorban helyet adjon a tiszta táncnak, mely a cselekményt nem viszi tovább, hanem egészen más jelekkel támasztja alá annak belső történéseit.

A *Giselle* című balett első felvonásában némajátékok sorozata „mutogatja” végig a szerencsétlen falusi lányka és a hazugságra kényszerülő szerelmes herceg tragikus ámde igencsak reális történetét, hogy aztán a második felvonásban, egy-két rövid epizódot leszámítva egyetlen tiszta, hófehér szomorúság lengje be a színt a sok-sok túllruhás női test előadásában. Az Adolphe Adam bánatos érzelmeket gerjesztő muzsikájára táncoló testek szövege lágyan áradó, a mozgás hosszú, többnyire mégis lekerekített vonalakba rendeződik, nincsenek hirtelenkedő, szaggatott megoldások, még az *allegro* jellegű lépések összehatása is melankolikus, mert a karok használata mindvégig *legato* jellegű marad, az egyenletes, kerekített mozdulatok által. Furcsa szinesztézia: zenei kifejezéseket alkalmazni vizuális jelenségek leírására...

Ám ugorjunk egy óriásit, és nézzünk a 20. század táncszínpadára. Annak egyik úttörője, *Martha Graham* úgy alapoz a drámai szövegre (konkrétan görög tragédiák sorára), hogy elveti a dialógusok által felmondott történetet, mert kizárólag annak pszichikai mozgatórugói érdeklik. Mintegy kivonatolja a jól ismert történeteket, megfosztva nézőit az irodalmi alapanyag nyújtotta fogódzkodótól. Mozgásának szövege kemény, szögletes, néha lendületes, de mindig érzékelhető benne a visszafojtás: a végletes szenvedélyesség kordában tartása. Martha Graham Medeia- vagy Klyteimnestra-ábrázolásai sokkal inkább a lélek vívódását kínálják olvasatul, mintsem a konkrét cselekvést.

Ha nem is ilyen konkrétan lélektani indíttatás révén, de eszközeiben hasonló módon alkotott aztán a 20. század táncszínházának nem egy alkotója. Limón, Bėjart és Neumeier előszeretettel alkalmaz olyan drámai alapanyagot, melynek írott szöveg általi meghatározottságát teljesen alárendeli egyéb: lelki, vizuális és testi médiumok szövegének.¹

A 20. század végére azonban a tánc nagymértékben megszabadult mindenféle kötöttségtől, így például attól is, hogy a test szövegét olyan kötött nyelvek határozzák meg, mint például a klasszi-

¹ Maurice Bėjart: *Romeo et Juliette*; Neumeier: *Othello*; José Limón: *The Moor's Pavane* (utóbbi szintén Shakespeare *Othello*-ja alapján).

A klasszikus balett nyelvének változása a néptáncgyökerektől a 21. századig

Áttekintés

kus balett-technika, melynek minden eleme leírható egy-egy szóval (egy női variáció egy részlete például valahogy így: glissade, piqué első arabesque, plié, tombé pas de bourrée, érkezés croisé IV. pozícióba, bal láb elől a 2-es tér felé, stb.).

Ugyanígy szabadul meg a kortárs tánc elsősorban az 1960 körüli posztmodern irányzatok hatására az irodalmi alapanyagtól, a többfelvonásos cselekményes szerkezettől – *drámaszöveg és test-szöveg tehát búcsút mondanak egymásnak*. A táncelőadások persze továbbra is ösztönművészeti produktumok, de azokban *egyre inkább dominál a nézők szeme elé immár szinte teljességében kitett test-szövege*, annak vizuális, valamint hangzó kísérőivel, mint a világítás, vetítés, valamint az élőben, helyszínen produkált és/vagy felvételtől elhangzó zenék és zajok.

A 20. század utolsó két évtizede azonban újabb táncszínházi hullámverés tanúja. Pina Bausch táncszínháza, a DV8 vagy a La la la Human Steps *fizikai színháza* visszahozza a verbalitást a kortárs tánc színpadára. Mégpedig olyan formában, ahogyan eddig a színpadi tánc történetében még nem volt rá példa: maguk a táncosok beszélnek, és nem egy esetben fordítva: a színészek táncolnak. Bausch verbális reflexióit az 1980-as évek során igen kevés, minimális táncmozgás kísérte (aztán később, az 1990-es évek közepétől újra erősen táncoltat), és ezek a mozdulatsorok izgalmas párbeszédben álltak az elhangzott szóval: hol végtelenül felerősítve annak hatását, hol ellentmondásba állítva azzal. Itt már nem feltétlenül igaz Bécsy Tamás (1997; idézi P. Müller 2009, 189) állítása, mely szerint a verbális és nonverbális jeleknek a színpadon „egységben kell lenniük”. Ez az igény már azért is vitatható, mert ezek az életben sincsenek mindig egységben...

Sőt, a mai táncszínház alkotói közül néhányan igen érzékenyen épp a kommunikációképtenségünk problematikáját képesek elénk állítani azzal az eszközzel, hogy szembesítenek velem: szavaink mondanak egyvalamit, testünk pedig egy másvalamit. Valójában már Martha Graham is ezt vitte színpadra, csak ő még nem ütköztette meg ott a kimondott szót a testtel.

Nehéz kísérlet: a két szöveg ütköztetése, verbális és nonverbális megnyilvánulásaink táncszínházi leképezése – kevesen is vállalkoznak rá olyan vére menően, mint például idehaza Horváth Csaba. A *Tavaszi ébredése* (Frank Wedekind), *Kalevala* (Szálinger Balázs költeményadaptációjával), vagy legutóbbi alkotása, Shakespeare *Troilus és Cressida*ja olyan alkotások, melyekben a drámaszöveg és a testszöveg pontos egymásra montírozásának kísérlete zajlik. Utóbbi egyik jelenetében például a szerelmesek elmondott szövege szerint együtt, szorosan egymás közelében beszélgetnek, miközben Horváth koreográfiájával egymástól folyton el- és eltávolodnak, messziről vagy háttal kiabálják e mozgás közben egymás felé a szavakat. Egy dolgot mond a száj, s másikat (szorongást, menekülést, az elválás megelőlegzését) a táncoló test.

Hosszú, hosszú még az út a téma további, jövőbeni boncolgatása számára...

Irodalomjegyzék

Bécsy Tamás (1984): *A dráma lételméletéről*. Akadémiai, Budapest.

Bécsy Tamás (1997): *A színjáték lételméletéről*. Dialóg Campus, Budapest–Pécs.

Jákfalvi Magdolna (2006): *Avantgárd – színház – politika*. Balassi, Budapest.

P. Müller Péter (2009): *Test és teatralitás*. Balassi, Budapest.

Vermes Katalin (2006): *A test éthosza*. L'Harmattan, Budapest.

A *klasszikus balett* a táncművészeti ágazatok egyik legkidolgozottabb, évszázadok folyamán ki-kristályosodott mozdulatnyelve, melynek tradíciói a *reneszánsz néptáncok idejéig* nyúlnak vissza. Mozdulatkincse és technikája az azóta eltelt időben alakult ki, fejlődött tovább és folyamatosan gyarapodik – elsősorban esztétikai és tudományos tekintetben – ma is. Mi lehet az oka annak, hogy a klasszikus balett nyelve a mai napig fennmaradt? Mi biztosította továbbélését az elmúlt évszázadok válságai, illetve a kívülről jövő „támadások” ellenére is?

A néptánc mint eredet és viszonyítási pont

A maestro di ballo, a reneszánsz táncmesterei már elkülönítették a parasztság néptáncjaihoz sokban hasonlító, azok „nemesítéséből” született, azaz stílusában és viseletében különböző társasági *danzak*at (udvari társastáncokat) és a megkoreografált *ball*okat, melyek technikailag kidolgozott, „művésziesre” csiszolt – Caroso Fabrizio terminusa (1577) – mozdulatait már hivatásos táncosok adták elő. Könyveikben rögzítették az alaplépéseket, és a lábök kiforgatását fokozatosan növelték a tánctechnika fejlesztése érdekében.

XIV. Lajos 1661-ben Mazarin bíboros tanácsára hozta létre a francia *Királyi Táncakadémiát* (*Académie Royale de Danse*), a reprezentáns udvari balett (*ballet de cour*) pedagógiai és tudományos intézetét, mely az első volt a világon. A *Pierre Beauchamp* által vezetett táncakadémián rendszerezték és kodifikálták (kiépítették a szabályrendszert) az udvari balettek lépésanyagát, mely itáliai táncmesterek közvetítésével, a „ballók világából” került át a francia királyi színpadokra.

A balett lépésanyaga gyakorlatilag egy évszázad alatt egyre inkább eltávolodott a mindennapoktól és a néptánc gyökerektől, előadótól előnyös fizikai adottságokat igényelt és mindennapos képzést várt el, színpadi művészetté vált. Így tehát a *klasszikuslakadémikus balett nyelve* a néptánc – társastánc – udvari balett és a jobbágyság – nemesség, polgárság – arisztokrácia (polgárság) tengelyek mentén fejlődött.

A gyökereket a nyugat-európai néptáncok jelentették: elsősorban a *spanyol, francia és olasz néptáncokból* építkezett (Koegler 1977, 21), s azok színpadra emelésével, „nemesítésével” hozta létre a *külön esztétikával rendelkező nyelvet*.¹ A balett francia szaknyelve örzi a néptánceredet nyomait: például a *pas de basque* (baszk lépés), a *saut de basque* (baszk ugrás) vagy a *bourrée* (francia néptánc) elnevezésekben. De elkülönítünk különböző *pas de chat*-kat is (spanyol, olasz, francia és orosz), melyek közül egyesek a néptánc eredetű, mások a később elkülönülő balettdialektusokat tükrözhetik inkább.

¹ Ugyanez a folyamat játszódott le a ma már nem létező ókori pantomim, valamint a hindu, kínai és más ázsiai népek klasszikus táncművészetében is.



1. kép: Jota aragonesa (spanyol néptánc)

A néptánc még több hullámban jelentette a megújulást a *színpadi balett* nyelvének történetét figyelve. Furcsa paradoxon.

A romantikában a városi polgárság számára egyfajta egzotikumot jelentett a parasztok világa, a nemzeti eredet és a néptáncok „misztikus távolban” vélhető gyökerei. A színpadon gyakoriak a falusi történetek (*A rosszul őrzött lány*, *Giselle*). Ezek paraszti táncokban – legerősebben valószínűleg Jean Dauberval eredeti *A rosszul őrzött lány* produkciójában (1789) – ismét használták a néptáncok rusztikusabb lépésanyagát: új típusú lépéseket és más mozgásminőséget találva (spicc-cipő/karakter cipő). Itt azonban – és a klasszicizálódás során még inkább – a sokszínűség jellemző: a divertissement-okban akár öt-hat nép karaktere is megjelenhet.

A 20. század elején – sőt, például a magyar tánc történetben egészen Seregi munkásságáig – ismét felerősödött a néptánc lépésanyagának használata, de ekkor egyre inkább a nemzeti hagyományok színpadi megjelenítése lett a cél, és kialakultak a különböző országok nemzeti baletthagyományai.²

A múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben a modern táncokból erősen építkező modern balettekben is megjelenik egy folklorisztikus vonal, például Robert North vagy Christopher Bruce munkásságában.

Lábmunka vagy hangsúlyos felsőtest, avagy technika vagy kifejezés

Cezare Negri (16. sz. vége), a barokk Itália egyik legjelentősebb mesterének módszere az udvari előadások nagyobb technikai igényeihez igazodott. Hangsúlyosak nála a *piedi in fuori* (en dehors még 90°-ban), az öt lábpozíció, a virtuóz forgások és ugrások, de külön foglalkozik a preparációval, a kerekre hajlított (első) karpozícióval a *touroknál*, és az általános rugalmasságot és légyságot biztosító *pliével* (Vályi 1969).

A francia akadémia technikai jellegű, és nyilvánvalóan a korabeli virtuozításra törekvő divatnak megfelelően *továbbra is lábközpontú szemléletét* (XIV. Lajos tudott *entrechat six-t* ugrani) követően a felvilágosodás századában, a 18. században *John Weaver*, *J.-G. Noverre* és *Salvatore Viganò* a cselekményt állították középpontba különböző megoldásokkal (pantomim és tánc elkülönülése és egybeolvadása, tánclépések és gesztusok aránya, stb.) – a *ballet d'action* inkább a felsőtest és az

² A magyar nemzeti balett megteremtése Harangozó Gyula nevéhez fűződik.

arc kifejezőerejére fektette a hangsúlyt. A legsikeresebben Viganónál ízesült a klasszikus tánc és a nemes, kidolgozott és drámai erejű gesztusrendszer (Stendhal leírásai alapján): azaz *gyarapodott a színpadi klasszikus balett port de bras-kincse*.

A balett világában a 18. században egymás mellett élt a technikai virtuozításra és az expresszivitásra törekvő vonal: Marie Camargo (entrechat quatre, sarkatlan cipő, rövidebb szoknya) és Marie Sallé (kifejezés, muszlin ruha). Azonban technikailag még mindig *előrébb járt a férfi tánc* (!) a *batterie*, az *eleváció* és a gyors *terre á terre* mozgások tekintetében (August Vestris, Louis Dupré, Maximilien Gardel).



2. kép: Camargo



3. kép: Sallé



4. kép: Vestris

A romantikus balett korszaka a 19. század középső harmadában érte el csúcspontját: ez a *mai értelemben vett balett* első fénykora. Ebből az időszakból már maradtak fenn többé-kevésbé teljes, vagy rekonstruálható művek, melyek kiállták az idők próbáját. Ekkor válik *hangsúlyossá a balerinák szerepe*: a korabeli balettek tematikája hozta magával a spiccelés megjelenését, mellyel kapcsolatban több balerina nevét is emlegetik (Avdotja Isztomina, Geneviève Gosselin, Amalia Brugnoli), de igazság szerint a *spicctechnika* egy már régóta tartó fejlődés eredményeként alakult ki, és Marie Taglioni volt az első híres táncosnő (az első Szilfid, 1832), akinek a spiccelés térhódítása és népszerűvé válása köszönhető.

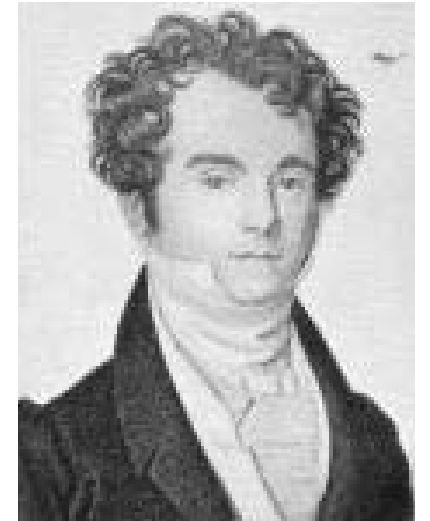
A 19. században az akadémikus balett technikájának és nyelvének fejlődése szempontjából Carlo Blasis, a milánói császári Táncakadémia igazgatója munkásságát kell kiemelni. Az ő nevéhez fűződik a balett-technika második *kodifikációja*: már 180°-os volt az *en dehors*; a mozdulatok a test súlyvonala, mint *tengely* köré épülnek, a felsőtest viszonylag fix marad, tehát a vállak és csípők által meghatározott *négyszög* szimmetrikus a tengelyre, és alig van spirális elcsavarodás (kivétel: *IV. arabesque*).³ A *hangsúly* a *láb munkán* van, melyet a felsőtest és a karok csak kísérnek, díszítenek. De beszélünk a *romantikus pózokról* is, melyek leginkább a karok használatában (törtvonalú, kevésbé gömbölyített kézfejjel), a fej finom döntésében, a test enyhén lejtős vonalában (kisebb extenziók) jelentkeznek.

A romantikus balett, mely a század végén Oroszországban klasszicizálódott, nem használja a földet, a cél a *gravitáció feledtetése*: a spicc-technika, a légiés ugrások és emelések is ezt szolgálták. *Estztikai szempontból* gyakorlatilag kialakultak a máig érvényes elvárások – melyeket napjaink legkiváltságosabb adottságú táncosai közelítenek meg leginkább.

³ Az orosz iskola számozása szerint.



5. kép: Marie Taglioni



6. kép: Blasis



7. kép: Giselle



8. kép: A szilfid



9. kép: Giselle

A klasszikus balett

Az európai romantika nyugati hanyatlásával Pétervár lett az új balettközpont, ahol a cárok a francia abszolutizmus mintájára reprezentatív műfajjá emelték a balettművészetet. Itt alakult meg 1738-ban a világ második akadémiaja, majd egy hasonló 1837-ben, Moszkvában is, francia mesterek közreműködésével. *J. Perrot*, *A.M. Saint-Léon*, *M. Petipa* és a dán *C. Johansson* egyedülállóan gazdag korszakot nyitottak a tánc történetben – a balettklasszicizmusét.

Marius Petipa és az orosz *Lev Ivanov* koreográfusi munkássága még a cárizmus bukását követően sem merült feledésbe, sőt világszerte ismertté vált. „Petipa elsősorban a táncosnők lábmunkáját dolgozta, a spicctechnika pengeéles lett, másodsorban a pózok tökéletessége érdekelte, rávezette a táncosait, hogy fürgén és tisztán vegyék fel, és tartsák minél tovább a pózokat; a harmadik lényeges a pirouette volt, hogy a táncos szinte vég nélkül forogjon, mint a pörgettyű” (Lawson 1960, 2-3). *Ivanov* és *Perrot* mint a romantika kései képviselői nem foglalkoztak a technikával, hanem a kifejező, érzelmeket hordozó és karakterformáló mozdulatokat keresték.

A klasszicizmus tehát egyszerre jelentett gyarapodást a lábmunka és a felsőtest, karok használata tekintetében is. „A stílust a klasszikus tánc port de bras-i hordozzák, mert legelőször ezeknél lehet észrevenni a finom különbségeket a romantikus, a klasszikus és a modern balett között, amennyiben azok akadémikus szabályokra és technikára épülnek” (Lawson 1960, 19).

A táncnyelv 20. századi gyarapodása

A klasszikus balettet ért első „támadások” a romantika hanyatlását követően, a 20. század elején jelentek meg. A balett, mint színpadi műfaj ekkor valóban kiégett, megrekedt fejlődésében. A tánc megújítását kívánó újítások, a *modern tánc úttörőinek fáradozásai* azonban visszahatottak

a balett fejlődésére is. „A XX. század tánclázadásainak zöme a balett elleni mozgalmak láncolataként is leírható, mert az újító irányzatok jobbára e szinte démonizált tradíció ellenében fogalmazták meg önmagukat. A merevnek és zártnak látott balett, és elavultnak tartott esztétikája azonban nem csupán eleven maradt a század egész folyamán, hanem képes volt újból és újból magához hasonítani, sőt, művészileg szinte bekebelezni az esztétikájával élesen szembeszegülő mozgásformák zömét” (Fuchs 2007, 341).

A megújulás „terepe” a *Gyagilev Együttes* volt. *Szergej Gyagilev* elévülhetetlen érdeme, hogy társulatában a balettművészet olyan újítói gyűltek össze, akik hosszú időre meghatározták a balettművészet fejlődését. Szerencsére igen különböző alkotói habitusú, stílusú koreográfusokról van szó.

„A 20. század első harmadában a táncművészetnek egyik meghatározó vonulatát kétségtelenül Szergej Gyagilev (1872–1929) Monte Carlo-i székhelyű Orosz Balettje (Les Ballets Russes) képviselte, amely Párizsban két évtizeden át (1909–1929) a modern balett vezető szerepét töltötte be, nemcsak Európára, de az egész világra nagy hatást téve. A balett szinte mint »Gesamtkunst« (összművészet) vonzotta maga köré a legnagyobb művészeket. A század balettjének stílusát meghatározó koreográfusok, mint Fokin, Nizsinszkij, Massine, Nizsinszka és Balanchine lehetővé tették a modern balett, a modern zene és a modern képzőművészet egymásra találását és együttműködését. A zenei munkatársak között Igor Sztravinszkij két évtizeden át volt a koreográfusok ihletforrása, akik azonban olyan alkotókra is rátaláltak, mint Debussy, Satie, Ravel, de Falla stb. A nagy színpadi kooperációban olyan képzőművészek terveztek díszletet vagy jelmezt, mint Larionov, Derain, Picasso, Braque, Utrillo, de Chirico, stb., hogy a korábbi oroszokról (Bakst, Benois) ne is beszéljünk” (Dienes é. n.). A 19-20. században markánsan elkülöníthető *iskolák és balettstílusok* alakultak ki a világon, melyeket az említett pedagógusok és egyéni stílusú korszakos koreográfusok határoztak meg. Az orosz, olasz és francia iskolák mellett a dán stílus még a 19. században *August Bournonville* munkásságával vett speciális irányt (és Harald Landerrel folytatódott), az angol balettet *Frederick Ashton* és *Ninette de Valois* (modern követőjük Kenneth MacMillan), az amerikai balettet pedig *George Balanchine* és *Jerome Robbins* művészete tette a 20. század egyik meghatározó irányzatává. Az átlagember számára kevésbé észrevehető *különbségek főként esztétikaiak*: a kartartások, a fej használata, a hát munkája, és így a pózok vonala eltérő, s bizonyos mozdulatokat, gyakorlatcsoportokat különböző arányban használnak.

A franciák könnyed eleganciáját lehet kiemelni, itt érezhető a romantika „bájos” *port de bras*-nak továbbélése, a lábmunka magától értetődő tisztasága. Átmenetileg a férfi táncosok háttérbe szorultak, de a 20. század végére a világ élvonalába emelkedtek. Az orosz iskolát széles gesztusairól, nagyobb állóképességet igénylő kombinációiról, a sok magas és tág nagyugrásról, valamint a kevésbé precíz vagy differenciált lábmunkáról lehet felismerni.

Az angolokat hűvösebb eleganciájuk, arisztokratikus stílusuk jellemzi. Alacsonyabbak, de mértani pontosságúak a pózok, gyakoribbak a *sur le cou de pied* helyzetek, fürgé a lábmunka. Meghatározó a néha kimódoltan precíz muzikalitás (számlolni kell). Dániában a karkíséret visszafogottsága (sok előkészítő pozíció, kevés karmozgás) és a kisugrások túlsúlya jellemző, a nagyugrásoknál pedig az emelkedés meghatározóbb, mint a tágság vagy a haladás. Sokkal inkább a szökkenés érzete alakul ki a briliáns és könnyed, gyors és elegáns *battúrozások* láttán. Amerikában a dinamizmus, a lendület, a gimnasztikus, sportos jelleg, és a virtuóz mutatványokban megjelenő versengés gyakran a plasztikusság és az elegancia rovására is mehet (európai szemmel), miközben az állóképesség és a tánc élvezetének hangsúlyos kinyilatkoztatása is jellemző. A jazz és a musicalek világa visszahatott a koreográfiai ritmikai sokszínűségére és zeneiségére.

A két „arisztokratikusan elkülönülő”, nagy klasszikus hagyományokkal rendelkező ország, Franciaország és Oroszország (Szovjetunió) nem igazán tudott a *formanyelv szempontjából* újat mutatni

a 20. század balett-történetében. Talán csak az albán származású francia *Angelin Preljocaj*, akinek viszont „pályája mutatja, hogy a nyolcvanas évek végétől mennyire kevésbé használhatók a táncnyelvek hagyományos elnevezései, a balett, a modern vagy a posztmodern tánc fogalma” (Fuchs 2007, 322). Franciaországban ugyanis egyrészt tartotta magát a konzervatív (neo)klasszicizmus (*Serge Lifar*), másrészt megjelent ugyan egyfajta merész, teátrális elemeket használó formanyelvi eklektika (*Roland Petit*, *Maurice Béjart*), de náluk még nem alakult ki új, modern balett formanyelv, sokkal inkább kísérleteztek. A Gyagilev Együttes óta ez a két francia alkotó hozott radikálisan újat a balettművészetbe, de nem annyira a táncnyelvben, mint inkább a teatralitás újfajta megközelítésével. A francia stílus, mely sokkal inkább a romantikus baletthez, mint „tisza forráshoz” tért vissza, a klasszikus repertoárban virágzott igazán. Bár nem volt meg a dánokhoz, oroszokhoz mérhető folytonosság, de egyedülálló módon iskolázott, tökéletes és végletekig könnyed táncosokat produkáltak a hatvanas-hetvenes évektől, akik a világ legjobbjai lettek. Az orosz-szovjet balett alkotóegységiségi szintén nem tudtak igazán leválni a klasszikus hagyományokról, náluk sem alakult ki koherens, letisztult modern balettstílus (talán *Borisz Eifman* jár ehhez legközelebb, leginkább a *pas de deux*-k terén), miközben táncosaik meghódították a világot.

A modern balett formanyelvének gyarapodásához sok nagy tehetségű koreográfus tette hozzá a maga részét – természetesen mindegyikük más módon. Ebből a szempontból *több eredeti alkotó* található Amerikában, illetve olyan európai balettközpontok köré csoportosulva, mint a *Holland Táncszínház*, a *Rambert Balett* vagy a *Stuttgarter Balett*. Ezek a helyeken – elsősorban az amerikai modern táncirányzatok hatására – sokkal ízesültebb, gördülékenyebb és kifinomultabb modern formanyelvet kialakító alkotóegységek, vagy tökéletesen eredetit létrehozó zsenik, újítók dolgoztak.

Glen „Tetley-ben [...] a Holland Táncszínházhoz és a Rambert Baletthez hasonló táncgyüttesek azt a figurát látták, aki egy kis modern tánc beépítésével új életet lehelhet a hatvanas évek klasszikus társulataiba” (Kerby-Fulton 2009, 308). Ezzel szemben szülőhazájában értelmezhetetlenek, felesleges érzékiségű vonaglásnak titulálták műveit. Ő nem akart szintézist teremteni, de mégis ezt tette *Hanya Holm* és *Martha Graham* tanítványaként.

Hans van Manen erősen neoklasszikus, de mégis markánsan elkülöníthető stílusú koreográfus. A *hétköznapi* vitte bele balettjei nyelvezetébe, és a rendkívül erősen jelen lévő, de visszafojtott szexualitást. Speciális kartartásai, valamint a hosszasan és meglepően változatosan használt séták jellemzik.



10-11. kép: Hans van Manen

Robert „North eklektikus koreográfus, akinek alkotásai könnyen beilleszkednek a klasszikus és a kortárs társulatok repertoárjába is” (Pritchard 2009, 257). Nevezik ezt a stílust *crossover*nek is, akárcsak például Lar Lubovitch stílusát. Merített a klasszikus, a jazz, a flamenco, a néptáncok és a Graham technika világából is.

A 20. század utolsó harmadának három kiemelkedő géniusza Mats Ek, Jiří Kylian és William Forsythe. *Mats Ek* az új nézőpont, a groteszk és az ironia koreográfusa, a balett szépségideáljának lerombolója. Nehezen kategorizálható, mindenkiétől különböző a táncnyelve (*crossover*), miközben nem rugaszkodik el a klasszikus balett alapjaitól.

Jiří Kylian „felfogása szerint a tánc másodlagos művészeti forma, amely a zenére csupán reflektál. Koreográfiái ezért az általa választott muzsikák [...] hangulatait és szerkezetét tükrözték egészen egyedi és gazdagon formált, áradó és lendületes táncfolyamatokkal” (Fuchs 2007, 230). „A nagy koreográfusokra általában olyanokként gondolunk, akik főként a mozgás nyelvének megújításában jeleskednek, s így a tánc számára új nyelvezetnek nevezhető kifejezőmódot hoztak létre. Ebben az értelemben Jiří Kylian egy korábbi időszak szülötte, olyan valaki, aki kevésbé szomjazta az »újat«, mint napjaink alkotói. Ha Kyliánt mégis megilleti a »nagyság« titulusa, akkor azt nem eredetisége vagy formai újításai miatt érdemelte ki, hanem olyan mesteremberként, aki minden szempontból hozzájárult művészeti ágának fejlődéséhez. Bármilyen összehasonlítást is teszünk, tagadhatatlan, hogy Kylian úgy szélesítette ki a táncművészet határait, hogy annak alapjaira építkezett. Ezért nem csupán egy egyedi tehetség sajátos alkotásait adja tovább, hanem a teljes táncörökség gazdagítását is [...] termékeny és sokoldalú alkotó, az egyik leginkább ösztönző, ugyanakkor az egyik legközérthetőbb kortárs koreográfus” (Kerby-Fulton 2009, 195).

William Forsythe stílussteremtő koreográfus, aki egyszerre hódolt az akadémikus balett hagyományainak és rombolta le annak minden összetevőjét. A határok feszegetésének, a balett újírásának kulcsfigurája. Ösztönzője Balanchine művészete és *Lábán Rudolf* térélfogása. Az *offbalance* (a *súlypont-balance* és a *horizontális-vertikális* relativitása), a bonyolult és kockázatos táncszekvenciák, a struktúra töredezettsége, a táncos test harmóniájának lerombolása, és hasonló jelzők merülnek fel vele kapcsolatban. Táncosainak magas fokú anatómiai képzettségre, akadémikus technikai tudásra, kreativitásra, improvizációs készségre van szükségük.

A 21. század kezdetén

A 21. századra a táncvilág is *globalizálódott*, így fokozatosan egységesülés jelei láthatók a nagyobb, meghatározó együttesek repertoárjában – és ennek hatására stílusukban is. Az újabb és újabb határokat áttörő sport, a divat és a reklámok tökéletes modelljei, a filmek idealizált világa és a számítógép korszakában egyre nagyobbak a balettben is a technikai és esztétikai elvárások, vagy éppen a meglepőre való törekvés. Emiatt egyre inkább jellemző a sportos jelleg, a határok feszegetése „Forsythe után szabadon”, az internet és elektronika világának beszívargása a színpadra. Ennek jellemző figurái például *Wayne McGregor*, *Jacopo Godani*, és a különlegesebb, líraibb alkatú *David Dawson*. De elindult a klasszicizmus egy új hulláma is, melyet *Christopher Wheeldon*, *Alexei Ratmansky* képvisel.



12. kép: Jiří Kylián



14. kép: Mats Ek



13. kép: William Forsythe

Irodalomjegyzék

- Dienes Gedeon (é. n.): *Gyagilev és az Orosz Balett*. http://fszekold.instantweb.hu/konyvtaraink/kozponti_konyvtar/zenei_gyujtemeny/dienes_tanctorteneti_gyujtemeny/_tancosok__iskolak/gyagilev_es_az_orosz_balett
- Fuchs Livia (2007): *Száz év tánc*. L'Harmattan, Budapest.
- Kerby-Fulton, K. (2009): Glenn Tetley. In: Martha Bremser és Fuchs Livia (szerk.): *Ötven kortárs koreográfus*. L'Harmattan, Budapest. 308-314.
- Koegler, H. (1977): *Balettlexikon*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Lawson, J. (1960): *Classical Ballet Its Style and Technique*. Adam & Charles Black, London.
- Pritchard, J. (2009): Robert North. In: Martha Bremser és Fuchs Livia (szerk.): *Ötven kortárs koreográfus*. L'Harmattan, Budapest. 257-262.
- Sayers, L.-A. (2009): Jiří Kylián. In: Martha Bremser és Fuchs Livia (szerk.): *Ötven kortárs koreográfus*. L'Harmattan, Budapest. 195-201.
- Vályi Rózsi (1969): *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Vitányi Iván (1963): *A tánc*. Gondolat, Budapest.

Néptánckutatás Békés megyében

A Békés megyei, Dévaványa környéki tánckutató munka a második világháború után kezdődött meg a Néptudományi Intézet keretei között. A munkát könnyítette az akkori táncművészek és műkedvelő táncosok társadalmi szervezetének, a Táncszövetségnek anyagi és szakmai hozzájárulása. A terepmunkát e két szervezet együttműködésében kutatócsoportok végezték. Egy ilyen kutatócsoport összetétele etnográfus, népzene kutató, magnetofonkezelő, filmoperatőr és koreográfus volt, aki többek között a helyszíni tánclejegyzéseket is készítette. Ebben az időben működött Békéscsabán a Batsányi János Táncgyűttes Rábai Miklós vezetésével. Rábai gyűjtőmunkái idővel összekapcsolódtak a Néptudományi Intézet gyűjtőmunkájával.

Közös céljuk a Békés megyében még fellelhető paraszttáncok és zenék felgyűjtése, elemzése és színpadra vitele volt. A gyűjtések súlypontja azért esett Dévaványára, mert itt élt és dolgozott Bereczki Imre régész és néprajzkutató, aki magas fokú tárgy- és helyismeretével nagyban támogatta a kutatásokat. 1948 és '49-ben Ványán és tanyavilágában filmezték Keszi Kovács László és munkatársai Merényi Zsuzsa, Vígh Rudolf és Rábai Miklós. A helyszínek: Csudaballa, Pusztacseg, és az ugyancsak Dévaványához tartozó Cserepes, Ködmönös és Atyaszeg. A gyűjtések értékes régi stílusú ugrósokat (kanásztánc és oláhtánc) és a csárdások mellett különféle verbunkokat és eszközös pásztortáncokat derítettek fel. A kutatás első szakasza ezzel le is zárult, hiszen 1949-ben megszűnt a Néptudományi Intézet és a tulajdonában levő tánc, illetve más néprajzi témájú filmek az Egyetemi Néprajzi Intézet archívumába kerültek át. Így az anyagok tudományos feldolgozása is elakadt.

Ennek ellenére színpadon a Dévaványai táncok nagy karriert futottak be a század derekán. A Batsányi Táncgyűttes más Békés megyei tánc mellett a ványai csárdást és verbunkot is színpadra állította már 1947-ben. Országos díjakat is nyertek vele a '40-es évek végén. A MEFESZ, később DISZ Központi Táncgyűttes is műsorára tűzte. A Színház és Filmművészeti Főiskola Tánc Tanszaka beiktatta tananyagába, majd később Simai Zsuzsa koreográfiáját a Népművészeti Intézet Tánc Osztálya a táncoktatók körében is népszerűsítette. Ezt a változatot vette át a Szovjetunió állami együttese, a Mojszejev Együttes is, és 1953. augusztus 20-án, a Népstadion megnyitóján be is mutatta Magyarországon.

Később a Népművészeti Intézetben újra létre jöhetett a tervszerű tánckutatás és az Állami Népi Együttesnél is megkezdődtek a gyűjtések. Ekkor folytatódtak a békési kutatások. Ennek első állomása volt az 1953-ban rögzített halászmulatság Vésztőn, amely egy a filmezés kedvéért megrendezett halászat záróakkordja volt. Az eredmény férfi, női szólók és csárdás rögzítése.

Nem sokkal ezután Náfrádi László az Állami Népi Együttes női táncára részére sikeres koreográfiát készített *Menyecskés* címmel a vésztői halászaszasszonyok mozgásanyaga alapján. 1954-től Maác László, Martin György, Pesovár Ernő készítettek film- és hangfelvételeket Békés megyében. Bereczki Imre 1954/55-ben és '57-ben Pásztortalálkozókat szervezett a Dévaványa és környékén élő pásztorok tánc, vokális és hangszeres zenei hagyományának kutatása érdekében (Martin 1974).

Az Állami Népi Együttes részéről igény mutatkozott újabb Békés megyei anyagok színpadra állítására, ezért újabb filmezések kezdődtek. 1955-ben Béli György, még egy új felvétel készült Vésztőn, ahol a híres vőfély, az 59 éves Molnár Ferenc tánci kerültek filmre. 1956-ban

az egyre növekvő társadalmi feszültségek ellenére táncfilmek készültek Hunyán, Dévaványán, Füzesgyarmaton és Szeghalmon. Ez utóbbi Vadasi Tibor és Mező Judit segítségével, szervezésével. A több száz méter film alapján elkészült ugyan a *Békési esték* című kompozíció az Állami Népi Együttes számára, de az 1956. októberi események megakadályozták bemutatását. Innen számítva 50 év szünet következett a Békés megyei magyar táncok kutatásában. Valami miatt az anyag a későbbiekben is háttérbe szorult, majd *teljes feledésbe merült*.

Gyermekkoromban sokat jártam a szülővárosomtól, Gyomaendrőtől 15 kilométerre lévő Dévaványán. Rendszerint ványai származású nagyapámmal bicikliztünk át rokonlátogatóba. Nem tudhattam, hogy ezek a ványai családi szálak milyen fontosak lesznek felnőttkoromban.

Ifjú néptáncosként állandóan endrődi és gyomai nagyszüleimet kérdeztem a település táncos szokásairól. Meséltek is a bálról, a tanyasi *cuhárér*ről, a citerásokról. Tanultak a tánciskolában tangót meg „szlávfoksot”, de ennél többet nem tudtam meg tőlük. Egyébként mindannyian kiváló táncosok voltak. Sajnos ma már csak egyik nagyanyám él a gyomaendrődi tanyavilágban, Öregszőlőben. A táncos szakma pedig azt válaszolta lakóhelyem és környékének táncos hagyományával kapcsolatban feltett kérdéseimre, hogy a terület korán polgárosult, és filmfelvételek nem készültek. Tudomásul vettem. Egész életemben azt hallgattam, hogy Békés megyében csak román, szlovák, szerb és cigány táncgyűjtés volt.

1985-től tanulok, 2000-től tanítok néptáncot. Amikor a szakirodalom a kezembe került, az sem bizonyított mást, mint hogy nincs anyag, számottevő kutatás nem folyt a Békés megyei magyar néptánc tekintetében. Egyszer a fülembé jutott, hogy csabai táncosok dévaványai csárdással foglalkoztak, de a kutatás félbeszakadt. És persze mindenki hallott Kádár Ferencről, a furulyás, tárogató, énekes dévaványai pásztorról, aki az elsők között kapta meg a Népművészet Mestere címet.

2008-ban hozzám került egy táncfilm a dévaványai múzeumból. Rossz minőségű felvételen, nehezen kivehető mozgásokkal szembesültem, de érdekesnek bizonyult az anyag. Egyébként ezek voltak a Martin-féle gyűjtések a Pásztortalálkozókról. A békési Belencéres Néptáncgyűttes művészeti vezetőjeként rögtön színpadi előadást terveztem, de a némafilmen nem volt zene és viselet, csak civil ruhájú nők és csizmanadrágos vagy bőgatyás-bőingés pásztorok. Nem volt mit tenni, elmentem a múzeumba, hátha van ott még valami. Hát volt! A múzeum dr. Bereczki Imre (1912–1997) dévaványai néprajztudós, régész, polihistor életművének, hagyatékának megőrzésére jött létre. A rendkívül kedves múzeumvezető és kollégái látva érdeklődésemet és igyekezetemet, elmondták, hogy vannak hanganyagok, fotók és van egy kb. tíz nagy szekrényre való adattár, amely ványai emberek, de főleg a „Tanár úr” kézíratait tartalmazza. Elém tették az adattári jegyzéket és megmutatták, hogy melyik sarokban nem zavarok senkit. Elkézdtem a munkát.¹

A célom az volt, hogy tánc, játékkal, zenével és viselettel kapcsolatos anyagokat találjak. Ezzel párhuzamosan elkezdtem a filmek felkutatását is. Elkértem a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében található filmeket és jegyzőkönyveiket. Előkerült egy újabb film, amin 1956-ban ványai parasztemberek táncolnak. A jegyzőkönyvben szereplő nevekkkel és persze a filmekkel felkerestem néhai apai nagyapám húgát, Mahovics Máriát, aki 1928-ban született, és ma is Ványán él. Családommal és a ványai táncokkal kapcsolatos gyűjtést végeztünk Mari-ka néninél. Értékes adatközlőnek bizonyult. A beszélgetés közben többek mellett az is kiderült, hogy édesanyja, az én dédnagyanyám, Halasi Piroška, siratóasszony volt és kiváló énekes. Néhány hangfelvétel is előkerült a családi archívumból, főleg egyházi énekekkel és dédnagyanyám saját temetési szertartásának búcsúztató szövegével, énekeivel. A táncfilmet is levetítettem, és a rossz minőségű film nézése közben hangosan olvastam a jegyzőkönyv szerinti táncosok nevét. Egy

¹ A dévaványai Bereczki Imre Helytörténeti Gyűjtemény adattárának A-99.32.1., A-99.44.1., A-2001.106.1., A-2001.18-1.1., A-2002.3.1., A-2003.260.1., A-2003.557.1., A-2004.1.1., A-2008.26.1-1. jegyzékszám alatti iratai.

névnél, Gönczi Györgynél, felkapta a fejét: „Gönczi György itt lakott szembe. Egy juhász. De kiköltözött a tanyákra.” Marika néni mondatát szinte el sem hittem.

Végül kiderült, hogy a filmen táncoló Gönczi György, aki 1911-ben született, nem lehetett a szomszéd, viszont annak fia, György, aki 1943-ban született, igen. Marika néni fia jól ismerte az idős juhászt, így megszervezhettük a találkozót. Természetesen következő utunk hozzá vezetett. Nagyon megható volt, amikor felismerte a filmen táncoló édesapját és édesanyját. Legújabb adatközlőm gyermekkorára visszaemlékezve még két táncost ismert fel a filmről, és készségesen válaszolt minden kérdésemre. Kiderült, hogy a család tradicionális pástorcsalád, melynek tagjai amellet, hogy a téli időszakban rendezvényeken és a tanyákon muzsikáltak, kiváló táncosok is voltak. Ő maga is furulyázik, „klánétozik”, citerázik és táncol. Egy későbbi találkozásunkkor meg is táncoltattuk. Feleséggel igen figyelemreméltó csárdást járt, de elmondása szerint a nővérel még jobban tud táncolni, mert már összeszoktak.

A dévaványai irattári kutatások is eredményesen folynak. A kéziratok és különféle jegyzőkönyvek és cédulák között az első táncos utalás a következő volt: „Kádár Ferenc sz. 1891. Összejöttünk Pali úrral. Nemes Náci hegedült, Pali úr meg táncolt mezítláb. Danolt is.” Ezzel a pár mondattal beigazolódott, hogy maradt fenn írott anyag. A későbbiekben, többek között találtam egy 15 oldalas kéziratot *Dévaványai népi tánc* címmel, továbbá rengeteg utalást táncra és tánchoz kapcsolódó témákra. Gyakorlatilag cédulánként lapozom át az egész irattárat, nehogy valami elkerülje a figyelmemet. Ez a folyamat ma is tart, ezért – egyelőre a teljesség igénye nélkül – a kutatások eredményeképpen részletesen sikerült feltárni a táncok, a táncélet hátterét.

Táncalkalmak

Dévaványán számos táncalkalom nyújtott lehetőséget a szórakozásra, táncra, nótázásra. Közkedveltek voltak a házaknál tartott mulatságok, amelyeket sokféle elnevezéssel – *házi bál*, *citerás bál*, *cuharé* – illettek. A tánc eltartott éjfélig is. Ezek a házi mulatságok legtovább a tanyákon maradtak fenn. Ez a szórakozásforma funkcióját tekintve háromféle lehetett:

1. A *spontán táncalkalom* általában tanyázás, szomszédolás közben, főleg a fiatalok kezdeményezésére alakult ki, leginkább lányos házaknál. A helyszín lehetett pajta, kiüritett szoba, akár az utca is. Mivel ezek az év bármely szakában előfordulhattak, ezért a helyszínt az éppen aktuális időjárás határozta meg. A tánc és az ének kíséretét rendszerint parasztmuzsikus látta el citerán vagy furulyán.

2. A *munkához kapcsolódó táncalkalom* alatt azt értjük, amikor a kalákában végzett paraszti munkák átalakultak táncalkalommá. Az I. világháborúig például a kenderfeldolgozás (fonás, szövés) háznál történt, amelynek alkalma a *fonóka* volt. A *tengerihántás*, a *fosztóka* (tollfosztás), a dohánycsomózás a munka mellett mindig alkalmat nyújtott a közösségi élet gyakorlására, a közös beszélgetésre, mesélésre, éneklésre és táncra. A lakodalmi készülődéshez kapcsolódott a *csigacsinálás*, melynek lezárásaként táncmulatság keretében „betaposták a csiga vígit”. A disznóvágás záró eseménye szintén a hurka végének betaposása volt. A ház földpadlójának letaposása is táncokkal történt. A gazda kipakolt a szobából, felocsolta, beszórta pelyvával a földjét, majd meghívta a környékbéli fiatalokat, akik szívesen betaposták a földes padlót a tánchelyért cserébe. Meztláb, citera- vagy furulyaszóra folyt a tánc.

3. *Ünnephez kapcsolódó táncalkalmak*. Az ünnepek közül elsősorban a névnap volt az, amelyhez általában táncalkalom is kapcsolódott. Ugyanígy jó alkalmat nyújtott a mulatságra a lányos háznál tartott eljegyzés, korábbi nevén *jegyváltás* vagy *kézfogó*, amely gyakran felért egy kisebb-fajta lakodalommal. Keresztelőben ritkán volt tánc. A kalendáris ünnepek közül a farsang volt a táncmulatságok legfőbb időszaka, esetenként még cigánybandát is fogadtak. Az ünnepi táncalkalmakhoz sorolható még a karácsonyt megelőző ünnepi *csigacsinálás* is.

Dévaványán a házaknál tartott mulatságok mellett fontos szerepük volt a szervezett báloknak. Ezekben az előre meghirdetett, a község egész fiatalságát érintő, központi helyszínen rendezett táncalkalmakban mindig vonós magyar vagy cigányzenekar játszott. Ritkán előfordult rezesbanda is, de azt nem annyira szerették, mert repertoárjában kevés tánczene volt. Kétféle bálba járhattak a ványai emberek: az egyik a helyi szervezetek által rendezett bál volt, a másik pedig a kocsmárosok rendezésében zajló kocsmai bál.

Bálokat rendeztek főként állami és egyházi ünnepek alkalmával vagy pénzgyűjtés érdekében. Mivel Dévaványa református település, a húsvét előtti nagyböjt idején éppúgy szerveztek bálokat, mint farsangkor. Csak a kisebbségben levő katolikusok tartották be a böjti tánctilalmat. Ők a 18. század második felében települtek be Mezőkövesd környékéről, amiért a ványaiak azóta is „matyónak” nevezik katolikusokat. A legkiemelkedőbb táncalkalom fiatalok és meglelt korúak számára is egyaránt a március 15-e volt, ami a báli szezon csúcspontját jelentette. Egyébként a bálba járásnak, táncillemnek szigorú íratlan szabályai voltak, melyeket minden résztvevőnek be kellett tartania.

A kocsmai bált mindig a kocsmáros rendezte elsősorban a vendégforgalom növelése érdekében. A zenét cigány- vagy magyar banda szolgáltatta. Ezekbe a kocsmai mulatságokba csak a fiatalság járt, még az anyák sem kísérték el lányaikat, mint más esetben szokás volt. Híres kocsmák voltak a Villogó, Dékány Ferencné kocsmája és a Kicsali csárda. Ez utóbbiról nóta is született („Jaj de zajos a Kicsali csárda”).

A legfontosabb, legszínesebb, minden korosztály részvételével zajló táncalkalom az emberi élet egyik legfontosabb fordulója, a lakodalom. A lakodalom gazdag cselekménysorában, a hozzá kapcsolódó szokások sokrétű rendszerében számos helyen előfordult a tánc. Például a lakodalmas nép nótázva érkezett a lakodalmas házhoz, ahol már zenével, táncokkal fogadták őket. Ágyvitelkor, amikor a menyasszony hozományát közszemlére tették, a menyasszony ágyát táncolva vitték ki. A lány kikérése után rövid tánc kezdődött, amely során megtáncoltatták a menyasszonyt és az anyját. Esetenként a főzőasszony is táncolt, fakanállal a kezében. A lakodalmas nép táncolva vonult végig az utcán a templomig. A zenészek csárdást húztak, a jó hangulatú legények közvetlenül a banda előtt járták táncukat. A menet előtt „meszeltek”, „tapasztottak”, hogy a menyasszony tiszta és egészséges legyen, de a legelterjedtebb volt a guzsalyvivés és a fonás a menet előtt, hogy jó dolgos legyen a menyasszony. A lakodalomban *seprütáncot* is táncoltak, mely szintén elősegítette a menyasszony jövőbeli szorgalmát.

A lakodalomban minden korosztály részt vett. Ilyenkor a gyerekek is táncoltak az ifúság és a korosodó vagy idős táncosok mellett. Mivel minden korosztály jelen volt, ez egyben kiváló alkalmat jelentett a tánctanulásra, egymás táncának megfigyelésre, értékelésre. A jó táncos minden paraszti közösségnek elismert tagja volt. Az ilyenről úgy tartották, hogy a jó táncos jó dolgos, jó szerető stb.

A lakodalom, említésre méltó táncos eseménye volt a *szűrösök tánca*, amely abból állt, hogy a környék szegény gyerekei közül egy-kettő bement a konyhába, ahol rövidet táncoltak, majd sok boldogságot kívántak az új párnak. A másik érdekesség a tréfás verbuválás volt, amit az 1948-as gyűjtéskor az adatközlők *béres verbungnak* neveztek. A táncolók cserébe kaptak egy kis ételt és egy kis bort, amit kivihettek a társaiknak. Vacsora után folytatódott a tánc. Az öregek általában ültek, ettek, ittak, beszélgettek. A fiatalok és a gyerekek táncoltak többet. Éjfél után azonban előfordult, hogy felállt egy-két idősebb táncos, akik megtáncoltatták a menyasszonyt vagy a jó táncos asszonyokat. Ekkor került sor a férfiak szólótáncaira (*verbunk*) vagy a különféle pástortáncokra (*kon-dástánc*, *csikós csárdás*, *juhásztánc*). Ezek a nevüket arról a pástorról kapták, amelyiktől tanulták.

Minden lakodalom fénypontja a *menyasszonytánc* volt. A vőfély, ványai nevén *vőfi* kezdeményezte úgy, hogy fogott egy tányért vagy tálat, és elkiáltotta magát: „Eladó a menyasszony! Ki ad többet érte?” Ilyenkor az első táncosok a násznagyok, majd az egész násznép megtáncoltatta a menyasz-

A táncos tehetség azonosítása és gondozása

A Magyar Táncművészeti Főiskola partnerintézményeiben végzett kutatás eredményeinek bemutatása

„Ha van valami, ami sokkal ritkább, mint a tehetség, az a tehetség felismerésének képessége.”

Robert Half

szonyt, és közben sorra papírpénzt tettek a tányérba. Csárdást és frisset táncoltak. Az 1950-es, '60-as években a *menyasszonytánc* állandó nótája volt a „De takaros menyecske lesz ebből a lányból...”. Utoljára a vőlegény fizetett, de ő már nem táncolt, hanem elvitte a menyasszonyt felkontyolni, átöltözni menyecskeruhába. Ha a vőfi ügyesen végezte a dolgát, akkor komolyabb pénzüsszeget is összetáncolt a menyasszony. A tánc végeztével a vőfi különféle rigmusokat is kiáltott. Például: „A menyasszony, táncot jár. A vőlegény nehezen vár.” Vagy: „Szorítja a csizma a vőlegény lábát! Adja az Isten, hogy mához egy esztendőre keresse a bábát!” Ezután következett a *szakácsasszonyok tánca*. A szakácsasszonyok mindig valamilyen konyhai eszközzel, legtöbbször fakanállal táncoltak.

A *menyecsketánc* hajnali 3 óra körül kezdődött az újasszony felkontyolása után. A többi lakodalmas tánchoz hasonlóan a *menyecsketánc* is lassú és friss csárdásból állt. Szokás volt, hogy minden vendég táncolt az újasszonnyal. Amikor eloszlott a vendégsereg, a rokonok és szomszédok visszapakolták a kamrába kihordott bútorokat. Előtte kimeszelték a szobát, frissen mázolták a ház földjét, majd visszakerült minden bútor a régi helyére. Ezért a munkáért az asszonyok kaptak a lakodalmi maradékból. Hazaszállították a kölcsönkért edényeket, evőeszközöket is, de előtte megnézték, hogy mi hiányzik. Ezt nevezték régen *kárlátónak*. A kárlátó is gyakran fejeződött be táncsal.

Táncok

Ványán a hagyományos táncélet utolsó évtizedeiben négy-öt fajta táncot jártak. A legnépszerűbb tánc a *magyar csárdás és verbunk* volt. Ezt követték a tánciskolában tanult divattáncok. Az I. világháború után terjedt el a *polka* és a parasztság által *bosztornak* nevezett *keringő*, népszerű volt továbbá a *vansztepp* és később a *fox*. Érdekes, hogy sem a harmincas évek polgári tánca, a *tangó*, sem a „népi demokrácia” első éveinek felkapott import tánca, a *lovacska* sem tudott gyökeret verni a tanyasi fiatalok között, pedig mindegyiket tanították a tánciskolában.

Összegzés

Tehát a Békés megyei magyar táncokhoz kapcsolódó kutatómunka folyamatban van. Több békési településen folyik a terepmunka és a múzeumi kutatás. Hosszas keresgélésünk eredményes volt, hiszen előkerültek több mint 50 éve eltűntnek vélt Békés megyei magyar filmek, melyek a következők: *Déaványa 1948-49*, *Vésztő 1953*, *Ecsegfalvi Pásztortalálkozó 1954*, *Kenderesszigeti Pásztortalálkozó 1955*, *Bélmegyér 1955*, *Vésztő 1955*, *Kötegyán 1955*, *Hunya 1956*, *Déaványa 1956*, *Füzesgyarmat 1956*, *Szeghalom 1956*, *Csudaballa 1957*. A filmek digitalizálásához próbáljuk előteremteni a forrásokat. Célunk egy Békés megyei néptánc-monográfia megírása és táncos tananyag összeállítása mozgóképmelléklettel.

A táncanyagok népszerűsítése idővel talán oda vezetne, hogy a Békés megyei táncolni tanuló gyerekek először a helyi, őseik által járt táncokkal és zenékkal ismerkednének meg, mint ahogyan azt teszik nyírségi, somogyi, rábaközi, székelyföldi, gyimesi kortársaik a már feltárt vagy megőrzött táncaikkal. Feladat van elég, hiszen a Békés megyei magyar táncok témakör egy teljesen feltáratlan terület.

Irodalomjegyzék

Martin György (1974): *A magyar nép táncai*. Corvina, Budapest.

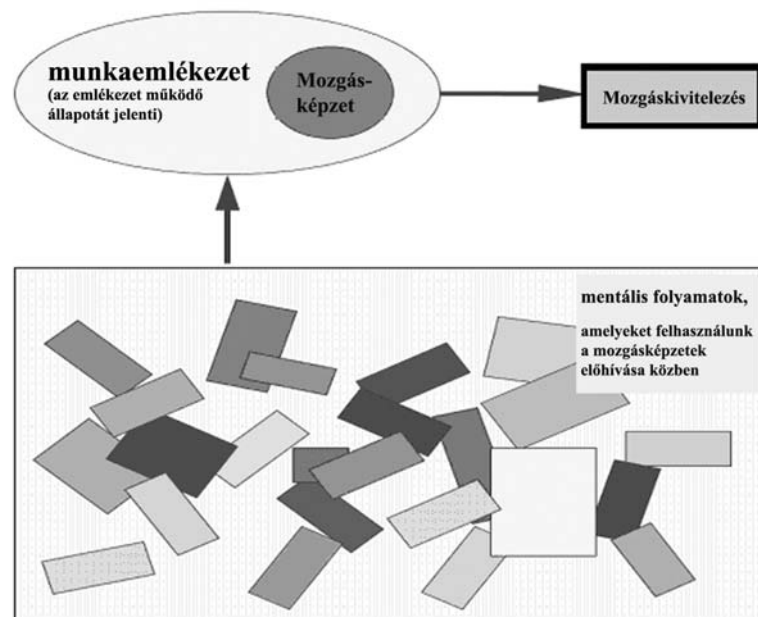
Az alábbiakban egy rendhagyó táncpedagógiai kutatás elméleti alapvetésének bemutatására vállalkozunk, amelyet a tavalyi esztendőben zártunk le a táncos tehetséggondozás témakörében. A tehetségazonosító munka gyakorlati megvalósítása (az ifjú táncosokat és koreográfusokat segítő 2009-2010-es tehetséggondozó program, valamint a koreográfusverseny) után tapasztalatainkat a *Tánc-OK – A táncos tehetség azonosítása és gondozása* című tanulmánykötetünkben összegeztük (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012). Jelen tanulmányunkban a táncos tehetséggondozó programban elengedhetetlen tanári és tanulói kompetenciákat, attitűdöket szeretnénk összefoglalni, illetve a megváltozott módszertani alapvetések jelenlétére szeretnénk felhívni a figyelmet, továbbá a program komplex tehetségfejlesztési rendszeréről, a felmérésekkel és tesztekkel igazolt elméletek gyakorlati eredményeiről számolunk be. Bízunk benne, hogy a táncesztétikai kérdéseket sem nélkülöző alapvetések idővel még több szemponttal és még nagyobb kitekintéssel gazdagodnak, az új szemléletmód megismerése pedig segíti a kollégákat abban, hogy a kompetenciaalapú fejlesztő munkájuk tudományos szempontból is visszaigazolást és végre szakmai elismerést nyerjen.

„Wittgensten létrája” helyett

A *táncoktatás* előfeltétele: a táncos erőforrások (humán erőforrások) felkutatása, a táncos képességek felismerése, megfigyelése és vizsgálata, az előadói képességek és technikák begyakorlása, felhasználása improvizálásra és újításra, valamint a táncos kompozíció megértésére. A *tánc átadása* határozottságot igényel az előadások megtervezéséhez, a koreográfia indításához és lezárásához, a „mozdulatszókincs” összeállításához, a „kiválasztottság” és a verseny megéléséhez. A tánc átadása során megadatik a *szubjektivitás tapasztalata*, az *individualitás élménye*, ugyanakkor a szociális érzékenység, az együttműködés, az önbizalom, az empirikusan megszerezhető tudás: a vezetés, a segítség elfogadása, ugyanakkor a vezetés átadása és mások támogatása is. A *test médiummá* (kifejezési és közvetítő eszközzé) válik; a *tánc* pedig az *egyén és közösség produktuma* lesz (Németh 2009, 124-136).

Egyes táncpedagógusok azt tanácsolják, hogy a siker érdekében meg kell osztani a növendékekkel a szakmai titkokat. Mások csupán a kiválasztottak beavatására esküsznek. A táncpedagógusnak leginkább azt kell tudnia, mi az órája valódi célja, célcsoportja és nehézségi foka. A szakmaiságot nem minden foglalkozási típusban igazolja a tökéletes *mozgásprogram*, más szóval a hibátlan *tánctechnika átadása-átvétele*. Előfordulhatnak olyan amatőr csoportok, képzések, ahol az élményszerzés vagy a személyiségfejlesztés terén több mérhető eredmény érhető el, mint a professzionális táncképzés során.

A legnagyobb problémát mégis az jelenti, hogy a táncos mozgásfoglalkozásokat nem ismerik igazán a növendékek sem. Általában nincsenek tisztában az elvárásokkal és saját határaikkal sem. Egy újonnan megalakult csoportban vagy képzésben gondosabban, didaktikusabban kell felépíteni az órát a foglalkozásvezetőnek. A pontosan megtervezett és analitikusan lebontott szakmódszertani magyarázat megkönnyíti a *mozgás-kivitelezést* (lásd 1. ábra).



1. ábra: A mentális folyamatok beindítása a *mozgásképzetek* segítségével történik, s közben a mozgásképzetek a *munkaemlékezet* részévé válnak

Bizonyos szakemberek a *jártasság, készség és képességek* oldaláról (Bábosik 2003), mások a *kompetenciák* (a képességek – tudás és attitűd) felől közelítenek a kérdéshez (Nagy 2002).

A *képességek*, a *készségek*, a *jártasságok*, illetve az érzelmi intelligencia és a képzelőerő felől vizsgálhatóak. A képességek, az egyéni adottságok fejlesztése a táncművelés gyakorlása révén jutnak a felszínre. A *készségek* a tanulás (gyakorlás) eredményét, a teljesítményképes tudást jelentik, amelyek a cselekvés automatizált elemeként a tudat közvetlen ellenőrzése nélkül funkcionálnak. A gyakorlottsággal, felkészültséggel egyenlő *jártasságok* az ismeretek alkalmazásának komplex műveletéhez vezetnek. Az új feladatok, problémák ismereteink kombinatív felhasználásával oldhatók meg. A *táncos jártasságok és ismeretek közvetítése* mindig legyen *szisztematikus és strukturált*, mert csak a világosan megfogalmazott *értékek* képesek közel hozni az embereket egymáshoz (akárcsak más művészeti interpretációk esetében). S ilyen értékeknek kell tekinteni a *táncművelés* képességét is. A fenti kompetenciák és elvárások miatt ajánlott a foglalkozást mindig játékos tanulási módszerekkel kezdeni. Nem kell a választott táncstílust azonnal megismertetni a növendékekkel. Az adott tánctechnikára vonatkozó *elvárásokkal* viszont fokozatosan szembesíteni kell őket. Próbáljuk világossá tenni, hogy az általunk bevezetett tánc gyakorlatok, *milyen módszerrel, időkorlátokkal, esetleges nehézségek* leküzdése után sikerülhetnek.

Lehetőség szerint tájékoztassuk őket az *adottságok, az életkori korlátok vagy a gyakorlás hiányából fakadó veszélyfaktorokról* is. A 20. századi osztrák kifejező táncal foglalkozó koreográfus,

Rosalie Chladek (2003, 21) még úgy vélte, hogy „ritkaság számba megy, amikor a nagy művészek egyben jó pedagógusok is.” Napjainkban azonban elvárás, hogy a művészi teljesítmény mellett a táncfoglalkozások vezetője jó pedagógus, kiváló módszertani szakember, kezdeményező típus, jól kommunikáló személy (moderátor) és kitűnő szervező is legyen. Ettől lesz hiteles a növendékei számára. Ugyanakkor megnyugtató légkört kell biztosítani a foglalkozások alatt. Fontos azt is elmondania, hogy a tánc önként végezhető tevékenység. Sohasem szabad erőltetni. A közös mozgás és tánc kivitelezéséhez megfelelő hangulatba kell kerülni (a pedagógusnak és a tanítványnak egyaránt). Az oktató pozitív, elfogadó, érdeklődő, rugalmas, ugyanakkor szakmailag hiteles személyisége mellett a foglalkozás barátságos helyszíne és a gyakorlatok összetétele egyaránt hozzájárulhat a kellemes táncművelési légkör kialakításához.

Elengedhetetlen megtervezni és írásban rögzíteni a foglalkozás *órávázlatát*, másképpen *modulvázlatát*, amelynek formai és tartalmi szempontrendszere szakirányonként eltérő lehet, pontosan meghatározva: *mit, mikor, miért, mennyit és kinek szeretnénk megtanítani*. Ha a feljegyzéseinket átolvassuk, leellenőrizhetjük a tanári instrukcióink súlyát és értékét. A foglalkozás elején nem célravezető azonnal túl bonyolult tánckombinációkat, vagy sorokat betanítani. Érdekes először kevesebb fejlesztési területre kidolgozott módszerrel dolgozni. A gyakorlatok bevezetésével megadhatjuk a későbbi tánc-szakmódszertani feladatok célját, tartalmát, lezárását és a feldolgozás menetét.

A tevékenység mindig *bemelegítéssel* kezdődjön. Az úgynevezett *ráhangelődés* (bemelegítés) során mérhetjük fel a csoport és az egyének aznapi kondícióját, állóképességét, lelki állapotát és atmoszféráját. Ennek függvényében alapozhatjuk meg a foglalkozás további részének erejét, dinamizmusát és irányát. A résztvevőknek testileg és lelkileg is rá kell hangolódniuk a tanár által kiválasztott feladatokra. A foglalkozásvezető a fejlesztésre szánt gyakorlatokat *narrációval* és előre megtervezett *zenei aláfestéssel* is színesítheti (természetesen a feladat típusának függvényében). Ebben a fázisban a téma gondos kidolgozása történik.

A *bevezető feladatokkal* jártasságot szereznek a résztvevők a későbbi szakmódszertani témák megértéséhez. Először a feladatok részleteit kell ismertetni, csak ezután szabad kipróbálni a résztvevőkkel. Egy kreatív és improvizatív, a modern, illetve kortárs műfajok esetében tánc betanítás többnyire egy történetből, egy fogalomból, vagy egy magyarázatból születik. Soha ne feledkezzünk meg a zenei aláfestésről, a vizuális, a dramatikus eszközök igénybevételéről, melyek érdekesebbé és izgalmasabbá tehetik a feladatmegoldást. A legfontosabb tanulási cél a közös munka, a tánc történetének közös alakítása, a mozgás plasztikussága és a problematikusabb mozgásfolyamatok többszöri begyakorlása. Fontos megjegyezni, hogy a balett, a néptánc, a társastánc nem feltétlenül igazolja vissza az előbbi állítások igazságát a műfaji korlátok miatt. Már az első egyszerűbb kombinációt is fejlesztő szándékkal építsük be a táncos foglalkozásba. Nem lehet egyszerűen csak azt mondani, hogy: „Álljatok fel, és táncoljunk!” Világossá kell tenni a *fejlesztési területeket, a módszereket, a technikákat*, illetve a *sorrendiségük didaktikai indokait*. Kisgyermekkorban *leegyszerűsített dramaturgiával* érdemes fűszerezni a legegyszerűbb elemek, majd a kombinációk betanítását is. A serdülők és a felnőttek számára nehezíteni is lehet, sőt apró részfeladatokkal célravezető bővíteni a gyakorlatokat, hogy fenntartsuk a figyelmet és az érdeklődést.

A foglalkozás akkor fejlődik be, amikor teljesen elvégeztük a kitzított feladatokat és egy vezető gyakorlattal (légző-, illetve izomrelaxációs gyakorlat) vagy egy egyéni kombinációval köszönünk el egymástól. Az *elköszönés* rendszeresen ismétlődő formája tulajdonképpen egy iskolai rítusként is felfogható, amely keretet ad a foglalkozásnak. Ezt követően megbeszélést tartunk a tapasztalatokról, illetve a táncos tudásátadás eredményességéről. A növendékek ugyanis egyre jobban elvárják a folyamatos reflexiót, a táncpedagógus visszajelzését (feedbacket) és nyitottak az *önreflexióra* (közösségi vagy egyéni értékelés formájában).

A tánc mint esztétikát teremtő formanyelv a kompetenciák tükrében

A tánc nem csupán egy kifejezés, hanem önálló nyelv is, amelyben nem kellene szavak egymás megértéséhez. A tánc maga az élet, és benne a mozgás a létezésünkhöz szükséges erőt adja – mondják a szép metaforában. A testünkkel „sohasem maradhatunk csendben”, mert folyamatosan kommunikálunk vele, s közben nem feledkezhetünk meg a higiéniájáról és a táplálásáról sem. Meg kell tanulnunk, mikor igényel nyugalmat, mikor szükséges számára a mozgás és a dinamika. Felkészíthető arra, hogyan becsülje fel reális teljesítőképeségét, milyen módszerekkel, technikákkal takarékoskodjon az energiáival, miképpen kerülje el a sérüléseket. Elsajátítható a testet fejlesztő gyorsaság, az erő, a helyes térhasználat. A testkontroll képessége segít a táncmozgás és a nonverbális közlés megtervezésében, valamint belső energiáink, illetve szélsőséges érzéseink féken tartásában. A tánc megkönnyíti a beilleszkedést, ön- és társismerettel, valamint önbizalommal ajándékoz meg, és általa feltérképezhetjük a pszichikai határainkat is. Táncos képességeink fejlődésével bővül a nonverbális kifejeztárunk.

A tánc egy tanulási folyamat, amelyet a test és a koncentráció segítségével járunk végig. A táncban kialakult szerepek viselkedési attitűdökké nemesednek, miközben rábízzuk magunkat a párunkra vagy a többi táncosra. A tánc kreatív tesz, ugyanis a mozdulatok és a táncgesztusok alapján le tudjuk fordítani a „tánc meséjét” (Rooyackers 1996, 12). A táncban tudatosan használt és fejlesztett képzelőerő gazdagítja a személyiségünket. A „kiválasztott táncosok” meg akarják váltani a világot, a többiek pedig megelégednek az „önmegvalósítás kísérletével”. A tánc közben kinyújtjuk a „képzületbeli érzékelő csápjainkat”, és egyénien rezonálunk a világra, miközben mozgáslenyomatainkkal hírt adunk magunkról. Képesek vagyunk a „táncmágia” teremtő erejével varázsolni. A csoda bekövetkezhet a saját testünk metamorfózisával, de közvetett módon is, amikor mások valósítják meg a megálmodott koreográfiáinkat.

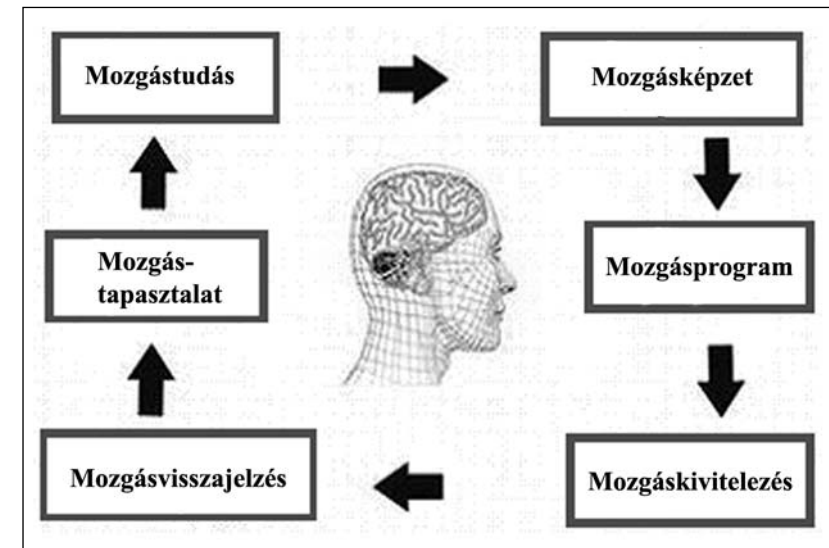
A tánc az érzések közlésével, esetenként a közönség bevonásával teremti meg a közösségi művészet egy-egy formáját (bizonyos modern, illetve kortárs előadások során). A kreatív, illetve az improvizatív elemekből építkező tánc gyakorlása lehetőséget teremt az emóciók és a képzelet kifejezésére, a mozgástapasztalatok felderítésére, illetve megosztására, a mozgás és a táncforma vizsgálatára, interpretációjára, jelentésének felkutatására, a mozgásforma és a funkció közötti kapcsolat tudatos kialakítására, a szabályozott mozgás megteremtésére, majd hangsúlyozására, a nonverbális kifejezések és a környezetre gyakorolt reakciók kommunikálhatóságára; az esztétikai értékek formai felismerésére később fejlesztésére.

Érzékenyítés vagy egzakt tudásátadás?

A formanyelvre jellemző kifejeztár folyamatos bővítésével a résztvevők közti kommunikáció egyre választékosabbá lesz. Ugyanakkor kialakul a csoport összetételéből és sajátosságaiból fakadó formanyelv is, amely személyes atmoszférát kölcsönöz a foglalkozásnak. A tánc fogalmaival, szakkifejezéseivel minél előbb szembesíteni kell a táncra jelentkezőket. Próbáljuk világossá tenni, hogy az általunk bevezetett tánc gyakorlása milyen módszerrel, céllal, alakzatban történik. A helyes térformák – például a kör, diagonál, szórt, oszlop vagy sor – kialakítása hangsúlyossá teheti a feladat funkciójának meghatározását. A tánc tanult mozgáskészség. Alapvető tulajdonsága a térbeli-plasztikai, időbeli-ritmikai és erőbeli-dinamikai szabályozottsága. A mozgáskészség a motoros képességeket feltételnek tartja, s azokkal kölcsönhatásban fejlődik, művelése pedig képességeket fejleszt. A tánc a mozgásműveltség fogalmába tartozó emberi kapcsolattartalmak széles körét fejlesztheti. A motorikus képességek alapját a koordinációs és a kondicionális képességek alkotják.

A kondicionális képességek a mozgás energetikai feltételeit teremtik meg, miközben felelősek az erő, a gyorsaság, az állóképesség stabilizálódásáért. A koordinációs képességek a mozgás szabályozási feltételeit biztosítják: segítik a kinesztetikus differenciálót, a térbeli tájékozódó és az egyensúlyozó képesség kialakulását és megerősödését. A tánc tanulási irányított formája a koordinációs képességek fejlesztésén, a mozgásos cselekvések elsajátításán kívül egyéb tanulási területekre is hatást gyakorol.

A mozgáskifejezések rengeteget elárulnak a táncosokról, segítségükkel a résztvevők „repkedhetnek a térben”, vagy „szétrobbanhatnak az energiától”, ösztönözhetnek, de veszélyeztethetnek is. Hibás rögzítésükkel rossz tánc tanulási technikák, illetve mozgásminták vésődhetnek be. A mozgás-visszajelzés árulkodhat a kompozíció esetlenségéről, merevségéről, körköröségéről, kecsességéről, sarkosságáról, mégis közvetíthet harmóniát. „A folyamatban részt vevő elemi mozgásminták aktiválódása a mozgástanulás során alakul ki” (Király és Szakály 2011, 122). Az előzetes mozgástudásból, közös mozgástapasztalatból megtanulható az egymás és a mozgás iránti tisztelet is. A mozgásminta, a testnyelv, majd az adott táncnyelv elsajátítása során átvett forma többször megismétlődhet a mozgás-kivitelezés során (lásd 2. ábra).



2. ábra: A motorikus tanulás metodikájának ciklikussága¹

Sajátos mozgásmódszerünkkel egy-egy karaktert mutathatunk meg (Rooyackers 1996, 19). „Az elemi és összetett mozgások alkotják az egyén mozgáskészletét, mely tanulással fejleszthető. Amennyiben a mozgáskészlet elemei automatizáltak (dinamikus sztereotípiák), úgy csak a mozgás beindítása akaratos, a további végrehajtás és szabályozás tudati kontroll nélkül zajlik le” (Király és Szakály 2011, 122).

„A mozgásképzésnek fontos szerepe van a mozgástanulásban. A képzetek a korábbi tapasztalatainkra, észleléseinkre, vagyis elraktározott szenzoros információkra épülnek, amelyek kapcsolatban vannak a verbális jelrendszerrel. A mozgásképzés gondolkodási folyamat, valamely cselekvési folyamat képzete, amely nem egy vagy több részlet összetételéből alakult ki, hanem saját magát helyezi térben és időben lejátszó folyamatba. Az elképzelt és gondolatban végrehajtott mozgás

¹ <http://www.schilanglauf.net/images/stories/Methodik/motorischeslernen.jpg>

alkalmával mikrorokon-tranzakciókat lehet megállapítani. Be lehet bizonyítani, hogy pontosan azok az izmok idegződnek be, amelyek a mozgásfolyamatban munkát végeznek” (Antal 2002, 58). A mozgásészlelés és a mozgásképzlet az alapvető megismerő, pszichikus funkcióinak az észlelés és a képzlet az alapja. A táncoló folyamatosan észleli a mozgásait, mert az egyes érzékszervek által közvetített szenzoros (érzékelő) információk a mozgásfolyamatra utalnak. Az egyszerű észlelés nem kötődik a verbális jelzőrendszer közreműködéséhez. Emiatt nem tudja a kevésbé gyakorlott táncos szóban megfogalmazni a mozgásészleléseit. Különösen akkor nem, ha nem rendelkezik ezekről vizuális információval. A szenzoros információk megfogalmazásához a táncosnak megfelelő mozgástapasztalattal kell rendelkeznie.

A mozgásészlelés hatékonyságát, a mozgásképzlet pontosságát jelentős mértékben befolyásolja a sokrétű mozgástapasztalat. *Mozgástapasztalatról* akkor beszélhetünk, ha van kielégítő tudásunk, empirikusan szerzett ismeretünk a mozgáskészségről, az érintett folyamatokról (Antal 2002, 57-58). Valamennyi mozgás a térben valósul meg, és ott is érthető meg, mivel a test mindig a térben áll, ül, fekszik vagy mozog. A mozgás útja a *test-*, vagy a *pozícióáthelyezéssel* történik a tér egyik oldaláról a másikra. A „saját tér” jelentése összefonódik az „én-fejlődéssel”, valamint a közelség és távolság érzésével. A mozgásérezkelés a környezetre (a táncpartnerek, az esetleges ellenfelekre és a tánc térben tapasztalt tárgyakra) irányul. „Ez akkor következik be, ha a társ vagy egy tárgy ellenállást fejt ki velünk szemben, vagy a vezetésünkre van bízva, akárcsak a páros táncok esetében” (Antal 2002, 55). A táncosok a partneri viszonyban tapasztalható reakciók előkészületéről a mozgásérzetek beazonosításával értesülnek, miközben a feljükk érkező a nonverbális és verbális jeleket kódolják.

A táncoktatás didaktikája hazánkban még meg sem közelíti a többi szakmódszertani terület (például a sportpedagógia) kidolgozottságát. Igen előremutató azonban, hogy oktatóink a nemzetközi szakirodalmat feldolgozva napról napra több oldalról kívánják meghatározni a különböző táncstílusok tanítását és beépítését az amatőr és a professzionális képzésbe. Munkánkat jelentősen segíti, hogy a bolognai képzésben tanuló tánc tanár hallgatóink is partnerként állnak mellénk az adaptált módszertani gyakorlat kipróbálásában és visszaigazolásában. A tehetséggondozó programunk első sikeresen lezárult fejezete után számos pozitív visszajelzést kaptunk, főleg a mentorként együttműködő kollégáktól, illetve a gyakorló táncpedagógusoktól, akik hálásan forgatták a témában írt tanulmánykötetünket. Ennek ellenére pontosan tudjuk, hogy nem tekinthetjük befejezettnek a táncos tehetséggondozás témájának elemzését, a gyakorlattal párosuló elméleti szakmódszertan fejlesztését. Reményeink szerint a Magyar Táncművészeti Főiskolával való együttműködést felújítva 2012-ben ismét vállalkozhatunk a Magyar Gênioz Program keretében a táncos tehetséggondozó program folytatására.

A Magyar Táncművészeti Főiskola partnerintézményeiben végzett kutatás eredményei

A tehetséggondozás nemzeti ügy, amelynek célja, hogy egyetlen tehetség se vesszen el, hanem önmaga és nemzete javára bontakoztassa ki a tehetségét. Minden területen szükség van az átlag feletti képességekre, így a táncművészet területén is. Dr. Mizerák Katalinnal és dr. Mező Ferencsel közösen arra vállalkoztunk, hogy *A Tánc-OK – A táncos tehetség azonosítása és gondozása* című tanulmánykötetünkkel a táncos tehetséggondozásra irányítsuk a figyelmet. Terjedelmi korlátok miatt a kutatás teljes anyagát nem tudjuk bemutatni. Röviden ismertetjük a kutatás alapjául szolgáló tehetségkonceptiót, és közzé tesszük a táncos tehetségek vizsgálatának eredményeit.

A vizsgálati minta bemutatása

A Magyar Táncművészeti Főiskola Gyakorlólhelye és Partnerintézménye címet 17 alapfokú művészeti oktatási intézmény és 3 művészeti középiskola viselte a vizsgált időszakban. Végül 13 alapfokú

művészeti iskola és egy művészeti középiskola vállalta az együttműködést. Tudatosan választottuk a mintavételhez a partnerintézményi hálózatot. Az iskolák pályázat útján nyerték el ezt a kitüntetett címet, ezért az ott tanító pedagógusok, kiváló szakemberek, mentorok, mesterek véleményét mérvadónak tekinthetjük. A táncpedagógusok a kérdőíveket a 2009/2010-es tanévre vonatkozóan töltötték ki. A pedagógusok összlétszáma a partnerintézményekben 146 fő. Végül 100 főtől érkezett be feldolgozásra alkalmas kérdőív, amelyekben 42 néptánc-, 37 társastánc-, 12 modern tánc- és 9 balettpedagógus adott választ.

A táncos tehetségek vizsgálata a Renzulli-féle tehetségkonceptió alapján

A vizsgálatunkhoz a Renzulli-modellt vettük alapul, annál is inkább, mert a köznevelési törvényben is ennek alapján fogalmazták meg a kiemelten tehetséges gyermek, tanuló fogalmát (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 116). A kutatásban részt vevő pedagógusokat kérdeztük arról, hogy milyen *képességek fejlesztését* tartják fontosnak a különböző korcsoportokban, milyen tényezői és lehetőségei vannak a *kreativitás fejlesztésének*, és milyen *motivációs tényezők* játszanak szerepet a táncos tehetségek fejlesztésében.

Az adatfeldolgozás módszere

A kérdőív kitöltésének módja a fókuszcsoportos munkaforma volt, amely egy adott csoport tagjainak véleményére épít. A munka során a résztvevők megvitatták az álláspontjaikat, és a végeredményt rögzítették a kérdőívekben. Ennek a módszernek az a jelentősége, hogy a pedagógusok a feladat kapcsán átgondolták tapasztalataikat, szakmai érveket sorakoztattak fel az adott kérdéskörben. A meggyőzés és a vita eredményeként általánosan elfogadott álláspont megfogalmazására került sor. A fókuszcsoportot olyan pedagógus vezette, aki részt vett a kérdőívek értelmezését szolgáló egyeztetésen (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 144).

A táncos tehetségek képességeinek vizsgálata

1. A válaszokból kitűnik az *alsó tagozatban* a speciális képességek dominanciája (ritmus, zene, koordináció stb.), amelyek a táncot meghatározó tényezők – ritmika, plasztika, dinamika – tárgykörébe tartoznak. Az általános képességek közül a figyelemmel, koncentrációval, megfigyeléssel, emlékezettel kapcsolatos képességek kerültek előtérbe, amelyek a tánc tanulás folyamatát meghatározó alapképességek. Mindezekon kívül pedig a társas együttműködéssel és az állóképességgel kapcsolatos képességeket találhatjuk a felsorolásban. Fontosnak tekinthetjük még az izolációs képességek megemlítését is, amely ugyan nem jelent meg hangsúlyosan az eredmények között, de mind a négy tanszakon jelölték a pedagógusok (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 145).

2. A *felső tagozatos korcsoport* esetében is a speciális képességek dominálnak. Az általános képességek közül az együttműködési képesség és a koncentráció jelenik meg fontos tényezőként. A műfajból adódóan nagyon nagy szükség van az együttműködésre, az összehangolt cselekvésre, a közös és egyéni feladatvállalásra, áldozatvállalásra. A testi, értelmi, fizikai és érzelmi fejlődéssel párhuzamosan olyan identifikációs elemek jelentek meg, amelyek összefüggésben vannak a szakmailag elvárható fejlődéssel és megfelelnek az életkori sajátosságoknak. Az alsó tagozatos szempontok kiegészültek olyan gondolkodási folyamatok vizsgálatával is, mint a lényegfeltárás, az összefüggések felismerése. A felső tagozaton a speciális képességek között új elem a dinamikai képesség megjelenése. Az improvizáció, mint módszer, jelen van az alsó tagozatos tanulók képzésében is, de a fejlesztés eredményeként a felső tagozatos korban válik jelentőssé, majd a középiskolás korcsoportban teljessé ki, ezért az improvizációs képességekre, mint lényeges identifikációs és fejlesztési tényezőkre tekintünk. A felső tagozatban hangsúlyosabb szerepet kap a tánc színpadi megjelenítése, és ezzel kapcsolatosan az érzelmi kifejezőképesség fejlettsége. A fizikai terhelhe-

tóság a tehetség kibontakozása szempontjából lényeges tényező, e nélkül nem lehetséges a siker elérése. A folyamatos és tudatos fejlesztésére nagy hangsúlyt kell fektetni (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 155).

3. A *középkorú korcsoportban* a kreativitás, a stílusérzék és az előadói képességek dominanciája jellemző, amelyek mellett a fizikai terhelhetőség is jelentős szerepet játszik. A táncot meghatározó ritmikai, dinamikai, plasztikai tényezőkkel kapcsolatos képességek az életkornak és érettségnek megfelelő tartalommal jelentek meg. A középkorú korosztályban új elemként jelent meg a tartalmi kifejezőképesség és az újraalkotás képessége. Mindkét képesség az alkotással, az önkifejezéssel van összefüggésben (lásd 1. táblázat).

Az improvizációs képesség és az újraalkotó képesség egymáshoz igen közel álló fogalmak, a táncpedagógusok mégsem csak az egyiket vagy a másikat, hanem mindkettőt fontosnak tartották a képességfejlesztésben. Értelmezésünk szerint a tánc újraalkotó képessége elsősorban a tánclemek kötésének egyéni módját és magabiztos tudását jelenti, míg az improvizációs képességekben a színpadi megjelenítés egyéb szempontjai is dominánsak, mint a térkihasználás, a párkapcsolat, az érzelmi kifejezőképesség, valamint megjelenik benne a táncos személyisége is. Alapvetésünk szerint a két fogalmat a táncos kreativitás különböző szintjének is tekinthetjük. Ha elfogadjuk ezt az alapvetést, akkor az alsó és a felső tagozaton jellemzően a tánc újraalkotó képességét tekinthetjük elsődleges fejlesztési feladatnak, és a középkorú kortól beszélhetünk improvizációs képességfejlesztésről (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 161).

Sorrend	Alsó tagozatos korcsoport	Felső tagozatos korcsoport	Középkorú korcsoport
1.	ritmusérzék	ritmusérzék	<i>kreativitás</i>
2.	zenei érzék	zenei érzék	<i>stílusérzék</i>
3.	mozgáskoordináció	<i>improvizációs képesség</i>	előadói képességek
4.	térérzék	mozgáskoordináció	fizikai terhelhetőség
5.	utánzó képesség	térérzék	térérzék
6.	formaérzék	dinamikai érzék	ritmusérzék
7.	fizikai terhelhetőség	együtműködés	<i>újraalkotó képesség</i>
8.	megfigyelőképesség	koncentráló képesség	érzelmi kifejezőképesség
9.	koncentráló képesség	formaérzék	zenei érzék
10.	dinamikai érzék	<i>előadói képesség</i>	improvizációs képesség
11.	együtműködés	<i>érzelmi kifejezőképesség</i>	dinamikai érzék
12.		fizikai terhelhetőség	<i>tartalmi kifejezőképesség</i>
13.		<i>lényegfeltáró képesség</i>	

1. táblázat: A képességvizsgálat eredményei korcsoportonként

A táncos tehetségek kreativitásának vizsgálata

A táncos kreativitás a táncos improvizációban és a táncos alkotói folyamatokban nyilvánul meg. A kreatív táncos több ötlettel áll elő a koreográfiakészítés folyamata során, képes az új információhoz igazodva változtatni a javaslatán. Az improvizáció során megfigyelhető a tánc újraalkotásának eredetisége, egyedisége, a tánc kidolgozottságának mértéke. A táncolás folyamata döntések meghozatalából áll, azonnali reagálást követelhet a tánc közben kialakult problémahelyzet, ezért a helyzetfelismerés és problémamegoldás lényeges ismérve lehet a kreatív táncos tehetségnek.

1. Az *alsó tagozatos* gyerekek esetében a szereplési vágy az, amely magában hordozhatja a kreatív megnyilvánulásokat. Érdekes odafigyelni azokra a kezdeményezésekre, amelyek során a tanuló az ismert játékot, feladatot másképpen vagy más szabályok kitalálásával valósítja meg. Jó helyzetfelismerő, gyorsan reagál, többféle módon képes megvalósítani a játék vagy a tánc feladatait. Mindehhez hozzájárul az ötletgazdagság és a változtatás képessége, amelynek következtében már új tartalom is létrejöhethet. Kreativitásra utaló jel lehet alsó tagozatban az is, hogy a tanult néhány táncletemet képes kötetlen improvizatív módon, szabadon alkalmazni. Nagyon fontos kreativitást fejlesztő módszer az instrukciós (képi) táncos improvizáció, amelyet már az alsó tagozatos korcsoportban is célszerű alkalmazni.

2. A *felső tagozatos korcsoportban* a kreativitás szintén az improvizáció során teljesebbé válik, és a tánc újraalkotási folyamataiban játszik lényeges szerepet. Az improvizáció során a tánclemek kötésében mutatkozik meg a táncos technikai felkészültsége. Az újszerű megoldások tetten érhetőek a térhasználatban és a páros viszony megvalósításában, megjelenítésében. Ebben a korban már megfigyelhető a táncos egyéniség kibontakozása, amelynek lényeges eleme az egyedi megoldások alkalmazása, a sokszínűség, az ötlet- és formagazdagság. A technikai képzés korán elkezdődik, és alapvetően minden korcsoport fejlesztésében lényeges szerepet játszik. A technikai képzettség jelenti azt az alapot, amelyre a tánc további lényeges ritmikai, plasztikai és dinamikai jellemzői épülhetnek.

3. A *középkorú korosztályt* tekintve a kreativitás jellemzői között feltűnően új szempontot nem találunk az alsó és felső tagozatos korosztály esetében említettekhez képest. A változás elsősorban a kreativitást fejlesztő feladatok összetettségében és nehézségében tapasztalható. A kreativitás az életkori fejlettségnek és a szakmai elvárásnak megfelelően magasabb szinten nyilvánul meg a táncos improvizációban, amely során az ötletgazdagságon és a tánc újraalkotásán túl hangsúlyos szerepet játszik a lélekjelenlét, a helyzetfelismerés és problémamegoldás, valamint az érzelmi, tartalmi és gondolati kifejezés képessége. Ebben a korban teljesebbé válik az önálló ismertszerzés és információfeldolgozás képessége. Mindezek alapján úgy tűnik, hogy a pedagógusok véleménye alátámasztotta az újraalkotó képesség és az improvizáció összefüggéseivel kapcsolatos alapvetéseinket. A középkorú korcsoportban olyan tényezőket is felsoroltak a pedagógusok, amelyek valóban fontosak, de nem tekinthetjük a kreativitással összefüggő tényezőknél: képes az érzelmek kifejezésére, fejlett a testtudata, jól alkalmazkodik a partneréhez (lásd 2. táblázat).

A kreativitás olyan képességterület, amelynek a fejlesztése a művészeti nevelés során nagy jelentőségű, mert a sikeresség az eredményesség egyik meghatározó tényezője. A táncos kreativitás megnyilvánulási formája (s egyben az alkotóképesség speciális táncos tehetségjellemzője) az improvizáció és annak egyéni, páros és csoportos formái. Az improvizációs képességfejlesztés az egyik legsokoldalúbb fejlődést eredményezi, ezért az egyik leghatékonyabb tanítási-tanulási módszer. Nem győzzük hangsúlyozni, hogy tudatos alkalmazása minden korosztályban az életkori sajátosságoknak megfelelő módon szükséges és elengedhetetlen a táncos tehetségek eredményes fejlesztésében (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 170).

Sorrend	Alsó tagozatos korcsoport	Felső tagozatos korcsoport	Középiskolás korcsoport
1.	jó megfigyelő	jól improvizál	ötletgazdag
2.	szereplési vágy	ötletgazdag	képes újraalkotni a táncát
3.	ötletgazdag	képes újraalkotni a táncát	jó a lélekjelenléte
4.	„technikás”	„technikás”	képes érzelmek kifejezésére
5.	sokat kérdez	újszerűen oldja meg a feladatot	fejlett a testtudata
6.	újszerűen oldja meg a feladatot	formagazdag	jól alkalmazkodik a partneréhez
7.	több megoldást is tud a problémákra		
8.	jól improvizál		

2. táblázat: A kreativitásvizsgálat eredményei korcsoportonként

A táncos tehetségek motivációjának vizsgálata

A tánc iránti belső motiváció, feladat iránti elkötelezettség folyamatos és tudatos fejlesztés eredményeként alakul ki a tanulóban, amelyet sokféle tényező és hatás befolyásol. Ahhoz, hogy a motiváció kérdéskörében és a fejlesztési lehetőségek között eligazodjunk, szükségszerű, hogy megvizsgáljuk, milyen motivációs tényezők játszanak szerepet a táncosok esetében.

A táncpedagógusok véleménye és tapasztalata alapján a következő motivációs tényezők jellemzőek a tehetséges táncos tanulóakra: (1) Életeleme a mozgás és a tánc. (2) Belső késztetést érez a táncolásra. (3) Szereti megmutatni a tudását, szeret szerepelni. (4) Híres táncos akar lenni. (5) Szereti a közösséget. (6) Fontos számára a tanár elismerése. (7) Fontos számára a kortársak elismerése.

A motivációs tényezők vizsgálata során kitértünk a tehetséges táncos és az átlagos táncos motivációjának összehasonlítására, amelyet táncpedagógusokkal a kutatás keretében kérdőíves módszerrel végeztünk. A következő táblázatban a mérési eredményeket mutatjuk be (lásd 3. táblázat). Szignifikáns eltérés mutatható ki a behódolás és a belső motiváció tekintetében. Az átlagos teljesítményt nyújtó tanulóakra jellemző a behódolás, míg a tehetséges táncosok esetében a belső, intrinzik motiváció játszik szerepet (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 171).

Motiváció	Állítások	Tánc terén a tanuló			
		tehetséges		átlagos	
		átlag	szórás	átlag	szórás
Behódolás	1. Csak a jutalom elérése motiválja	1,429	0,589	2,667	0,577
	2. Kudarckerülő	2,095	1,136	2,810	0,750
	3. Nagyon fontos számára a jutalmazás; elégedetlen, ha nem kap jutalmat, dicséretet	2,714	0,845	3,048	0,740
	4. Órán aktív, de plusz feladatot nem vállal	2,000	0,837	2,714	0,784
	5. Csak a szülői elvárásoknak akar megfelelni	1,619	0,740	2,619	0,921
	6. Folyton megerősítést vár	2,524	1,123	3,190	0,602
	7. A jutalom hatására érdeklődőbb	2,429	1,028	2,857	0,793
	Átlag:*	2,116	0,829	2,844	0,676
Azonosulás	1. Példaképének tekinti a tanárt	2,619	1,203	2,905	0,768
	2. Olyan akar lenni, mint egy híresség	3,048	0,973	2,238	1,091
	3. Átveszi a példakép jellemző tulajdonságait	3,143	0,793	2,667	0,730
	4. A tanultakat szívesen bemutatja mások előtt	3,810	0,680	2,381	1,071
	5. Igyekszik utánozni a tanár stílusát	2,429	1,121	2,810	0,750
	6. Rossz érzés számára, ha csalódást okozna a tanároknak	3,381	0,590	2,333	0,577
	7. Szégyenkeznek a társai előtt, ha elront valamit	2,381	1,284	2,619	0,805
	Átlag:	2,973	0,857	2,565	0,766
Intrinzik	1. A foglalkozásokra rendszeresen, pontosan vagy hamarabb érkezik	2,762	1,300	2,619	0,740
	2. Igényli a plusz feladatokat	3,762	0,700	2,190	0,602
	3. Nem szükséges fegyelmezni	2,381	1,117	2,619	0,498
	4. Szívesen teljesíti a tananyagot kívüli feladatokat	3,810	0,680	2,333	0,577
	5. Érdeklődéssel fordul más művészeti ágak felé is	2,857	0,910	2,286	0,902
	6. Jelentkezik tanórán kívüli foglalkozásra	3,619	0,805	2,381	0,669
	7. Nem zavarja, ha tovább tart az óra	3,143	1,104	2,810	0,873
	Átlag:*	3,190	0,812	2,463	0,614

3. táblázat: a motivációvizsgálat eredményei korcsoportonként (*p<0,05)

Az eredmények szerint a táncpedagógusok a belső, intrinzik motiváció elsődlegességét tartják lényegesnek a táncos tehetségek esetében. Azért táncol, mert életeleme a tánc, a mozgás, és belső késztetést érez a táncolásra. Természetesen megjelennek az azonosulás motívumai is, amelyek a táncos megmutatkozásokban nyilvánulnak meg, és a pedagógushoz vagy híres táncoshoz kötődnek. Az azonosulás motívumai között lényeges elem a közösséghez tartozás is. A táncosok külön

kis világot alkotnak, amelyben mindannyian azonos és speciális formanyelven kommunikálnak, a közösség által kialakított norma szerint cselekednek, közös cél eléréséért tesznek erőfeszítéseket.

A behódolás legkevésbé jellemző a tehetséges táncosokra. Ugyan fontos a tanár és a kortársak elismerése, az esetleges negatív hatások azonban nem tudják eltántorítani az erős belső motivációval rendelkező fiatalokat. A motivációs tényezők közül az azonosulás tekintetében nem mutatható ki szignifikáns különbség a tehetséges és az átlagos teljesítményt nyújtó tanulók között, csak az arra mutató tendenciára lehet következtetni, miszerint az átlagos tanulók esetében jelentősebb teljesítményt meghatározó tényező az azonosulás. A motivációs és akarati tényezők nélkül nincs tehetséggondozás, ugyanis nincs kit gondozni. Azaz hiába tehetséges a táncos, ha kimarad a képzésből, vagy nem vállalja a pluszfeladatokat, nem vesz részt a fejlesztőprogramokon, nem tud a tehetsége kibontakozni.

A feladat iránti elkötelezettség, a belső motiváció kialakításának tényezői és folyamata a táncos fejlesztésben a következők lehetnek: élmény, öröm, siker, elismerés, feladatvállalás, flow-élmény, a tánc belső tényezővé, életmóddá válása (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 171-173).

A táncos tehetségkonceptió meghatározása a kutatás eredményei alapján

A megkérdezett táncpedagógusok tapasztalatát és véleményét figyelembe véve kirajzolódott egy kép a táncos tehetségről, amelyet korcsoportonként fogalmazzunk meg. A megfogalmazáskor alkalmazkodunk a köznevelési törvény szövegmintájához.

1. Az *alsó tagozatos korcsoportban* tehetségigéret az a táncos tanuló: (1) Aki, átlag feletti képességekkel rendelkezik: a megfigyelési és koncentrációs képességek terén, fizikailag jól bírja a terhelést, és a speciális képességek közül a ritmusérzék, zenei érzék, mozgáskoordináció, térérzék, utánzóképeség, formaérzék, dinamikai érzék terén kimagasló teljesítményt nyújt. (2) Aki, magas fokú kreativitással rendelkezik, amelynek megnyilvánulásai: szereplési vágy, ötletgazdagság a játékok megvalósítása közben, technikás, ügyes megmozdulásai vannak, sok kérdést tesz fel, újszerűen oldja meg a feladatot, új szabályt alkot, többféle megoldást is ad a problémákra a játékok megvalósítása során, néhány tánclemből képes improvizálni. (3) Akiben felkelhető a feladat iránti erős motiváció, amelynek elemei: alapvetően az élmény, a játék és a táncöröm.

2. A *felső tagozatos korcsoportban* tehetségigéret az a táncos tanuló: (1) Aki átlag feletti képességekkel rendelkezik: lényegfeltáró, koncentrációs képessége és a másokkal való együttműködése kiemelkedő, bírja a fizikai megterhelést. Kimagasló speciális képességekkel rendelkezik: a ritmusérzék, zenei érzék, a tánc újraalkotó képessége, koordinációs képesség, térérzék, formaérzék, dinamikai érzék, előadói képességek terén. (2) Aki magas fokú kreativitással rendelkezik, amelynek megnyilvánulásai az ötletgazdagság, a tánc újraalkotása, a technikai sokszínűség, az újszerű feladatmegoldások, a formai sokszínűség. (3) Akiben felkelhető a feladat iránti erős motiváció, amelynek elemei az élmény, öröm, siker, flow-élmény elismerés, feladatvállalás.

3. A *középszkolás korcsoportban* tehetségigéret az a táncos tanuló: (1) Aki átlag feletti képességekkel rendelkezik a tér-, ritmus-, zenei és dinamikai érzékek terén, stílusismeret és stílusérzék jellemzi, kiváló improvizációs és előadói képességekkel, érzelmi és tartalmi kifejezési képességekkel rendelkezik, bírja a fizikai terhelést. (2) Aki magas fokú kreativitással rendelkezik: ötletgazdag, képes újraalkotni a táncát, jó a lélekjelenléte a tánc közbeni helyzet megoldásához, képes az érzelmi kifejezésére, fejlett a testtudata, képes alkalmazkodni a táncos partneréhez. (3) Akiben felkelhető a feladat iránti erős motiváció, amelynek elemei: élmény, öröm, siker, elismerés, feladat iránti elkötelezettség, flow-élmény, a tánc belső tényezővé válása.

Az itt közöltek reményeink szerint számos további vizsgálathoz, illetve intézményfejlesztési stratégiához adhatnak kiindulási alapot. Korcsoportonként rögzítettük a tehetségek megfigyelésére alkalmas szempontokat, megfogalmaztuk a táncos és a koreográfus tehetségkonceptiót. Mind-

ezekre az eredményekre építve elkezdődött a tehetségazonosítás mérés-értékelési rendszerének kidolgozása és bevalásának vizsgálata (Demarcsek, Mező és Mizerák 2012, 175-176). Gondolatainkat a Vásárhelyi Tehetségpont mottójával zárjuk, amit szeretettel ajánlok minden táncpedagógus figyelmébe: „Lenni, akik vagyunk, és azzá válni, amivé válni tehetségünk adatott: ez életünk egyetlen célja” (Robert Louis Stevenson).

Irodalomjegyzék

- Aissen Crewett, M. (1999): *Didaktik der tänzerischen Bewegung*. Ästhetische Erziehung/Kunst, Potsdam.
- Antal László (2002): *A néptánc pedagógiája*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Bábosik István (2003): *Alkalmazott nevelélmélet*. Okker Kiadó, Budapest. 13-23.
- Chladek, R. (2003): *Schriften & Interviews*. Noetzel GmbH, Wilhelmshaven.
- Demarcsek Zsuzsa, Mező Ferenc és Mizerák Katalin (2012): *Tánc-OK – A táncos tehetség azonosítása és gondozása*. Constantine the Philosopher University, Nitra.
- Gyarmathy Éva (1996): *Tanulási zavarokkal küzdő tehetséges gyerekek azonosítása*. Doktori disszertáció. Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen. <http://www.diszlexia.hu/PhDGyarmathy.pdf>
- Király Tibor és Szakály Zsolt (2011): *Mozgásfejlődés és a motorikus képességek fejlesztése gyermekkorban*. Dialóg Campus Kiadó, Pécs.
- Németh András (2009): *Az emberi test, mint a kommunikáció médiuma*. In: Németh András et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Planétás, Budapest. 124-136.
- Rooyackers, Paul (1996): *100 Kreative Tanzspiele für Kinder und Jugendliche*. Kallmeyer Verlag, Seelze-Velber.

Értékválasztás – értékváltozás

Koreográfiai gondolkodásmódok az ezredforduló néptáncművészetében

Az ezredforduló első évtizedében – meglepő módon – a színpadi néptáncművészet korábban markánsan elkülönülő irányzatai sok szempontból egy irányba tartanak. Az autentikus iskola képviselői a filológiai pontosságot komplex színpadi elemekkel szövik át. A táncszínház gazdag eredeti táncfolyamatokat használ az újabb darabokban, melyet olykor korszerű formanyelvvel ötvöz. A kortárs kísérletek egy része pedig fontos lépéseket tesz a néptánc mint színpadi nyelv megújítására. Mindhárom irányzat alkotói keresik az egyensúlyt a színpadi és a táncos hatások, a népi és a kortárs tánctechnikák és eszközök között.

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára nyúlik vissza az a szakmai vita, amely a néptánc színpadi lehetőségeit vizsgálta (Maász 1989), ugyanakkor – más megfontolásokból – napjainkban is időszerű az a kérdés, hogy miként lehetséges, lehetséges-e egyáltalán a néptánc színpadi művészté válása, vagy a közművelődés, esetleg a szórakoztató műfajok között kellene megtalálnia a helyét? Meggyőzőek lehetnek a folklorizmus újra és újra feltámadó hullámai, ugyanakkor a műfaj populáris kultúrával való összefonódása miatt folyton meg is kérdőjeleződik a konzekvens válasz esélye.

A hagyomány „létmódjának” alapvető jellemzője az állandóan jelenlévő intertextuális vagy kontextuális viszony, vagyis az a horizont, amely szabályozza a műalkotás utalásait. A színpadi néptánc műfaji különlegessége éppen a kettős kötés: az eredeti táncfolklorhoz, illetve a színpadi hagyományhoz, koreográfuselődökhöz fűződő viszonyt egyaránt meg kell fogalmaznia az alkotónak. Kérdés azonban, hogy mennyire közismert – akár csak a szűkebb szakma számára is – a műveknek az a köre, illetve mennyire körülhatárolt és hozzáférhető a hagyománynak az a része, amelyet általában ismerni lehet vagy illik.

A folklorhagyomány megismerését és hozzáférhetőségét több fórum is felvállalta, legtöbbször talán a Hagyományok Háza tett az ügy érdekében. A színpadi néptánc tradícióival már nem állunk ennyire jól, különösen nem állíthatnánk, hogy bárki számára könnyen hozzáférhetőek volnának ezek az anyagok, ha léteznek egyáltalán. Pedig a szakmának meg kell birkóznia az újdonságok folyamatos letűnésének problémájával: az egyes dokumentumokat készen kell(ene) tartani a folyamatos megcsodálásra, hogy megóvjuk a pusztulástól. Égető szükség volna egy kánon, azaz a közös, mindenki által elfogadott, és általában hozzáférhető örökség meghatározására (Szegedy-Maszácz 1995). Akkor tudnánk például válaszolni arra a kérdésre, hogy egy darab mihez képest kortárs. Meg tudnánk határozni, hogy milyen más művek ismerete lehet szükséges ahhoz, hogy a néző megfelelően értsen egy adott színpadi művet. Lehetne arra számítani, hogy az alkotó és befogadó közös öröksége abban is megnyilvánulhat, amire a mű idézettel, vagy csak rájátszásszerű utalással emlékeztet. Volna fogalmunk az alkotások lehetséges aszociális horizontjáról. Vizsgálhatnánk a közösségi és egyéni értelmezés, egykori és jelenlegi megfejtés között feszülő ellentétek kölcsönhatásait. Létrejöhetne valamiféle interakció – és talán megértés is.

Hagyomány és újítás az autentika jegyében

A mai tömegkultúra idején a hagyományos folklor váratlanul erős megmaradása, ugyanakkor a folklorizmusjelenségek egyre szélesebb körű megjelenése a legfeltűnőbb tény (Katona és Voigt 1998, 606). Ez az állapot nagyon hasonlít, és egyben össze is függ a világzenében megfigyelhető jelenségekkel, ahol a tradíció újra meg újra visszatér. Nem azért, hogy kimerítsék, vagy számúzzék a múltba, hanem azért, hogy új jelentésekkel ruházzák föl a jelenben (Bohlman 2004, 38).

Arról, hogy a színpadi táncművészet mennyire távolodhat el az eredeti néptánc hagyományos formáitól, igen sokrétűek a vélemények. Voigt Vilmos meglehetősen markáns vélekedése egyenesen megkérdőjelezi a folklorizmus, vagyis a néphagyomány alapján születő új alkotások művészetként való értékelését. „Újabban már nem is a folklorról van szó, hanem a folklorizmusról, amely a folklorizmusnak van esztétikai továbbértelmezése. Ennek is van helye, nemzeti változata, amikor a saját folklor színpadi, esztrádszerű, a tömegkommunikációban megjelenő, konzervált (pl. hanglemezen, filmen) változatait ruházzák fel esztétikai minőségekkel. Pl. az előadókat alkotóművészeknek tekintik, az új közlésformákhoz alkalmazkodást alkotófolyamatnak, sőt fejlődésnek tartják” (Voigt 1998, 628).

A színpadi néptánc alapvető kérdése viszont az, hogy a hagyomány, az autentika értelmezhető-e mint esztétikai kategória? Önmagában az, hogy valami autentikus, értékes-e a színpad számára? Ez a kérdés természetesen nem vonja kétségbe azt, hogy a folklorisztikai kutatás, vagy a néptáncpedagógia számára feltétlen érték a tánc eredeti formája, de a színpadi megjelenés más feltételeket is kívánhat.

Az autentika mint viszonyítási pont nélkülözhetetlen a színpadi néptánc számára. Ugyanakkor egyszerűen attól a tényről, hogy mesterséges környezetbe kerül a táncanyag (színpad, előadás és nem spontán táncmulatság), már elveszíti eredeti funkcióját, még akkor is, ha a színpadon „adatközlők”, hagyományörző falusi táncosok mutatják be. A tánc ebben a formájában nem csupán az ősi múlt maradványa, hanem az élő jelen bizonyítéka. Ez a tény pedig magában rejti a folytonos változás, alkalmazkodás lehetőségét is.

Még inkább így van ez, ha az előadók – ráadásul többnyire – városi fiatalok, a hivatásos együtteseknél pedig egyúttal képzett táncosok is. Egyszerre várjuk el, hogy egy táncos legyen képes minél többféle táncstílust hitelesen bemutatni, sőt improvizálni, ugyanakkor legyen képes akár a maximális azonosulásra is. Ez már a feladat komplexitása miatt is jóval több, mint pusztán „autentikus néptánc” a színpadon. A koreográfus pedig – akit, semmi kétség, alkotóművészeknek kell tekintenünk – még csak itt lép a folyamatba. Amennyiben a színpadi követelményeknek megfelelő – netán táncszínházi – művet kíván létrehozni, meg kell tennie azt a lépést, amely a táncot a hagyománytól valamelyest elvonatkoztatott, elemelt színpadi nyelvként alkalmazza.

A magyar néptáncművészet jövőjét alapvetően meghatározta és számtalan formában napjainkig inspirálja az ötvenes években megindult, elsősorban Martin György, Pesovár Ernő és Pesovár Ferenc nevével fémjelvezhető tudományos kutatás. Az eredmények színpadi adaptációja Timár Sándor és követői keze nyomán olyan alkotói szemléletmóddal indult el, amely a táncanyag anyanyelvi szintű ismeretével felvértezve a spontán létrejövő táncfolyamatok színpadi újrateljesítésére törekedett. Fontos összetevőjévé vált az élő zenével kísért improvizáció, a táncnyelv és a tartalom közvetlen egysége (Fuchs 1981).

A kizárólagossá tett autentika – akkori – színpadi határáig azonban már a nyolcvanas évekre eljutottak az együttesek. Világossá vált, hogy a táncos anyanyelv szükséges, de a végtelenségig nem abszolútizálható, mivel „a nyelv végső soron kifejezésre szolgál, s így az együttesek létét a tradíció és az alkotókészség kölcsönhatásának kell meghatározni” (Maász 1989, 306).

A kilencvenes évekre a hivatásos és amatőr együttesek színpadi világa nyilvánvalóan kettévált. Az amatőröknél a táncművelés nyomán feltörő újfolklorista szemlélet a színpadi nép-

tánc művészi rangját megkérdőjelezve, hagyományörző szerepét egyeduralkodóvá téve, meglehetősen egysíkúvá tette a néptáncszínpadot. Mára viszont a paletta sokkal színesebbé vált, hiszen a néptáncgyűttesek a kárpát-medencei táncfolklórt szinte tökéletesen ismerik, s gazdag asszociációs háttérrel megjelenítésre is nyitottabbak. Emellett elvitathatatlan érdemeik vannak a kis helyi közösségek összekovácsolásában és a „tisztá folklór” megőrzésében, továbbörökítésében.

A hivatásos együtteseknél viszont az ezredfordulóra új utat talált az autentikus néptánc: elindult a sűrű és válogatott, végsőkéig kicsiszolt tánc filológiai pontosságú színpadra állítása, a színpadi technika lehetőségeinek maximális kiaknázásával. 1999 őszén szimbolikus előadásra került sor a Pesti Színházban. Novák Ferenc *Forrószegiek* című darabjának felújítása a Honvéd Táncszínház, és Zsuráfszky Zoltán *Bonchida háromszor* című produkciója a Budapest Táncgyűttes előadásában került színpadra. Két szomszéd vár, Bonchida és Szék tánc, két nagy múltú együttes, két nagyon markáns alkotó mesterműve. A táncszínház és az autentika reprezentatív alkotása egymás mellett.

A Martin György (1932–1983) munkásságának emléket állító, *Élő Martin Archivum* című sorozat első darabjaként színre került műsorral a Budapest Táncgyűttest vezető koreográfus, Zsuráfszky Zoltán, kijelölte a maga számára követendőnek vélt utat. Ihletője az Ökrös Együttes bonchidai lemeze, táncos alapként pedig az az 1969-ben készült nagyszabású gyűjtés szolgált, amelyet táncosok nemzedékei néztek „rongyosra”. Zsuráfszky tovább lépett annál, hogy a színpadon szép térformákba rendezze, vagy éppen improvizáltassa táncosait. Művében nem a külső, életképszerű reprezentáció hordozza az üzenetet, hanem a belsővé tett, belül felépített és elsajátított tartás, a lehető legteljesebb azonosulás az adatközlővel (M. Nagy 2010, 10). Az élő táncos személye áttetszővé válna a valamikori személyekre irányítja a figyelmet.

Ezen az úton haladt tovább az együttes *Kalotaszeg* című produkciójával is. A teljes hagyományhűség jegyében páratlan motívumai és formai gazdagságot vonultattak fel. A táncművészet legnépszerűbb dialektusterületeihez nyúlt a koreográfus, amikor a sorozat további darabjainak fókuszába Szatmár, Szék, Mezőség és Gyimes tánc- és zenekultúráját állította, „élő archívum”-ot hozva létre társulatával estéről estére.

Hasonló szemléletű művek születtek az utóbbi években az Állami Népi Együttes műhelyében is, *Az örök Kalotaszeg* és a *Kincses Felvidék* című, Mihályi Gábor rendezésében színre került darabok esetében. E művek minden ízében az alkotók esztétizáló szemlélete érvényesül: nem archiválni kívántak, csupán a legkiforrottabb formák gondosan komponált megmutatására törekedtek. A „cifra Kalotaszeg” harsány színei mellett a visszafogottabb, pasztell árnyalatokat is megmutatták: a vérbő mulatság mellett a belső tartalmak fegyelmezett kifejeződését. A kalotaszegi táncokra olyanannyira jellemző finomság és elegancia került a koreográfus érdeklődésének középpontjába. Akár a legényes esetében, mely a magyar táncok legfényesebbre csiszolódott motívumaival egyszerre nyújtott lehetőséget a virtuozitás és teremtőerő plasztikus megmutatkozására, akár pedig a csárdás és szapora kapcsán, melyek kiérlelt mozdulatvilágukkal kiváló alkalmat kínáltak férfi és nő szövetségének mozgásban testet öltő kifejezésére. A színpadi gondolkodás és technika az alkotók kisujjában van, így ezekben a produkciókban egyszerre valósult meg a néprajzi és a színpadi hagyományhoz való kötődés és alátámasztottság (M. Nagy 2010, 11).

A tiszta forrásból merítve, a hazai hivatásos táncgyűttesek közül elsőként fűzte nagy ívű műsorba a Felvidék etnikailag sokszínű tánc- és zenekultúráját az Állami Népi Együttes. Kiindulópontként azok a tájegységek szolgáltak az alkotók számára, ahol Bartók népzene kutatói munkássága is elindult (Felső-Garam mente, Gömör és Zoborvidék). A mű színpadi, képi és zenei világa nagyon gondos és finom, árnyalataiban is összehangolt munka eredménye. A hagyományhoz fűződő viszony sokféleségét és varázslatos ízeit a felelősség és elhivatottság kérdéskörével is gazdagítja ez a darab, tulajdonképpen az együttes önmeghatározásának és sajátos útkeresésének fontos állomásaként.

Az ezredfordulóra beérett minden erőfeszítés, amely az autentika jegyében kereste a színpadi néptánc új formáját. A művek az eredeti táncanyag mélyére ásnak: az egyes előadók egy-egy adatközlő táncára koncentrálnak a népművészet s a színpadi néptáncművészet kettős ünnepe. Egyszerre szól a taps a táncalkotó leleménynek, s a filmkockák által megőrzött titkokat életre keltő, vérrel telítő, újraalkotó táncosok alázatos munkájának. Ezzel elindult az egyes „adatközlő” táncosok és párok táncszövetének nagyító alatti vizsgálata, felfejtése – a táncfolklórisztika számára páratlan értékek színpadon is érvényes megfogalmazása (M. Nagy 2003, 31).

Utak és kitérők – a néptáncszínház új útjai

A hatvanas években új utakon elinduló alkotók bemutatkozására nem a hivatásos együttesek berkein belül, hanem a jóval szabadabb légkörű – a szakszervezetek által fenntartott – amatőr műhelyekben került sor. Györgyfalvy Katalin, Szigeti Károly, Kricskovics Antal, Novák Ferenc és Timár Sándor hivatásos együttesekben szereztek ugyan tánc tudásukat, de kritikusan fordultak a mindig vidám, gondtalanságot tükröző színpadi művekhez, a táncot pedig az önkifejezés eszközeként tekintették. Kezük alatt meglehetősen drámai hangvételű, máskor formai, zenei kísérleteken alapuló művek születtek.

Novák Ferenc úgy vélte, hogy a folklórból kiindulva dramatikus műveket kell színre vinni, mert így, a színházban lehet leginkább közkinccsé tenni a páratlan kárpát-medencei folklórkinccset. Dramatikus műveiben (*A helység kalapácsa*, *Forrószegiek*, *Magyar Elektra*) az évtizedek során táncosai olyan színpadi egyéniségekké forrtak ki, akiknek súlyuk van akkor is, amikor folklórt táncolnak.

Az elmúlt évtizedekben a hivatásos együttesek jó néhány bemutatója bizonyította a táncszínházi út lehetőségét és érvényességét. A folklór ezekben az esetekben alakítható, formálható nyelvként van jelen a szerzők kelléktárában. A táncanyag egyértelműen az alkotói világkép, gondolkodásmód kifejezésének szolgálatában áll. Néptáncszínház: nem eltagadva a folklór alapot, de azt gazdag érzelmi és gondolati tartalommal megtöltve visznek színre klasszikus vagy modern drámát, vagy éppen mesejátékot (*János vitéz*, *Ludas Matyi*, *Csipkerózsika*, *Tündérmese*, *Zene-bona, Szana-szét*).

A globalizációs hatások és – az akciódús filmekben nevelkedett – vizuális igény ellenére, a mesék alapját, a művek során elhangzó szövegeket, játékokat, felcsendülő dallamokat, s a néptánc alapuló színpadi mozgásnyelvet a magyar kultúrkincsben találták meg az alkotók. A tánc ezekben a művekben az egyéb színpadi eszközökkel egyenrangúvá vált. Gondolatilag és vizuálisan is több sík épül egymásra, így ez a formálásmód olyan asszociációs sorok elindítására, olyan többretegű üzenet hordozására tette képessé a néptánc színpadra alkalmazott nyelvét, amely korábban elképzelhetetlen volt. Foltin Jolán *Asszonyok könyve*, *Lagzi* és *Fénylik titka keresztfának* című darabjai kiemelkedő példák erre, Zsuráfszky művei pedig a végsőkéig fokozott autentikus megjelenítést képesek a legkomplexebb színpadi, színházi fogásokkal ötvözni (*Betyárok*, *Drakula*). A sűrűre szőtt táncanyag mindig valamilyen mondanivaló szolgálatában áll. Az alkotók erőssége, hogy néhány ecsetvonással képesek fölvezetni figuráikat, s ütköztetéseikből szinte magától születik a dráma. Megőrzi a sűrített történetmondást – a folklór sohasem bőbeszédű –, nem magyarázzák, nem játszzák túl: elég egy odavetett pillantás, egy túlrájtolt mozdulat és minden érthető.

A fiatalabb koreográfusok között többen hasonlóan komplex, színházi módon gondolkodnak. Horváth Zsófia művei már a szürrealisztikus formálás felé mutatnak (*Gyimesi halottkísérő*, *Rókatánc*, *Szekérbölcső*). Itt kell megemlítenünk, hogy a Honvéd Táncszínház körül alakult ki egy olyasfajta nyitott műhelymunka, amelynek során több fiatal koreográfus is lehetőséget kapott arra, hogy kipróbálja képességeit. Közülük Horváth Zsófia kötődése máig erős az együtteshez és

a néptánchoz, de ebből a fészekből indult Román Sándor, Horváth Csaba és Gombai Szabolcs is. Fitos Dezső *Fekete malom*, és Kocsis Enikő *Bűbájások vagy Boldogasszony leányai* című darabjai pedig az autentikához ezer szállal kötődő, de azt színházi nyelvként természetes módon használó, olykor újraértelmező szerzők alkotásai. Módszerük sajátja a dinamikának és a tempónak a táncosok teljesítőképességének határáig való feszítése, a tökéletesen átgondolt dramaturgia, a minden ízében kidolgozott mozdulatnyelv, s a gazdag és igényes vizuális keret.

Napjainkban az évfordulók kapcsán az előadások finanszírozására kiírt pályázatok egyértelmű tematikai hullámokat vetnek. Az ezredfordulón minden együttes megalkotta a maga történeti tablóját: az Állami Népi Együttes és a Duna Művészegyüttes közösen mutatta be *Táncos magyarok* című darabját, a Budapest Táncegyüttes pedig több korábbi koreográfiáját is felhasználta *Magyar Rapszódia* című előadásában. Ekkor született az Experidance *Ezeregy év meséi* című produkciója is. 2006-ban az 1956-os forradalom évfordulóján újra hasonló jelenségnek lehettünk tanúi, s előadások sorát ihlette a Bartók-jubileum is. A Honvéd Táncszínház műhelyében Foltin Jolán rendezésében került színre a *Bartók útjai* című előadás, Juhász Zsolt pedig a Duna Művészegyüttesel állította színpadra *Profána – Bartók hidak* című produkcióját. Az est legemlékezetesebb *Hegedűduók* című darabja a stilizált és autentikus zenei és színpadi formálások váltogatásával tett kísérletet arra, hogy az absztrahálás lehetőségeit és fokozatait megragadja. Ez a koreográfia lett a későbbi *Aranyág* című produkció kiindulópontja is, mely nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy Bartók 44 hegedűduójának zenei világát állítja párhuzamba a népzenevel.

Az Állami Népi Együttes egy nagyszabású Bartók-trilógia színrevitelébe fogott, melynek eddig két része készült el: a *Kincses Felvidék*, és a modern kötődésű, igencsak megosztó *Labirintus*. Ebben a produkcióban a folklóralap már alig-alig érhető tetten, az alkotók idézőjelbe tették, elmosták a hagyomány határait, a néhol még sejtethető kereteket groteszk valósággal töltötték meg. Az önirónia sem állt távol tőlük, a kiforgatott, túlráajzott, roncsolt néptánc- és társastáncmotívumok mellett kórus-, szon- és ariaparádia is megjelent. A *Labirintus* provokatív mű, mely megosztotta a közönséget. A néptáncosok felhördülése éppúgy jelezte ezt, mint a kortárs kritika lelkesedése.

Kérdések a kortárs néptánc körül: mitől kortárs, meddig néptánc?

Miközben a világ táncéletében a posztmodern művészet térnyerésével a posztnépi showvilág révén éppen a néptánc újjászületésének lehetünk tanúi, addig a hazai néptáncművészet megújítására törekvő szárnypróbálgatásokat sokáig minimális érdeklődés kísérte. A klasszikus és modern táncműfajok, elsősorban pedig a kortárs tánc és néptánc kapcsolatát, határterületeit tapogató koreográfiák izgalmas dokumentumai a néptáncművészet mai útkeresésének. Sajnos azonban úgy tűnik, ez a terület a kortárs tánc- és a néptáncos szakma és közönség közötti senki földje maradt. A néptáncosok számára túl elvont, túl művészi, túl kortárs – ez jól látható a különböző internetes fórumhozzászólásokból –, bár legtöbbször valójában csak homályos elképzelésekkel rendelkeznek a művekről. A kortárs tánc kedvelői számára pedig a művek többsége érdektelen vagy érthetetlen a hagyományhoz való kötődése miatt. A néptáncosok számára túlságosan kortárs, a kortársak számára túlságosan népi – ez egyelőre feloldhatatlan ellentétnek tűnik.

A színpadi néptáncról szóló írások felváltva használják a tematikus vagy dramatikusan tánc, kísérleti koreográfia, műhelytanulmány, táncszínház, néptánc színház, kortárs néptánc kifejezéseket minden olyan esetben, amikor a tánckomponista valami mást, többet is akar közölni a koreográfiájával, mint egy-egy táncstílus vagy -dialektus materiájának színpadi megformálása. Az ezredfordulón viszont egyre gyakoribbá vált a *kortárs néptánc* kifejezés, mely kapcsán az elsők között felmerülő kérdés az, hogy a kortárs fogalom megfelelő-e a közlési szándék jelzésére?

Mindazok, akik egy időben, azaz napjainkban koreográfiákat készítenek – bármilyet, bármilyen szándékkal –, kortársak. „Kortárs tánc alatt azt a kommunikációt értem, ami a jelenben születik olyan nyelven, melyet »mai« testek fogalmaznak meg, s tárgya a kortárs emberi lét” – írja Lőrinc Katalin (2006, 4) az *Ellenfény* című folyóirat *Mi is az, hogy kortárs?* című kérdésfolytetésére. Fuchs Lívia (2006, 5-6) számára a mai, az új, a jelenkori mind kortársi ugyan, de egyáltalán nem biztos, hogy korszerű is. Tapasztalata szerint az alkotóknak (koreográfusoknak) a tradícióhoz való reflektív, kritikus viszonya az, ami élesen megkülönbözteti a jelen különböző alkotói csoportjait egymástól. Nánay Istvánnak (2006, 4) viszont egy ma születő néptáncprodukcióról nem jutna eszébe a kortárs jelző, mivel azt esztétikai tartalmúnak tekinti, amely azt fejezi ki, hogy művelői elsősorban a tánc formanyelvének megújítását tartják feladatuknak.

Többen hangsúlyozzák, hogy a kortárs tánc ösztönző jellegű, amennyiben a művészeti ágak néhány száz éve rögzült határainak átlépésére törekszik az elvesztett szintézis újrateremtésének igényével (Fuchs 1999, 7). A művészeti ágak határait feszegetve, színházi és színpadtechnika, film-, képző- és zeneművészeti eredmények, alkotói tendenciák ismeretében is készülnek mozgásnyelvként néptáncot választó darabok. Ugyanakkor éppen a sokoldalú műveltség hiányában kortársként is készülhetnek avított művek, réges-rég túlhaladott szemlélettel. Még akkor is, ha valamiféle gondolat moco-rog az alkotóban (Kővágó 1998, 10).

E sokféle megközelítésből úgy tűnik, hogy maga a kortárs tánc fogalma sem egyértelműen definiált, átalakulásban lévő, s ezért mindig aktuális jegyeket mutató megjelölés. Az aktuálisról csak annyit mond el, hogy éppen jelen idejű, vagyis mindig konkrét tartalommal kell kitölteni, konkrét jegyekkel kell életet lehelni belé. Ha hozzátesszük, hogy a folklór is egy folyton mozgó, organikus valami, e kettős konstellációban kell keresnünk a kortárs néptánc helyét.

A második kérdés, hogy meddig beszélhetünk egyáltalán néptáncról? A kísérleti, táncszínházi jellegű művek közös jellemzője, hogy nyitottak, bátrak, a hagyományos formákat – szükség szerint – használják, de nem tartják korlátnak. A művek létrejöttét a közlésvágy inspirálja, emiatt intellektuálisan megközelíthető tartalommal rendelkeznek. Nem a formanyelv megújítása került elsődlegesen a kísérletek homlokterébe – bár erre is akadnak példák –, sokkal gyakoribb viszont az, hogy a kommunikáció jellege tér el az autentikus néptánc hagyományos formáitól. A kiindulásként felhasznált folklór néhány műben viszont már alig-alig érhető tetten. Egyes vélekedések szerint a hagyománytagadó modernizmus hevessege éppen a hagyomány fontosságáról, súlyáról, kényszerítő erejéről tanúskodik: a „formabontás” azért lehet tartalmas gesztus és forradalmi tett, mert fenntartja annak a „formának” a lényegiségét, amelyet felbont. Felértékeli és megőrzi azzal, hogy tagadja (Rényi 2006, 3).

Természetes, hogy a néptánc kutatás történetének gyűjtő fázisában – abban az időszakban, amikor még nem állt olyan lenyűgözően gazdag matéria a koreográfusok rendelkezésére, mint ma – kényszerű módon nyúltak az alkotók más mozdulatrendszerek (balett, mozdulatművészet) anyagkészletéhez. Napjainkban, akik máshonnan merítenek, már nem a helyettesítés, kiegészítés szándékával alkalmazzák a kölcsönvett materiát, hanem egyértelműen mondanivalójuk van vele. A konkrét és absztrakt ábrázolásmódok váltakozó alkalmazásával, vagy egyéni gesztusnyelvek bekapcsolásával kitérített koreográfusok kifejezőmódja, a motivikus tánc helyett kifejező mozgásra törekszenek. Ezt a nyitást a mozgásszínház felé elsőként Szigeti Károly és Kricskovics Antal tette meg. Ezek a kompozíciók már csak többé-kevésbé támaszkodtak a magyar, illetve balkáni tánc-folklór kifejezési nyelvére, hiszen az inspiráló momentumok a folklóron kívül eső tartományból származtak.

Párhuzamosan építkezett a moderntánc, a magyar és balkáni néptánc kifejezőkészletéből az Állami Népi Együttes *Veszett világ*, *Naplegenda* és *Pannon freskó* című produkciója is. A Duna Művészegyüttes műhelyében elsősorban Juhász Zsolt vette ki részét a kísérletezésből (*Derengő*;

Muszáj Herkules; Amazonok, madonnák). A *Paraszt Dekameron* kapcsán pedig számos kortárs koreográfus is megmutatkozási lehetőséget kapott (többek között Bozsik Yvette, Kovács Gerzson Péter és Mándy Ildikó). A sokféle koreográfusi gondolat, mozgásművészeti hagyomány azonban nemigen tudott túllépni az eklektikán. Az újabban született művek közül a *Tavaszi szél* finoman kezelt, gazdagon díszített, új megvilágításba helyezett folklóralapot használ. Mihályi Gábor, Farkas Zoltán „Batyú”, és a rendező-koreográfus Juhász Zsolt darabjaiban ezúttal a vitalitás mellett a tánc finomabb rezdülései, sőt máskor rejtve maradó szerkezeti elemei is hangsúlyossá váltak. Az *Aranyág*, a balkáni folklórra épülő *Örökkön örökké*, és a még frissebb *Barocco rustico* során is alapvetően a motívumfűzés, a kommunikáció jellege tér el a hagyományban szokásostól. Itt az a pont, ahol az alkotók mai, kortárs szemlélete leginkább tetten érhető e darabokban.

Ha – Fuchs Lívia nyomán (2006) – a tradíció megújításának szándékát vesszük alapul, akkor a „kortárs néptánc” kétféle úton is eljuthat egy alkotó. Élhet a hagyományos formák újszerű alkalmazásával, de elképzelhető a kezdeményezés a színpadi hagyomány kritikája, újragondolása felől is. A lényeg, hogy létrejöjjön a találkozás hagyomány és modernitás között.

Manapság már nem lehet kérdés, hogy a néptánc egyes koreográfusok keze nyomán leszűrt formanyelvűvé képes-e sűrűsödni. Az sem kétséges, hogy létezik egy olyan néptánc alapon építkező színházi út, amelynek legkiválóbb alkotásai bármely más táncművészeti ág reprezentatív darabjai mellé állíthatók. Egyre több együttes hangsúlyozza, hogy hagyomány és modernség egymást jól kiegészítő fogalmak: korszerű formanyelvet ötvöznek a Kárpát-medence táncagyományának elemeivel. A szándék nem más, mint hogy változó világunkban – az állandónak és változatlanoknak hitt – hagyományhoz való viszonyukat feltárják (M. Nagy 2006, 27). Nem elégedhetnek meg a folklór reprodukálásával. Megmutatják azt, amit ebből a kultúrából ma is aktuálisnak, érvényesnek, értékesnek – és nem utolsó sorban – hatásosnak tekinthetnek. Keresik az egyensúlyt a színpadi és a táncos hatások, a népi és a kortárs tánc technikák és eszközök között. Minden mozdulatban, minden színpadi történetben ott lüktet a múlt, de a táncosok által életre keltve, átélve és jelenvalóvá téve.

Irodalomjegyzék

- Bohlman, Ph. V. (2004): *A világzene*. Magyar Világ Kiadó, Budapest.
- Fuchs Lívia (1981): Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében. *Táncstudományi Tanulmányok, 1982-1983*. 79-102.
- Fuchs Lívia (1999): Tánc? Színház? *Színház*, 32. évf. 8. sz. 7-10.
- Fuchs Lívia (2006): Hogy mi is az a kortárs tánc? *Ellenfény*, 2006/7. sz. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2006/7>
- Katona Imre és Voigt Vilmos (1998): A folklór stilisztikája és esztétikája. In: Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Osiris Kiadó, Budapest. 603-634.
- Kövágó Zsuzsa (1998): Kortárs néptánc a Nemzeti Színházban. *Zene-Zene-Tánc*, 5. sz. 10-11.
- Lőrinc Katalin (2006): Ma (holnap). *Ellenfény*, 2006/7. sz. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2006/7>
- Maác László (1989): Néptánc a színpadon. In: Dienes Gedeon és Fuchs Lívia (szerk.): *A színpadi tánc története Magyarországon*. Múzsák Kiadó, Budapest. 263-352.
- M. Nagy Emese (2003): 45 éves a Budapest Táncegyüttes. *Táncművészet*, 6. sz. 30-31.
- M. Nagy Emese (2006): Kincses Felvidék. A Magyar Állami Népi Együttes új műsora a Művé-

szetek Palotájában. *Táncművészet*, 4. sz. 26-27.

M. Nagy Emese (2010): Ágak-bogak, vadhajtasok. Alkotói attitűdök és koreográfiai gondolkodásmódok napjaink színpadi néptáncművészetében. *Debreceni Disputa*, 5. sz. 8-13.

Nánay István (2006): Elhatárolódás és átjárhatóság. *Ellenfény*, 2006/7. sz. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2006/7>

Rényi András (2006): A „kortárs tánc” – alkalmazott művészet? *Ellenfény*, 2006/7. sz. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2006/7>

Szegedy-Maszák Mihály (1995): A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban. In: Szegedy-Maszák Mihály: *Minta a szönyegen. A műértelmezés esélyei*. Balassi Kiadó, Budapest. 76-90.

Voigt Vilmos (1998): Esztétika. In: Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Osiris Kiadó, Budapest. 623-634.

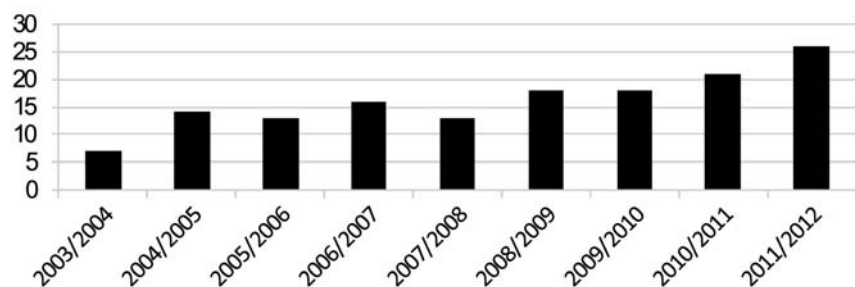
A Magyar Táncművészeti Főiskola külföldi hallgatóink szemszögéből

Összefoglaló SWOT-analízis alapján

A talán némileg szokatlan nézőpont választását az indokolta, hogy hat-hét éve rendszeres kapcsolatban vagyok a főiskolai művészképzésben tanuló külföldi hallgatókkal, legyenek azok csak részképzésre érkezők, vagy a BA-képzés bevezetése óta teljes, diplomát adó képzésre is vállalkozók. Sokfelől, különböző elvárásokkal és reményekkel érkeznek, sokféle tapasztalatot hoznak: saját hazájukból, vagy esetenként más országok iskoláiból is.

Munkamódszerként a SWOT-analízist választottam, mely tény- és véleményfeltárássá kiváló eszköz. Az összegyűjtött megállapítások későbbi, felelős elemzés alapját képezhetik. Egyes állításokkal nem kell feltétlenül egyetérteni, egy-egy javaslat irányát nem kell feltétlenül követni. De valamennyi állítás valós, személyes tapasztalatokra épülő véleményt fogalmaz meg.

A SWOT-elemzést kb. 30 volt és jelenlegi hallgatónk töltötte ki. Különösen érdekesek voltak számomra azok, amelyeket a diplomát szerzett, egykori hallgatóink küldtek, mivel ők már minden elvárásnak való megfelelésre törekvés vagy esetleges retorziótól való félelem nélkül osztották meg gondolataikat. Ugyanakkor a szerzett tapasztalatok időbeli szóródása azt is eredményezi, hogy bizonyos vonásokat csak egyes „évjáratok” említhettek meg: akár pozitívumokat, akár negatívumokat. A külföldi hallgatók száma az elmúlt években szerényen, de szinte folyamatosan növekedett (lásd 1. ábra).



1. ábra: A külföldi hallgatók számának alakulása

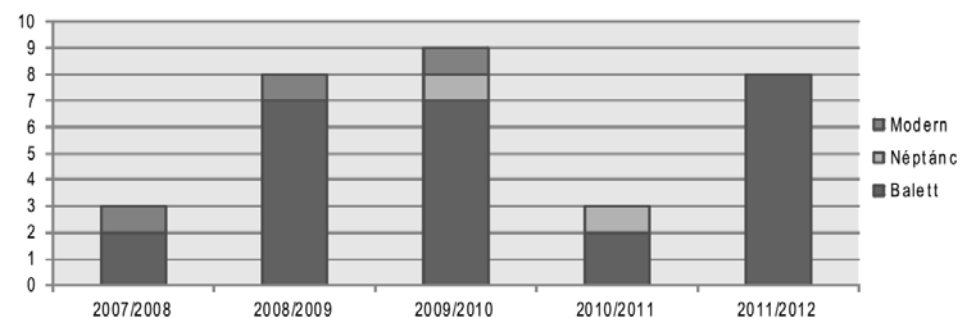
A 2007-ben megkezdődött az angol nyelvű elméleti órákkal folyó felsőoktatási alapképzés (BA). Ez egyértelműen hozzájárult ahhoz, hogy a gazdag táncoktatási kínálatból sokan a Magyar Táncművészeti Főiskola mellett döntöttek.

Az oklevélszerzési lehetőség a legtöbb esetben nem maguknak a fiatal táncosoknak, hanem a tanulmányaikat finanszírozó családoknak, a diákhitelt biztosító állami struktúráknak lényeges szempont. És mivel a külföldi hallgatók által fizetett költségtérítési díj a Magyar Táncművészeti

Főiskola számára fontos bevételt jelent, ez sem elhanyagolható szempont – bár csak a szakmai-művészi szempontok érvényesítése után.

A külföldi hallgatók döntő többsége a balettművész szakirányra érkezik (lásd 2. ábra). Az egykori Állami Balett Intézet ma, hat évtizeddel az alapítása után is legfőképpen a kiváló balettoktatásáról ismert, ezért lenne igény az angol nyelvű balettpedagógus-képzés újraindítására is.

A moderntánc szakirányon egy, a néptánc szakirányon szintén egy hallgató folytatott tanulmányokat 2007 és 2011 között. A moderntánc terén létezik számos, nálunk ismertebb, kiváló intézmény. A néptánc-képzésbe pedig külföldi növendék csak igen kivételes esetben tud bekapcsolódni, és aztán az itt megszerzett tudást érdemben hasznosítani. Ezeket a szakirányokat tehát a jövőben sem várható nagyobb létszámú külföldi hallgató jelentkezése.



2. ábra: Külföldi hallgatók megoszlása szakirányok szerint

A SWOT-analízis első két kérdésköre a vizsgált intézmény *belső vonásaira* irányítja a figyelmet: saját erősségeire és gyengeségeire. A megállapítások nem objektív mérce alapján születnek, hanem a válaszadó szubjektív véleményét fejezik ki. Éppen ezért közvetlen döntésekre nem alkalmasak – nem kívánunk „szavazatok” lenni –, hanem csak segédeszközt jelentenek a döntéshozók számára.

1. A kérdőív első része az *erősségekre* (strengths), a Magyar Táncművészeti Főiskola erényeire kérdez rá. Erre érkezett a legtöbb megjegyzés. Az alábbi áttekintés nem tér ki arra, hogy egy-egy értéket hányan tettek szóvá. Az említett erősségek: (1) Kiváló klasszikusbalett-képzés. (2) Igényes tanárok. (3) Sokféle óra, tantárgy. (4) Sok előadás, fellépés (külföldön is). (5) Az előadások és a vendég mesterek „mindent visznek” (ti. ezeknek rendelődnek alá az egyéb programok). (6) Házi színpad. (7) Nagy létszám (összehasonlítva néhányuk korábbi iskolájával). (8) Szép épület, kellemes környezet. (9) Egészségügyi szolgáltatások elérhetősége. (10) Nemzetközi koordinátor rendelkezésre állása (nem csak a Magyar Táncművészeti Főiskolán belüli tanulmányi ügyekben). (11) BA-oklevél megszerzésének lehetősége. (12) Elméleti órák, magyar nyelvoktatás. (13) Odafigyelő hozzáállás („családias”).

A sok jó visszajelzésből a legfontosabb nyilvánvalóan a központi tartalom: a balettoktatás, így az ehhez fűzött megjegyzéseket érdemes tovább részletezve is felsorolni: (a) kiváló klasszikusbalett-képzés, (b) igényes tanárok, és (c) gyors, feszes órák. A mesterek sokat követelnek, mindenkit javítanak, és szinte mindegyikük beszél többé-kevésbé angolul.

Vélhetően az intézmény vezetése is egyetért abban, hogy ezek valóban erösségei a Magyar Táncművészeti Főiskola balettművész-képzésének. Ezeknek a vonásoknak a meg- és fenntartása, egyre magasabb szintre történő emelése fontos, és egyben biztató példát is jelenthet más területek számára.

2. A SWOT-analízis jellegéből következően a második gondolatcsoport a *gyengeségek* (weaknesses) listája: (1) Nehéz nyelvi környezet: instrukciók, korrekciók, órai munka, hirdetések. (2) Nagyon drága (tandíj és extra kiadások). (3) Nehéz integrálódni: elutasító a hangulat. (4) A külföldi osztálynak kevés az órája, túl sok a szabadidő. (5) A „klasszikus” modern repertoár hiánya. (6) Fölösleges, „töltelék” tantárgyak. (7) Az elméleti tárgyakhoz nincsenek tankönyvek. (8) Késői tájékoztatás (például szülői bemutatókról, szünetidőkről és fellépésekről). (9) Gyorsan elhasználandó levegő a termekben. (10) Nincs WC-papír, szappan. (11) Egészségtelen menza és büfé. (12) A „karriertanácsadás” hiánya (például előtáncolások).

A kicsit részletesebben megvizsgálendő szempontnak azt választottam, amivel nyilván minden hozzánk érkező külföldi diák találkozhat, és hosszabb-rövidebb ideig szenved tőle, ami a szakmai fejlődését is hátráltathatja. Nehéz integrálódni, „benne lenni”: (a) erősödő idegenellenesség az országban; (b) „többlet” vagy „levegő vagy” érzés; (c) korai kiválasztás után erős hierarchia; (d) diszkrimináció: a mesterek a már ismerteket választják be a közös próbákra, darabokra; (e) a külföldiek részéről megnyilvánuló igény: „most érkezünk, esélyt kérünk!” A nemzetközi évfolyam „rendszeridegen”, nem illeszkedik bele a kilenc éves képzésbe.

Ezek az állítások nem feltétlenül esnek egybe a főiskola vezetésének a véleményével, az intézményi önértékeléssel, vagy akár a magyar hallgatók meglátásaival. Nem objektívek, és végképp nem jelentenek utasításokat, hanem csupán megfontolásra ajánlott vélemények. Sosem „diktátumok”, hanem megfigyelések. Viszont nem hagyhatók figyelmen kívül, mert „kezelést” igényelnek: elsősorban érdemi kommunikációt az érintett hallgatókkal, de átgondolt szervezési lépéseket is.

Van, ami tárgyilagos, és nem is változtatható, mint például a magyar nyelvi környezet nehézsége. Akad, ami valós, de hatáskörünkön kívül esik, mint az országban erősödő idegenellenesség.

Azután találtam sok megérthető panaszt, amelyeket gyakran nem tudunk – és számos esetben nem is akarunk – orvosolni. Viszont ezekre a megjegyzésekre érdemes odafigyelni, a hozzánk érkező külföldi hallgatókkal időben, még a rossz érzések elmélyülése előtt megbeszélni, az okokat megmagyarázni, legyen szó a költségtérítés összegéről vagy az órarendről (a gyakorlati órák csak a hallgatók fél napját kötik le, hiszen a magyar évfolyamtársaik a nap másik felében gimnáziumba járnak). De ebbe a „csokorba” tartozik az is, hogy a mesterek a magyar növendékeket bizony évek óta ismerik, és például szereposztáskor elsősorban rájuk gondolnak, őket írják ki, és nem a (még) ismeretlen külföldieket (pláne egy októberi adatfelvételnél).

Akadnak a megjegyzések között olyanok is, amelyeket érdemes megfontolni, mert többféle reagálás is lehetséges. Szakmai, és tegyük hozzá: anyagi szempontoktól függ, hogy a megfontolás után milyen döntést hoznak az arra hivatottak, legyen szó a tantárgyak arányáról vagy a büfé kínálatáról.

A SWOT-analízis további két szempontja a vizsgált *intézmény és a környezet, a külvilág kapcsolatait* teszi kérdés tárgyává. Értelemszerűen a még intézményen belüli hallgatók kevés tapasztalattal rendelkeznek, tőlük nagyon kevés érdemi megjegyzés érkezett. Ugyanakkor azok, akik már végzettként jeleztek vissza, értékes szempontokat adtak: például a „piac” visszacsatolását is képviselik (elhelyezkedésük után visszatekintve mi hiányzott az oktatásukból), a mindennapi rutin javításához szóltak hozzá (próbarendek internetes elérhetősége), marketing-szempontokat adtak további hallgatók toborzásához, stb.

3. A *lehetőségek* (opportunities) a Magyar Táncművészeti Főiskola számára ahhoz, hogy eredményesebb legyen: még jobb szakmai képzés biztosítson, még elismertebb pozíciót érjen el, és még kellemesebb helyszín legyen a külföldi hallgatók számára: (1) Aktív „marketing”: a főiskola ismertségének növelése. (2) Budapest adottságainak hasznosítása (Budapest-marketing): sok és olcsó kulturális élmény, fürdők. (3) Még több külföldi diák felvétele: igazi nemzetközi jelleg és hangulat megteremtése. (4) Jobb nyelvoktatás megteremtése a magyaroknak, hogy kommunikál-

ni tudjanak, és befogadóbbak legyenek. (5) Dinamikusabb honlap megvalósítása (például órarendek, próbák elérhetősége). (6) Látogatók ingyenes meghívásának lehetővé tétele. (7) További belső és külső versenylehetőségek biztosítása. (8) Új tantárgyak (például irányított alkotás, improvizáció), bővülő modern repertoár kialakítása, és ami már létezik máshol, azt át kellene venni (a tankönyveket is). (9) A végzős hallgatók aktív menedzselése. (10) Nemzetközi koprodukciónak szervezése.

A felsorolt fejlesztési lehetőségek közül jó néhány nagyon is egybevág a főiskola kitűzött céljaival. Elég, ha a nyelvoktatás fejlesztésére utalunk: a külföldi hallgatók ennek csupán a könnyebbé váló kommunikáció és beilleszkedés vonatkozásában látják előnyét, de mindannyian jól tudjuk, hogy a diplomaszerezés és az elhelyezkedés tekintetében ez a magyar hallgatók számára is kulcsfontosságú téma. Új tantárgyak, tananyagok, repertoárszámok beillesztése szintén valamennyi hallgató javát szolgálná, ahogy a dinamikusabb honlap is. Az erősebb Budapest-marketing csak a Magyar Táncművészeti Főiskola iránt érdeklődő külföldiek számára érdekes, viszont tény, hogy intézményi propagandánkban eddig erre nem építettünk.

4. A SWOT negyedik betűje a *fenyegetések* (threats) kérdéskörére utal. Az elemzés e vonatkozásának mindig az a célja, hogy amennyire csak lehet, menjünk a fenyegetések elé, készüljünk fel megelőző-kivédő stratégiákkal.

A hallgatók megjegyzéseinek jó részéből a külvilág – begyűrűző – fenyegetései köszönnek vissza, amelyektől ugyan a főiskola vezetősége, a mesterek és többi dolgozó is igyekszik védeni a növendékeket, de természetesen nem vagyunk sziget: (1) A gazdasági válság, az idegengyűlölet és előítéletesség miatt Magyarország nem vonzó. (2) Minden egyre drágább, megfizethetetlen. (3) Pénzhiány: kevesebb óra, kevesebb vendégtanár, tovább csökkenő nemzetközi repertoár. (4) Más iskolák többet és olcsóbban ajánlanak: sőt, teljes ösztöndíjat. (5) „Láthatatlanná” válás marketingráfordítás hiányában. (6) A végzősök nem kapnak szerződést, vagy nem állják meg a helyüket: az intézmény rossz híret keltik.

A gazdasági problémák – fenyegetések – problémaköre messze meghaladja egy ilyen rövid gondolatfutam lehetőségeit. Ezzel szorosan összefügg a más iskolákkal való versenyhelyzet: akinek van pénze, az „megvesz” szegényebb országokból tehetségeket (ingyenes tanulmányokat, sőt megélhetési támogatást is biztosít), és utána velük „villog”, velük erősíti az iskola hírnevét, noha nem az adott iskola „nevelte fel” ezeket a kiváló növendékeket.

Valójában a szakmai jellegű problémák jó része – a nemzetközi repertoártól a vendégtanárokig és a csökkenő marketinglehetőségeikig – szintén gazdasági okokra vezethető vissza. Szomorú tény, hogy a pénz diktál. Saját hatáskörünkbe a felvetett gondok közül szinte csak az előítéletesség tartozik, ami elsősorban pedagógiai kérdés, és éppen a külföldi hallgatók jelenléte, a velük való folyamatos kapcsolat, eredményes együttműködés segít(het) az előítéletek és az idegenellenesség lebontásában.

A fentiekben összegzett szempontok, megfigyelések, állítások, vágyak, hiányérzetek hozzájárulhatnak a sok szempontú mérlegeléshez egy-egy döntés előkészítése során. A döntés tartalma lehet a korábbi gyakorlat fenntartása, valaminek a változtatása, vagy akár valami teljesen új elindítása is. A SWOT-analízis a döntés-előkészítés egyik eleme, a következő lépések már a döntéshozók felelőségi körébe tartoznak; meghozott döntéseik bizonyára némileg módosítják majd a Magyar Táncművészeti Főiskola életét és helyzetét, amit idővel ismét érdemes lehet SWOT-analízis tárgyává tenni.

A Debrecenben rendszeresen megrendezett táncházak kapcsolati hálója a kezdetektől napjainkig (1974–2009)

Debrecenben csupán két évet kellett várni a budapesti kezdetek után arra, hogy 1974-ben beindulhassanak az akkor még csak alkalminak nevezhető táncházak. Ezeket rövidebb időre egy csendes időszak követte, majd az 1970-es évek végétől beindulhatott a táncházmozgalom Debrecenben is.

Az azóta eltelt harmincöt év vizsgálatát tűztem ki célul, melyhez több, főképp empirikus forrást használtam fel. Ezek magukban foglalják a saját gyűjtéseimet, illetve a Halmos Béla által az egykori debreceni *Déliabáb* Népzenei Együttes tagjaival készített interjúit, továbbá internetes forrásokat más kulturális egyesületekre vonatkozóan. Ezeket az adatokat a rendszeres táncházak kutatására használtam fel, mivel a táncházakban vagy az azok körül kialakuló lokális társadalmi csoportok elemzése olyan fontos tartalmakat hordoznak, melyek definiálni tudják a mozgalom társadalmi működését, annak kapcsolatrendszerét.

Kutatásom során arra kerestem a választ, hogy az általam megállapított három: makro-, mezo- és mikroszint hogyan befolyásolja a debreceni táncházakat, milyen kapcsolatrendszert alakított ki azzal az eltelt bő harminc év során. Makroszinten az állam, mezoszinten a társadalmi egyesületek, mikroszinten pedig az egyének és a táncház kapcsolatát értem. Nem tekintettem azonban vizsgálatom tárgyának az e szinteken belüli kapcsolatrendszert.

A fogalomrendszer

Az adatközlők elbeszélései során a táncházak közönségét és szervezőit szinte minden esetben közösségnek tekintették, így foglalkoznom kellett a közösségek fogalomrendszerével is. A táncházakban részt vevő emberek azonban néprajzi, szociológiai értelemben véve nem nevezhetők közösségeknek, mivel kölcsönös függés nem állapítható meg a tagok között, illetve „nem tekinthetők közösségnek sem a valamilyen céllal, legfeljebb néhány céllal létrehozott társulások” sem (Sárkány 1977, 330). Így állapítottam meg a táncházak közönségét csoportként, amelynek többféle értelmezése alakult ki a szociológiában is. Csepeli György (1997, 404) két szociológusra hivatkozik ezek alapján. Jacob M. Rabbie a tagok között észlelt függőség alapján határozza meg a csoportokat. Ez a meghatározás így feltételezi azt, hogy a táncházakban jelen lévők minden esetben ismerik egymást. Ez egy 50-70 fős táncház esetében nem releváns, így dolgozatomban a John C. Turner-féle csoportdefiníciót alkalmaztam, aki szerint az egyes kategóriákat a csoport tagjai a saját énképükbe építik be, azaz aki táncházba jár, az táncházasnak tekinti magát. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy a két definíció között éles határvonal nem húzható, több esetben mindkét meghatározás érvényes.

A mikro- és mezoszinten alkalmazott kutatásom során az individuális elemzési szintet használtam, ugyanis ezen a szinten a különféle egyesületek, csoportosulások és a táncházak közötti kapcsolatrendszeren, nem pedig a szinteken belüli kapcsolatrendszeren volt a hangsúly.

Az általam is – gyakran szinonimaként – használt kapcsolatrendszer, hálózatrendszer fogalmakat az informatika segítségével definiáltam, amely szerint egy meghatározott szabály szerint rendeződő elemkészlet hálózatot fog alkotni,¹ ez alapján tehát a táncházakban jelen lévők is egy szabályrendszer vagy tartalom alapján csoportosulnak.

¹ <http://www.hit.bme.hu/~gaal/halozat.pdf>

Debreceni táncházak kapcsolatrendszere

1. *Makroszint.* A makroszinthez a táncházak és az azok szervezéséhez szorosan kapcsolódó állami szerepvállalások, a kultúr- és művelődéspolitika, a pénzügyi támogatási rendszer, a város és a megye hivatalos és esetenként nem hivatalos (az adott politikától eltérő) viszonya tartozik. Fontos különválasztani az 1974-től 1989/1990-ig és az 1990-től 2009-ig terjedő korszakot, mivel olyan elementáris politikai változások következtek be Európa és az ország életében, amelyek kihatottak a hivatalos kultúrpolitikára, és azzal együtt a táncházak életére is. A makrokutatás során módszertani nehézségekbe ütközünk, mivel a néprajzi és társadalomtudományi kutatások a csoportokra, közösségekre fókuszálnak, ugyanis országos vizsgálatokat nehezebb végezni, így a mezoszintű vizsgálatokból lehet következtetni az állami szerepvállalásra.

2. *Mezoszint.* E szint alatt a táncházak és a társadalmi szervezetek, a tulajdonképpeni civil szféra kapcsolatait értem, amely további két részre bonthatók: országos jellegű és lokális társadalmi szervezetekre. A nem kormányzati szervezetek (Non Government Organisations, NGO-k), azaz a civil szféra vizsgálata azonban nem nyúlhat vissza teljesen a táncházak kezdetére, mivel a politikai berendezkedés eleinte nem tette lehetővé, később pedig – a rendszerváltásig – szükségtelenné tette a társadalmi szervezetek létrehozását a táncházakat illetően. Tudjuk, hogy a kormányzat bizalmatlansága jellemezte a kezdeti időket mind Budapesten, mind Debrecenben.² Az 1980-as évek elejétől az eltűrt állapotból lassan támogatottá vált, ami azt jelentette, hogy az állami támogatást a táncházak a művelődési házakon keresztül kapták meg, így tulajdonképpen az egyesületi út szükségtelen volt (bővebben lásd Sándor 2006, 23-39). Az 1989. évi II. (társulási) törvény megalkotása, továbbá a rendszerváltás tette lehetővé és szükségessé a társadalmi szervezetekbe való tömörülést, mivel az állami szerepvállalás a kulturális szférában megváltozott. A hivatalos politika az általa létrehozott országos jellegű társadalmi szervezeteken keresztül tudja az anyagi támogatást biztosítani a táncházak számára, ehhez azonban a helyi civil szervezetek is szükségesek. Így kapcsolódik össze szervezeten a mezoszint a makroszinttel. Országos NGO-k például az NKA, NCA, a Civil Alap (debreceni városi önkormányzat) és a Táncház Egyesület.

Az országos hatáskörű szervezetekkel ellentétben a lokális szervezetek csak olyan anyagi támogatásokhoz juthatnak hozzá, amelyek egyrészt a helyi „érdekeket” képviselik, azaz a városban működnek és annak kulturális életét színesítik, másrészt pedig a helyi egyesületek más helyszínekre: külföldi fesztiválokra vagy az ország távolabbi településeire való eljutását célozzák.

Vizsgálatom tárgyát a táncházakkal összefüggő tevékenységet végző civil szervezetek, népzenei és néptáncgyűttesek képezték. Kiemelkedő jelentőségű volt a Hajdú Táncgyűttes, amely a kezdeti lépéseket is megtette, és amely a mai napig helyet ad a táncházaknak, valamint a Csürdögölő, a Rekettyés, a Sugalló és a Délibáb népzenei együttes, amelyek gyűjtőmunkát is végeztek, továbbá a Törköly Zenekar, a debreceni Varjúvár Kulturális Egyesület (nevét Kós Károly nyomán kapta), a Hortobágy Néptáncgyűttes, a Motolla Egyesület stb.

További fontos elem a mezoszint kutatása során a Debreceni Egyetem szerepe. A kezdeti budapesti példákhoz hasonlóan is nagy jelentőséggel bírt az intézmény – amely jogilag autonóm szervezetnek minősül, ezért is került ide a besorolása – a táncházak támogatása során. A hajdús táncházak Varga Gyula és Gunda Béla (a néprajzi tanszék alapítója, professzora) szakmai támogatása mellett indultak, később a Csürdögölő Együttesnek, a Varjúvárnak, a Hortobágy Táncgyűttesnek is az egyetem adott helyet, és a mai napig több rendezvényén jelen vannak alkalmi

² Joób Árpád – a debreceni Délibáb Népzenei együttes tagja – ezzel kapcsolatos elbeszélése is ezt támasztja alá: „Mi turnéztunk, és mindig jött egy pártember velünk természetesen. Mi a Délibában kacintottunk egymásra, tudtuk, hogy mi újság van...”

táncházak (Debreceni Nyári Egyetem, tudományos napok stb.). Kutatásom legnagyobb részét ezek az egyesületek, együttesek képezték, amelyek nem csak a táncházakkal, de több esetben egymással is érintkeznek, kapcsolatot tartanak fenn többnyire a tagsági átfedések miatt is.³

3. *Mikroszint.* A táncházak kutatása szempontjából fontos lenne az azokban részt vevők társadalmi helyzetének felmérése. Debrecenből, a Hajdú Táncegyüttes korai alkalmairól vannak adatok Kardos László nyomán, melyek révén beigazolódni látszik az a sztereotípiá, hogy a táncházak zöme egyetemi hallgató vagy egyetemi végzettségű. Ez később már módosul a Varjúvár táncházaiban, ahol a szervezők egyharmad része nem egyetemista. Az erre vonatkozó adatok elenyészőek, ennek az is az oka, hogy a több száz fős táncházak felmérése nehézségekbe ütközik. Ennek megfelelően én sem a szociológiai tényezők vizsgálatára helyeztem a hangsúlyt, csupán a személyek táncházzal való kapcsolatára fókuszáltam, amely során két csoportra osztottam őket: a táncházak szervezésében résztvevőkre és a vendégekre. E két csoportot, továbbá a táncházak, és azok szervezésével kapcsolatba hozható egyesületek, csoportok vizsgálata során fellépő tagsági átfedéseket (szervezők, vendégek) elemeztem az összes táncház esetében.

Csúrdöngölő	Varjúvár	Rekettyés	Motolla	Sugalló	Rendszeres „Hajdús”	Törköly
1983–1990	1990–1995	1997–2000	1998–	2002–	1999–	2005–

1. táblázat: A debreceni rendszeres táncházak időrendi táblája

Eredmények

A vizsgálatok során bebizonyosodott, hogy egységes rendszer nem mutatható ki a táncházak szerveződésével kapcsolatban lokális szinten, azonban ez csak további települések (legfőképp vidéki nagyvárosok) táncházainak kutatása után támasztható alá. Ennek ellenére mutatkoznak viszont tendenciák, amelyek a legtöbb esetben érvényesek Debrecenben.

Kiemelkedő szerepe van a népzenei és néptáncegyüttesek munkájának, melyek alapítványi vagy kulturális egyesületté alakulva tudnak anyagi támogatást szerezni (legfőképp az állami szférától) az országos hatáskörű társadalmi szervezetek által.

Több esetben a táncházak szervezését zenekarok kezdeményezik, akik jobb helyzetből indulnak, mivel zenekart nem kell fogadniuk és fizetniük. Néhány táncházi kezdeményezés alkalmával szóba kerül a korábbi alkalmakhoz való kötődés aspektusa, azaz a már korábban létrehozott táncházak mintájához hasonlóan, vagy annak szellemiségéhez kapcsolódva felépíteni egy újabb zenés-táncos alkalmat. Ezekben azok vesznek részt, akik a korábbi táncházakban jelen voltak vendégként vagy szervezőként. Meghatározó a Debreceni Egyetem szerepe, mely kisebb-nagyobb mértékben a kezdetektől segíti, támogatja a debreceni táncházak életét.

Az összes debreceni táncház társas szervezésű, így a mikro- és mezoszint összekapcsolódik, és – amint már említettem – annak érdekében, hogy a szervezés könnyebben megoldható legyen, országos hatáskörrel rendelkező szervezeteken keresztül pályázatok formájában anyagi támogatást igényelve kapcsolódnak össze az állami szférával: tehát a mikro-, mezo- és makroszint egymással együttműködve vesz részt a táncházak létrehozásában.

³ Ennek vizsgálatát nem tűztem ki célul.

További irányok

Az előbbieken több aspektust is érintettem, amellyel fontos lenne foglalkozni. Ilyen volt a látogatók társadalmi jellemzőinek mérése (Fábri és Füleki 2006) vagy a mélyrehatóbb makrokutatás, emellett az oktatási rendszer hatása is számottevő, gondoljunk csak a táncművészeti iskolákra (az alapfokú, középfokú és felsőoktatásra).

Folyamatban van egy kérdőív készítése is, amely a néptáncegyüttesek és a táncházak kapcsolatát hivatott elemezni. Ezt azért is tartom jelentősnek, mivel országosan tapasztalható az a tény, hogy mind az amatőr, mind a hivatásos együttesek tagjai csekély számban vesznek részt ilyen alkalmakon. A táncos-zenész egyéniségek léte is országosan befolyásolja a táncházmozgalmat. E „folkcelebek” szerepének kutatása is tágítaná a táncházakkal kapcsolatos ismereteinket, továbbá a nagyobb települések táncalkalmainak kutatása is nagy segítséget nyújtana az összehasonlító elemzésekben.

Irodalomjegyzék

- Csepeli György (1997): *Szociálpszichológia*. Osiris, Budapest.
- Fábri István és Füleki Katalin (2006): A táncházak közönsége: szociológiai jellemzők, értékek, életmód. In: Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalmról*. Hagyományok Háza, Budapest. 41-67.
- Gaal József (2007): *Hálózatok*. <http://www.hit.bme.hu/~gaal/halozat.pdf>
- Kardos D. László (1987): *A magyarországi néptánc-folklorizmus kérdéseiről*. Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke, Debrecen.
- Sándor Ildikó (2006): „Zene és tánc úgy, mint Széken”. A táncház mint folklorizmus- és művelődési jelenség. In: Sándor Ildikó (szerk.): *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalmról*. Hagyományok Háza, Budapest. 23-39.
- Sárány Mihály (1977): Közösség. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon III.* 330.

Táncstílusok találkozása, avagy változások a modern társastáncban

A klasszikus baletet napjainkban egyre több területen használják kiegészítő technikaként. Jelen van olimpiai sportágak – a ritmikus gimnasztika, a műkorcsolya, a jégtánc és a szinkronúszás – szférájában is. Kötelező tananyagként szolgál az alap- és középfokú művészetoktatási intézményekben, hiszen az egyetemes táncoktatás és kultúra olyan szerves részét képezi, melynek elsajátítása nélkülözhetetlen a mai kor táncosa számára. Az akadémikus technika a 20. századi versenytánc szerves részévé vált. Hatása explicit és implicit formában is tetten érhető a latin-amerikai táncokban. Ez napjainkban még felfedezetlen zóna. Útbaigazító szakirodalom még nem született a balett és a latin-amerikai táncok hatékony összekapcsolását illetően. Mivel gyakorlati haszon is származhat a két táncstílus adekvát jegyeinek fúziójából, nem titkolt szándékom egy olyan tréninganyag kidolgozása is, mely az akadémikus technika jegyein alapul, mégis a versenyszintű latin-amerikai táncosok speciális igényeit elégíti ki.

Az akadémikus technika kétirányú hatása a latin-amerikai táncokra

A modern társastáncban megjelenő változások egyike, mely az elmúlt években egyre erőteljesebb képet mutat: az akadémikus balett-technika feltűnése és térhódítása. Az 1980-as évektől kezdődően a latin-amerikai táncok soraiba előszeretettel építenek be olyan látványos és virtuóz mozdulatokat, melyek az akadémikus balett-technikában gyökereznek. Mivel a klasszikus balett melegágya különböző forgás-, ugrás- és egyéb olyan elemeknek, melyek beépítésével nagyobb figyelmet kap(hat) egy-egy páros, ebből következik, hogy egyre elterjedtebb ezek integrálása (explicit hatás).

A modern társastáncban kétféleképp jelenik meg a balett: közvetlen és közvetett módon. Explicit hatása az integrált balett-lépésekben, tehát a klasszikus balett mozdulatainak a latin-amerikai táncok soraiba való beillesztésében mutatkozik meg. Implicit következménye a lábvezetésben nyilvánul meg. Ezek a közvetlen és közvetett hatások egyértelműen megfigyelhetők, ezeket szeretném bemutatni. Először az explicit hatást vizsgáljuk meg.

Integrált balettlépések a sorokban

A sorokba beépített balettlépéseket három csoportba sorolhatjuk. A kategóriákat (1) a forgásokat, (2) az ugrásokat és (3) az egyéb elemeket tartalmazó halmazok alkotják. A klasszikus balett-technikában gyökerező forgásokat pontos meghatározás írja le. Ezek közül a *tour chaîné*¹ az, amely a legnagyobb mértékben előforduló forgáselem a latin táncokban. Végrehajtása – egyszerűsége miatt – a legkönnyebb a többi forgáshoz képest, és tempója is alakítható a különböző táncok ritmikai sajátosságai szerint, ezek adhatnak okot arra, hogy a forgásokat tekintve ez fordul elő legnagyobb arányban a különböző sorokban. Mind az öt latin-amerikai

¹ „Gyors forgássorozat, melyet féltalpon vagy spiccen, szűk félfordulatos lépésekkel végez a táncos” (Kogler 1977, 157).
– A versenytáncban csak féltalpon történik a *tour chaîné* végrehajtása.

tánc kedvelt integrált mozgáselemévé vált. Emellett jelen vannak még különböző *en dehors*² és *en dedans*³ forgások is.

Az ugrások csoportjába tartozik a *jeté entrelacé*, mely a *paso doble* szerves elemévé vált. Többnyire pózok előtt előforduló ugrás, de használatos a soron belül egyéb helyeken is. Az egyéb elemeket tartalmazó halmazba azok a mozdulatok tartoznak, melyek a klasszikus balett jegyeit viselik magukon és részesei latin-amerikai táncok sorainak. Ilyen többek között a *passé*, a *developpé*, vagy a relevé lent.

A battement tendu-helyzet és megjelenési formái

A *battement tendu* a klasszikus balett egyik gyakorlata, mely a láb vezetésén és e lábvezetés tréningezésén alapul. A kifejezés – franciából magyarra fordítva – nyújtott, feszes ütést jelent, de ez inkább a gyakorlat zenei jellegét mutatja, mintsem a végrehajtandó munka leírását. A gyakorlat során a csípőízületből kiforgatott és átnyújtott lábak távolítása és közelítése történik meghatározott időn belül (ez a szóban forgó idő a zene, mely korrelációban áll a *battement tendu* gyakorlat során végrehajtható közelítések és távolítások tempójával). A szabadláb távolítása – a gyakorlat szabályainak megfelelően – addig történhet, amíg a „dolgozó” láb spiccel érinti a talajt, innen indul visszafelé a mozdulat valamelyik lábpozícióba (közelítés). A távolítás maximumát (tehát amikor a legnagyobb távolságot érjük el a két láb között) neveztem el *battement tendu-helyzetnek* (lásd 1. kép). Miért fontos ez?

Ezek az ún. *battement tendu-helyzetek* a latin-amerikai táncokban is előfordulnak, egyértelműen felismerhető elemei a lépéseknek, kiindulási helyzeteknek és pózoknak. Ezeket szeretném az alábbiakban bemutatni.



1. kép: Battement tendu-helyzet oldalt tartott lábbal

A *battement tendu-helyzetek* megjelenési formáit alapvetően két csoportba sorolhatjuk: (1) kiindulási helyzetekre és a (2) lépések között létrejövő állapotokra. A kiindulási helyzetekre két példát szeretnék bemutatni, melyek a *cha cha cha*-ban és a *rumbában* előforduló kezdési pozíciók.

² Két jelentése van: (1) mutathatja a forgás irányát: szabad láb felé, illetve álló lábtól (súlyláb) el; (2) a lábak csípőízületből való kiforgatottsága.

³ Az álló láb (súlyláb) irányába.

Kiindulási helyzetek

A rumbára nagy hatást gyakorolt a klasszikus balett. Explicit hatása mellett az implicit hatása is jelentős, mely a lábvezetésben nagy változást eredményezett. A lábtechnika nagymértékű változása már a kiindulási helyzetekben is megmutatkozik, a korábban definiált battement-tendu-helyzet kétféle variánsát szeretném meghatározni.

Az első – mely egy nyitott kezdési pozíció –, a páros bal kéz–jobb kéz fogással áll egymással szemben (a férfi bal kezében a nő jobb keze). Ebben a pozícióban a férfi egy hátra csúsztatott battement tendu-helyzetben áll úgy, hogy a jobb a szabadláb, mely spiccel érinti a talajt, a bal pedig a súlyláb. A páros hölgy tagja bal lábbal előre kicsúsztatott battement tendu-helyzetben kezdi a sort (*lásd 2. kép*).

Egy másik kezdési állapot – ahol szintén egymással szemben áll a férfi és nő – zárt tartásban található. Itt a férfi a jobb lábán tartja a teljes testsúlyt, a bal lába spiccel érinti a talajt. A nő bal lába a súlyláb, a jobb pedig a szabadláb. Mindkét állapot egy battement tendu-helyzet oldalra (*lásd 3. kép*). Mindkét kezdési pozíció használatos cha cha chaban és rumbában egyaránt.



2-3. kép: Kiindulási pozíciókban megjelenő battement tendu-helyzetek

Lépések között létrejövő battement tendu-helyzetek. A rumba alaplépése

A rumba a klasszikus balett hatására meglehetősen sokat fejlődött. Ebben a táncban fordul elő a legtöbb olyan elem, mely az akadémikus balett-technikából ered (explicit hatás) és a lábmunkára

gyakorolt közvetett befolyás is itt a legszembeűnőbb (implicit hatás). A következőkben szeretném bemutatni, hogy a rumba alaplépésében hol fordul elő a fent említett és definiált battement tendu-helyzet.

Számszerűsítve öt helyen fordul elő a rumba alaplépésében. Az első az oldalra lépésnél figyelhető meg, amikor testsúlyunkat teljes mértékben a jobb lábra helyezük, és a bal láb lábfeje spiccel érinti a talajt (zenei beosztás szerint ez 4-re történik). Ezután az előre lépést követően, amikor visszahelyezzük a teljes súlyt a jobb lábra, s a bal láb spiccel érinti a talajt elől, szintén egy battement tendu-helyzet jelenik meg (zenei beosztás szerint 3-ra jön létre). A harmadik ilyen állapot az oldalra lépést követően történik, ahol a súlyláb a bal lesz, a jobb pedig a szabadláb (ez 4-re alakul ki). A negyedik battement tendu-helyzet a hátra lépés után következik be. Itt a bal láb spicce elől érinti a talajt, a súlyt a jobb láb viseli. Ez 2-re történik (*lásd 4. kép*). Az ötödik ilyen helyzet a teljes súly bal lábra helyezésével jön létre (számolás szerint 3-ra). Természetesen minden lépésre és helyzetre egyaránt igaz a csípőízületből való kiforgatottság (en dehors).



4. kép: Battement tendu-helyzet a rumba alaplépésében a hátra lépést követően

Eddig ezeket a viszonyokat fedeztem fel a klasszikus balett és a latin-amerikai táncok között. Bizom benne, hogy a jelen és a jövő versenytáncosai számára gyümölcsöző információkkal szolgálok eddigi kutatásom eredményeinek közzétételében, melyek majd segítik őket technikai tudásuk fejlesztésében és egy valóban használható tudás elérésében, továbbá e megszerzett ismeretanyag kamatoztatásában. A jelen tanulmányból természetesen nem lehet megtanulni táncolni, hiszen ez egy gyakorlati műfaj – erre szolgálnak a kurzusok, magánórák –, de az elméleti ismeretek, összefüggések terjesztésének hatékony formája az írott szöveg. E tanulmány közlése az első mér-

földköve azon terület feltárásának, melyben gyakorlati haszon rejlik, így fontossága nem kérdéses. Kutatásom folytatása és eredményeinek további közlése eltökélt szándékom. Ehhez várom a versenytáncosok, leendő és gyakorló táncpedagógusok szíves észrevételeit az alábbi címen: szilveszter.szekely@gmail.com

Ezúton szeretnék köszönetet mondani azoknak az embereknek, akik ezen az ösvényen bármilyen formában segítik munkámat. Köszönettel tartozom Hájás Katalinnak, König Lilla Kökénynek, Mayer Bernadettnek, Uhrík Dórának, Pethő Kincsőnek és Zsámboki Marcellnek.

Irodalomjegyzék

Gyetzvai György, Kecskeméti Petri Adrien és Szatmári Zoltán (2008): *Testkultúra-elméleti és kutatás-módszertani alapismeretek*. Szegedi Egyetemi Kiadó, Szeged.

Koegler, H. (1977): *Balletlexikon*. Zeneműkiadó, Budapest.

Krombholz, G. és Leis-Haase, A. (1997): *Társastáncok*. Planétás Kiadó, Budapest.

Laird, W. (1998): *Technique of Latin Dancing*. International Dance Publications, Brighton.

Tóvay Nagy Péter

Disputa a táncról

A tánc feltételei¹

A táncról folyó morális vita – mind a témát, mind az időszakot tekintve – rendkívül komplex jelenség. A tánc morális aspektusát tárgyaló polémia már igen korán, az ókorban, megjelenik és a középkoron át egészen a 20. század első feléig végig jelen van az európai kultúrában.² Természetesen a hosszú évszázadok folyamán a vita súlypontja állandóan változik: hol az egyik, hol a másik kérdéskör kerül a polémia homlokterébe.

Jelen írásomban a vita néhány középkori, kora újkori teológiai aspektusát tárgyalom általánosságban, ezt követően pedig a polémia szereplő érvek csoportosítására (lásd 1. táblázat) és érvelési stratégiák rövid áttekintésére vállalkozom. Végül a vitában felmerülő egyik érvet, a tánc feltételeit, fogom részletesebben megvizsgálni.

A tánc megítélésének középkori, kora újkori jellemzői

A polémia teológiai diskurzusát vizsgálva megállapítható, hogy a vita *első* lényegi jellemzője formai jellegű: a korszakban a tánc témájának előfordulása bizonyos műfaji sajátosságokat mutat.³ A középkorban rendszerint tematikus felépítésű kézikönyvek (például gyóntatói segédkönyvek, summák,) és prédikációk foglalkoznak a tánc morális megítélésével. Míg az előbbiek rendszerint a játékok (*ludi*) csoportjában tárgyalják a táncot, addig a prédikációgyűjteményekben inkább az evangéliumi perikópa tanulságához kapcsolódó előfordulások a gyakoribbak; például az esküvés (iuramentum) taglalásával szerepel együtt a tánc. (Bárczi 2007, 437). A reformáció kora alapjában megváltoztatja a táncról való beszédmódot is. Míg korábban a tánc témája a prédikáció melléktémájaként jelenik meg, addig a kora újkorban már teljesen a tánc témájának szentelt prédikációk bukkannak fel. A korban népszerű erkölcsnemesítő írások, elmélkedések szintén gyakorta említik a táncot. A táncbíráló (vagy éppen ellenkezőleg: táncpárti) traktátus önálló műfajként való megjelenése szintén erre a korszakra tehető.

A tánc erkölcsi szempontból foglalkozó írásokat nemcsak műfaj, hanem téma szerint is csoportosíthatjuk. Vannak olyan művek, amelyek teljes egészében a táncról foglalkoznak, míg mások egy tágabb területet vizsgálnak, amelynek csak egy része a tánc.⁴

A tánc megítélésével kapcsolatos vita *második* lényeges sajátossága abban lehető fel, hogy a korabeli szerzők a táncot jól körülhatárolható morálteológiai kérdések részeként vizsgálják. Ebbe a

¹ A tanulmányt Bárczi Ildikó emlékének ajánlom.

² Németországban például az evangélikus egyház már az I. világháború után felhagy a tánc tiltásával, és elismeri annak létjogosultságát, míg a katolikus egyház esetében ez a II. világháború utáni időszakban következik be (Petermann 2009, 34).

³ A tánc megítélésével kapcsolatos morális vitában, a teológiai diskurzuson kívül még legalább három jelentős diskurzus (szakmai/táncmesteri, testnevelési/orvosi és pedagógiai) különíthető el egymástól.

⁴ Az angliai táncbíráló puritán irodalomból például az első csoportba sorolhatók a következő művek: [névtelen szerző:] *A treatise of daunces*; Peter Martyr: *A brief treatise*; Thomas Lovell: *A dialogue between custom and veritie*; Fetherstone: *A dialogue agaynst light, lewde, and lascivious dauncing*. A második csoportba: Northbrooke: *Spiritus est... A treatise wherin dicing, dauncing*; Stubbes: *The anatomie of abuses*; Agrippa: *De incertudine*; Babington: *A very fruitful exposition of the commaundements*; Gosson: *The Shoole (sic!) of abuse*.

morálteológiai kérdéskörbe tartozik például a bűn eszméjének vizsgálata (a hét főbűn, a tízparancsolat), a liturgikus alkalmakhoz (böjti időszak/farsang, vasárnap, szombat szentsége, Keresztelő Szent János ünnepe) köthető ünneprontási szokások elítélése is.

Általánosságban elmondható, hogy a bűn eszméjének vizsgálata során a középkori taxonómiákban a táncot a hét főbűn rendszerén belül tárgyalják.⁵ Ezek a szövegek leggyakrabban a tánc és a bujaság (*luxuria*),⁶ bűnének kapcsolatát hangsúlyozzák. Természetesen a középkori szerzők, a főbűnök fogalmát meglehetősen tágan értelmezik. Egy ferences teológus szerint például a tánc nem csupán a nemek közötti kontaktus és a test mutogatása miatt sorolandó a bujaság kategóriájába, hanem az izzadás miatt is. Ebben a meglepő értelmezésben ui. a tánc a szexuális aktussal analóg, azaz „a testet túlzottan megtöltő anyagok ártalmas kiürülését” (ti. izzadság) foglalja magába.⁷

A tánc torkosság (*gula*)⁸ kategóriájába sorolását leginkább a tánc részegségtől való elválaszthatatlansága teszi indokolttá a kortársak számára. A jóra való restség (*acedia*) – vagy a régi magyar szerzők kifejezésével élve a tunyaság – bűnéhez történő rendelését főként a táncnak a játékokkal (*ludi*)⁹ és a tisztességtelen vigassággal (*inepta laetitia*) való szoros kapcsolata magyarázza.¹⁰

A kortársak szemében a jóra való restséghez kapcsolja a táncot a tett és a tétlenség (*negotium/otium*; André 1966; Borzsák 1984; Borzsák 1994), és az idő szabad eltöltésének (*temporis otium*) kérdésköre is.¹¹ A restség laicizálásának (Casagrande és Vecchio 2011) folyamatában a klerikusok meglehetősen keményen elítélik az idő eltöltésének szinte minden módját: a vadászattól kezdve, a játékon, a zenén át mindent tiltanak. Teszik ezt úgy, hogy közben valós alternatívát nem nyújtanak a pihenés helyes módjára vonatkozóan. Mindezekből úgy tűnik tehát, hogy a bűnnel kapcsolatos morálteológiai fejtegetések bizonyos társadalomszemléleti következtetéseket is eredmé-

⁵ A hét főbűn rendszerének eredetét Pontosi Evagriosz, Johannes Cassianus és Nagy Szent Gergely műveiben kereshetjük. Későbbi elterjedésében fontos szerepet játszott Guillelmus Peraldus domonkos szerzetes bűnökéről és erényekéről szóló summája is, amely a táncról folyó morális disputának is fontos dokumentuma egyben. A bűnök osztályozásánál a hét főbűn gondolatköre főként az 5-15. század közötti periódusban számított meghatározó rendszernek (vö. Casagrande és Vecchio 2011; Kuminetz 2008). A nyolc főbűn rendszerének leírása: Cassianus (1998, I. 134-161). A hét főbűn leírása Nagy Szent Gergelynél: PL 76. caput XLV. (Migne 1993). A főbűnök tárgyalásánál, jöllehet az *inepta laetitia* kategória szerepel, a tánc sem Cassianus-nál, sem Nagy Szent Gergelynél nem bukkan fel. A témával kapcsolatos egyéb művek: Giorello (2012), Pulcini (2012), Benvenuto (2011), Bejczy (2011), Bazzicalupo (2011), Rigotti (2010).

⁶ Példák a tánc és a *luxuria* kategóriára: Guillelmus Peraldus: *Summa virtutum ac vitiorum*, II. kötet (Lugduni, 1551); Antonius Diana: *Resolutiones morales* (Antverpiae, 1629–1659).

⁷ Grosseteste felosztásában a bujaság két részből áll: a libidóból, ahová minden tiltott szexuális tett tartozik, illetve a kéjelgés, ahová pedig minden olyan testi megnyilvánulás, amely a szexuális aktussal analógiásan rokonítható, azaz valamiféle testnedv, gáz kibocsátásával jár együtt, pl. érvágás, izzadás, szellentés (*De confessione*). Wenzel (1970, 285); Casagrande és Vecchio (2011, 231-232).

⁸ Példák a tánc és a gula kategória kapcsolatára: Aquinói Szent Tamás: *Expositio super Isaiam ad litteram*; Theodoro da Suigo: *Confessionario* (Milan, 1505); Bartholomeus de Chaimis: *Confessionale* (Milan, 1474); Nicolaus Baldellus: *Disputationum ex morali Theologia* (Lugduni, 1637); Antoninus Florentinus: *Summa theologica / Summa Antoniniana I-IV*, 1564. (Az 1740-1741. évi velencei kiadásból reprint is kiadásra került 1959-ben.) Vö. Arcangeli (1994, 150). Antoninus Florentinus: *Confessionale*; Ioannes Tabiensis / Giovanni Cagnazzo: *Summa Tabiena* (1517); William Dunbar (1465–1530): *A hét halálos bűn táncja*.

⁹ Példák a táncnak a játékok kategóriájába való besorolására: Albertus Magnus: *Sententiarum* (Lugduni, 1651); Astesanus de Ast: *Summa Astesana / Summa de casibus conscientiae* (Venezia, 1480); Baptista de Salis: *Summa Rosella / Summa casuum conscientiae* (Nürnberg, 1488); Bartholomeus Pisanus (1262–1347): *Summa de casibus conscientiae*. Vö. Bárczi (2007, 432-433); Wagner (1997, 7). Comenius: *A világ útvesztője és a szív paradicsoma* (1623). Megjegyzés: mivel a szövegeket a későbbiekben részletesebben is elemezni szándékozom, ezért a források hivatkozásánál csak a művek címét adom meg.

¹⁰ Az *inepta laetitia* és a tánc: Nagy Szent Gergely: *Moralia, Homília in Ezechielem*; Aquinói Szent Tamás: *Summa Theologica, De malo*; Ioannes Tabiensis / Giovanni Cagnazzo: *Summa Tabiena*.

¹¹ Az idő szabad eltöltésével kapcsolatos középkori, kora újkori kérdéskörrel kapcsolatos szakirodalom meglehetősen bőséges. A témával kapcsolatosan általános alapvetésnek tekinthetők Michel Foucault és Peter Burke vonatkozó írásai. A tett és tétlenség témakörének okori előzményeit Borzsák István vizsgálta. A táncról szóló disputa és az idő eltöltéséről folyó vita kapcsolatát Arcangeli (2003) kutatta.

nyeznek. Hiszen miért is ítélik el ilyen élesen a szórakozást, és azon belül a táncot? Valószínűleg a középkori teológus szerzők sajátos társadalomszemléletével magyarázható ez a jelenség: ugyanis a családban, a házasságban élőket mintegy másodosztályú keresztényeknek tekintették. Ebben az esetben tehát a korabeli klerikusok tánchoz való viszonyát alapvetően egy teológiai színezetű társadalomfelfogás is befolyásolja, amely szerint: „Az ember helyét a társadalomban Istennek tett szolgálata határozza meg” (Bárczi 2007, 432; Gurevics 1974, 142).

A korszakban, már a 13. századtól kezdődően, fokozatosan tért hódít egy, a bűnök rendszerezését szolgáló másik modell is, amely a tízparancsolat előírásait használja fel. A tánc természetesen ebben a taxonómiában is helyet kapott.¹² Főként a reformáció korában nyer egyre fontosabb szerepet a tízparancsolaton alapuló tipológia, hiszen például Luther a „gazfickók koholmányának” tekinti a hét főbűn tipológiáját, és szakít annak középkori hagyományával, s mintegy a tízparancsolatot állítja annak helyére.¹³

A reformáció időszakában a protestáns tollforgatók egyre több (fő)bűnnel (kevélység/*superbia*, fősvénység/*avaritia*, irigység/*invidia*, harag/*ira*) hozzák kapcsolatba a táncot. A bűn eszméjének újragondolása révén a tízparancsolat kerül a keresztény morál fókuszába, melynek eredményeként ebben az új felosztási sémában a protestáns szerzők főként a harmadik („Az Úr napját szenteld meg!”), a hatodik („Ne paráználkodj!”), valamint a kilencedik parancsolat („Felebarátod házastársát ne kívánd!”) vonatkozásában kerítenek sort a tánc megítélésére.¹⁴

A liturgikus alkalmakhoz (böjti időszak/farsang, vasárnap, szombat szentsége, Keresztelő Szent János ünnepe/Szent Iván-éji népszokások) köthető ünneprontási szokások elítélése a tánc témáját szintén a morálteológia kérdéskör bizonyos vetületéhez kapcsolja. A korabeli prédikátor számára a liturgikus alkalmak rendszeres alkalmat nyújtanak a táncval kapcsolatos érvek bemutatására.¹⁵

A tánc megítélésével kapcsolatos vita *harmadik* aspektusaként azt a jelenséget emelhetjük ki, amikor a korabeli szerzők a bibliai szövegek fordításakor, az egyes bibliai történetek magyarázatakor térnek ki a tánc problematikájára. Vagyis ebben az esetben arról folyik a tulajdonképpeni vita, hogy egy adott kifejezés fordítható-e tánc értelemben az adott szöveg helyén. Gyakori az olyan előfordulás is, hogy a fordítási kérdésben sikerül dűlőre jutniuk a szerzőknek, azonban a szövegvel kapcsolatban további hermeneutikai kérdések merülnek fel. Nevezetesen: szó szerint kell-e

¹² A tízparancsolat ilyen jellegű felhasználására már Thomas Chobham, Johannes Rupella, Duns Scotus, írásaiban is található példákat (vö. Casagrande és Vecchio 2011, 318-321).

¹³ Ennek ellenére mégsem beszélhetünk a hét főbűn gondolatkörének végleges eltűnéséről, hiszen a két szisztéma – a hét főbűn és a tízparancsolat – „alapvetően megegyezik egymással”. Ebből kifolyólag egymás mellett párhuzamosan használják a két tipológiát, illetve a hetes szisztéma tízes rendszerben történő betagozódása figyelhető meg (Casagrande és Vecchio 2011, 324-328).

¹⁴ A tánc és a tízparancsolat példái: Bernardino da Feltre: *Confessione* (Bressa, 1542); B. Bertaut: *Le directeur des confesseurs* (Paris, 1670); M. Zanardus: *Directorium theologorum ac confessorum* (Venetiis, 1614); Vincentius Filliucius: *Moralium questionum de christianis officiis* (Lugduni, 1626); Hermann Busembaum: *Theologia moralis* (Ravenna, 1740); vö. Arcangeli (1994, 151). Laskai Osvát: *Quadragesimale Bigae salutis Hagenau* (1501); 3. parancsolat; Johannes Nider: *Praeceptorium* (Basel, 1481); 6. parancsolat; vö. Bárczi (2007, 429 és 435). Az angol reformációban szintén fontos szerepet kap a tánc és a tízparancsolat összekapcsolása: Gervase Babington: *Exposition of the commandments* (London, 1583); William Perkins: *A golden chain* (Cambridge, 1591); John Dod-Robert Cleaver: *Exposition of the Ten Commandments* (London, 1630); Osmund Lake: *A probe theologicall* (London, 1612); Peter Barker: *Exposition upon the Ten Commandments* (London, 1624); vö. Arcangeli (1994, 151). William Prynne: *Histrion-mastix* (1632).

¹⁵ A szombat/vasárnap táncval való megsértése már a patrisztika korában felbukkan, igaz az egyházatyák még nem a tízparancsolattal kapcsolatosan emlegetik (Ágoston, Vazul, Aranyszájú Szent János). Későbbi példák: Johannes Gritsch nagyböjti prédikációja a vasárnap megszentelése kapcsán (*Quadragesimale*. Strassburg, 1484); vö. Bárczi (2007, 436). Keresztelő Szent János kapcsán: Temesvári Pelbárt: *Sermones Pomerii de sanctis II*. (Augsburg, 1502); Laskai Osvát prédikációja (*Bigae salutis*, Hagenau, 1499); Petrus de Palude: *Thesaurus novus de sanctis* (Strassburg, 1488); vö. Bárczi (2007, 414-417). Érdekes kivételnek számít Cajetanus (*Summula*), aki nem ellenezte a parasztnapi táncos mulatozását, mondván: jobb, ha ezzel foglalatostokodnak, mintsem lázonganának. Vö. Arcangeli (1994, 130-131).

értelmezni a tánc kifejezést, tehát ténylegesen táncról van-e szó az adott bibliai szöveghelyen, vagy esetleg allegorikus módon kell kommentálni, és átvitt, rejtett jelentést kell a szövegben keresni? Ez utóbbi esetben hiába szerepel a tánc kifejezés a szövegben a jelentése nem magyarázható táncként. Jól látható, hogy ezeknél a példáknál, a korszak szerzőinek táncról alkotott véleményét egy fordítási, hermeneutikai koncepció határozza meg.¹⁶

A táncról folyó morális vita *negyedik* aspektusát a felekezeti önkép megkonstruálása jelenti. Míg a táncról folyó disputa a keresztény ókorban az egyház krisztianizációs küzdelmével, a pogány és eretnek csoportok elleni fellépéssel kapcsolódik össze, a középkorban morálteológiai, egezetikai kérdéssé válik, addig a reformáció során a hitvitákban kap fontos szerepet. A felekezetek a hitviták során a legkülönfélébb teológiai, liturgiai és hétköznapi kérdésekben is igyekeznek egy csak rájuk jellemző, jól artikulálható álláspontot kialakítani. Ennek a folyamatnak az eszköze a táncról folyó vita is.

Sőt, bizonyos felekezetnél (a reformátusoknál) egy olyan törekvés is megfigyelhető, amely a táncról való vitát a súlyos üldöztetések idején a protestáns egyházi struktúra fennmaradására, a hívek megőrzésére használja fel. Ezek a kemény erkölcsi törvények, melynek része a tánc tiltása is, a felekezeti sajátosságok kihangsúlyozásán túl, a református közösség belső koherenciájának megerősítését, egy közös tudat kialakítását, a közösség összetartását is szolgálják.¹⁷ A táncról folyó vita gyakorta az udvarellenesség, az udvarkritika eszközeként is szolgál (Philips 2011, 28).¹⁸

Ezzel ellenkezően, a katolikusok (főként a jezsuiták) számára természetesen a tánc iránti engedékenység játszik fontos szerepet; a tánc a hittérítés eszközeként (pl. iskoladramák) jelenik meg. Ebben az értelmezésben – a rideg református szokásokat támadván – a tánc egy emberbaráti, a világi emberek hétköznapi igényeit is megértő, elfogadó egyházkép megkonstruálásának hatékony eszközévé válik.¹⁹

Összefoglalva elmondhatjuk tehát, hogy a fentebb ismertetett néhány sajátosság nagyban befolyásolja a tánc középkori, kora újkori megítélését is. A korabeli szerzők soha nem önmagában a táncot vizsgálják, számukra önmagában a tánc soha nem lényeges, a táncból hol morálteológiai, hol társadalomszemléleti, vagy fordítási, hermeneutikai kérdést csinálnak. A korszakban a táncról folyó disputa mindig egy másik, nagyobb polémia részeként jelenik meg, az auktorok közvetett módon, egy nagyobb problémakör részeként tekintenek a táncra.

A teológiai diskurzusban a tánchoz való viszony mindig közvetett marad, a korszakban a táncról való vélekedést mindig az adott teológiai kérdéskörhöz való viszony (például a főbűnök és a bocsánatos bűnök kapcsolata, a tánc természete, a tánc és következményeinek kapcsolata, az idő szabad eltöltésének kérdése) határozza meg.²⁰ Ebből következően a tánc esztétikai, művészi, testnevelési stb. aspektusai teljesen háttérbe szorulnak, illetve egy adott teológiai szempontnak rendelődnek alá. A korabeli teológiai diskurzusban nem kerülhet sor a táncnak a kommunikáció, a közösségformálás és a szakralitás eszközeként való kiaknázására sem.

A táncra is kiválóan alkalmazhatóak Gurevicsnek a középkori természetfelfogásról írott gondolatai, miszerint „A középkor természet szemléletét mindenekelőtt világfelfogásának alapvonása, a

¹⁶ Példaként a jezsuita D'Estrades és a kálvinista Vincent vitája említhető a *kómos (torkosság)* kifejezés kapcsán (Phillips 2011, 23). Magyar vonatkozásban Gyulai Mihály (*Tánc jutalma*, 1682), Szenpéteri István (*Tánc pestise*, 1697) írásai tartalmazzak ilyen vonatkozású fejtegetéseket. Ez az egész vita természetesen a protestáns szentírásmagyarázat sokkal szélesebb perspektívájába helyezkedik, melyet a katolikus kommentátorok sokat vitattak (pl. a jezsuita Véron). A kérdés részletesebb elemzéséhez lásd Popkin (1979, 66-86).

¹⁷ Egy 17. századi francia hugenotta lelkész a hívek léha életmódjának, táncszeretetének tulajdonítja, hogy a hívek közül oly sokan és oly könnyen áttértek a katolicizmusra (Mours 1967, 130-131).

¹⁸ A hazai protestáns udvarellenességről lásd: Ács (1987).

¹⁹ A tánc és a jezsuiták kapcsolatáról: Rock (1996). A téma hazai rövid áttekintése: Egey (1959-60).

²⁰ Kurt Petermann (2009, 35) szavaival szólván: „Műveiknek azonban nem a tánc alkotta a tulajdonképpeni tárgyát, hanem a kifejtett tilalmak bibliai szövegréseinek interpretálása és teológiai alapja került kritikus megvilágításba.”

vallásosság határozta meg. Isten és az emberi lélek abszolút értéknek számított, míg a természetnek csak viszonylagos értéke lehetett, ha nem Isten megismerését szolgálta, akkor egyáltalában nem volt értéke, ha pedig akadályozta a közeledést Istenhez, akkor maga volt a rossz, az ördögi erők megnyilatkozása” (Gurevics 1974, 56).²¹

A tánc megítélésének retorikai vonatkozásai

A vita fentebb elemzett jellemzőin túl a morális polémia argumentáció-elméleti és érveléstechnikai jellemzőit is fontos áttekintenünk.²²

Az egyes diskurzusokban a táncra vonatkozó morális főkérdés/vitakérdés kapcsán (Vajon erkölcösnek tekinthető-e a tánc gyakorlása, szemlélése?) különböző vitapártok (antagonisták, prótagonisták) alakulnak ki, akik a csak rájuk jellemző érvelési/argumentációs stratégiák (adversarius, moderált, apologetikus) mentén adnak választ a főkérdésre, az érvelésmódok, az érvelések és az érvek segítségével.²³ A polémiaiban szereplő érvek csoportosítására legkézenfekvőbb eszközként az érveléstechnikai besorolás kínálkozik.²⁴

A teológiai diskurzusban leginkább az *adversarius* és a *moderált* érvelési stratégia a legjelentősebb; az *apologetikus* forma főként a többi (világi) diskurzusokra jellemző, a teológiai beszédmódban csak elvétve jelenik meg. Az alábbiakban az egyes argumentációs stratégiák jellemzőit tekintem át vázlatosan.

Az *adversarius* érvelési stratégiát alkalmazó szerzőket általában az jellemzi, hogy a bocsánatos és a halálos bűnök viszonylatában a mennyiségi változások minőségi átalakulását hangsúlyozzák. Ezek az auktorok rendszerint a táncot természeténél fogva rossz dolognak tartják, és azt az álláspontot képviselik, hogy a tánc és annak következményei (ti. tapogatások, csókok, ölelések, részegség stb.) nem választhatók el egymástól. A klerikusoknak és a híveknek a tánc minden formáját tiltják. A bibliai szereplők szakrális táncait (például Dávid) többségük elfogadja, de nyomatékosan hangsúlyozzák, hogy koruk egyetlen tánca sem mutat a biblikus táncokkal semmiféle rokonságot.²⁵ Ilyen jellegű megfogalmazásokat jellemzően az egyes egyházatyák (Aranyszájú Szent János), illetve a kálvinista felekezetű szerzők írásaiban találhatunk.²⁶ Írásaik udvarellenes felhangokat is megfogalmazhatnak.

A *moderált* érvelési stratégiát használó szerzők előszeretettel hangsúlyozzák, hogy a tánc természeténél fogva semleges, sem nem jó, sem nem rossz: „A játék, a tánc, lakomák, színház s minden, mit világi mulatságnak szokás nevezni, magában véve s természeténél fogva egyáltalán nem rossz, hanem közömbös, mely egyaránt szolgálhat jóra vagy rosszra” (Szalézi 2004, 177).²⁷ Ugyanez a

²¹ Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a középkori ember nem tudott gyönyörködni a természeti szépségekben, de nem képviselt számára esztétikai értéket (Gurevics 1974, 56-57 és 76-77).

²² Ebben a vonatkozásban főként az alábbi munkákat forgattam haszonnal: Eemeren, Grootendorst és Snoeck Henkemans (1996), Margitay (2007), Zentai és Tóth (1999).

²³ Röviden az általam használt terminusokról: *adversarius* érvelési stratégia alatt a táncbíráló/táncellenes nézőpontot értem, *apologetikusnak* pedig a nyílt táncpárti megközelítést nevezem. A mérsékelt táncpárti elgondolást a *moderált érvelési stratégia* terminussal jelölöm.

²⁴ Lásd Melléklet. *Megjegyzés:* Az érvelélmélet ezeket a jelenségeket más szempontból vizsgálja és érvelési hibaként (*fallácia*) tárgyalja.

²⁵ Bizonyos szerzők szerint ui. nem táncról van szó ezeken a bibliai helyeken. Máshogyan fordítják, más értelmet adnak a szövegnek

²⁶ Kálvin vonatkozó írásain kívül: Daneau, Chesneau, az angol puritánok (Northbrooke, Featherstone, Prynne stb.) bizonyos művei sorolhatók ide. Magyar vonatkozásban Szegedi Kis István, Gyulai Mihály, Pathai Baracsi János, Szenpéteri István neve említhető.

²⁷ Ugyanezt az álláspontot képviseli a francia ferences prédikátor, Michel Menot (16. század) *Sermones quadragesimales* című munkájában (Bárcti 2007, 433). Vö. Wagner (1997, 41); Luther (1959, III. 1563).

gondolat Pécsi Lukács veretes megfogalmazásában: „az tánc ömagában nem megvethető mulatság, hanem kedves és mulatozó elrendelt kerülésnek idő könnyebbítése” (Pécsi 1591, 84r).²⁸

A katolikus megközelítés mellett, a protestáns diskurzusban is megjelenik ugyanez a kérdéskör, méghozzá az adiphora fogalma körüli vitához kapcsolódóan. Ebből a szempontból főként az evangélikusok szerzőknél figyelhető meg a tánc iránti engedékenység. Hiszen már maga Luther is azt vallotta, hogy a test szükségleteinek (evés, ivás, szórakozás) kielégítéséből származó örömben a keresztényeknek nem szabad epikureus módon teljesen elmerülni, azonban az örömet szigorú, búval bélelt, képmutató szerzetes módjára teljesen elvetni, megtagadni (modern szófordulattal éve: elfojtani) sem helyes. Luther álláspontja szerint az ilyen jellegű profán tevékenységekkel kapcsolatos optimális viselkedésmintát az arany középút, a mértékletesség elvének követése jelenti. Luther ezt a gondolatmenetet alkalmazza a táncra is. Luther szerint a tánc önmagában nem rossz és nem származik belőle bűn. A táncot önmagában csupán azért nem lehet elítélni, mert vannak olyan emberek, akik féltelenek, nem ismernek mértéket, és bűnbe esnek tánc közben. Hiszen ilyen alapon akkor az evést, az ivást is el lehetne vetni, hiszen az emberek gyakorta bűnbe esnek az asztalnál, sőt még olykor a templomban is (Luther 1959, II. 787; Wagner 1997, 41 és 43-44).

A tánc tehát közömbös, régi szóhasználatnál élve: „közönyös” dolog, amely morális szempontból nem ellenezhető: „Vajon a tánc vagy az efféle szórakozások engedélyezettek-e? A választ Alexandros (ti. Summa Alexandri) adja (in IV. dist. XVI.): Az ilyenfajta szórakozások önmagukban nem károsak, mivel jól is történhetnek” (Bárczi 2007, 441).²⁹

Tehát, mivel a tánc bizonyos körülmények teljesülése esetén megengedhető, így ezek a moralisták a tánc és a következményeinek szétválaszthatósága mellett érvelnek. A bocsánatos bűnök sokasága soha nem változhat halálos bűnné: „Ahogy ezer verébből sem lesz soha varjú, úgy sok bocsánatos bűn sem válhatik még a legcsekélyebb halálos bűnné sem.”³⁰

Ezek a moralisták az „idő könnyebbítésének” kérdésével kapcsolatosan jóval elnézőbbnek bizonyulnak. Elfogadják a jeles bibliai alakok szakrális táncát, valamint a kozmikus (mennyei) tánc gondolatát. Ezen túlmenően, bizonyos körülmények teljesülése esetén, a hívek számára is engedélyezik a mértékletes táncot. A mértékletes tánc egyik fontos jellemzője, hogy főként olyan tánc típusokat részesít előnyben, amelyek minimális testi kontaktussal járnak, illetve a táncoló párokat idősebb, vallásos személyek felügyelik. Fontos szempont a tánc gyakorisága is: minél ritkábban kerül sor a táncra, annál biztonságosabb erkölcsileg a táncoló felek számára.

A moderált érvelési stratégiát követők szerint a tánc engedélyezhető bizonyos világi eseményeken (az esküvőkön, világi összejöveteleken, főúri reprezentációkon). Itt a tánc az etikett, az illem és az ismerkedés eszköze is egyben.³¹ Bizonyos esetekben – a klerikusoknak is – megengedett a mérsékelt tánc.³²

²⁸ Egy másik példa: „[Nem bűnös dolog] részt venni egy bálon, egy tisztességes összejövetelen a szülők és barátok között, rossz szándék nélkül, nem lévén semmi olyan körülmény, mely miatt helyteleníthetnénk ezt a szórakozást, testedzést, mely ugyanúgy használatban van az udvarokban és a legvallásosabb hercegek körében, lévén hogy önmagában véve semleges cselekedetnek minősül” (Phillips 2011, 22).

²⁹ Alexander Halensis: *Summa Alexandri*; Bartholomaeus Pisanus: *Summa Pisana*.

³⁰ Az idézet Kaisersberg *Navicula* című írásából származik (Magyar László András fordítása).

³¹ Luther például a kánai menyegzőről szóló egyik prédikációjában engedélyezte az esküvőkön a mértékletes táncot, mert a táncot szokásnak, a hagyomány részének tekintti. A mértékletes tánc létjogosultságát az ismerkedésben, a házasságszerzésben is elfogadja: hiszen a tánc révén „az illem a társasági életben megtanulható, elsajátítható”, valamint „a serdülő ifjak s leányok között barátságok alakulhatnak ki”. A tánc közbeni erkölcs megőrzésére Luther a garanciát a mulatozó táncosok között elvegyülő „tekintélyes férfiak és asszonyságok” személyében látja. Luther számára egyébként a mértékletes tánc etalonját a gyermekek táncja jelenti: „A legkisebbek minden bizonnyal bűn nélkül táncolnak. Tégy hozzájuk hasonlóan, válj gyermekké és akkor a táncolás sem lesz ártalmadra” (Luther 1959, III. 1562-1563).

³² A katolikusoknál tipikusan ilyen jellegű ünnep volt az újmise alkalmából rendezett táncmulatság.

A moderált argumentációs stratégia azonban a tánc erotikus és eksztatikus formáit nem fogadja el sem világi, sem pedig egyházi személyek esetében. Az ilyen jellegű táncok (főként intenzívebb testi kontaktussal járó társastáncok) betiltását a világi hatóságok számára is előírják.³³

Az *apologetikus érvelési stratégiát* képviselő gondolkodók a tánc alaptermészetét morálisan jónak tekintik. Ez a felfogás a táncot virtusnak tartja, amely egy sor jó tulajdonság kifejlődését segíti elő.³⁴ A szórakozások legtöbb fajtáját pártolják. A világi eseményeken minden esetben, az egyházi alkalmakkor néha engedélyezett a tánc. A klerikusok számára is gyakorta engedélyezett a tánc. Elfogadják a bibliai tánc, valamint a kozmikus (mennyei) tánc gondolatát. A tánc az elit nevelésének egyik fontos elemeként és a királyi reprezentáció eszközeként jelenik meg. A tánc esztétikai/művészi értékeit hirdetik és a tánc testre gyakorolt jótékony gyógyászati, egészségmegőrzési hatását emelik ki. Ebben az olvasatban a tánc az etikett, az illemtan letéteményese, amely illedelmessé neveli az embert. Általában az udvar pozitív színben kerül ábrázolásra ezekben az írásokban, és mentesek az udvarellenesség eszméitől.

A tánc megítéléséről folyó vita azonban az idők folyamán fokozatosan megváltozik, és a polemika mind szélesebb mederbe terelődik: a felek már nemcsak az eredeti kérdéstről vitatkoznak, hanem a kérdésre adott válaszok, érvek helyességéről, érvényességéről, erősségéről is polemizálni kezdenek. Tehát az érvek körül is vita bontakozik ki, amely ahhoz vezet, hogy a főkérdés mellett, az érvek mentén újabb és újabb kérdések (ún. mellékkérdések) merülnek fel. A tánc feltételeivel kapcsolatos gondolatkör is éppen egy ilyen érv, amelyet a teológiai diskurzusban főként a moderált és az apologetikus álláspont képviselői használnak előszeretettel.³⁵

A tánc feltételei

A *tánc feltételeire* vonatkozó érv egyik legfőbb jellemzője, hogy a táncot semleges jelenséggént értelmezi. Ebben a felfogásban tánc nem halálos bűn, azonban a következményei már vezethetnek halálos bűnökhöz. Ám bizonyos számú (öt-hét) feltétel együttes teljesülése mellett a tánc mentes marad a bűnöktől, és így megengedettnek tekinthető.

A tánc öt feltételét a legtöbbször Alexander Halensis: *Summa Alexandri* című munkájából idézik a korszakban.³⁶ A feltételek sorrendje igen változatos képet mutat: szinte művenként változik. A feltételek ismertetése általában úgy történik, hogy a szerzők először az adott feltétel meghatározását adják, majd mintegy negatív módon, tagadások által is, definiálják azt.

A megengedett tánc első feltétele a *megfelelő időben végzett táncolás*. Ez azt jelenti, hogy engedélyezett a tánc lakodalom, esküvő, győzelem idején, egy ember vagy a haza megszabadulásakor, illetve ha egy barát, ismerős messzi földről érkezik. A szerzők erősen tiltják a táncot a következő alkalmakkor: egyházi ünnep, szentek ünnepe, rogáció (körmenet), bűnbánat, gyász,

³³ Luther maga is elítélte az ilyen típusú táncot az egyik, feleségének írott levelében, és prédikált is ellene. 1511-ben a lipcsei magisztrátus tiltja be az erkölcsstelen táncokat, 1540-ben pedig Wittenberg (vö. Wagner 1997, 41). Luther az *Asztali beszélgetésekben* is előírja a világi hatóságoknak az erkölcsstelen táncok betiltását (Luther 1959, III. 1563).

³⁴ Általában a táncmesteri érvelésben (például Domenico da Piacenza) és a világi elit nevelését taglaló művekben (például Sir Thomas Elyot) bukkan fel ez a nézet.

³⁵ A vita egyik ilyen mellékkérdése például, hogy igaz-e, megfelelő érve-e az az állítás, miszerint a táncok erkölcsösek lehetnek, ha bizonyos feltételek teljesülnek a tánc közben?

³⁶ A vizsgálat során felhasznált forrástípusok egy része utalásszerű előfordulásokat tartalmaz: nem idézik teljes terjedelmében a megengedett tánc feltételeit, de utalnak rá: Astesanus de Ast (meghalt: 1330): *Summa de casibus conscientiae*; Pécsi Lukács: *Szüzek koszorúja* (1591); Philippe Vincent: *Le proces des dances* (La Rochelle, 1646). A források másik csoportja szó szerinti előfordulásokban tartalmazza, részletekbe menően ismerteti a tánc feltételeit: Alexander Halensis: *Summa Alexandri*; Bartholomaeus Pisanus (1262-1347): *Summa de casibus conscientiae (Summa Pisana)*; Johann Nider (1380-1438): *Preceptorium*; Silvestro Mazzolini da Prierio (1456-1527): *Summa Silvestrina*; Geiler von Kaisersberg: *Navicula* (Argentorati, 1511); Kempis Tamás: *Alphabetum fidelium*.

nagyböjt, pünkösöd, szentek, relikviák ünnepe, mise, vasárnap, éjszaka, adventtől vízkeresztig és hetvenedvasárnaptól húsvétig.³⁷

Második feltételként a *megfelelő helyet* említik általában. Ennek értelmében szabad a tánc a világi helyeken, tiltott viszont a templomban, a temetőben, a kolostorban, a refektóriumban, a káptalani helyiségben, a kolostor környékén, illetőleg az újmisén.

A tánc harmadik feltételeként a *megfelelő személyt* emlegetik a források. Megengedett a tánc erkölcsös, tiszta életű, tisztességes világi személyek számára.³⁸ Tilos azonban a tánc az egyházi személyeknek (apátoknak, apátnőknek, papoknak, szerzeteseknek, tanítóknak, prédikátoroknak). Külön kitételként kerül említésre, hogy klerikusok lakodalomban, illetve az új pap első miséjén sem kerekedhetnek táncra. A világi személyek kategóriájánál pedig általában az a kitétel szerepel, hogy azok nem lehetnek tisztességtelenek, azaz „zabálók és szerelmeskedők”.

A tánc negyedik feltétele a *megfelelő mód*, ami azt jelenti, hogy akkor szabad a tánc, ha azt tisztes zene és ének kíséri.³⁹ A negatív meghatározások között a szerzők a legtöbbször azt hangsúlyozzák, hogy a zene, az ének „ne tiltott dolgokról szóljon, hanem az erkölcsről vagy Istenről”, illetve, hogy a „taglejtések és a mozdulatok ne legyenek illetlenek és ízléstelenek”. Külön kiemelik, hogy a tánc alatt „ne legyenek vágyra gerjesztő dalok, taglejtések vagy pajzán és tisztességtelen öltözetek”.⁴⁰

A tánc ötödik feltételként rendszerint a *megfelelő szándékot* szerepeltetik. Érdekes módon, a többi feltételtől eltérően, a szándékot nem határozzák meg közelebbről.⁴¹ Csupán a negatív meghatározást sorolják elő: ti. a tánc „ne a vágyra vagy gögre indítás szándékával legyen”.

A tánc öt feltételétől eltérően, a tánc hét feltételét leggyakrabban Angelus de Clavasio (1411–1495): *Summa casuum conscientiae (Summa Angelica)* című művéből idézik.⁴² Ez a rendszer, a fentebb már ismertetett, öt feltételt hozza, amelyhez két továbbit csatol. A tánc hatodik feltételeként a *megfelelő jellemet* emlegetik, amely valójában a „táncolónak a jellemzősége, ti., hogy ne fenyegetse őt a kísértés veszedelme.” Az utolsó, a hetedik feltétel, a *tánc gyakorisága*, amely a részesség bűnének megítélésén alapszik analógiás módon.⁴³

³⁷ A tánc feltételeinek ismertetésekor a *Summa Silvestrina* szerzője, Silvestro Mazzolini da Prierio domonkos teológus bizonyul a legengedékenyebbnek a tánc vonatkozásában. Az első feltétellel kapcsolatosan a következő kivételeket teszi: a nem nyilvános tánc, vagy vasárnapi tánc csak akkor bűn, ha miatta misét mulasztanak, vagy „ha ezek szemérmetlenül, vagis mások szeme láttára történnek”.

³⁸ Prierio szerint kivételt képeznek azon egyházi személyek, akik a táncot mértékletesen, titokban, magányosan űzik.

³⁹ Prierio kitétele: tekintettel kell lenni „a szülőföld és a jelenlevő személyek körülményeire”.

⁴⁰ Nider szintén elfogadja, hogy az „éneklés és zene ne tiltott dologról szóljon”, azonban a használandó dallammal szemben engedékenyebbnek bizonyul: „A dallammal viszont, azt hiszem, nem kell törődni, hiszen ilyenkor elengedhetetlen, hogy könnyed legyen a dallam, amely valamiképpen meghatározza a táncolás módját” (Bárczi 2007, 436).

⁴¹ Prierio ebben a feltételben is engedékenységet tanúsít: egyenes szándék, a tiszta felgyógyulás és a szükséges felüdülés érdekében végzett tánc nem elítélendő.

⁴² A tánc hét feltétele például a következő művekben szerepel: Silvestro Mazzolini da Prierio: (1456–1527): *Summa Silvestrina*; Kaisersberg: *Navicula*; Laskai Osvát: *Üdvösség szekere*.

⁴³ „Az egyháztanítók azt mondják, hogy aki gyakran részegedik le, az halálosan vétkezik, aki pedig ritkán, annak bocsánatos a bűne. Így kell értelmezni Szent Tamás *Summáját* is (2.2.), nem pedig úgy hogy ha sok bocsánatos bűn összeadódik, abból halálos bűn lesz, mert ez így nem igaz. Ahogy ezer veréből sem lesz soha varjú, úgy sok bocsánatos bűn sem válhatik még a legcsekélyebb halálos bűnné sem. A dolog úgy értendő, hogy aki ritkán részegedik le, annak mentségül szolgálhat, hogy nem tudja milyen esendő. Hanem aki gyakran rúg be, annak nem jár a tudatlanság mentsége, hiszen a gyakori berúgások alkalmával régesrég ki kellett már derülni az esendőségnek, ha pedig valaki ennek ellenére is inni akar, mit sem törődve avval, hogy berúg majd, az bizony halálosan vétkezik, hiszen a tudatlanság mentsége, amely korábban megóvta őt a halálos bűn elkövetésétől, immár nem érvényes rá” (Kaisersberg: *Navicula*; Magyar László András fordítása). A gyakorisággal kapcsolatosan érdekes Szalézi Szent Ferenc gombahasonlata (Szalézi 2004, 177–178).

A források adatait áttekintve az alábbi módon összegezzük a tánc feltételeit. A megfelelő idő legfontosabb kritériuma az, hogy a tánc ne szakrális időben történjen, azaz ne legyen az ünneprontás, ünneptörés eszköze.⁴⁴ A megfelelő hely esetében a leglényegesebb szempontnak az számít, hogy a tánc ne szakrális térben menjen végbe. A megfelelő személy kategóriájába csak erkölcsös, világi személy tartozhat, és szakrális személy, klerikus semmiféle körülmény között nem táncolhat.

A megfelelő mód esetében az előírások főként a tánc alatti zene, ének, mozdulat és ruházat (pucérság, cicoma) szabályozására törekszenek. A mozdulatok esetében az illetlen, taglejtéseket (testrészek mutogatása), illetve a buja cselekvési aktusokat (csók, ölelés, tapogatás) ítélik el. A ruházat felemlégetéskor a szerzők főként a tánc közben fedetlenné váló testrészeknek, illetve a táncosok „cicomáinak”, pompás ruházatának erkölcsi veszélyeire figyelmeztetnek. A megfelelő szándék fogalmán a prédikátorok a táncosok helyes belső motivációját értik. A tánc abban az esetben lehet engedélyezett, ha másokban nem kelt szexuális vágyat, illetve a célja nem a partner elcsábítása.

A gyakoriság kritériumánál „a minél ritkábban, annál jobb” elv maradéktalan érvényesítése tűnik a legfőbb szempontnak. Ami pedig a megfelelő jellem kitételét illeti, itt a lelki atyák az erkölcsben szilárd ember részvételét tartják csak kívánatosnak a táncban.

Végezetül felmerül a kérdés, hogyan helyezhető el a tánc feltételeivel kapcsolatos gondolkört a táncról folyó vita történetében? Egy korábbi vélemény szerint a tánc feltételei retorikai eszköznek tűnnek csupán, hiszen mivel az előírás szerint minden feltételnek egyszerre kell teljesülnie, joggal állítható, hogy ember legyen a talpán, aki ilyen feltételek mellett ténylegesen el is tudja roponi a táncot. Ha pedig ezek a feltételek teljesíthetetlenek, akkor a prédikációk korabeli befogadói számára föl sem merülhet a bűn nélküli tánc lehetősége, ezért a tánc feltételei esetében egy retorikai fordulatról beszélhetünk csupán (Bárczi 2007, 433).

Véleményem szerint azonban ennél többről van szó. A tánc feltételeinek gondolköre nem egy üres retorikai fordulat, hanem egy jól felépített, erős argumentum, amely a táncról folyó morális vitában, a moderált érvelési stratégia egyik eszközeként azt a célt szolgálta, hogy – egy hagyományosan táncbíráló közegben, a teológiai diskurzusban – az egyházi kultúrában elfogadható táncok körét kibővítsék. A tánc feltételeivel kapcsolatos érv a nem szakrális táncok bizonyos szintű elfogadtatására tett kísérletként is értelmezhető.

A tanulmány az OTKA K 81672 számú kutatás keretében készült.

⁴⁴ Az idő kisajátításáról így ír Gurevics: „A középkorban az egyház tartotta ellenőrzése alatt a társadalmi időt, a feudális társadalomban a papság állapította meg, és irányította az idő múlását” (Gurevics 1974, 127).

Melléklet

Érvelésmód	Érvelés	Érv	Adversarius érvelési stratégia	Apológikus érvelési stratégia	Moderatus érvelési stratégia
irreleváns	tekintélyre, szakértőre hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad verecundiam</i>)	bibliai érv	a tánc nem szerepel a Bibliában / a Biblia tiltja a táncot / a tánc pogány rítus	a tánc szerepel a Bibliában / a Biblia nem tiltja a táncot	a tánc szerepel a Bibliában / bizonyos szakrális, bibliai táncok elfogadhatók, de a mai profán táncok tiltandók
irreleváns	tekintélyre, szakértőre hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad verecundiam</i>)	pogány szerzők érve	a pogány szerzők is elítélik a táncot	a pogány szerzők is elfogadják a táncot	-
irreleváns	tekintélyre, szakértőre hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad verecundiam</i>)	egyházatyák érve	az egyházatyák is elítélik a táncot	az egyházatyák is elfogadják a táncot	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a tánc eredetének érve (genealógia), ördög, boszorkányok,	a tánc az ördögtől ered / a tánc az ördögök, boszorkányok eszköze a lélek elvesztésére	a tánc nem az ördögtől ered	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a szokás érve	a tánc pogány szokás	a tánc régi keresztény szokás	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a temető-kerti tánc érve	a temetői tánc pogány szokás	a temetői tánc régi szokás	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a bolond-ünnepi tánc érve	a bolond-ünnepi tánc nem keresztény szokás	a bolond-ünnepi tánc régi szokás, hagyomány	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a farsangi tánc érve	a farsangi tánc tiltandó, mert nem keresztény szokás	a farsangi tánc régi szokás, hagyomány	-

irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a győzelem / intráda érve	a katonai győzelem utáni tánc nem keresztény szokás	a katonai győzelem utáni tánc régi szokás, hagyomány	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a szórakozás érve	a mulatságban való tánc nem keresztény szokás és időpazarlás, <i>inepta laetitia</i>	a mulatságban való tánc lehet keresztényi, az idő eltöltésének helyes módja	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a vendégfogadás érve	a vendégfogadaskor eljárás tánc nem keresztény szokás	a vendégfogadaskor eljárás tánc régi szokás, hagyomány	-
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a klerikusok táncának érve	a klerikusok tánca nem keresztény szokás	a klerikusok tánca régi szokás	bizonyos alkalmakkor a klerikusok táncolhatnak (például újmise)
irreleváns	a hagyományra hivatkozó érvelés (<i>argumentum ad antiquitatem</i>)	a lakodalom érve	a lakodalomban való tánc nem keresztényi szokás	a lakodalomban való tánc régi szokás, hagyomány/ keresztény szokás (kaánai menyegző)	-
irreleváns	közvélekedésre való apelláló érvelés (<i>argumentum ad populum</i>)	földrajzi elterjedtség érve	más éghajlat alatt, más a vérmérséklet, más a szokás	a világ legtöbb helyén, országában táncolnak az emberek	-
irreleváns	közvélekedésre való apelláló érvelés (<i>argumentum ad populum</i>)	gyakoriság érve	sem az alkalmankénti, sem a gyakori tánc nem keresztényi	a gyakori tánc elfogadható	az alkalmankénti táncolás elfogadható
irreleváns	következményre apelláló érvelés	a főbűnök érve (valamint a részegség, gyilkosság, a tízparancsolat kérdésköre)	a tánc saját természeténél fogva rossz és halálos bünt eredményez	a tánc elfogadható, mert saját természeténél fogva jó és nem vezet halálos bűnhöz	a tánc bizonyos körülmények között elfogadható, mert a tánc természete erkölcsi szempontból semleges és bizonyos táncok nem vezetnek bűnhöz

irreleváns	következményre apelláló érvelés	az etikett, az erény	a tánc nem vezet erényre	a tánc az emberben az erény, a virtus kifejlődését segíti elő	-
irreleváns	következményre apelláló érvelés	a látás érve	a tánc nézése bűnökhöz vezet	a tánc nézése nem vezet bűnökhöz	a tánc nézése vezethet bűnökhöz is, meg nem is
irreleváns	következményre apelláló érvelés	a katonai kiképzés érve	a tánc nem része a katonai kiképzésnek	a tánc a katonai kiképzése része vagy edzetté teszi a katonát	-
irreleváns	következményre apelláló érvelés	baleseti érv	a tánc veszélyes balesetekhez vezet (például lábtörés, kéztörés)	a tánc testileg erőssé, hajlékonyá tesz	-
irreleváns	következményre apelláló érvelés	egészségügyi érv	a táncnak kedvezőtlen egészségügyi hatásai vannak (az evés utáni mozgás káros) / a kereszténynek a lelkével kell foglalkozni nem a testi egészséggel	a táncnak kedvező egészségügyi hatásai vannak	-
irreleváns	következményre apelláló érvelés	házasság érve	a táncalkalmak idején köttetett ismeretségek nem vezetnek keresztényi házassághoz	a tánc alkalmat biztosít az ismerkedésre, mely erényes házasságot eredményez	-
irreleváns	félelemre apelláló érvelés (<i>argumentum ad baculum</i>)	ünneprontás / táncőrület érve	a táncosokat megbünteti az Isten	a táncosokat nem bünteti meg az Isten	-
irreleváns	nevetségességre apelláló érvelés	az életkor érve	öregkorban a tánc nevetségessé teszi az embert	idősen is lehet táncolni	-

irreleváns	az érvelő személyének megtámadására apelláló érvelés (<i>argumentum ad hominem</i>)	felekezeti érv	kontextustól függő	kontextustól függő	kontextustól függő
irreleváns	az érvelő személyének megtámadására apelláló érvelés (<i>argumentum ad hominem</i>)	az érvelő körülményeire való hivatkozó érvelés	kontextustól függő	kontextustól függő	kontextustól függő
irreleváns	az érvelő személyének megtámadására apelláló érvelés (<i>argumentum ad hominem</i>)	„Te is” érvelés (<i>ad hominem tu quoque</i>)	kontextustól függő	kontextustól függő	kontextustól függő
logikai	szillogizmuson alapuló érvelés	a tudomány érve	a tánc nem tudomány	a tudományok művelői erkölcsös emberek, a tánc a tudományok közé tartozik	-
logikai	szillogizmuson alapuló érvelés	a művészet érve	a tánc nem művészet	a művészet megnevesíti a lelket, a tánc a művészetek közé tartozik	-
logikai	feltételes érvelés	a tánc feltételeinek érve	a tánc minden feltétel között bűn, a feltételek a gyakorlatban nem teljesíthetők	a tánc bizonyos feltételek teljesülése esetén nem bűn	a tánc bizonyos feltételek teljesülése esetén nem bűn
analógiás, oksági	analógián alapuló érvelés	a kozmikus tánc érve (világi elit tánca/ nevelése)	tekintélyes emberhez nem méltó a tánc, a világi elit nevelésében nincs helye a táncnak	a világi vezetők táncolhatnak, mert a mennybéli vezetők (Isten, Jézus, angyalok) is táncolnak, a világi elit nevelésében fontos helyet kell kapnia a táncnak	-

analógiás, oksági	analógián alapuló érvelés	az állati ösztön, állatiasság érve	a tánc az állatiassághoz hozzá elő az emberből, a táncosok mozgása az állatokéhoz hasonló	a tánc az emberi fajra jellemző mozgásfajta; az állat nem képes táncolni	-
analógiás, oksági	analógián alapuló érvelés	az örület érve	a táncosok mozgása az örületekéhez hasonló (kontrollálatlan test)	a táncosok a többi emberhez képest jobban uralják, kontrollálják a testüket	-
analógiás, oksági	arany középút érvelés	-	-	-	-

1. táblázat: A táncról folyó morális vita érveinek csoportosítása⁴⁵

Irodalomjegyzék

- André, J. M. (1966): *Lotium dans la vie morale et intellectuelle romaine, des origines à l'époque augustéenne*. Pr. U. de France, Paris.
- Arcangeli, A. (1994): Dance under trial: the moral debate 1200-1600. *Dance Research*, 12. évf. 2. sz. 127-155.
- Arcangeli, A. (2003): *Recreation in the Renaissance. Attitudes towards leisure nad pastims in European culture, c. 1425–1675*. Palgrave–Macmillan, New York.
- Ács Pál (1987): A próféta szó. Udvar- és felsőségbírálat a magyar reformáció korai szakaszában. In: R. Várkonyi Ágnes (szerk.): *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Gondolat, Budapest. 118-134.
- Bárczi Ildikó (2007): *Ars compilandi*. Universitas, Budapest.
- Bazzicalupo, L. (2011): *Kevelység*. Typotex, Budapest.
- B. Egey Klára (1959-60): Tánc és pantomim iskoladrámáinkban. Dienes Gedeon és Morvai Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 1959–1960*. 61-69.
- Bejczy, I. P. (2011): *The Cardinal Virtues int he Middle Ages*. Brill, Leiden.
- Benvenuto, S. (2011): *Jóra való restség*. Typotex, Budapest.
- Borzás István (1984): Otium Taciteum. In: Harmatta János (szerk.): *Proceedings of the VIIth Congress of the International Federation of the Societies of Classical Studies, Budapest*. Akadémiai, Budapest. II. 415-423.

⁴⁵ Tekintettel arra, hogy nem létezik egységes érvelésméleti és érveléstechnikai terminológia és csoportosítási forma sem, ezért a számomra leghasznosabbnak bizonyuló fogalmat, tipológiát használom, mivel témám tárgyalásához elegendőnek bizonyul ez az erősen egyszerűsített csoportosítási forma is. Táblázatom erősen hiányos, mintegy vázlatként szolgál a polémia megértéséhez. Az üresen helyet rovatok (-) is jelzik, hogy a téma további kutatást igényel.

- Borzás István (1994): Otium Catullianum. In: Borzás István: *Dragma*. Telosz, Budapest. 87-92.
- Casagrande, C. és Vecchio, S. (2001): *A hét főbűn: a bűnök középkori története*. Európa, Budapest.
- Cassianus, Johannes (1998–1999): *Az egyiptomi szerzetesek tanítása*. Magyar Bencés Kongregáció, Pannonhalma–Tihany.
- Eemeren, F. H. van, Grootendorst R. és Snoeck Henkemans, A. F. (1996): *Fundamental of Argumantation Theory, A Handbook of Historical Backgrounds and Contemporary Developments*. Lawrence Erlbaum Associates, Manwah.
- Giorello, G. (2012): *Bujaság*. Typotex, Budapest.
- Gurevics, A. J. (1974): *A középkori ember világgépe*. Kossuth, Budapest.
- Kuminetz Géza (2008): A bűnök és a lelkiismeretvizsgálat. *Deliberationes*, 1. évf. 2. sz. 85-125.
- Margitay Tihamér (2007): *Az érvelés mestersége*. Typotex, Budapest.
- Mours, S. (1967): *Le Protestantisme en France au XVII^e siècle. I–II*. Librairie Protestante, Párizs.
- Migne, J. P. (1993): *Patrologia Latina*. Brepols, Turnholt.
- Petermann, K. (2009): Utószó Florian Daul von Fürstenberg Tanzteuffel című művéhez. *Táncstudományi Közlemények*, 1. évf. 2. sz. 32-46.
- Pécsi Lukács (1591): *Az keresztény szüzeknek tisztességes koszorója*. Nagyszombat.
- Phillips, J. H. (2011): A keresztények és a tánc. Egy la rochelle-i nyilvános vita 1639-ből. *Táncstudományi Közlemények*, 3. évf. 2. sz. 18-32.
- Popkin, R. H. (1979): *The history of scepticism from Erasmus to Spinoza*. University of California, Berkeley–Los Angeles.
- Pulcini, E. (2012): *Irigység*. Typotex, Budapest.
- Rigotti, F. (2010): *Torkosság*. Typotex, Budapest.
- Rock, J. (1996): *Terpsichore at Louis-le-Grand: Baroque dance on the Jesuit stage in Paris*. Institute of Jesuit Studies, Saint Louis.
- Szalézi Ferenc (2004): *Filótea vagyis a jámborság útja*. Szent István Társulat, Budapest.
- Torrell, J.-P. (2007): *Aquinói Szent Tamás élete és műve*. Osiris, Budapest.
- Wagner, A. (1997): *Adversaries of dances: from puritans to the present*. University of Illinois. Urbana.
- Wenzel, S. (1970): Robert Grosseteste's treatise on confession, „Deus est”. *Franciscan Studies*, 30. évf. 1. sz. 218-293.
- Zentai István és Tóth Orsolya (1999): *A meggyőzés csapdái*. Typotex, Budapest.

Formai változások az erdélyi Belső-Mezőség tánckészletében a 20. század folyamán

A terep bemutatása

Az erdélyi Mezőségen a 17. század óta a magyar lakosság szigetszerűen szétszóródva, román falvak közé ékelődve, túlnyomóan vegyes lakosságú településeken él (Kósa és Filep 1980). Erdély többi nagytájával összehasonlítva Mezőség földrajzi, gazdasági és infrastrukturális értelemben is elmaradott terület, ahol az egymással szimbiózisban élő nemzetiségek egy sajátos, gazdag, archaizmusokban bővelkedő kultúrát alakítottak ki az elmúlt két-három évszázad alatt (vö. Kósa 1998, 334; Martin 1995, 110). Történeti és tájékológiai vizsgálatok szerint a 17-18. századi nagymértékű pusztításokat (hadjáratok, járványok, népvándorlások stb.) a terület gazdasága és ökológiája máig nem tudta kiheverni, az elzártsgából nem tudott kilépni, sőt a rendszerváltás óta még rosszabb lett a helyzet (vö. Makkai 2003, 40-61 és 119-120; Varga 2011, 20-25). Ma, a sikertelen „visszaparasztosodási” folyamat végén a falvakban lakók többsége termelőszövetkezeti nyugdíjból él, és ezt a már elavult földművelési, állattenyésztési stratégiákat követve igyekszik kiegészíteni. A fiatalok számára ez az élet kevés perspektívát nyújt, a legtöbbjük városba költözik, így a mezőségi falvak erősen előregedő tendenciát mutatnak (vö. Kiss, Molnár és Varga 2011, 8-9).

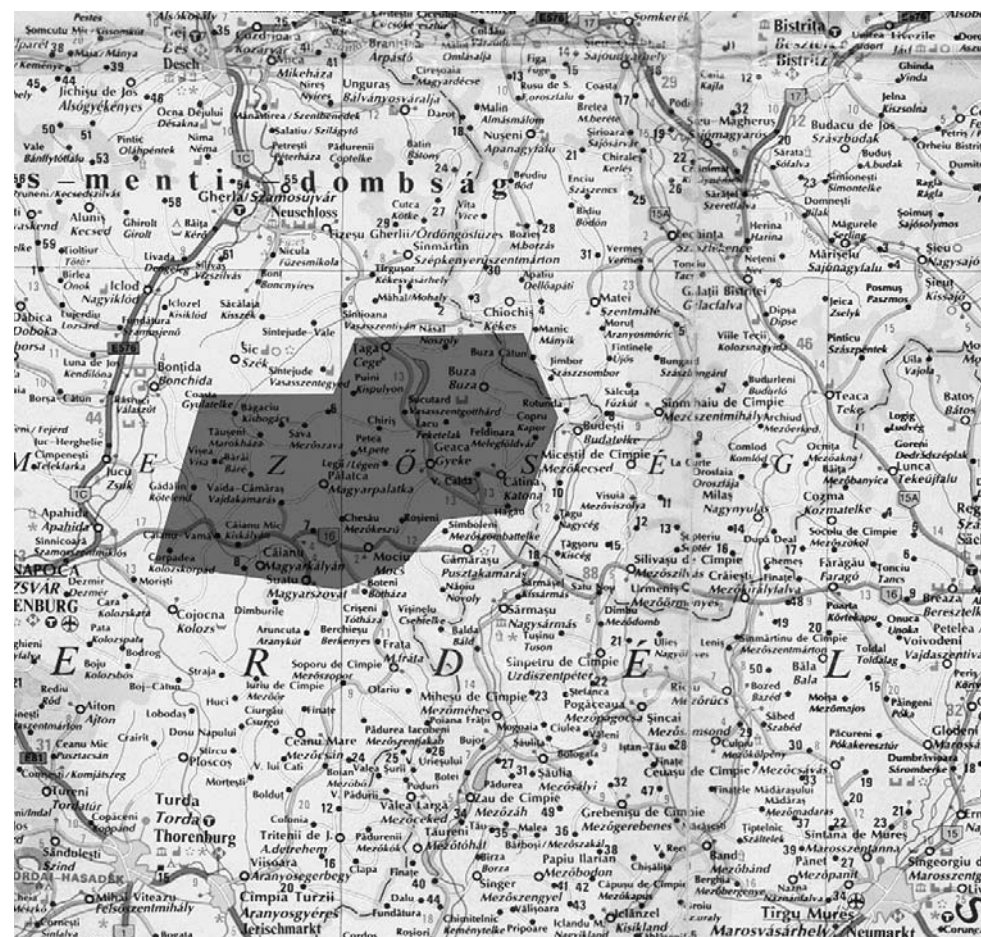
Az erdélyi Mezőség tradicionális zenei- és tánc kultúráját meglehetősen későn, csak a 20. század közepén fedezte fel a néprajztudomány,¹ mára azonban rengeteg hang- és filmfelvétel, szöveges lejegyzés, fotó stb. áll rendelkezésünkre, ezek mellett néhány összefoglaló írás is született.² A kutatás hiányossága, hogy az archaikus jegyekre koncentrálna nagyrészt a több évtizeddel ezelőtti múlt állapotát, az 1960-as évek közepéig-végéig működő táncos gyakorlatot vizsgálta, és nem reflektált a tradicionális kultúrának – szinte a kutatások megindulásával párhuzamosan zajló – gyökeres átalakulására (vö. Varga 2007, 124). A tradicionális és a modernizálódott világ kölcsönhatásai csupán néhány munkában jelentek meg,³ holott ezek időközben jelentős mértékben átformálták a hagyományos táncok formáját és szerepét az érintett falvakban. A polgári, modern, illetve posztmodern kor divattáncainak elterjedéséről, koreológiai jellegzetességeiről pedig szinte egyáltalán nem, vagy csak érintőlegesen tudósítottak a mezőségi tánc kultúrával foglalkozó folklorisztikai írások (vö. Faragó 2006, 133-135; Kallós 2006, 306; Martin 1995, 113; Novák 2000, 55 és 71-72; Pálffy 1988, 268).

Martin György az erdélyi táncdialektusokat vizsgálva Mezőséget elhatárolta három másik közép-erdélyi nagytájtól, Kalotaszegtől, a Maros-Küküllő vidéktől és Marosszéktől (Martin 1997b, 254-264). A vidék kisebb belső egységeit körvonalazva öt kistájt különböztetett meg, közöttük a Mezőség középső részén található vegyes lakosságú falvak egy csoportját (Feketelak, Buza, Mezőkeszű, Visa, Vajdakamarás, Magyarpalatka, Magyarszovát), melyeket gazdag férfi- és párostánc kultúra jellemez (Martin 1985, 5-6; 1995, 111).

¹ Mezőség felfedezésének korszakait, lásd Keszeg (2010, 13-17).

² Például Martin (1995; lásd a mezőségi táncdialektusra, illetve a Mezőségen táncolt tánc típusokra vonatkozó fejezeteket).

³ Molnár Péter (2005, 2011) tanulmányaiban a hagyományos és modernizálódott tánc kultúra összevetésén keresztül a tánc társadalmi szerepét, helyét vizsgálja két mezőségi falura vonatkozóan. Könczei Csongor (2004a-c) több tanulmányában érinti a hagyományos tánc kultúra jelenkori változásait.



1. ábra: A mezőségi táncdialektus falvai (fekete mezőben a belső-mezőségi települések)⁴

A tánckészlet átalakulása

Rituális táncok

Andrásfalvy Bertalan egy 1963-as gyűjtésében⁵ a belső-mezőségi területekről (Magyarpalatka, Mezőkeszű, Vajdakamarás) származó, két bottal előadott, *kecsketánc*nak nevezett táncról olvashatunk. Ennek párhuzamát Vajdakamarásról és Válaszútról *szarkák tánca* névvel ismerjük (Kallós 2006, 306; Pálffy 1988, 265). A 19. században még az egész területen ismert lehetett a jelenség, a mezőkeszűi adat alapján ugyanis kapcsolatot sejtethetünk a *kecsketánc* és az 1970-es évekig az egész Mezőségen általános, rituális kecskealakoskodás (*turka-* vagy *kaprajárás*) táncos jeleneivel.

⁴ Erdély térkép (1993). A 6-os számmal jelölt település Omboztelke, a 7-es Mezőgyéres, a 8-as Lárगतanya (Váleni). A román falunévek magyarul: Hagău – Hágótanya; Valea Caldă – Melegvölgyitanya; Roşieni – Bányavölgy; Búza-Cătun – Búzai Fogadók.

⁵ Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Néptánc Osztályának Kézirattára (*a továbbiakban MTA ZTI Akt.*) 1710.

A juhait kereső pásztor programzenéjét *juhok tánca* néven ismerte néhány belső-mezőségi adatközlő, a kapcsolatos táncról azonban csak egy szomszédos Kis-Szamos völgyi faluból, Székről ismerünk leírást (Pesovár 1970, 100).

A téli ünnepkörben járt rituális román tánc, a *căluser* egykori mezőségi jelenlétére utaló legkorábbi adatunk a 19. század közepéről való.⁶ Constantin Costea elemezte a botos férfitáncok két nagy csoportjának (*căluser* és bottal járt legényes) egymáshoz való viszonyát, véleménye szerint a rituális căluseresc-ből szakadhatott ki a 18. század végén a világi, szórakozó-szórakoztató funkciójú botos legényesek csoportja (lásd alább). A căluseresc hagyományok fokozatos eltűnése Erdély különböző területeiről, így például a Mezőségről csak az 1900-as évek elején következett be (Costea 1993, 94-95).

Román ritka legényes bottal: a (românește) în botă⁷

A *căluser* mellett a mezőségi tánckészlet vélhetően legnagyobb múltra visszatekintő, és a 20. század elején még ismert darabjai az egykori hajdútánc, illetve fegyvertáncok maradványait képező botos táncok voltak (vö. Martin 1980c, 181). A belső-mezőségi falvak mindegyikében találtam az aszimmetrikus lüktetésű, ritka legényes dallamokra járt botos táncra vonatkozó adatokat. A leírások a következő motívumokat említik: letámasztott bot körüljárása és körülpontosítása, figurázás a botra támaszkodva (lábtekerés, lábütés, topogás stb.), leguggolás, felugrás, ugrás közben magas (gyakran a gerendát is érő) rúgások, a gerenda vagy plafon kézzel való megütése, bot átkapkodása a láb alatt, a bot csuklóból történő forgatása, illetve az ujjak közötti pörgetése.

A tánc a Maros-Küküllő menti *hăidaui*hoz hasonlóan többféle változatban is élt: kötetlenebb egyéni, szabályozott csoportos, bot nélküli (lásd alább: *românește în ponturi*), illetve páros, nővel járt formáiról egyaránt vannak adataink (vö. Martin 1980c, 173; Pálffy 1988, 265-266). A nővel járt, újabb változatoknál a botot már a női táncpartner helyettesítette, a tánc ennek köszönhetően illeszkedhetett be a mulatságok táncrendjébe (vö. Martin 1980c, 173).

Táncos funkcióban használták a botot azok a táncosok is, akik ugyan a (*românește*) *în botă*t már nem ismerték, de a legényes tanulása közben – az egyensúly megőrzése miatt – botra támaszkodtak.

Az egykori hajdútáncok botos formáját tehát ismerték a Belső-Mezőségen, sőt az 1800-as évek második harmadában még a magyarok is táncolták. A közép-erdélyi magyar parasztságra az első világháborúig vélhetően nagy hatással voltak a szőlészti-improvizációs jelleget hordozó újabb táncdivatok, amelyek kiszorították a középkori eredetű fegyvertáncmaradványt (vö. Martin 1997a, 251; Pálffy 1997d). A hagyományokhoz jobban ragaszkodó románság a botos táncokat az első világháborúig, sőt elnevezésben napjainkig a saját táncaiként őrizte meg. Mindez összefügghet a 19. század végi arányosítással és tagosítással, ami nagymértékben átalakította a környék birtokstruktúráját és a gazdálkodási stratégiáit. Ennek során a fokozatosan háttérbe szoruló külterjes nagy- és kisállattartás miatt a táncot leginkább ismerő pásztorréteg jelentősen megcsappant (vö. K. Kovács 2008, 31). A környéken a mai napig leginkább a románság köréből kerülnek ki a pásztorok, nem véletlen, hogy a tánc az ő lábukon élt a legtovább, egészen a két világháború közötti időszakig.

⁶ Augustino De Gerando (1845, II. 197) erdélyi utazása során itt látta a táncot.

⁷ Mezőségről nincs filmfelvételünk erről a táncról. A területünkhöz legközelebb a Maros-Torda megyei Erdőszakállon vették felre a *românește în botă*: Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézete Néptánc Osztályának Filmtára (*a továbbiakban: MTA ZTI Ft.*) 498.17. Lejegyezve: Martin (1980c, 178-179). A visszaemlékezések szerint a filmen látható tánc hasonlított leginkább a mezőségi változathoz.

Legényesek

A reneszánszban gyökerező legényes tánc típus több fajtáját is táncolták a Belső-Mezőségen, például a többi közép-erdélyi változatnál egyszerűbb motívumkincsű és szerkesztésű sűrű legényest.⁸ A tánc formakincsét tekintve az utolsó három évtizedben változás következett be: a lábfigurák leegyszerűsödtek, arányuk fokozatosan csökkent, míg a csapásoló motívumoké megnőtt. A táncban a formai elszegényedés utolsó stádiumában – a környéken az 1950-es években elterjedő – *tîrnăveană* (lásd alább) motívumai, illetve a különböző bohóckodó mozdulatok is megjelentek.

A lassú legényesek közül a ritka legényest a románok és a magyarok saját változatukban (*românește*) *în ponturi*, ritkábban (*românește*) *în botă*, illetve *magyar tánc* elnevezéssel használták. A vizsgált területen a magyar tánc két fajtáját is ismerték, bár elnevezésben általában nem különböztették meg őket. Martin György tipológiájában ezek a ritka legényes és a lassú magyar elnevezést kapták (Martin 1997a, 153-157). A ritka legényes gyors düvös kísérettű, kanásztánc dallamai kedveznek a pontszerkezetnek és a pontok végi zárlatoknak, így a táncfolyamat egyforma szakaszokra oszlik, míg a lassú magyar a ritka legényesnél oldottabb, egyénibb felépítésű tánc típus. A lassú magyar kísérőzenéje augmentált, aszimmetria felé hajló, lassú düvő hangszeres dallamokból áll, melynek sorszerkezetében gyakori a heteropódia, így ennél a táncnál a pontszerkezet kevésbé jellemző. Formai sajátosságai alapján a tánc típus átmenetet jelent az új stílusú verbunk felé. A lassú magyar kísérőzenéje megegyezik a négyes kísérőzenéjével (vö. Martin 1997a, 153-157).

A románok által táncolt aszimmetrikus lüktetésű, pontszerkezetekre tagolódó ritka legényest általában (*românește*) *în ponturi* terminussal illették, de (*românește*) *în botă* néven is emlegették, ami a fentebb leírt botos tánc egykori jelenlétére utal.⁹ Szintén a botos változattal való kapcsolatot jelzi a ponturiban a nő támasztékként való használata, valamint a magas, akár a szoba gerendáját érő rúgások előfordulása is.

A fent említett táncok a Belső-Mezőségen a II. világháború után koptak ki a használatból, amikor az 1910-es, 1920-as években született jó táncos generáció kiöregedett. A gyermekeik már a ritka legényesek egy újabb típusát, a *tîrnăveană*t tanulták meg,¹⁰ aminek páros és legényes változatát egyaránt ismerjük.

A *tîrnăveana* kísérőzenéjét visszaemlékezések szerint valamikor a II. világháború körül ismerhették meg a környéken. Az új zenére először a helyi páros, forgós-forgatós táncok motívumait kezdték alkalmazni, ami a gyors tempó miatt rendkívül virtuózzá és látványossá vált. Martin György az 1960-as években tett megfigyeléseire támaszkodva azt írta, hogy a tánc lent- és fenthangsúlyos használata bizonytalan, ami a tánc újabb elterjedéséről tanúskodik.¹¹ Belső-Mezőségen az 1970-es évektől a táncot már egyértelműen fenthangsúlyban táncolták, ami a helyi táncfolklorba való beilleszkedésére utal.

A 20. század elején született visai román férfiak némelyikéről tudjuk, hogy a helyi ritka legényes figuráit alkalmazta a *tîrnăveana* zenéjére. Valószínűleg a divatból ekkor kikopó lassú legényesek motívumkincse és kísérőzenéje keveredhetett egymással. A szomszédos falvakból ismerünk erre vonatkozó párhuzamot (Pálffy 1988, 264). A táncnak ez utóbbi változatát kevesen és ritkán használhatták, valószínűleg átmeneti forma volt.¹² A tánc dél-mezőségi (Magyarfráta, Mezőszopor)

⁸ A mezőségi sűrű legényesről lásd Martin (1985).

⁹ A két tánc kapcsolatáról lásd még Pálffy (1988, 265-266).

¹⁰ Névváltozatai: *tîrnăveana*, *tîrnăveanca* (illetve *korcsos*). Vö. Faragó (2006, 133); Kallós (2006, 306); Pálffy (1988, 264 és 267-268).

¹¹ Vö. Martin (1997b, 259). A táncot vajdakamarásai is a Küküllő mentéről valóknak tartják (Pálffy 1988, 267). Pusztakamaráson az 1940-es években már nagyon régi táncnak tartották (Faragó 2006, 133), a magyarpalatka zenészek szerint a két világháború között már ismert volt. Vajdakamarást a tánc divatja csak az 1940-es években érte el (Pálffy 1988, 267), a választói románok körében pedig csak az 1950-es évek végén vált ismertté (Kallós 2006, 306).

¹² Erre utal, hogy Pusztakamaráson és Válaszúton is csak a páros formájáról tesznek említést (Faragó 2006, 133; Kallós 2006, 306).

és Maros menti falvakból ismert,¹³ kötött szerkezetű változatát (csekély motívumkészlet a lábfigurákat illetően, sarkak oldalt megütése, ollózós csapás – ezt Visában átugrósnak mondják –, valamint tapssal kombinált sűrű lábszárütések) a faluban az 1950-es években ismerték meg. Ez a meghatározott motívumsorból álló táncforma terjedt el aztán az egész Belső-Mezőségen, és vált szinte egyeduralgoló legényes táncá az 1960-as évektől. Vajdakamarási megjelenésére Pálffy Gyula (1988, 264) tanulmányából következtethetünk. Fontos megjegyezni, hogy ezt a táncformát az 1930-as évek előtt született, a lassú legényes tánc típus táncait (lassú magyar, *în ponturi*, ritka legényes) ismerő férfiak már nem sajátították el, csak az őket követő generáció. A Belső-Mezőségen a *tîrnăveană* igazán kedvelt táncá az 1940-es években született legényesek lábán vált.

Martin György a mezőségi verbunkot a lassú dúvós, augmentált kísérezene alapján a lassú legényesek csoportjába sorolta (Martin 1997a, 154). A 18. században kialakuló magyar nemzeti tánc típus helyi változata elsősorban a kelet-mezőségi területen terjedt el, de a Belső-Mezőség néhány falujában ismerték a cigányok (Magyarpalatka) és a magyarok (Feketelak, Légen, Mezőkeszű). A tánc használatát övező bizonytalanságra utal az elnevezése is: *verbunk, lassú verbunk, lassabb verbunk, verbunk-féle*.

A legényeseket a 20. század elején még cikluskezdő, közösségi funkcióban táncolták, a két világháború között azonban már csak bemutató jelleggel, egyéni, kettes és csoportos formában járták. A bemutató szerepkörhöz kapcsolódik, hogy sokszor látványos módon igyekeztek nehezíteni a tánc előadását: üveggel a szájukban, asztalon táncoltak stb. A térhasználat átalakulása a tánc szerkezetét is befolyásolhatta,¹⁴ mindemellett a tánc társadalmi szerepének változásaira is utal: a közösségi jelleg helyett a későbbi proxemikai forma már az egyéniséget emeli ki.

Négyes

A Belső-Mezőség összes magyarlakta falujában ismerték a férfitáncokat kísérő női körtáncokat, valamint az azokból másodlagosan kialakuló vegyes négyes, kis körben járt táncformát (Martin 1997b, 258). A tánc zenekísérete a lassú magyaréval azonos, az 1960-as évektől azonban a *tîrnăveană* kísérődallamai is megjelentek benne. A táncot négyen járták összekapaszkodva, kör formában, hol balra, hol jobbra forogva (Pálffy 1988, 265).

A vizsgált területünkön a négyes többféle funkcióban fordult elő: a legkorábbi, 20. század elejére vonatkozó adatok szerint mintegy a lassú magyar, ritka és sűrű legényes tánc kíséretként csak lányok táncolták. A két világháború között a legényesek fokozatosan bemutató szerepkörbe kerültek, egyre kevesebben táncolták őket – ebben az időszakban a férfitáncokat nem ismerő legényesek is csatlakoztak a körtáncot járó lányokhoz. A tánc vegyes, férfiak és nők által járt formáját külön, a legényes táncoktól függetlenül is táncolták, de ilyenkor mindig a lassú magyar kísérezenejének bizonyos dallamaira, ún. *négyes* zenére. Néhány visszaemlékezés szerint a tánc a körbe való összekapaszkodás előtt páros forgással kezdődött. A belső-mezőségi négyes a II. világháború utáni években kopott ki a rendszeres használatból, az ötvenes években a *kicsitánc* a leánygyermek még használták (vö. Pálffy 1988, 266).

A párkezdő lassú tánc

A Belső-Mezőség rendkívül lassú tempójú, aszimmetrikus lüktetésű páros tánc a *magyar lassú, cigánytánc*, vagy *lassú cigánytánc*, illetve a románok által táncolt (*joc românesc*) *de-a lungu*.¹⁵

¹³ *Lásd* a keménytelki *ponturi* nevű táncot (MTA ZTI Ft. 662.3-5, 9-12.).

¹⁴ A kalotaszegi legényes szóló, páros és csoportos formáit megvizsgálva Karácsony Zoltán megállapította, hogy „a kettes és csoportos előadásmód következtében a tánc formai-szerkezeti szintjei bővülnek, egyre bonyolultabbakká válnak” (Karácsony 2009, 360).

¹⁵ Névváltozatai Visában: *lassútánc, cigánytánc, lassú cigánytánc, lassú magyar tánc*, illetve (*joc românesc*, vagy *românește*) *de-a lungu* (jelentése kb.: hosszan, hosszasan – utalva a sortánc jellegére), *joc românesc*.

Mindkettő a középkor végi vonulós táncok kései rokona.¹⁶ A táncokat régi stílusú 11, 16 szótagos és ún. „jaj-nóta” típusú dallamok kísérik (Martin 1997b, 258). A belső-mezőségi falvak magyar lakossága körében ismeretes néhány, általában a település legnépesebb, vélhetően legrégebbi nemzetségéről elnevezett, régi stílusú táncdallam. Visában a lassú cigánytánc egyik dallamát a *Fodor nemzetség táncának* nevezik.¹⁷

A magyarok párkezdő lassú tánc az ötvenes években került ki az általános használatból, a legidősebb adatközlőim visszaemlékezése szerint a szüleik korosztálya (az 1900-as évek eleje) gazdag motívumkinccsel táncolta (páros forgás, a nő hát mögé való eldobása, majd kar alatti kiforgatása). Az 1910-es évek végén és az 1920-as években született adatközlőim táncának figurakincse már csak az összekapaszkodva járt lépő-dülőngelő kezdőmotívumból¹⁸ és a zárt fogásban való, lassú körbeforgásból állt, így a tánc szinte egyöntetűvé vált. Az idősebb generációnál még megfigyelhető, hogy a kísérődallamok sorvégeihez igyekeztek illeszteni a forgásváltásokat. A páros forgásban a zene aszimmetrikus lüktetését az idősebbek sántikálva, simítva követték, míg a fiatalabbak nagy része a külső lábával – különböző módon – akasztott. A tánc előadásához szorosan kapcsolódott a régi stílusú kísérezene történeti éneklés, és a visszafogott magatartásmód (vö. Andrásfalvy 1999, 218).

A tánc az 1980-as, 1990-es évekre már leegyszerűsödött változatait a magyarországi és kolozsvári táncművészek érdeklődése tartotta életben. A Belső-Mezőség román falvaiban lakodalmakkor viszont még az 1990-es években is sokan járták a fent említett román lassú forgató táncot (*joc românesc*), rendkívül gazdagon díszítve, veretes előadásmódban.

A csárdás és a szőkös

Nemzeti tánc típusunkkal, a csárdással kapcsolatban a Mezőségen rendkívül vegyes képet találunk.¹⁹ A 19. század első harmadában kialakuló és mindent elárasztó zenei divat vélhetően csak az 1800-as évek végén jutott el területünkre,²⁰ de a jelenleg rendelkezésre álló adatok azt mutatják, hogy maga a tánc típus nem vált uralkodóvá, csupán az Erdőhát, a Szamos mente és Észak-Mezőség magyar lakossága körében (vö. Járdányi 1943, 35-44). A csárdás tánczene újabb elterjedését bizonyítja, hogy a közeli, régies tánc kultúrájú Széken csak az I. világháború körül került be a táncrendbe, valamint hogy a belső-mezőségi csárdás lassú dúvós, fokozatosan gyorsuló kísérezenejében még a régi stílusú dallamok is tetten érhetőek (vö. Martin 1997b, 258; Pálffy 1988, 267).

A csárdás alapvető mozdulatát, a kettőslépést a környéken is csak esetlegesen használják, helyette gyakran egyet jobbra, egyet balra lépnek. Az itt csárdásként ismert tánc formakincsében egyébként teljesen megegyezik a régiesebb forgós-forgató tánc típus helyi változataival (*lásd* alább *szőkös*).²¹ Formakincsére még a csalogató-kiforgató formulák, a nő fölényes, elegáns kezelése és a nők virtuóz forgástechnikája jellemző (Martin 1997b, 258).

A belső-mezőségi páros táncok leggyorsabb tempójú típusa a *sűrű csárdás* (*des, sărița*). A gyorsabb, fokozódó tempójú, gazdag formakincsű táncra a lassú csárdásnál már tárgyalt fordulatok,

¹⁶ A táncokról bővebben *lásd* Pesovár (1997a, 51); Martin (1997b, 258); Pálffy (1988, 266).

¹⁷ A Mezőségen néhány ilyen dallamhoz nemzetségnév kötődik, így például Feketelakon ismerik a *Kissek táncát*, Magyarpalatán a *Juhosok táncát*, Magyarzovátón a *Csete nemzetség táncát*, Mezőkeszűben pedig a *Bikákét*, stb. (Busai 2000, 10; Jagamas és Faragó 1974, 19; Kallós 1999, 33; Kallós 2006, 305). Párhuzamként *lásd* Jagamas (1957).

¹⁸ A párok a tánc kezdésekor helyben ringatóznak, helyi terminussal *lőgnak*. A páros forgás előtt a férfi *mezglógatja* (jobbra-balra dönti) a párját (vö. Tamás 1991, 37).

¹⁹ A csárdás történetéről bővebben *lásd* Pesovár (1997a, 56).

²⁰ Pálffy Gyula adatai szerint Vajdakamarásra az 1910-1920-as években érkezett el a csárdás zenéje (Pálffy 1988, 267).

²¹ Vajdakamarásra vonatkozóan írja Pálffy Gyula (1988, 267): „A dallamokkall ellentétben a tánc megőrizte régies karakterét.” Martin György (1997b, 258) is „csárdásszerű páros táncról” beszél.

motívumok jellemzőek. A tánc motívumkészlete felfokozott hangulat esetén az 1970-es évektől kiegészülhet a párelengedő, szembetáncoló figurázásokkal, amit *cigánytáncnak* vagy *csingerlálásnak* neveznek (Martin 1997b, 258). A *csingerlálást* a magyarok és románok a cigányokra jellemző aprózó lábfigurák mellett leginkább a tréfás, groteszk, sokszor obszcén mozdulatokkal tűzdelik meg. Ezt az extrovertált előadásmódot helyben *bolondozásnak* hívják, ezzel a lakodalmakban, mérési mulatságokban a hangulat tetőfokán szórakoztatják magukat és egymást (vö. Busai 2000, 15).

Az esztam ritmusú kísérezében a magyar népies műzene, a romános és cigányos darabok nagy gyakorisággal fordulnak elő, a régies tetrapódia azonban még itt is dominál (Martin 1997b, 258; Pálffy 1988, 267).

A 19. század közepén keletkezett, új stílusú népdalokat a románság és a magyarság egyaránt kedveli és használja a csárdászenében. Ezt a tánczenét a magyarok a legtöbb helyen (*ritka* csárdásnak, ritkábban *cigánytáncnak* hívják. A románok is használják mindkét elnevezést (*ceardas*, *țiganește*).²²

Újabb tánczene az ún. *magyar csárdás*, amely kizárólag 20. századi magyar népies műdalokat, nótákat tartalmaz.²³ Ezek a II. világháború után terjedtek el a környéken. A magyar nótákra járt tánc formája is megegyezik az előzőkével, azzal a különbséggel, hogy a kettőslépést következetesen használják benne. A románok ezt egyértelműen magyar táncnak tartják, a saját mulatságaikon nem kérik a zenésztől.²⁴ A 19. századi csárdást és az újabb magyar csárdást a régies belső-mezőségi táncművelés teljes mértékben asszimilálta.

A történeti forrásokban a 16. századtól nyomon követhető mérsékelt tempójú, forgós-forgató páros táncok közül a *szökőst* (*bătuță*) táncolják az általunk vizsgált területen. Kísérezése 2/4-es ütemű, gyors düvő kontraktszerű, két kontra esetén az egyik esztam kíséretet biztosít (Martin 1997b, 258). A csárdások mellett ez a tánc az, amit a táncmulatságok nagyobb részében táncoltak, és táncolnak ma is. A szökős tánczene dallamai közül néhány férfi a vastaghúrost kedveli, ha a zenészek elé kerülnek, a primás igyekszik is nekik ezt elhúzni. A visszaemlékezések szerint ezeknek a dallamoknak nagy volt a presztízsük, csak a jó táncosokat illették meg.

A belső-mezőségi forgós-forgató páros táncok egyik virtuóz, bemutató jellegű változata a *kettős* – mikor egy férfi egyszerre két nővel táncol.²⁵ Erre vonatkozóan a környékbeli románoknál is találtam utalást, bár előfordulása magyar falvakban gyakoribbnak tűnik. A szakirodalomban ezt a táncformát gyakran *szászánának*, illetve *szásztáncnak* írják (vö. Martin 1997b, 259; Pálffy 1988, 267), ugyanakkor az elnevezés Magyarországon és Magyarországon kívül nem ismert a belső-mezőségi magyarság körében.

A visszaemlékezések, valamint a magyarországi és magyarországi filmfelvételek alapján úgy vélem, hogy a szászka egy kötött sorrendű és figurakincsű vonulós sortánc lehetett, melyhez meghatározott dallamú lassú csárdás és szökős kísérezene kapcsolódott (vö. Martin 1997b, 259; Pálffy 1988, 267). A tánc a környék magyar falvaiban valamikor a két világháború között kopott ki a használatból, korábban a visszaemlékezések szerint leginkább lakodalmakban fordult elő. A ket-

²² A kérdést bonyolítja, hogy a korai csárdás zenét ma már egyik etnikum sem tartja magyarnak. A magyarok erre gyakran a *román csárdás*, vagy *cigánycsárdás* kifejezéseket használják.

²³ Az 1960-as és 1980-as évek között még Magyarországon is közkedvelt dallamokról van szó, mint például: a *Piros, piros, piros, háromszor is piros...*, *Befogom a lovam a zöldre festett kiskocsimba...*, *Meguntam az életemet, felmegyek Budapestre...* kezdetű nóták (vö. Busai 2000, 11-12; Tamás 1991, 37).

²⁴ Terepmunkám alatt többször tapasztaltam, hogy az interjúk során a magyarok és a románok egyaránt szívesen reprezentálják saját tánc és zenei kultúrájukat, kiemelve, hogy a másik etnikum táncait nem táncolják, tánczenéit nem használják, a táncalkalmakon történő résztvevő megfigyelés során azonban ez a kép rendszeresen hamisnak bizonyult. Több olyan román táncalkalmam vettem részt, ahol a zenészek *csárdást* muzsikálva magyar nótákat is használtak. Meglepetésemre a román vendégek ezeket a dallamokat ismerték, sőt láthatóan kedvelték is. Magyar lakodalmakban is hasonló jelenségeket figyelhettem meg a román populáris zenével kapcsolatban.

²⁵ Pálffy Gyula (1988, 267) vajdakamarási dolgozatában hármass csárdásként említi.

tőshöz pusztán formai hasonlósága kapcsolja: ugyanúgy két nővel táncolják. Román falvakból a százszakra vonatkozóan nincs adatom.

Változások a motívumkincsben és az előadásmódban

A vizsgált területen a forgós-forgató páros táncokat (csárdás, sűrű csárdás, szökős) a magyarok és a románok egyformán, egyaránt rendkívül virtuóz módon, sok motívummal (átvetők, fenthangsúlyos páros forgás, a nők hát mögé eldobása, kar alatt kiforgatása, külön táncolás, csapásolások stb.) táncolják (vö. Martin 1997b, 258). A visszaemlékezések a forgós-forgató páros táncstílus régebbi rétegére is engednek következtetni: a belső-mezőségi magyarlakta falvakban a legidősebb korosztály még emlékezett arra, hogy a szüleik jóval egyszerűbben táncolták ezeket. Motívumkincsük csupán páros forgásra, átvetőkre és mindkét irányba történő, sok eldobásra és külön táncolásra korlátozódott, ezek a mozdulatok viszont jóval kidolgozottabbak, díszítettebbek voltak a maiaknál. A friss, mérsékelt tempójú, hosszú, zárt forgásra korlátozódó régies típusa, a széki csárdás talán ezt a korai állapotot tükrözi (vö. Martin 1997b, 258).

A Belső-Mezőségen néhány régiesen, visszafogott stílusban táncoló idős embernél még megfigyelhető volt, hogy a páros forgás közben a férfiak és a nők is különböző ritmikájú kopogó (*tapató*, *tropotyáló*),²⁶ csúsztató (*simító*) motívumokat táncoltak, többfajta forgásváltást használtak, ezen kívül a külön táncolt csalogató motívumok aránya is nagyobb volt a táncokban, mint például az 1930-as években születettükben. Az 1930-as években született korosztály már jóval többet forgatott kar alatt, és többet is csapolt a lány karjára támaszkodva.

Jelen pillanatban úgy tűnik, hogy a vizsgált területen a túlsúlyban lévő románság sajátosan gazdag, sok kar alatti forgatásból álló páros táncformáját legkésőbb az I. világháború környékén átvette az elszigetelt magyar falvak lakossága. A kérdés pontos megválaszolásához még további, elsősorban történeti adatokra, illetve belső-mezőségi román falvakban elvégzendő mélyfúrászerű kutatásokra lenne szükségünk.²⁷

A helyi kismemesség által képviselt kulturális minta a táncdívatok elterjedésében is bizonyára fontos szerepet játszhatott. Az új stílusú csárdás egyszerűbb motívumkincse (kétlépéses csárdás, páros forgás) valószínűleg az ő közvetítésükkel terjedhetett el a 19. század folyamán és vált egyeduralmódóvá a hozzájuk, illetve a főbb közlekedési utakhoz közelebb eső Kis-Szamos menti, erdőháti, valamint az észak-mezőségi magyarok körében, ahol a csárdást máig így táncolják.

A visai forgós-forgató páros táncok motívumkincsében az 1950-es évek közepe-vege óta egy egyszerűsödési folyamatot tapasztalhatunk. Az 1920-as években és az 1930-as évek elején született asszonyok közül sokan mindkét irányba tudtak forogni a saját tengelyük körül. A fiatalabb férfiak általában csak jobból balra dobják el a párjukat, ezért a nőknél a saját tengelyük körül a jobb irányba való forgás maradt általános.

Az 1940-es években született korosztálytól kezdve a páros forgást szinte csak balra alkalmazzák. A lábütések és a különtáncoló-csalogató motívumok is ritkábban fordulnak elő a mostani hatvanéves korosztály táncában. Az ötvenévesek és azoknál fiatalabbak hagyományos páros táncra már csak átvetőkből, egyszeri, baloldalra való kidobásból, majd kiforgatásból, illetve baloldalra történő, nagy fent-lent amplitúdót mutató páros forgásból áll, mozgásuk jóval darabosabb az idősebb korosztályénál.

²⁶ Tropái (jelentése: topog).

²⁷ Tamás Irén (1991, 37) magyarországi táncmagyarázatokat bemutató rövid tanulmányában is külön kezeli a magyar csárdás román változatát: „a legény a leányt nem csak maga előtt, de a háta mögött is megforgatja”. Augustino De Gerando (1845, I. 215) leírásában az erdélyi román tánc sajátosságaként mutatja be nekünk, hogy a férfiak a lányokat állon ragadják és elpöregtetik.

Komplex szociotípusú táncok

Közép-Erdélyben főleg a régi stílusú táncok esetében gyakori, hogy ugyanarra a kísérőzenére férfi, illetve páros táncot járnak. Martin ezzel kapcsolatban komplex szociotípusú táncok kevert műfajú, polimorf kategóriájáról beszél (Martin 1979, 207). Ezt a jelenséget a környékről is ismerjük, a *tırnăvăeană* nevű táncnál már részletesen is szoltunk róla. A lassú magyar, illetve ritka legényes esetében is láttuk, hogy négyes vagy páros táncot is járhattak a kísérőzenéjükre. A sűrű legényes kísérőzenéjére több olyan férfi szokott páros táncot táncolni, aki nem tud legényest. A románoknál is ismert ez a jelenség. A lassú, forgató páros táncuk után következő *în ponturită* csak a jobb táncosok tudták járni, a többiek sok esetben kicsit felgyorsítva folytatták az aszimmetrikus páros táncukat. Páros táncok közben is előfordul, hogy a férfi elengedi a nőt, és a külön tánc közben figurázik. A visaiak erre is használják a kurázsizik és figurázik terminusokat.

Népies műtáncok és polgári társastáncok

A mezősegi tánckészletben a 20. század közepéig az ún. jövevény táncok szerepe csekély.²⁸ Ezek nagy része szervesen, asszimilált formában illeszkedett a régebbi, hagyományos táncok közé, kisebb részük csak egyes korszakokban, alkalmi, bemutató funkcióban került elő (vö. Martin 1997b, 259).

A nemzeti romantika korában a táncmesterek által összeállított *magyar kettőst* Visában az 1950-es években néhány magyar származású tanító megismertette a gyerekekkel, de a helyi tánckészletbe ez nem került be.²⁹

A párválasztó *párnástáncot* (*perniță*) az összes környékbéli faluban ismerték, románok és magyarok egyaránt (vö. Busai 2000, 13). Visszaemlékezések szerint a két világháború között a fonóban is előfordult, az 1970-es évekre viszont már a béli és lakodalmi repertoárból is kiszorult. A tánc a történeti források szerint Erdélyben már az 19. század közepén ismert volt. A 17. századtól egész Nyugat-Európában kedvelt társastánc koreológiai jellemzői (körtáncból kiszakadó szólótánc, csalogató-csókváltó párválasztás, párforgatás és helycsere) jóval régebbi, akár reneszánsz gyökerekre engednek következtetni.³⁰

A polgári kor két jellemző páros tánc a bajor-osztrák ländler (*landaris*) és a német eredetű sortánc, a *hétlépés* a 20. század elején került be a belső-mezősegi falvak tánckészletébe, de szervesen nem épült be a táncrendbe.³¹ Az újabb táncok a folklorizáció kezdeti fázisában megrekedtek, nem színezték át őket az alapvetően reneszánsz jellegű paraszti táncok. Megmaradt a zárt kör alakú térforma és a motívumok egyöntetű sorrendje, csak néhány kivételes tehetségű táncos esetében fordulnak elő improvizatív lábfigurák, esetleg csapásolás. A két világháború között a belső-mezősegi falvak iskoláiban is oktatták a román nemzeti táncnak számító *sírba*t, ami sajátos módon épült be a belső-mezősegi falvak organikusán használt tánckészletébe: a hétlépés felgyor-

²⁸ Martin György (1997a, 97) jövevény táncoknak nevezte a magyar népies műtáncokat, a közép-európai szabályozott szerkezetű páros táncokat és a nyugati eredetű táncos társasjátékokat.

²⁹ Visában a táncra már csak töredékes formájában emlékeztek. A terminológiai bizonytalanság miatt a Kallós Zoltán (2006, 306) leírásában szereplő válaszüti sormagyar, vagy a Tamás Irén (1991, 37) által Magyarorszátról ismertetett *magyar csárdás* is ugyanez a tánc lehet. A magyar kettős mezősegi vonatkozásait lásd még Faragó (2006, 134). A táncról bővebben lásd Pesovár (1997c).

³⁰ Formai jegyek alapján a párválasztó gyermekjátékokkal való párhuzamot is felfedezhetjük a táncban (vö. Andrásfalvy 2007, 27). Ezt erősíti a tánc fonóbeli játékként való előfordulása (Lázár 1990, 629). Vonatkozó irodalma: Pesovár és Maác (1997); Kallós (2006, 306); Pálffy (1988, 268).

³¹ A hétlépés egyedül a székeli táncrendbe épült be szervesen (Novák 2000, 66 és 71-72). A táncokról bővebben lásd Busai (2000, 13); Faragó (2006, 134-135); Martin (1997c); Pálffy (1988, 268); Pálffy (1997c); Tamás (1991, 37). Vö. Pesovár (1997d).

sított változatát *szírban valcernek* (*sírba 'n valțer*) hívják.³² A beépülés kezdetleges fokát jelzik a terminológiai bizonytalanságok is, Visában például a ländlert is *szírban valcernek* hívják (vö. Busai 2000, 13), a *landaris* kifejezést pedig más értelemben használják.³³ Ezeket a táncokat az 1990-es évek elején a lakodalmakban elvélve még táncolta az idősebb korosztály, de virágkoruk a hatvanas évek elején megszűnt. Érdekes, hogy a ländlert a román közösségekben nem táncolták, a *hétlépést* viszont igen.

A magyar nyelvterületen már az 18. század végén ismert *keringő*, helyi elnevezéssel *valcer* (*valț*) a Belső-Mezőségre a két világháború között jutott el. Több faluban sokszor sajátos bokázó-topogó motívumokkal díszítve táncolják.³⁴ Ez az egyetlen tánc, amit máig minden etnikum – és minden korosztály – jár Visában, a lakodalmakban és a ritkábban előforduló bálokon egyaránt.

A kötött szerkezetű páros sortánc, a *golya* bizonytalan adatok szerint már a két világháború között ismert volt (vö. Faragó 2006, 133-134). A II. világháború alatt már biztosan használták a hétvégi táncmultságokon is, de rövid divatja gyorsan kifulladás, a tánc az 1950-es évekre a gyermekek használatába került.

Adataim szerint a polgári eredetű táncokat a Belső-Mezőségen leggyakrabban a helyi arisztokráta, illetve zsidó családok táncolták. A memoáirodalomból tudjuk, hogy a mezősegi nemesség rendkívül tánckedvelő volt, több esetben rendeztek olyan táncalkalmakat, amin rajtuk kívül parasztek is részt vettek. A keringő (és a magyar csárdás) divatja helyben a II. világháború idején erősödött meg: a bevonuló magyar hadsereg katonáival a mezősegiek az egyszerű, kétlépéses csárdás mellett a keringőt tudták együtt táncolni. A háború végén itt elszállásolt német katonákkal szintén keringőt táncoltak.

Modernkori társastáncok

Az 1900-as évek elején Amerikából Európába átkerülő *tango* az 1940-es években már eljutott a Mezőségre.³⁵ Belső-Mezőségen az 1950-es években már előfordult a hétvégi táncmultság repertoárjában, de nem vált általánosan használt táncná, a hetvenes-nyolcvanas években már csak elvélve használták lakodalmakban (vö. Pálffy 1997e).

Az 1960-as években a rádió, majd a lemezjátszó (*pikáp*) megjelenésével a belső-mezősegi falvak magyarsága megismerkedett a magyarországi táncdalénekesek zenéjével. A városba ingázó fiatalok az ezekre járt táncokkal is megismerkedtek.³⁶ A legtöbbit emlegetett zenék ebből a korszakból a *foxtrot* (foxtrott), a *dzsessz* és a *twist* voltak.³⁷ A gyakorlatban mindenféle könnyűzenei stílus (főleg a magyar nóta, magyar és román táncdalok, ritkábban a jazz-swing, madison) keveredett ebben az időben. Ennek megfelelően az ezekre járt táncok formailag nagyjából megegyeznek egy-

³² Jelentése kb. szírba a keringőben (vö. Busai 2000, 13). A tánc elnevezésében vélhetően szerepet játszhatott az, hogy a hétlépés forgó része hasonlít a párosan járt, szintén forgó jellegű *sírba*hoz. A *sírba* mezősegi használatáról lásd Faragó (2006, 134). A táncról bővebben lásd Pesovár (1997e). A hétlépés gyorsabb változatára Széken a legtöbbit nem használnak külön terminust, néhányan bizonytalanul *előre* névvel illetik. Ez utóbbi táncforma Széken az 1960-as években kezdett kialakulni, az 1930-as években született korosztály a lakodalmakban tanulta meg a fiatalabbaktól. Mindez arra utalhat, hogy a szomszédos, belső-mezősegi falvakban is későbbi jelenség a *szírban valcer*.

³³ A nyughatatlan emberre mondják, hogy járja a ländlert.

³⁴ A táncot az 1940-es években már ismerték Pusztakamaráson (Faragó 2006, 135). A táncról bővebben lásd Busai (2000, 13); Martin (1997b, 259); Pesovár (1997b).

³⁵ Legkorábbi adatunk Pusztakamarásról származik (Faragó 2006, 135). A tánc mezősegi használatához lásd még Busai (2000, 13).

³⁶ A helybeliek a következő nevekre emlékeznek vissza: Aradszki László, Harangozó Teri, Koós János, Kovács Apollónia (vö. Molnár 2011, 57).

³⁷ Foxtrot a ragtime-ből és a one stepből az 1910-es években kialakuló gyors, 4/4-es társastánc (Pálffy 1997b). A twist az 1960-as évek Amerikájának jellegzetes lépés nélküli, csak a térdek, csípő és a felsőtest csavargatásából álló tánc (Pálffy 1997f). Madison: csoporttánc, Madison (USA) városából az 1950-es évek közepén induló táncforma (forrás: http://www.columbusmusicichistory.com/html/madison_1.html).

mással: keringőfogással, jobbra-balra lépegetve, néha forogva táncoltak.³⁸ Konkrét helyi terminus sem vonatkozik erre: az adatközlők szerint *tangószereűséget*, illetve *könnyűzenét* táncoltak. A fox és a New York-i eredetű twist kísérezenejének néhány dallama a nyolcvanas években bekerült a sűrű csárdás kísérezenejébe. A tánczenei divatok helyi elterjedésének lassúságát és esetlegességét mutatja, hogy a foxtrott és a boston az 1940-es években már ismert volt Pusztakamaráson (Faragó 2006, 135).³⁹

*Posztmodern zenék és táncok*⁴⁰

Az 1970-es évektől megjelenő, elsősorban Magyarországról importált beat, majd country zenére⁴¹ a *rock and roll* (nő kivezetése, eldobása, kipörgetése stb.)⁴² mellett leginkább az előbb említett táncformát járták, de ekkor már az is előfordult, hogy egy körbe összekapaszkodtak, ritmusosan előre-hátra lengették lábaikat (rugdosódtak), illetve körbe forogtak. A kör közepén gyakran egy-két pár táncolt összefogódva, a fent leírt módon.

A Magyarországról behozott bakelitlemezek mellett az 1970-es években megjelentek az erdélyi kiadású táncmuzika lemezek, amelyeken a táncmuzika mozgalom egyik kedvenc táncrendje, a mezőségi zene is megszólalt.⁴³ A revival zenére járt tradicionális tánc, valamint a könnyűzenére táncolt kötetlen páros és körtáncok párhuzamosan éltek ekkor a fiatalok táncszínpadán. Ebben a korszakban a lakodalmak és a bálók repertoárjában ezek a táncok még nem terjedtek el.

A nyolcvanas években megjelenő újabb technikai eszköz, az orsós, később a kazettás magnetofonon (*kazetofon*) hallgatott könnyű- és rockzenei stílus kezdte a helyi fiatalok zenei ízlését irányítani.⁴⁴ Ennek a folyamatnak eredménye egy újabb táncforma: a párok már összefogódzás nélkül, teljesen szabadon mozogtak egymással szemben, vagy laza körformákban elhelyezkedve táncolták a diszkót és a foxtrottot is.

A tradicionális zene és tánc ekkor kezdett fokozatosan kiszorulni a hétféle táncrepertoárból. A környék román többségű falvainak populáris zenei- és táncművészetére ezekben az években a nyugati eredetű, gyakran Magyarország érintésével Erdélybe kerülő beat-, rock- és könnyűzenei divat nem hatott olyan erőteljesen, mint a magyarok esetében. Náluk a román médiák által támogatott, folklorizált, színpadon megjelenő népzenei és néptáncstílus, valamint a magyar lakodalmas rockhoz hasonlító, könnyűzenei és balkánias népzenei elemeket ötvöző, ún. *populare*-stílus vált kedveltté.⁴⁵ Ezekre a zenékre a mezőségi román fiatalság az idősebb generációktól örökölt tradicionális táncformákat használta, gyakran stilizált, színpadias stílusban. Ennek köszönhető, hogy a belső-mezőségi román falvak lakodalmaiban ma is rendkívül közkedvelt a reneszánsz eredetű, páros, forgós-forgató táncforma.

³⁸ Mindez mutatja, hogy egy táncstípus bizonyos koreológiai jellegzetességei megmaradhatnak a táncstípus után is.

³⁹ A 19. század végén feltűnt modern társastánc a boston, a keringő lassú, amerikai változata (Pálffy 1997a).

⁴⁰ Posztmodernnek nevezem az 1950-es évektől, elsősorban az USA-ban kialakuló zenei stílusokat, mint a blues, country, rock'n'roll, diszkó, később a kemény rock, punk, rap, house stb. Zenei történetészek a posztmodern kialakulását körülbelül az 1960-as évekre teszik (vö. Grabócz 1983, 70). A posztmodern zenei divatok jó összefoglalását adja Szapu (2002, 73-106).

⁴¹ Illés, Koncz Zsuzsa, Omega, illetve a külföldiek közül a Beatles és a Rolling Stones zenéjét kedvelték ebben az időszakban (vö. Molnár 2011, 56). Beatzene és mozgalom kialakulásáról bővebben lásd Jávorszky és Sebők (2005, 100-102).

⁴² A rock and roll zenéről és táncról bővebben lásd Jávorszky és Sebők (2005, 103-111).

⁴³ Az első táncmuzika kislemez 1974-ben jelent meg Magyarországon (Sebő együttes 1974), Erdélyben 1977-ben (Demény 1977). További lemezek Magyarországon: Sebő együttes (1975; 1978); Sebő együttes és Muzsikás együttes (1978a; 1978b). Erdélyben: Táncmuzika (1980).

⁴⁴ A nyolcvanas évek divatos magyar zenekarai: Dolly Roll, Neoton, Edda, Piramis, a külföldiek közül az Abba, Bee Gees, Boney-M (vö. Molnár 2011, 56).

⁴⁵ A *muzică populară* (népi zene) kifejezésből származik. Körülbelül a nálunk ötven éve még divatos magyar nótáknak felel meg. A népies dalról, illetve nótáról bővebben lásd Sárosi (2003, 116-130).

Az 1980-as évek végétől a román fiatalok is a kultúrházakban és a bálókban megrendezett diszkóban szórakoztak már, de az általuk kedvelt tánczene még ezekben az években is inkább népies jellegű volt, ugyanis szinte csak az otthoni médiák és lemezboltok főleg komolyzene és folk kínálatából válogathattak, míg a magyarok a Szabad Európa Rádió műsorai révén megismerhették az újabb nyugati zenei stílusokat, illetve turistaútjaik során hazacsempészhették a Hungaroton lemezkidő hanghordozóit (vö. Patakfalvi 2007, 78-79).

Romániában az 1970-es évektől elterjedő újabb szórakozási forma, a házibuli környékünkön az 1980-as években jelent meg. A korai diszkó- és popzene mellett⁴⁶ itt az 1990-es évek elejétől egyre inkább a magyar rockzene került előtérbe,⁴⁷ amire a fiatalok a rock and roll stílusnál már említett módon, összekapaszkodva táncoltak, a páros táncforma, az összekapaszkodás és a lányok kiforgatása azonban már elmaradt. Ezután néhány Kolozsváron dolgozó fiatal fiúnak köszönhetően a magyar és angol nyelvű kemény rockzene is bekerült a helyi zenei repertoárba, az erdélyi magyar közösségekben dívó, akkori zenei trendeknek megfelelően (vö. Patakfalvi 2007, 79).⁴⁸ Az erre jellemző táncolási mód az egy helyben állva ugrálás, a „headbang”-elés (a zene ütemére való fejrázás) és a „léggitározás” (gitározás imitálása) volt (vö. Szapu 2002, 267; Szőnyi 2010, 9). Ez a zenei és táncstílus rövid ideig, az 1990-es évek közepéig-végéig élt a Belső-Mezőségen. A gyors térvesztés oka vélhetően az, hogy a heavy-metal zene a közeli városok, elsősorban Kolozsvár zenei piacáról is gyorsan kiszorult, illetve hogy a nagyvárosi szubkulturális határok meggyengülésével a stílusok közötti átjárások elfogadottá váltak (vö. Patakfalvi 2007, 87).

A rendszerváltás után, az 1990-es évek közepére a tömegkommunikációs eszközök hatására a legújabb zenei és táncdivatok már közvetlen úton jutottak el a Belső-Mezőség falvaiba. Az új elektronikus zenei és táncstílusok Erdélybe kerülését az 1990-es évek elejétől megfigyelhető nyugatra irányuló tömeges munkamigráció is erősítette. Az amerikai MTV (Music Television) kábeladásainak népszerűségét Erdélyben gyorsan elsöpörték a 2000-es években induló román zenei csatornák (például a Taraf). Ennek köszönhetően a 4/4-es lökötésű diszkó, rap és a későbbi house stílusok mellett fokozatosan felerősödött a Balkán felől érkező népies és modern elemeket egyaránt magába foglaló, aszimmetrikus zenék és táncok hatása. A magyar dallamos rockzene⁴⁹ egyre kisebb mértékben képviselteti magát; a házibulikban, illetve elsősorban a diszkókban egyre inkább a román etnikus jellegű, páratlan lökötésű *mahala*, illetve *manele* válik uralkodóvá.⁵⁰ Az erre járt táncos mozdulatok között a diszkó-tánc motívumok mellett egyre gyakrabban jelennek meg orientális elemek is, mint például a hastánc, vagy annak imitációja. Ez utóbbi táncstílus terjesztésében a televízió mellett a cigány fiatalság is szerepet játszott.

⁴⁶ Visában ebből a korszakból a Gombay Dance Band és a Modern Talking, illetve az Első Emelet, R-Go együttesekre emlékeznek (vö. Molnár 2011, 56-57).

⁴⁷ A Bikini és Beatrice együttesek.

⁴⁸ A kemény rock esetében a magyar Pokolgép és Ossian, valamint a külföldi AC/DC, Iron Maiden és Metallica (vö. Molnár 2011, 56-57).

⁴⁹ Itt elsősorban a Bikini és Republic együttesekre kell gondolni.

⁵⁰ A house Nagy-Britanniában, illetve az USA-ban (New York-i és chicagói klubokban) kialakult elektronikus zene. Jellemzője a 4/4-es, folyamatos és változatlan lökötésű, erőteljes és egyszerű basszus és dob ütem. Műfajilag a diszkó, a rap, és a funk zenék leszármazottja. Művelői és egyben szerzői („keverői”) számítógépes lemezlovasok, akik ezt a műfajt az 1980-as évek közepétől választják külön a diszkótól (Bidder 1999). A manele és mahala az előzőnél jóval dallamosabb, általában páratlan ütemű, közel-keleti jellegű populáris diszkózenék. Történeti gyökereit az etnomuzikológusok az ottmákorai janicsárzenéig vezetik vissza (Beissinger 2007, 99; Ilnitchi 2007, 216). Jelenlegi formájuk török és balkáni népzenei, valamint diszkózene elemek keveredésével létrejött műfaj. Az 1990-es évektől hódítanak Romániában, legkorábban cigány közösségek vették át, emiatt Romániában általában a cigány etnikumhoz kötik őket (Beissinger 2007, 123). A kolozsvári és környékbeli (például a visai) diszkókban az 1990-es végén jelent meg. A manele szó a román manea többes száma. Eredeti jelentése: melankolikus szerelmi dal. A mahala a Bukarest környéki gettók szlengben használt elnevezése volt (Beissinger 2007, 100). A manele visai vonatkozása az is, hogy a stílus egyik legjelesebb romániai képviselője, Nicolae Guța két videoklipjét, az *E belea vecina* és a *Las sa jur* címűt a faluban forgatta. (Mindkettő megtekinthető a YouTube videomegosztó weboldalon.)

A posztmodern táncok elterjedését vizsgálva elmondhatjuk, hogy Erdélyben az elektronikus zene a megjelenésekor nem volt populáris jellegű, a popularizálódása egy, az információs társadalom mércéjével mérten hosszú folyamat eredménye volt: a belső-mezőségi fiatalság táncalkalmain még az 1990-es években is relatíve sok, egymástól eltérő (nyugaton már rég nem divatos) zenei stílus képviseltette magát (vö. Patakfalvi 2007, 79).

Tradicionális táncok a posztmodern korban. A revival

A hagyományos paraszti tánc kultúra iránt megnyilvánuló folklorista érdeklődés és az ebből sarjadó tánc ház revival mozgalom befolyásának köszönhetően indultak el a Belső-Mezőség magyar falvaiban, elsősorban Visában az egyes hagyományelemek tudatos megőrzésére tett kísérletek. Mindez Kallós Zoltán nevéhez fűződik. Ő volt az, aki rokoni, és korábbi folklórgyűjtései révén szerzett ismerősi kapcsolatai segítségével a Kolozsvárra került tánc ház as visai fiatalokból tánc csoportot szervezett az 1980-as évek elején (vö. Molnár 2011, 67-68).⁵¹

Az 1960-as években született fiatal táncosok Kallós útmutatásai alapján visszatapulták az általuk már nem használt lassú cigánytáncot, valamint az általuk még csak nem is ismert négyest, ami addigra már a lakodalmak tánc készletéből is kikopott.

Az 1970-es évektől a városi tánc ház akba járó fiatalok a tánc tudás tekintetében kiemelkednek a korosztályukból. A társaik által használt mozdulatokat (átvető, forgás, egyszeri eldobás és kar alatti forgatás) ők is ugyanolyan – sokszor eseten – módon tánc olják, mellette azonban sok olyan motívumot (csapásoló figurákat például) alkalmaznak, amit csak a korábbi generációk ismernek, sőt a tánc ház akban új, addig a Belső-Mezőségen nem használt motívumokat (például a kétkezes forgatást) is elhoztak a faluba.

Az 1990-es évektől különböző magyarországi fellépésekre utaztatott hagyomány őrzők közül is tudunk néhány táncosról, aki a különböző fesztiválokon látott, számára addig ismeretlen motívumokat is beépített a táncába, sőt akár új tánc típus megtanulásával is próbálkozott.

Az 1980-as években működő visai tánc csoport tagjai a legényesek közül a faluban ekkor még virágkorát élő *tírnáváeanát* táncolták. A sűrű legényest tánc technikai nehézségek miatt nem tanulták vissza. A tánc folklorisztikai és tánc ház as kánon által a nem tradicionálisnak tartott polgári társastáncokat egyáltalán nem táncolták sem színpadon, sem pedig az otthon általuk szervezett bálokon. A tradicionális táncokat, valamint a különböző társastáncokat a visaiak a ma már egyre ritkábban megrendezett lakodalmakon, illetve a magyarországi és erdélyi tánc ház asok által megszervezett bálokon, táncgyűjtéseken tánc olják.⁵² Ez utóbbiak tánc rendjébe a megrendelők a legtöbb esetben nem szólnak bele, így a tánc rend a fent említett lakodalmi tánc rendhez hasonlít annyi különbséggel, hogy a visaiak – ismerte a tánc ház as vendégek érdeklődési irányait – a legidősebb korosztály által még ismert, de a lakodalmakban már nem használt lassú cigánytáncot egy este többször is eltánc olják, a polgári társastáncokat pedig kevésbé alkalmazzák.

A kutatást az OTKA NK 77922-es pályázata támogatta.

⁵¹ A csoport tagjai több ízben megjárták Románia nagy folklórfesztiváljait. Erről az 1981-es és 1982-es székelyudvarhelyi tánc ház találkozó n készített felvételek (MTA ZTI Ft. 1113, 1143) és újságcikkek (Kelemen 1982) is tanúskodnak.

⁵² A zenei- és tánc kultúrában a hetvenes évektől napjainkig lejátszó dó változásokat visai példák alapján Molnár Péter (2011) is tárgyalta.

Irodalomjegyzék

- Andrásfalvy Bertalan (1999): A magyar nép magatartása éneklésben, táncban és a népszokásokban. In: Pozsgai Péter (szerk.): *Tűzcsiholó. Írások a 90 éves Lükő Gábor tiszteletére*. Táton Kiadó, Budapest. 211-226.
- Andrásfalvy Bertalan (2007): Gondolatok a táncról és tánc kedvről. In: Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter és Varga Sándor (szerk.): *Tánc hagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére*. SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged. 25-31.
- Beissinger, M. H. (2007): Muzică Orientală. Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania. In: Buchanan, D. A. (szerk.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No. 6. The Scarecrow Press, Maryland–Toronto–Plymouth. 95-142.
- Bidder, S. (1999): *The Rough Guide to House Music*. Rough Guides, London.
- Busai Norbert (2000): *A magyar palatkai zenészekről. Kodoba Béla emlékére*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola Néptáncpedagógus Szak. Budapest.
- Costea, C. (1993): Az erdélyi román botostáncok. In: Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest. 93-97.
- De Gerando, A. (1845): *Siebenbürgen und seine Bewohner I-II*. Lorck, Leipzig.
- Demény Piroska (1977, szerk.): *Mezőségi hangszeres népzene. Muzică populară maghiară din Cîmpia Transilvaniei*. Kislemez. Electrecord, Kolozsvár.
- Faragó József (2006): A tánc a mezőségi Pusztakamaráson. In: Felföldi László és Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar tánc folklorisztikai szöveggyűjtemény III/A*. Gondolat–Európai Folklor Intézet, Budapest. 128-142.
- Grabócz Mária (1983): Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában. *Zenatudományi Dolgozatok*. 67-76.
- Ilnitchi, G. (2007): Ottoman Echoes, Byzantine Frescoes, and Musical Instruments in the Balkans. In: Buchanan, D. A. (szerk.): *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*. Europea: Ethnomusicologies and Modernities, 6. The Scarecrow Press, Maryland–Toronto–Plymouth. 193-224.
- Jagamas János (1957): A falu nótája. *Ethnographia*, 68. évf. 342-346.
- Jagamas János és Faragó József (1974): *Romániai magyar népdalok*. Kriterion, Bukarest.
- Járdányi Pál (1943): *A kidei magyarság világi zenéje*. Erdélyi Tudományos Intézet, Kolozsvár.
- Jávorszky Béla Szilárd és Sebők János (2005): *A rock története I*. Glória Kiadó, Budapest.
- Kallós Zoltán (1999): Adalékok az észak-mezőségi magyarság néprajzához. *Művelődés*, 52. évf. 6-8. szám. 151-153.
- Kallós Zoltán (2006): Tánc hagyományok egy mezőségi faluban. In: Felföldi László és Karácsony Zoltán (szerk.): *Magyar tánc folklorisztikai szöveggyűjtemény III/A*. Gondolat–Európai Folklor Intézet, Budapest. 297-313.
- Karácsony Zoltán (2009): A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai. *Zenatudományi Dolgozatok*. 341-371.
- Kelemen Ferenc (1982): Néptáncaink szépsége, ereje. *Új Élet*, 25. évf. 2. szám. 13.
- Keszeg Vilmos (2010): Az erdélyi Mezőség néprajzi irodalma. In: Keszeg Vilmos és Szabó Zsolt (szerk.): *Mezőség. Történelem, örökség, társadalom*. Művelődés, Kolozsvár. 7-52.
- Kiss Géza, Molnár Péter és Varga Sándor (2011): A terep bemutatása: Mezőség és Visa. In: Varga Sándor (szerk.): „A visai Kőrís alatt...” Tanulmányok egy erdélyi, mezőségi falu népi kultúrájáról. *Belvedere Meridionale*, 33. évf. 1. szám. 6-9.

- Kósa László (1998): *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880-1920)*. Planétás, Budapest.
- Kósa László és Filep Antal (1980): Mezőség. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon III*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 605-607.
- K. Kovács László (2008): *A Borsa-völgyi juhászat*. Gondolat–Európai Folklór Intézet, Budapest.
- Könczei Csongor (2004a): A kolozsvári civilszervezetek mulatsága. In: Könczei Ádám és Könczei Csongor: *Táncház – Írások az erdélyi táncház vonzásoköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 65-69.
- Könczei Csongor (2004b): A Zurboló Táncház – másfél év a huszonötéből. In: Könczei Ádám és Könczei Csongor: *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásoköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 77-80.
- Könczei Csongor (2004c): A táncház kulturális paradoxonjai. In: Könczei Ádám és Könczei Csongor: *Táncház. Írások az erdélyi táncház vonzásoköréből*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 81-84.
- Lázár Katalin (1990): Játéktípusok. A játékok rendje. In: Dömötör Tekla (szerk.): *Magyar néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 544-548.
- Makkai Gergely (2003): *Az erdélyi Mezőség tájökölógiája*. Mentor, Marosvásárhely.
- Martin György (1979): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Martin György (1980): Fegyvertánc, mutatványos szólótánc, hajdútánc. In: Lelkes Lajos (szerk.): *Magyar néptáncgyománnyok*. Zeneműkiadó, Budapest. 107-183.
- Martin György (1985): *A mezőségi sűrű legényes*. Népművelési Intézet, Budapest.
- Martin György (1995): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Planétás, Budapest.
- Martin György (1997a): A magyar tánc kincs történeti rétegei. In: Felföldi László és Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománnya*. Planétás, Budapest. 97-208.
- Martin György (1997b): Magyar táncdialektusok. In: Felföldi László és Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománnya*. Planétás, Budapest. 209-274.
- Martin György (1997c): Hétlépés, hétlépetű. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 65-66.
- Molnár Péter (2005): A tánc ház mítosza és valósága: amit a 21. század néprajzosa Széken talál. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók*. Néprajzi Múzeum–PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs. 123-142.
- Molnár Péter (2011): „...a néptáncot átalakították...” Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánc kultúrájában. In: Varga Sándor (szerk.): „A visai Kőrös alatt...” Tanulmányok egy erdélyi, mezőségi falu népi kultúrájáról. *Belvedere Meridionale*, 33. évf. 1. sz. 48-76.
- Novák Ferenc (2000): Szék táncai és táncélete a XX. század első felében. In: Virágvölgyi Márta és Felföldi László (szerk.): *A széki hangszeres népzene. Tanulmányok*. Planétás, Budapest. 29-78.
- Pálffy Gyula (1988): Egy mezőségi falu tánc készlete. *Zenatudományi Dolgozatok*. 263-275.
- Pálffy Gyula (1997a): Boston. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 22.
- Pálffy Gyula (1997b): Foxtrott. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 52.
- Pálffy Gyula (1997c): Ländler. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 90.
- Pálffy Gyula (1997d): Seprútánc. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Budapest. 138-139.
- Pálffy Gyula (1997e): Tangó. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 168.
- Pálffy Gyula (1997f): Twist. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 168.
- Patakfalvi Czirják Ágnes (2007): Going under. A kolozsvári drum and bass színtér bemutatása. In: Jakab Albert Zsolt és Keszeg Vilmos (szerk.): *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok a szubkultúrákról*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 75-99.
- Pesovár Ernő (1997a): *A magyar páros táncok*. Planétás, Budapest.
- Pesovár Ernő (1997b): Keringő, valcer. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 80-81.
- Pesovár Ernő (1997c): Magyar kettős. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 98.
- Pesovár Ernő (1997d): Polka, pulka, pulyka. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 125.
- Pesovár Ernő (1997e): Szirba, sírba. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 146.
- Pesovár Ferenc (1970): A juhait kereső pásztor tánca. *Táncművészeti Értesítő*, 1970/3. sz. 91-108.
- Pesovár Ferenc és Maác László (1997): Párnás tánc, párnatánc, vánkostánc. In: Pálffy Gyula (szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest. 121-122.
- Sárosi Bálint (2003): *Zenei anyanyelvünk*. Planétás, Budapest.
- Sebő együttes (1974): *Tánc ház*. Kislemez. Hungaroton, Budapest.
- Sebő együttes (1975): *Sebő együttes*. Nagylemez. Pepita, Budapest.
- Sebő együttes (1978): *Tánc ház muzsika. Élő népzene VI*. Nagylemez. Hungaroton, Budapest.
- Sebő együttes és Muzsikás együttes (1978a): *Tánc ház I. Élő népzene IV*. Nagylemez. Hungaroton, Budapest.
- Sebő együttes és Muzsikás együttes (1978b): *Tánc ház II. Élő népzene V*. Nagylemez. Hungaroton, Budapest.
- Szapu Magda (2002): *A zürkorszak gyermekei. Mai ifjúsági csoport kultúrák*. Századvég, Budapest.
- Szónyi Vivien (2010): *Pogó – egy posztmodern tánc*. OTDK dolgozat. SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, Szeged.
- Tamás Irén (1991): Szováti táncgyománnyok. *Művelődés*, 40. évf. 7-8. sz. 36-38. http://www.folkradio.hu/folkszemle/tamas_szovaitancgyomannyok/
- Tánc ház* (1980). Erdélyi tánc ház zenekarok közös nagylemeze. Electrecord, Bukarest.
- Varga Sándor (2007): Néptánc kutatás az erdélyi Mezőségen. *Művelődés* 60. évf. 6-9. sz. 122-124.
- Varga Sándor (2011): Az erdélyi Mezőség a középkortól napjainkig. In: Varga Sándor (szerk.): „A visai Kőrös alatt...” Tanulmányok egy erdélyi, mezőségi falu népi kultúrájáról. *Belvedere Meridionale*, 33. évf. 1. sz. 10-31.

A Lényegretörő Színház felé vezető út

Megjegyzések a Madzsar Alice-féle mozdulatművészeti iskola oktatási rendszerében és táncművészetében bekövetkezett változásokhoz

A magyar mozdulatművészet sajátos színpadi formái a Palasovszky Ödön és Madzsar Alice együttműködéséből született avantgárd színházi, illetve mozgásszínházi estek. Első együttműködésüktől, az 1921-es Manifesztum Csoport előadásaitól kezdve, darabjaikban a zene, verbalitás és mozgás egyenlő szerepet játszott.¹ Ezek az estek az 1920-as évek végétől – a Lényegretörő Színház megszületésével – új irányt vettek: Palasovszkyék érdeklődése a lélektan és a nagyobb lélegzetű művek felé fordult. A továbbiakban az 1929-ben megnyílt új, a színpadi oktatásra nagyobb hangsúlyt fektető közös iskola alapításával összhangban Madzsar Mozdulatszínház Stúdió, Madzsar Alice mozdulatművészeti csoportja vagy Madzsar Alice művészcsoportja néven léptek fel.²

Madzsar Alice női tornarendszerének színpadi műfajjává válása kétségkívül Palasovszky Ödön érdeme volt, akivel 1920-ban került kapcsolatba, amikor gyermeke mellé az Eötvös Collégiumban házitánítókat keresett. Az 1920 előtti időszakban Madzsar Alice működése a női testkultúra terjesztésére és népszerűsítésére szorítkozott. Első tanítómestere orvos édesapja, Jászi Ferenc volt, aki figyelmét a test és a lélek összefüggéseire terelte. A női tornával, annak áldásos hatásával való találkozása 1901-re várandósságának idejére esik, amikor is veszélyeztetett terhesként férje, Madzsar József tornagyakorlatainak segítségével sikerül kihordania gyermekét (Repiszky 2004, 184). Közös utazásaik során a helyi szanatóriumokban ugyancsak többfelé tanulmányozhatta a testkultúrát. Tanulmányokba jó pár évvel később, 1910/11-ben kezdett: előbb Berlinben, majd a norvégiai Loftusban található Mensendieck iskolában szerzett tapasztalatokat. Az időpont nem véletlen: a Madzsar-iskola történetének felvázolásakor a Palasovszky életrajz mellett, a Madzsar házaspár életrajza is adalékként szolgálhat. A konzervatív felfogású Jászi Oszkár Butler Libraryben található naplójegyzeteiből egyértelműen kiderül, hogy Madzsar József családjáról nemcsak a Tanácsköztársaság bukását követően, hanem már jóval hamarabb sem tudott gondoskodni.³ Madzsar Alice külföldi tanulmányútjáról hazatérve, 1912-ben két helyszínen, a Ménesi úton és a Liget Szanatóriumban kezdte el a gyermekek és a nők egészségesebb életmódra nevelését. 1912-ben megjelent *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára* című kiadványában korát a görög világ reneszánszának tekinti, amelyben „már nem elégszünk meg azzal, hogy gyönyörködünk a megmaradt remekekben, hanem igyekszünk tudatos munkával a szépségnek és egészségnek arra a magas fokára emelni a századokon át elhanyagolt emberi testet, amelyre a régi szobrok bizonyága szerint évezredekkel ezelőtt eljutott” (Madzsar 1912, 1). Tehát a Duncan-iskolához hasonlóan Madzsar Alice is a görögökre hivatkozik, és a testet egyfajta műalkotásnak tekinti. E sorok mintegy összecsengnek a Raymond Duncannél tanult Dienes Valéria pár évvel

¹ Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Művészettörténeti Intézet (*a továbbiakban: MTA BTK MI*), Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, Szabó Júlia interjúja Róna Magdával: MKCS-C-I-107/436/6 és 14-15. Róna Magda visszaemlékezése szerint a koreográfiák közös alkotások voltak.

² Egyebek mellett Madzsar Mozdulatművészeti Stúdió néven szerepeltek a Műhely harmadik bemutató játékán (Belvárosi Színház, 1933. március 24.), Madzsar Alice mozdulatművészeti csoportjaként a Belvárosi Színház 1930. február 16-ai előadásán.

³ New York, Butler Library, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Oszkar Jasi papers, Diary, 1. kötet.

későbbi gondolataival, miszerint a női torna „formálja és építi a képzőművészetek elsőrendű adottságát, a testet” (Dienes 1915, 226). A duncanistákkal szemben, akik megbonthatatlan egységként szemlélik a testet, Madzsar rendszerének kulcsfogalma az anatómia, az új világkép, a modern ember egyik aranybáránya: Mensendieck módszere, mely – szemben a többi tánc- és mozgásrendszerrel – rámutat arra, hogy „a szépség felé csak a természettudomány útja vezet” (Madzsar 1912, 2). A Tanácsköztársaság és annak bukása, az eseményekben aktívan részt vevő Madzsar és Dienes család életére egyaránt döntő befolyást gyakorolt. Madzsar Alice Lukács György hívására 1919-ben az újonnan alapított Testkulturális Főiskolán kezdett tanítani, és annak segítségével női Testnevelési Főiskolát akart szervezni. A Tanácsköztársaság oktatásügyi politikáját, testművelési elképzeléseit vizsgálva két irat áll a rendelkezésünkre: az egyik Madzsar Alice levele Lukács Györgyhez (1919. július 1-jei keltezéssel), a másik Bierbauer Clarisse 1919. májusi írása, a *Testi kultúránk megteremtése*, amely a frissen felállított Testnevelési Főiskola oktatási elveit ismertette (Bierbauer 1919, 5). Közös mindkettőjükénél a torna általánossá tétele és az ép testben épp lélek elképzelés. Az angolkiasszonyoknál tanári diplomát szerzett Bierbauer Clarisse, Kasselben a Zimmer-féle iskolában tanult gimnasztikát, majd onnan hazatérve, az 1910-es években Lázár Piroska intézetében, később a Festészeti Főiskolán tanított (Bozay 1931, 903-904). Bierbauer Clarisse cikkének érdekessége az elhatárolódás a görög kultúrától. „Távol áll tőlünk egy rámondott görög testi kultúrát megteremteni. Nem akarunk egy tőlünk távol álló mozgásstílust rekonstruálni [...], amely sem adott viszonyainknak, sem lényegünknek nem felel meg, így pszichológiailag és fiziológiailag megindokolatlan, s még ízlésünkkel is ellentmondásba jutna.” Két út áll előttünk: az általános testi kultúra és a mozgásművészet. Az új testi kultúra csak nagyszabású reformból indulhat ki, amely „a mai unalmas és száraz tornaórák helyett, örömtől és jókedvtől lüktető életet hoz a tornatermekbe, amely helyt ad a játéknak, felhasználja a gyermek hihetetlen erős mozgási energiáját, és a természetes és esztétikus mozgási képességet nem szorítja mechanikus mozgási törvényekre” (Bierbauer 1919). Az ennek megfelelő tanerők képzése érdekében született meg a Testnevelési Főiskola, amelyen a hallgatók a ritmikus táncorna, higiénikus torna mellett az összes ismertebb tornairányzatba betekintést nyerhettek. Bierbauer Clarisse ismertetésénél jóval későbbi, 1919. július 11-ei Madzsar Alice *Ezek lennének a Női Testnevelési Főiskola alapfeltételei* címmel keltezett levele.⁴ A főiskola tervezete ekkor már létezett. Madzsar Alice – hű maradvány korábbi elképzeléseihez – amellel kardoskodik, hogy válasszák külön a női és a férfi tornát, mivel a női és férfi test anatómiailag igen különböző. A Testnevelési Főiskola feladata nem lehet a sematikus tornáztatás és a tanerők ilyen szellemben való képzése, hanem kötelessége komoly testkultúrára nevelni. Modern testnevelés azonban el sem képzelhető mindaddig, amíg a svéd tornát vesszük alapul. Amíg cipőben, harisnyában, bő ruhában, rossz levegőben zárt, ablakoknál végzik a gyakorlatokat, addig nem beszélhetünk testkultúráról. Az ilyen oktatás többet árt, mint használ. Ezután kifejti fő elvét: a helyes táplálkozás, a testismeret, a mozgás és a lélektan elválaszthatatlan egységét vallja. Madzsar Alice órái is ezen elv alapján épültek fel. Kálmán Kata visszaemlékezése szerint, aki az 1920-as években tanult Madzsar Alice-től: meztelenül tornáztak.⁵

A Tanácsköztársaság bukásával mind a Jászi–Madzsar család, mind Palasovszky Ödön számára beszűkültek a lehetőségek. A MIMOSZ-t (a Munkások Irodalmi és Művészeti Szövetségét), amelynek keretein belül Palasovszky titkár volt, betöltötték. Palasovszky 1920-ban Eötvös-

⁴ Madzsar Józsefnél Jászi Alice levele a Közoktatásügyi Népbiztoshoz, 1919. július 11. Magántulajdon. Digitális verziója: Orkesztika Alapítvány, Mah-rt-ja018.

⁵ Kálmán Kata visszaemlékezése: *A Madzsar iskola 1927-29* (1977). Orkesztika Alapítvány, mah-rt-mah-d-00001. Ugyanakkor az 1930-as évekre megszűnt az iskolában a meztelen oktatás, a tornaórákon mindig ruhát viseltek.

Collégistaként ismerte meg a jóval idősebb Hevesy Ivánt és a házitanítót kereső Madzsar Alice-t.⁶ Találkozásuk, az iskola működését a színpadművészet felé terelte: 1921-ben a Kálmán József és Kun Zsigmond vezette erős ellenzéki baloldali mag támogatásával Hevesy és Palasovszky kiadták ars poétikájukat, a *Manifesztumot*: „mi ezzel harangoztuk be, hogy előadásokat tervezünk” – emlékszik vissza Palasovszky Ödön a kötetre (Bánki és Rózsa 1981, 3). A *Manifesztum* sorai – „a művész eladta magát, mert nem fáj neki az ember sorsa, hanem rózsalugast épít a félszüzeknek”, „a művészetet a tömegek áhítata teremtette és vissza kell adni a tömegeknek”, „új ígéret a hirdetőtáblákra, új víziókat a falakra, új mítoszokat az arénákra” (Palasovszky és Hevesy 1922, 6-8) – tehát nem csupán Palasovszkyék művészi hitvallásának tekinthetők, hanem az ekkor alakult Manifesztum Csoport programjának is. Az emigrációban lévők közül Komját Aladárék pártfogásával Hevesy és Palasovszky Újpesten kezdték meg az előadásokat, melyek szervezésében a MIMOSZ baloldali maradványa és Madzsar Alice segített (Bánki és Rózsa 1981, 3). Ezek az 1921 decembere környékén induló programok nem csupán szavaló vagy irodalmi délutánok voltak:⁷ „sok minden mást is bemutattunk. Hevesy Iván előadásokat tartott, voltak táncszámok is; Madzsar Alice-ék táncoltak parlando szövegekre” (Bánki és Rózsa 1981, 3). A korabeli sajtót lapozgatva feltűnik, hogy már a Manifesztum Csoport előadásai, matinéi is – mert itt nem estekről volt szó – tematikusak voltak. Az 1923. december 2-ai, *Munka* című matiné tárgyköre – némileg hasonlóságot mutatva a későbbi *Bilincsekkel* – az élet krízise, a rend keresése, a fölszabادلulás, a munka, a tömeg, a szolidaritás, az asszony és az új ember volt. Az előadásokat Kádár Béla festett-vertített díszletei kísérték (N. N. 1923). A matinékra ekkor havonta került sor: 1923 decembere után 1924 januárjában és februárjában. Az 1921 és 1924 közötti bemutatók között azonban több hosszabb szünetet kell feltételeznünk, hiszen Palasovszky életrajzából tudjuk, hogy 1922 tavaszától 1923 februárjáig Bécsben tartózkodott: filmforgatáson vett részt, és Komját Aladárékkal volt együtt. Komját és Palasovszky később is tartotta a kapcsolatot, 1927-ben Berlinben ismét találkoztak (Palasovszky 1976, 13). 1923 tavaszán pedig, miután négy hónapon keresztül tüdőbaját gyógykezelte, nehezen elképzelhető, hogy előadásuk lett volna. Valószínű tehát, hogy 1921 decembere után csak a már említett 1923. decemberi, illetve 1924 eleji előadások lehettek. Palasovszky mozgásművészet iránti elköteleződésében amúgy is komoly szerepet tulajdoníthatunk betegségének, amely hosszabb távon nem tette alkalmassá a színészi munkára. Nem is beszélve arról, hogy csupán alkalmi munkákat kapott mint színész (1924-ben egy évig a Nagy Andre-kabaréban), így egyetlen módja az érvényesülésre a Jászi család volt.

A Manifesztum Csoport előadásait az Új Művészek Szabad Egyesülésének 1924. december 21-ei propagandaestje követte. A helyszín már a *Zöld Szamár*hoz hasonlóan a Csengery utcai Művészszínpad volt. Összművészeti jellegű estről volt szó, amelynek keretén belül zongora és hegedűjátékok, táncelőadások és irodalmi felolvasások egyaránt helyet kaptak. Világok változnak, új embert termelnek ki magukból. Az új ember megnyilatkozásainak a lényege más kell, hogy legyen, mint a régié volt. Az új művészek programjukban, hasonlóan a *Manifesztum*hoz, az új művészi megnyilatkozást keresték, pontosabban – ahogy Hevesy Iván bevezető előadásában rámutatott – új formákat s az új formákban az új tartalmat. Az estét ismertető korabeli sajtó külön figyelmet szentelt a Magyarországon a Lábán-féle módszert terjesztő Török Emita személyének, „aki frenetikus hatást ért el expresszív táncaival” (N. N. 1924). Az Új Művészek Szabad Egye-

⁶ Budapest Főváros Levéltára (*a továbbiakban: BFL*), VIII.5.c. 0273-1932, Magyar Királyi Állami Rendőrség Budapesti Főkapitánysága, perirat Palasovszky Ödön ellen mozgásművészeti és szavalókórusban kifejtett tevékenységéért (1932. január 3.), 64-65. oldal: „A Madzsar családdal távoli rokonságban áll, amire bölcsészhallgató korában jött rá. Ugyanis 1920-ban Madzsarék Lili nevű leányukhoz házitanítót kerestek az Eötvös Collégiumban. Ott akkor Palasovszky Ödönt ajánlották Madzsarékknak. Ezt az állást vállalta és a leányt egy évig tanította is. Innen keletkezett Madzsarékkal az összeköttetése.”

⁷ Az első előadás 1921 decemberében vagy 1922 januárjában volt (Palasovszky 1976, 13).

sülése alkalmi társulása után korábbi társaival folytatva a Manifesztum Csoport előadásainak hagyományát, Palasovszky és Hevesy megalapította barátjuk, és ezeken az esteken kosztüm- és díszlettervezőjük, Bortnyik Sándor *Zöld Szamár* című festményéről elnevezett Zöld Szamár Színpadot.⁸ A későbbi kórusművek csíráit már tartalmazó 1925. március 25-ei, illetve április 2-ai dadaista esteken, melyek igazgatójaul a már említett Zöld Szamarat nevezték ki, Ivan Golltól két művet: *Az új Orpheuszt* és a *Párizs ég* címűt, illetve Cocteau *Eiffel torony násznépét* adták elő (Kosztolányi 1925, 426).⁹ Ez utóbbi nem sokkal a Svéd Balett 1921. június 18-ai bemutatóját követően,¹⁰ részben annak mintájára, mindenesetre annak ismeretében született meg (Bánki és Rózsa 1981, 4). Cocteau darabjának egyik újdonsága az volt, hogy a szereplők nem beszéltek, csak mozogtak, helyettük a Jean Cocteau és Pierre Bertin alakította két gramfonon mondta el a szöveget. Palasovszky megtartotta a Svéd Balett Cocteau-féle előadásából a jazz zenét, pontosabban Jemnitz Sándor ismert művekből – Chopin *Gyászindulójából*, Lohendrin *Nászindulójából* és Erkel *Bordalából* – dzsesszparódiát készített.¹¹ Némileg Irène Laugut párizsi képeslapokat felidéző színpadképére emlékeztet Bortnyik Sándor párizsi panorámaképe is az egymás mellé festett piros és fekete skatulya házakkal.¹² A szöveget mondó gramfononok mellett az alakok azonban nem balettmozgással, hanem az elgépiesedés metaforájaként bábszerűen mozogtak.¹³ Igaz, némileg hasonló szándék, az emberek elszemélytelenítése, a maszkok által arctalaná, vagy éppen karakterfigurává váló szereplők a Cocteau darabban szintén tetten érhetőek. Az *Eiffel-torony násznépében* az alakok pantomimszerű mozgása mellett egy szóló is helyt kapott, amelyet a fényképezőből kiugró, kék fényvel megvilágított, a rádiót megtestesítő, Madzsar Alice által betanított, fürdőruhas Neel Nusy táncolt.¹⁴

A rövid életű Zöld Szamár Színházat 1926-ban Tamás Aladár és Palasovszky Ödön közös szervezése, az Új Föld estek váltották fel, amelyen a Palasovszky-Madszar-féle mozgásszínház vezető koreográfusai: Róna Magda és Kövesházi Ágnes, a képzőművészek közül Kövesházi Kalmár Elza és a Rendkívüli Színpad díszlettervezője, Szentpál Olga unokatestvére, Stricker Éva már jelen voltak. Ez utóbbi díszleteivel adták elő a *Rómeó és Júliát*.¹⁵ Kövesházi Kalmár Elzát pedig az itt színre vitt trió, a *Csicsibua* egyik jelenete ihlette ismert szobra, a *Tánckompozíció* megalkotására.¹⁶ A Manifesztum Csoport előadásaihoz és a későbbi estekhez hasonlóan az Új Föld számait is egy meghatározott tematika mentén rendezték egymás mellé: a második estnek *Öt világrész költészete* volt a címe. Több, kisebb, többnyire irodalmi mű került ekkor bemutatásra. A táncok is rövidebbek, szólók, mint a különleges macskakosztümben előadott *A macskatotem tánca* (lásd 1. kép), duók, mint a Tzara azonos művére előadott *Az idő tánca*, vagy esetleg triók, mint a zárt

⁸ MTA BTK MI, Adattár, Hevesy Iván hagyatéka, MKCS-C-I-52/16-2: Bernáth Aurél levele Bécsből Hevesy Ivánnak, 1922. augusztus 19. Említi Bortnyikot és Palasovszkyt is.

⁹ Idézet Kosztolányi *Dezső Zöld szamár* című (1925) cikkéből: „a régi görög kar gúnyos szereplése megrázó”.

¹⁰ Théâtre des Champs-Élysées, koreográfia: Jean Börlin, kosztüm és festett maszkok: Jean Hugo; díszlet: Irène Laugut. Zene: a hatok közül Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc és Germaine Tailleferre komponált egy-egy számot.

¹¹ A *Bordalt* *Az Új Nemzedék* cikke említi (Strém István [1925]: A Zöld Szamár Színház bemutató előadása. *Ujság*, 1925, 2. lap.) Az újságkivágat jelzete: MTA BTK MI Adattár, MKCS-C-I-107,137. A többi említett zenéhez lásd Bánki és Rózsa (1981, 4).

¹² Átvéve MTA BTK MI újságkivágat gyűjtéséből: MKCS-C-I-107,137.

¹³ A násznagy: Jaross Tibor, a gyermek: Meller Gigi, a fényképész: Kende Ernő, a táncosnő: Neel Nusy. További szereplők: Kertész Kálmán, Bicskey Márta és Németh Panni.

¹⁴ A táncosnő nevét Szász Zoltán (1925): A Zöld Szamár színház bemutatója. *Színházi Élet* említi (újságkivágat, jelzete: MTA BTK MI MKCS-C-107/140-es jelzetén), a kék fényt N. N. (1925) Részletes harci jelentés a Zöld Szamár Színház megnyitásáról. *Új Nemzedék*, 1925. március 26. említi (újságkivágat, jelzete: MTA BTK MI MKCS-C-107/139.).

¹⁵ A *Rómeó és Júlia*, a szerelem játéka a XIV. és XX. században (Ivan Goll és Shakespeare alapján) darabot lásd a Harmadik Új Föld est 1927. április 29. programjában, MTA BTK MI, MKCS-C-I-107/462.

¹⁶ Kövesházi Kalmár Elza: *Tánckompozíció*. Magyar Nemzeti Galéria, alabástrom, 58,5 cm. Leltári szám: 59-74N.

textil kúpból kiinduló koreográfia, a *Csicsibua* (lásd 2. kép), amelyből a tánc folyamán fokozatosan bontakoztak ki a táncosok. Egyetlenegy táncos kórusmű szerepelt a programban, a Küpper művére három-három fős női kar bevonásával Róna Magda és Kövesházi Ágnes által táncolt *Így áll a dolog*. Az estek külön érdekessége, hogy saját táncalkotásával szerepelt az a Förstner Magda is, akit ekkortájt André Kertész híres *Szatirikus táncosnő* fotográfiáján francia revütáncosnőként örökített meg.¹⁷



1. kép: Kövesházi Ágnes *A macskatotem* táncában (Harmadik Új Föld est, 1927. április 29.)¹⁸



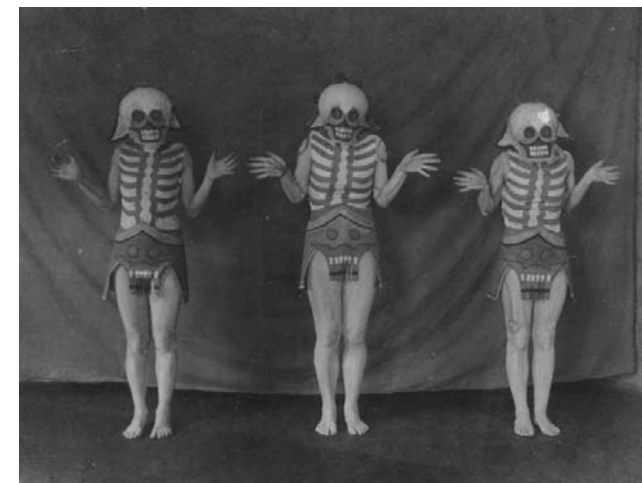
2. kép: Kövesházi Ágnes, Blum Lily, Tzer Limfy a *Csicsibuában* (Második Új Föld est, 1927. április 9.)¹⁹

¹⁷ André Kertész: *Szatirikus táncosnő* (Förstner Magda), 1926, Párizs. Magyar Fotográfiai Múzeum, leltári szám: 86.169. Az 1926-os dátumot Förstner Magda Új Föld esteken való szereplése megkérdőjelezi.

¹⁸ Forrás: MTA BTK MI, Adattár, MKCS-C-I-165, Kövesházi Ágnes hagyatéka.

¹⁹ Forrás: MTA BTK MI, Adattár, MKCS-C-I-165, Kövesházi Ágnes hagyatéka.

Az Új Föld estek Palasovszkyék első előadó művészeti periódusának mintegy a végét jelentik. Az utána következő esteken nagyobb szerepet kapott a tánc és egyre inkább eltávolodtak a hagyományos díszletektől. Talán ehhez a váltáshoz hozzájárult Palasovszky 1927-es hosszabb berlini tartózkodása is, ahol feltehetően kapcsolatba kerülhetett Hevesy Iván barátjával, Kozma József rokonával, Moholy Nagy Lászlóval és a Jászi családdal kapcsolatban álló Balázs Bélával.²⁰ A Palasovszkyról készült 1932-es rendőrségi jelentésben az áll, hogy a művész 1927 nyarán három-négy hónapra Berlinbe távozott, hogy „széjjelnezzon, nem-e lehetne e ott a filmnél elhelyezkedni”, és ott kizárólag filmesekkel tárgyalt. Visszatérve lakásán privát órákat adott beszédművészetből és táncból.²¹ A rendőrségi jelentést megerősíti Jászi Alice 1927. szeptember 12-én Hatvany Lajoshoz írott levele is, amelyben arra kéri a bárót, hogy segítse pártfogoltja berlini kinn tartózkodását.²² A rövid berlini utat követően Palasovszky, úgy tűnik, felhagyott filmes ambícióival. Egy kísérletező, a Cikk-Cakk estéktől és Prizmáig tartó periódus vette kezdetét, amely 1929 tájékán Róna Magda szerepének megerősödésével, Kövesházi Ágnes távozásával, egy új típusú színház, mozgásszínház megszületésével és iskolaalapítással zárult. 1928 februárjától, a Cikk Cakk estéktől kezdve a társulat életében nagyobb szerepet kapott a tánc. A szőlők – Kövesházi személyi ihletésű *Lélegzőtánc*, vagy a *Buddha tűzprédikációja* című verstancc – mellett már nagyobb lélegzetű darabok is születtek: a *Cikk-Cakk* verstancc, *A Múmia Osiris előtt* szavaló és mozgáskórus, vagy a csontvázkosztüm-ben előadott *Tibeti Ördögtánc* (lásd 3. kép).



3. kép: Tibeti ördögtánc (Negyedik-ötödik Cikk-Cakk est, 1928. április 25.)²³

Palasovszkyékra hatottak a korszak különböző orientalista tendenciái (*Tibeti Ördögtánc*, *Buddha tűzprédikációja*), de miközben az *Asszony színeváltozásában* az *Iliászt* boxmérkőzés formájában

²⁰ Palasovszkyval szinte egyidőben néhány hónapra Kövesházi Ágnes is külföldre távozott. Egy, az MTA BTK MI tulajdonában lévő Palasovszky által írt levélből az biztosan tudható, hogy a művész 1927 augusztusában Berlinben tartózkodott.

²¹ BFL, VIII.5. c. 0273-1932, 65. oldal.

²² Madzsar Alice levele Hatvany Lajoshoz, 1927. szeptember 12., MTA Levéltár, Ms386/3, 1. oldal. „Palasovszky Ödön [...] most kinn van Berlinben, ahol a filmnél szeretne elhelyezkedni”, majd alább „azért fordulok hát önhöz, ha teheti és vannak összeköttetései befolyásos filmmemberekhez, adjon ajánló leveleket, hogy szerephez jutassák.”

²³ Forrás: MTA BTK MI, Adattár, MKCS-C-I-165.

mutatták be, vagy a második estet a gépnek szentelték (Kövesházi megalkotta az „Ősgéptánc”-ot), éltek a dadaista és futurista eszköztárral is. Fernand Léger, akárcsak George Antheil írásait a korabeli magyar újságok ismertették. Léger munkásságát ezen túlmenően, az *Eiffel-torony násznépe* kapcsán, Palasovszkyék ugyancsak alaposabban megismerhették, és akár a valamivel előbb bemutatott *Le Ballet Mécanique*-ot is láthatták.²⁴ Emellett a Marinetti futurista gépsz-tétikáját követően elszaporodó géptáncok hosszas sorában, amelynek egy-egy mérföldkövéként említhetnénk a Milano Film 1921-es André Deedel készített *Gépemberét*, Paladini és Pannaggi 1922 júniusában, Rómában bemutatott *Futurista gépi balettjét*, vagy Schlemmer 1922 szeptemberi *Triádikus balettjét*, akár festmény (Picabia: *Gépi balett*, 1917), akár film vagy előadás formájában Palasovszkyék jó néhány példát ismerhettek a gépi mozgásra és táncra (Lista 2004, 57.). Az elgépiesedés a későbbiekben vissza-visszatérő motívum volt a társulat életében, a géptáncokra öt változatot is kidolgoztak: az ősgéptáncot, az ősgéptánc hat fős átdolgozását, a *Bilincsek Gép hatalmában* jelenetének két változatát, illetve 1934-ben a *Bábel géptáncát*.²⁵ A Cikk-Cakk estek másik újítása az volt, hogy helyenként már alkalmaztak emberdízletet: Bíró Anny *Szegény NKÜ* koreográfiájában a fákat emberek személyesítették meg. Az igazi fordulatot azonban a Rendkívüli Színpad jelentette. Az engedély öt tematikus előadásra szól, amelyben a hivatalos engedély szerint egy vagy két előadó részvételével, alkalmanként ének, hang és szavaltat illusztrációkkal, művészeti kérdéseket vitattak meg.²⁶ A négy tematikus előadói est – *Happy End est*, *A mechanizált ember*, *Lélegzők* és a *Kelet* – mellett a szerződés szerint volt egy ismeretterjesztő előadás is. Az volt a legelső, *Korszerű rendezés, tánc, színészet, színpad* címmel, 1928. október 12-én. A korábban említett keleti tematika a *Kelet* című esten túl is folytatódott, sőt a harmadik, *Lélegzők* esten előadott három tánc – Bey Mariann *Heliosz naphimnuszával*, Szentpál Olga *Barbár táncával* és Turnay Alice *Dzsungeljével* – azon az esten is hangsúlyos szerepet kapott. Az elgépiesedés témájának szentelt *A mechanizált ember* című estet a *Mechanikus konferansz revü* vezette be, melyben a modern társadalmi mechanizmusokat figurálták ki: a munka mechanizmusát, az evés kényszerét, a sablonok ünnepét, és különféle szerepekbe ragadt embereket. Az ismét bemutatásra kerülő *Géptánc* mellett, mind Róna Magda (itt még Magda Mária néven), mind Kövesházi Ágnes egy-egy tárgy köré szerveződő koreográfiát, a *Biminit* és a *Drótruhás táncot* adott elő. Nagy lélegzetű, mozgáskórus művek még ezen az estén se szerepeltek. A díszleteknél, amelyet Kassovitz Félix, Boromissza Tibor és Stricker Éva tervezett, a hagyományos technika dominált, noha Stricker Éva szóbeli közléséből tudható, hogy *A lélek kulisszái* szívet mintázó díszletében az erek elektromos vezetékek voltak, amelyek folyamatos összeírásával, majd elengedésével imitálták a szív löktetését, dobbanását. Az átmenetet a Madzsar-táncsoport előadásaihoz az 1928 decemberében induló Prizma estek jelentették: az *Árnyak*, a *Kezek* és a *Számok élete*. Bár több korábban bemutatott darabot repertoáron tartottak (*Tibeti ördögtánc*, *Zöld számár-pantomim*), a koncepció a korábbiaknál kiforrottabb volt (Berkes 1971). *A hatkarú istennő* árnyjáték (lásd 4. kép) pedig jelzi az utat, amelyen Palasovszkyék tovább haladnak: a szintén árnyjáték *A halász és a hold ezüstjét*, *Az ember és árnyéka* duót, illetve az *Ayrus leányát*, ahol Ayrus alakját megkettőzték.



4. kép: Jelenet *A hatkarú istennő* című darabból (Prizma *Árnyak* estje, 1928. december 8.)²⁷

Meg kell azonban jegyezni, hogy a Mozdulatkultúra Egyesület szakmai és politikai nyomásra történő megalakulása után vagyunk, amelynek bemutató előadása az estek közben, 1928 októberében volt.²⁸ Talán ezért, de sem a Prizma, sem a Rendkívüli Színpad nem tekinthetők egyértelműen Madzsar-előadásoknak, mivel a *Happy End* esten Bey Klára, a *Lélegzők*ön Turnay Alice és a *Barbár tánc*cal a Szentpál-iskola, a *Kelet*en pedig a későbbi táncelméletíró, Edwin Denby is fellépett. A Prizma *Árnyak* estjét, amelynek egyik száma Szentpál Olga *Aranyasmazskok* koreográfiája volt, egyes plakátok a két iskola közös estjének hirdették. Ezek az együttműködések megelőlegezték az iskolák két nagy 1929-es közös előadását a *Bethlen Margit meseestet* és a *Csongor és Tündét*.

A Prizma estek folyamán elindult változások mind az oktatás, mind a koreográfiák átalakulását eredményezték. Madzsar Alice közeli barátnőjéhez, Dienes Valériához hasonlóan, kezdetektől fogva érdeklődött a pszichológia iránt, és átvéve annak terminusát, különböző értelemben használta az élő, illetve az élettelen test hely- vagy helyzetváltoztatására a mozgás és a mozdulat szót. Óráit, iskoláját többnyire ő is a *mozdulatművészet* névvel illette.²⁹ A későbbi mozdulatművészek, Kállai Lili vagy Szentpál Olga nem éltek ezzel a megkülönböztetéssel, ők a *mozgásművészet* szót

²⁴ A *Le Ballet Mécanique* első változatát 1924. szeptemberében Bécsben, a Színháztechnikai nemzetközi kiállításon, a második változatot pedig 1925 májusában, Berlinben mutatták be. Antheil írását a *Dokumentum*, Léger: *Színjáték*, *Fény*, *Szín*, *Film* című tanulmányát a *Munka* közölte.

²⁵ Az egyes géptánc változatokhoz lásd Palasovszky Ödön Kövesházi Ágnesnek írt levelét a 100% est kapcsán, MTA BTK MI, Adattár, MKCS-C-I-107, rendezetlen.

²⁶ BFL, IV.1420c, Színházi és közművelődési iratok, 8. doboz, Zeneművészeti Főiskola, 1928.

²⁷ Forrás: MTA BTK MI, Adattár, MKCS-C-I-165.

²⁸ MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107-129.

²⁹ Az intézetet különféle nevek alatt hirdették: csak a művészképzésre koncentrálna Madzsar Alice Mozdulatművészeti Intézetének Művészképzője és Mozdulatművészeti Stúdiója (művészeti vezetők: Palasovszky Ödön és Róna Magda), a laikusokat és hivatásosakat is tanító iskolát pedig Madzsar Alice és Róna Magda Mozdulatművészeti és Testkultúra Intézet (a XXII. évfolyam programja, ami 1934-nek felel meg): MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107, rendezetlen.

használták. Grafológiai és mozgás-karakterológiai vizsgálódásainak végső állomásán Madzsar Alice pszichológiai megfigyeléseit a gyakorlatba is átültette. Az 1929-től kezdődő nagy mozgásdrámák: a *Bilincsek*, az *Ayrus leánya* vagy a *Korszerű szvit* mozgás-karakterológiai megfigyelésekből is kiinduló mozdulatai mélylélektani mondanivalót hordoztak.³⁰ Ugyanakkor ezek a darabok kiérlelései a korábbi mozgáskórus kísérleteknek is, megvalósításai egy olyan totális színháznak, amely alapvetően a mozgásból indul ki. „A színház legősibb formája a pantomim, tehát a mozgás. Bárhogy is nézzük a színház eredetét, valahogy minden a varázstáncokra és a belőlük fakadó pantomimekre megy vissza” – vallotta Palasovszky (Bánki és Rózsa 1981, 4). Míg a *Bilincsek* a harmóniakeresés hét stációján keresztül a társadalom által, illetve az önmagunk számára emelt belső és külső korlátokról szól, addig az *Ayrus leánya* bibliai történetből kiinduló jelenetei az egyént, mint egy olyan jóra, szépre, szenvedélyre, teremtő fantáziára, tehát valami az életnél magasabb rendűre szomjazó lényt mutatja be, aki azért (a leányért) kivetkőzve önmagából, akár gyilkolni is képes lenne. Még a komédia- vagy szatíraszerű színházi darabok esetében is, mint az *Európa* vagy a *Srác és Vagabund a Hipokráciában*, felbukkan e szándék: az előbbi egyaránt kifigurázza a modern társadalom férfijait és nőit: egy olyan világban, ahol a férfiak annyira elnőiesedtek, hogy már csak táncolni képesek, a nők – Európa és társai – az első jöttment igazi férfinak odavetik magukat. Ugyanakkor, talán a mozdulatművészetet ért támadások és beolvasztási kísérletek következményeként, amelynek eredményeképp megszületett a Mozdulatkultúra Egyesület is, Róna Magdát és Palasovszkyt társnak maga mellé véve, Madzsar Alice egy új színpadi képzésre nagyobb hangsúlyt fektető iskolát alapított. „Intézetem fokozatos kibővülésével szükségessé vált, hogy eddigi iskolám mellett újabb intézetet létesítsek, mely mozdulatszínpadi stúdió keretében foglalkozik a laikusok művészi nevelésével és hivatásos mozdulatművészek színpadi képzésével” – írja iskolája prospektusában.³¹ A hivatásosok oktatásába a mozdulatszínpadi rendezés (a modern mozdulatszínpad elmélete, illetve rendezői és koreográfiai ismeretek), komponálási gyakorlatok, mozdulatművészeti és mimikai gyakorlatok (ritmika, csoportmozgás) mellett a szavalókórus hangtani kérdései szerepeltek. Noha az 1930-as évek közepétől kezdve a színházi előadásokat a hatóságok ellehetetlenítették, az iskola, illetve a mozgás-karakterológiai kutatások Gottschlig Iza, Róna Magda és Palasovszky Ödön vezetésével Madzsar Alice 1935-ben bekövetkezett halála után is folytatódtak. Az iskola utolsó előadására *Madzsar Alice mozgás-karakterológiai munkájáról* címmel a PTOE (Pénztintézeti Tisztviselők Országos Egyesülete) nagytermében 1938. február 15-én és 21-én került sor.³² Itt Palasovszky elméleti előadása után, a növendékek mozgás-karakterológiai bemutatóit és Róna Magda mozgásillusztrációit adták elő. A II. világháború árnyékában, a beszűkült lehetőségek közepette, amikor Róna Magda is csak Palasovszky irathamisításának köszönhetően menekülhetett meg, az iskola megszűnt. A világháborút követően Palasovszky és Róna Magda még egyszer színházi kísérletekbe fogtak (Madách Színház, Dolgozók Színháza), de ezek a koalíció évei után nem folytatódtak.

³⁰ A *Bilincseket* kiragadva, annak szövegekönyvében például az alábbiakat olvashatjuk: a *Bilincsek* az emberi ösztönök drámája, ahol minden egyes mozdulat „nem csupán ábrázolja a cselekményt, hanem a mozdulatoknak a formai külszínről lehántott nyersanyaga adja egyúttal a tömör drámát” (MTA BTK MI, Adattár, Palasovszky Ödön hagyatéka, a *Bilincsek* szövegekönyve, MKCS-C-I-107/505/3).

³¹ Madzsar Alice Mozgásművészeti Intézetének Művészképzője és Mozdulatművészeti Stúdiója, XXII. évfolyam programja, MTA BTK MI, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107, rendezetlen.

³² Madzsar Alice Mozgásművészeti Intézetének Művészképzője és Mozdulatművészeti Stúdiója, XXII. évfolyam programja, MTA BTK MI, Palasovszky Ödön hagyatéka, MKCS-C-I-107, rendezetlen.

Irodalomjegyzék

- Bánki Ilona és Rózsa T. Endre (1981): *A Zöld Szamár és társai. Beszélgetés Palasovszky Ödönnel 1979-ben. Kritika*, 10. évf. 6. sz. 35.
- Berkes Erzsébet (1971): A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig. *Színház*, 4. évf. 2. sz. 42-46.
- Bierbauer, C. (1919): Testi kultúránk megteremtése. *Fáklya*, 10. évf. 5.
- Bozzay Margit (1931, szerk.): *Magyar asszonyok lexikona*. Dajkovich, Budapest.
- Dienes Valéria (1915): Művészet és testedzés. *Magyar Iparművészet*, 18. évf. 5. sz. 226.
- Kosztolányi Dezső (1925): Zöld samár. *Nyugat*, 18. évf. 7. sz. 426.
- Lista, G. (2004): Léger scénographe et cinéaste. In: Forestier, S. (szerk.): *Fernand Léger et le spectacle*. Centre Georges Pompidou, Paris. 31-86.
- Madzsar Alice (1912): *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint*. Magánkiadás.
- N. N. (1923): A Manifestum Csoport előadásai. *Népszava*, 51. évf. 271. sz. 6.
- N. N. (1924): UJ Művészek Propagandaejtje. *Népszava*, 52. évf. 287. sz. 8.
- Palasovszky Ödön (1976): Emlékeim a baloldali kulturmunka kezdeteiről. *Kritika*, 5. évf. 8. sz. 13-15.
- Palasovszky Ödön és Hevesy Iván (1922): *Kiáltvány a tömegek új kulturájáért. Uj művészetet*. Merkantil Nyomda, Budapest.
- Repiszky Tamás (2004): *Ágas-bogas családfa*. Szentendre.

Beszámoló a Magyar Tudományos Akadémia Tánc tudományi Munkabizottságának 2012. évi működéséről

A munkabizottság összetételének alakulása

A munkabizottság 2012. január 1-jén 21 *rendes tagból* állt. Elnök: Andrásfalvy Bertalan (DSc); titkárok: Bolvári-Takács Gábor (PhD) és Felföldi László (PhD); tanácsadó: Vitányi Iván (DSc); tagok: Angelus Iván (PhD), Barna Gábor (DSc), Beke László (CSc), Bernáth László (PhD), Fodor Antal (DLA), Forgács D. Péter (PhD), Fügedi János (PhD), Gelenczey-Miháلتz Alirán (PhD), Kovács Gábor (PhD), Kővágó Sarolta (CSc), Lázár Katalin (PhD), Mizerák Katalin (PhD), Nagy Péter Miklós (PhD), Németh András (DSc), Ratkó Lujza (CSc), Sándor Ildikó (PhD) és Sirató Ildikó (PhD). Az év során a munkabizottság a következő személyek rendes tagságára tett javaslatot: Dóka Krisztina és Varga Sándor.

A testület *állandó meghívott tagjai* 2012. január 1-jén: Bólya Annamária, Dóka Krisztina, Fenyves Márk, Fodorné Molnár Márta, Gaál Marianna, Halász Tamás, Kaán Zsuzsa, Karácsony Zoltán, Kovács Henrik, Kővágó Zsuzsa, Lévai Péter, Lőrinc Katalin, Macher Szilárd, Major Rita, Mihályi Gábor, Pálfy Gyula, Szakály György, Szűdy Eszter, Török Jolán, Varga Sándor, Vincze Gabriella és Zsámboki Marcell. Az év során Pálfy Gyula elhunyt; a munkabizottság döntött Gál Eszter állandó meghívotti státuszáról.

A munkabizottság ülései

1. ülés (2012. február 8., Hagyományok Háza)

Felföldi László összefoglalta a 2011. év eseményeit és eredményeit.

A házigazda Pávai István vezetésével a résztvevők bejárták és megtekintették az archívumi részleg egységeit. Ennek során az igazgató elmondta, hogy a *Hagyományok Háza* a Kárpát-medencei néphagyomány ápolására és továbbélésére létrehozott nemzeti intézmény, amelyet a nemzeti kulturális örökség minisztere 2001. január 1-jén alapított. A Hagyományok Háza szolgáltató központ. Három nagy egysége eltérő eszközökkel, de egyazon céllal és elkötelezettséggel várja a népi kultúra, a hagyomány iránt érdeklődő nagyközönséget és a szakmabelieket, akik útmutatásért, vagy segítségért keresik fel intézményünket. A fél évszázada működő, most újjászervezett *Magyar Állami Népi Együttes* művészeti munkája során mérvadó, a közművelődést szolgáló művek előadására és létrehozására törekszik, valamint felkarolja a külső, támogatásra érdemes kezdeményezéseket. A Kárpát-medence hagyományait átfogó *Lajtha László Folklor dokumentációs Központ* hozzáférhetővé teszi a régió népi kultúráját rögzítő audiovizuális és szöveges dokumentumokat. A *Népművészeti Módszertani Műhely* a hagyományos paraszti kultúrát (elsősorban a kézművességet, néptáncot, népzene és népköltészetet) közvetíti a mai kor embere számára is élhető műveltségként. Tevékenységei: tanfolyami oktatás, konferenciák szervezése, pályázatok lebonyolítása, kiállítások rendezése, kiadványok készítése, a kortárs kézművesek alkotásainak minősítése és ismeretterjesztés. A résztvevők megismerkedtek az itt kezelt (Martin és Lajtha) hagyatékokkal is.

Az ülésen Felföldi László bemutatta a munkabizottság fejlesztés alatt álló honlapjának jelenlegi verzióját, majd megbeszéltek, hogy a munkabizottság tagok hogyan végezzék el saját adataik feltöltését és az általuk javítandónak ítélt más adatok módosítását.

2. ülés (2012. április 4., Magyar Állami Operaház Archivuma)

Wellmann Nóra vezetésével a résztvevők megtekintették az *Operaház* archívumi részlegét. Az archívum teljes spektrumú színháztörténeti anyagot gyűjt: színlapok, kéziratok, kották, emléktárgyak, tervek, kritikák, fotók stb. 1930 óta működik, ekkor tartották az első kiállítást, amelynek katalógusa is megjelent. A legrégebbi anyagok a Nemzeti Színház idejéből valók, mert 1884-ben az operával kapcsolatos dokumentumokat az Operaház kapta meg. Tāncos jellegű dokumentum kevés van. A 19. századból sok jelmezterv fennmaradt. Kuriózum a 90 kötetnyi sajtókritika, amely újságkivágatokból áll. Ugyancsak jelentős a fotóanyag. A kutatási körülmények jelenleg korlátozottak, mert legfeljebb egy-két kutató fér el egyszerre, és a gyűjtemény a nyilvánosság számára jőszerivel ismeretlen.

Az ülésen Kővágó Zsuzsa rövid előadásban emlékezett meg a tavaly elhunyt Körtvélyes Géza Széchenyi-díjas tánc történeésről, a hazai tánc kutatás kimagasló személyiségéről, a munkabizottság alapító társelnökéről.

3. ülés (2012. június 6., Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet)

Kispéter István vezetésével a résztvevők megtekintették a *Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmarchívum* (MaNDA) kutatótermét, majd Nyeste Györgyi vezetésével az intézet könyvtárát.

A Filmarchívum az ország egyetlen filmes közgyűjteménye. Működésének célja, hogy a magyar és egyetemes filmkultúra tárgyi, írásos és egyéb dokumentumainak gyűjtésével, megőrzésével, felújításával és archiválásával, valamint kutatási tevékenységgel hozzájáruljon a magyar filmkultúra fejlődéséhez. Filmgyűjteményében mintegy 64 000 leltári tétel szerepel. Folyamatosan, tervszerűen felújítják, restaurálják a magyar filmállományt. Könyvtárak az ország egyetlen filmes szakkönyvtára, ahol 20 000 könyv, 4000 kötetnyi folyóirat, 3500 filmforgatókönyv és 30 külföldi szaklap áll az olvasók rendelkezésére. Plakáttáruk 53 000 plakátot, fotótáruk több mint 200 000 fotót őriz. Mozijuk, az *Örökmozgó Filmmúzeum*, naponta változó filmműsora mellett filmhetek, fesztiválok, filmklubok közkedvelt színhelye. On-line folyóiratuk a *Filmkultúra*. A *MozgóKépTár* egyedülálló, magyar-angol nyelvű CD-ROM kiadvány, amely több mint tízezer filmről szolgáltat információt. Kispéter István összeállította a Filmarchívumban található *tāncsal kapcsolatos film-anyagok válogatott listáját*, amelyet a jelenlevők rendelkezésére bocsátott.

Az ülésen Gál Eszter ismertette a Semmelweis Egyetem Sporttudományi Doktori Iskolájában folyó, testtudattal és szomatikus gyakorlatokkal összefüggő doktori kutatásának eddigi tapasztalatait, terveit és várható eredményeit.

4. ülés (2012. szeptember 5., Honvéd Együttes Művészeti Nonprofit Kft. Archivuma)

Bolvári-Takács Gábor bemutatta az 1949-ben alakult Honvéd Együttesről az elmúlt évtizedekben megjelent kiadványokat.

Novák Ferenc korábbi, illetve Zsuráfszky Zoltán jelenlegi művészeti vezető áttekintették az együttes elmúlt évtizedekben végzett kulturális értékteremtő és értékmentő tevékenységét, továbbá megerősítették elkötelezettségüket, hogy a dokumentálás és archiválás feladatát továbbra is fontosnak tartják és támogatják.

Stoller Antal vezetésével a résztvevők megtekintették a *Honvéd Együttes Archivumát*, illetve az azt kezelő *Vitézi Ének Alapítvány* helyiségét. Ennek során tájékoztatást kaptak a dokumentumok keletkezéséről, tárolásáról, feldolgozásáról, felhasználásáról, a társulat költözködéséből adódó átrendezésekről.

Az ülésen Szűdy Eszter *A tánc együttesek és társulatok dokumentumgyűjteményei, mint a tánc kutatás forrásai* című téma bevezetőjében összefoglalta a hazai táncműhelyekben szerzett tapasztalatait. Eszerint a Magyar Állami Népi Együttes helyzete rendezett a Hagyományok Háza jóvoltából,

a Duna Művészegyüttesé megoldatlan. Az Operaház archívumának sorsa bizonytalan, a győri, pécsi, szegedi balettek ilyen jellegű igyekezete kezdetleges. A legjobban dokumentált irányzat a kortárs tánc, mert az alapvetően pályázati úton megvalósult produkciókról szóló beszámolókat írásban és képi anyagban is elkészítik.

A résztvevők egyetértettek abban, hogy a gyűjtemények tárolása, állagvédelme, nyilvántartása, kutathatósága fontos kérdés, amellyel indokolt önálló rendezvényként is foglalkozni.

5. ülés (2015. december 5., Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtára)

Lőrinc Katalin, aki 2010-től a Színház- és Filmművészeti Egyetem Készségfejlesztő Tanszékének mozgás csoportvezetője, tájékoztatást adott az ott folyó mozgásképzés múltjáról és jelenéről.

Ezt követően a munkabizottság tagjai meglátogatták a bábszínész I. évf. (tanár: Németh Péter) táncóráját, valamint a színész II. évf. (tanár: Gyöngyösi Tamás) színpadi mozgás óráját. Mindkét helyen a másnapi vizsga anyagába nyertek betekintést.

A munkabizottság tagjai Ascher Tamás rektorral, Huszti Péterrel, a Doktori Tanács elnökével, valamint Kuti Edit tanulmányi osztályvezetővel az egyetemen folyó mozgás- és táncoktatásról, valamint a doktori képzésről, különösen ennek tánc tudományi vonatkozásairól beszéltek.

Felföldi László tájékoztatta az egyetem vezetőit a Tánc tudományi Munkabizottság céljáról, működéséről, eddigi eredményeiről, majd a jelenlevők véleményt cseréltek az önálló táncművészeti DLA-képzés indításának jövőbeni esélyeiről.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárának történetét és működését Knornné Csányi Zsuzsa könyvtárvezető mutatta be, a prezentáció során közreműködött Szűcs Judit könyvtáros. Az egyetem elődjével, a Színészeti Tanodával egy időben jött létre az intézmény könyvtára. 1965-ben Nádasdy Kálmán akkori főigazgató kezdeményezésére alakult meg a zenei részleg. 1994-ben videótár létesült, amely korábban főként a filmes oktatást szolgálta, de a színházi oktatáshoz kapcsolódóan prózai és zenés színházi előadások felvételeivel is gyarapítja a meglévő állományt. A könyvtár 2010-ben TÁMOP pályázaton 24 023 463 Ft támogatást nyert, felhasználóbarát fejlesztésekre. A jelenlegi állomány 43 600 db könyv, 55 db időszaki kiadvány, 1338 db szakdolgozat, 64 db DLA dolgozat, 2645 db DVD, 400 db CD, 3000 db VHS-kazetta, 9000 kotta és 2563 hangzódokumentum.

Az ülésen jóváhagyták a munkabizottság 2012. évi beszámolóját, a 2013. évi munkaterv elfogadását a 2013. évi 1. ülésre halasztották.

A munkabizottság tudományos programjai és sajtómegjelenései

1. A munkabizottság több tagja közreműködött az Iparművészeti Múzeumban 2012. június 28-án megnyílt *Mozdulat – A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902–1950 között* című kiállítás létrehozásában, amely az MTA BTK Művészettörténeti Intézete kezdeményezésére és szervezésében valósult meg. A kiállítást Marosi Ernő, az MTA rendes tagja nyitotta meg, közreműködött a Magyar Mozdulatművészeti Társulat. Beke László, az intézet igazgatója a munkabizottság tagjainak *augusztus 16-án és 25-én tárlatvezetést* tartott. A kiállítás 2012. szeptember 9-ig volt megtekinthető.

2. A munkabizottság 12 tagja autóbusszal 2012. november 7-én egész napos szakmai tanulmányutat tett Bécsbe. A programot összeállította és megszervezte Forgács D. Péter az alábbiak szerint: (1) Látogatás a Bécsi Állami Operaház Balettiskolájában (Ballettschule der Wiener Staatsoper); vezető: Evelin Teri balettmester, bemutatja: Simona Noja igazgató. (2) Látogatás a Konservatorium Wien Privatuniversität Tánc Tanszéken; bemutatja: Nikolaus Selimov igazgató. (3) Látogatás a Tanzquartierben; bemutatják: Walter Heun és Kruschkova Krassimira. (4) Talál-

kozás a *Tanz die Toleranz* nevű táncmozgalom egyik irányító egyéniségével, Monica Delgadillo Aguilarral.

3. A munkabizottság a *Magyar Tudomány Hete* rendezvényeinek keretében 2012. november 8-10-én *Martin György-émlékülést* szervezett az MTA BTK Zenetudományi Intézetben. A rendezvényt támogatta: az MTA BTK Zenetudományi Intézete, a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács Táncutató Csoportja, a Hagyományok Háza, a Magyar Táncművészeti Főiskola, a Magyar Etnokoreológiai Társaság, a Budapest Kortárstánc Főiskola, a Honvéd Együttes és a Pilikék Gyermekek Néptánc csoport.

A november 8-ai ünnepi ülés programja: (1) Személyes megemlékezés: Borbély Jolán: *Élet közeli emlékek Martin Györgyről*. (2) Visszaemlékezések: Andrásfalvy Bertalan etnográfus, Kósa László, az MTA rendes tagja, Albert Zsuzsa író, szerkesztő, Takács András néptáncutató. (3) Előadások: Karácsony Zoltán: *A kalotaszegi (Nádas menti) legényes pontszerkezeti mintái*; Dóka Krisztina: *Hagyományos táncaink korai filmes forrásai*; Felföldi László: *Martin György táncutató munkássága az 1960-as évek európai táncutatójának fényében*. (4) Élő táncbemutatók: *Tiszteletadás Martin Györgynek* (előadják az Állami Balett Intézet első néptánc-osztályának hallgatói, valamint a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc szakos hallgatói).

November 9-én került sor a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács (ICTM) Etnokoreológiai Kutatócsoportjának jubileumi ülésére a Haydn teremben. Program: (1) Táncbemutató Martin György emlékére: Csillagszemű Együttes, Tímár Táncgyüttes. (2) Megemlékezés a jubileumról: Novák Ferenc koreográfus, a MMA rendes tagja. (3) Előadások, visszaemlékezések: Egil Bakka (Norvégia): *Writing Dance: Epistemology for Dance Research*; Fügedi János–Vavrincez András: *Unheard, but visible – Defining Dance and Music synchrony on mute films*; Colin Quigley (Írország): *Dance Science and Dance Revival in the Dance House Movement*; Varga Sándor: *Use of Dancing Space in a Transylvanian Village*. (4) A nap második felében a rendezők bemutatót tartottak az MTA Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintézete Motion capture-laboratóriumában az emlékülés résztvevői számára. Ezen és az azt követő konzultáción részt vett a norvég nagykövetasszony is. A számítógéppel segített mozdulatelemzés lehetőségeiről és távlatairól szóló konzultáció levezetője Baranyi Péter (SZTAKI) volt.

November 10-én a résztvevők a Zenetudományi Intézet Haydn termében munkamegbeszélést tartottak, amelynek témája a konzultáción fölmerült feladatok ütemezése és az érdeklődők körének fölmérése volt. A megbeszélés moderátorai Siri Maeland (Norvégia) és Fügedi János (ZTI) voltak.

4. A munkabizottság által 2011. november 9-én rendezett Szalay Karola-émlékülésen elhangzott előadások megjelentek a Magyar Táncművészeti Főiskola *Tánc tudományi Közlemények* című folyóiratának (ISSN 2060-7148) 2011/2. és 2012/2. számaiban.

A munkabizottság 2011. évi beszámolója megjelent a *Tánc tudományi Közlemények* 2011/2. számában.

Budapest, 2012. december 5.

Andrásfalvy Bertalan DSc, elnök
Bolvári-Takács Gábor PhD, titkár
Felföldi László PhD, titkár

Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja első két kutatási évének eredményeiről (2010–2012)

Az OTKA Bizottság 2010. január 13-ai döntése alapján a *Magyar Táncművészeti Főiskola kutatócsoportja* által benyújtott K81672 nyilvántartási számú, *A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai* című alapkutatási pályázata négy év futamidőre (2010–2013) támogatást nyert. A kutatócsoport vezetője: Bolvári-Takács Gábor (PhD, főiskolai tanár); szenior kutatók: Major Rita (tanszékvezető, főiskolai tanár) és Fuchs Lívია (főiskolai docens); kutatók: Macher Szilárd (egyetemi docens), Nagy Péter Miklós (PhD, egyetemi docens) és Gara Márk (tanársegéd). A pályázat szakmai háttérintézménye a Magyar Táncművészeti Főiskola Tánc tudományi Kutatóközpontja.

A kutatócsoport tagjai 2010. július 1. és 2012. június 30. között az alábbi feladatokat végezték el.

A kutatócsoport tagjainak kutatási eredményei

Bolvári-Takács Gábor

Témája: A színpadi táncművészképzés magyarországi intézményesülésének első negyedszázada (1937–1961).

A kutatás első évében forrásfeltárás keretében feldolgozta az 1945 utáni táncos szaksajtót: *Hungarian Dance News* (1974–1988), *Muzsika* (1958–1976), *Néptáncos* (1958–1962), *Táncművészet* (1951–1956 és 1976-tól), *Táncművészeti Dokumentumok* (1976–1990), *Táncművészeti Értesítő* (1956, 1963–1976), *Táncoló Nép* (1949–1950), *Tánc tudományi Közlemények* (2009-től), *Tánc tudományi Tanulmányok* (1959–2003), *Zene-Zene-Tánc* (1994-től).

A jogi környezet egységes értelmezése végett összegyűjtötte a táncoktatásra vonatkozó jogszabályokat 1897-től 1950-ig. A kifejezetten 2010-re tervezett kutatás (a Magyar Királyi Operaház Balettiskolája 1937–1950) keretében feldolgozta a Magyar Királyi Operaház (1925–1944) évkönyveit, továbbá levéltári kutatást végzett a Magyar Országos Levéltárban (operaházi, vallás- és közoktatásügyi minisztériumi, valamint népművelési minisztériumi iratok), és számos levéltári dokumentumról másolatot készített. A levéltári kutatás során más táncművészképző intézményekkel kapcsolatos iratok is előkerültek, amelyekre a kutatás későbbi szakaszában lesz szükség.

Interjú készített az operai Balettiskola két egykori növendékével, Éhn Évával és Koren Tamással. Más publikációk mellett a Táncművészeti Iskola (1949–1950) történetéről forráspublikációt tett közzé.

A kutatás második évében befejezte a Magyar Királyi Operaház Balettiskolája levéltári és könyvtári forrásainak feldolgozását a Magyar Országos Levéltárban, az Országos Széchenyi Könyvtár Színház-történeti Tárában és az Országgyűlési Könyvtárban. A elkészült, mintegy 80 ezer n terjedelmű forráskritikai összefoglaló tanulmányt belső szakmai vitára bocsátotta.

Az előző évi levéltári és könyvtári kutatásai alapján feldolgozta a 20. század első fele (1897–1951) nyilvános táncoktatásának belügyminisztériumi jogszabályi kereteit, amelyről konferencia előadást tartott. Ugyancsak levéltári kutatást végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszaka 1945-ös létrehozásáról és első néhány évről.

Önálló kismonográfiát rendezett sajtó alá *A művészet megszelídítése* címmel, amelynek egyik fejezetében összefoglalta a Táncművészeti Iskola (1949–50) működésének és az Állami Balett Intézet alapításának (1950) folyamatát. Emellett több más publikációja megjelent és előadásai

hangzottak el. Részt vett egy konferencia- és két szimpóziumkötet, valamint a Magyar Táncművészeti Főiskola 2012 februárjában magyar, illetve angol nyelven megjelent új prospektusainak összeállításában.

Fuchs Lívია

Témája: Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékainak feldolgozása.

Részéről forráskutatás keretében megtörtént az OSZMI Táncarchívum gyűjteményéből az 1. számú (Dienes Valéria) és a 36. számú (Dienes Gedeon) rendezetlen hagyatékok leltározása, előrendezése és feldolgozása az OSZMI nyilvántartásba vételi szabályzata alapján. Eredményként részletes hagyatéki nyilvántartás készült mindkét hagyatéki állományról. A hagyatékok feltárása során előkerültek olyan publikálatlan, illetve csak rövidítve közölt Dienes Valéria kéziratok, levelek és szöveggönyvek, amelyeket később publikálni lehet.

Az intézményesülés kutatása keretében a Politikatudományi Intézetben Ortutayné Kemény Zsuzsa hagyatékát nézte át. A hazai tánc tudomány első generációját és intézményesülési kísérleteit vizsgálva kiderült, hogy az intézményesülési kísérletekben komoly szerepe volt vagy lehetett dr. Lugossy Emmának, akiről nemhogy értékelő írás vagy tanulmány nem született eddig, hanem egyetlen publikált életrajza sem létezik. A monumentális méretű Lugossy hagyaték az MTA Zenetudományi Intézetben van, jobbára rendezetlen, részben pedig dobozokba sorolt állapotban. Ennek ellenére átnézte a „rendezett” anyagot, és több doboznyi ő maga rendezett dobozokba és leltározott, hozzájárulva a MTA Zenetudományi Intézet nyilvántartásához. Lugossy pályaképe a talált dokumentumok alapján röviden felrajzolható – bár éppen az első tánc-történeti kutatócsoportban való működésének dokumentumai még nem kerültek elő.

A kutatás második évében elvégezte az OSZMI Táncarchívuma gyűjteményéből a 33. számú (Ortutayné Kemény Zsuzsa) és a 21. számú (Barótiné Egey Klára) rendezetlen hagyatékok leltározását, előrendezését és feldolgozását az OSZMI szabályzata alapján, együttműködve Szűdy Eszter állományvezetővel. Ennek keretében részletes, analitikus nyilvántartás készült Ortutayné hagyatékáról. A hagyaték – az előzetes várakozásnak megfelelően – sok dokumentumot tartalmaz a (több néven létező, többször át- és újjáalakuló) Magyar Táncművészek Szövetsége működéséről, benne a tánc tudományi csoportok, tagozatok, szekciók tevékenységéről. Ugyancsak bőséges anyag található az első *Táncművészet* (1951–1956) című folyóirat szerkesztőségi tevékenységéről, amelyhez éveken át a tánc kutatás szervezése is tartozott. B. Egey Klára hagyatékáról a feldolgozás során kiderült, hogy az kizárólag *A magyar balett történetéből* című kiadványt megelőző kutatás részét képező cédulaanyagot tartalmazza.

Fuchs Lívია a kutatásai során talált rá Bogár Richárd, a magyarországi könnyű műfaj egyik kulcsfigurájának emlékirataira. A befejezetlenül maradt emlékezések – jegyzetekkel kiegészített – közreadása a *Tánc tudományi Közlemények* című szakfolyóiratban megkezdődött.

Az eredetileg ugyancsak 2011-re tervezett Szentpál Olga- és Palasovszky Ödön-hagyatékok kutatására történő előkészítése az OSZMI által elkezdődött, a Vályi Rózsira vonatkozó kutatási eredményeket pedig Fuchs Lívია már 2010-ben közzétette a *Parallel* című folyóiratban.

Major Rita

Témája: A magyar színpadi tánc-történet forrásai (a korabeli tudósítások, kritikák, esztétikai jelleghű viták, értekezések tükrében).

Az első évben egy aktuális évfordulóhoz (Kultsár István születésének 250. évfordulója) kapcsolódóan a *Hazai és Külföldi Tudósítások* (1806–1840), illetve a hozzá kapcsolódó *Hasznos Munkák* (1817-től mellékletként jelenik meg) számaikat nézte át a tánc-családhoz kapcsolódó tudósítások,

írások tekintetében. Ehhez kapcsolódóan előadást tartott. A Kultúr-kutatás hozzájárult a felvilágosodás kori magyar tánc történeti ismeretek bővítéséhez. További kutatási lehetőség: az ún. iskolai (katolikus és protestáns) színház táncos vonatkozásai, táncirodalom az egyházi gyűjteményekben. A kutatáshoz kapcsolódóan átnézte az 1700-as évek végének sajtóját: *Magyar Kurír*, *Magyar Hírmondó*, *Bétsi Magyar Hírmondó*.

2010 decemberében részt vett egy módszertani konferencián Párizsban, amelyen egyebek mellett a forrásfeltárás, az archiválás és a hagyatékok feldolgozása tárgyában szerzett tapasztalatokat. A tanulmányútról beszámoló jelent meg a *Tánc tudományi Közleményekben*.

A kutatás második évében főképpen gyűjtőmunkát végzett. Feldolgozta az 1700-as évek végéről még elmaradt folyóiratokat: *Magyar Museum*, *Mindenes Gyűjtemény*, *Orpheus*, *Pozsonyi Magyar Múzsza*. A 19. század első fele sajtójából az *Életképek* című lapot elemezte. A korábban, illetve most gyűjtött anyagok ismeretében meghatározta a cikkek, tudósítások rendszerezésének szempontjait, illetve elkülönítette a forrástípusokat.

2011 novemberében tanulmányutat tett Párizsban, ahol a Centre National de la Danse-ban módszertani konferencián vett részt, és ilyen jellegű kutatásokat végzett. A konferencia témája a források osztályozásának és feldolgozásának problematikája volt. A tanulmányútról 2012-ben beszámoló jelent meg a *Tánc tudományi Közleményekben*.

Major Rita részt vett egy konferenciakötet összeállításában és két tudományos konferencia szervezésében, továbbá előadásokat tartott.

Gara Márk

Témája: Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékaiknak feldolgozása.

Feldolgozta az OSZMI Táncarchívumában található Pallay Anna (1890–1970) művészalbumot. Ez a beragasztott kivágatok adatainak kereshető táblázatba foglalását jelentette. A kivágatokat az alábbi kritériumoknak megfelelően rendszerezte az albumban való elhelyezkedésük alapján: a kivágat helye, ideje, mely sajtóorgánumban jelent meg, rövid tartalmi leírás, esetleges megjegyzés és a hiányzó információk pótlása. Emellett igyekezett rekonstruálni, hogy Pallay Anna iskolájának év végi vizsgakoncertjein mely növendékek léptek fel.

Emellett Hidas Hedvig (1915–2011) táncművész, koreográfus és balettmester szellemi hagyatékát rögzítette *oral history* formájában. Emellett a mesternő által rendelkezésre bocsátott dokumentumokat archiválta fénymásolat formájában. Ezek között hivatalos iratok (például munkakönyv, diploma és egyéb, végzettséget igazoló iratok), fellépések rekvizitumai, szerződések, kritikák és néhány levél található. A képeket beszkenyelte, hogy azok későbbi használatra alkalmasak legyenek. Az eredeti dokumentumok sorsa jelenleg bizonytalan, hiszen az azóta elhunyt mesternő lánya Svájcba vitte azokat. A fenti anyagot a keletkezett hanganyaggal együtt az OSZMI Táncarchívumának adta át. Az elkészített interjúkból két részben jelent meg a publikáció, amely a teljes hanganyag kb. 95%-át tartalmazza, egyúttal a mai napig a legteljesebb Hidas Hedvig életrajz.

A kutatás második évében került sor a Nirschy Emília-hagyaték feldolgozására. Legérdekesebb benne a plakátanyag, amely főleg román és szerb nyelvű vendégjátékokról ad hírt az 1914–1922 közötti időszakból.

Emellett Brada Rezsőnek (1906–1948), a Magyar Királyi Operaház magántáncosának művészalbumából hozott létre adatbázist, amelyből visszakereshetőek az egyes bemutatókhoz, új betanulásokhoz kapcsolódó korabeli recenziók. Az album tartalmazza Brada Operaházon kívüli tevékenységének rekvizitumait is (amerikai és vidéki turnék). Ezen felül az édesapja által alapított balettiskoláról is szól néhány híradás. Az album 200 lapos könyv, amelyben 591 különböző, de

pontosan datált tétel szerepel (kivágat, fotó). A feltárt anyagból Hézsó Istvánnal együtt közös publikáció készült, amelyet Gara Márk kiegészített a művész özvegyével (Brada Rózsi) készített interjúval, így a teljes Brada család (Ede, Rezső, Rózsi) tánc történeti működésének eddigi legteljesebb lenyomatát tudták elkészíteni.

Gara Márk 2011 őszén Londonban és Párizsban tett szakmai tanulmányutat balett-történeti és kutatás-módszertani témakörökben.

Macher Szilárd

Témája: Az Állami Balett Intézet 1958–60 között végzett évfolyamainak tagjainak művészi pályaképe, dokumentumokban.

Az 1958/59-es évfolyamok tagjaival bármilyen formában kapcsolatos cikkeket gyűjtötte a *Muzsika* című folyóiratból, most készül a *Táncművészet* című lap hasonló feldolgozása. Ehhez kedvező kutatási környezetet biztosított a Lőrinc György-émlékiállítás, hiszen az 1959-ben végzett évfolyamnak ő volt a balettmestere. Ugyancsak a kutatás eredményeit felhasználva került sor két előadásra a Magyar Táncművészeti Főiskola egyetemes táncművészeti szerepéről.

A kutatás második évében folytatta az 1958/59-es évfolyamok tagjaival kapcsolatos anyaggyűjtést és forráskutatást. Az eddigi eredményeket felhasználva került sor egy konferencia előadásra és két publikációra.

Részt vett a Magyar Táncművészeti Főiskola 2012 februárjában magyar, illetve angol nyelven megjelent új prospektusainak összeállításában, valamint bekapcsolódott az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága munkájába. Emellett megkezdte doktori tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Egyetemen.

Nagy Péter Miklós

Témája: A színpadi táncművészet hatása a hazai egyházi kultúrára: a táncról folyó morális vita, 1900–1944.

Első témája a táncról szóló morális vita késő középkori előzményei voltak. Erre azért volt szüksége, hogy a vizsgálat középpontjában álló 1900–1944 közötti időszak morális vita hazai korpuszát kontextusba tudja helyezni, és hogy a létrehozott modell segítségével az egyes alakzatok, toposzok továbbélését, folytonosságát hangsúlyozván a szövegekben fellelhető érvtípusok előzményeire rámutathasson. A másik követendő alapelv a hazai anyag európai kontextusban történő vizsgálata. Ennek egyik fő oka abban rejlik, hogy már a polémia első hazai megjelenésekor jelentős európai (angol, német, francia) hatásról beszélhetünk.

Kutatása során elsőként a táncra vonatkozó diskurzusokat különítette el: táncmesteri, teológiai/morálteológiai, orvosi és pedagógiai. Ezt követően a táncsal kapcsolatos érvek csoportosítását végezte el. Tipológiája alapját egy középkori, a tánc feltételeit számba vevő csoportosítás alkotja, melyet a saját szempontrendszerével egészített ki. A táncolók személye, a táncolás helye, ideje jelentették a táncról szóló disputa korokon átívelő kulcsszavait. Ezek mellett a polémiában a táncolás módjának megvitatására helyeztek különös hangsúlyt, amely a szakrális és „szentségtelen” tánc témakörének elemzését jelentette. Utolsó szempontként a táncosok, a tánc „szándékának”, motivációjának vizsgálata jelentette a vitában résztvevők számára a következő lényeges problémakört. Itt az idő szabad eltöltésének kérdéskörén túl a tánc pedagógiai, egészségügyi, tudományos, művészeti/esztétikai vonatkozásainak megvitatására tettek kísérletet. Mintegy 100 szövegrészlet dolgozott fel táblázatban. E modell alapján fogja megvizsgálni az 1900–1944 közötti táncra vonatkozó vitával kapcsolatos szövegeket.

A *Tánc tudományi Közlemények* haláltánc tematikus számának (2010/2) anyagát ő szerkesztette, illetve több publikáció, előadás született a témában.

A kutatás második évében a vizsgálódás korpuszát a téma további középkori és újkori előzményeihez tartozó prédikációk, morálteológiai értekezések, zsinati határozatok, ediktumok alkották, továbbá egészségtan könyvek, táncmesteri kézikönyvek előszavai, nevelési traktátusok. A következő kérdésekre kereste a választ: (1) *Diskurzusok*: Milyen diskurzusok különíthetők el? Módosította-e a korszak a táncról szóló morális vita diskurzusát? Ha igen, akkor miben ragadható meg a változás lényege? (2) *Érvek*: Milyen érvtípusok léteznek? Milyen régi érvtípusokat alkalmazott a táncellenes/táncpárti érvelés? Milyen új érvek, érvelési módok jelentek meg a korszak diskurzusában?

Ezután az előzőleg felállított, a tánc morális megítélésével kapcsolatos tipológiája egyes elemeit vizsgálta meg részletesebben. Ezek közül két elemnél (a tánc feltételei, valamint a tánc és a részegség kapcsolata) mélyebb összefüggések kimutatására törekedett. A kutatás további feladatát a tánc megítélésével kapcsolatos újabb források megismerése, lefordítása jelentette, hiszen a 17. századi hazai puritán irodalom szoros kapcsolatot ápolt a korabeli angol protestáns irodalommal. Így öt angol táncellenes puritán írás lefordítására került sor.

Emellett több publikáció és előadás született, továbbá szerkesztette a *Táncstudományi Közlemények* című folyóiratot.

A kutatócsoport tagjainak előadásai és szakmai programjai

1. A kutatócsoport három tagja (Bolvári-Takács Gábor, Macher Szilárd, Major Rita) közreműködött a Magyar Táncművészeti Főiskola és a Magyar Állami Operaház szervezésében 2010. október 18-án, Budapesten megnyílt, *Lőrinc György táncművész, balettmester, az Állami Balett Intézet alapító igazgatója, az Operaház balettigazgatója életművét bemutató emlékkiállítás* anyagának összeállításában.

2. Major Rita a kutatásához kapcsolódóan *Takaros idomához, csinos lábához igen illett a délceg magyar tánc* címmel előadást tartott 2010. november 18-án, Budapesten a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett Kultsár István Emléknapon, valamint a XVIII. Komáromi Levéltáros Szakmai Napon 2011. április 27-én, Komáromban.

3. A *Magyar Táncművészeti Főiskola fennállásának 60. évfordulója* alkalmából Budapesten rendezett *jubileumi konferencián*, 2011. február 18-án a kutatócsoport két tagja tartott előadást: Bolvári-Takács Gábor: *A Magyar Táncművészeti Főiskola oktatási rendszerének fejlődése*; Macher Szilárd: *A Magyar Táncművészeti Főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben* címmel.

4. *A tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban* címmel 2011. április 27-29-én, Budapesten zajlott le a Magyar Tudományos Akadémia Táncstudományi Munkabizottsága és a Nemzeti Táncszínház közös elméleti konferenciája, amelyen a kutatócsoport három tagja adott elő: Bolvári-Takács Gábor: *A táncos képzés hazai intézményrendszerének történeti alakulása és kutatási forrásai*; Macher Szilárd: *A Magyar Táncművészeti Főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben*; Major Rita: *A táncelméleti képzés eredményei és lehetőségei* címmel.

5. Az OTKA-kutatócsoport tagjai két részletben, 2011. június 14-én, illetve június 30-án nyilvános *szimpózium* keretében ismertették az első kutatási évben elért eredményeiket a Magyar Táncművészeti Főiskolán.

6. A Magyar Táncművészeti Főiskola *Újabb kutatások a táncpedagógiában* címmel önálló szimpóziummal vett részt a 2011. november 3-5-én, Budapesten megrendezett XI. Országos Neveléstudományi Konferencián. Ezen Bolvári-Takács Gábor *Művészképzés, mint „belügy”. A táncoktatás igazgatásrendészeti szabályozásának fél évszázada (1897–1951)* címmel tartott előadást.

7. *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban* címmel 2011. november 11-12-én zajlott le a Magyar Táncművészeti Főiskola III. Nemzetközi Táncstudományi Konferenciája. A tudományos programbizottságnak, valamint szervező bizottságnak egyaránt tagja volt Bolvári-Takács Gábor és Major Rita. A konferencián a kutatócsoport négy

tagja adott elő: Bolvári-Takács Gábor: *Adatok az operaházi balettkiskola történetéhez*; Gara Márk: *Érték és változás a repertoárban*; Macher Szilárd: *A klasszikus balett nyelvének változása – a néptánc gyökerektől a XXI. századig*; Nagy Péter Miklós: *Disputa a táncról – a tánc feltételei* címmel.

8. Major Rita 2011. november 18–20. között Párizsban részt vett a Delsarte-centenáriumhoz kapcsolódó, *Emlékezet és örökség* című nemzetközi konferencián.

9. Az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2011. december 7-én a Magyar Táncművészeti Főiskolán tartott ülésén Bolvári-Takács Gábor ismertette az OTKA-kutatás eddigi eredményeit. Az ülésen a kutatócsoport tagjai közül részt vett Macher Szilárd és Nagy Péter Miklós.

10. A Magyar Táncművészeti Főiskola megújult Vályi Rózsi Könyvtárát 2011. december 9-én avatták fel. Az ünnepségen Major Rita *Megemlékezés Vályi Rózsi táncérténekről* címmel tartott előadást.

11. Bolvári-Takács Gábor 2012. február 3-án *Egy sajátos művészetoktatási modell – Az operaházi balettkiskola, 1884–1950* címmel szekcióelőadást tartott az V. Miskolci Taní-Tani Konferencián.

12. Bolvári-Takács Gábor és Fuchs Lívia 2012. február 10-én részt vettek az *Életreform – reformpedagógia – mozdulatművészet* című workshopon, az ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Karán.

13. Major Rita a Magyar Táncművészeti Főiskolán megszervezte a *Tánc és irodalom* című műhelykonferenciát, melyen 2012. március 2-án elnökölt és előadást tartott. A konferencián Nagy Péter Miklós *A tánc a prédikációirodalomban. Tánc és részegség* címmel tartott előadást.

14. A kutatócsoport tagjai 2012. június 22-én a Magyar Táncművészeti Főiskolán nyilvános *szimpózium* keretében ismertették a második kutatási évben elért eredményeiket.

A kutatócsoport tagjainak publikációi

Bolvári-Takács Gábor (2010a): A Táncművészeti Iskola első és egyetlen tanéve, 1950. *Parallel*, 18. szám. 27-30.

Bolvári-Takács Gábor (2010b): A táncművészképzés intézményesülésének művészetpolitikai és pedagógiai tényezői (1948–1950). *Iskolakultúra*, 20. évf. 4. sz. 77-83.

Bolvári-Takács Gábor (2010c): OTKA pályázati eredmény a Magyar Táncművészeti Főiskolán. *Táncstudományi Közlemények*, 2. évf. 1. sz. 107-108.

Bolvári-Takács Gábor (2011a): A Magyar Táncművészeti Főiskola képzési szerkezete és történeti forrásai (1950–2010). *Táncstudományi Közlemények*, 3. évf. 1. sz. 4-19.

Bolvári-Takács Gábor (2011b): *A művészet megszélesítése. Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában 1948–1956*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Bolvári-Takács Gábor (2011c): A táncos képzés hazai intézményrendszerének történeti alakulása és kutatási forrásai. In: Bolvári-Takács Gábor és Felföldi László (szerk.): *Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban*. Nemzeti Táncszínház, Budapest. 57-65.

Bolvári-Takács Gábor (2011d): Az intézménytörténeti kutatások dimenziói és távlatai a Magyar Táncművészeti Főiskolán. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 127-133.

Bolvári-Takács Gábor (2011e): Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja első kutatási évének eredményeiről. *Táncstudományi Közlemények*, 3. évf. 1. sz. 96-99.

Bolvári-Takács Gábor (2011f): Művészetpolitika a Rákosi-korszakban. *Zempléni Múzsza*, 11. évf. 4. sz. 31-48.

Bolvári-Takács Gábor (2011g): Művészképzés, mint „belügy”. A táncoktatás igazgatásrendészeti szabályozásának fél évszázada (1897–1951) (absztrakt). In: Hegedüs Judit et al. (szerk.): *Közoktatás, pedagógusképzés, neveléstudomány*. MTA Pedagógiai Bizottsága, Budapest. 192.

- Bolvári-Takács Gábor et al. (2011, szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Bolvári-Takács Gábor (2012): Politikai és személyi tényezők a táncművészképzésben 1945 után. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos tánc kultúra metamorfózisa a 20. században. Tudományos szimpózium a Magyar Táncművészeti Főiskolán*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 26-34.
- Bolvári-Takács Gábor et al. (2012, szerk.): *A hagyományos tánc kultúra metamorfózisa a 20. században. Tudományos szimpózium a Magyar Táncművészeti Főiskolán*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Bolvári-Takács Gábor et al. (2012a, összeáll.): *Magyar Táncművészeti Főiskola*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Bolvári-Takács Gábor et al. (2012b, összeáll.): *Hungarian Dance Academy*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Fuchs Lívia és Tóvay Nagy Péter (2011, közléteszi): Bogár Richárd: Napló. *Tánc tudományi Közlemények*, 3. évf. 2. sz. 4-10.
- Gara Márk (2010): Szabálytalan portré két felvonásban 1.: Interjú Hidas Hedviggel. *Parallel*, 18. sz. 24-26.
- Gara Márk (2011): Mindenem a tánc volt – Szabálytalan portré Hidas Hedviggel 2. *Parallel*, 19. sz. 14-21.
- Gara Márk és Hézső István (2011): Akiket elfeledtek – a Brada család. *Parallel*, 22. sz. 21-29.
- Macher Szilárd (2011a): A balettmesterek kihívásai a 21. században. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 168-172.
- Macher Szilárd (2011b): A Magyar Táncművészeti Főiskola szerepe az egyetemes táncművészetben. In: Bolvári-Takács Gábor és Felföldi László (szerk.): *Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban*. Nemzeti Táncszínház, Budapest. 71-78.
- Major Rita (2010): Beszámoló a Centre National de la Danse és a Táncos Témákkal Foglalkozó Dokrotanduszok Műhelye által rendezett konferenciáról. *Tánc tudományi Közlemények*, 2. évf. 2. szám. 99-101.
- Major Rita és Tóvay Nagy Péter (2011): Tánc (szócikk). In: Kőszeghy Péter (főszerk.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon XI*. Balassi Kiadó, Budapest. 348-354.
- Tóvay Nagy Péter (2010, bev. és jegyz.): Valentin Wagner: Imagines mortis (1557). *Tánc tudományi Közlemények*, 2. évf. 2. szám. 4-17.
- Tóvay Nagy Péter (2011a): Szentpéteri István (szócikk). In: Kőszeghy Péter (főszerk.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon XI*. Balassi Kiadó, Budapest. 127-128.
- Tóvay Nagy Péter (2011b): Táncőrület (szócikk). In: Kőszeghy Péter (főszerk.): *Magyar művelődéstörténeti lexikon XI*. Balassi Kiadó, Budapest. 354-355.
- Tóvay Nagy Péter (2011c, sajtó alá rendezte): J. H. Phillips: A keresztények és a tánc. Egy la rochelle-i nyilvános vita 1639-ből. (Fordította: Ládonyi Veronika.) *Tánc tudományi Közlemények*, 3. évf. 2. szám. 18-32.
- Tóvay Nagy Péter (2011d, közléteszi): In memoriam Körtvélyes Géza (1926-2011) (két publikálatlan kritika). *Tánc tudományi Közlemények*, 3. évf. 2. szám. 79-81.
- Tóvay Nagy Péter és Hudák Viktória (2010, ford.): James M. Clark: Haláltánc a középkorban és a reneszánszban (részlet). *Tánc tudományi Közlemények*, 2. évf. 2. szám. 33-63.

Összeállította: Bolvári-Takács Gábor