

## TÁNCMŰVÉSZET ÉS INTELLEKTUALITÁS

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY  
A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata  
X.

*Sorozatszerkesztő:*

Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanár

*Konzultatív szerkesztőbizottság:*

Fodor Antal professzor emeritus

Fodorné Molnár Márta főiskolai tanár

Fügedi János főiskolai tanár

Lőrinc Katalin egyetemi tanár

Macher Szilárd főiskolai tanár

Major Rita főiskolai tanár

Mizerák Katalin főiskolai tanár

Németh András egyetemi tanár

Szakály György egyetemi tanár

# TÁNCMŰVÉSZET ÉS INTELLEKTUALITÁS

VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia  
a Magyar Táncművészeti Egyetemen  
2017. november 17–18.

Magyar Táncművészeti Egyetem  
Budapest, 2018

## TARTALOM

A KONFERENCIA PROGRAMJA .....	7
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Megnyitó beszéd .....	11
PLENÁRIS ELŐADÁS	
<i>Németh András</i> : „Karalábé” apostolok, művészpróféták, táncos papnők – Fejezetek az életreform és a modern táncművészet kapcsolatának „titkos” történetéből .....	13
SZEKCIÓ-ELŐADÁSOK	
<i>Adamovich Ferenc</i> : Az affektív mozgáspedagógia alapjai .....	23
<i>Balaskó Enikő</i> : A Lendva-vidéki táncok visszatartásának lehetőségei és módszerei .....	29
<i>Barna Mónika – Schanda Beáta</i> : A nemzetközi versenyek szerepe a táncos értelmiség nevelésében .....	44
<i>Bernáth László – Krisztián Ágota – Séra László</i> : Mentális gyakorlás – téri képességek .....	48
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Adatok az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelésének történetéhez .....	56
<i>Czibula Katalin</i> : Jean-Georges Noverre ismeretlen jelmezgyűjteménye és magyar vonatkozásai .....	61
<i>Forgács D. Péter</i> : A fennkölttség közönséges testisége – A test gondolatossága és gond(olat)talansága .....	75
<i>Fügedi János</i> : A nyelvelméleti modellek korlátozott érvénye a táncelemzésben .....	82
<i>Gara Márk</i> : A táncelőadás-rekonstrukció lehetőségei .....	88
<i>Gál Eszter</i> : A féltve őrzött titkok könyvtára – Az IDOCDE és a MIND THE DANCE bemutatása .....	96
<i>Horváth Márk – Lovász Ádám</i> : Medúza-morfológiák és metamorfózis – Rózsavölgyi Zsuzsa posztumán táncművészete .....	103
<i>Kézér Gabriella</i> : Az esztétikus testképzés pedagógiai és módszertani elvei a táncművészek képzésében .....	110
<i>Kis-Luca Kinga – Strausz Imre-István</i> : „Zenélő test” – Interdiszciplináris és módszertani törekvések a koreográfusképzésben .....	117
<i>Kis Vencel</i> : Innováció a versenytáncban .....	121

*A kötetet szerkesztették:*  
Bolvári-Takács Gábor  
Németh András  
Perger Gábor

© A mű szerzői és szerkesztői, 2018

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

Címlapon: részlet a Magyar Táncművészeti Egyetem  
2018. április 22-ei előadásából  
(Mészáros Csaba felvétele).

ISBN 978-615-80297-9-7  
ISSN 2060-7091

Kiadja a Magyar Táncművészeti Egyetem. [www.mte.eu](http://www.mte.eu)  
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 Nyomda, Debrecen  
Felelős vezető: Kapusi József

## A KONFERENCIA PROGRAMJA

2017. november 17. (péntek)

<i>Kovács Henrik</i> : A néptánc funkciói a revival közösségben .....	125
<i>Kovács Ilona</i> : Zene és tánc szimbiózisa Dohnányi Ernő – Galafrés Elsa <i>A szent fáklya</i> című tánclegendájában .....	133
<i>Kövágó Zsuzsa – Dóka Krisztina</i> : Szabó Iván szerepe a magyar színpadi néptáncművészetben .....	148
<i>Kürti László</i> : „Kinizsit látsz véres ajakkal” – A tánc történeti források tudományos értéke és használhatósága .....	159
<i>Ladjánszki Márta</i> : Hogyan legyünk koreográfusok? – Alkotási folyamat, a kreativitás serkentése, figyelés és rögzítés: gyakorlatok a felfedezésre .....	172
<i>Lanszki Anita – Bólya Anna Mária</i> : E-Dance History – Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában .....	178
<i>Levacics Livia Adél</i> : A moderntáncréning kapcsolata a társas- és verseny tánc képzéssel .....	185
<i>Lévai Péter</i> : A magyar néptánc alapmotívumainak tanítási módszertana .....	190
<i>Lőrinc Katalin</i> : Szellemi nyitottság mint a táncalkotói kreativitás feltétele az oktatás felelősségének aspektusából .....	195
<i>Macher Szilárd</i> : Értelem és érzelem – Intellektualitás, tehetség és ösztönök a művészeti világban és a művészlétben .....	200
<i>Ónodi Béla</i> : Molnár István és a modern tánc – A modern tánc hatása Molnár István első alkotói korszakára .....	210
<i>Redő Júlia</i> : A néptáncoktatás és az érzelmi intelligencia fejlesztése .....	223
<i>Safranka-Peti Zsófia</i> : Mozgásmemória – A táncosok memóriájának feltérképezése a tanulás szempontjából .....	229
<i>Sándor Ildikó</i> : Rekonstrukció és adaptáció – Énekes népi játékok a művészeti nevelésben, avagy mi történik a kendővel? .....	234
<i>Szabó Zoltán Péter</i> : A kontakt improvizáció, a talajtechnika, a partnering, valamint a modern- és kortárcsú tánccsal kapcsolatos emelések alapjainak módszertana .....	241

### BESZÁMOLÓK

<i>Kovács Henrik</i> : Beszámoló a Fölszállott a páva tehetségkutató műsor pedagógiai vonatkozásairól tartott kerekasztal-beszélgetésről .....	245
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai 2. – Beszámoló a Magyar Táncművészeti Egyetemen működő NKFIH (OTKA) kutatócsoport első és második kutatási évéről (2015–2017) .....	248
<i>Andrásfalvy Bertalan – Bolvári-Takács Gábor – Felföldi László</i> : Beszámoló az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága 2017. évi működéséről .....	256

- 9<sup>15</sup>–9<sup>40</sup> **REGISZTRÁCIÓ** – Főépület, ifj. Nagy Zoltán Színházterem előtere
- 9<sup>40</sup>–10<sup>00</sup> **MEGNYITÓ** (Bolvári-Takács Gábor rektorhelyettes, Fodorné Molnár Márta és Macher Szilárd intézetigazgatók)
- 10<sup>00</sup>–11<sup>00</sup> **PLENÁRIS ÜLÉS** (vezető elnök: Bolvári-Takács Gábor): *Németh András*: „Karalábé” apostolok, művészpróféták, táncos papnők – Fejezetek az életreform és a modern táncművészet kapcsolatának „titkos” történetéből
- 11<sup>15</sup>–13<sup>15</sup> **SZEKCIÓ-ELŐADÁSOK**

1. szekció: TÁNC TÖRTÉNET I.	2. szekció: TÁNC ÉLMÉLET I.	3. szekció: PÁVA-PEDAGÓGIA (SZIMPÓZIUM)
<i>Levezető elnök:</i> Németh András	<i>Levezető elnök:</i> Mizerák Katalin	<i>Moderátor:</i> Kovács Henrik
<i>Tóvay Nagy Péter:</i> Salome figurájának metamorfózisai: eszköz, áldozat vagy csábító?	<i>Macher Szilárd:</i> Értelem és érzelem – Intellektualitás, tehetség és ösztönök a művészeti világban és a művészlétben	Kerekasztal-beszélgetés a <i>Fölszállott a páva</i> tehetségkutató műsor pedagógiai vonatkozásairól
<i>Kürti László:</i> „Kinizsit látsz véres ajakkal” – A tánc történeti források tudományos értéke és használhatósága	<i>Forgács D. Péter:</i> A fennköltesség közönséges testisége – A test gondolatossága és gond(olat)talansága	<i>Előadók:</i> Balogh Júlia Lévai Péter Sándor Ildikó
<i>Czibula Katalin:</i> Jean-Georges Noverre ismeretlen jelmezgyűjteménye és magyar vonatkozásai	<i>Szemessy Kinga:</i> Milyen elméleti képzésre van szüksége egy táncosnak?	<i>Társrendezők:</i> Magyar Etnokoreológiai Társaság MTA Tánc tudományi Munkabizottság
<i>Kovács Ilona:</i> Zene és tánc szimbiózisa Dohnányi Ernő – Galafrés Elsa <i>A szent fáklya</i> című tánclegendájában	<i>Sirató Ildikó:</i> Tudomány és művészet határán – A DLA / Practice based PhD kutatások és disszertációk különleges jellemzői a színház- és táncművészet diszciplínáiban	

- 14<sup>00</sup>–15<sup>00</sup> **PLENÁRIS ÜLÉS** (vezető elnök: Fügedi János): *Könczei Csilla*: Tánc és gondolkodás

4. szekció: TÁNCELMÉLET II.	5. szekció: MÓDSZERTAN I.	6. szekció: MODERNIZÁCIÓ, EMANCIPÁCIÓ ÉS EGY ÚJ PROFESSZIÓ: A MOZDULATMŰVÉSZET (ELTE OTKA-SZIMPÓZIUM)
<i>Levezető elnök:</i> Bólya Anna Mária	<i>Levezető elnök:</i> Fodorné Molnár Márta	<i>Elnök:</i> Németh András
<i>Lőrinc Katalin:</i> Szellemi nyitottság mint a táncalkotói kreativitás feltétele az oktatás felelősségének aspektusából	<i>Kis-Luca Kinga – Strausz Imre:</i> „Zenélő test” – Interdiszciplináris és módszertani törekvések a koreográfusképzésben	<i>Balogh Brigitta:</i> Kandinszkij „szellemi” tánc-értelmezésének filozófiai háttere és pedagógiai következményei
<i>Fügedi János:</i> A nyelvelméleti modellek korlátozott érvénye a táncelmzésben	<i>Lévai Péter:</i> A magyar néptánc alapmotívumai és azok tanítási módszertana	<i>Balogh Janka – Fenyves Márk:</i> A mozdulatművészet kapcsolata a 20. század első felének emancipációs törekvéseivel Magyarországon
<i>Sándor Ildikó:</i> Rekonstrukció és adaptáció – Énekes népi játékok a művészeti nevelésben, avagy mi történik a kendővel?	<i>Balaskó Enikő:</i> A Lendva-vidéki táncok visszatartásának lehetőségei és módszerei	<i>Boreczky Ágnes – Fenyves Márk:</i> A mozdulatművészet hazai kezdetei
<i>Kovács Péter:</i> Újragondolható-e a (kortárs) tánc a szómaesztétika révén?	<i>Kézér Gabriella:</i> Az esztétikus testképzés pedagógiai és módszertani elvei a táncművészek képzésében	<i>Fenyves Márk – Mizerák Katalin:</i> Az intellektualitás és az expresszivitás a német kifejező tánc színpadra állításában és oktatásában

18<sup>00</sup>–19<sup>00</sup> **KÖNYVBEMUTATÓK** (a bemutatni tervezett könyvek szerző és cím szerint):

- *Bolvári-Takács Gábor:* Táncos tanévek
- *Fenyves Márk:* A Tánc reformja „a mozdulatművészet vonzásában”
- *Lévai Péter:* A magyar néptánc taníthatóságának elméleti és gyakorlati szintjei
- *Mizerák Katalin:* Mozgásra és táncra nevelés játékos módszerekkel
- *Major Rita – Tóvay Nagy Péter:* A „Nyugat” és a tánc
- *András Németh – Claudia Stöckel – Beatrix Vincze (eds.):* Survival of Utopias – Life Reform and Progressive Education in Austria and Hungary
- *Pirovits Árpád:* A cipőm a hangszerem
- *Sirató Ildikó:* A magyar színjátszás rövid története

7. szekció: TÁNCTÖRTÉNET II.	8. szekció: HALLGATÓI KUTATÁSOK	9. szekció: MŰVÉSZÉRTELMISÉG – KÉPZÉS- ÉS KUTATÁSMÓDSZERTAN
<i>Levezető elnök:</i> Tóvay Nagy Péter	<i>Levezető elnök:</i> Bernáth László	<i>Levezető elnök:</i> Macher Szilárd
<i>Major Rita:</i> A képzelet valósággá válása – Tánc és szöveg Théophile Gautier munkásságában	<i>Kis Vencel:</i> Innováció a versenytáncban	<i>Bolvári-Takács Gábor:</i> Adatok az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelésének történetéhez
<i>M. Nagy Emese:</i> Tánc és kulturális emlékezet – Arany János balladái táncszínpadon	<i>Levacics Livia Adél:</i> A moderntáncréning kapcsolata a társas- és versenytáncokképzéssel	<i>Barna Mónika – Schanda Beáta:</i> A nemzetközi versenyek szerepe a táncos értelmiség nevelésében
<i>Kövágó Zsuzsa – Dóka Krisztina:</i> Szabó Iván szerepe a magyar színpadi néptáncművészetben	<i>Szabó Zoltán Péter:</i> A kontakt improvizáció, a talajtechnika, a partnering, valamint a modern- és kortárcsáncban használható emelések alapjainak módszertana	<i>Gara Márk:</i> A táncelőadás-rekonstrukció lehetőségei
<i>Ónodi Béla:</i> Molnár István és a modern tánc – A modern tánc hatása Molnár István első alkotói korszakára	<i>Safranka-Peti Zsófia:</i> Mozgásmemória – A táncosok memóriájának feltérképezése a tanulás szempontjából	<i>Lanszki Anita – Bólya Anna Mária:</i> E-Dance History – Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában
<i>Horváth Márk – Lovász Ádám:</i> Medúza-morfológiák és metamorfózis – Rózsavölgyi Zsuzsa poszthumán táncművészete	<i>Ladjánszki Márta:</i> Hogyan legyünk koreográfusok? – Alkotási folyamat, a kreativitás serkentése, figyelés és rögzítés: gyakorlatok a felfedezésre	

10. szekció: EMPIRIKUS KUTATÁSOK	11. szekció: MÓDSZERTAN II.	12. szekció: MTE OTKA-SZIMPÓZIUM
<i>Levezető elnök:</i> Lőrinc Katalin	<i>Levezető elnök:</i> Hortobágyi Gyöngyvér	<i>Levezető elnök:</i> Bolvári-Takács Gábor
<i>Bernáth László – Krisztián Ágota – Séra László:</i> Mentális gyakorlás – téri képességek	<i>Pálosi István:</i> Gondolatok a közoktatásban működő szakgimnáziumi táncosképzés elméleti és gyakorlati működéséről	A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai
<i>Kovács Henrik:</i> A néptánc funkciói a revival közösségben	<i>Adamovich Ferenc:</i> Az affektív mozgáspedagógia alapjai	<i>Kutatói beszámoló:</i> Bolvári-Takács Gábor Fuchs Lívia Gara Márk Kovács Ilona Major Rita Péter Petra Tóvay Nagy Péter
<i>Gál Eszter:</i> A féltve őrzött titkok könyvtára – Az IDOCDE és a MIND THE DANCE bemutatása	<i>Horváth Zsuzsanna:</i> Mozgás- és táncterápiás folyamatok sajátos nevelési igényű tagokból álló csoportokban	
<i>Kékes Szabó Marietta:</i> Tánc, avagy a tapasztalatszerzés művészete	<i>Redő Júlia:</i> A néptáncoktatás és az érzelmi intelligencia fejlesztése	

13<sup>45</sup> **A KONFERENCIA ZÁRÁSA** az MTA Tánc tudományi Munkabizottságának nyilvános ülése keretében (Major Rita és Mizerák Katalin tanszékvezetők, Felföldi László, a munkabizottság alelnöke)

14<sup>15</sup>–15<sup>15</sup> **ÉPÜLETBEJÁRÁS:** a Magyar Táncművészeti Egyetem Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézete új szakmai épületének csoportos megtekintése Gáspár Emese stratégiai menedzser vezetésével

*A konferencia tudományos programbizottsága:*

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

*A konferencia szervezőbizottsága:*

**Bolvári-Takács Gábor** egyetemi tanár, **Major Rita** tanszékvezető főiskolai tanár, **Mizerák Katalin** tanszékvezető főiskolai tanár, **Schanda Beáta** művészeti menedzser

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

## Megnyitó beszéd a Magyar Táncművészeti Egyetem VI. Tánc tudományi Konferenciáján, 2017. november 17.

Tisztelt Kollégák, kedves Vendégeink!

Szinte napra pontosan tíz éve, 2007. november 9-én nyitottam meg – akkor is rektorhelyettesként – intézményünk első tudományos konferenciáját, amely a *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban* címet viselte. Akkori beszédemben idéztem Róna Viktor balettművész szavait, aki az Állami Balett Intézet fennállásának 20. évfordulója alkalmából, 1970-ben rendezett művészetpedagógiai ülésen – egyebek mellett – a következőket mondta:

„1950-ben, amikor egy kis lelkes csapat létrehozta (...) a magyar Állami Balett Intézetet, egy nagyon komoly és várva várt kulturális intézménynek megalapozásához fogott hozzá. (...) Miután a balettművészet a magyar kulturális életben, mint művészeti ág, elnyerte az egyenlőséget, megérett a helyzet arra, hogy a többi művészeti ág képzéséhez hasonlóan, a magyar táncművészetet is a legmagasabb szinten tanítsák.”

A legmagasabb képzési szintet tartalmilag – a mesterszakok megindításával – 2006-ban elértük, formailag ez év február 1-jéig kellett várunk a Táncművészeti Egyetem elnevezésre, valóra váltva ezzel sok elődünk álmát.

A 2007-es beszédemben hangzottak el az alábbiak is: „Ahogy 1950-ben égető szükségszerűség volt az Állami Balett Intézet létrehozása, ma ugyanilyen sürgető feladat a főiskolánkon folyó kutató- és alkotó tevékenység eredményeinek közzététele, a hallgatók tudományos diákköri munkáinak megismertetése. Főiskolánk ma már komplex felsőoktatási intézmény, s (...) figyelniük kell az egyetemmel váláshoz szükséges tudományos és szakmai teljesítmény nyomon követésére, átadására és dokumentálásra is. Többek között e célt szolgálja e konferencia.”

Az azóta eltelt események visszaigazolják célmeghatározásunk helyességét. Szakjaink az elmúlt évtizedben jelentősen bővültek – elegendő csupán a 2007-ben éppen elindult táncos és próbavezető képzésre, illetve a tánctanári mesterszakokra gondolni. Ami pedig a tudományos kutatások kereteit, fórumait és eredményeit illeti, van mire büszkének lennünk.

Kezdjük a személyi feltételekkel. Örvendetes és biztató tény, hogy mestereink, oktatóink mind nagyobb hányada tűzte ki célul a tudományos fokozat megszerzését, közöttük olyan művészek is, akiknek művészeti díja önmagában is biztosítja az oktatói előmenetelt, de szakmai igényességük és magas szintű tudásuk doktori fokozat megszerzésére sarkallta őket. A teljesség igénye nélkül hadd említsem meg Zórándi Mária, Fodor Antal, Fodorné Molnár Márta, Lőrinc Katalin, Macher Szilárd nevét. Rajtuk kívül most is tucatnyi balett-, néptánc-, modern tánc és társastánc mesterünk és elméleti oktatónk végzi doktori tanulmányait. A folyamatot remélhetőleg elő tudjuk segíteni, ha létrehozzuk saját doktori iskolánkat.

Tánc tudományi konferenciáinkat 2007 óta két évente megrendezzük, most hatodik alkalommal. Az előadások túlnyomó többsége kötetekben megjelent. Számos egyéb szimpózium és műhelykonferencia is fémjelzi oktatóink kreativitását és kiterjedt érdeklődési körét.

Több éves munkával befejeződött *A klasszikus balett módszertana* kilenc évfolyamának tanácskiadása, s az egészet angol nyelven is megjelentettük. Sebestény Katalin munkája módszer-

tani szempontból meghatározó jelentőségű, a fordítás Melis Hanna érdeme. A kötetek összeállításában, lektorálásában a balett tanszék több oktatója részt vett.

2009 óta évi két számmal jelenik meg *Táncstudományi Közlemények* című tudományos folyóiratunk, főszerkesztője Tóvay Nagy Péter. Eddig összesen közel kétszáz publikációnak adott helyett, közte forrásközléseknek, tanulmányoknak, előadásoknak.

Ugyancsak 2009 óta jelenik meg *Táncművészet és tudomány* című könyvsorozatunk, amelynek eddigi kilenc kötetében látott napvilágot konferenciáink anyag, de közreadtunk tánc történeti forrásokat és memoárt is.

2010-ben intézményünk oktatóinak kezdeményezésére alakult meg az *MTA Táncstudományi Munkabizottsága*, amelynek tagjai és állandó meghívottjai többségükben egyetemünk jelenlegi, illetve volt oktatói. Ugyancsak 2010 óta működik intézményünkben a magyar színpadi tánc történet forrásainak feltárására létrejött *OTKA-kutatócsoport*, amely első ízben nyert jelentős pályázati forrást e tárgyú kutatásokra és publikációkra. Munkájukról holnap szimpózium keretében számolnak be.

Sok más eredményről szólhatnék még, a tankönyv- és jegyzetsorozatunktól *A magyar táncművészet nagyjai* című könyvsorozatig, de inkább a köszönet szavaira térek rá. A tudományos konferencia ötletgazdáinak idején Major Rita és Mizerák Katalin tszv. főiskolai tanárok voltak, ők máig részesei az előkészítő munkának. Nemkülönb. a Tudományos Programbizottság további tagjai: Fodor Antal emeritus professzor, Fodorné Molnár Márta főiskolai tanár, Fügedi János főiskolai tanár, Lőrinc Katalin egyetemi tanár, Macher Szilárd főiskolai tanár és Németh András egyetemi tanár. Köszönöm Schanda Beáta művészeti menedzser és kollégái szervezőmunkáját, valamint a HÖK közreműködését. S végül, de nem utolsósorban annak a személynek köszönöm meg tíz éves segítségét, aki biztosította, hogy a táncstudományi kutatások megkapják intézményünkben a szükséges támogatást, s ezáltal éppen azt a folyamatot segíthessék elő, amely idén az egyetemre válásunkban tetőzött. Ez a személy Szakály György rektor úr. Ő most éppen Japánban tartózkodik, így távollétében köszönöm meg folyamatos támogatását, személyes közreműködését, hiszen az elmúlt években – konferencia előadásokkal, szakmai publikációkkal – maga is tevékenyen részt vett intézményünk tudományos igényű önreflexiójának alakításában.

Bízom benne, hogy most megnyíló konferenciánk az előadóknak és a hallgatóknak egyaránt maradandó élményt nyújt! Köszönöm szíves figyelmüket!

Bolvári-Takács Gábor  
egyetemi tanár, rektorhelyettes

Németh András

## „Karlábé” apostolok, művészproféták, táncos papnők

Fejezetek az életreform és a modern táncművészet kapcsolatának  
„titkos” történetéből

A 19. század utolsó évtizedeiben felgyorsuló modernizáció folyamatai nem csupán a természeti környezetet, hanem az egyes emberek és társadalmi csoportok életmódját, magánéletét és gondolkodásmódját, a valláshoz és a művészethez való viszonyát is gyökeresen átforgatták. A modern kor ciklikus kríziseinek feloldására kibontakozó nagyszámú társadalmi, politikai és vallási reformmozgalom motívumvilágában különböző mitológiai, spirituális, politikai, pszeudo-tudományos eszmék és kvázi-vallásos világfelfogások gyakran egymással is keveredő sokszínű egyvelege jelenik meg. Az átalakulások a korabeli művészet – a zene, a festészet, a szobrászat és az építészet, valamint a szépirodalom, a színház és a balett – szemléletmódját, eszköztárát és formavilágát is gyökeresen átforgatták. A festészet a megjelenő új ritmusok és hangzások optikai láttatásával, zene a képi ábrázolások szín, fény és téri viszonyainak akusztikus megjelenítésével kísérletezik, de az ekkor kibontakozó új művészi irányzatokban megjelennek a korszak ipari és technikai fejlődésének új dinamikáinak, a kvantum- és relativitáselmélet, a pszichoanalízis és álomfejtés, a tér-idő viszonyok új matematikai leírásainak, valamint a különböző Európán kívüli és archaikus kultúrák, ősi mítoszok és mozgásformáik hatása is.

Az új eszmék háttérében álló új tanok többsége a megváltást már nem a mennyországban elnyerhető túlvilági boldogságban, hanem a történelem végén a mindenki által elérhető evilági paradicsomban képzelte el. Ennek jegyében hirdették hittételeiket a különböző forradalomvallások, nyilatkoztatták ki a vallási hit viláértelmező monopóliumát felváltó tudományvallások egyetemes igazságait, jelentek meg a szakrális közösség jegyeit hordozó, annak múltbéli „szentjeinek” dicsó hagyományaira épülő, a népi – faji közösség közös jövőjét vizionáló nacionalizmus különböző formái, de ugyanezt célozta a polgári család evilági boldogságra törekvő jövőorientációja és a gyermekek egyéni és közösségi szempontokat hangsúlyozó új „reform” pedagógia útmutatásai segítségével történő megmentése is. Az emberiség evilági boldogságához vezető út (később „harmadik út”) evangéliumát (lásd Skiera 2006a, 24–27) ebben az időben már az igaz tudást birtokló, az emberiség jövője iránt elkötelezett evilági proféták írták és hirdették, akiknek élete és tanítása követőik számára mintául szolgált saját önmegváltásukhoz, ahhoz, hogy önmagukban is megteremtsék az emberiség új minőségét jelentő „új ember”, illetve a Nietzsche által vizionált „ember feletti ember” tulajdonságait (lásd Küenzlen 1994, 153–170).

Ennek egyik útja az igazságos, osztály nélküli társadalmat megteremtő átalakulás, aminek eljövételét a korszak divatos szociológiai-történelmi fejlődésméletei békés önfejlődés útján, míg militáns-kommunista, osztályharcos irányzatokforradalmi harc által kikényszerített változás eredményeként képzelték el. Ezek a század második felében megerősödő modern kori szekularizációs irányzatok – például Marx, Engels és Lassalle szocialista és kommunista elméletei – a vallások megváltás gondolatát megtartva fogalmazzák meg a forradalmi vagy pacifista szocializmus, illetve kommunizmus különböző kvázi-vallásos perspektíváit. Ez lesz tehát az a közös világnézeti platform, amelyből kiindulva a különböző korabeli reformviták, reformprogramok, utópisztikus, kommunisztikus reformkísérletek, majd a század utolsó évtizedeitől az életreform is kibontakozik majd.

Miként azt a téma neves német kutatója, Krabbe megállapítja, az életreform mozgalom elsődlegesen – az ember és természet, ember és munka, ember és Isten – kapcsolatát a „menekülés a városból” civilizációkritikai jelszavával összekapcsolódó reformtörekvések összességét (például kertvárosépítő, földreform, antialkoholista, továbbá vegetáriánus, természetgyógyászati, testkultúra mozgalmak), komplex együttesét jelenti (Skiera 2005b, 48–63; Ulrich 2001, 189; Linse 2001; Baader 2004).

Amennyiben vizsgált reformmozgalmak vallásos karakterét tágabb kontextusokba helyezzük, ez a folyamat kapcsolatban áll azzal a Max Weber által és nyomán a „varázslat alóli feloldódás-ként” interpretált modernizációs alapfolyamattal, amely a késő középkor és a kora újkor szét hulló vallásos világréseitől elvezet a modern szekularizált európai kultúra-, tudomány-, illetve állammodellek kialakulásához, a kapitalizmus világméretű térhódításához. Ezért munkánkban a vizsgált reformmozgalmak elemzése kapcsán Luckmann *Die unsichtbare Religion* (Láthatatlan vallás) című munkájában megjelenő fenomenológiai-antropológiai alaposítású szociológiai modell szemléletmódját követjük majd, amely – a vallás fokozatos megszűnését a modernizáció egyik alapjelenségének tekintő szekularizációs elméletekkel is vitatkozva – azt állítja, hogy a modern korban a vallás nem tűnik el, hanem fokozatosan láthatatlanná válva, a hagyományos vallási formák mellett szinkretista, evilági, individuális formákat öltve átlép a magánélet különböző szféráiba (Luckmann 1991, 78). Nipperdey munkájában Luckmann elméleti modelljét mintegy megerősítve, a századforduló közép-európai vallási jelenségeit elemezve, a korabeli vallási formák és reformjelenségek három jellegzetes típusát különíti el: a) hagyományos felekezetek (katolikus, protestáns, zsidó stb.), illetve azok korabeli reformjai; b) különböző felekezeteken kívüli, szinkretista, individuális és plurális formákban jelentkező, szektajellegű új vallási formák (metodista, német-keresztény, monista, nietscheanus, teozófiai, majd antropozófiai stb.); c) különböző kvázi-vallások, amelyekben a „szent kozmosz” és az ahhoz kapcsolódó üdvözülés ígérete a forradalom, a nemzet,<sup>1</sup> a jövő, a munka, a család, a nevelés, illetve a művészet terében és hatására következik majd be (Nipperdey 1990, 527).

Munkánk a korszak Osztrák-Magyar Monarchiához is köthető művészprófétái (mint Karl Wilhelm Diefenbach, Gusto Gräser, Hugo Höpfener művésznevén Fidus) és táncos „papjainak és papnőinek” (Duncan, Laban, Wigmann és mások) példája alapján mutatja be az életreform mozgalom, illetve a fenti személyek életútjának „titkos történetét”, az alkotóknak a „fin de siècle” különböző szellemi, vallási, spirituális áramlataiban, társadalmi és művészeti reformmozgalmaiban betöltött szerepét, azoknak műveikre, életmódjukra és világfelfogásukra gyakorolt hatását. A vizsgálódás középpontjában a mozgalom szellemi központja a svájci Ascona közelében alapított „Monte Verità”, és annak egyik szellemi atyja, Gusto Gräser költő, képzőművész, pacifista „mezítlábas-próféta”, az életreform által vizionált „új embertípus” (humanista, vándorló, táncos) korabeli megtestesítője áll, aki nem csupán a különböző korabeli alternatív társadalmi és pedagógiai mozgalmakra, hanem a mozdulatművészetre, illetve a modern táncművészetre is – a táncot intellektuális értelemben is átformáló – hatást gyakorolt.

### A századvég reformmozgalmainak spirituális karaktere

A századvég spirituális vákuumának betöltésére, illetve az „új” vallási formáinak megteremtésére számos új és kvázi-vallásos megújulási program tesz majd kísérletet. Ezek körébe tartozott a század második felének népszerű irányzata, az okkultizmus, az evolúciós elméletek tanaira alapozódó, a tudomány és a vallás közötti kapcsolat megteremtésére törekvő spiritizmus (lásd részletesen:

<sup>1</sup> Lásd a téma további kiterjesztését Voegelin klasszikus munkája nyomán a politikai vallásfogalom irányába: Voegelin (1938), továbbá: Gentile (2000).

Tarjányi 2002), továbbá a német biológus, Ernst Haeckel által alapított „tudományvallás”, a monizmus (Weber 2001, 125–132). Hasonló célokat tűzött ki a századvég talán legnépszerűbb divatirányzata, az amerikai indíttatású, 1875-ben Hery Steel Olcott és Helena Petrova Blavatsky által alapított – később számos irányzattá töredezett – egyetemes teozófiai mozgalom (erről lásd részletesen: Cambell 1980; Washington 1983; Kugler 2001, 113–124).

A mozgalom, miként az egyik alapító, Blavatsky (1912, 18) megfogalmazza, olyan „emberbaráti eszméket megvalósító szervezet, amely a testvériség gyakorlati tanait a tudomány elméleti eszközeivel terjeszti”. Vele rokon, a teozófiai mozgalom egyik német vezetője, Rudolf Steiner által annak tanait átalakító és továbbfejlesztő antropozófia is (lásd részletesen: Zander 2007). Ebbe a körbe sorolható továbbá a Stefan Georg körének művészetvallása (Oelmann 2001, 459–464), a távol-keleti (India, Kína, Japán) szinkretizmus, leginkább a Buddhizmus és annak különböző formái, valamint az életreform körökben heves vitákat kiváltó „reform-kereszténység” és más marginális pozícióban lévő, germán árja és egyéb új pogány mozgalmak (nálunk például a turán és a különböző hun-magyar ősvallás mozgalmak (Ulrich 2001, 133–138). Végül betagoódik ezek sorába az önmagát az evilági boldogságot megteremtő „földi élet vallásaként” megjelenítő, a vegetarizmusra, a természetgyógyászatra és a testkultúrára épülő, ún. individuális életreform is (lásd részletesen: Krebs és Reuleche 1998; Linse 2001, 193). A főleg Diefenbach, majd Fidus nevéhez köthető, ebből az időből számos származó, részben meg nem valósított templomépítési elképzelések és monumentális épülettervek is azt a célt szolgálták, hogy kifejezzék a spirituális tartalmakat, a földi lét fölött található magasabb transzcendens dimenziókat (vö. Hofer 2001, 81–92).

A mozgalom alapvető törekvése a testiség átértelmezésével az „új ember”, és a jövő emberének testi, lelki, betegségektől mentes harmonikus világának individuális reforméletmód általi megteremtése. „Prófétáinak” tanításai szerint az egészséges emberek földi paradicsomába azok juthatnak be, akik betartják a „szentháromság”, azaz a három alapvető irányzat: a vegetarizmus, a természetgyógyászat és a testkultúra életvezetési elveit. Német szárnyának megalapozója, Gustav Struve 1868-ban alapította ma is fennálló egyesületét Stuttgartban, 1869-ben megjelent műve, a *Pflanzenkost – die Grundlage einer neuen Weltanschauung* (Növényi koszt, mint egy új világnézet alapja) már a mozgalom világnézeti jelentőségét is hangsúlyozza. Legjelentősebb teoretikusa és szervezője egy szársországi pap, Eduard Baltzer volt, aki 1847-ben hozza létre Nordhausenben vallási reformközösséget, 1867-ben vegetáriánus egyesületét (Verein für natürliche Lebensweise), majd folyóiratát (*Vereinsblatt für Freunde der natürlichen Lebensweise – Vegetarianer*), továbbá kiadója lesz a mozgalom *Thalysia* című folyóiratának is. Az első, 1871-ben Bayreuthban Richard Wagner közreműködésével létrehozott étterem mintájára számos német városban nyíltak vegetáriánus vendéglők, a mozgalom különböző irányzatainak kedvelt találkozóhelyei, lehetőséget teremtve folyóirataik olvasására, követők személyes kapcsolatainak ápolására (Frecot, Geist és Kerbs 1997, 32–35).

A természetgyógyászat tanai szerint a legtöbb betegség negatív környezeti hatások eredménye, azok a természetes életmód, továbbá a homeopátia, diéta, továbbá vegetáriánus táplálkozás útján, vízkúrával, sok mozgással, nap és fényfürdőzéssel, hipnózissal – tehát természetes ingerekkel gyógyíthatóak. Az intézmények a természet ősi gyógyító erőire: a fényre, a levegőre, a vízre és a földre, valamint az ősi népi gyógymódokra támaszkodtak (Németh 2013). Az első neves természetgyógyász, az osztrák Vincenz Prissnitz 1831-ben Gräfenbergben alapította fürdőintézetét, a későbbi életreform természetgyógyászati szanatóriumok alaptípusát (Németh 2014, 24–60). Mindkét irányzat kapcsolatban állt a korszak kommunisztikus termelőközösségeivel, továbbá a településfejlesztő, a föld- és lakásreform, valamint az alkoholelleses törekvésekkel (Krabbe 2001, 16).



A harmadik „önreform”-irányzat a szabad testkultúra, vagy más elnevezéssel naturista, illetve nudista gimnasztikai és sportmozgalom a meztelen emberi test, a természetes mozgás nevelő hatását és szépségét hangsúlyozta. Képviselői a természetgyógyászatból és a vegetarianizmusból kiindulva propagálták a testkultúrát, a test és a lélek tökéletesedését az „egész emberiség” fejlesztését szolgáló, szabad levegőn végzett gimnasztikát, a fényfürdőzést. Felfogásuk szerint a meztelenség nem erkölcstelen, éppen ellenkezőleg, természetes forma, amelynek segítségével elkerülhető a szexuális „túlfűtöttség”, továbbá hozzásegít a természet által szabályozott szexualitáshoz. Az általuk vallott új szexuális morált az előítéletektől mentes nevelési reform fontos eszközének tekintették (Krabbe 2001, 18). A mozgalom kapcsolatban áll az ifjúsági mozgalmak által népszerűsített túramozgalmakkal, továbbá a természetes öltözetre törekvő ruházati reformmal (Gustav Jäger, Paul Schultze-Naumburg) is. Sokszínű irányzatai az orvosi-higiéniai, etikai és esztétikai elképzelésektől a politikai fajelméletig terjedtek (lásd erről részletesen: Vincze 2017).

Krabbe, a szerteágazó mozgalom tipológiájának megalkotója (Krabbe 2001, 30.) rendszerébe számos, az individuális önreform, mint „magirányzat” köré szerveződő ún. kiegészítő irányzatot is betagolt. Ezek sorába tartozik a testkultúra reform (természetes gimnasztika) és az öltözködési reform (levegős, célszerű ruházat) mellett a társas kapcsolatok reformja (a szerelem és a szabad partnerválasztás hangsúlyozása), az ifjúsági mozgalom, az emancipációs nőmozgalmak és a kommunaszerű életközösségek különböző reformirányzatai, az ifjúsági zenekari és az amatőr zenei reformtörekvések, továbbá a különböző képzőművészeti és irodalmi, színházi reformirányzatok (például a mozdulatművészet, a kézműipari, a honismereti mozgalom és a népies irodalom).

### A „mezítlás” művészpróféták és táncos papnők

A 19. század utolsó évtizedeiben és a századfordulón Európa országaiban sorra alakultak azok a művészközösségek (például Tuusula, Skagen, St. Ives, Arvika, Tervuren, Laren, Osterbeek, Katwijk, Worpsswede, Dachau, Ahrenshoop, Ekensund, Mathildenhöhe-Darmstadt), amelyek tagjai a vidéki életformát felvállaló művészeti hitvallása gyakran összekapcsolódott az életmód, az ökológiai rend, a közösségi gazdálkodás új formáit hangsúlyozó reformokkal. A vidéki élet a városi környezetben elképzelhetetlen szabadsága jelentős mértékben befolyásolta az új szemléletű művészi alkotómunka kreatív és közösségi életformaelemeinek kialakulását, a művészközösségek életének fontos alapelve lesz a szabadban végzett munka, valamint a hétköznapi és ünnepek közösségi élményként való megélése (Pese 2002).

A közép-európai művészkomunák mintaadó szellemi központja München volt. Itt kezdte 1882-ben „térítő munkáját” az első német művészpróféta, kora elismert, ám külön életmódja és botrányai révén hírhedt művésze, Karl Wilhelm Diefenbach. Visszaemlékezései szerint, ebben az évben következett be megvilágosodása, aminek hatására barátcsuhát öltve, lábán szandállal, mezítlás, önjelölt prófétaként kezdte el hirdetni a városban és környékén világmegváltó tanait a természetes életmódról, a monogám házasság csődjéről, a vallással való szakításról, a szabad levegőn ruha nélküli napozásról, az alkohol és húsnélküli vegetáriánus étkezés fontosságáról, a világbeke elkerülhetetlen beköszöntéről. Felforgató elképzeléseinek eszméit rendkívül népszerű, erősen didaktikus szimbólumvilágú monumentális műalkotásai is alátámasztották. Diefenbach 1872-ben a Művészeti Akadémia diákjaként került a városba. Életében gyökeres fordulatot hozott az 1873-ban kitörő kolerajárvány, amelynek következtében egészsége megrendült. Miután súlyos betegségéből természetgyógyász módszerekkel szeretett volna felépülni, a neves életreformer, Arnold Rikli és Eduard Baltzer követőjéül, tanítványul szegődött. A következő években – említett látomása nyomán – tanai mind radikálisabbá váltak, kapcsolatba került a korszak különböző valóságkritikai mozgalmával, 1881-ben kilépett a katolikus felekezetből és a német szabadvallási kö-

zösség tagjaként nyilvános előadásokon hirdette eszméit. Miután az összejöveteleket a rendőrség betiltotta, családjával, tanítványaival és követőivel elhagyta a várost, Höllriegelskreuth közelében egy bányató partján Eduard Baltzer tanait követő művészkommunát alapított. A közösség tagja kedvenc tanítványa és követője, Hugo Höppener, a későbbi időszak szintén nagy hatású német teozófus, életreformer művészprófétája, akinek Diefenbach adta az élete végéig használt Fidus művésznevet (munkásságáról lásd részletesen: Frecot, Geist és Kerbs 1997).

Diefenbach és köre nagy hatással volt a század hetvenes éveitől Münchenben alkotó, illetve a város festőakadémiáján tanuló monarchiabeli fiatal cseh, osztrák és magyar művészekre is. Tanítványa, bécsi kommunájának is tagja, Kupka a későbbi nemzetközi híró cseh származású festőművész, de Klimt élet- és művészetfelfogására gyakorolt hatása is valószínűsíthető. A századfordulót követően erőteljes Fidus és Gräser hatása is, különösen a Schiele köré csoportosuló fiatal bécsi művészek körében (Hollein és Kort 2016, 131–160). Ebben az időszakban számos – később nagyhíró – fiatal magyar képzőművész indult el Európa nagyvárosaiba (London, München, Párizs, Bécs), hogy új technikákat és látásmódot tanuljon azoktól a külföldi mesterektől, akiket már megérintettek Európa nyugati tájain ekkor kibontakozó új művészeti irányzatok. Ezek első generációjához tartozott a fiatal Mednyánszky László, aki 1872-ben – Diefenbach osztálytársaként – Alexander Stráhuber osztályában kezdte tanulmányait (Mednyánszky 2003, 381), majd a kitörő kolerajárvány miatt megszakítva, 1874-ig volt a müncheni Művészeti Akadémia növendéke. 1874 és 1878 között Feszty Árpád is Münchenben tanult, majd 1878-tól Hollósy Simon szintén az akadémia diákja, aki tanulóévei alatt szakított az akadémikus stílussal, és 1886-ban ott alapította meg az ifjú, új utakat kereső külföldi és magyar festők körében népszerű magániskoláját. Öccse, Hollósy József 1880 és 1884 között ösztöndíjként szintén Münchenben tanult (lásd erről részletesen: Bincsik 1996, 121–125). A két testvér valószínűleg ekkor került kapcsolatba a buddhizmussal a helyi teozófus közösség közvetítésével (vö. Földiné és Komár 2017, 115–134). 1894-ben időlegesen Hollósy müncheni műhelyének tagja volt Csontváry Kosztka Tivadar is. Miután ezek, illetve a követő évek Diefenbach müncheni, majd bécsi működésének fénykorát jelentették, szinte biztosra vehető, hogy nem csupán a szintén teozófus Mednyánszky, hanem a Hollósy testvérek, Feszty Árpád és a Hollósy tanítvány Csontvári, aki maga is vegetáriánus és a teozófia követője volt, ismerte – később saját „próféta létmódjának” akár mintájául is választhatta – a korabeli művészpróféta „prototípusának” tekinthető német mestert.

Diefenbach 1892-ben családjával, tanítványaival és követőivel Bécsbe költözött. A következő évben rendezett első bécsi kiállítása zajos sikerrel zárult, azonban a kiállítás szervezői csődbe vitték a vállalkozást, így műveit lefoglalták. A sértett művész családja és tanítványai kíséretében elhagyta Bécs és Egyiptomba utazott, ahol óriási templomok építését tervezte. 1897-ben képei visszaszerzésére visszatért Bécsbe, ahol újabb nagyszabású kiállítást rendezett. Ebben az évben tanítványaiból és barátaiból, mintegy 24 fő részvételével a Bécs közeli Sankt Veit Himmelhof nevű vadászházában megalapította újabb, Humanitas elnevezésű művészkommunáját. Egyik tanítványa, Gustav Gräser később vagabund vándorprófétaként vált ismertté. Miután a közösség megszűnt, Diefenbach a kor művészeinek, arisztokratáinak és bohémjeinek kedvenc tartózkodási helyére, Capri szigetére költözött, ahol elismert művészként, 1913-ban, 62 éves korában halt meg.

A századforduló müncheni, bécsi és budapesti művészköreinek gyakori vendége a modern tánc neves képviselője, Isadora Duncan, aki családjával néhány évvel korábban érkezett Európába. Duncan teljes mértékben elveti a klasszikus balett mozgás és ruházati sztereotípiáit és zenei világát, Liszt, Chopin, Wagner, Gluck és más neves zeneszerző műveire, mezítláb, lenge görög tunikában lépett fel. 1899-ben vette kezdetét különleges táncának széles körű elfogadása. Londonba költözött, majd rövid párizsi kitérő után karrierjének első meghatározó állomása Budapest, ahol az Urániában, majd az Operaház színpadán lépett először nagyközönség elé. Elsőprő

sikeréről későbbi visszaemlékezéseiben így ír: „Az elragadtatott közönség minden este őrzöngve ünnepeket, kalapjukat a színpadra hajították, és közben azt kiáltották: »Éljen!« Egyik este, a nap-sütésben fodrozódó, áradó folyó aznap reggeltől őrzött emlékével a fejemben, üzentem a zenekar vezetőjének, és az előadás végén Strauss Kék Duna keringőjére improvizáltam. A hatás felért egy áramütéssel. Az egész közönség olyan lelkesült mámorban ugrott talpra, hogy többször el kellett táncolnom a keringőt, mire a tébolyuk lecsillapodott” (Duncan 2009, 82). Ezt követően a bécsi Künstlerhaus színpadán mutatta be egyik Bacchanáliáját, majd egy hosszabb európai turné után – miután az ottani Kunsthausban tervezett fellépését megakadályozták, a müncheni művészkör vendégeként, Franz von Stuck házában lépett fel kedvelt kék tunikájában. Ezt követően előadást is tartott szent missziójáról és az általa képviselt táncfelfogás jelentőségéről. Konceptiójának népszerűsítésére 1905-ben Berlinben alapította meg első tánciskoláját (Braun és Gugerli 1992, 329).

Duncan táncfelfogásában is jól érzékelhető a spiritualitás és a szakralitás új formáit kereső igyekezet, abban erőteljesen érződik az antik görög tradíciók, továbbá a korszak divatos, a városi polgárság és a művészkörökben különösen népszerű teozófia hatása: „Ez idáig számos nappalt és éjszakát töltöttem el azzal, hogy olyan táncot alkossak, amelyben az emberben rejlő isteni a test mozgása révén a maga teljességében kifejezhetővé válik. [...] A földi életörömök megszerzésére irányuló kísérleteim során is élt bennem a vágy arra, hogy érezzem ezt a spirituális erőt. [...] A fény hullámokban mozog, és a hang, az erő szintén hullámokban mozog. Ez a megmásíthatatlan hullámmozgás hatja át a természet egészét, minden természetes mozgás az univerzum mozgástörvényeit követi. Az igazi tánc a föld energiáinak az emberi test, mint médium által kifejezett megnyilatkozása. [...] A tánc az univerzum koncentrált formájának megjelenése az individuumban... A jövő tánca, miként a görögök korában, a vallás legfőbb kifejezési formája lesz” (Duncan 2009, 12).

Az ősi görög templomi táncok és misztériumok hatása megjelenik a korszak másik, neves táncművésze, Loie Fuller serpentintáncában, amely bambuszlapokra helyezett széles szalagokat mozgat kigyószerű – hullámos formákat alkotva téri formákra épült. A teozófiai mozgalom tagjaként kapcsolatban állt Blavatsky asszonnyal, tiszteletére később a Maryhill Museum of Art belső terében egy emlékmű létrehozását szorgalmazta. A teozófia hatására alkotta meg az ektoplazma materializációjának nevezett táncformáját.

### Monte Verità és a szakrális tánc

A svájci Ascona melletti Monte Verità néven 1901-ben alapított intézmény a többi korabeli természetgyógyász sanatóriumhoz hasonló gyógymódokat, légfürdőt, a szabadban ruha nélküli napozást, meztelen fürdözést és hideg vízzel való tusolást, továbbá ehhez csatlakozó húsmentes étkezést, valamint a korabeli ruhaviselettel szakító, a fűzöt száműző, szellős, ún. reformruházatot kínált látogatóinak. Az ott meghonosodó új életforma hamarosan számos követőre talált. Az 1920-ig működő telepen az életreform törekvések sokszínű, a nyitott házasságtól a szexuális reformon át (például Otto Gross és köre) a helyesírási, ruházati és oktatási, illetve az állami és gazdasági változásokra vonatkozó elképzelésekig terjedő változatos formái bontakoztak ki (lásd részletesen: Szeemann 1980; Green 1986; Landmann 1934). Az „Igazság hegyen” és annak környékén a korszak számos híres-hírhedt figurája megfordult, a hely hamarosan az életreform köré szerveződő mozgalmak világszerte ismert zarándokhelyévé vált. Olyan neves személyek éltek, illetve fordultak meg falai között, mint Hesse, D. H. Lawrence, Landauer, Bakunyin, Kropotkin, Lenin, Trockij, Steiner, Fidus, George, Klee, Duncan, Werekfin, Gustav Jung, Max Weber, a magyar származású Schmitt Jenő Henrik és még sokan mások (Böhme 2001, 473–476).

A telep fénykorában, az erdélyi Brassó művelt, evangélikus szász polgárcsaládjából származó, magyar kötődésű Diefenbach-tanítvány, Gusto Gräser<sup>2</sup> lesz a Monte Verità köré csoportosuló reformer művész- és tudósközösség egyik „guruja”, szellemi iránymutatója (lásd részletesen: Müller 1987). A karizmatikus tanító 1894 és 1896 között Budapesten, majd Bécsben folytatott iparművészeti tanulmányokat, később Diefenbach kommunájához csatlakozott. Élete további részében minden hagyományos családi és társadalmi kötelekből kilépve – időnként vissza- visszatérve Asconába – Európa országait és városait járva hirdette tanait. Leginkább adományokból, előadások tartásából és költeményeinek saját maga nyomtatta példányainak eladásából élt. A „Naturmensch” külön életmódja és természetességre törekvő életszemlélete hamarosan szerte Európában felkeltette az új eszméket kereső hasonló „liminális személyek” érdeklődését. Európai vándorútjai során a korszak számos neves társadalom- és életreformerevel, gondolkodójával és művészeivel kerül szellemi kapcsolatba. Miután alapítótársaival elvi nézeteltérései támadtak, már 1903-ban elhagyta az asconai telepet, és egy közeli erdős hegyoldal barlangjába költözött. 1907-ben a fiatal Hermann Hesse is tanítványául szegődött, mestere barlangjában lakva mélyedt el a keleti bölcsességekben, a Bhagavad Gita, Lao Cse *Tao Te Kingjének* olvasásába (Hollein és Kort 2015, 125–126). Pamela Kort szerint ebben az időben Arcegno melletti erdei lakóhelyén fiatal európai művészekből álló kisebb kommuna is működött, amelyben például Schiele baráti köréből alapított bécsi Neukunst-Gruppe tagjai, Faistauer, Andersen és Schütt is többször megfordultak (Hollein és Kort 2015, 137–139). Gräser alakja megjelenik az asconai közösség szintén magyar származású tagja, a későbbi neves író, újságíró, festő, művészetkritikus, abban az időben még vagabund világutazó, Szittyta Emil Monte Verità telepeseiről írt, *Kuriostäten-Kabinett* (Szittyta 1923) című német nyelvű munkájában is. Szittyta szerint<sup>3</sup> korai tanítványai közé tartozott Isadora Duncan testvére, a sokoldalú művész, költő, kommunaalapító Raymond Duncan is, akivel Párizsban csavarogva, még 1900 táján ismerkedett meg.

1911-től Asconában élt táncos közösségével a szintén magyar származású Lábán Rudolf, és szervezte nyaranként a népszerű „Schule für Kunst” néven meghirdetett „mozdulat-, szó- és hangzasművészeti” kurzusait. Ebből a kezdeményezésből nőtt ki az a tanítványi kör (Mary Wigman, Suzanne Perrotet, Gertrud Leistikow és Katja Wulff), amely Lábán mozgás- és térfelfogásának, továbbá *Die Welt der Tänzer* (Táncosok világa, 1920) című munkájában kifejtett, univerzális harmóniát középpontba állító táncfilozófiáját követő mozdulatvilág kidolgozásán fáradozott (Fügedi 2009, 10). Müller szerint a környéken „balabiot”-ként (meztelen táncosként) ismert Gräser, az „erdei ember”, az argenoi vadonban éjszakánként a sufi dervistánchoz hasonló kultikus holdfénytánca hatással volt Rudolf von Laban (magyarul Lábán Rudolf) és élettársa, Mary Wigman mozdulatművész irányzatára, amely onnan indult hódító útjára.

A neves koreográfus és táncteoretikus Váraljai Lábán Rudolf (Dezső) 1879-ben született Pozsonyban. Fiatalon elhagyta családját, később szoros kapcsolatba marad a színházzal, Münchenben, Párizsban és Bécsben folytatott művészeti és építészeti és táncos tanulmányokat. 1906-tól, felesége hirtelen halála után, alkalmi munkákból élt, könyvillusztrátorként, karikatúristaként is dolgozott, de megőrizte vonalmát a tánchoz. A művészkommunák mintájára alapította meg későbbi táncosközösségét Münchenben. Szemléletmódját erőteljesen befolyásolják a korszak kü-

<sup>2</sup> Az ismert német Gräser-kutató, Hermann Müller szerint a család magyar ágának tagjai, illetve azok leszármazottjai ma is Budapesten élnek. „Gräser beszélt magyarul, 1894 és 1896 között Budapesten élt, később ott börtönöztek be. Még idős korában is tartott magyar nyelvi stúdiókat. Josefine nevű nővére egy magyarral kötött házasságot, leszármazottjai mind a mai napig Budán élnek. Náluk találta meg Gusto Die Liebe Macht című nagy olajfestményét Harald Szeemann, amit megvásárolt a Monte Verità Múzeum számára” (Hermann Müller személyes közlése, a szerzőhöz elektronikus formában írt levele alapján, 2017. június 18-21.).

<sup>3</sup> „Gustav Gräser sok várost és országot bejárt. Sok tanítványa is volt, így többek között Párizsban Isadora Duncan bátyja, aki Párizs utcáin a gyerekek között a gräseri Evangélium eszméit hirdette” (Szittyta 1923, 94).

lönböző kvázi-vallásos ezoterikus mozgalmak. 1917-ben az Ordo Templi Orientis szabadkőműves rend Libertas et Paternitas irányzatának egyik vezetője, de hatottak rá Rudolf Steiner és Gurdjieff tanai is. Steiner és Gurdjieff nyomán hangoztatta, hogy a tánc által kifejezhető a kozmikus rend tudása: „A tánc teljes kultúra, teljes társadalom, tiszta tudás – írta *A táncosok világa* című könyvében – ...az álomvilágot tárja fel. Az emberi lény itt éri el a tudatosság mélyebb szintjét, mert a tánc ritmusa és formái a tudat és a lélek ritmusát és formáit tükrözik. A mozdulat jelentést hordoz, de nem lerajzol, és nem leír. A valódi tánc nem mindennapi életünkről, hanem az őserőkről szól” (idézi Fügedi 2016, 38).

Egyik szervezője az 1917-ben megrendezett nyárúnnepen előadott *Sang in der Sonne* (Napének) című, Ott Borngräber szövegére épülő háromrészes táncdrámának. A performansz alkotás kezdetén, majd az éjszaka démonainak táncra következett, amit a közeli hegycsúcson Gusto Gräser vezetett. A harmadik rész a hajnalhoz kapcsolódott, a felkelő „győztes Nap köszöntője a háború végének és az emberiség új minőségét jelentő új ember” megszületésének kezdetét vizionálta. A kultikus táncjáték jelmezeit és maszkjait a román származású dadaista művész, Marcel Janco, a zürichi Cabaret Voltaire alapítója és művésztsársai tervezték. A koreográfiát és táncokhoz kapcsolódó hangszerek és ritmikai elemek Laban koncepcióját követték. A kultikus ünnep során bemutatásra került a korabeli „performasz művészet” minden kelléke; szerepelt benne tánc, ének, pantomim és akrobatikus mutatvány.

A tanulmány kapcsolódódik a *Reformpedagógia és életreform – recepciós tendenciák, intézményesülési folyamatok* című (11833 sz.) OTKA kutatáshoz.

## Irodalomjegyzék

- Baader, M. S. (2004): *Erziehung als Erlösung – Transformation des Religiösen in der Reformpädagogik*. Beltz Juventa Verlag, Weinheim – München.
- Bincsik Mónika (1996): Hollósy József (1860–1898). In: Nagy Ildikó (szerk.): *Nagybánya művészete*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. 121–125.
- Blavatsky, H. P. (1912): *Der Schlüssel zur Theosophie*. Friedrich, Leipzig.
- Böhme, G. (2001): Monte Verità. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 473–476.
- Braun, R. és Gugerli, D. (1993): *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*. Beck Verlag, München.
- Cambell, B. F. (1980): *Ancient Wisdom Revived. A History of the Theosophical Movement*. University of California Press, Los Angeles.
- Duncan, I. (2009): *Életem*. L'Harmattan, Budapest.
- Földiné Irtl, M. és Komár, L. (2017): Indo-Tibetan influences and Life Reform in the Interwar Period. In: Németh, A., Stöckl, C. és Vincze, B. (szerk.): *Survival of utopias. Life Reform and progressive Education in Austria and Hungary*. Peter Lang Edition, Frankfurt am Main. 115–134.
- Frecot, J., Geist, J. F. és Kerbs, D. (1997): *Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegung*. Roger & Bernhard, Hamburg.
- Fügedi János (2009): Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka. In: Lábán Rudolf: *Táncnak szentelt élet*. L'Harmattan, Budapest. 7–22.
- Fügedi János (2016): Lábán Rudolf – az európai színpadi táncnyelv megújítója. *Szenárió*, 4. évf. 1. sz. 36–45.

- Gentile, E. (2000): Die Sakralisierung der Politik – Einige Definitionen, Interpretationen und Reflexionen. In: Maier, H. (szerk.): *Wege in die Gewalt – Die modernen politischen Religionen*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main. 166–182.
- Green, M. (1986): *Mountain of Truth: The Counterculture Begins: Ascona, 1900–1920*. University Press of New England.
- Hofer, S. (2001): Orte der Glückseligkeit. Architekturphantasien und utopistische Projekte aus der Kreis der Lebensreform. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 2*. Häusser Verlag, Darmstadt. 81–92.
- Hollein, M. és Kort, P. (2015, szerk.): *Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872–1972*. Snoeck Verlag, Köln.
- Krabbe, R. W. (2001): Die Lebensreformbewegung. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 25–30.
- Krebs, D. és Reuleche, J. (1998, szerk.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen. 1880–1933*. Peter Hammer Verlag, Wuppertal.
- Küenzlen, G. (1994): *Der Neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Kugler, Th. (2001): Theosophie und Anthroposophie. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 2*. Häusser Verlag, Darmstadt. 113–124.
- Landmann, R. (1934): *Ascona – Monte Verità*. Pancaldi Verlag, Ascona.
- Linse, U. (2001): Lebensreform und Reformreligionen. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 193–198.
- Luckmann, Th. (1991): *Die Unsichtbare Religion*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Mednyánszky László (2003): *Feljegyzései 1877–1918*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- Müller, H. (1987): *Gusto Gräser – Aus Leben und Werk*. Gräser-Archiv, Freudenstein.
- Németh András (2013): Az életreform társadalmi gyökerei, irányzatai, kibontakozásának folyamatai. In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia – recepciós és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 11–54.
- Németh András (2014): Életreform kommunák és a reformpedagógia – recepciós folyamatok a 20. század első felében. In: Németh András, Pukánszky Béla és Pirka Veronika (szerk.): *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 22–60.
- Nipperdey, Th. (1990): *Deutsche Geschichte 1866–1918. Bd. 1: Arbeitswelt und Bürgergeist*. Beck, München.
- Oelmann, U. (2001): Der George Kreis. Von der Künstlergesellschaft zur Lebensgemeinschaft. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 459–464.
- Pese, C. (2002): *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*. Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- Skiera, E. (2005a): Az életreform mozgalmak és a reformpedagógia kapcsolata. In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia: nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat, Budapest. 24–28.
- Skiera, E. (2005b): A „civilizáció és gyógyulásának útja.” In: Németh András, Mikonya György és Skiera, E. (szerk.): *Életreform és reformpedagógia – nemzetközi törekvések magyar pedagógiai recepciója*. Gondolat, Budapest. 48–63.

## Az affektív mozgáspedagógia alapjai

- Szeemann, H. (1980, szerk.): *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topologie*. Electra Editrice, Milano.
- Szittyá, E. (1923): *Das Kuriositäten-Kabinett*. Konstanz.
- Tarjányi Eszter (2002): *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*. Universitas, Budapest.
- Ulbricht, H. J. (2001): Die Reformreligionen des 20. Jahrhunderts. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 1*. Häusser Verlag, Darmstadt. 189–191.
- Ulbricht, H. J. (2001): Lichtgeburten. Neuheidische und „neugermanische“ Tendenzen innerhalb der Lebensreform. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 2*. Häusser Verlag, Darmstadt. 133–138.
- Vincze Beatrix (2017): A földi édenhez vezető „harmadik utas” elméleti és gyakorlatok modellek a két világháború közötti Magyarországon. In: Németh András és Vincze Beatrix (szerk.): *Továbbélő utópiák – magyar életreform-törekvések és nemzetközi recepciós hatások*. Gondolat, Budapest. 35–57.
- Voegelin, E. (1938): *Die politischen Religionen*. Bermann-Fischer, Wien.
- Washington, P. (1983): *Madame Blavatskys Baboom. Theosophie and Emergence of Western Guru*. Secker & Warburg, London.
- Weber, H. (2001): Der Deutsche Monistenbund. In: Buchholz, K. et al. (szerk.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben. Band 2*. Häusser Verlag, Darmstadt. 125–132.
- Zander, H. (2007): *Anthroposophie in Deutschland. Band 1-2*. Vandenhoech & Ruprecht, Göttingen.

### A technika bemutatása

„Sztanyiszlavszkij élete utolsó éveiben felfedezte, hogy az érzések rögzítése lehetetlen, mivel azok akarattunktól függetlenek, tehát lehetetlen tudatosan reprodukálnunk őket, legfeljebb erőszakkal kicsikarhatjuk magunkból a megfelelő érzésfajtát, amit egyébként sok színész megtesz, de ami végső soron nem autentikus” (Grotowski 2009, 77). Kutatásom célja, hogy kísérletet tegyek egy olyan mozgástechnika kialakítására, ami a mozgás által képes az érzelmek létrehozására, rögzítésére és reprodukciójára. Jacques Lecoq módszere segítségével egy olyan gyakorlatsort állítok össze, amely az improvizációban rejlő kreativitást előtérbe helyezve létrehoz és rögzít különböző érzelmi állapotokat. Ebben a módszerben a fizikai mozgás következményeként rögzülnek tehát az érzelmi kifejezés mozdulatsorai, és a mozdulatok segítségével újra feleleveníthetők lesznek. A gondosan felépített gyakorlatsorozat tréninggé fejlődhet, mely mind a táncművészeknek, mind a színművészeknek fontos lehet. A gyakorlatsor a színházi technikán túl használható a test bemelegítésére, a kondicionális és koordinációs képességek fejlesztésére.

Az affektív mozgáspedagógia bevezetésével a mozgáspedagógia egy olyan szegmensét szeretném erősíteni, mely során a művészek aktuális készségeik és képességeik felhasználásával tudnak egyénre szabottan fejlődni, nem pedig egy előre meghatározott normatívának kell megfelelniük. Az affektív szót a pszichológia használja az érzések, érzelmek és a mentális működés megnyilvánulásaira, és ennek a mozgáspedagógiának a célkitűzését lefedi az érzelmek kapcsolódása tekintetében.

Az affektív mozgáspedagógia azon alapszik, hogy a tréning első részét alkotó jógagyakorlatokkal létrehozok egy érzelmeiktől és gondolatoktól megtisztult, neutrális alapállapotot. Az állapot létrejöttével megszűnik az elmében lévő redundancia, ami gátolhatja a természetes reakciók kifejeződését. Redundanciának tekintem azokat a gondolatokat, érzeteket és érzelmeket, amelyek a kitűzött céltól eltérően befolyásolják a létrejövő reakciót. A tréning első része ezenkívül általánosságban jótékony hatással bír a kondicionális képességekre, a nyújtások elősegítik testünk fizikális határainak kiterjesztését, gazdagítva a test kifejező képességét. A következő órákban, a színészmesterség órákban, Lecoq technikájának alapjaiból és egyéni elgondolásaimból kiindulva különböző érzelmi állapotokat rögzítetek a fizikai mozgás segítségével. A fizikai mozgások bevésődnek a testbe és később a testemlékezet által vissza tudjuk idézni ezeket a mozgásokat és a hozzájuk kapcsolódó érzelmeket. A testemlékezetünk pontossága elősegíti, hogy később ugyanazokat az érzelmeket generálhassuk újra. A mozdulatokat a próbán és a helyzetgyakorlatok felépítése közben dolgozzuk ki. Felhasználhatjuk a színpadi munka során a szükséges érzelmi állapot felidézésére, ami elősegíti a színész és a néző számára hiteles reakciók kifejeződését a dikcióban és a cselekvésben. Majd a harmadik órákban a ritmusgyakorlatok segítségével a figyelemmegosztást és a mozgáskoordinációhoz kapcsolódó képességeket fejlesztjük. A módszertanban található valamennyi gyakorlat olyan készségeket és képességeket fejleszt, melyeket a színészek és a táncművészek is felhasználnak a mindennapos munkájuk során.

Táncművészeti környezetben a koreográfusok az alkotás során gyakran elevenítik fel a meglévő mozgássorozatot, hogy eljussanak ahhoz az érzethez és érzelmi állapothoz, mely addig vezetett őket. Jacques Lecoq is hasonlóképp gondolta, és megmutatta a színészeknek, miként kerül-

nek összhangba a természet nagy mozgásai az emberi érzelmek legbensőségesebb mozgásaival. Lecoqot a helyszínen létrejövő alkotás érdekli, nem egy kész dolog. „Senki vagyok. Egy semleges pont, amin keresztül kell haladnod, hogy jobban ki tudj fejezni a színházi hangod. Azért vagyok, hogy akadályokat tegyek eléd, hogy könnyebben rátalálj az utadra” (Lecoq 2002, x). Azt állítja, hogy nem a mentális állapot rögzül a tanulási folyamat során a pszichében, hanem a test cselekvéssorozata. Az arcunk és az arcunk által kiváltott érzelmek az utolsóak a sorban. Tehát a test előbb reagál, mint a gondolat. A test megismerése és a mozgás az elsődleges. Nem az a célja, hogy saját magára formázza a színészt, vagy olyan metodikát tanítson meg, ami kizárólagosan egy adott társulat stílusához alkalmazkodik. Azt mondja: „Ne azt tedd, amit én teszek. Tedd azt, amit gondolsz” (Murray 2003, 45). Iskolája a kortárs színház legismertebb iskolája Európában. Módszerének központi eleme a mozgás és a maszkhasználat. Lecoq 1956-ban Párizsban létrehozta iskoláját L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq néven, amely azóta is sikeresen működik. Lecoq technikájában a legtöbb feladat a megfigyelésen alapszik, amiből a mozgások erednek. Az alkotói folyamat meghatározó része a jelenhez köthető.

### A tréning

A tréning jelenleg három blokkból áll, és 5 órát vesz igénybe: jóga technika, improvizációs és ritmusgyakorlatok. Az első blokk 90 perces, középpontjában a bemelegítés, nyújtás, erősítés és a mentális állapot előhangolása áll. A bemelegítéshez kapcsolódó gyakorlatoknak pszichofizikai hatásaival, megteremtjük a szabad alkotói készenlét állapotát. A második blokk 90 perces időtartama alatt a színészmesterség óra zajlik improvizációkkal, karakterépítéssel és jelenetszerkesztéssel. A harmadik részt a ritmusok határozzák meg. A ritmusokhoz kapcsolunk mozgásokat és szöveget. Az erős elméleti bázis következményeként kialakítom a feladattípusok szabályrendszerét, így adott a lehetőség a gyakorlatok számának bővítésére, amelyeket az óra céljától és a tanítványok életkori, valamint tapasztalati sajátosságaitól függően lehet összeállítani.

A bemelegítéssel nemcsak a testrészek átmozgatása a célom, hanem a kondicionális és koordinációs képességek fejlesztése is. A fizikai felkészülés mellett a mentális felkészülést is fontosnak tartom, amely a mozgáspedagógia egyik meghatározó eleme. Tapasztalom magamon, hogy általában fél óra, amíg szellemileg is megérkezem a terembe, és ráhangolódom a munkára. A tréning első szakaszával sokkal koncentráltabb és tudatosabb hangsúlyt kap a bemelegítés, mint egy hagyományos átmozgatással. Az elmét fel kell készíteni egy tisztább és nyugodtabb állapotra, hogy el tudjuk kezdeni a munkát. A mester úgy gondolta, hogy ez az állapot a semlegesség. Ha megtapasztalják a semlegesség állapotát a cselekvést megelőzően, akkor belső konfliktus nélkül mehet végbe a befogadás. Ez az állapot több gyakorlat során meghatározó szerepet játszik. Tehát a tréning első részének két fontos célja van. Az egyik a test bemelegítése, erősítése és nyújtása. A másik pedig, hogy előhangolja az elmét és az érzelmeket az óra további feladataira.

Jógaoktatóként a rendszeres gyakorlás ösztönöz arra, hogy a jóga művészetének egyes gyakorlatait használjam fel. A technika előnyeihez tartozik, hogy az erős koncentráció a gyakorlat végrehajtásának aktuális állapotától függetlenül létrejön, miközben önmagunk testi határainak átlépésén dolgozunk. Annyi mindenre kell figyelni, vagy olyan intenzíven kell koncentrálni magunkra, aminek hatásaként oly erősen leterheljük az elménket, hogy szinte lehetetlen másra gondolnunk. Az egyik feladatnál egyensúlyozunk egy lábon, miközben másik lábunkat a bokánál megragadva felfelé rugunk, testünkkel előre dőlünk és a másik karral előre célzunk. Ebben az állapotban kizárjuk a múlthoz és a jövőhöz kapcsolódó érzelmi hullámokat. Tehát a folyamatos koncentráció segít kizárni a kívülről és belülről eredő impulzusokat, amelyek a tréning további részében redundanciát képezve hátráltathatják az improvizáció és a kreativitás kibontakoztatását.

Ennek az állapotnak az elérését és fenntartását a jógagyakorlatok alkalmazása markánsan segíti. A statikus pozíciók által jobban bele tudunk mélyedni a gyakorlatba, így könnyebben tudjuk lekötni az elmét és még sikerélményünk is van közben. A gyakorlatokhoz kapcsolódó verbális irányítással úgy segíthetem koncentrálni a figyelmet és tudatosítani a cselekvéseket, hogy közben senki sem zökken ki a gyakorlatból. Így a 90 perces óra végére elérik a relaxált, neutrális állapotot, ami a mentális és fizikai feszültség hiányát jelenti. Ha fáradtak vagyunk, szinte semmi energiánk nincs feszültséget teremteni. Képzeld el, hogy egy fárasztó nap után ülünk a széken, tekintetünk előre mered, testünkben nincs erő, izmaink lazák, nem gondolunk semmire. Tehát a relaxált állapot alacsony energiaszintet feltételez, így energiáinkat könnyebb koncentrálni. A belső energiát szignifikánsan a szélsőséges érzelmi állapot növeli. Például a túl nagy boldogság, ha az ember szerelmes, vagy szomorúság, ha tragédia történik. A feszültséget az izmokban az agy is okozhatja, ha ezt kontrolláljuk, az izmainkat is kontrolláljuk. Ez visszafele is működik: ha az izmainkat kontrolláljuk és ellazítjuk, akkor az elménkben is feloldhatjuk a feszültséget. Lee Strasberg így ír erről: „A feszültség oka lehet külső eredetű (például félelem vagy lámpaláz), de adódhat egyszerűen rossz testtartásból vagy helytelen beszédmódból. A feszültség a színész »szakmai betegsége« – ott áll közte és a szerep között, és képes lebénítani vagy eltorzítani a gondolatokat, az érzelmeket és a cselekvéseket” (Hull 1999, 39).

A következő feladatunk, hogy a relaxált, koncentrált állapottal járó alacsony energiaszintet intenzív érzelmi terhelés nélkül oldjuk fel. Így vélekedem erről: az elmét mint egy szobát képzelem el, ahol gondolataink és érzelmeink felfordulást idéznek elő. A jóga mint nagytakarítás és rendrakás funkcionál ebben a zárt szobában. Az utána következő drámapedagógia játékok segítségével, pedig kitarjuk az ablakokat, hogy a friss levegő beboríthassa és aktivizálja ezt a teret. „A relaxáció gyakorlásával a színész megtanulja kontrollálni magát, s ezt a tudását bármikor felhasználhatja. A testi, szellemi és érzelmi relaxáció között szoros kapcsolat van. Ha a színész megtanulja kontrollálni a testét, már csak egy lépés, és a gondolatait és az érzelmeit is kontrollálni tudja” (Hull 1999, 47).

A 20. századi színháztörténetben találunk példákat arra, hogy a színészképzés során jógát alkalmaznak. Ilyen volt például Jerzy Grotowski, aki rendszeresen használta a képzésbe integrálva a különböző ászanákat, azaz jógagyakorlatokat, pozíciókat (Daly 2004). A jógázás során a gyakorlatok egymásra épülnek, előkészítve a testet a következő ászana végrehajtására. A rendszeres gyakorlás javítja a test fizikai állapotát, a hajlékonyságot és az egyensúlyérzékletet. Ezekon felül fejleszti a koncentrációs képességet, türelemre, önuralomra és kitartásra tanít. Lecsendesítve a tudatot belső nyugalmat teremt, amivel elérhetjük a cselekvés előtti semleges állapotot, amit Lecoq „üres lap”-nak nevez. Lecoq a neutrális maszk segítségével éri el ezt az állapotot. „Mikor ezt a tárgyat felteszed, képes leszel megtapasztalni a cselekvés előtti semlegesség állapotát, így belső konfliktus nélkül érzékelheted környezetet. Ez a maszk egy referenciapont, alapja a kifejező maszkoknak vagy a commedia dell'arte maszkjainak. Mihelyst egy növendék megtapasztalja ezt a semleges kezdőpontot a testén, letisztulnak érzései és szinte egy üres lappá válik, ahol a dráma megszülethet” (Lecoq 2002, 12). A jóga gyakorlatai illeszkednek a módszertan egyik alap célkitűzéséhez is, hogy a művészek a saját határaik legyőzésével jussanak előre, fejlődjenek, ne egy előre kialakított értékelési rendszernek kelljen megfelelniük, aminek eredménye gyakran frusztrációt okozhat.

## Az affektív pedagógia a gyakorlatban<sup>1</sup>

A technika napi szintű alkalmazásával fejlődtek a színészek kondicionális képességei az erő, a gyorsaság, az állóképesség és a koordinációs képességei, azok közül is kiemelten a ritmusérzék és az egyensúlyozás. A bemelegítő órarész alkalmas arra, hogy a fizikális bemelegítés mellett mentálisan is felkészüljünk az órára. A résztvevők teste rendkívül sokat lazult és látványosan erősödött az együtt töltött napok alatt. A másfél órát szükségesnek találom ahhoz, hogy mindenki elérje a kitűzött mentális állapotot és el tudjunk kezdeni az érzelmekkel foglalkozni és jeleneteket felépíteni. Az általam összeállított gyakorlatsorozat a várakozásoknak megfelelően működött. Valamennyi színész el tudta végezni a kijelölt jógagyakorlatokat a saját képességeihez mérten. Az álló gyakorlatok az óra több mint felét teszik ki. A gyakorlatok módszeres strukturálása fokozatosan bemelegíti az izületeket és az izmokat, felkészítve a testet az órai munkára. Légzőgyakorlattal kezdjük az órát, majd testdöntések következnek. Minden gyakorlatot kétszer ismétlünk. Az első sorozatnál a cél, hogy helyesen tartsuk az ásanát a megadott ideig, az ismétlésnél pedig a határaink tágítására van lehetőség. Itt bátran lehet kockáztatni, kísérletezni a testünkkel, nem baj, ha kiesünk a gyakorlatból, van idő visszaállni. Az álló gyakorlatoknál szerepet kap az egyensúlyozás, a nyújtás és az erősítés is. A fekvő gyakorlatok során a hangsúlyt a hátizom erősítésére helyezem. Az ülő gyakorlatok pedig remekül megdolgoztatják a felsőtestet, kiemelve a gerinc környéki izmokat. A speciális ásanák, olyan területek nyújtására adnak lehetőséget, ami az álló gyakorlatokkal nem lehetséges. A jógagyakorlatok végeztével, a szünet után, a drámapedagógiai gyakorlatokkal folytatjuk az órát, ami egy másféle koncentrációval aktíválja az elménket, átmenetet biztosítva a jógatechnika és a színészi munka között.

### Átvezető drámapedagógiai játékok

1. *feladat:* Körbe állunk és egymásnak dobjuk a labdát, úgy, hogy előtte kimondjuk annak a nevét, akinek passzolunk. A következő gyakorlat egy négyütemű labdajáték. Az első ütemre feldobjuk a labdát, a másodikra elkapjuk, a harmadikra kimondjuk annak a nevét, akinek passzolunk, és közben dobjuk a labdát, a negyedik ütemre pedig a címzett elkapja. Utána a szakaszok ismétlésével folytatódik tovább a játék. Nehezítés, ha előtte lepattintjuk a labdát, és a ritmust kívárva kapjuk el.

2. *feladat:* Passzoljuk egymásnak a labdát, miközben mondjuk a játékos nevét, akinek dobjuk. Meg kell jegyezni, hogy ki kinek passzolt, ezzel felállítunk egy sorrendet. Tehát figyelniünk kell arra, hogy a sorrendben ki passzol nekünk és ki következik utánunk. A sorozatnak olyan hosszúnak kell lennie, hogy kihívást okozzon a résztvevőknek. Egyre gyorsabb tempóban ismételjük a sorozatot. A következő gyakorlatban felbontjuk a kör térformát, és a teret betöltve sétálunk, megtartva azt a sorozatot, amit a megelőző részben felépítettünk. A következő feladat, hogy egyre gyorsabban sétáljunk, és a végén eljussunk a futásig.

3. *feladat:* Körben állva játsszuk a játékot. Az első játékos magas tartásból indítja a kezét összekulcsolt ujjakkal, majd mellő középtartásba viszi, és céloz a társára, miközben azt mondja „szí”. Akire célzott, az felemeli a kezét magas tartásba, és azt mondja „szá”. Két szomszédos társa pedig azt mondja, miközben oldalról, könyökből indítva, összekulcsolt ujjakkal a hasát célozzák, hogy „szú”. Utána gyorsan elveszik a hasától a kezüket, és most a magas tartásban álló játékos folytatja „szí” kiáltással és célzással. A játék hatékonyan segít a koncentráció fokozásában. A gyakorlás során megfigyeltem, hogy a játék hevében a tempó gyorsul és általában rövid időn belül hibázik valaki. Ilyenkor a játék előlről kezdődik. A jógaóra eredményeként meg lehet figyelni, hogyan növekszik egyre jobban egy kör ideje. Ha aktivizáltuk a résztvevők elméjét, nekifoghatunk a színészmesterség óráinak.

<sup>1</sup> A kutatásban a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházban tartott workshop eredményeire hivatkozom.

### Improvizációs gyakorlatok

A színészmesterség óra a csoportos munkára és az együttműködésre helyezi a hangsúlyt. Az együttműködés elősegítheti az egyéni kreativitás kibontakozását is. A munka elején az alapérzelmekkel foglalkoztunk, amihez mozgást és hangot társítottunk. Majd az összegyűjtött tulajdonságok alapján improvizációs helyzetgyakorlatokat építettünk fel.

Az óra elején minden csoport kiválasztott egy alapérzelmeket és összegyűjtött ötféle reakciót, amihez testtartásokat, gesztust és hangot társított. A különböző reakciókat egymás után mutatták be. Majd a látottak elemzése következett, ahol összefoglaltuk egy adott érzelmeket meghatározó főbb tulajdonságokat. Egyszerre egy csoport mutatta be ezeket a reakciókat, a többiek megfigyelték és a végén elmondták az észrevételeiket. Miután az összes csoport bemutatta az összegyűjtött mozdulatokat, felhasználásukkal egy jelenetet kellett szerkeszteni, ami az egyes érzelmekhez kapcsolódik, és aminek alaphelyzetét önállóan találták ki. Annyi volt a megkötés, hogy nem használhatnak eszközöket, és csak hangutánzó szavakkal dúsíthatták a jelenetet. A jelenet létrehozására 15 percet kaptak, majd ismét egymás előtt mutatták be az eredményeket, ami után analízis következett. A legfontosabb megfigyelési szempont, amit a rövid bemutatók előtt megbeszéltünk, hogy figyeljék meg, megjelentek-e azok a tulajdonságok a jelenetben, amelyeket előtte összegyűjtöttünk a mozgásra és a hangokra vonatkozóan.

Majd az állatok mozgásával kezdtünk el foglalkozni. Mindenki kiválasztott egy állatot, amit jól ismert. Ha elegendő idő áll rendelkezésre, akkor akár egy napot is rá lehet szánni arra, hogy megfigyeljük a mozgásukat természetes környezetükben és azok transzponációit a különböző társas interakciókban. Lecoq a mindennapi életet figyelte meg, és a következőképp adaptálta: megfigyelés, mozgásutánzás, mozgástranszponálás, értelmezés és visszatérés. Ezt nemcsak az állatokra, hanem az emberekre, anyagokra és a színekre is alkalmazta. Időbe telik, amíg mindenki megismerkedik, és felveszi az állat mozgását: megfigyeli a testtartását, járását, jellemző gesztusait, és önmagára alkalmazza. Ezután mindenki egyszerre dolgozik egy nagy csoportban. Azt képzeljük el, mintha egy nagy réten lennénk, és az állatok felfedezik egymást, reagálnak egymásra állati karakterükből kiindulva. Majd instrukciót kapnak, ami egy érzelmi motivációt idéz elő. Például az állatok félnek, mert villámlik, vagy több napja nem ettek, ezért dühösek és agresszívak. Meg kell figyelniük, hogyan változik meg a mozgásbázis. Itt 70%-ban állatként, 30%-ban embereként vannak jelen. Ha mindenki megismerkedett a karakterének mozgáskészletével, akkor visszatérünk a jelenetekhez, amit elkezdtünk felépíteni az előző gyakorlatokban.

A jelenetben megfordítjuk az arányt, most 70%-ban emberek lesznek, 30%-ban állatok. Úgy kell transzponálni az állatok mozgását, hogy azok konzonánsak legyenek az adekvát érzelmek stílusjegyeivel. Az órák során a színészek karaktere fizikálisan és érzelmileg is sokkal kifejezőbbé vált, miután ezekkel a mozgásokkal dúsítták a jelenetet. Ezt meg is erősítették a jeleneteket követő elemzéseknél. A következő feladatban a jelenetekben lévő drámai csúcspontokat fokozással emeltük ki, és megerősítettük a cselekvés és a válasz közti idő növelésével. A feladat-összeállítás eredményei igazolták a hatékony működést. A következő modulban a ritmusgyakorlat, és a hozzá kapcsolódó mozgás és szöveg tanulása következik, ami tovább fejleszti a figyelem diverzifikálását, a mozgáskoordinációt és a térbeli tájékozódás képességét.

### Ritmusgyakorlatok

A következő fő feladatban ritmusgyakorlatokat tanultunk, amihez szöveget társítottunk és koreográfiát építettünk fel. A gyakorlatnak a célja a figyelemmegosztás, a koncentráció és a mozgáskoordináció fejlesztése. Szöveganyagának Schmidt János: *Időm érték* című versét választottam a szövegben lévő lüktetés miatt. Megfigyeltem Kassai Lajos lovas íjász módszertanát, aki szintén nagy hangsúlyt fektetett a figyelemmegosztásra. Tanítványainak, miközben körbevezették a lovat,

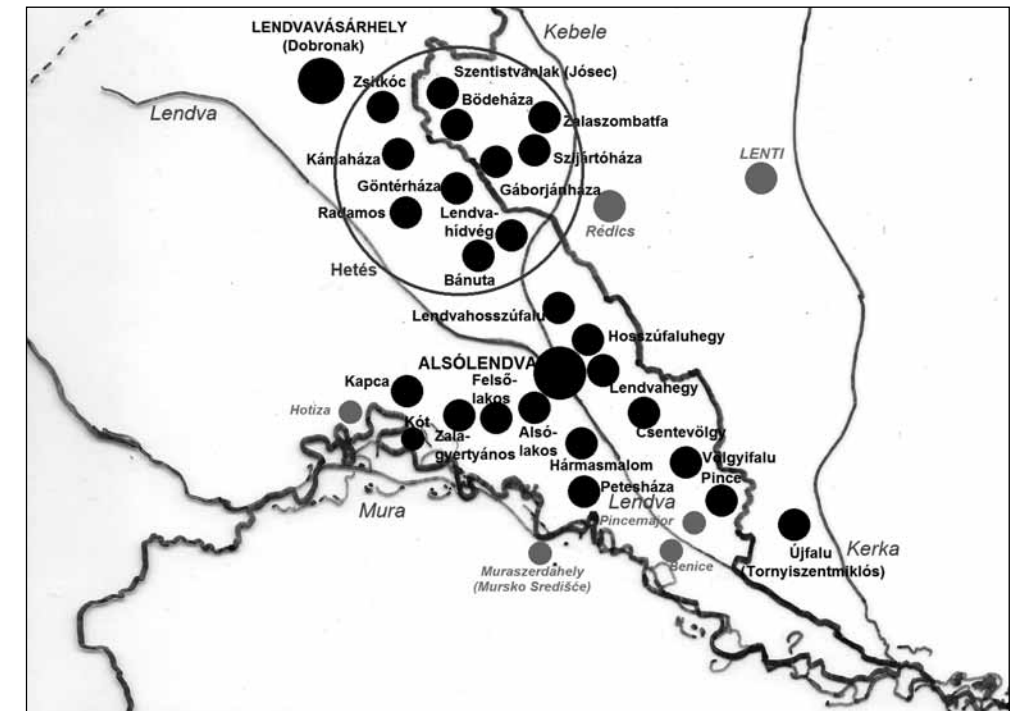
## A Lendva-vidéki táncok visszatartásának lehetőségei és módszerei<sup>1</sup>

verset kellett mondaniuk, egy kopját tartottak, és egy megadott ponton előkapták az íjukat, hogy egy távolabb lévő céltáblára lőjenek. Kassai elérte, hogy a feladatok révén erősödjön tanítványainak koncentrációja, ha egy dologra, például célba lövésre kellett figyelni. A szöveggel kiegészített koreográfia során kétféle megközelítést lehet alkalmazni. Az egyik, hogy a verset előre megtanulják a színészek, és a mozgást csak később teszik hozzá. A másik lehetőség, hogy a mozgással együtt tanulják a szöveget, ami nagyobb kihívást jelent, és fokozottabb figyelmet követel. Ez a gyakorlat szinte az összes mozgáskoordinációs képességet fejleszti, és lehetőség van az összetevők nehezítésére bonyolultabb ritmikájú szöveg, lépések és térforma felhasználásával.

### Irodalomjegyzék

- Cserkasszkij, Sz. (2012): Sztanyiszlavszkij és a jóga. *Színház*, 2012. november. <http://szinhaz.net/2012/11/20/szergej-cserkasszkij-sztanyiszlavszkij-es-a-joga>
- Csikszentmihályi Mihály (2008): *Kreativitás*. Akadémiai, Budapest.
- Daly, O. (2004): *Grotowski and Yoga*. <http://lowendaly.com/jeff/Grotowb.htm>
- Dullin, Ch. (1960): *A színészet titkairól*. Színházstudományi Intézet, Budapest.
- Grotowski, J. (2009): *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*. Kalligram, Pozsony.
- Hull, S. L. (1999): *Színészmesterség mindenkinek*. Tercium, Budapest.
- Kaminoff, L. (2011): *Jógaanatómia*. Saxum, Budapest.
- Lecoq, J. (2002): *The moving body*. Methuen Ltd., London.
- Murray, S. (2003): *Jacques Lecoq*. Routledge, London.

A Lendva-vidék (1. ábra) a szlovéniai Muravidék történeti táj déli része, amely egy körülbelül huszonöt települést magába foglaló néprajzi táj (Bence, Göncz és Kovács 2000, 739; Borsos 2011, 70–71). Ehhez a tájhoz tartozik a Lendva- és a Kebele-patak között fekvő tizenegy hetési falu is (Borsos 2011, 76–77; Filep 1979, 529; Szentmihályi 1977a, 4, 37–39, 45; 1977b, 432–433). A Muraközszel, Vendvidékkel, az Őrséggel és Göcsejjel határos vidék (Bence, Göncz és Kovács 2000, 739; Borsos 2011, 70–71) fehér foltot jelent a Kárpát-medence néprajzi térképén.



1. ábra: A Lendva-vidék települései (saját rajz; Balaskó 2017)

Feltételezésem szerint ehhez az állapothoz több ok is vezethetett. Elsősorban az, hogy a magyar–jugoszláv határ átlépése a vasfüggöny miatt igen nehézkes volt. Másodsorban azzal magyarázható, hogy a vidék szélesebb néprajzi tája (Vas, Veszprém és Zala megye) már akkoriban erős polgári hatást tükrözött, aminek következtében a gyűjtők nem mutattak akkora érdeklődést iránta, hogy kitegyék magukat a határátlépési procedúrának. Ennek köszönhetően a vidék ma ismert, a két világháború közötti és a második világháború utáni táncgyománnyára jellemző a régi stílus hiá-

<sup>1</sup> Az előadás a Magyar Táncművészeti Egyetem tánctanár szak néptánc szakirányán írott szakdolgozatom (Balaskó 2017) alapján készült.

nya, az új stílus szegénysége, valamint az elnépiesedett polgári társastáncok és lakodalmi táncok gazdagsága, bősége. Erre a 21. századi, 2007 és 2010 között végzett táncgyűjtések világítottak rá, amelyeket a Muravidék Néptáncgyűjtés egykori együttesvezetői, Toplak Alenka és Toplak Rudolf végeztek, valamint az együttes művészeti vezetője Gerlecz László segített.

A Lendva-vidéki gyűjtések alkalmával az idősebb és a középkorostály még meg tudta mutatni, hogyan táncolják, illetve táncolták a csárdást, s emellett milyen táncokat táncoltak a lakodalmakban és bálókban, tudtak mesélni arról, gyermekkorukban miket láttak a lakodalmakban a felnőttektől. Sajnos utóbbiakat már nem tudták megmutatni, ahogy azt sem, hogyan táncoltak a kanásztáncdallamokra.

Ma már csak elvétve van lakodalom a vidéken, bálók már nincsenek, vagy ha itt-ott szerveznek is valamilyet, ott már nem ezeket a táncokat táncolják. A mai gyerekek ezért nem látják táncolni a felnőtteket, így a táncok tanítása a próbaterembe szorul. Ott azonban egyre gyakrabban tapasztaljuk azt, hogy nem foghatunk rögtön bele egy tánc megtanításába, még a saját vidék táncanyagának visszatartásába sem, ugyanis előbb olyan mozdulatokat, mozgásokat kell megtanítanunk a gyerekeknek, olyan képességeiket és készségeiket kell fejlesztenünk, amelyek nélkülözhetetlenek a táncok tanulásához.

### Táncelőképzés

„A legegyszerűbb mozgások – a járás (lépés), a forgás, keringés, ugrás, szökdelés, térdhajlítás, rugózás – a legtöbb gyermek természetes mozgásvilágához hozzátartoznak. Ha mégsem, akkor ezeket [...] újra kell tanítani, át kell ismételni” (Pignitzkyné és Lévai 2014, 20). Mindezek megtalálhatók a magyar gyermekjátékkincs gazdag tárházában. Az egyenletes járás benne van a különböző körjátékokban és vonulásokban, az ugrás és futás az ugróiskolákban, szökdelőkben és fogókban, a forgás a sergésben és szédikézésben, a gesztusok a kiolvasókban, csúfolókban vagy a „Fehér liliumsál” játékokban. Mindezeket túl magukban foglalják a térbeli tájékozódást és a kapcsolatot a társakkal, az eszközös játékok pedig az eszközzel is.

A zalai népzenei gyűjteményekben fellelhető néhány olyan énekes gyermekjáték, amelyet a Lendva-vidéken gyűjtöttek, továbbá számos énekes és nem énekes játék található helyi gyűjteményekben. Utóbbiak hiányossága azonban, hogy dallamot nem közölnek, s gyakran a játékleírás is hiányos, illetve vegyesen közölnek gyermekjátékokat és idegen eredetű dalokat, tandalokat. A játék játéktípusonkénti keresése esetén ezen gyűjtemények további hiányossága, illetve nehézsége, hogy a népzenei gyűjtemények zenei rend szerint csoportosítják a gyermekjátékokat, a helyi gyűjtemények rendezése pedig eléggé esetleges. A megtanítandó játékok válogatásához ezért szükséges a pedagógus zenei rendben való tájékozódó képessége és kritikai szemlélete a helyi gyűjteményekben való böngészéskor.

A népi gyermekjátékokon túli táncelőképzésre Lévai Péter *A mozdulattípusok tanítása egyszerű eszközökkel és a zenei löktetés értelmezése a táncelőképzésben* című módszertani kiadványa nyújt további ötletet, valamint Pignitzkyné Lugos Ilona és Lévai Péter *A tánc és a kreatív mozgás alapjai* című könyvükben számos olyan mozgásos feladatot írnak le, amely szintén segítségünkre lehet a táncelőképzésben. Az egyenletes löktetést külön gyakoroltatják kézen és lábon, majd összeillesztik a kettőt. Ehhez számos eszközt is alkalmaznak, mondókákat és kiszámolókat, zenét, különböző testtáji érintéseket, tapsokat, labdát, botot és más tárgyakat. A ritmusérzék fejlesztéséhez szövegritmusokat tapsoltatnak, de bevezetik a ritmusneveket is. A táncok tanulásában nélkülözhetetlen az irányok ismerete, ezért erre vonatkozóan is adnak ötleteket. Ha színpadra szeretnénk vinni a gyerekeket – de ha nem, akkor is –, fontos, hogy a térben is tudjanak tájékozódni. Különböző játékos feladatokat vezetnek be a látható és hallható dinamika gyakorlására, számos

feladatot a társakkal való kapcsolat és a páros viszony kialakítására, a forgás, fordulás és keringés gyakorlására (Pignitzkyné és Lévai 2014).

A táncelőképzés egyik elengedhetetlen eleme továbbá az öt ugrástípusnak az ismerete és megvalósítása (két lábról két lábra, két lábról egy lábra, egy lábról két lábra, egy lábról ugyanarra a lábra, egyik lábról a másikra), amelyet hagyományos és számos továbbfejlesztett és továbbgondolt ugróiskolával lehet gyakoroltatni, továbbá különböző akadálypályákkal, amelyeknél lehetőség nyílik az ugrás és a lépés elkülönítésére is. A kötet nagy hangsúlyt fektet arra is, hogy a mozgástanulás által a gyerekek kreativitása is fejlődjön, ezért javasolja, hogy a pedagógus se ragadjon le például a hagyományos ugróiskoláknál, hanem bátran találjon ki újakat, és erre biztassa tanítványait is (uo.).

### Az alapmotívumok tanítása<sup>2</sup>

A magyar néptánc négy alapmotívuma a csárdás, a cifra, a lengető és a bokázó. A Lendva-vidéki csárdásban és az elnépiesedett polgári társastáncokban is ezek fordulnak elő, illetve különböző arányban az ugrós rekonstruálásához is ezek variációit használtuk fel.

A csárdás az új stílusú páros tánc jellemző motívuma, de előfordulhat az ugrósban is. A súlyláb mozgása: lép-zár. Az alapmotívum azonos és/vagy szimmetrikus ismétlésével jön létre az egylépéses, a kétlépéses és a tovahaladó csárdás. A lépések iránya különböző lehet, díszíthető elfordulásokkal, továbbá diminuálással és augmentálással különböző variációkat hozhatunk létre. A motívum és a zenei hangsúly viszonyában a zárás törtenhet a hangsúlytalan és a hangsúlyos részen is. Ennek megértése nagy jelentőséggel bír a Lendva-vidéki csárdás tanításában.

A cifra régi stílusú táncaink jellemző motívuma, de előfordul az új stílusban, sőt az elnépiesedett polgári társastáncokban is. A súlyláb mozgása három váltott lábú lépés vagy ugrás, illetve egy ugrás és két lépés. Ezen motívum is ismételhető azonosan és szimmetrikusan.

A lengető is előfordul régi és új stílusú táncainkban. A súlyláb mozgása négy egy lábú ugrásból áll, két ugrásból az egyik és két ugrásból a másik lábon. A láb sorrendje különböző lehet, továbbá különböző lehet a gesztusláb iránya is: előre-hátra, oldalra, rézsút irányok. A zalai és vasi ugrósra a tagszámbővülés (a súlylábban kettőnél többet ugranak) és az érintő gesztusok a jellemzők.

A bokázó a férfi táncok jellegzetes mozdulata, de előfordulhat az ugrós és csárdás táncokban is. Kezdetleges formája a nyit (II. pozíció) – zár (I. pozíció).

Az alapmotívumok tanításához fokozatosan egy-egy jelet vezetünk be (1. táblázat), például tapsoljuk, dobogjuk, mondjuk a ritmusát. A későbbiekben pedig különböző sorgyakorlatokat, akadálypályákat alkotva, a jelek mellett különböző eszközöket felhasználva (hulahoppkarika, kötél, bot, üveg, tornapad, kisszék stb.) gyakoroltatjuk a tanulókkal az alapmotívumokat, végül a tanulók állítanak össze maguknak a jelekből egy sorgyakorlatot.

Jel	Szín	Ritmus	Alapmotívum
◆	kék	@@	lép-zár („csárdás”)
▲	zöld	& @	háromlépés („cifra”)
●	sárga	@@	ugrás kétszer egy lábon („lengető” fele)
■	piros	@@	páros lábú ugrás / nyit-zár („bokázó”)

1. táblázat: Az alapmotívumokhoz tartozó jelek

<sup>2</sup> Az MTF táncos és próbavezető BA, valamint táncanár MA szakán Lévai Péter adjunktus által tartott tanórákon elhangzottak alapján: Próbavezetési és koreográfiai ismeretek III. (2013. november 12.), Magyar néptánc V. (2014. november 28.); Néptáncmódszertan II. (2016. április 9.) és III. (2016. november 14.); Nemzetiségi táncok módszertana (2016. szeptember 30.).

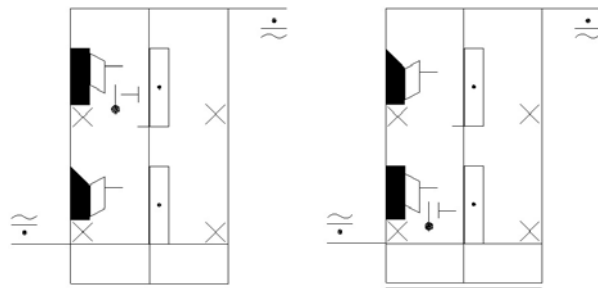


## A Lendva-vidéki rekonstruált ugrós és tanítása

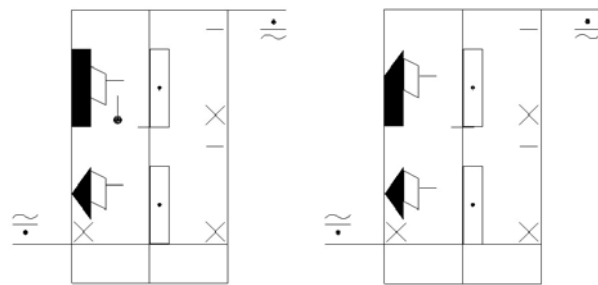
A Lendva-vidéken a 21. század elején a régi stílusú táncok már az emlékezetben is csak töredékesen éltek, foszlányokban jelentek meg: egy-egy töredékes dallam, egy-egy eszköz az emlékezetben, amellyel a lakodalmakban szoktak táncolni a megkérdezettek szülei.

A Lendva-vidéki ugrós rekonstruálásával a Muravidék Néptáncgyűttes művészeti vezetője, Gerlecz László foglalkozott. A mozgás rekonstruálásánál segítségére voltak a szöveges gyűjtések és visszaemlékezések, valamint a szomszédos vidékeken gyűjtött anyagok, például az 1954-ben Oladon (Vas megye) gyűjtött bablevescsárdás (MTA Ft. 363.13),<sup>3</sup> amelynek motívumvariációja megtalálható az 1956-os bázakerettyei (Zala megye) felvételen is (MTA Ft. 353.2).

Az említett két felvétel alapján az ugrós jellemző motívumai @@-ritmusúak (2–6. ábra) és talajt érintő gesztusokkal díszítettek. Ennek megtanítása az alapmotívumok ismeretében már nem nehéz feladat. A talajérintések tudatosítására egy ún. tánckeresztet hívhatunk segítségül (7. ábra). A kiinduló helyzet a kereszt közepe. A súlyhelyzet mindig egy láb a kereszt közepén, a szabad láb pedig a külső mezők valamelyikében érint (elől, oldalt, hátul). Ezt követően az érintésekkel egy időben a súlylábun ugrunk (Lévai, Mezey és Pignitzkyné 2014). A részsút irányok gyakorlásához pedig a tánckeresztet egy-egy jellel, például virággal egészíthetjük ki (8. ábra). A bázakerettyei folyamat elemzésekor a 3. (a–b) ábrán látható gyakori motívumok mellett észrevehetjük ezek olyan variánsait is, amelyek díszítő funkciót tölthetnek be. Így például diminuálhatjuk a negyedes mozdulatokat (9. ábra), egy-egy érintő gesztust azonosan ismételtünk (10. ábra), vagy elhagytuk az ugrást, ami elől érintős egylépéses csárdást eredményez (11. ábra).

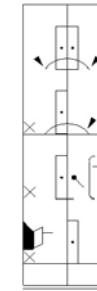


2. (a–b) ábra: Többször ismétlődő motívumok az oladi bablevescsárdásban (Ft. 363.13)

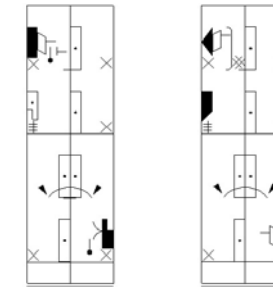


3. (a–b) ábra: Többször ismétlődő motívumok a bázakerettyei ugrósban (Ft. 353.2)

<sup>3</sup> Beszélgetés Gerlecz Lászlóval. Lendva, 2015. március 22.



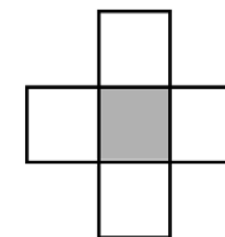
4. ábra: Oladi bablevescsárdás motívuma zárattal (Ft. 363.13)



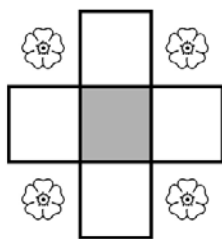
5. (a–b) ábra: Oladi bablevescsárdás támasztékváltó motívumai (Ft. 363.13)



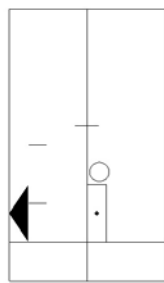
6. (a–b) ábra: Bázakerettyei ugrós támasztékváltó motívuma (Ft. 353.2)



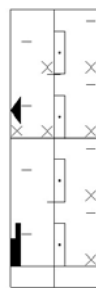
7. ábra: Tánckereszt (saját rajz Pingitzkyné és Lévai 2014, 53 nyomán)



8. *ábra*: Tánckereszt részeit irányok jelölésével (saját rajz)



9. *ábra*: Motívum diminuálása (Ft. 353.2)



10. *ábra*: Érintő gesztus azonos ismétlése (Ft. 353.2)



11. *ábra*: Egylépéses elől V. pozíciósan érintő csárdás (Ft. 353.2)

A két felvételen látott domináns motívumvariációk ellenére sem zárható ki a Somogyban általánosan elterjedt & @ ritmusú motívumok („cifra”) megléte és elterjedése a vasi és zalai, így a Lendva-vidéki ugrósban sem, ezért merjük azt a rekonstrukció során beépíteni a táncba. Emellett

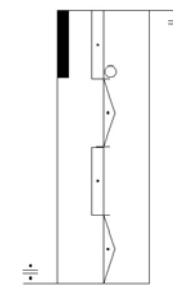
azzal sem követhetünk el nagy vétséget, ha a táncban az alapmotívumoknál már megismert lengető és bokázó (nyit-zár) motívumokat is alkalmazzuk.

### A Lendva-vidéki csárdás, gyorscsárdás és tanításuk

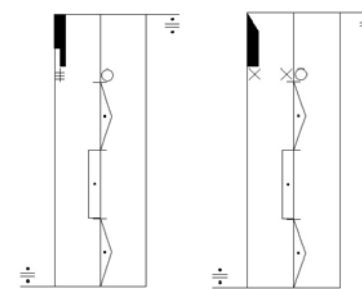
A Lendva-vidék új stílusú táncai a csárdás, a gyorscsárdás és a körcsárdás, amelyek motívumkészletüket tekintve igen szegényesek, emellett pedig a csárdás és a gyorscsárdás motívumkincse szinte azonos. Tehát a Lendva-vidéki csárdásra nem érvényes a nyugati dialektusra általánosan jellemző vonás, miszerint a lassú csárdás motívumkincse szegényes, a frissé pedig gazdag (Martin 1997, 214). A Lendva-vidéki csárdás és gyorscsárdás alapmotívuma a „lép-zár”, amely azonosan és szimmetrikusan is ismételhető, emellett pedig több mozdulattípus is jellemző rá: járás, forgás, keringés, szökdelés, térdhajlítás és rugózás. Első ránézésre a tánc egyszerűnek tűnik, azonban a zenei hangsúly tekintetében a csárdás motívum zárása történhet hangsúlytalan vagy hangsúlyos részre is, ami a visszatanításban a legnagyobb nehézséget okozza.

#### Csárdás (kétlépés)

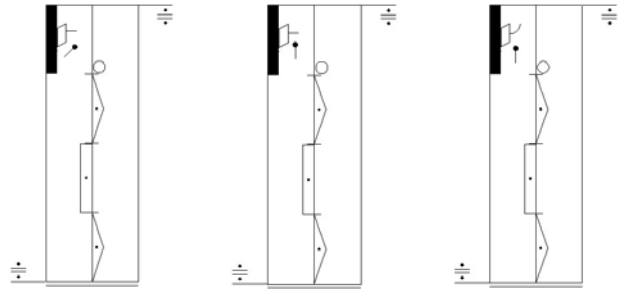
A Lendva-vidékiek által táncolt csárdás két fő motívuma a kétlépéses csárdás (12. *ábra*) és a forgás. Ez a kettő váltakozik egymással. A kétlépéses csárdást a negyedik fázisban elsősorban a férfiak díszítik (13–14. *ábra*), a nők pedig csak akkor, ha domináns szerepben vannak, de a díszítés ekkor is kevés személynél fordul elő. Ezek a díszítések gesztusjellegűek, amelyek segítik a kétlépéses csárdás zenei illeszkedésének váltását, és ennek következtében a férfi és a nő tükörszimmetrikus mozgása ellentétessé válik. Ezen variációk 4. fázisbeli díszítése gyakoribb (15–16. *ábra*). Emellett ritkábban ugyan, de a kétlépéses csárdásban megjelennek a dobbantások mint díszítések (17. *ábra*) és a bokázószerű mozdulatok a zenei illeszkedés váltásának elemeként (18–19. *ábra*), továbbá egy folyamatosan jobbra keringő kétlépéses csárdás (20. *ábra*).



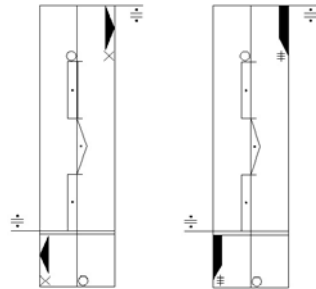
12. *ábra*: Kétlépéses csárdás



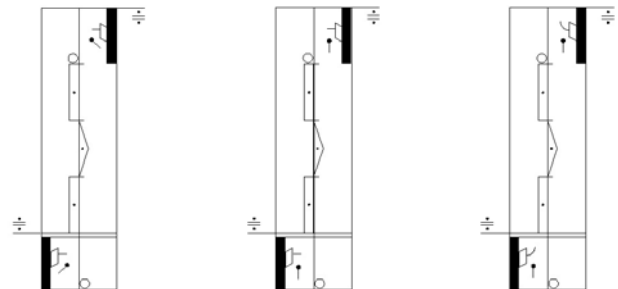
13. (a–b) *ábra*: Kétlépéses csárdás lábgesztussal a 4. fázisban



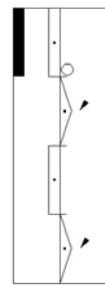
14. (a-c) ábra: Kétlépéses csárdás érintő lábgesztussal a 4. fázisban



15. (a-b) ábra: Kétlépéses csárdás lábgesztussal zenei illeszkedésváltással



16. (a-c) ábra: Kétlépéses csárdás érintő lábgesztussal és zenei illeszkedésváltással



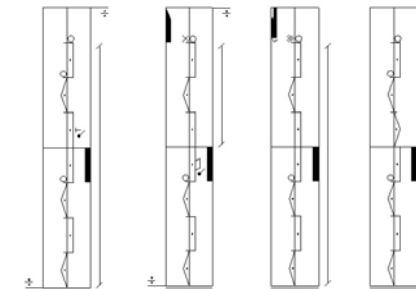
17. ábra: Kétlépéses csárdás dobantással díszítve az 1. és 3. fázisban



18. ábra: A kétlépéses csárdás zenei illeszkedésének váltása



19. ábra: A kétlépéses csárdás zenei illeszkedésének visszaváltása



20. (a-d) ábra: Kétlépéses csárdás folyamatos jobbra keringéssel (a – id. Toplak Rudolf, 1949; b – Szabó Ferenc, 1946), illetve annak díszítésként való megjelenése (c – Bertalanics Ferenc, 1939; d – Hancs Ferencné Szabó Ilona, 1954)

A csárdás másik fő motívuma a forgás. A forgás mindkét irányba egyszerű sétalépésekkel történik, amelyet néha dobantásokkal díszítenek. A szomszédos Csörnyeföldön fordult elő, hogy az adatközlők hátrafelé is haladtak a forgással. A páros forgás másik formája a nyitó-záró lépés („tovahaladó csárdás”), amely a zenéhez képest gyakran válik záró-nyitó lépéssé.

Az összekapaszkodási mód váll-lapocka vagy váll-derék, illetve Csörnyeföldön a keringőfogás is megjelent.

#### Gyorscsárdás

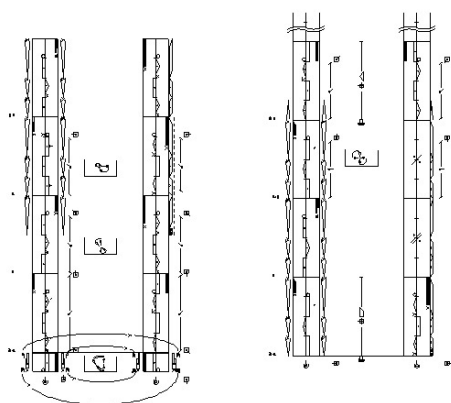
A gyorscsárdás motívikája alig tér el a csárdásétól. Ennek a táncnak is a kétlépéses csárdás az egyik fő motívuma, amely a nyolcadik fázisban díszített, ezért itt is jellemző a zenei illeszkedés váltása. A

kétlépéses csárdás mellett a gyorscsárdásban megjelenik az egylépéses is, valamint itt gyakoribbak a forgások, melyeknek két fő típusa van. Az első a mindkét irányba is haladó futó, amelynél egyik láb sem hangsúlyos, de néha dobbantással díszítik azt. Irányváltása rövid ideig helyben futó. A futóval tereket is bejárnak. A második forma a nyitó-záró lépés, amely a zenéhez viszonyítva záró-nyitó lépés is lehet. Irányváltása II. pozíciós @@-ritmusú lépések.

Ritkábban ugyan, de a gyorscsárdásban megjelentek lenthangsúlyos szökkenők, valamint I. pozícióban térdhajlítás és térdnyújtás, amelyek akár a lippentő és a bukó maradványai is lehetnek, ugyanis a közelebbi néprajzi tájakon (Somogy, Vas megye) ezek jellemzően előfordulnak a friss csárdásban. Ebből kifolyólag ezeket a motívumokat (szökkenő, I. pozíciós térdhajlítás és -nyújtás) is beépíthetjük a gyorscsárdás visszatánításába.

A gyorscsárdásra jellemző további díszítő elem, hogy a nő felsőtestét @\$-ritmusban megsodorták, aminek következtében a nő csárdáslépését nem zárta a 4. fázisban, hanem szabad lábát a 3. fázisban a bokához emelte (21. ábra).

Az összekapaszkodási mód váll-lapocka vagy váll-derék, de megjelenik a nyújtott kézfogás és a párelengedés is.



21. ábra: Nő sodrása (Bertalanics Ferenc, 1939 és a Muravidék Néptáncgyűttes táncosa)

A csárdás és gyorscsárdás visszatánítását a következő témákra/egységekre bonthatjuk: (1) forgástípusok, (2) a csárdás motívum gesztusai, (3) a csárdás motívum zenei hangsúlyhoz való viszonya és annak váltása, (4) a csárdáslépés díszítései (dinamika, keringés), (5) térben való haladás, (6) a lippentő és bukó maradványai (csak gyorscsárdásban), (7) a nő sodrása (csak gyorscsárdásban) és (8) rögtönzés.

### Az elnépiesedett polgári társastáncok és tanításuk

Az elnépiesedett polgári társastáncok a néptáncok legújabb rétegét jelentik (Sulinet). Ezeknek a táncoknak Zala megye paraszti táncéletében jelentős szerepe volt (Pesovár 1978, 59). A polgári társastáncok közül már Seemayer is közölt kettőt (Seemayer 1935, 115–116), Gönyey Sándor pedig öt táncot említett kéziratában (Gönyey 1948). A Lendva-vidékiek is számos, többnyire lakodalmakban táncolt, polgári eredetű táncot említettek a gyűjtések alkalmával, amelyeket el is táncoltak.

A Lendva-vidékre jellemző polgári táncok zöme különböző polkaféle, mindössze egy keringő típusú tánc van közöttük. Visszatánításuk akár egyszerű is lehet, hiszen egy dallamhoz egy mozdulattípus vagy motívumsor tartozik, ráadásul a vánkostánc olyan, mint egy párválasztó népi gyermek-

játék. Ugyanakkor ezek a táncok nehezek is, hiszen gyakran fordulnak bennük elő olyan páros forgások, amelyeknél a két táncos egymással szemben helyezkedik el (1-es sugárfront) zárt fogásban, és így keringenek, nem egyszer egy körív mentén. A Lendva-vidékre jellemző polgári társastáncokban előforduló motívumokat, mozdulattípusokat és azok ritmusait a 2. táblázat foglalja össze, a táncok részletesebb leírását pedig szakdolgozatom (Balaskó 2017, 12–38) tartalmazza.

Táncnév	Típus	Dallam	Motívumok, mozdulatok										Összekapaszkodási mód			
			egy- (1) vagy kétlépéses (2) csárdás (páros) forgás: sétalépés (S) / futó (F)	tovalaladó csárdás	tapsos sorok	páros lábú ugrások	kar alatti forgatás	saját tengely körüli fordulás	mozdulatutánzás	bokázó	cifra	egyéb ritmusú lépések		páros forgás keringéssel	talajrintések	
1. vánkostánc <sup>4</sup> (párválasztó társasjáték)	párcserélő	„Zöld erdőbe jártam”	2												zárt (kör)	
			S												zárt (kör)	
	párválasztó	„Kis szekeres, nagy szekeres”	1, 2	S	+											kéz (kör)
		„Édes, kedves komám-asszony”		S	←											kéz (kör)
2. „Gyere be, rózsám” <sup>5</sup>	páros	„Gyere be, rózsám”		S							+				karolás	
				S							+			+	karolás, felkar	
3. zsidótánc <sup>6</sup>	páros	„A pesti zsidónak”	2			+									kéz	
				S		+									karolás	
				S		+						+			keresztkézfogás	
4. sujszterpolka <sup>7</sup>	páros	„Há teted a tűt?”		S							+			karolás, felkar, csukló mellkas előtt		
5. „Hogy a csibe” <sup>8</sup>	páros	„Hogy a csibehús”		S		+						(+)		karolás, felkar, zárt		

<sup>4</sup> Lakodalmakban táncolták. Hasonló párválasztó társasjáték volt a seprútánc, amelyet az *Erdő mellett nem jó lakni* kezdetű dalra vagy gyorscsárdásra táncoltak. A tempót fokozták.

<sup>5</sup> A táncnak járták párcserélős változatát is. Párt a harmadik dallamsor tapsa után cseréltek. A táncot Csörnyeföldön is táncolták, valamint Molnár István is találkozott vele 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.12).

<sup>6</sup> A táncal Molnár István is találkozott 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.11).

<sup>7</sup> A táncot Csörnyeföldön is táncolták, valamint Molnár István is találkozott vele 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.3), továbbá Seemayer is közölte 1935-ben Cserespről.

<sup>8</sup> A táncot Csörnyeföldön is táncolták, valamint Molnár István is találkozott vele 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.4), továbbá Seemayer is közölte 1935-ben Iborfiáról.

Táncnév	Típus	Dallam	Motívumok, mozdulatok										Összekaspuskódási mód					
			egy- (1) vagy kétlépés (2) csárdás	(páros) forgás: sétalépés (S) / futó (F)	tovalhaladó csárdás	tapos sorok	páros lábú ugrások	kar alatti forgatás	saját tengely körüli fordulás	mozdulatutánzás	bokázó	cifra		egyéb ritmusú lépések	páros forgás keringéssel	talajjrintések		
6. hupi <sup>9</sup>	páros	„Hipi-hupi”	F				IV.										kéz (1. rész), karolás (2. rész)	
7. francia négyes <sup>10</sup>	négyes csoport	„Budapesti sétatérren”	S														kéz (kör), karolás (pár)	
			S														+ keresztkezfogás	
8. korcsolya <sup>11</sup>	páros	„Özveggy vagyok, özveggy”	2														keresztkezfogás mellkas előtt	
			2				+					+						
9. „Kis szekeres, nagy szekeres” <sup>12</sup>	csoportos	„Kis szekeres...”, „Édes, kedves...”	F														kéz	
10. gólyatánc <sup>13</sup>	páros	„Hetvenéves öregapám”	2					+									gólya	
			2					+				+					gólya	
			2						+									gólya
11. „Ritka búza” <sup>14</sup>	páros	„Ritka búza, ritka árpa”	2								+				+	+	\$\$	kéz, keresztkezfogás.
12. fehérvári <sup>15</sup>	páros	„Ha bemegyek a kocsmába”	2														& @, \$\$	váll-derék, felkar, kéz + keringő

<sup>9</sup> A táncot szlovének is táncolták, de ők rásának nevezték a táncot. A szlovének és magyarok által táncolt változatnak más a dallama.

<sup>10</sup> A táncal Molnár István is találkozott 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.4).

<sup>11</sup> A táncal Molnár István is találkozott 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.2).

<sup>12</sup> A táncot Dobronakon táncolták, de ennél a változatnál nem párnával, csak körben futót jártak. Ha a tánc nem két dallamból állt, akkor a dallam tempóját fokozták.

<sup>13</sup> Tánc közben többnyire énekeltek (falvanként más-más szövegváltozat), de előfordult az is, hogy csak a zenekar muzsikált. A táncot Csörnyeföldön körben táncolták, amelynél a nők mindig eggyel előrébb mentek, a férfiak pedig maradtak. Így alakultak ki párcserék. A táncal Molnár István is találkozott 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.1).

<sup>14</sup> A táncot Csörnyeföldön is táncolták, de folyamata a gyűjtés során bizonytalan volt.

<sup>15</sup> A táncnak nem volt kötött térformája.

Táncnév	Típus	Dallam	Motívumok, mozdulatok										Összekaspuskódási mód									
			egy- (1) vagy kétlépés (2) csárdás	(páros) forgás: sétalépés (S) / futó (F)	tovalhaladó csárdás	tapos sorok	páros lábú ugrások	kar alatti forgatás	saját tengely körüli fordulás	mozdulat-utánzás	bokázó	cifra		egyéb ritmusú lépések	páros forgás keringéssel	talajjrintések						
13. parasztkeringő vagy molnár-tánc	páros	„Dunába’ úszik a pék”																Ö	€	kéz és karolás/keringő		
14. kender-tánc <sup>16</sup>	páros	„Három liter kendermag”																+	& & & @	@@	kéz, keringő	
15. slowfox	páros	„Sárga rigó fészket rakott”																		& @@	+	tangó
16. szotics <sup>17</sup>	páros	(Glejte, glejte jazbeca)		S																@@	@@	tangó
			2																		& @	& @

#### Jelmagyarázat:

- 1 egylépéses csárdás  
2 kétlépéses csárdás  
← balra haladó mozgás  
+ megtalálható a táncban
- S forgás sétalépéssel (párban, körben)  
F forgás futóval (párban, körben)  
IV. pozíció  
(+) megtalálható a táncban, de nem jellemző jegy

#### 2. táblázat: Az elnépiesedett polgári társastáncokban előforduló motívumok és mozdulatok

A mozdulatvariációk széles spektruma és egy-egy tánc kötöttsége miatt a polgári táncok tanítását az ugrós, csárdás és gyorscsárdás tanítási órájába építeném bele. Ezen táncok közül elsősorban azokat a táncokat választanám gyerekeknek, amelyek gyermekjátékhoz hasonlítanak (párválasztó körjáték, egyenletes lüktetés megjelenítése tapsokkal) vagy valamilyen módon kapcsolódnak a csárdás motívumkincséhez (kétlépéses csárdás, páros forgás sétalépéssel), vagy mintegy összefoglalnak néhány alapmotívumot (pl. Ritka búza: csárdás, cifra, bokázó). A táncok visszatartásában az ugrós, csárdás és gyorscsárdás mellett a polgári táncok külön színfoltot jelenthetnek, amit úgy

<sup>16</sup> Siebenschritt.

<sup>17</sup> A magyarok másképp táncolták, mint a szlovének. A táncal Molnár István is találkozott 1976-os muraszemenyei gyűjtése során (MTA Ft. 1075.13).

tehetünk még változatosabbá, hogy a polgári társastáncok több variánsát tanítjuk meg, azokat is, amelyek nem kötődnek kizárólag a Lendva-vidékhez, így a variánsok váltakoztatásával, azok szabad megválasztásával itt is biztosíthatjuk az improvizáció lehetőségét.

## Összegzés

A Muravidék déli néprajzi tája, a Lendva-vidék táncgyománnyában a régi és új stílusú táncok ritkaságnak számítanak. Ennek ellenére a 21. század elején a helyi néptáncgyűttes-vezetők mégis felkeresték azokat a személyeket, akikről feltételezték, vagy akikről „mesélték a faluban”, hogy hajdanán jó táncosok, mulató emberek voltak. A felkeresett és megkérdezett személyek gyermekkorukban még láttak eszközös ugrós táncot, fiatal- és felnőttkorukban táncoltak csárdást és gyorscsárdást, továbbá számos elnépiesedett polgári társastáncot és lakodalmi táncot. Utóbbiak – néhány kivétellel – zömében különböző polkafélék, amelyek egy mozdulat, motívum vagy motívumsor ismételéséből állnak egy állandó dallamra.

A csárdás és gyorscsárdás részletesebb elemzésével a Magyar Táncművészeti Főiskola táncos és próbavezető szakán írt szakdolgozatom (Balaskó 2015), az elnépiesedett polgári társastáncok elemzésével, valamint az ugrós, csárdás és gyorscsárdás visszatanításának lehetőségeivel és módszereivel pedig a Magyar Táncművészeti Egyetem táncotár szakán írt szakdolgozatom (Balaskó 2017) foglalkozik, amely alapján jelen előadás is készült.

Tudatában annak, hogy a mai gyerekek nem látják táncolni a felnőtteket, a Lendva-vidéki táncok tanítása előtt is fontos olyan mozdulatokat, mozgásokat megtanítani nekik, illetve olyan készségeiket és képességeiket fejleszteni, amelyek nélkülözhetetlenek a tánctanuláshoz. A táncelőkészítés egyik megfelelő eszköze a népi gyermekjátékkincs. Ehhez számos Lendva-vidéki példa is rendelkezésre áll. Emellett a konkrét tánctanulás előtti folyamatokhoz az ötletek gazdag tárházát tartalmazza Pignitzkyné Lugos Ilona és Lévai Péter *A tánc és a kreatív mozgás alapjai* című könyve, illetve Lévai Péter *A mozdulattípusok tanítása egyszerű eszközökkel és a zenei liktetés értelmezése a táncelőkészítésben* című módszertani kiadványa arra vonatkozóan, hogyan lehet a népi gyermekjátékokon túl felkészíteni a gyerekeket a táncra. Sikereket lehet továbbá elérni az alapmotívumok Lévai-módszer szerinti tanításával, amelyet a gyerekek nem tanulásként, nem is táncként, hanem játékként élnek meg, és játék közben észrevétlenül tanulnak meg táncolni. Erre épül a Lendva-vidéki rekonstruált ugrós tanítása is. Mindezek – népi gyermekjátékok, táncelőkészítés, alapmotívumok és ugrós – után már nem okozhat különösebb problémát a csárdás és a gyorscsárdás visszatanítása sem, és akár egy-egy elnépiesedett polgári társastáncot is beépíthetünk a munkafolyamatba.

A Lendva-vidéki anyag tekintetében a táncok visszatanításán túl is van még tennivaló. Szükséges a táncgyűjtés folytatása. Újra fel kell keresni a még élő adatközlőket és azokat a személyeket, akikhez még nem jutottunk el. Ezt az utat 2017 végén és 2018 elején bejárjuk. Emellett a táncok visszatanításánál a szélesebb közönséget is érdemes lenne megszólítani, hiszen a helyi táncok visszatanításának egyik lehetséges helyszíne lehet egy a vidéken szervezett táncház, a gyermekektől egészen a felnőtt korosztályig, ahol akár az elnépiesedett polgári társastáncok is nagyobb szerepet kaphatnak.

## Irodalomjegyzék

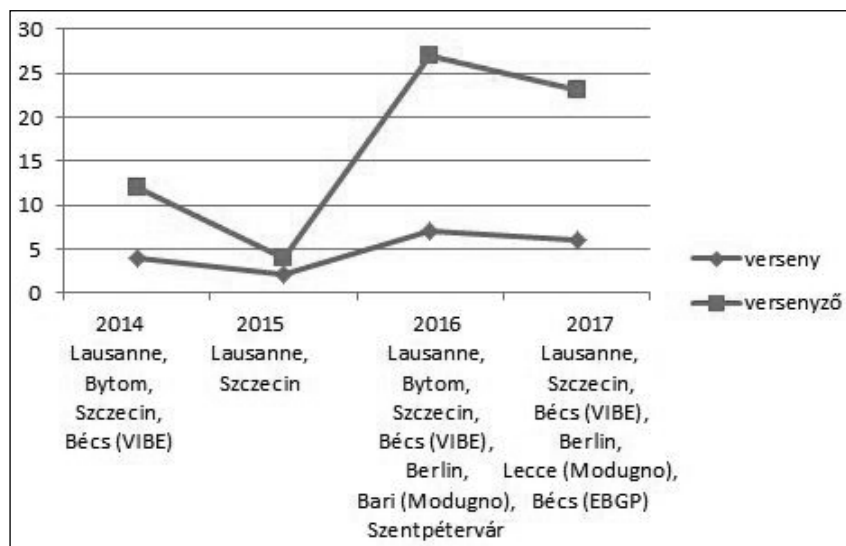
- Balaskó Enikő (2015): *A Muravidék táncjai. A Lendva-vidék táncgyománnyában*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Balaskó Enikő (2017): *A Lendva-vidéki táncok visszatanításának lehetőségei és módszerei*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest.
- Bence Lajos, Göncz László és Kovács Attila (2000): Muravidék. In: Bihari Zoltán (főszerk.): *Magyarok a világban – Kárpát-medence. Kézikönyv a Kárpát-medencében, Magyarország határain kívül élő magyarságról*. Ceba, Budapest. 737–766.
- Borsos Balázs (2011): *A magyar népi kultúra régiói 1. Dunántúl, Kisalföld, Alföld*. Mérték, Budapest.
- Filep Antal (1979): Hetés. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon II*. Akadémiai, Budapest. 529.
- Gönyey Sándor (1948): *Táncgyűjtés*. EA5418. sz. kézirat. Néprajzi Múzeum.
- Lévai Péter, Mezey Gábor és Pignitzkyné Lugos Ilona (2014): *Oktatófilm a tánc és a kreatív mozgás iskolai alkalmazásához*. Magyar Diáksport Szövetség, Budapest.
- Martin György (1997): Magyar táncdialektusok. In: Felföldi László és Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománnyában*. Planétás, Budapest. 212–215.
- Pesovár Ernő (1978): Táncoktatás és táncgyománny Zala megyében. In: Bodai József (szerk.): *Táncoktatás és táncgyománny Dél-Dunántúlon*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Pignitzkyné Lugos Ilona és Lévai Péter (2014): *A tánc és a kreatív mozgás alapjai*. Magyar Diáksport Szövetség, Budapest.
- Seemayer Vilmos (1935): Adatok népi táncaink ismeretéhez. *Ethnographia*, 46. évf. 1–4. sz. 105–116.
- Sulinet. Tánc és dráma. A magyar néptánc típusai. <http://tudasbazis.sulinet.hu/hu/muveszetek/tanc-es-dramala-magyar-neptanc-tipusai/2/polgari-tarsastancok/elnepiesedett-polgari-tarsastancok>
- Szentmihályi Imre (1977a): *Hetés és Lendva-vidék néprajzi sajátosságai*. Zalai Gyűjtemény 7. sz. Zala Megyei Levéltár, Zalaegerszeg.
- Szentmihályi Imre (1977b): A történeti Hetés. *Ethnographia*, 88. évf. 2–3. sz. 412–436.

## A nemzetközi versenyek szerepe a táncos értelmiség nevelésében

A Magyar Táncművészeti Egyetem és elődei, az Állami Balett Intézet, majd a Magyar Táncművészeti Főiskola történetében a nemzetközi versenyeken való részvétel mindig fontos szerepet töltött be. Az egykori diákok közül sokan értek el jelentős versenyeredményeket, mint pl. Volf Katalin, Kováts Tibor, Popova Aleszja, Nagy Tamás, Felméry Lili és Rónai András. Ezzel együtt természetesen nem csak azokból válhat nemzetközi szinten is kiváló táncos, akik részt vettek nemzetközi versenyeken, hiszen az iskolából kilépve nagyon sok mindentől függ az, hogy kiből milyen táncművész válik. Sőt a nemzetközi versenyeken való eredményes szereplés még egyáltalán nem garanciája egy rangos pályafutásnak.

De a versenyre történő felkészülés, a sok és tudatos munka a fiatal táncosok fejlődését, a nemzetközi fórumokon történő megmutatkozás pedig az iskola pozicionálását segíti elő, és ezért korunkban elengedhetetlen. Különösen is érvényes ez egy egyedi profillal rendelkező iskola esetében, ahol tehát hazai versenyhálózat nincs (és nem is lehet).

Az utóbbi években – elsősorban a Nemzeti Tehetség Program támogatásának köszönhetően – jelentősen megnőtt azoknak a versenyeknek a száma, amelyre az MTF/MTE delegálni tudott. Míg 2014-ben négy versenyre 12 diák, és 2015-ben mindössze két versenyre (Lausanne, Szcze cin) négy hallgató jutott el, addig 2016-ban hét versenyen 27, és 2017-ben hat versenyen 23 diákunk vehetett részt (1. ábra).



1. ábra: Az MTF/MTE diákjainak részvételével rendezett nemzetközi versenyek és a versenyzők számának alakulása (2014-2017)

2014 és 2017 között a táncművész szakról összesen 58 egyéni vagy csoportos versenynevezésre került sor. A legtöbbször (46) a legnagyobb hagyományú és létszámú balettművész szakirány képviseltette magát, de a legújabb szakirány, a modern tánc is tíz alkalommal indított versenyzőket ebben a négy évben. A néptáncosok két versenyző kíségyüttese pedig a nagyobb létszámmal (három, illetve öt fő) és kivételes eredményességgel emelkedik ki: mindkét programjuk díjazott volt, sőt koncertvisszahívást is kapott.

A 12 kísérő oktató számára is hasznos tapasztalatokat jelentettek ezek a nemzetközi kitekin-tést biztosító alkalmak: egy-egy versenyre akár többtucatnyi országból sereglenek össze versenyzők és tanáraik. A mesterek ilyen alkalmakkor tehát „testközelből” figyelhetik a változásokat, az egyre újabb elvárásokat, a partneriskolák módszereit, szempontjait, melyekről hazatérve tanszéki fórumokon, szakmai beszélgetések kertében számolnak be. Az aztán már az adott oktató és az iskolavezetés döntése, hogy mit próbál meg átvenni, meghonosítani, és mit utasít el szakmai megfontolásból, legyen az bármennyire is „trendi” vagy sikeres. Mindeközben pedig az oktatók jobban megismerik a saját növendékeiket is, hiszen az iskolán kívüli környezetben a gyerekek is nyitottabbak, kommunikatívabbak, mint egyébként. És sok közös élményre – repülőútra, városnézésre, helyi ételkülönlegességek megkóstolására – is alkalom adódik, amire a „normál” tanítás során nem.

2016-ban a Nemzeti Tehetség Program keretében (NTP) öt sikeres pályázattal 6,5 millió forintot, 2017-ben hat sikeres pályázattal 8 millió forintot használhattunk fel. (Sajnos a kiíró döntése értelmében a 2017/18-as évadban egy pályázó már csak három pályázatot nyújthat be – ezzel a lehetőséggel sikeresen éltünk is, azonban ez mindenképpen visszalépés.)

A megnövekedett részvétellel megnőtt a versenyeken elért díjak száma is: a két NTP-által támogatott évben 10-10 díjat hoztak haza versenyzőink. Azonban a legnagyobb hasznot sohasem maguk a díjak – legyenek azok pénzzjutalmak, kurzusösztöndíjak vagy csak elismerő oklevelek – jelentik, hanem a versenyzők fejlődése, az önbizalmuk erősödése, a színpadi rutinjuk gyarapodása és az önreflexiós képességük gazdagodása. Azt, hogy ez mennyire így van, a versenyző fiatalok által kitöltött kérdőívek összegzése is megerősítette.

A versenyek „hasznaként” említették, hogy találkoztak az elvárásokkal; másoktól – esetleg más módon – kaptak visszajelzést; megtanultak szokatlan helyzeteket, helyszíneket kezelni; fejlődtek koncentrációban, fókuszálásban (a zavaró tényezők kiszűrésében), időzítésben; kapcsolatokat alakíthattak ki; felismerték a nyelvtudás fontosságát; folyamatot láttak és éltek meg a felkészülés és a verseny során és jobban, sokrétűbben ismerték meg önmagukat.

Ezek a „hasznok”, „eredmények” megerősítik a sokszor hangoztatott – és talán már meg is kopott – szlogen igazságát, miszerint a versenyen nem a győzelem, ha a részvétel a fontos.

A verseny részvétel és a felkészülés általában nem a diák, hanem az oktatók – sőt nem is csupán a saját mester, hanem a Művészeti Tanács – döntése. A versenyző gyerek/fiatal kiválasztásánál nagyon fontos, hogy csak olyan gyereket delegáljon az egyetem nemzetközi versenyre, aki mind technikailag, mind esztétikailag, mind szellemileg megfelel az adott verseny elvárásainak. (Alkalmanként az egyéni ambíciókat is – amikor a növendék, vagy még inkább a szülő jelentkezik versenyzési elképzeléssel – nyesegetni-terelgetni kell ugyanezen szempontok mentén.) Ugyanis egyáltalán nem mindegy hogy kit melyik versenyre küldünk, hiszen a nemzetközi versenyek és az elvárások nem egyformák. Akadnak egy-két napos versenyek, míg például a nagyon rangos Várnai Balettverseny két hétig tart. Van, ahol csak a klasszikus repertoárból kell műsort választani (sőt azon belül is csak meghatározott repertoárból lehet), másutt a kortárs interpretáció kerül előtérbe. A bytomi versenyen a táncos növendékek kreativitása: a saját koreográfia van a központban. A Művészeti Tanács tagjainak tisztában kell lenniük az adott gyerek teherbírásával, tudásszintjével, lelki beállítottságával, amihez a korábbi előadásokra vagy például a háziversenyre

történi felkészülés során szerzett tapasztalataik adnak támpontot, noha a gyerekek évről évre sokat változnak. Sok gyerek ugyan megfelel(ne) technikailag, de nem versenyző típus: versenyhelyzetben leblokkol, és nem tud úgy teljesíteni, mint a teremben, vagy egy előadáson – őket más fórumokon és eszközökkel kell a fejlődésben segíteni. Összegezve: *csak olyan versenyt érdemes választani, ami megmérettetés és kihívást jelent a növendék, illetve a hallgató számára, de nem haladja meg annak határait.*

A következő fontos elem a versenyszám vagy versenyszámok: az adott variáció, pas de deux stb. kiválasztása. Itt is sok szempontot kell figyelembe venni: a gyerek, fiatal tudásszintjét, karakterét, egyéniségét, de akár még a magasságát is. Az biztos, hogy csak olyan számot érdemes műsorra tűzni, ami a versenyző diáknak is tetszik – ebbe a döntésbe tehát már nekik is kell, hogy legyen beleszólásuk. Ugyanígy a jelmez kiválasztásánál is lényeges, hogy az „személyre szóló” legyen: olyan, amiben jól érzi magát az ifjú táncos, ami hozzáad a teljesítményéhez, nem pedig gátolja.

A következő, és egyben legfontosabb periódus a felkészülés. Ennek során mindig vannak jobb és rosszabb időszakok. Az elején általában nincs gond, de amikor esetleg nem fejlődik úgy az adott gyerek, ahogy azt a mester szeretné (aminek a legtöbb esetben lelki okai vannak), akkor azt az érintett fiatal is érzi. Meg kell találnunk, hogy mivel tudjuk a holtpontról elmozdítani. Általános szabályok nincsenek, hisz minden egyéniség más és más, így aztán a balettmester intuíción, empatikus készségén nagyon sok minden múlik. Az egyetem a felkészülés során törekszik arra, hogy minél több előadási alkalmat is biztosítson a delegálandó versenyzőknek: akár a házi színpadi, akár külső előadások alkalmával. Ezek hozzájárulnak a rutin megszerzéséhez és az önbizalom erősödéséhez, ugyanakkor lehetőséget kínálnak arra is, hogy az egy-két felkészítő mester mellett más szakemberektől is visszajelzéseket, tanácsokat kaphassanak a versenyre készülők.

A versenyhelyszínek és -lebonnyolítások nagyon változatosak. Van, ahol minden biztosítva van a nyugodt színpadra lépéshez, és van, ahol mindez nincs meg: kevés a színpadi próba, sokat kell várni a színpadra lépéshez, sokat kell utazni, stb. Ezek mind stresszhelyzetet okozhatnak, és a helyzet kezelésében nagyon nagy szerepe van a kísérő balettmesternek, akinek nyugalmat kell sugározni, és az utolsó pillanatig pozitív energiát adni a gyerekeknek. Nagyban függ az eredmény attól, hogy melyik gyerek mennyire tud fókuszálni az adott pillanatban, és az adott helyzetben: meg kell tanulnia a számára szokatlan helyzeteket kezelni. Ki kell ismernie önmagát, hogy milyen módon tud leginkább az adott feladatra koncentrálni, hogy mi kell ahhoz, hogy az adott pillanatban a lehető legjobb formáját tudja hozni. Ezt lehet, és kell is fejleszteni: egyrészt tudatosítani, hogy kit mi segít, másrészt – akár a sportpszichológiától kölcsönözött – lelki-szellemi kondicionáló gyakorlatok elsajátításával.

S végül elengedhetetlen, hogy megtanítsuk a gyereket, fiatalot az eredmény feldolgozására, annak a jövőbeni munkába történő beépítésére. Ha valaki díjazott lesz, ez talán egyszerűbb, mivel nagy motivációt ad, ugyanakkor innentől kezdve megnőnek az elvárások is: saját magával szemben is, és mások részéről is – bizony akad, akit később nyomaszt az elvárás. De ha a verseny vége „kudarcs” (egy többfordulós versenyen a döntőbe be nem kerülést mindenki kudarcként éli meg), azt is építő jelleggel lehet, sőt kell használni. A gyerekeknek, fiataloknak meg kell értenie – és ez nem mindig egyszerű –, hogy a legnagyobb nyereség a felkészülési periódus, a szakmai fejlődés és megmérettetés élménye: mindezzel már biztosan gazdagodott. Ahogy elvehetetlen az is, hogy látta a különböző országokból érkezett kortársait, más mesterekkel is dolgozhatott, új szemszögből közelítő instrukciókat kapott, stb. És mindezt – esetleg csak néhány hónap (vagy év) távlatából – maguk a versenyzők is belátják.

Kérdőíves felmérésünkben rákérdeztünk, hogy véleményük szerint miben fejlődtek. A válaszokban a következőket említették: tánctechnika, szerepformálás, tudatos idő- és energiagazdálkodás, koncentráció, színpadi rutin, alkalmazkodás új helyzetekhez, valamint az nyelvtudás

(angol) és annak belátása, hogy a nyelvtudás nélkülözhetetlen, továbbá a fájdalomtűrés és a kudarckezelés. Elmondhatjuk, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetem által nemzetközi versenyekre delegált, *13-19 éves előadóművész-jelöltek számára az értelmiségi fejlődés elsődlegesen személyiségfejlődés: az önreflexiós készség, a környezetre, a másokkal történő interakciókra való reflektálás képességének a fejlődése.*

Az elmúlt négy év 45 versenyzőjéhez eljuttatott kérdőívekre adott válaszok is ezt tükrözik. 21 versenyző írta meg hosszabban-rövidebben a tapasztalatait, melyekből néhány részletet az alábbiakban megosztunk. Jó azt látni, hogy ki-ki önmaga épülésére-építésére használja fel – akár a kritikaként kapott vagy negatív – tapasztalatait is.

„A Prix de Lausanne versenyen a középdöntő után a döntőbe nem került versenyzők beszélhettek egy-egy zsűritaggal. Nagyon értékes instrukciókat kaptam, és olyan tanácsot, amit más még sosem mondott nekem” (Takamori Miyu, 18 éves).

„A berlini Táncolimpián a leghasznosabb instrukció az volt, hogy élvezzem a táncot, és ha nem sikerül valami, ne törődjek vele, hanem táncoljak tovább, mintha semmi nem történt volna” (Katarina Buzic, 13 éves).

„Olaszországban megtapasztaltam, hogy az angol nyelvnek fontos szerepe van, mert el kell tudni igazodni és a gyakorlatokban lévő instrukciókat megérteni” (Lengyel Dorottya, 14 éves).

„A bécsi VIBE-ra készülve igyekeztünk beosztani az erőnket, valamint az időnket, hogy a próbák és az iskola mellett pihenésre is jusson idő. Talán ez által tudatosabbá is váltunk” (Bozsányi Liliána, 18 éves).

„Berlinben az időnk nagy részét [az MTF-ről érkező II. és VII. évfolyamos versenyzők] együtt töltöttük. Ennek a szeretetteljes atmoszférának, aminek alkotói voltunk, az értékével csak akkor szembesültem, amikor találkoztunk a többi versenyzővel. Bár induláskor az ismerkedés, barátságkötés lehetőségét egyáltalán nem zártam ki, de senkivel nem sikerült pár szónál többet váltani” (Dosek Dorka Róza, 18 éves).

„A verseny után rengeteg motivációt éreztem. Láttam másokat, és láttam, mik az elvárások. Az, hogy Berlin után, ahol III. díjat kaptam, Bécsben nem sikerült eredményt elérni, elsőre lelombozott, de próbálok ezt is a javamra fordítani” (Radic Diána, 19 éves).

„Egy versenyen több nemzet képviselteti magát, és mindenki más-más metodikát hoz magával. Jó ezekkel megismerkedni és ezekből is tanulni. A mesterek sokszor eltérően neveznek egyes elemeket, mint mi otthon, és mást is követelnek meg” (Sántha Szilveszter Mátyás, 20 éves).

„Bécsben megismerhettük külföldi kortársainkat: az ő szokásaikat, hogy ők hol tartanak. Nekem ez volt talán a legnagyobb tapasztalat az egészben. Valahogy segítenek ezek betájolni magunkat, hogy reálisan lássunk mindent: jót és rosszat is” (Szelényi Dóra, 17 éves).

„Bariban (Olaszországban) a magyar csapat erőssége leginkább az előadókészségben és a színpadi jelenlétben rejlett. A versenyen mindenkinek jó technikai tudása volt, de csak kevesen tudták úgy prezentálni magukat, mint mi. Ennek oka az lehet, hogy valószínűleg mi több színpadi tapasztalattal rendelkezünk, mint ők” (Sántha Szilveszter Mátyás, 20 éves).

„Nem kedvelem a táncversenyeket, mert a művészet pontozással nem értékelhető, ugyanakkor rengeteg tapasztalatot szereztem, amiért viszont hálás vagyok” (Topolánszky Vince, 15 éves).



## Mentális gyakorlás – téri képességek

A tapasztalat létrehozásának és újrateremtésének általános mentális képességét képzeletnek ismerjük. Ennek a mentális képzeleti folyamatnak a lényegi komponensei, amelyeket a pszichológiai és idegtudományi kísérletekben azonosítottak: (1) a képek előállítását az imént észlelt külső ingerekből, amelyek már nincsenek jelen, vagy a tartós emlékezetből; (2) a kép fenntartása a vizuális-téri közvetlen emlékezetben; (3) tartalmának megvizsgálása és verbális leírása; (4) a létrehozott kép transzformálásának és elaborálásának lehetősége, azaz elforgatása és rekonstruálása kontúrjának vagy alakjának módosításával, vagy ezen akciók kombinálásával egy mentális szintézisbe, amely új eredeti modellt hoz létre (Denis et al. 2001; Pearson et al. 2001; Kosslyn, Ganis és Thompson 2001).

A mentális kép sokféle modalitású lehet: leggyakrabban látási, hallási, mozgási (kinesztetikus), vagy akár ízlelési és szaglási is, külön-külön vagy kombinációban egymással. Mivel a látórendszer eltérő neurális rendszerekben dolgozza fel a tárgyi tulajdonságokat (szín, alak) és a téri tulajdonságokat (téri relációk), nyilvánvaló, hogy a mentális képre is vonatkozik ez a különbség (Kozhevnikov, Kosslyn és Shephard 2005).

Az utóbbi két évtizedben a mozgásképzlet vizsgálata vált egyre intenzívebbé. 188 tanulmányból (motoros képzelet, mentális megismétlés, mentális kép, mentális gyakorlás, teljesítmény, tanulás és sport témákban) 1990 és 2005 között évi 10-20 foglalkozott a témával, alapkutatás vagy alkalmazott területen. 2015-re mindkét területen elérte a megjelent tanulmányok száma a 70-80-at (Di Rienzo et al. 2016). Ezek a kutatások nemcsak a pszichológiában, hanem olyan alkalmazott tudományterületeken is folynak, mint a sport és a rehabilitáció (Di Nuovo et al. 2016; Guillot, Di Rienzo és Collet 2014; Moran et al. 2012). Ennek egyik oka a funkcionális ekvivalencia hipotézis (Finke 1979), mely szerint a mentális képzet funkcionálisan ekvivalens a fizikai tárggyal vagy eseménnyel. Erre alapozva alakult ki a mentális gyakorlás, amikor a mozgás kivitelezése nélkül, fejben „játszuk le” a mozdulatsort (Moran 1996). Már 1983-ban, a sportpszichológiában addig fellelt 60 tanulmány alapján kimutatták, hogy a mentális gyakorlás után javul a teljesítmény ahhoz képest, ha nincs semmilyen gyakorlás (Feltz és Landers 1983). A mentális gyakorlás hatékonyságát olyan vizsgálatokkal lehet alátámasztani, mint például a mentális gyakorlás során az izomerő közel olyan mértékben nő (22%), mint a tényleges gyakorlás során (29,75%), szemben a gyakorlás nélküli kontrollal (3,7%) (Yue és Cole 1992). A táncban például az Ausztrál Balett szólótáncosa, Kirsty Martin inkább támaszkodott a képzeletére karrierje során, mint a technikai szabályokra (Karin 2016).

A táncosképzésben, illetve a próbák során a mentális képzelet és a motoros képzelet felhasználásának sok példáját javasolja könyveiben Eric Franklin (1996; 2014), például: „Képzeld el, hogy főtengelye egy szökőkút vagy gejzír lehet. A feje könnyen lebeg a vízoszlop tetején” (Franklin, 1996, 285). Sok táncos használ a tervezéshez, beillesztéshez, értékelő technikákhoz és a koreográfiában képzeletet (Bläsing et al. 2012; Hanrahan és Vergeer 2000; Overby és Dann 2011; Nordin és Cumming 2005). Hivatásos kortárs táncosokkal készült interjúkból kiderült, hogy a táncosok különböző típusú és nagyon egyéni képzeleti képeket használnak, például elképzeli magát, ahogy „a víz érzése [...] és engedi, hogy a víz mozgása befolyásolja mozgását” (Hanrahan és Vergeer 2000, 239). Jóllehet a vizsgálatok sok hasonlóságot találnak az atlétika és a tánc előadása között, mint például az összpontosítás, a fegyelmettség, a gyakorlásra szánt idő

stb., a képzeleti kontrollálhatóság szempontjából azt is felvetik, hogy a táncosok közvettebb, metaforikusabb képeket használnak, mint az edzők. „Képzeld el, hogy sétál és forog, mintha nem volna gravitáció, amely a földön tartja.” A metaforikus képek segítik egy mozdulat minőségének a változtatását, jelentést adnak hozzá, esztétikai üzenetük lehet. Nem kiegészítői a képzési programnak, nem a teljesítmény fokozását célozzák, mint a sportban, hanem szerves részei a táncosok képzésének.

### Mentális forgatás

A mentális képzeletet a mentális forgatással lehet vizsgálni, amely a téri képesség és problémamegoldás igen fontos hozzájárulója. Ez olyan feladatsor, ahol egy kockákból felépített egyszerű alakzatot mutatnak a kísérleti személynek, együtt négy másik, ugyanígy felépített 3D alakzattal. Ebből a négyből kettő azonos az eredetivel, de térben elforgatva mutatják be, és ezt a kettőt kell megtalálni (Séra 1991). Egy-egy alakzat olyan, mintha egy kockákból álló Z-hez hasonló elrendezést látnánk, különböző irányba néző száakkal, vagy emberi test hasonlattal élve, egy karjait együtt valamelyik oldalra kinyújtó térdelő alakot. Mentális forgatást (habituációs eljárással) már 4-5 hónapos csecsemőknél is demonstráltak (Moore és Johnson 2008). A mozgás és a mentális forgatási teljesítmény kapcsolatát vizsgálva 8-10 éves gyerekek kéthetes, napi 20 perces koordinatív mozgástréning után jobban teljesítettek a mentális forgatás tesztben a kontrollhoz képest (Blüchel et al. 2013). Ez a kapcsolat fordítva is működik. Azok a 7-8 és 11-12 éves gyerekek, akik a mentális forgatás tesztben jobban teljesítettek, jobb eredményt értek el egy speciális akadályversenyen, ahol az akadálypálya leküzdéséhez forgásokra, ugrásokra, irányváltásokra, tehát téri képességekre volt szükség (Hoyek et al. 2014). Felnőtteknél is hasonló az eredmény, például a tornászok jobb teljesítményt mutatnak a kontrollhoz képest a mentális forgatás tesztben (Ozel, Larue és Molinaro 2002).

A különböző mozgások hatása nem egyforma. Második osztályos (7-9 éves) gyerekek ötletes, 3\*45 perces tréningen vettek részt, ahol az egyik csoportnak kreatív tánc, a másik csoportnak ugyanabban az időben hagyományos testnevelés foglalkozás volt. A táncos csoportban mind a fiúk, mind a lányok mentális forgatási teljesítménye jobban javult, mint a nem táncos csoportban (Jansen, Kellner és Rieder 2013).

A mentális forgatási feladatokban kétféle átalakítási folyamat különböztethető meg: *allocentrikus* (tárgyalapú) és *egocentrikus* (perspektíva) transzformáció. A tárgyalapú transzformációk esetében a tárgy elforgatott és a nézőpont rögzített (mint a szálló labda a kapu felé, amit tekintetével követ a góllövő). Egocentrikus transzformációnál a tárgy marad rögzített és a megfigyelő nézőpontja változik a tárgyhoz vagy a környezethez képest (mint a tornász, aki ellendült az egyik rúdról a másik felé pörögve és csavart téve). Lehet hozzátartozója a szakértésnek a tornászoknál mindkét mentális transzformációban, habár vannak tanulmányok, hogy ezek nem közös vagy azonos mechanizmusok (például: Feng et al. 2017). Például a tájfutók a sikeres tájékozódáshoz az erdőben, fák között allocentrikus perspektívát alakítanak ki, hogy helyüket, mint tárgyat meghatározzák a térkép koordináta rendszerében. A magasabb szintű allocentrikus transzformációs képességük alapján elvárhatóan jobban teljesítenek erre a perspektívára támaszkodva a tárgyalapú mentális forgatásban, mint az atléták vagy a futók, illetve a nem atléta személyek (Schmidt et al. 2015). Sok mentális forgatási kísérletben a standard absztrakt kockákból álló alakzatot egészalakos emberi ábrákkal vagy elforgatott testrészek ábráival (kéz, láb) helyettesítik. Így egy kutatásban egy előre nyújtott lábú és könyökben behajtott karját felfelé nyújtó, a levegőben ugró férfialak életszerű, háromdimenziós képének elforgatott változataival, az eredeti feladattal összehasonlítva úgy találták, hogy az emberi alakos tételek nem sportoló pszichológus egyete-

mistáknál javították a (döntési idő) teljesítményt (Alexander és Evardone 2008). Egyes sportok, mint a tánc is, különösen kedvezőek az ilyen mérésekhez. Steggemann, Egbert és Weigelt (2011) nem szakértő (például evezősöket, akiknél nincs teljes testátalakítás, pörgés vagy forgás) és szakértő atlétákat (tornászokat, ugrószőnyeg-akrobatákat) hasonlítottak össze mentális testforgatás és tárgyforgatás feladatban. Az egyik feltételben vagy két valós fényképet mutattak be függőlegesen elhelyezve egy jobbra vagy balra kinyújtott kezű emberről, a két kép eltérő szögben elforgatott volt (testforgatás), illetve egy „R”-betűt két elforgatott változatban szintén függőlegesen elrendezésben, elforgatott különbséggel (tárgyforgatás) és „azonos vagy különböző” döntés volt a feladat. A másik feltételnél „jobb vagy bal” döntést kellett hozni, egy szemből vagy háttal látható és különböző téri irányba elforgatott álló emberről, hogy merre néz a kinyújtott karja. A két inger szögműködésével nőtt a döntési idő (RI) az első döntésben, de nem volt hasonló összefüggés a másodikban. Nem volt különbség a szakértők (tornászok, ugrószőnyeg-akrobaták) és a kezdők (akiknél nincs teljes testátalakítás) között az azonos–különböző feladatban, de a szakértelemnek volt hatása a bal–jobb feladatban, ahol a szakértők rövidebb reakcióidőket adtak. Magyarán a szakértelemnek csak akkor mutatkozott előnye a teljesítményben, amikor az emberi alakot a nem szakértők számára ismeretlen fejjel lefelé téri helyzetben mutatták be, így a szakértés biztosítja az egocentrikus nézőpontról való váltást – a személyhez kötött (allocentrikus) nézőpontról a külső, tárgy központú nézőpontra. Hasonló eredményt kaptak Ozel és munkatársai (2002) is.

Ezeknek az eredményeknek ellentmond Jola és Mast (2005) vizsgálata, amelyben kimutatták, hogy a profi táncosok rosszabbul teljesítenek a mentális forgatás tesztben, mint a nem táncosok. A táncosoknak igen nagy tapasztalata van a térbeli mozgásokról, saját testük térbeli helyzetéről, mások térbeli helyzetéről, így elképzelhető, hogy a jobb képességük nem a fizikai tárgyakkal való manipulációban, hanem speciálisan az emberi test különböző helyzeteinek mentális reprezentációjában, manipulációjában jelenik meg. De amikor a mentális forgatást nem a hagyományos tárgyforgatással nézték, hanem emberalakok különböző elforgatásait, akkor sem voltak jobbak a profi táncosok, mint a nem táncosok – a két csoport mentális forgatási teljesítménye nem különbözött. Egy lehetséges magyarázat az ellentmondásra, hogy a táncosok a mozgásban szakértők, és nem a statikus tárgyak elforgatásában. A statikus/dinamikus képzelet elkülönítését már Paivio és Clark (1991) felvetette, beszámoltak mozdulatlan tárgy, mozgásban lévő tárgy és elforgatott tárgy elképzeléséről.

A képzelet használata javul a gyakorlás hatására kialakuló szakértelmi szinttel, és ráadásul a motoros képzeletnek új, eredeti megoldások kitalálásában, a tánc improvizálásában is igen jelentős szerepe van (May et al. 2011), amit agyi képalkotó módszerekkel is kimutattak. A motoros képzelet beiktatásának jótékony hatása már rövid távon is érvényesül. Így Sacco és munkatársai (2006) vizsgálatában öt napon keresztül motoros képzeletet iktattak be klasszikus tangóórákon, hogy hangsúlyozzák a helyváltoztatások figyelmi ellenőrzését a kísérleti csoportnál, míg a kontroll csoportnál nem volt ilyen gyakorlás. A két csoport nem különbözött a vizuális- és a mozgásos képzeleti teljesítményben. A kísérlet után, a kísérleti csoportnál az utóteszt alatt fokozott aktivációt figyeltek meg a mozgás produkcióval kapcsolatos agyi területeken, ezzel együtt csökkenő aktivációt a téri-vizuális információ feldolgozással foglalkozó területeken. Tehát ez a csoport mentális erőfeszítéseit inkább a mozgás kivitelezésre fordította, mint a mozdulatsorozat téri-vizuális jellemzőire (hiszen azon ők már túl voltak). A motoros képzelet gyakorlásának hatását a mozgáskéreg szerveződésére számos kutatásban támasztották alá (összefoglalást lásd: Di Rienso et al. 2016).

## A téri képességek

Összefoglalóan téri képességnek nevezzük a téri információk feldolgozásának, manipulálásának és vizualizálásának képességét, vagyis a tárgyak és viszonylataik térbeli felfogásának, megítélésének, emlékezésének és problémamegoldásra való használatának lehetőségét. A téri képességek kutatása egyre jelentősebb szerepet kap a természettudományos képzés és fejlesztés területén (Krisztián et al. 2015; Krisztián 2016; Salat és Séra 2002; Séra, Kárpáti és Gulyás 2002; Uttal et al. 2013; Newcombe és Shipley 2015).

A '90-es években kezdett a kognitív pszichológia és az idegtudomány különbséget tenni a vizuális és a téri között. A vizuális képzelet a tárgyak vizuális megjelenésének reprezentációja: forma, szín, világosság. A téri képzelet a téri viszonyok reprezentációjának képessége: a tárgyak részeinek viszonya, a tárgy helye a térben vagy a mozgása; a téri képzelet nem korlátozódik a vizualitásra (Farah et al. 1988). Lehet valaki nagyon jó a képek létrehozásában (élénk és részletes mentális képeket tud előállítani), mások a téri viszonyok és téri transzformációk terén lehetnek jók.

A mentális térhasználat kétféle módja, mint fentebb láttuk, a személyhez (egocentrikus) és a tárgyakhoz (allocentrikus) viszonyított. A téri észlelés során, ennek megfelelően, az agyunk a tárgyaknak több reprezentációját hozza létre: a térnek a test középvonalához viszonyított része (egocentrikus) és van egy része, ami a test határain kívül esik, a tárgyak relációja (allocentrikus). A csecsemőknél a mászás nagy hatással van a térlátás beindítására azáltal, hogy ennek hatására a folyton változó környezet miatt folyamatosan újra kell lokalizálni a céltárgyat a többi tárgyhoz képest, mivel mozgás közben folyamatosan meg kell újítania a képet, a kiszemelt céltárgyat pedig ehhez képest kell értelmezni (Lábadai és Osváth 2004). Középkorúaknál a Leonardo program keretében fejlesztették a térlátást (Séra, Kárpáti és Gulyás 2002), és itt is a mozgás szerepét mutatták ki a térlátás fejlődésében.

A téri képesség fejleszthetőségének életkori határát vizsgálva Miller és Halpern (2013) téri fejlesztő foglalkozásokat tartottak fizikushallgatóknak, amiktől nemcsak a téri képességeik javultak, hanem a vizsgákon is jobban teljesítettek. Azonban a fejlesztő kurzus során elért eredmény nem volt tartós: hat hónapon belül eltűnt. Ez pedig megerősíti Séra, Kárpáti és Gulyás (2002) által a téri képesség fejleszthetőségére megállapított, kb. 18 éves korra tehető életkori korlátot.

A téri képességeket több fogalommal is jelölik, szinonimaként használják, továbbá a hazai és a nemzetközi fogalomhasználat sem teljesen azonos, bár tartalmi szempontból nem lényegesek az eltérések. A hazai szakirodalomban Séra, Kárpáti és Gulyás (2002) nyomán *térszemlélet*ként használjuk. A nemzetközi szakirodalomban hol *téris képességekként* (spatial abilities; például Tosto et al. 2014), hol *téris ismeretként* (spatial skills; például Uttal et al. 2013) tárgyalják a jelenséget, esetenként *vizuális-téris képességekként* (visuospatial abilities; például Crollen és Noel 2015).

Salat és Séra (2002) megfogalmazásában a vizualizációs képesség és az orientációs képesség együttesen eredményezi a térszemléletet. Séra, Kárpáti és Gulyás (2002) a térszemléletet összetett képességként fogalmazzák meg, melyet nem lehet globálisan mérni, így globálisan fejleszteni sem. Ez a megközelítés egybecseng Newcombe „esernyő” hasonlatával (Newcombe és Shipley 2015), amely szerint ez egy olyan fogalom, ami alá sok rész-képesség befér, és ezt a sokféleséget jelzi a fogalmak többes száma is (téris képességek).

Uttal et al. (2013) a téris képességek fejlesztésével foglalkozó, 1984 és 2009 között megjelent 217 tanulmány metaanalízisét végezték el. Az összehasonlító kutatás során a definíció szempontjából arra jutottak, hogy a téris képességeknek nincsen általánosan elfogadott meghatározása. Definíció helyett Uttal és munkatársai (2013) egy kétdimenziós osztályozási rendszert ajánlanak, ahol definíció helyett a különböző téris élmények dimenziók mentén való besorolását javasolják. A téris élmények besorolásakor Newcombe és Shipley (2015) meghatározását veszik át, akik az

egocentrikus és allocentrikus dimenzió helyett intrinzik – extrinzik, illetve statikus – dinamikus dimenziót javasolnak. Az intrinzik dimenzió a tárgyak jellemzőit jelenti, például a formájukat, ezt használjuk olyankor, amikor leírunk egy tárgyat. Az extrinzik dimenziót a tárgyak egymáshoz viszonyított elhelyezkedésének leírására használjuk. A statikus–dinamikus dimenzió a tárgyakkal végzett tevékenység jellegét írja le, dinamikusak azok a helyzetek melyekben a tárgy elforgatott, hajlított vagy mozog.

Ez a két dimenzió négy téri képességet ír le: (1) Az *intrinzik – statikus* képesség azokat a téri tevékenységeket érinti, amellyel a tárgyak téri konfigurációját, esetleg formáját kódoljuk, például a „beágyazott figura”-teszt. (2) Az *intrinzik – dinamikus* képesség azokkal a tevékenységekkel kapcsolatos, ahol a tárgyak téri kódolásának transzformálását végezzük, például növeljük vagy csökkentjük a méretét, esetleg elforgatjuk a tárgyat, ide tartozik a 2D-ből 3D-be való transzformálás, továbbá a mentális forgatás és a mentális hajtogatás. (3) Az *extrinzik – statikus* képességekhez azokat, ahol a tárgyak téri elhelyezkedését, vagy pozícióját kódoljuk más tárgyakhoz vagy egy referenciakerethez viszonyítva, ez segít az absztrakt téri elvek megértésében, mint például a vízszintmérő vagy a függőn működése. (4) Az *extrinzik – dinamikus* képesség a tárgyak együttesének vizualizálását jelenti egy másik nézőpontból, az ilyen típusú tevékenységek a tárgyak közti kapcsolatok transzformálására vonatkoznak, amikor egy vagy több elem, esetleg maga a megfigyelő is mozgásban van vagy legalább mentálisan mozgatható.

Térei képességek	Meghatározás	Példák
<i>Intrinzik – statikus</i>	A tárgyak formájának, téri konfigurációjának kódolása.	láb- vagy karpozíciók
<i>Intrinzik – dinamikus</i>	A tárgyak téri kódolásának transzformálása (például növeljük a méretét; elforgatjuk a tárgyat; 2D-ből 3D-be való transzformálás).	piruett
<i>Extrinzik – statikus</i>	A tárgyak téri elhelyezkedését, pozícióját kódoljuk más tárgyakhoz vagy egy referenciakerethez viszonyítva.	egyik táncos pozíciója a másikhoz képest
<i>Extrinzik – dinamikus</i>	A tárgyak együttesének vizualizálása egy másik nézőpontból. A tárgyak közötti kapcsolatok transzformálása.	perspektíva átvétel

## Irodalomjegyzék

- Alexander, G. és Evardone, M. (2008): Block and Bodies: Sex differences in a novel version of the mental rotations test. *Hormones and Behavior*, 53. évf. 1. sz. 177–184.
- Bläsing, B., Calvo-Merino, B., Cross, E. S., Jola, C., Honisch, J. és Stevens, C. J. (2012): Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta Psychologica*, 139. 300–308.
- Blüchel, M., Lehmann, J., Kellner, J. és Jansen, P. (2013): The improvement in mental rotation performance in primary school-aged children after a two-week motor-training. *Educational Psychology*, 33. évf. 1. sz. 75–86.
- Calvo-Merino B., Glaser, D., Grezes J. et al. (2005): Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. *Cerebral Cortex*, 15. évf. 8. sz. 1243–1249.
- Calvo-Merino, B., Grezes, J., Glaser, D. et al. (2006): Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation. *Current Biology*, 16. évf. 19. sz. 1905–1910.
- Crollen, V. és Noël, M-P. (2015): Spatial and numerical processing in children with high and low visuospatial abilities. *Journal of Experimental Child Psychology*, 132. 84–98.
- Denis, M., Logie, R. H., Cornoldi, C., De Vega, M. és Engelkamp, J. (2001, szerk.): *Imagery, Language and Visuo-Spatial Thinking*. Psychology Press, Hove.
- Di Nuovo, S., De La Cruz, V., Conti, D., Buono, S. és Di Nuovo, A. (2014): Mental imagery: rehabilitation through simulation. *Life Span Disability*, 17. évf. 1. sz. 89–118.
- Di Rienzo, F., Debarnot, U., Daligault, S., Saruco, E., Delpuech, C., Doyon, J., Collet, C. és Guillot, A. (2016): Online and Offline Performance Gains Following Motor Imagery Practice: A Comprehensive Review of Behavioral and Neuroimaging Studies. *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 10. Art. 315. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00315>
- Farah, M. J., Hammond, K. M., Levine, D. N. és Calvanio, R. (1988): Visual and spatial mental imagery: Dissociable systems of representation. *Cognitive Psychology*, 20. évf. 4. sz. 439–462.
- Feltz, D. L. és Landers, D. M. (1983): The Effects of Mental Practice on Motor Skill Learning and Performance: A Meta-analysis. *Journal of Sport Psychology*, 5. évf. 1. sz. 25–57.
- Feng, T., Zhang, Z., Ji, Z., Jia, B. és Li, Y. (2017): Selective effects of sport expertise of MRTs with object-based and egocentric transformations. *Advances Cognitive Psychology*, 13. évf. 3. sz. 248–256.
- Finke, R. A. (1979): The functional equivalence of mental images and error of movement. *Cognitive Psychology*, 11. 235–264.
- Franklin, E. (2014): *Dance Imagery for Technique and Performance*. Human Kinetics, Champaign, IL.
- Franklin, E. (1996): *Dynamic alignment through imagery*. Human Kinetics, Champaign, IL.
- Guillot, A., Di Rienzo, F. és Collet, C. (2014): The neurofunctional architecture of motor imagery. In: Papageorgiou, D. C., Christopoulos, G. I. és Smirnakis, S. M. (szerk.): *Advanced brain neuroimaging topics in health and disease – Methods and application*. InTechOpen, Rijeka.
- Hanrahan, C. és Vergeer, I. (2000): Multiple uses of mental imagery by professional modern dancers. *Imagination, Cognition and Personality*. 20. évf. 3. sz. 231–255.
- Hoyek, N., Champely, S., Collet, Ch., Fargier, P. és Guillot, A. (2014): Is Mental Rotation Ability a Predictor of Success for Motor Performance? *Journal of Cognition and Development*, 15. évf. 3. sz. 495–505.

- Jansen, P., Kellner, J. és Rieder, C. (2013): The Improvement of Mental Rotation Performance in Second Graders after Creative Dance Training. *Creative Education*, 4. évf. 6. sz. 418–422.
- Jola, C. és Mast, F. W. (2005): Mental Object Rotation and Egocentric Body Transformation: Two Dissociable Processes? *Spatial Cognition and Computation*, 5. évf. 2–3. sz. 217–237.
- Karin, J. (2016): Recontextualizing Dance Skills: Overcoming Impediments to Motor Learning and Expressivity in Ballet Dancers. *Frontiers in Psychology*, 7. 1–7.
- Kosslyn, S. M., Ganis, G. és Thompson, W. L. (2001): Neural foundations of imagery. *Nature Reviews: Neuroscience*, 2. évf. 9. sz. 635–642.
- Kozhevnikov, H., Kosslyn, S. és Shephard, S. (2005): Spatial versus object visualizers: a new characterisation of visual cognitive style. *Memory and Cognition*, 33. évf. 4. sz. 710–726.
- Krisztián Ágota (2016): *Matematikai nehézségekkel küzdő gyerekek fejlesztő módszerének kidolgozása és hatásvizsgálata*. PhD disszertáció, PTE Pszichológia Intézet.
- Krisztián, Á., Bernáth, L., Gombos, H. és Vereczkei, L. (2015): Developing Numerical Ability in Children with Mathematical Difficulties Using Origami. *Perceptual & Motor Skills*, 121. évf. 1. sz. 233–243.
- Lábadai Beatrix és Osváth Anikó (2004): Motoros fejlődés hatása a téri tájékozódásra csecsemőkorban. In: László János, Kállai János és Bereczkei Tamás (szerk.): *A reprezentáció szintjei*. Gondolat, Budapest. 57–68.
- May, J., Calvo-Merino, B., de Lahunta, S., McGregor, W., Cusack, R., Owen, A. M., Miller, D. I. és Halpern, D. F. (2013): Can spatial training improve long-term outcomes for gifted STEM undergraduates? *Learning and Individual Differences*, 26. 141–152.
- Moore, D. S. és Johnson, S. P. (2008): Mental rotation in human infants. A sex difference. *Psychological Research*, 19. évf. 11. sz. 1063–1166.
- Moran, A. P. (1996): *The psychology of concentration in sport performers: A cognitive analysis*. Psychology Press, Hove.
- Moran, A. P., Guillot, A., MacIntyre, T. és Collet, C. (2012): Re-imagining motor imagery: Building bridges between cognitive neuroscience and sport psychology. *British Journal of Psychology*, 103. 224–247.
- Newcombe, N. S. és Shipley, T. F. (2015): Thinking about spatial thinking: new typology, new assessments. In: Gero, J. S. (szerk.): *Studying visual and spatial reasoning for design creativity*. Springer, New York. 179–192.
- Nordin, S. M. és Cumming, J. (2005): Professional dancers describe their imagery: Where, when, what, why and how. *The Sport Psychologist*, 19. 395–416.
- Overby, L. Y. és Dunn, J. (2011): The history and research of dance imagery: implications for teachers. *The IADMS Bulletin for Teachers*, 3. évf. 2. sz. 9–11.
- Ozel, S., Larue, J. és Molinaro, C. (2002): Relation between sport activity and mental rotation: Comparison of three groups of subjects. *Perceptual and Motor Skills*, 95. 1141–1154.
- Paivio, A. és Clark, J. M. (1991): Static versus dynamic imagery. In: Cornoldi, C. és McDaniel, M. A. (szerk.): *Imagery and Cognition*. Springer, New York. 221–245.
- Pearson, D., De Beni, R. és Cornoldi, C. (2001): The generation, maintenance, and transformation of visuo-spatial mental images. In: Denis, M., Logie, R. H., Cornoldi, C., De Vega, M. és Engelkamp, J. (szerk.): *Imagery, Language and Visuo-Spatial Thinking*. Psychology Press, Hove. 1–27.
- Sacco, K., Cauda, F., Cerliani, L., Mate, D., Duca, S. és Geminiani, G. C. (2006): Motor imagery of walking following training in locomotor attention. The effect of „the tangolesson”. *Neuroimage*, 32. 1441–1449.
- Salat Annamária-Enikő és Séra László (2002): A téri vizualizáció fejlesztése transzformációs geometriai feladatokkal. *Magyar Pedagógia*, 102. évf. 4. sz. 459–473.
- Schmidt, M., Egger, F., Kieliger, M., Rubeli, B. és Schüller, J. (2015): Gymnasts and orienteers display better mental rotation performance than non-athletes. *Journal of Individual Differences*, 37. 1–7.
- Séra László (1991): A képzelet vizsgálata. In: Bernáth László (szerk.): *Kognitív pszichológiai kísérletek*. Tankönyvkiadó, Budapest. 19–38.
- Séra László, Kárpáti Andrea és Gulyás János (2002): *A térszemlélet*. Comenius Bt., Pécs.
- Steggemann, Y., Engbert, K. és Weigelt, M. (2011): Selective effects of motor expertise in mental body rotation tasks: Comparing object-based and perspective transformations. *Brain and Cognition*, 76. évf. 1. sz. 97–105.
- Tosto, M. G., Hanscombe, K., Haworth, C. M. A., Davis, O. S. P., Petrill, S. A., Dale, P. S., Malykh, S., Plomin, R. és Kovas, Y. (2014): Why do spatial abilities predict mathematical performance? *Developmental Science*, 17. 462–470.
- Uttal, D. H., Meadow, N. G., Tipton, E., Hand, L. L., Alden, A. R., Warren, C. és Newcombe, N. S. (2013): The malleability of spatial skills: a meta-analysis of training studies. *Psychological Bulletin*, 139. 352–402.
- Yue, G. és Cole, K. J. (1992): Strength increases from the motor program: Comparison of training with maximal voluntary and imagined muscle contractions. *Journal of Neurophysiology*, 67. 1114–1123.

## Adatok az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelésének történetéhez

A Magyar Táncművészeti Egyetem fejlődéstörténetének legjelentősebb szervezeti változása az Állami Balett Intézet 1983. évi főiskolai rangra emelése volt. Talán furcsán hangzik az állítás, hiszen a 2017-es egyetemmé válás fontosabbnak tűnik, de míg ez utóbbi esemény a bolognai rendszer bevezetéséből és a főiskola, mint intézménytípus megszüntetésének kormányzati stratégiájából adódóan előre kiszámítható volt, addig a főiskolává válást három évtizedes kemény küzdelem előzte meg.

Lőrinc György alapító igazgató 1980-ban, az intézmény fennállásának harmincadik évfordulóján így emlékezett vissza a folyamatra: „Magyarországon 1950 előtt nem volt önálló állami táncművészeti iskola. Az Állami Balett Intézet lett az első. Az alapokmány azt a feladatot tűzte az Intézet elé, hogy legmagasabb fokon képezzen táncművészeket. A Népművelési Minisztérium a feladat megvalósítása érdekében az ország legjobb szakembereit nevezte ki főiskolai státusba. Az intézményt azonban nem lehetett a Magyarországon kialakított iskolarendszer egyik kategóriájába sem besorolni. Így semleges nevet adtunk a gyerekeknek: »Intézet« lett belőle. És vártuk a fejleményeket: az Intézet növendékei a kilencéves képzés során elérik-e azt a színvonalat művésztükben, amit a színművészek, zeneművészek vagy énekesek elérnek a maguk területén, főiskolai képzésük után? Az első évtized tapasztalata azt bizonyította, hogy az Intézet megfelel az alapokmány követelményének. Az Intézet besorolhatóvá vált a főiskolák közé, mert legfelső fokon képezte növendékeit. Az »elvi« egyetértés az akkori Művelődésügyi Minisztérium és az Intézet vezetősége között megvolt. De a megvalósítás mindig egy ici-pici paragrafusba ütközött. Miközben a pro és kontra érvek között bolyongtunk, kormányzatunk egy szép napon a főiskolákat egyetemi rangra emelte. Így egy énekes egyetemet végzett, míg egy táncos – mit is? – hát mondjuk, valami intézetet, amit az ország hivatalos helyein nem »jegyeznek«. Mi, elfogult táncosok úgy gondoljuk, elég lenne egy »fokozat« különbség a többi művészek javára. Az 1978/79-es tanévnyitó ünnepségen az igazgató bejelentette: az Intézet vezetősége és tantestülete azt a feladatot kapta a Kulturális Minisztériumtól, hogy készítsen részletes tervet az Intézet átszervezésére, mert előreláthatóan 1980 szeptemberétől az intézmény Főiskola lesz. Tanárok és növendékek egyaránt nagy örömmel fogadták a bejelentést, a hírt az egész »szakma« megleléssel vette tudomásul. [...] Miközben az Intézet munkatervének középpontjában álló »főiskolásításon« dolgoztunk, váratlanul eltűntek mellőlünk partnereink. A minisztérium munkatársai hallgatásba burkolóztak, majd az új tanév elején kiderült, hogy a megvalósítás – egyelőre – újra elakadt.»<sup>1</sup>

Lőrinc Györgynek a többi művészeti főiskolára vonatkozó megállapítása pontos volt: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, a Magyar Iparművészeti Főiskola, a Magyar Képzőművészeti Főiskola és a Színház- és Filmművészeti Főiskola az 1971. évi 20. törvényerejű rendelet alapján „egyetemi jellegű főiskola” státuszt kapott.<sup>2</sup> Ez idő tájt azonban az Állami Balett Intézet – bár az országban szerzhető legmagasabb táncművész végzettséget adta – formálisan még mindig csak középfokú intézménynek minősült. A „magasabb osztályba lépés” végül 1983. szeptember 1-jei hatállyal valósult meg. Az intézményt – nevének változatlanul hagyásával – főiskolává szervezték át. A meglevő balettművész és táncpedagógus szakok mellé két további főiskolai szakot alapí-

<sup>1</sup> Lőrinc (1980).

<sup>2</sup> A folyamatról részletesen lásd: Bolvári-Takács (2001).

tottak: koreográfus és táncelméleti szakíró. Az átszervezés mindenekelőtt a kilenc éves képzési idejű balettművész szakot érintette, mert itt meg kellett oldani az életkori párhuzam kérdését. Az országban egyedülálló megoldásnak köszönhetően a főiskolai képzés első két évében a hallgatók – a főiskolai tanulmányok mellett – középiskolai tanulmányokat folytattak, tehát a gimnázium második osztályának elvégzése után (a kilencéves szakmai képzés VI. évfolyamát követően) nyertek főiskolai felvételt, és a 3–4. gimnáziumi osztályt már lecke-könyvvel rendelkező hallgatóként végezték el.

Az alábbiakban az 1983-ban megszerzett főiskolai jogálláshoz vezető út néhány lépését mutatjuk be, intézményi dokumentumok alapján.<sup>3</sup> Az iskola történetének áttekintésére e helyütt nincs mód. Az előzményeket annyiban foglaljuk össze, hogy jelezzük: az ÁBI balettművész növendékei számára az intézet keretein belül általános iskolát és középfokú képzőt hoztak létre, ez utóbbit 1954-ben gimnáziummá alakították át. Az 1963/64. tanévben kétéves, ún. „művészképző” kezdte meg működését, amely a már érettségizett növendékek felsőfokú elméleti továbbképzését szolgálta. Ez a modell biztosította később a főiskolává válás alapját.<sup>4</sup>

Az események fonalát a már említett „művészképző” 1963. szeptemberi megindulásához kapcsolódva vesszük föl. Hidas Hedvig igazgató 1964. február 26-án írt levelet a Művelődésügyi Minisztérium Művészetoktatási Osztályához „Az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelése” tárgyában. Az alig több mint egyoldalas szöveg minden olyan indokot felsorolt, amelyek a következő mintegy húsz évben újra és újra felmerültek jogalapként: (1) Az ÁBI a maga területén az egyetlen, közvetlen minisztériumi fenntartású táncművészképző intézmény. (2) Eddigi rövid működése során kimagasló szakmai eredményeket ért el, végzettjei az Operaházban és a pécsi Nemzeti Színházban (Pécsi Balett) egyaránt megállják helyüket. (3) A tanári kar honosította meg és fektette le a hazai táncművészképzés pedagógiai alapjait. (4) Az intézet látja el a balettoztatás országos szakfelügyeletét. (5) E tanévben indult el a felsőfokú továbbképzést szolgáló művészképző. (6) A főiskolai státusz lehetővé tenné az intézet oktatóinak egységes besorolását. (7) Az intézet a maga területén a többi művészeti főiskolához hasonló munkát végez.

A kérés nem talált meghallgatásra. 1970-ben azonban a javaslat ismét napirendre került, két évre rá konkrét pénzügyi tervvel együtt nyújtották be Marczali László miniszterhelyetteshez. 1973-ban miniszterhelyettesi értekezlet tárgyalta, de visszaadták a szakfőosztálynak további pontosításra, és az ügy ismét elhalt.

Eközben 1971 szeptemberében, további képzési igényeknek helyt adva, középfokú néptánc tagozat létesült, 1974 szeptemberében pedig újraindult az 1956–63 között létezett táncpedagógus-képzés, esti tagozatos formában, klasszikus balett, néptánc és társastánc szakirányokban, illetve ezek párosításával. A 4/1975. (IX. 14.) KM. rendelet a táncpedagógusi oklevelet azonos értékűvé nyilvánította a Színház- és Filmművészeti Főiskola táncfőtanszakán szerzett diplomával. A kormányzat azonban még ekkor sem adta meg a főiskola státuszt, hanem a 7/1977. (VII. 27.) OM–MűM. rendelet az Állami Balett Intézet ún. „egyéb, felsőoktatási jellegű intézményként” határozta meg, amelynek „felsőoktatási tagozatán” az oktatókat a főiskolákra érvényes munkakörökbe kellett besorolni. Ez azonban csupán formai megerősítés volt, hiszen az intézetben – egyedi miniszteri engedéllyel – az alapítás óta főiskolai oktatói besorolások léteztek.

Valami azonban mégis elindult. Kun Zsuzsa igazgató – nyilván felkérésre – 1977. október 3-án levelet írt a Kulturális Minisztérium Színház-, Zene- és Táncművészeti Főosztályának, amelyben közölte az intézet főiskolává történő átszervezésének költségkihatását. Ekkor jelent meg

<sup>3</sup> A felhasznált dokumentumok lelőhelye: Magyar Táncművészeti Egyetem Irattára. 1/a. Tanári értekezletek jegyzőkönyvei, tanácsülési jegyzőkönyvek 1950–1992. 5. doboz: 1979/80–1983/84; valamint: 10/g. Főiskolává fejlesztés iratai 1971–1983.

<sup>4</sup> A folyamatról részletesen lásd: Bolvári-Takács (2011), valamint Bolvári-Takács (2017).

javaslatként a Táncművészeti Főiskola elnevezés. A tervezetben négy tanszék (Balett; Néptánc – Színpadi Tánc; Táncpedagógia; Marxizmus-Leninizmus és Elméleti), Idegennyelvi Lektorátus, Könyv- és Zeneműtár, valamint Archivum felállítása szerepelt. Két hivatali szervre tett javaslatot: Tanulmányi osztály, Gazdasági osztály. A levél végén az új oktatói és vezetői státuszok bércerétét, valamint a bevezetendő hallgatói ösztöndíjak költségigényét foglalták össze.

A főiskolává válást a Magyar Táncművészek Szövetsége is erőteljesen szorgalmazta. Orosz László kulturális minisztériumi főosztályvezető 1978. március 28-án kelt, Kun Zsuzsához címzett válaszevele kedvező hírt közölt: megkezdődtek az ÁBI Táncművészeti Főiskolává történő átszervezésének előkészületei. Ehhez a levélíró – az érvényes jogszabályok előírásait tervezési irányelvekként rögzítve – benyújtani kérte a főiskolai szakok tanterveit és képesítési követelményeit, a főiskolai szervezet létrehozásának költségtervét, valamint a tananyagok tartalmi és módszertani korszerűsítési javaslatát. Ezek után került az ügy a Kulturális Minisztérium 1978. április 17-ei miniszterhelyettesi értekezlete elé, amelyen Pozsgay Imre miniszter elnökölt. Az ülés emlékeztetője rögzítette a határozatot: „A miniszterhelyettesi értekezlet az Állami Balett Intézet Táncművészeti Főiskolává átszervezéséről szóló javaslatot elfogadja. A vitában elhangzott észrevételek alapján szükségesnek tartja azonban, hogy az előterjesztés indokoló része egységes és áttekinthető nyújtó rendszerben adjon tájékoztatást az intézmény jelenlegi helyzetéről. A tervezett átszervezés szükségességét meggyőzőbb érvekkel kell alátámasztani, részletesebb tájékoztatást kell adni az intézmény jövőbeni belső felépítéséről, s az oktatási rendszerhez való kapcsolódásáról.”

A határozat utolsó része azért furcsa, mert az Orosz László által összeállított, Tóth Dezső miniszterhelyettes által láttamozott „Előterjesztés a Kulturális Minisztérium miniszterhelyettesi értekezletére az Állami Balett Intézet Táncművészeti Főiskolává történő átszervezéséről” című irat tíz oldalon részletezte a körülményeket és a szándékokat. Az átszervezés szükségességét négy okra alapították: (1) Az intézet jelenleg egyetlen iskolatípusba sem sorolható be. (2) A táncművészet fejlődésének kulcskérdése a pedagógusképzés, amelyhez főiskolai háttér kell. (3) A koreográfusképzést intézményesen így lehetne megoldani. (4) Az aggasztó mértékű, főleg vidéki színházi táncos hiány pótlásához megfelelő intézményi háttér szükséges. A dokumentumhoz mellékletként csatolták az ÁBI jelenlegi és jövőbeni szervezeti rendjét, a szükséges új munkakörök jegyzékét, az átszervezés személyi és anyagi kihatásait, a várhatóan kibocsátandó hallgatólétszámot szakonkénti bontásban, valamint az intézmény megfelelő elhelyezéséhez szükséges beruházás ténnyázlatát.

A kedvező döntés ellenére a folyamat elakadt. Az országgyűlés kulturális bizottságának ülésén képviselői kérdésre válaszolva, hogy ti. miért erőlteti a tárca az ÁBI főiskolává szervezését, a kulturális államtitkár kifejtette, hogy ez csak lehetőségként merült fel, az alábbi három verzió között: „1) Önálló főiskolává fejleszteni, ennek nem sok realitása van, mert új felsőoktatási intézményt létrehozni nem lehet minisztertanácsi határozat értelmében. 2) Főiskolává szervezni, de valamilyik főiskola önálló karaként, pl. Színház- és Filmművészeti Főiskolához csatolva. 3) Marad az Intézet úgy, ahogy van.” E szavakat az Állami Balett Intézet kibővített Intézeti Tanácsának 1979. december 11-ei ülésén Balázs István minisztériumi főosztályvezető idézte, s hozzátette: „az biztos, hogy 1-2 éven belül nem kezdeményeznek különösebb lépést a főiskolává való átszervezésben. [...] mint megvizsgálandó téma, el tudják képzelni, de hogy önálló főiskola legyen, erre belátható időn belül nem kerülhet sor.”

Az intézetet ekkor már, 1979. augusztus 15. óta Dózsa Imre vezette, aki e napirendi pont-hoz kifejezetten kérte a kulturális tárca hivatalos képviselőjének megjelenését. Az átszervezést támogató miniszterhelyettesi értekezleti határozat megváltozásának valódi okáról azonban így sem kaptak érdemi tájékoztatást. A lehetséges magyarázat további kutatást igényel, most csak feltételezésekre szorítkozhatunk. Véleményünk szerint legalább három tényező játszott közre, egyelőre fontossági sorrend nélkül: (1) Az ÁBI jóval kisebb súlyt képviselt a hazai művészeti

felsőoktatásban, mint társintézményei, amelyeknek aligha állt érdekükben kivételezett jogállásuk másokra történő kiterjesztése. (2) Az ÁBI – köztes jogállással bár, de – működött. Szakjait különböző rendeletek szabályozták, ezek önállóan is megállták a helyüket. Nem volt tehát sürgető kormányzati igény az átszervezésre. (3) Pozsgay Imre érdekérvényesítő képessége az 1970–80-as évek fordulójára megrendült. Az 1976-ban kinevezett fiatal miniszter ekkorra sok ellenséget szerzett magának. Probára tette erejét a közművelődési törvénnyel, a 15 éves kulturális távlati fejlesztési koncepcióval, főleg annak beruházás igényével. S különösen a tánc területén meríthette ki lehetőségeit, hiszen sikerült elérnie Markó Iván és új társulata számára az önálló Győri Balett létrehozását, Timár Sándor kinevezését az Állami Népi Együttes művészeti vezetőjévé, valamint az önálló jogi személyiségű Táncforum, mint befogadó színház megalapítását. Lehetséges, hogy az Állami Balett Intézet főiskolává szervezésére egyszerűen nem jutott ereje. De ismét jelezzük: ezek csupán kutatás közbeni hipotézisek.

Az 1979. decemberi intézeti tanácsülés további részében a jelenlevők – köztük Lőrinc György alapító igazgató (aki erre az ülésre utalt fent idézett 1980-as cikke végén), Körtvélyes Géza, a Magyar Táncművészek Szövetsége főtitkára, Manherz Károly iskolaigazgató, Merényi Zsuzsa balettmester – áttekinthették az eddigi eseményeket, és arra jutottak, hogy a küzdelmet nem szabad feladni. Így nem meglepő, hogy 1980. február 16-án Dózsa Imre igazgató levelet írt Pozsgay Imre kulturális miniszternek, ezekkel a szavakkal: „az egész magyar táncszakma nevében kérem az Állami Balett Intézet főiskolai státuszának elismerését”. A levél felsorolta a kérést alátámasztó, korábban is hangoztatott tényeket, rámutatva arra, hogy mindezen túlmenően elsősorban az intézményben felhalmozott tudás indokolja az előrelépést, tehát a szakmai oktatás átszervezésére éppen hogy nincs szükség. Ennél fogva minden olyan érv, amely technikai, szervezeti stb. problémára korlátozza a főiskolává válás kérdését, tévúton jár.

Dózsa Imre 1980. március 19-én szűk körű, informális eszmecserét hívott össze, amelyen nyolcan jelentek meg: Lőrinc György, Menyhárt Jacqueline és Sterbinszky László balettmesterek, Bor István, Kaán Zsuzsa és Walkó György elméleti oktatók, Manherz Károly iskolaigazgató, valamint Kaposi Edit tánckutató a Népművelési Intézetből. A megbeszélés célja a főiskolává váláshoz szükséges stratégia egyes elemeinek véglegesítése volt. Ekkor kristályosodott ki az a – később meg is valósult – elképzelés, hogy a balettművész szak kilenc éve a tizedik, elméleti képzésre szolgáló, emellett színházi szerződéses gyakorlatot jelentő tanévvel bővül, tehát a VIII. balettfolyam végén megszerzett érettségi vizsga után két további főiskolai képzési év lesz szükséges a diplomához. Az ülésen a „Táncművészeti Főiskola” lehetséges elnevezés ismét előkerült.

Az 1980-tól egységes Művelődési Minisztérium vezetését 1982 júniusában Pozsgay Imrétől Köpeczi Béla akadémikus, az éppen ekkor újra KB-titkárrá választott Aczél György bizalmas munkatársa vette át, érdekérvényesítő képessége teljében. Időközben, 1981. február 3-án az MSZMP Politikai Bizottsága határozatot hozott a felsőoktatás helyzetéről, és ennek nyomán megszületett a minisztertanács 2015/1981. (VI. 19.) Mt. számú határozata a felsőoktatás fejlesztésének egyes állami feladatairól. Mindez a tárca számára jogalapot adott az évtizedek óta húzódó átszervezés befejezéséhez, így felgyorsulhattak az események. Bihari Mihály főosztályvezető, Korcsog András államtitkár egyetértésével 1983 februárjában vitte miniszteri értekezlet elé az Állami Balett Intézet szervezetének és képzési struktúrájának fejlesztéséről szóló előterjesztést. A történeti múlt és a jelenlegi képzési rend áttekinthetése után a dokumentum kritikai észrevételeket fogalmazott meg, lényegében azokat a problémákat, amelyeket az intézet közel húsz éve hangoztatott. A megoldási és fejlesztési elképzelések intézményes fedezetűül az előterjesztés 1983. szeptemberi hatállyal javasolta az ÁBI jogállásának rendezését, a Táncművészeti Főiskolává alakítását.

Az Állami Balett Intézetről szóló 1983. évi 18. törvényerejű rendeletet a Népköztársaság Elnöki tanácsa 1983. augusztus 26-án fogadta el. Az Állami Balett Intézet irányításáról, szerveze-

## Jean-Georges Noverre ismeretlen jelmezgyűjteménye és magyar vonatkozásai<sup>1</sup>

téről és képzési rendjéről szóló 1037/1983. (IX. 1.) Mt. határozat az 1983/84. tanév első napján látott napvilágot. Ezekben az új főiskolai képzési rendet a korábban kialakított elképzelés szerint rögzítették, de az intézet neve ekkor még nem változott meg. A gyors átalakítás miatt a főiskolai szervek létrehozása és a szabályzatok kidolgozása csak ezt követően kezdődhetett el. Erről Fazekas Tiborc minisztériumi előadó az ÁBI Intézeti Tanácsának 1983. szeptember 26-ai ülésén beszélt. A testület ekkor ideiglenes Főiskolai Tanácsá alakult át, elfogadták a tanszéki struktúrát és megvitatták a Főiskolai Tanács tervezett jogkörét.

A tantervi irányelvek és az oktatási rend kialakítása, az SZMSZ elfogadása és alkalmazása további hónapokat, sőt éveket vett igénybe. A folyamat azonban visszafordíthatatlanul megindult. Néhány évvel később, a lényegesen kibővült képzési kínálat és a főiskolai jogállás egyértelmű feltüntetése végett a minisztertanács az Állami Balett Intézet nevét 1990. július 1-jei hatállyal Magyar Táncművészeti Főiskolára változtatta. A 2006-tól alap- és mesterképzést egyaránt folytató intézmény 2017. február 1-jétől a Magyar Táncművészeti Egyetem nevet viseli.<sup>5</sup>

### Irodalomjegyzék

- Bolvári-Takács Gábor (2001): Művészeti felsőoktatás és autonómia 1945–1993. A művészeti egyetemek szervezeti fejlődése az autonómia ígéretétől a tényleges autonómiáig. *Zempléni Múzsá*, 1. évf. 3. sz. 18–36.
- Bolvári-Takács Gábor (2011): A Magyar Táncművészeti Főiskola képzési szerkezete és történeti forrásai (1950–2010). *Táncstudományi Közlemények*, 3. évf. 1. sz. 4–19.
- Bolvári-Takács Gábor (2017): *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017*. MTE, Budapest. 9–35.
- Lőrinc György (1980): Harmincéves az Állami Balett Intézet. Rendhagyó megemlékezés. *Táncművészet*, 5. (9.) évf. 9. sz., 1980. szeptember. 1–3.

Jean-Georges Noverre nemcsak a 18. század egyik legnagyobb koreográfus-balettmestere, hanem a táncművészetnek olyan megújítója volt, aki művészi reformjaival új korszakot nyitott a balett történetében.<sup>2</sup> Művészetében a praxis és az elmélet szervesen kapcsolódott össze: koreográfiát írt, színházat irányított, ugyanakkor teoretikusként is a 18. század legfontosabb táncművészeti szakemberei között tartjuk számon. Hülvering és Angiolini mellett sokat tett azért, hogy Bécs ne csak az Osztrák Birodalom kulturális centruma legyen, hanem az európai táncművészeti reformok kiindulópontja is.

Noverre többszintű reformtevékenységének egyik fontos tényezője, mondhatni alapja az az új műfaj, a ballet d'action, amely a tánc által elmondható cselekménysort mutat be, így a balettszámok, szölok, kartáncok, nem önálló produkcióként, egymástól függetlenül jelennek meg a színpadon, hanem egyfajta dramaturgia mentén. Korábban a balett úgy viszonyult az egyéb (legtöbb esetben opera) produkciókhoz, mint egy inter- vagy postludium: az előadás másik, többnyire fontosabb eleme közben vagy után jelent meg a színpadon, művészi koncepciójában nem kapcsolódva ahhoz a másik előadás-elemhez, amelynek kontextusában megjelent. Már a 17. századtól megfigyelhető a színház mestereinek az a törekvése, hogy dramaturgiaiailag összekapcsolják a különböző teátrumi látványosságokat. A legnagyobbakat említve gondolhatunk Molière *Le Malade imaginaire* vagy *Le Bourgeois gentilhomme* című darabjainak zárójelenetére, a doktorrá avatás, illetve a mamamusivá válás pantomimikus megoldásaira, vagy azokra a kevésbé ismert darabjaira, amelyekben egy laza dramaturgiai szál kapcsolja össze a változatos látványosságokat, például a *Les Amants magnifiques* vagy a *La Comtesse d'Escarbagnas*. Noverre a táncot magát alakítja dramatikusan tevékenységgé, az előadott balett egy akció: elmondható cselekménye, drámai felépítése van.

Ugyanakkor ő az, aki a barokk Gesamtkunstwerk gondolatából kiindulva a különböző médiumok összekapcsolásával alakítja ki a maga balettprodukciónak. A cselekmény mellett alapvetően átalakul az emberi test funkciója: a tánc egyben technikai bravúr is lesz, méghozzá olyan módon, hogy a játékban a teljes emberi test részt vesz, a mimika, a gesztusrendszer, az emberi test adta fizikai lehetőségek teljes tárháza a kifejezés szolgálatában áll. A táncos teljes testét művészi eszközként használja és uralja, ezáltal a tánc mint művészet alkalmas művész és befogadó dialógusának megteremtésére. De emellett a táncos saját eszközének, a testnek a teljesítményét a végletekig fokozza, azaz a befogadásnak van egy másik aspektusa, ami nem a művészi közlés mentén nyilvánul meg, hanem a fizikai teljesítmény elismeréseként reprezentálódik. Ebben az értelmezésben mindkét aspektus, mind a művészi közlés, mind a fizikai teljesítmény megvalósulása érdekében a drámai akció során az emberi testet jobban láthatóvá kell tenni a befogadó számára. Ez az oka annak, hogy Noverre balettreformja a korábbiakhoz képest végtelenül leegyszerűsíti a jelmezt, az öltözéket úgy alakítja át, hogy ne gátolja a mozgást. Praktikusan ez azt jelenti, hogy rövidebbek és kevésbé merevek lesznek a ruhák, táncra alkalmasak a cipők, könnyebben viselhetőek a parókák.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A tanulmány az NKFI 119865 Régi Magyar Drámai Emlékek 6/2-3 című projekt támogatásával készült.

<sup>2</sup> Noverre pályájáról, művészetéről lásd: Tugal (1959), Krüger (1963), Bruneck (1996, 530–531), Jeschke és Dahms (1992, különösen: 87–96).

<sup>3</sup> Az előbbieken túl vö. még: Hansell (1998), Amort és Wunderer-Gosch (2001, 22–28).

<sup>5</sup> Az előadás a NKFIH K115676 számú pályázat keretében készült.

Noverre kései produkcióiról Európa szerte ismerhetünk néhány képi ábrázolást, szokták összevetni Watteau művészetével is, és így a festő műveit kvázi illusztrációként kezelni a tánc világához (vö. Amort és Wunderer-Gosch 2001, 22–28). Létezik azonban egy sokkal hitelesebb forrása is Noverre koreográfiájának színpadi megjelenéséhez, amely ugyanolyan ismeretlenül, az európai köztudatba – valószínűleg ugyancsak nyelvi korlátok okán is – be nem épülve várja a periférián felfedezését, mint párhuzamként a magyarországi kiadatlan Esterházy szövegeknyelvek: ez az ún. *Varsói kézirat*.

Noverre a század második felében uralkodói udvarról udvarra járt. Hosszabb ideig dolgozott a stuttgarti színházban, illetve udvarban, az uralkodó hallatlan költségekbe verte magát szórakozásai révén, olyannyira, hogy később be is kellett zárnia a színházát. Amikor Stuttgartban Noverre talpa alatt egyre sürgetőbben égett a talaj, folyamodványt intézett a lengyel királyhoz, Szaniszló Ágosthoz, hogy alkalmazza mint udvari színpadmestert. A folyamodvány a *Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres* összefoglaló címet viseli, és ma is igen komoly színigazgatói pályázati anyagnak minősülne: 11 vörös bársonyba kötött kötet, a lapok mérete 36,5\*27,5 cm, összterjedelme mintegy 2000 oldal.<sup>4</sup> Mivel a lengyel király még csak nem is válaszolt Noverre ajánlatára, ezek után a balettmester Bécsbe szerződött, és ott töltött több, mint hét évet.<sup>5</sup>

A gyűjteményt jelenleg a Varsói Egyetem könyvtárában őrzik, keletkezését is a katalóguscédula alapján lehet meghatározni: „prszed 10. XI. 1766.”, valószínűleg ekkor érkezhetett meg a pályázat a lengyel királyi udvarba, ahonnan Pétervárra került, és csak 1923-ban jutott vissza Lengyelországba. Ez lehet a magyarázata annak is, hogy miért nem kapott nagyobb nyilvánosságot ez a páratlan gyűjtemény: mikorra ismét visszakérült lengyel tulajdonba, a háború vihara elsodorta a publikálás lehetőségét is. Ugyanabban az időben – és bizonyára ugyanolyan ideológiailag meghatározott körülmények között – publikálták először Lengyelországban (Szyfman 1954, 63-98; Batowski 1959), mint a magyar kastélyszínházak két alapművét.<sup>6</sup> A publikáció azonban csak egy lengyel nyelvű rövid ismertetése, összefoglalója Noverre pályázatának, és nyomdatechnikailag igen szerény kivitelezésű. Nem is került be a nemzetközi köztudatba: a nyugat-európai szakirodalomban jó esetben tudnak a kézirat létezéséről, de nem látták soha.<sup>7</sup> A pályázat ismertsége többnyire nem terjed tovább az írásbeliség felől könnyen értelmezhető szöveges résznél, azaz az első kötetnél, amely egy szövegvariánsa az 1807-ben nyomtatásban is megjelent *Lettres sur les arts imitateurs*nek,<sup>8</sup> holott a gyűjtemény éppen a további darabjaiban egyedülálló. Az első kötet elméleti traktátusa után a második kötetben 17 balettprogramot, librettót hoz, szerepnevekkel, jelenetenként összefoglalt cselekményvázlattal. Ezt követi négy kötet, amely összesen 22 partitúrát foglal magába, négy kötet a balettlibrettóhoz többnyire kapcsolódó jelmezképeket közöl, míg az utolsó, vegyes tartalmú kötet kommentált jelmezképeket és még egy partitúrát tartalmaz.<sup>9</sup> A kéziratgyűjtemény nyelve francia, és az igen magas színvonalú 447 darab, egy-egy lapos jelmeztervsorozat annak a Louis-René Boquet-nak a munkája, akivel

ekkor a stuttgarti színháznál Noverre együtt dolgozott.<sup>10</sup> A kéziratgyűjtemény, illetve a jelmeztervek jelentőségét mutatja, hogy ebből az időszakból – tehát a 19. század utolsó harmadából még két olyan gyűjteményt ismerünk, ami Boquet és Noverre közös kompozícióját mutatja, de ezek sokkal kisebb méretűek és jelentőségűek, mint a *Varsói kézirat*. A párizsi La Bibliothèque-musée de l'Opéra őriz egy 30 lapból álló gyűjteményt,<sup>11</sup> és a stockholmi Királyi Könyvtár egy nagyobb, 147 lapos összeállítást 1791-ből,<sup>12</sup> mindkettő Bouquet műve, és háttérben Noverre koncepciója áll, de már számban sem közelítik meg a *Varsói kézirat* majdnem 450 darabos, igen jó minőségű festményeit. Ugyanakkor ezek a gyűjtemények mutatják, hogy ezek a jelmeztervek határozottan típusúak. A három gyűjtemény azonos vagy hasonló témájú szereplői teljesen azonos öltözeteket és attribútumokat mutatnak, csak festészeti technikájukban, minőségükben különböznek némileg egymástól, de többnyire még az ábrázolt mozgásfázis is megegyezik a három gyűjtemény variánsain. A továbbiakban tehát a két kisebb gyűjtemény lapjai mintegy „kontrollcsoportként” tekinthetők a nagyobb kötetek hasonló ábrázolásainak vizsgálatokor, annál is inkább, mert nincs olyan ábrázolás sem a párizsi, sem a stockholmi kötetben, ami ne lenne meg a varsóiakban.

A *Varsói kézirat* jelmeztervei kötetekre bontva: (1) vol. 801–803 jelzet: jelmezek konkrét balettelőadásokhoz, (2) vol. 804 jelzet: demi-caractère ábrázolások, (3) vol. 805 jelzet: jelmezek, részletes jelmezleírások a készítőik számára és egy textilárjegyzék.

A jelmeztervgyűjtemény láthatóan kétféleképpen csoportosítja az ábrázolásokat. Két kötetben egy-egy híres vagy később híressé vált balettelőadáshoz kapcsolja a képeket, cím szerint a következőkhöz: *Médée et Jason, Hypermestre, Psyché [et Amor], Orphée et Euridicée, Alceste, Rinaldo et Armida, Pyrrhus et Polixène, Hymenée, Enée et Didon, Enée et Lavinie, Alexandre, L'Enlèvement de Proserpine, La mort d'Hercule, Les Jalousies du Sérail, Idée de la Henriade, Don Quichotte és a Ballet hongrois*.

A következő két kötetben különböző típusok, Noverre terminológiájával demi-caractère ábrázolásai vannak összegyűjtve, ahol mitológiai és allegorikus alakok mellett különböző embercsoportok, népek és foglalkozások jelennek meg.

Az utolsó kötet külön érdekessége, hogy a képek mellett leírásokat is találunk, amelyek részletezése, hangneme arra utal, hogy a jelmezt készítőik számára készültek ezek a leírások. Például így: „Vénusz jelmez<sup>13</sup> – Bőrszínű szaténból, a dupla szoknya olasz gézből, az alján felvágott gézzel szegett, a díszcsokrok fehér és ezüst gézből, fehér bársonyos szatén vágattal szegve. A rivierre [=széles szegély], ami a szoknya alján van, fehér és ezüst gézből, fehér szatén vágattal szegett, ezüst zseníliaival, rózsával díszített kapcsolokkal. Minden girland, ami a dupla szoknyán a felhajtott részt rögzíti, valamint az ágacsok, amelyek a (rózsa)virágból és rózsalevelekből álló díszből (bouffélet) állnak ki, az ujjak nyomott része ezüstszínű, fehérrel csikozott gézből, a rózsák-karperecek, az ezüst géz pelerin[-szerű felsőrész] égszínkék szaténal bélelve és rózsagirlandok segítségével felgyűrve, a felsőrész, úgy mint az ujjak, ezüst színű gézből, zsenília vágattal szegve, apró rózsákkal díszítve.”

<sup>4</sup> Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin jelzet: Zb. Król. vol. 795-805. (Mikr. 9002–9012.)

<sup>5</sup> Ez idő alatt a korábbi szakirodalom szerint 1772-ben Esterházy Fényes Miklós fertődi kastélyában is rendezett volna előadást, de saját kutatásaim során minden erre vonatkozó állítás bizonytalannak, sőt hamisnak bizonyult, csupán Carl Ferdinand Pohl Haydn-kutató feltételezésén alapult, és maga a szerző is ellentmondásba kerül önmagával. *Lásd* Pohl (1875-1927, 51), <http://www.zeno.org/Musik/M/Pohl,+Carl+Ferdinand/Joseph+Haydn/2.+Band/Esterház+I>.

<sup>6</sup> Emlékeztetőül: Horányi műve 1959-ben Staud munkája magyarul 1963-ban jelent meg.

<sup>7</sup> A korábban említett európai szakirodalomból csak Kathleen Kuzmick Hansell Noverre-tanulmánya tud a gyűjtemény létezéséről, de a tanulmány tanúsága szerint nem látta (Hansell 1998).

<sup>8</sup> Noverre alapművének magyar fordítása: Noverre (2008).

<sup>9</sup> Ezek a saját magam által összesített adatok, és nem pontosan egyeznek a lengyel publikációkban közöltekkel (Batowski 1959, 25), sőt a katalóguscédulán feltüntetett számokkal sem.

<sup>10</sup> Boquet-ról lásd: Kindermann (1962, IV. Bd. 458–460), Bruneck (1996, II. Bd. 889) és d'Amico (1962, II. 813).

<sup>11</sup> *Costumes dessinés par Louis Boquet pour les ballets de Noverre* (XVIII. siècle). No. 391–420. Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Notice n: FRBNF 43989334 jelzet: B 807.

<sup>12</sup> *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre dessinés par Mr Boquet premier Dessinateur des menus Plaisirs du Roi de France*. Tome II<sup>e</sup> Stockholm, Kungl. Biblioteket, jelzet: S 254:2. 1–147.

<sup>13</sup> „Habit de Vénus – En satin couleur de chair, la double jupe en Gaze d'Italie, bordée de gaze découpée, les Bouffettes de gaze blanche et argent, bordée d'une découpeure de satin blanc chenillé. La Rivierre qui est au bas de la jupe en gaze blanche et argent bordée d'une découpeure de satin blanc chenillé en argent avec des agraffes de Roses. Toutes les Guirlandes qui retroussent la double jupe ainsi que les branches qui sortent du Bouffélet en fleurs et feuilles de Roses, le temponné des manches en gaze argent rayé de blanc, les Brasselets de Roses, la mente de gaze argent doublée de satin bleu céleste et retroussée avec des Guirlandes de roses, le haut du corps ainsi que les mancherons en gaze argent bordés de Découpeures chenillées et garnies de petites roses” (*Varsói kézirat*, vol. 805. 22).



Az első nagy csoportban Noverre jellegzetes antik mitológiai témáinak feldolgozásait ismerjük fel, ez alól csak az utolsóként felsorolt néhány téma kivétel: a *Les Jalousies du Sérail* témája címe alapján talán azzal az egzotikus vándormotívummal mutat rokonságot, amely Mozart *Szöktetés a szerájból* című operájának szövegkönyvét is ihlette.

IV. Henrik francia király alakja láthatóan a balett világában is inspirálóan hatott, mint ahogy rendhagyó módon szerepel Don Quijote története is, de számunkra a legérdekesebb, hogy egy közelebről nem megnevezett tárgyú „magyar balett” zárja a sort. A műhöz tíz jelmezképet csatol a szerző, az opuson belül a 9. kötet utolsó egységeként (Zb. Król. vol. 803. 092–101). A szereplők a következők: Hongrois (1. kép), Hongroise (2. kép), Offizier Hongrois (3. kép), Hongroise [2] (4. kép), Bohemienne (5. kép), Tambour Hongrois (6. kép), Pandoure (7. kép), Femme Pandoure (8. kép), Pandoure [2] (9. kép), Femme Pandoure [2] (10. kép), azaz két magyar katonatiszt a feleségével, két pandúr a feleségével, a magyar dobos és egy cseh hölgy. (Ebben az esetben a hölgy megnevezés nem a mai zsurnalizmus ügyetlen megnevezése a nőnemű megnevezendőre, hanem egy társadalmilag pontosan meg nem határozható nőalak, akinek ruházata a rokokó főúri udvarok hölgytagjainak jellegzetességeit hordozza.) A ruházatok egymáshoz illeszkedő színei is azt mutatják, hogy négy páros táncossal van dolgunk, a férfiakkal megegyező színvilágú öltözetet mutatnak a nők, az első pár kék, a második zöld színbe van öltöztetve, az első pandúr feleségével együtt zöld-piros, a második kék-piros színeket visel. A magyar dobos és a cseh hölgy színeik alapján nem alkotnak párost. Látható tehát, hogy a balett egyik fontos összetevője, a pas de deux határozott dramaturgiai egymás mellé rendeléseket is kijelöl. Ennél többet azonban a színpadi akcióról nem tudunk megállapítani. A gyűjtemény további két magyarokat bemutató képe (Zb. Król. vol. 804. 54–55) a 10. kötet típusai között található: Hongrois és Hongroise, gyakorlatilag a *Ballet hongrois* ábrázolásainak variánsai.



3. kép: Offizier Hongrois  
(Varsói kézirat, vol. 803. 94.)



4. kép: Hongroise  
(Varsói kézirat, vol. 803. 95.)



1. kép: Hongrois  
(Varsói kézirat, vol. 803. 92.)



2. kép: Hongroise  
(Varsói kézirat, vol. 803. 93.)



5. kép: Bohemienne  
(Varsói kézirat, vol. 803. 96.)



6. kép: Tambour Hongrois  
(Varsói kézirat, vol. 803. 97.)



7. kép: Pandoure  
(Varsói kézirat, vol. 803. 98.)



8. kép: Femme Pandoure  
(Varsói kézirat, vol. 803. 99.)



9. kép: Pandoure  
(Varsói kézirat, vol. 803. 100.)



10. kép: Femme Pandoure  
(Varsói kézirat, vol. 803. 101.)

A másik két ismert gyűjtemény, a párizsi és a stockholmi is tartalmaz hasonló megjelölésű/ tematikájú képeket, de jóval kevesebbet: a párizsiban mindössze egy pandúrt ábrázoló képet (11. kép) a stockholmi jelmeztervek között a 16–20. sorszám alatt öt, a *Ballet hongrois*-val rokon ábrázolást találunk. Ebből kettő női ábrázolás (12. és 14. kép), egy katonatisztet mutat (13. kép), az utolsó kettő pedig pandúrokat (15–16. kép), de ebből egyikük a varsói gyűjtemény dobosának a variánsa.



11. kép: Pandour  
(párizsi gyűjtemény, 406. sz.)<sup>14</sup>



12. kép: Hongroise  
(stockholmi gyűjtemény, 16. sz.)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Costumes dessinés par Louis Boquet pour les ballets de Noverre.

<sup>15</sup> Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre dessinés par Mr Boquet premier Des-sinateur des menus Plaisirs du Roi de France. Tome IIe.



13. kép: Hongrois  
(stockholmi gyűjtemény, 17. sz.)



14. kép: Hongroise  
(stockholmi gyűjtemény, 18. sz.)



15. kép: Pandour  
(stockholmi gyűjtemény, 19. sz.)



16. kép: Pandour  
(stockholmi gyűjtemény, 20. sz.)

Noverre magyar balett-tervének alakjait három nagyobb csoportra oszthatjuk. A női jelmezek alkotják az első csoportot, a tíz jelmezből öt női viselet: a magyar férfi felesége, a magyar katonatiszt felesége, két pandúrfeleség és a cseh hölgy. A feleségek jelmezének variánsait a stockholmi gyűjteményben is megtalálhatjuk. Összehasonlítva a gyűjtemény egyéb jelmezterveivel azt állapíthatjuk meg, hogy a női ábrázolások sokkal egységesebbek, mint a férfiaké. Gyakorlatilag a női jelmezek térben és időben bárkit is ábrázolva egy séma szerint épülnek fel. Médea (17. kép), Didó (18. kép), az erdő tündére (19. kép), a magyar katonatiszt felesége hasonló felépítésű öltözeteket viselnek: dupla szoknyát, ujjas felsőrészt, könnyű cipőt, fejdísz vagy kalapot. A ruházat díszítése adja meg az ábrázolt alak karakterét.



17. kép: Médeé  
(Varsói kézirat, vol. 801. 3.)



18. kép: Vénus  
(Varsói kézirat, vol. 802. 103.)



19. kép: Nimphe des bois  
(Az erdő tündére;  
Varsói kézirat, vol. 805. 11.)



20. kép: Jason  
(Varsói kézirat, vol. 801. 4.)

A férfiak öltözéke sokkal jellegzetesebb, változatosabb, Jason (20. kép) és a magyar dobos összetéveszthetetlenül más ruhadarabokkal vannak jellemezve, ezért a továbbiakban a férfijelmezeket tekintjük át. A *Ballet hongrois* férfialakjai öltözékük alapján kétfélék: a katonás viseletű Hongrois és az Offizier hasonló jelmezt viselnek, a két pandúr és a dobos nemcsak határozottan más karakterjegyeket mutatnak, például arcuk, szőrzetük megformálásában, hanem máshogyan is vannak öltöztetve. Azért is kezelhetjük együtt a dobos és a pandúr alakját, mert a stockholmi gyűjtemény pandúrként aposztrofálja azt a jelmezt, amit a varsói dobosnak nevez.

Láthatjuk, hogy egyáltalán nem hasonlítanak a gyűjtemény Jasonjára, Apollójára (21. kép) vagy tűz allegóriájára (22. kép), hanem különleges sajátosságokkal bírnak: csizmát viselnek, szűk nadrágot hordanak, mentéjük és dolmányuk zsinórozással és egyéb díszítőelemekkel vannak tele, a csákó különböző madaraktól származó hatalmas tollakkal ékes, és a szablya sem marad el. Az ábrák fiziognómiai jellegzetességéhez tartozik, hogy a magyar férfiak hatalmas bajusszal bírnak, ami megkülönbözteti őket a jelmeztervek összes egyéb ábrázolásától.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Ábrázolásuk sémája valószínűleg a korban német nyelvterületen divatos ún. Völkertafel ábrázolásaiban gyökerezik. Vö. Czibula (2014).



21. kép: Apollon  
(Varsói kézirat, vol. 805. 13.)



22. kép: Le Feu  
(A Tűz; Varsói kézirat, vol. 801. 15.)

A díszlettervek harmadik csoportja a pandúrok és a dobos ábrázolása. A pandúr ábrázolásának körvonalai nehezebben megrajzolhatóak, hiszen ugyan korábban, a 18. század közepén jellegzetesen a horvátországi határvidék katonái voltak a pandúrok, az 1760-as években, a gyűjtemény keletkezésekor azonban már a magyar hadsereg részét képezték (Skala 2007). Az örökösödési háborúban Trenck báró jó érzékkel verbuválta harcba őket, hiszen az éppen trónra került Mária Terézia hadserege elég szűkösen állt katonai létszám dolgában. Ugyanakkor mivel a szabad határvidéki élethez szoktak, ahol katonai szabályzat nem igen kötötte őket, a hadseregnek meggyúlt velük a baja, mert a császári hadsereg katonáiként is igen nehezen tűrték a fegyelmet. A civil lakosság körében úgy viselkedtek, mint egy rablóhorda, úgyhogy Európa népeit kifejezett félelemmel töltötték el. Ruházatuk Noverre jelmeztervein nagyban különbözik a katonatisztekétől, de sok hasonlóságot mutat a doboséval. Sajnos nem tudjuk, hogy a balett dramaturgiája a magyar katona egy egzotikus variánsaként, vagy ellenkezőleg, a magyar katonatisztek oppozíciójaként határozta meg a helyüket a produkcióban. Mindenesetre ruházatuk nem változata a magyar katonákénak sem színben, sem ruhadarabjaik tekintetében, hanem teljesen más viseletet jelenít meg. Mind a dobos, mind a pandúr öltözéke a következőkből áll: bocskor, bő nadrág, bő ing, lajbi és díszes fejdísz. Egyszerűbbek, de ugyanakkor egzotikusabbak is, mint a magyar tiszték ruhái. A magyaroktól keletebbre elhelyezkedő népekkel mutatnak rokonságot: csizma helyett az oroszok hordanak bocskorszerű lábbelít, náluk és a törököknél látunk bő nadrágot, és nagyméretű, díszes, a kalapra egyáltalán nem emlékeztető fejfedőt hordanak. Ugyanakkor a magyar katonák ábrázolásában a jelmezgyűjteményben újdonságként megjelenő bajusz még erősebben hódít ebben a típusban: a két pandúr szőrzete is figyelemre méltó, de a dobost hatalmas bajusza, különleges fejdísz és pipa helyett alkalmazott nagyméretű

vízpipája a gyűjtemény legegzetikusabb és legmarconább figurájává avatja. Nem csoda, hogy az a néhány képes illusztrációval megjelent munka, amely a díszletgyűjteményről megjelent, mindig ezzel az ábrázolással szemlélteti a gyűjtemény leírását, értékeit (Szyfman 1954; Noverre 2008). Az viszont világos, hogy a pandúrok a civilizált Európához képest távolabb esnek, mint a magyar katonatisztek: ruházatuk a keletebbre fekvő népekéhez hasonlatos, szőrzetük, jellegzetes tárgyaik a túlzás eszközével jelennek meg, és humorosan vannak ábrázolva. Nem a valóság ismerete, sokkal inkább a klisék formálják ábrázolásukat. Valószínűleg azt a rettegett martalócot látja/láttatja képi megfogalmazásukban, amivel a korabeli civil néző azonosította őket, eltúlzott attribútumaik azonban talán nem keltettek a színpadon félelmet, sokkal inkább a komikum eszközéül szolgáltak.

Noverre bécsi tartózkodása alatt jobban megismerte Magyarországot: Mária Terézia gyakran tartózkodott Pozsonyban, és ilyenkor szórakoztatásáról és a reprezentációs eseményekről gróf Pálffy Miklós országbíró gondoskodott, akivel így Noverre is munkakapcsolatban állt.<sup>17</sup> Sőt családirag is érdekeltté válhatott a magyarok megismerésében, hiszen egyik fia állítólag bekerült Károlyi gróf ezredébe.<sup>18</sup> Valószínűleg ennek az elmélyültebb kapcsolatnak az eredménye az a kijelentés is, amit később a magyarokkal kapcsolatban tett, és amelynek tárgya nem az előítéletektől mozgatott militáns magyarságkép, hanem egy új, későbbi sztereotípiának a megszületése felé mutató, de sokkal hízelgőbb kijelentés: „Ha útjukat Magyarország felé vennék, tanulmányozhatnák e nép táncát és viseletét, sok tiszta örömmel és frissességgel telt mozdulatot, lépést és helyzetet találhatnak benne.”<sup>19</sup>

## Irodalomjegyzék

- Amort, A. és Wunderer-Gosch, M. (2001, szerk.): *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*. Böhlau, Wien–Köln–Weimar.
- Batowski, Z. (1959): *Warsawski rekopis dzieła J. G. Noverre'a*. Zbór graficzny w Uni-wersytecie Warszawskim. Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego. In: *Teori i praktyka tańca prostego i kompanowanego, sztuki baletowej, muzyki. Kostiumu i dekoracji*. Prezetozyła i op-racowała Irena Turska. Wrocław.
- Bruneck, M. (1996): *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. 2. Bd. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar.
- Czibula Katalin (2014): Farkas szablyával. Nemzetkarakterológiai sztereotípiák egy jelmezgyűjtemény ábrázolásaiban. In: Hetényi Zsuzsa és Gaál Xénia (szerk.): *A búcsú a művészetben – Kelet és nyugat az irodalomban: Születésnap tanulmánykötet Dukkon Ágnes tiszteletére*. ELTE BTK, Budapest. 71–82.
- d'Amico, S. (1962): *Enciclopedia dello spettacolo*. Vol. 12. Casa Editrice le Maschere. Roma.
- Grossegger, E. (1987, szerk.): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.
- Hansell, K. K. (1998): Noverre. In: Cohen, S. J. (szerk.): *International Encyclopedia of Dance: A project of Dance Perspectives Foundation, Inc*. Vol. 3. Oxford University Press, New York–Oxford. 694–700.

<sup>17</sup> Vö. Khevenhüller-Metsch herceg, Mária Terézia udvarmesterének naplóbejegyzéseivel: Grossegger (1987, 257–258, 283).

<sup>18</sup> Ezzel a ténnyel egyedül a magyar kiadás előszavában találkoztam, de forráshivatkozás nélkül. Lásd Noverre (2008, 12).

<sup>19</sup> A *Levelekhez* írt előszavában idézi Hézsó István (Noverre 2008, 12).

- Horányi Mátyás (1959): *Eszterházi vigasságok*. Akadémiai, Budapest.
- Jeschke, C. és Dahms, S. (1992): Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Bender, W. (szerk.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Franz Steiner, Stuttgart.
- Kindermann, H. (1962): *Theatergeschichte Europas*. IV. Bd. Aufklärung – Romantik 1. Teil. Otto Müller Verlag, Salzburg.
- Krüger, M. (1963): *J. G. Noverre und das „Ballet d'action“: Jean Georges Noverre und sein Einfluß auf die Ballettgestaltung*. Verlag Lechte, Emsdetten (Westf.).
- Noverre, J.-G. (2008): *Levelek a táncról*. L Harmattan, Budapest.
- Pohl, C. F. (1875–1927): *Joseph Haydn. 1–3. Bd.* Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Tugal, P. (1959): *Jean-Georges Noverre der grosse Reformator des Ballets*. Henschelverlag, Berlin.
- Skala, H. (2007): *Die Panduren*. [www.kuk-wehrmacht.de/regiment/grenzer/panduren.html](http://www.kuk-wehrmacht.de/regiment/grenzer/panduren.html)
- Staud, G. (1963): *Magyar kastélyszínházak*. Színháztudományi Intézet, Budapest.
- Szyfman, A. (1954): Ocalony rekopis i znalezione listy Noverre'a. In: *Pamiętnik Teatralny*, 1954. Zeszyt 3–4. 63–68.

Forgács D. Péter

## A fennkölttség közönséges testisége

A test gondolatisága és gond(olat)talansága

### A szociológia természete

Rögtön önleplezéssel kezdem: szociológus vagyok. Azért önleplezés, mert a szociológia imázsa meglehetősen rossz. Sokan úgy hiszik, hogy ez egy érthetetlen tudomány, kárba vesztett idő ilyesmit olvasni. Pedig nagyon érdekes. A szociológia tárgyát az emberi megnyilvánulások képezik, olyanok, amit mindnyájan ismerünk, csak nem gondolkodtunk még el róla. Tehát nagyon egyszerű is egyben. Sok tudós azért fejezi ki magát bonyolultan, hogy a tudomány tudományosabbnak tűnjön. Erre igazából nincs szükség.

A szociológiát gyakran apáról fiúra szálló mesterségnek tekintik. Olyan belterjes valami. A kiválasztódás már kiskorban történik, mint némely zenészpályán is: ha a bölcsőben a hathónapos baba kezébe adják a vonót, és azt a jó végén fogja meg, akkor egyértelműen primás lesz. Hasonlóan van ez a szociológusoknál is. Korombeli kollégáim szülei a következő kérdéssel szereztek bizonyosságot a hétéves gyerek szakmai jövőéről: „Na, gyermekem, mondd, hogy is megy be az a nagy elefánt az oroszlán barlangjába, ha meghívják teára?” Fogas kérdés. Ha racionális választ ad a gyerek, például, hogy nem hívják teára, akkor valószínűleg fogorvos vagy könyvelő lesz. Ha kifesti a történetet, hogy leharapják az elefánt ormányát, akkor művész lesz. A leendő szociológus pedig így válaszol: „Úgy tűnik, hogy a rácsok nemcsak a látogatóktól védik meg az állatokat, hanem a többi állattól is.” A szociológus apuka rögtön lefordítja magában a szakma nyelvére a választ: az elefántok mortalitása és a teameghívások összefüggése csak látszólag szignifikáns. A nulla érték azért egyező, mert nem a látogatót védik az állatoktól, hanem az állatokat a közönségtől, amiért elkerítették őket, ezért az állatok mobilitása behatárolt. Bizonyára ezt akarta a gyerek mondani. Akkor lehet még belőle valami.

Mert mi dolga van egy *szociológus*nak? Ahogy ezt Max Weber, a nagy német szociológus definiálta: az értelmező megértés és az oknyomozó magyarázat (Weber 2005). Tehát feltárja a tényeket, ahonnan egy bizonyos tevékenység kiindul, és amiért fennmarad. Az *antropológia* is az általánosan emberit keresi, az eredeti állapotokkal foglalkozik, de kifejtése leíró, összegző, míg a szociológiáé okfejtő vagy értelmező. A *filozófia* is magyarázatot keres, de nem az eredet érdeklő, hanem a magyarázat logikája. A *pszichológia* is magyarázatot keres, de azokat az egyénekből vezeti le. Az *esztétika* is magyarázatot keres, de azt a műre, az alkotóra és a közönségre alkalmazza.

A szociológus az igazi, az eredendő okokat keresi és megpróbálja megérteni a dolgok viszonyulását, valamint változását. A szociológus mindent felhasznál, ami a keze ügyébe kerül, minden más tudományt is. Tehát a szociológia afféle királydiszciplína. Magyarzatai politikai elvekké váltak, mindennapi létünk tudatos és automatizált cselekedeteit egyaránt meghatározták. Ám sosem igazolódtak be a kibékíthetetlen osztályok, a felsőbbrendű fajok vagy a kikerülhetetlen gazdasági kényszerek elméletei. E tudomány tévedései gyakran formálták a történelmet, mert elméletei a politikai szándékok egyik legfontosabb meghatározójaként szolgáltak, és a lakosság is gyakran lett a szociológián alapuló ideológiák áldozata.

## Táncszociológia

Mindenféle szociológia létezik, úgy metodikáját, mint tárgyát tekintve: zeneszociológia, művelődésszociológia, irodalomszociológia stb. Érdekes módon *táncszociológia* még nincs. Talán ezért is szeretik a táncot foglalkozni. A tánc viszonya a kognícióhoz éppen olyan furcsa, mint sok más dolognak is: a tánc tartalma független magyarázatától, ahogy a társadalmi tevékenységek többsége is független indokától, sőt a nonverbális kifejező mód ezt még inkább biztosítja. Valószínűleg ezért nevezte Pierre Bourdieu francia szociológus munkássága utolsó szakaszában a társadalmi egyént testnek (Bourdieu 2001). A társadalmi létet sem a megfontolt gondolat, azaz a tudatos eszméiség irányítja, hanem (1) *automatizmusok*, megszokások; (2) *csoportrendszerek*; (3) *elvárások* és azok teljesítése; (4) *megfelelések*, azaz a siker utáni vágy; (5) *hierarchiák* és azok elfogadása vagy megtagadása; (6) *normák* és az azoknak megfelelő lét, vagy ellenkezőleg: a „másképp másság” életvitele; (7) *trendek* és azok követése vagy elutasítása; (8) *kényszerek* és azok semlegesítési lehetőségei, valamint (9) a *nemi szerepek* ideáljai és változtatása stb.

Mindezekben lehet racionalitás, tehát megfontolás és számítás, ám alapjában mégsem a szándékos gondolat, a meggyőződés, hanem a *lehetőségek és esélyek* kevéssé intellektuális mechanikája a döntő (Forgács 2016).

Még azokban az időkben sem, amikor a politikai tudatosság elvárt és megkövetelt volt, akkor sem létezett a tudatosság. Jó példa erre a publicisztika szak kifejezése, a *vörös farkok*: a „vívmányos időszakban” bármiről is szólt egy cikk, genetikáról vagy szemiotikáról, mindig egy kommunista szlogennel kellett végződnie, amiből kiderült, hogy Lenin élt, Lenin él és Lenin élni fog, vagy a munkásosztály éppen a cikk tartalma révén mér az imperializmusra döntő csapást. A tudatosság tehát pózzá vált: megkövesedett (vagy a szociológia kifejezésével élve: intézményesült), és így függetlenedett eredeti tartalmától. A tevékenység kognitív igazolása tehát független a tevékenységtől. Legalábbis általában. A magyarázat kevésbé ok, mint inkább okozat. Még a meggyőződés is csoportdinamikai rendszerek illetve szocializációs folyamatok képződménye.

A tudatosság (mint a politikai irányelv, az ideák vagy a vallás) szervező rendszert von életünk köré, amelyben nem a tudati, hanem a szocializált automatizmusok, a megszokások, a hierarchia, a normák vagy a kényszerek szabják meg a valamivel csökönnyösen konform (mert társas) magatartásunkat. Úgy is lehet mondani, hogy intézményesedik egy cselekedet, ha az visszatérő, általánosan elfogadott és tartósan működik, mint a köszönés. Az így létrejött magatartást Émile Durkheim, a szociológia francia atyja, *társadalmi ténynek* nevezte, a szociológia mai, Amerikában elterjedt irányzatának képviselői, az új-institutionalisták, pedig *institúciónak* (Durkheim 1999; Senge és Hellmann 2006). A társadalmi tények összetettsége miatt bekövetkezik egy redukciós kényszer, ami miatt nem a tudatosság, hanem a szokás, a kipróbált és a tradicionális érvényesül. A tánc is *intézményesült társadalmi cselekvés*, aminek funkcióiról az alábbiakban még szó esik.

### A tánc gondolatisága

A tánc *gondolatisága* manapság ismét gyakran emlegetett, számtalan publikációban leírt, lassan közhellyé váló *hiedelem*. E mítosz terjedésének egyik oka a nemes szándék, hogy a tánc létét tudományosan igazolják, azaz az elismertetés óhaja. Azonban pont fordítva kell eljárni, éppen a belemagyarázott gondolatiság gátolja meg a tánc valódi értékeinek megbecsülését.

A táncnak vannak jelentései, a tánc szimbólummá is válhat, amihez ideológiák párosulhatnak, a táncnak lehet elvi mondanivalója, narratív epikája, lehet társadalmi szerepe vagy esztétikai tartalma, mégsem a köznap értelemben vett gondolatisága a lényeg, hanem az, hogy benne *testiség intézményesül mozdulattá* (Dienes 2016). Mit is jelent ez? Sir Ken Robinson, a neves

neveléstudós mondta, hogy az oktatásnak tánctanítás nélkül az az eredménye, hogy az így kitermelt professzorok teste – önképük szerint – arra való, hogy a fejüket a konferenciákra szállítsa, hordozó eszköz csupán (Robinson 2006). A betegségek megjelenéséig alig van közülük a testükhöz. Éppen ilyen kifacsarodott logika, amikor azt kezdik firtatni, hogy mi a tánc gondolatisága. Sok táncudós és tudós táncos beleesett ebbe a tévedésbe. Pedig kár magyarázkodni. Ugyanis a tánc tudatisága a tánc tudatos mozgásvilága, sajátosan kreatív, pillanatnyi és magába feledkezett gond(olat)talansága, és *nem* a táncot utólagosan fűzött eszmék és ideológiák.

Nem is kérdés, a tánc *kommunikáció* – de mi is az, amit kommunikál? A bevett hiedelem ezzel kapcsolatban az, hogy a tartalom a testen keresztül kommunikál, tehát a test egy nonverbális kommunikációs médium (Goffman 1973). Ez teljesen hibás. A tánc tudomány ezen sokszor hangoztatott alapvetése téves, ami miatt állandóan ideológiát keresnek abban, amiben nincsen. *A test nem médium, nem tartalmat közvetít, hanem a test maga a tartalom.*

A tánc jelentését sok minden befolyásolja: formája és kísérő elemei (fény, szín, zene, szöveg), ideje és tere, minősége és mennyisége, ereje és lendülete, iránya és testi határai, közösségi és egyéni bemutatási rendszerei, professzionalizmusa és kontársága stb. Ám jelentése, akkor is, ha nonverbális, nem nemzetközi, mindig változik időben és hatalmi térben (azaz államban). Mást jelentett az argentin tangó a harmincas években és mást most, mást Berlinben és mást Buenos Airesben. Tehát a testnek, mint tartalomnak van univerzális, általános emberi tartalma, ám ennek minőségi különbségei vannak, mondjuk úgy, testre szabott jelentése van az adott környezetben. Ennek határa egyrészt az egyetemes kultúrkör, másrészt a hatalmi tér, az állam. Minden hatalmi térben mást jelent a test: más az értéke (például a betegellátás szintje miatt, a bűnüldözés fejlettsége által, vagy a halálbüntetés legalitása révén), más a gyakorlata (például a szexuális áruba bocsáthatósága miatt, a nemi szerepek elhatárolódásának mértéke miatt, vagy a temetkezési szokások révén). Tehát a test jelentését nemcsak elvont kulturális (meta-szintű) értéképek biztosítják, hanem az állam teljesen konkrét jogi, végrehajtási és szociális berendezkedése. Világos, hogy a testnek országokra lebontható, eltérő közösségi jelentése van, mely nem megállapodás tárgya vagy kialakult kulturális felfogás kérdése csupán, hanem a hatalmi berendezkedés sokszorosan rejtett megnyilvánulása. Ez az oka annak, hogy a táncnak eminens helye van a politikában, ezért van az, hogy például hatalomra jutása után minden politikai formációnak az első feladatai közé tartozik, hogy újraértékelje (támogassa vagy tiltsa) a tánc nyilvános tereit és a táncképzést (Bolvári-Takács 2012).

### A tánc társadalmi funkciói

Az előzőekből kitűnik, hogy a táncot csupán az adott történelmi viszonyok között, az adott hatalmi térben (országban) lehet értelmezni. Ezzel a megszorítással lehet a tánc *társadalmi funkcióit* vizsgálni. Ennek rendszerezése, mivel nincs még táncszociológia, nem történt meg. A következőkben – a teljesség igénye nélkül – a tíz legérdekesebbéről lesz szó.

#### *A tánc mint a párvalasztás és párszerzés eszköze*

A táncot meghatározza *a nem és a nemi képzet* a társadalomban, ami időszakosan változó, de az adott időszakban és térben szigorúan kötött. Az elfogadott határai mentén kialakul az erotika, a testi vonzások és vágyak, aminek nemcsak művészi, hanem a hétköznapi formája is a tánc. A táncra jellemző, hogy nemisége miatt egyrészt életkori sajátosság, másrészt megmutatkozik benne a nemi szerepek változása, általa kézzel fogható lesz a nemi alá és fölé rendelés társadalmi valósága. A táncformációk és szerepek jól mutatják ezt: pártánc vagy körtánc, kötött lépéssor vagy improvizáció, fortély vagy erőfölény, vezetett vagy vezető, csoportos vagy szolisztikus, stb. (Ratkó 2005, 164–170; Pesovár 1997).

### *A tánc mint önkifejezés*

A tánc *individuális*, hiszen nincs két egyforma test. Az önmegvalósítás ősi formája, amit sokan a legfontosabb emberi szükségletnek tekintenek (a Maslow-i szükségletpiramis csúcán áll). Egyúttal szembesülés a környezettel és kapcsolódás hozzá, amiben a táncos a helyét keresi, aminek elismerésére és igazolására vágyik. A táncban a minden mástól megfosztott, a testre redukált társadalmi és társasági lét nyilvánul meg. Az önkifejezés magánvalósága eredendően nem közösségi, ám viszonyulási rendszere mégis közösségre elfogadott értékkepzetek révén jön létre. Mert a tánc egyszerre lehet *célracionális* (a testiség – gyakran ösztön készítettű – érdekeinek megvalósítása), *értékracionális* (az önértékbe vetett hit – alkalmasint művészi – láttatása), *affirmatív* (érzelmi állapot) és *tradicionális* (gyökeret eresztett szokás) (Weber 1967, 55).

### *A tánc mint társadalmi beágyazottság*

A tánc az *odatartozás küszöbe és határa*, ami a beágyazottakat a kirekesztettektől, a közénk tartozót az idegentől elválasztja. A táncgal gyakran közösség képződik, illetve a másság és az idegenség nevet kap. Példa erre nemcsak a néptánc, hanem a hippi-mozgalom az 1960-as években, vagy akár a rock 'n' roll: itt egy nemzedéket fűzött össze a tánc, kizárva a szülők generációját. Ez más volt, mint a könnyedén növeszthető haj vagy a beszerezhető viselet. A tánc *szocializált életforma* és mélyen magáévá tett egyedi magatartás. Éppen az egyediség vizualizálásának és tevélegességének tömegszerűsége alakítja ki az összetartozás bensőségességét, aminek fontos eleme a tőle eltérő elutasítása. (A hippi és a rock 'n' roll mozgalom esetében a szülők generációját utasították el.) Szintén az odatartozás és kirekesztettség játéka a balett is, amikor vele a társadalmi kiválasztottság diszkrét bája mutatkozik meg. A balett története során több periódusban rendelkezett a néző az iskolázottság, a kultiváltság öntudatával, ami egyszerre a társadalmi odatartozás, és az azt nem értők lenézhetőségének eszköze volt.

### *A tánc mint szórakozás (kivéve a tánc szakmai közegét)*

A lakosság számára a tánc nem a társadalmi munkamegosztás része, hanem éppen azzal válik különlegessé, hogy *szabadidős elfoglaltság*, nem szolgálja az anyagi előny szerzést és foglalkoztatottságot. Lényege, hogy *önkéntes*, vágyak vezérik. Ám a vágyak mögött – mint mindig – társadalmi kényszerek lappanganak. Amikor időről időre államilag szorgalmazzák, mégis előjön a szórakozás történelmileg is mérvadó funkciója: a szórakozás a munkamegosztásból vagy származásból adódó *társadalmi különbségek áthidalása*. Amikor a tánc tudomány hangsúlyozza, hogy a tánc pillanathoz kötött, akkor hozzá kellene azt is tennie, hogy kapcsolatteremtési lehetőségei (bizonyos határokon belül) véletlenszerűek. Ez a valcer 19. századi terjedésének titka. Mária Terézia eltörölte a farsang intézményét, ezzel a társas táncot az utcákról az udvarba (redut), magánpalotákba (bál) és a szórakozóhelyekre helyezte, egyszersmind domesztikálta és intézményesítette. Kialakult a bál intézménye, amit minden valamire való főnemes adott, amivel lehetővé vált a szabad érintkezés a főnemesség és nemesség, majd a nemesség és a vezető hivatalnokok között is. A feltétel a táncismeret és más magatartáselvárások voltak, mint a viselet. Ezáltal a származás különbségei – legalább időszakosan és személyre szólóan – elmosódtak, és részben más feltételrendszer szerint rendeződtek újjá.

### *A tánc mint hatalmi törekvések eszköze*

A tánc testisége és az erotika képzete szoros összefüggésben áll. Az erotika és a prűdéria egymást váltó hatalmi eszközök, ennyiben a tánc is hatalmi törekvések eszközévé válhat (Forgács 2009). Az aszketikus magatartás, minthogy a legszigorúbban tekintélyellenes, a társadalmi tekintély megszerzésének velejárója. A prűdéria a történelem során akkor kapott szerepet, ha valamilyen társadalmi vagy politikai csoport hatalomra tört. A prűd tartalmú ideológiák, az aszketikus társa-

dalmi magatartás és az erkölcsi kifogásokkal megbéklyózott művészet a hatalomszerzés legbiztosabb eszköze. Ezért az államnak, és minden, a hatalmát hosszabbító és fenntartó uralmi rendnek az elemi érdeke a szórakozás védelme, hogy megtörje a hatalmát veszélyeztető puritán magatartást. Ezt a célt szolgálta például a Book of Sport – a szórakozás törvénye – I. Jakab és I. Károly angol király (Weber 1982, 258–259) idején, vagy a Habsburg Monarchiában és Németországban a prűdéria elleni törvények sora 1849 után. A társasági élet elvesztette komor árnyalatát, az ope-rett aranykora a prűd (biedermeier) szemlélet alkonyát jelentette. A társadalmi átalakulásnak, a beérkezettésségnek, a közszolgálati alkalmazottak 1870-es évekre elért hatalmi állapotának megnyilvánulása volt az új városi életérzés, a pikánsná vált erkölcs és a testkapcsolatú táncok ausztriai és német népszerűsége.

### *A tánc mint mentalitás*

A tánc a *politikai opposzió eszköze* is lehet. Életvitelszerű kapcsolódás az uralmi rendszerhez, vagy éppen életvitelszerű elutasítása az uralmi rendnek. A szving-táncmozgalom a nemzetiszocializmus idején ellenállásként működött, művelőit lefejezték, illetve koncentrációs táborba küldték (Forgács 2012). A szving jó példa, hogy az állami ideológia és a vele konform magatartás milyen cinikusan hatékonyan változtatja meg egy tánc jelentését és népszerűségét. A népszerűség megmutatkozik egyrészt a táncok intézményesülésében, másrészt a táncmozgalmak részvevőinek magatartásában (például a deviancia mértékében).

### *A tánc mint szimbólum*

Minden táncnak van *imázsa*, ami a tudatos és akaratlagos művelésétől – tehát a táncostól – független életet él. Josephine Baker esete ezt szemlélteti. Karrierje során egymás után összesen öt különböző szimbólumot testesített meg. Először: a Broadway-en a feketék amerikai zenei-táncos identitáskeresésének volt része. Másodsor: Párizsban táncoló szex-bálvánnyá lett, aki afrikai egzotikumot vitt a városi intellektuális és művészletbe. Meztelen banántánc megalapozta hírnevét. Harmadsor: a náci propaganda céltáblája, majd utólag az ellenállás szimbóluma lett. Negyedsor: emblémája lett az amerikai polgári egyenlőségnek, a faji és vallási megkülönböztetés ellen vívott küzdelemnek. Ötödsor: hajdani banántáncos és szabados életvitel miatt a szexuális felszabadulás ünnepe jelképévé vált. A hippi korszakban az öregedő Baker a szülők titkos vágyainak tetten ért büntöltje és az új generáció ősiségének szimbóluma lett (Forgács 2014). A mozdulat más, mint a hétköznapi mozgás, vele szimbólumok keletkeznek (Dienes 2016), amelyek önálló jelentést hordoznak, és ezek alkalmasint a művész tudatos meggyőződésétől függetlenül, vagy egyenesen azzal ellentétesen fejtik ki hatásukat.

### *A tánc rituális és misztikus funkciója*

A természeti népeknél a tánc a rítus egyik legfontosabb eleme. A ritmussal, a misztikához tartozó mondanakör ismeretével a tánc annak bensőséges átélését teszi lehetővé, ami gyakorlati extatikus élményt okoz.

A test jelentése a tőle elválaszthatatlanul emberi és földi mivolta. Ez az oka annak, hogy a civilizáció vallásai, amelyek éppen az emberin felül álló isteni léter hirdetik, mellőzik a tánc funkcióit. Igaz, hogy még a katolikus vallás liturgiájában is vannak népi megnyilvánulások, amelyek a tánc és a mozgás határán vannak, és beépültek a rituális gyakorlatba, mint például a goszpel felsőtestre redukált és visszafogott mozgásvilága, vagy Magyarországon a nagybőjti lánctánc, ami a kis lépések gyalogos egyszerűségével tűnik fel. A mai napig vitatott, hogy ezek táncnak tekintethetők-e (Ratkó 2005, 164). A civilizáció vallásai a testiség két végpontját, a születést és a halált beépítették a liturgiába, ám minden köztes megnyilvánulást, így a táncot is, szigorúan száműzték.



### *A tánc elsősorban emberi, még hozzá minden másnál inkább*

Minden emberi a testből ered és a test az utolsó, ami emberinek megmarad. Ez nemcsak anyagi értelemben van így a születés és a halál révén, hanem eszmei síkon is. A modern filozófia és szociológia (Giorgio Agamben és Michel Foucault) az ember testre redukált létét tekinti már csak emberinek, miután minden mást, különösen az emberiség ideálját vagy a civilizációs fejlődését – amin keresztül sokáig definiálta magát az emberiség, és amiről sokáig azt hittük, hogy elszakíthatatlan az embertől – olyan könnyen és hatékonyan megtagadott a 20. században. Legkésőbb a holocausttal megszűnt az ember az emberisége miatt embernek lenni. Ami megmaradt, az a test tovább nem redukálható és tovább nem osztható valósága és örökké változó jelentése, értéke és szégyene (Foucault 2004; Agamben 2002). Ezért olyan fontos a tánc megértése, vele a lét eredendő lényege jut kifejezésre.

### *A tánc lehet epikus és narratív*

Nemcsak a klasszikus balett, több más táncműfaj is kialakult, mint az indiai raga zene mozdulatvilága, amelyek elbeszélő történetek közlésre alkalmasak. A test képes olyan elvont és jelzésekben gazdag mozgásvilágok elsajátítására, amelyek akár epikai tartalmak kifejezésére, és többé-kevésbé egyértelmű olvasatára alkalmas. Sajátossága, hogy érzelmileg telített és vizualitása révén rendkívül hatásos, ami miatt a narratív tartalom élménye maradandóbb, mint a pusztán epikai leírás. Itt sem közvetít a tánc, nem siketnéma jelnyelv a balett, ebben az esetben sem médium a test, ebben az esetben sem jel a test, hanem jelentés. Ezért érti a *Diótörőt* minden 7-8 éves gyerek Európában. Az értés feltétele az epikai történet kultúrkörnyezeti értelmezhetősége (például sokhelyütt a világon a *Diótörő* karácsonya, mint olyan, nem érthető) és a mozdulat jelentése (például természeti népeknél más), ezért nem érthető Európában például az indiai ragák mozdulatvilága.

### **Összefoglalás**

A táncot nem kell igazolni. Ugyanis a tánc a pusztán testre letisztult társadalmi cselekvés. Gondolatisága a test maga. A táncot azért nem lehet úgy (félre)értelmezni, mint egy verset, mert tartalma nem eszmei, hanem testi. Ugyan felruházzható a szimbólumok sokaságával, kapcsolódhatnak hozzá politikai és szellemi irányzatok, a tánc mégis kognitív tartalmától függetlenül él és működik. A tánc *jelentése nem* esetlegesen hangoztatott *mondanivalójától, hanem társadalmi funkcióitól függ*, aminek jellegét a hatalmi rend, az állam (anélkül, hogy ezzel az államvezetés tisztában lenne és ezt a lakosság érzékelné) tevélegesen meghatározza.

### **Irodalomjegyzék**

- Agamben, G. (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bolvári-Takács Gábor (2012): Politikai és személyi tényezők a táncművészetképzésben 1945 után. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 26–34.
- Bourdieu, . (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Dienes Valéria (2016): Szimbolikai jegyzetlapok. Az első valóságélem. In: Fenyves Márk (szerk.): *A tánc reformja „a mozdulatművészet vonzásában”*. Orkesztika alapítvány, Budapest. 111–120.

- Durkheim, É. (1999 [1895]): *Die Regeln der soziologischen Methode*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Forgács D. Péter (2009): A magyaros táncok értelme az osztrák identitásban. In: Németh András et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás, Budapest. 24–31.
- Forgács D. Péter (2012): A tömegmozgalmak sikergörbéje. A kultuszképzés, a deviancia és a normatíva a szving példája alapján. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 60–67.
- Forgács D. Péter (2014): Josephine Baker, valamint az erkölcs, a politika és a társadalmi konfliktus. Ízelítő a tánc gondolati rendszereiből és a viszonyítás módszertanából. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 43–52.
- Forgács D. Péter (2016): *Der ausgelieferte Beamte. Über das Wesen der staatlichen Verwaltung*. Böhlau, Wien.
- Foucault, M. (2004): *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität I–II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Goffman, E. (1973): *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Pesovár Ernő (1997): *A magyar páros táncok*. Planétás, Budapest.
- Ratkó Lujza (2005): Női szerepek a magyar néptáncművészetben. In: Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncművészeti Tanulmányok 2002–2003*. Magyar Táncművészeti Társaság, Budapest. 157–175.
- Robinson, K. (2006): *Schools kill creativity?* [https://www.ted.com/talks/ken\\_robinson\\_says\\_schools\\_kill\\_creativity?language=hu#t-618880](https://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity?language=hu#t-618880) (Magyar szinkronfelirattal.)
- Senge, K. és Hellmann, K.-U. (2006): *Einführung in den Neo-Institutionalismus. Mit einem Beitrag von W. Richard Scott*. VS, Wiesbaden.
- Weber, M. (2005 [1922]): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main.

## A nyelvelméleti modellek korlátozott érvénye a néptáncelmzésben

### A mozdulat alapegysége a néptánc szerkezeti elemzésének főbb elméleteiben

A tanulmány elsődleges célja annak kimutatása, hogy a néptánc mozdulatvilágának, mozdulat-tartalmainak értelmezéséhez más tudományágakból származó diszciplínák nem, vagy csak igen korlátozó módon alkalmazhatóak. Sajátos fejleménye a néptánc viszonylag késői, a 20. század közepén kezdődő formai-tudományos vizsgálatának, hogy szinte valamennyi a nyelvészet és a zenetudomány módszereivel közelítette meg a mozdulatok világát. A különböző elméletek közül most a két legjelentősebb: az európai, illetve a tengerentúlon felvetett irányzatot veszem részlegesen kritikai vizsgálat alá. A terjedelmi korlátokra tekintettel ezen elméletekből arra fordítom a figyelmet, hogy miként határozták meg a mozdulat legkisebb, elemi egységét. Nyilvánvaló, hogy a magasabb egységek, majd az abból levont következtetések is e szegmentáción alapulnak.

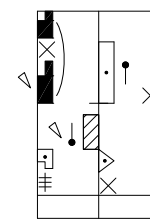
Mielőtt a táncelmző irányzatokra rátérnék, meg kell említenem Ray Birdwhistell amerikai antropológus *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture* című munkáját, mert a forráskutatás alapján úgy tűnik, ő volt az első, aki már az 1950-es évek elején párhuzamot vont a nyelvészetben használt fonéma és morféma fogalmak, valamint az emberi mozdulatok egyes elemei között. A fonéma a nyelv legkisebb eleme, amely beszédhang formájában jelenik meg. A morféma a fonémák jelentéssé fűzött egysége, leegyszerűsítve a szó. A fonéma analógiájaként Birdwhistell (1952, 22) a mozdulat legkisebb egységét kinémának, egy általa jelentéstartalmat hordozónak tekintett mozdulatsort *kinemorf*nak nevezte. Birdwhistell (1952, 36–72) le is kívánta jegyezni kutatása eredményeit, és mivel erre a célra a Lábán-kinetográfiát túl bonyolultnak találta, *Kinegraph* néven saját notációs rendszert alakított ki.

A néptánc szerkezeti elemzése terén Európában elsőként magyar kutatók – szinte egy időben – adtak közre vizsgálatokat: Szentpál Olga, majd Martin György és Pesovár Ernő (Szentpál 1958; 1961; Martin és Pesovár 1960). Martin és Pesovár *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* című tanulmányában megállapítja, hogy „Különösen sok analógiát, indítékot és módszertani tapasztalatot szolgáltatott munkánkhoz a népzene-tudomány, valamint a nyelvtudomány” (Martin és Pesovár 1960, 214). A tánc legkisebb, általuk oszthatatlannak tartott mozdulategységét *mozgáselem*nek nevezték: „A mozgáselem lényegében analóg jelenség a legkisebb oszthatatlan nyelvi egységgel, a hanggal”, azaz a fonémával. Értelmezésük szerint „A mozgáselem mindig egytagú és végrehajtása rendszerint a tánc legkisebb időegysége alatt történik” (Martin és Pesovár 1960, 215).

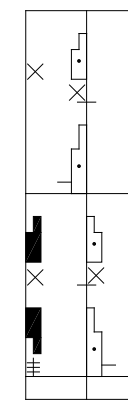
A mozgáselem e vázlatos, mozdulatbeli konkrétumot nélkülöző megfogalmazása alapján is észrevételezhetjük, hogy a legkisebb időegységénél – amely többnyire egy nyolcad a magyar néptáncokban – nagyobb időegység, például egy negyed alatt is előadható egy mozgáselem – miként az 1. ábrán látható – Martin és Pesovár tanulmányából idézett lejegyzés mutatja.<sup>1</sup> Az 1. ábra motívumát leíró szöveg már mélyebb betekintést tesz lehetővé a mozgáselem fogalmába. A motívum,

<sup>1</sup> A 3. motívum a tanulmányukhoz csatolt 1. számú táncban (Martin és Pesovár 1960, 236) található. A forrásokból idézett tánclejegyzéseket a megfelelő minőségű közlés érdekében a LabanGraph (Fügedi 2012) alkalmazással újraserkesztettem, az eredeti tartalmat természetesen megtartva.

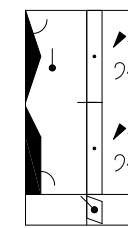
mint írják: „három mozgáselemből tevődik össze: 1. A jobb láb oldalt ugrik, ezzel egyidejűleg a bal alsó lábszár hátralendül. 2. A bal láb előre lép. 3. A jobb láb hátraugrik, ezzel egyidejűleg a bal láb előre lendül” (Martin és Pesovár 1960, 214).



1. ábra



2. ábra



3. ábra

Figyeljük meg, hogy a két kutató a mozgáselemet egy-egy ritmikai egységnek feleltette meg, még akkor is, ha az összetett volt, miként az első nyolcadon és a hangsúlytalan negyeden, ahol a támasztó és a gesztusláb eltérő mozdulatokat végzett.

Feltételezhető, hogy a szemlélet Szentpál Olgától ered, aki elemző módszerét 1958-ban németül, majd 1961-ben magyarul adta közre. Tanulmányában a motívumokat tagszám szerint választotta el; a 2. ábrán látható mozdulatsor Szentpál szerint szimmetrikus kéttagú motívum. Elemzése alapján minden tag egyidejű támaszték- és gesztusmozdulatokból áll (Szentpál 1961, Példatár VII. tábla, 30. ábra).

A fent említett tánckutatók által erőteljesen befolyásolt európai néptáncelmző szemlélet összefoglalásakor Anca Giurchescu és Eva Kröschlova (2007, 27) szétválasztotta a kinetikus elem és a motívumelem fogalmát. Szerintük a *kinetikus elem* „egyetlen mozdulat, mint a lépés, ugrás, lendítés, forgás, dobantás, taps, csettintés, kézfogás, a fej, a kar mozdulatai, vagy bármely gesztus.” A *motívumelem* pedig „a legkisebb szerkezeti egység [...] egy »lüktetés«”, és hozzátették, hogy „a motívumelem lehet [...] monokinetikus [...] vagy polikinetikus.”<sup>2</sup>

Sajnos az elmélet ismertetését notációval nem támogatták, így annak számos pontja homályos. A tanulmányhoz csatolt tömör mintaelemzés 3. ábrán látható részlete alapján azt meg lehetett állapítani, hogy a szerzők a helyben ugrást és a vele egyidejű részsút érintést egyetlen

<sup>2</sup> Az angol nyelvű tanulmányokból átvett szövegeket a jelen munka szerzője fordította.

motívumelemnek tekintik, de azt már nem, vajon ez az elem monokinetikus vagy polikinetikus (Giurchescu és Kröschlova 2007, 42–43).

Európán kívül – mintegy tíz évvel Martinék után – Adrienne Kaepler adott közre számos kutató által elismert táncelemzési módszert. Kaepler a polinéziai Tonga-szigetek táncait vizsgálva ugyancsak a strukturalista nyelvészet fonéma-morféma analógiát tekintette elemzése alapjának, amelyek közvetlen analógiájára a *kinéma* és *morfokin* fogalmakat vezette be. Elmélete szerint: „A kinémák önmagukban jelentéssel nem rendelkező alapelemek, olyan cselekedetek és pozíciók, amelyekből egy adott hagyomány valamennyi tánca felépül” (Kaepler 1972, 174).

Tekintsünk most el attól, hogy a kinéma egyenes fordításban mozdulategységet jelent, a pozíció pedig épphogy mozdulatlanságot, helyzetet, valamely állapotot, így Kaepler a kinéma fogalmát nyilvánvalóan metonimikusan értelmezte mozgásra és mozdulatlanságra mint kifejező egységre egyaránt. Nézzük egyes mozdulategységeit: Kaepler szerint az L1-L3 kinémák különböző irányú lépéseket jelöltek, az L4 páros lábú haladó ugrást, de bármely irányba és magassági szinten (Kaepler 1972, 178). Tehát az alapegység Kaeplernél is különböző koncepciókat magába foglaló összetett mozdulat.

Összegzésként megállapítható: (1) Az elemzések alapjának tekinthető legkisebb egységek meghatározásakor a mozdulatokat a táncbeli idő, a ritmus szerint szegmentálták. (2) A legkisebb egység is tartalmazhat eltérő testrészekkel végzett mozdulatokat. (3) A többszólamúságot a különböző végtagok (kar, láb, fej, törzs), vagy különböző táncosok közötti eltérésként értelmezték. (4) Egyik sem nevezte meg, milyen mozdulatelemző rendszert használt, ezért a mozdulategységek definiálatlanok, értelmezésüket az olvasóra bizzák.

A fenti elméletek alapelemeinek vizsgálata alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy az elemek szomszédosságának elvén alapuló nyelvészeti szemléletet követő táncelemzési módszerek nem veszik tekintetbe a következőket. (1) A mozdulat elemi egységének legalapvetőbb jellemzője a változás. (2) Már egyetlen változás is különböző elvek szerint elemezhető, mint például mozdulatípus, térbeli mozdulatjellemzők (irány, magassági szint, mérték) és ritmus. (3) De legfontosabbnak azt képtelenek figyelembe venni, hogy egy testrész egyetlen mozdulata számos, a mozdulatkifejezés szempontjából jelentős, ugyanakkor egyidejű változást jeleníthet meg.

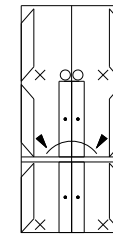
### A mozdulat egyidejű eseményei a néptáncban

A továbbiakban az egyidejű változások kimutatására fordítom a figyelmet. Egy azonosítható, a többitől elválasztható, egyben expresszív változást – egyelőre jobb híján – *eseménynek* nevezem, hogy az akár több változást is tartalmazó mozdulat általános fogalmától meg lehessen különböztetni. Az esemény egyetlen elvont mozdulatkonceptió megvalósítása; megjelenhet önmagában is, noha legtöbbször valamely más eseménnyel együtt figyelhetjük meg. Az alábbi elemzésekben a Lábán-kinetográfia mozdulatelemző rendszerét alkalmazom.

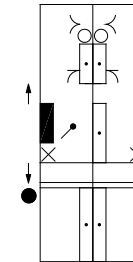
A 4. ábrán lejegyzett két mozdulat a támaszték szintjét váltja. A két támasztóláb egyformán mozdul minden ritmikai egység alatt, és minden mozdulat egyetlen eseményt, a magassági szint váltását tartalmazza. Az 5. ábrán hasonló magasságiszint-váltást láthatunk, mint a 4. ábrán, amelyhez most forgatás is járul. Két, alapvetően eltérő mozdulatkonceptió jelenik meg egyidejűleg, ugyanazon testrészrel előadva. A két egymástól független esemény, a magasságiszint-váltás és a forgatás, egyetlen ritmikai egység alatt jelent meg. A két esemény független, mert egyiket is és másikat is elő lehet adni önmagában, egymást nem feltételezik.



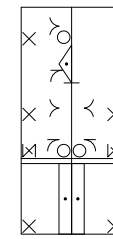
4. ábra



5. ábra



6. ábra



7. ábra

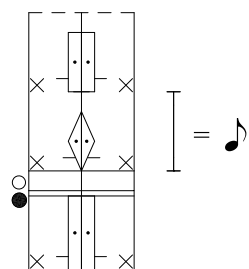
A 6. ábrán a lábforészek váltását figyeljük meg. A második negyed második nyolcadán a táncos páros lábon megtartotta a támasztékot, magassági szintet sem váltott. Az egyetlen megfigyelhető mozdulatkifejezés a lábforészek sarokról talpra váltása, így a példa utolsó nyolcadán egyetlen esemény jelent meg. A 7. ábra második nyolcada ugyanazon lábforészek váltását ábrázolja, azonban a lábforészváltásokhoz itt magasságiszint-váltás is járult. Az önállóan is megjeleníthető két esemény egyidejű előadása a mozdulatot gazdagabbá, kifejezőbbé tette.

A 8. ábra ismét csak egyetlen, de a fentiekől eltérő eseményt mutat be. A táncos csupán a két lábfor egymáshoz való viszonyát, a pozíciót váltotta, egy-egy mozdulat így csak egy eseményt tartalmazott. A 9. ábrán a pozíció váltásával egyidejűleg jelenik meg a magassági szint váltása és a láb forgatása. A mozdulat most három egyidejű eseményt tartalmaz.

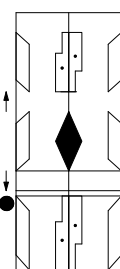
A 10. ábra ismét újabb eseményt ad a már megismert készlethez. A magassági szint és a pozíció váltásával egyidejűleg a táncos kis jobbra és balra ugrásaival az egész testet elmozdította a térben. Ismét három esemény, három mozdulatkonceptió jelenet meg egyidejűleg. A 11. ábra új eseménye a forgás. Az eseményhez két másik is járul, a magassági szint, valamint a pozíció váltása.

A fent bemutatott események korábbiaknál gazdagabb kombinációját mutatja a 12. ábra. Egyidejűleg változott a magassági szint, a pozíció, a lábforészek és a forgatás. Azaz egyetlen mozdulatban négy, egymástól elválasztható, önálló mozdulatkonceptiót képviselő változás jelent meg.

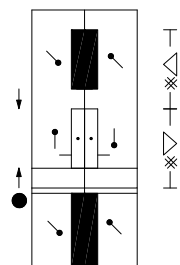
A 13. ábrán látható utolsó példa csak három eseményt tartalmaz, de igen sajátos összetételben. Az első negyed alatt a táncos magassági szintet váltott és forgott, egyben a folyamatos emelkedés és forgás alatt két sarokejtést (lábforészváltást) adott elő. Figyeljünk fel a szellemes kompozícióra! A jellegéből adódóan staccato sarokejtések apró, vertikálisan *ellenirányú* mozdulatai a folyamatos emelkedésnek. Vajon milyen nyelvet leíró modellt tudná tükrözni az egyidejűleg még ritmikailag is eltérő eseményekből komponált mozdulat belső szerkezetét?



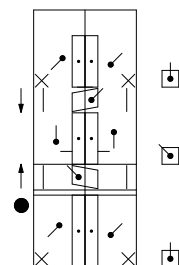
8. ábra



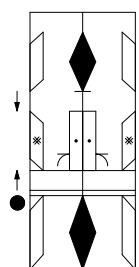
9. ábra



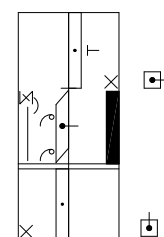
10. ábra



11. ábra



12. ábra



13. ábra

Az itt bemutatott elemző szemlélet újdonsága, hogy a táncot a mozdulat mint változás *tartalma* felől közelíti meg. Az elemzés kimutatta az egy-egy tartalmat képviselő elem esztétikai jelentőségét, előadói önállóságát, amelyet itt eseménynek neveztem. Ennek eredményeként az események fajtáinak, egyidejűségüknek és egymásutánosságuknak vizsgálata a korábbihoz képest új lehetőségeket vehet, újabb összefüggéseket tárhat fel.

Az események párhuzamosságának lehetősége – különösen, ha ezen események eltérő ritmusban egyidejűek – megkérdőjelezi a nyelvi modellekre alapozott táncelemzések általános érvényét, mert az ilyen elemzések csak az időbeli szomszédosságból adódó szintagmatikus viszonyokat vizsgálják. Az elemző szemléletek nemhogy az egy testrészrel végezhető egyidejű eseményeket nem ismerik fel, de valamennyien még az egyidejűleg eltérő mozdulattartalmat képviselő támasztó- és gesztuslábmozdulatokat is egységként kezelik, mert a táncbeli időhöz, a ritmushoz kötik az egységek szegmentációját. E módszerek a rendkívüli eseménygazdagságot felmutató kelet-közép-európai néptáncok teljes körű vizsgálatára nem tűnnek alkalmasnak, legfeljebb igen egyszerű, egyetlen eseményt tartalmazó mozdulatokból felépített táncok, jelnyelvek, pantomim,

esetleg az összetett, de funkciója szerint célorientált mozdulatok vizsgálatára felelhetnek meg, mert nem tudják a szinkron koncepciók expresszív gazdagságát számba venni és elemzési területeikre bevonni.

Önként merül fel a kérdés: miért kellett a tánc kutatásnak tárgya vizsgálatkor táncon kívüli, nyelv- és zenetudományi modellekhez fordulnia? Feltehetőleg azért, mert önnön tárgyának vizsgálatára saját tudománykonceptiója még nem alakult ki. Úgy vélem, a tánc írásbelisége és a hozzá elengedhetetlen elemzés és értelmezés nélkül ezt létrehozni nem is lehet.

#### Köszönetnyilvánítás

A tanulmány a K 124270 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, a K\_17 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.

#### Irodalomjegyzék

- Birdwhistell, R. L. (1952): *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Department of Foreign Service Institute, Washington.
- Fügedi János (2012): LabanGraph 4P – An(other) Computer Editor for Labanotation. In Bastien, M., Fügedi, J. és Ploch, R. A. (szerk.): *Proceedings of the Twenty-seventh Biennial ICKL Conference*. International Council of Kinetography Laban, s. l. 327–331.
- Giurchescu, A. és Kröschlova, E. (2007): *Theory and Method of Dance Form Analysis*. Revised version of the ICM Study Group on Ethnochoreology collective work: Foundation for Folk Dance Structure and Form Analysis (1962–1976). In: Kaepler, A. L., Ivanchich Dunin, E. (szerk.): *Dance Structures*. Akadémiai, Budapest. 21–52.
- Kaepler, A. L. (1972): *Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance*. *Ethnomusicology*, vol. 16. No. 2. 173–217.
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): *A magyar néptánc szerkezeti elemzése: Módszertani vázlat*. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 211–248.
- Szentpál Olga (1958): *Versuch einer Formanalyse der Ungarschen Volkstänze*. *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 7. No. 3–4. 257–335.
- Szentpál Olga (1961): *A magyar néptánc formai elemzése*. *Ethnographia*, 72. évf. 1. sz. 3–55.

## A táncelőadás-rekonstrukció lehetőségei

A klasszikus táncelőadás a színjátéktípusok egyik válfajának tekinthető, azaz: „különböző színjátékelemek alkotta komplex és egyedi, időlegesen tárgyiasuló színházi műalkotás, színpadi mű, amelyet a néző, a közönség egységes alkotásként fogad be. Alapvető jellemzői a megvalósulás tér- és időbeli egyszerűsége, jelenidejűsége, a közösségi – alkotó- és befogadóközösségi – jelleg” – írta Sirató Ildikó a *Magyar Színházművészeti Lexikon*ban definícióként (Székely 1994, 763). Ha eltekintünk attól a jellegzetességtől, hogy minden előadás egyszeri és megismételhetetlen, mégis számos szempontból jellemezhető vagy leírható. A kérdés csak az, hogy a különböző szempontok szerinti leírások, lejegyzések alkalmasak-e és elégségesek-e a színpadi mű rögzítésére. Természetesen már most szükséges leszögezni, semmilyen formában nem lehet abszolút rögzíteni az egyszeri előadásokat és a sokáig futó színpadi alkotások esetében sem lehet maximális a rögzítettség, hiszen például a nézők hiánya vagy estéről estére eltérő reagálása – hogy csak egy szempontot emeljek ki a sok közül – soha nem tudja teljessé tenni a rögzítendő képet.

Táncelőadás rekonstrukciójára számos példát szolgáltatott a 20. és a 21. század a táncművészet minden szegmenséből. Színre vittek Noverre-, Taglioni-, Petipa-baletteket, többen próbálták meg rekonstruálni *A tavaszi áldozatot*, német expresszionista alkotásokat, illetve avantgárd happeningeket éppúgy, mint hazánkban a *Mária-lányokat*. Ezek mindegyike a múlt egy szeletének valamiféle feltámasztása volt, kis- vagy nagymértékben támaszkodva a meglévő forrásokra úgy, hogy a színpadra állítók az akkori jelen színpadi és nézői követelményeinek próbálták meg megfelelni. A fent említett előadás-rekonstrukciók többé vagy kevésbé mind érdekesesek voltak, azonban elvi alapon egy tény leszögezhető: nem egyeztek meg az eredetivel, már ha egyáltalán létezik egy előadásból eredeti.<sup>1</sup>

Nézzük meg, hogy annak, aki valamit rekonstruálni szeretne, milyen források állhatnak rendelkezésére munkája során. A legfontosabb forrásokat alapvetően négy nagy kategóriába soroltam.

Írott források	Képi források	Hanghoz kötődő források	Mozgáshoz kötődő források
irodalmi szöveg	felvételek	hangfelvétel	koreográfia
szövegeknyv	fotók	(rádióközvetítés)	tánclejegyzés
partitúra	díszlettervek	hangzó visszaemlékezés	mozdulati emlékek
rendezőpéldány, sűgőpéldány stb.	jelmeztervek		stílusismeret
cselekményváz	világításterv		
az előadás adatai			
elemzések, kritikák			
műsorfüzet			
írások visszamlékezések			

Sok közülük nem szorul alaposabb kifejtésre, néhányat viszont érdemes részletesebben tárgyalni. Bármilyen meglepő, de a legtöbb előadás nyom nélkül múlik el. (1) Vannak különböző lejegyzési

<sup>1</sup> Talán pontosabb lenne azt mondani, hogy egyik egykori előadással sem egyeztek meg.

rendszerek, amelyeket ma már nem tudunk pontosan dekódolni (például világítási jelek rendszere az 1940-es évek operaházából). (2) A mozgáshoz kötődő források között szerepeltettem a koreográfiát. Kérdés, ha megvan valaminek a koreográfiája, akkor azt minek rekonstruálni? Erre jó példa lehet Balanchine *Szerenádjának* III. tétele, amikor a „halál angyala” megérinti a férfi szólistát a vállán. A Balanchine Trust cerberusként őrködik a darabok tisztasága, „eredetisége” felett, ugyanakkor a legutóbbi két budapesti felújítás során mégis adódtak eltérések e momentumban. Az egyik változatban az angyal felöli, míg később a férfi szólista másik vállát érintette meg a táncosnő. Ennél kritikusabb volt a helyzet a Sztjepanov-lejegyzéssel nyugatra került romantikus, klasszikus balettekkel. Ennek a lejegyzésnek a dekódolása csak a 20. század végén történt meg, de közben a tánctechnika is annyit fejlődött, hogy ami esetleg autentikus lenne, az nem lenne nézhető, így a rekonstruktőrök nyilvánvalóan csaltak a művek újbóli színpadra vitele során. (3) A stílusismeret csodájaként jelenhetett meg a színpadon több Lacotte- és Burlaka-mű, amelyek valójában szinte teljesen új alkotások (dán stílus → romantikus balett).

Amennyiben nem akarjuk magát az előadást rekonstruálni, akkor a róla megszerzett adatokat, kell rögzítenünk valamilyen rendszerben. Jan Assmann vezette be a kulturális emlékezet fogalmát, amelyet a színháztudományban is lehet vizsgálni. A hazai kidolgozású PHILTHER-módszer pedig összekapcsolható a kulturális emlékezettel. Ez a rendszer Jákfalvi Magdolna, Kékesi-Kun Árpád és Kiss Gabriella nevéhez kötődik, akik a Theatron Műhely Alapítvány és több más szervezet támogatásával dolgozták ki. E módszer zömmel prózai előadások emlékegyének rögzítésével, rendszerezésével és hatástörténetével foglalkozik, valójában az előadások kulturális emlékezetét alkotja meg. Doktori tanulmányaim első évében ismerkedtem meg ezzel, és alkalmazásával a *Bihari nótája* című 1954-es balettről írtam is. Az elemzés szempontjai az alábbiak<sup>2</sup>: (1) színházkulturális kontextus; (2) dramatikus szöveg, dramaturgia; (3) a rendezés; (4) színészi játék; (5) színházi látvány és hangzás, valamint (6) az előadás hatástörténete.

A *Bihari nótája* révén szerzett tapasztalataimat próbálom általánosságban a táncelőadásokra vetíteni, mivel – amint korábban már jeleztem – a módszert nem táncra és zenés színházi produkciókra találták ki. (1) Azt tapasztaltam, hogy a tánc esetében sokszor a szövegeknyv egy rövid cselekményváz, amely igen távol esik a jól tanulmányozható drámai szövegektől. (2) Időnként nehéz elválasztani egymástól a színházkulturális kontextust és az előadás hatástörténetét, különösen akkor, ha ez politikai szálakhoz is kötődik. (3) A tánc esetében a rendezés és a dramaturgia legtöbbször ugyanahhoz a személyhez kötődik: a koreográfushoz, így nem logikus két külön pontban tárgyalni. (4) A prózai előadásokhoz képest a táncban a zene és a scenika szerepe sokkal hangsúlyosabb, mint a prózai előadások esetében. (5) Mindenképpen definiálni kell, hogy a színészi játék egy táncos esetében a szerephez kapcsolódó tényleges színészi alakítást jelenti-e, vagy egyszerűen a szerep el-táncolásának színvonalát, módját. (6) Miként értelmezhető egy absztrakt, például szimfonikus mű esetében a színészi játék, a rendezés vagy a dramaturgia? Meg vagyok róla győződve, hogy ez utóbbi művek leírására jelen formában nem a legalkalmasabb a PHILTHER-módszer.

E hosszúra nyúlt bevezetés után nézzük meg, hogy egy konkrét táncelőadás esetén milyen adatokkal találkozhatunk, és azokkal mit tudunk kezdeni. Az *Elssler Fanny* című balettet választottam erre a célra, amelyet 1933. április 8-án mutatott be a Magyar Királyi Operaház. A színlepon ezek az adatok szerepeltek: Táncjáték hat képben. Szövegét írta Faragó Jenő, zenéjét szerette és vezényli Nádor Mihály,<sup>3</sup> a táncokat betanította Cieplinski János. Rendezte, a díszleteket és a jelmezeket tervezte ifj. Oláh Gusztáv. Történik 1830-ban Bécsben, az 1. kép Fanny szobájában,

<sup>2</sup> Lásd: <http://www.philther.hu>

<sup>3</sup> Nádor Mihály (1882–1944?): a Zenekadémiát végzett szerző írt operát (*Donna Anna*), operetteket (*Vilmos huszárok*, *Babavásár*, *Offenbach*, *Krizantém*, *A tánckirály*) és színpadi kísérőzenét (*Lysistrate*, *Liliumfi*, *A királyné*), lásd: Torday (1936, 181–182).

a 2. kép a színház folyosóján, a 3. kép a színház nézőterén, a 4., 5., 6. kép a schönbrunni parkban. Táncolták: Elssler Fanny Szalay Karola, Mina, a húga Bordy Bella, Stuhlmüller Alois Brada Rezső, Lanner Toronyi Gyula, Gentz Kőszegi Ferenc, Metternich Mally Győző, a reichstadti herceg Zsedényi Károly, a masamód Vécsey Elvira, egy fiákeres Csányi László, egy lakáj Simonyi Jenő.<sup>4</sup> A mű cselekményét – a darabhoz műsorfüzet nem készült – a *Magyarság* 1933. április 9-i cikke alapján rekonstruálhatjuk. Az első képben Fanny napsütéses, kedves otthona látható, húga éppen takarít, majd ruhákat, cipőket hoznak haza, végül maga Fanny is megérkezik Aloisszal és a híres komponistával, Lannerrel. Az új táncot, a valcert próbálják, majd jön Gentz miniszter, hogy a művésznőt egy kerti ünnepélyre hívja, és közben egészen belebolondul a csinos fiatal lányba. Együtt távoznak a színházba. Az öregúr a színpad mögé is elkíséri Fannyt, aki alig tud tőle szabadulni. Remek színház a színpadon, ott próbál Fanny és a táncos. A mohó Gentz egy páholyból nézi őket. A kerti jelenet következik ezután, gyönyörű részlet a schönbrunni parkból, háttérben féloldalasan a Gloriette. Népmulatságokkal szórakoztatják a reichstadti herceget, akit semmi sem érdekel. Végre bemutatják neki Fannyt, feléje érdeklődve néz, lassan összeborulnak kettejük felett a lombok – az ismeretlen szerző ismét megdicséri a látványt –, és megkezdődik a nagy szerelmi duett. A szerencsétlen herceg szíve megnyílik Fanny előtt és elhatározzák, hogy elszöknek. A szökést felfedezik, a herceget testőrök viszik el, Fannyt pedig Lanner vigasztalja meg, viszi vissza a művészetéhez (sz. n. 1933a, 6). Gajary István az *Újság* hasábjain mind a zeneszerzőt, mind Oláh Gusztávot dicséri: „Az újdonság legfőbb értéke kétségtelenül az ő [Nádor Mihály] muzsikája. Másik nagy értéke pedig feltétlenül ifj. Oláh Gusztáv sok nagyszerű díszlete. Valóság-gal szemképrázatosak ezek a díszletek. Egyszerű eszközökkel rendkívüli hatásokat tud elérni ez a zseniális fiatal művész. A negyedik és ötödik kép nyílt változása a schönbrunni parkban egyike a legszebben megcsinált színpadi feladatoknak. De nemcsak mint díszlettervező, hanem mint rendező is elismerést érdemel ezúttal ifj. Oláh Gusztáv, mert színesen, elevenen és mozgalmasan viszi színpadra a magyar szerzők újdonságát. A táncokról sajnos nem mondhatjuk el ugyanezt” (Gajary 1933, 5). A balett valóban nem lett Cieplinski legsikeresebb alkotása, azonban így is harmincszor ment.<sup>5</sup> Az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tárában tíz jelenetképet találunk, mindegyik fotót Vajda M. Pál készítette. Néhány képet a Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma is őriz a műből. Mindez azonban kevés a rekonstrukcióhoz. Az már biztosra vehető, hogy Oláh az 1954-es *Bihari nótájához* az *Elssler Fanny* színház a színházban ötletét használta fel Oliviera művészetének bemutatására. Az *Elssler Fanny* című balettről érdekes adalékokkal szolgál Tüdős Klára<sup>6</sup> hagyatéka. Nyomtatásban eddig meg nem jelent önéletrajzában a következő adatokkal egészítette ki az eddigieket. „Egy napon Nádor Miska, a Gyöngykalász<sup>7</sup> 2. képének zeneszerzője azzal jött hozzám, hogy egy régi operettjéből szeretne balettet csinálni. Nem volt jó szövege, viszont egy csomó jó muzsikája van, s én segítek neki. Tetszett a gondolat, mert Elssler Fannyról, a népszerű bécsi táncosnőről kellett írnom, aki mindig piszkálta a fantáziámat a Sasfiókban szereplő szöktetési kísérletével. [...] Felvázolva hát a kis mesét s a Nádor kottáit odaadtam a direktornak [Radnai Miklósnak], hogy akarja-e, hogy foglalkozzunk vele. A téma, a muzsika és Szalay [Karola] jóváhagyattak, s mi nekiláttunk a munkának. [...] Magam tanítottam be az egész balettet az öreg balettmester<sup>8</sup> alkalmatlankodásával. A siker igen nagy volt. Olyan, hogy az egyik zenekari tagunk eldicsekedett vele

<sup>4</sup> A M. Kir. Operaház évkönyve 1932/33, 15. o.

<sup>5</sup> M. Kir. Operaház évkönyve 1935/36. 47. o.

<sup>6</sup> Szunyoghné, később Zsindelyné Tüdős Klára (1895–1980) jelmeztervező, divatszalon-tulajdonos, színházi és filmrendező.

<sup>7</sup> *Gyöngykalász*: a Nemzeti Színház Kamaraszínházának bemutatója, 1932. január 23. (színjáték Losonczy Dezső és Nádor Mihály zenéjére), lásd: Dizseri (1994, 280).

<sup>8</sup> Tüdős Klára itt Brada Edére gondolhatott tévesen, mert vele a *Pesti karneválban* dolgozott együtt.

a bátyjának, aki a bécsi operában fújta a fagottot. Így jutott a hír a bécsi balettmesternő fülébe, aki eljött Pestre megnézni a Fanny előadását. Itt találkoztam először Margarethe Wahlmannal,<sup>9</sup> aki magával vitt bennünket Bécsbe. Nádor hozta a kottáit és én sebtiben németre fordítottam a mesét. Két nap alatt megcsináltuk a szerződést a bécsi operával. A darab pikantériája az volt, hogy a pesti színlapon az operett szövegírójának neve [Fragó Jenő] szerepelt, a bécsin az enyém. Sokan méltatlankodtak azon a pesti színlapon, s nem értették Radnait. Én sem. [...] Wahlmann egy új képet csináltatott Nádorral, és csinált egy lázalmot a wagrami jelenetből. Nagy publikumsiker volt, de határozott erőszakot a kis, biedermeier levegőjű baletten” (Tüdős 1974, 115 és 117). Wallmann 1934-ben mutatta be balettjét. Az 1930-as években egyébként nem az operaházi és a bécsi bemutató volt az egyetlen, amely a romantika nagy balerinájával foglalkozott, hiszen 1934-ben ifj. Johann Strauß műveiből állították színpadra Berlinben a *Die Tänzerin, Fanny Elssler* című operettet, és 1937-ben a német UFA filmgyár filmet forgatott a táncosnőről Lilian Harvey-vel a címszerepben.

Amint az előbbiekből kiderült, az operaházi *Elssler Fanny* balett formájában lezajlott bemutatója nem a semmiből jött. Alkotógárdáját végignézve gyorsan átlátható, hogy közvetlen előzménye az 1923. szeptember 21-én, a Király Színházban lezajlott *Elssler Fanny* című operett. A háromfelvonásos újdonság zenéjét Nádor Mihály szerezte, szövegét Fragó Jenő írta, színpadra Tihanyi Vilmos állította Báty István díszleteivel és Fragó Géza jelmezeivel.<sup>10</sup> A *Színházi Élet* igen kimerítően foglalkozott az előadással és magával a darabbal is. Akár azt is lehetne mondani, hogy a színház kiváló sajtókapcsolatokkal bírt, és pazarul felépített egy reklámkampányt az új produkció köré, amely mégsem lett átütő siker. A *Színházi Élet* 1923. évi 36. számából ismerjük meg a főbb szereplők nevét (Elssler Fanny: Honthy Hanna, Stuhlmüller Alojz: Rátkai Márton, Prinster Kati: Kökény Ilona, Schwarzenberg herceg: Latabár Árpád, Reichstadti herceg: Járay Sándor, Felix: Sárosi Bandi, von Gentz lovag: D’Arrigo Kornél), és beharangozóként apró részleteket árult el a lap, megszólaltatva a színészeket. „Életem és pályám legszebb szerepe ez” – mondta Honthy Hanna. A 37. számban a táncosnő életéről és szerelmeiről olvashatunk egy történetileg korrekt, ám kicsit bulvár ízű írást. A 38. számban maga a szövegíró promótálta a darabot, kiemelve Elssler regényes életét. Kiderült az is, hogy a balerina csak Stuhlmüller Alojzot szerette, de annak már sajnos volt felesége (Fragó 1923, 22). A 40. szám pedig igen terjedelmesen (hét oldalon) gyakorlatilag közölte az operett teljes történetét igen bőséges képanyaggal (*Színházi Élet*, 1923. 40. sz. 3–9. o.; lásd: *Függelék*). Később a darabot bírálók is szóhoz jutnak a *Színházi Életben*, ugyanis egy *Jencinek* keresztelt pamfletben (*Színházi Élet*, 1923. 41. sz. 32–33) az ismeretlen szerző (Só Bernát) karikírozza Beöthy Lászlót és a teljes Király színházi trüppöt. A 44. lapszámba valószínűleg azért tettek bele egy, a darabban szereplő csodatyúkról szóló cikket (sz. n. 1923, 26), mert azt hitték, hogy attól majd nagyobb lesz a darab iránti érdeklődés. A 46. szám már amerikai bemutatóról írt, de korábban is esett szó angliai, valamint bécsi érdeklődésről a direktorok részéről. Azonban jelenleg csak a kolozsvári bemutatóról vannak adataink. Talán a *8 Órai Újság* szerzője, ifj. Halmay Elemér meglátásai voltak helyesek, amikor így írt a bemutató után: „Van ennek az operettnek egy nagy hibája: ugyanis Rostand Sasfiókja, a Reichstadti herceg is megjelenik. A Reichstadti hercegnek operettbe állítása nem is új, mert 1921-ben a Városi Színház is megpróbálta a Sasfiókot, mint operettművet bemutatni. Két bécsi szerzőnek volt ez a silány gondolata, amelyet, sajnos, más formában követett két kitűnő magyar is. Szerintünk telje-

<sup>9</sup> Helyesen: Margarethe Wallmann (1901/4–1992), többek között 1933 és 1938 között a bécsi opera balettmestere, ahol 1934-ben koreografálta meg a *Fanny Elssler* és 1936-ban a *Du lieber Augustin* című baletteket ([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_W/Wallmann\\_Margarete.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wallmann_Margarete.xml)).

<sup>10</sup> A színházi adattár egyébként nem tud a bemutatóról, *Elssler Fanny* címen mindössze a Kolozsvári Nemzeti Színház előadását vonultatja fel, amely a pesti premier utánjátszása ([http://oszm.hu/index.php?option=com\\_wrapper&view=wrapper&Itemid=754](http://oszm.hu/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=754)).

sen felesleges ezt a szerencsétlen, boldogtalan ifjút a színpadra cipelni és pláne, mint szerelmest, mert a Reichstadti herceget senki sem szerette, még a tulajdon anyja se, és egészen másként él a köztudatban, mint ahogy az operettek festett világában élnek és mozognak a szerelmi kalandokra vágyó léha és üresfejű talmi hercegek. A második felvonásban megismerkedik a Reichstadti herceg Elssler Fannyval. Idáig értjük a dolgot. De hogy még aznap meg is szökjön a híres táncosnő szavára Párizsba, hát azt bizony kérem a legjobb akarattal sem hihetjük el. Mert az lehetetlen. Valószínű, hogy hatással volt a táncosnő a hercegre, de annyira mégsem, hogy szórén-szálán rögtön, előkészületlenül nekiinduljon a párizsi útnak. Olyan vicceket is hallottunk, amelyek nem mindennapiak és ezért is ideiktatjuk: »Genz-Danubius«. »Hogyne ismerném, együtt jártam vele iskolába, de akkor még nem volt se herceg, se reichstadti, hanem – ez a legnagyobb profánság – franzstadti és én csináltam meg neki a héber feladatot.« [...] Most pedig szóljanak a sorok a zenéről. Nádor zenei talentumát dicséri, hogy erre a vérszegény mesére – amely lehetett volna legelsőrendű is – megvesztegetően színes zenét komponált. Ugyan a zeneszámok távol állanak a bécsi valcerok szólamaitól, de az mindegy, ha eltekintünk ettől a kis hibától, a legnagyobb tárgyilagossággal megállapíthatjuk, hogy a zene kellemes, fülbemaszó. Annyi bizonyos, hogy az egyes melódiákat nem fogja dudorászni vagy félszázézer ember, se a népszerűséget hozó »tömeg«, amely oly hálásan beveszi a budapesti komponisták »újjonságait«. A szereposztás elég jó volt. Honthy Hanna<sup>11</sup> jó színésznő, kellemes is a hangja, azonban ami ennél a darabnál igen fontos, azt ő csak félig oldja meg. Ugyanis a tánc, amelyet ellejt, egyáltalán nem méltó Elssler Fannyhoz. Végre is ez nem az ő hibája. Minek adnak neki olyan szerepet, amely másnak való? Ellenben Kökény Ilona temperamentumos, sikkos, valósággal felrázta a mi derék »blazirt« publikumunkat, annyira, hogy néhányszor meg is kellett újrázni a táncszámain. Kökény Ilona, ha táncát nem fogja oly túl temperamentumosan táncolni, és beleilleszkedik egy operettszínház keretébe, akkor rövidesen kitűnő primadonna lesz. Mindenesetre ez a siker, amelynek tanúi voltunk, újabb sikernek biztató záloga. Rátkai Márton kedves, mint mindig és ő is színészi játékának legjavát csillogtatja. Latabár kitűnő humora növeli a darab sikerét, habár néha túloz a szójátékával. Igen rokonszenves Lelkes Margit, akinek játéka kifogástalan jó volt. A díszlet és rendezés minden tekintetben méltó és pazarfényű volt. A Király Színház igazgatósága úgy látszik sok sikert remél az operettől, amelyet oly nagy-szerűen állított ki” (Halmay 1923, 386). „Néhány előadás után ennek ellenére bebizonyosodott, hogy sem a téma, sem a zene nem fogta meg a közönséget. A darab lekerült a műsorról” – írta Rátonyi Róbert az Operett I-II. című remek összegző munkájában (Rátonyi 1984, I. 255). 1933-ban a szövegíró a *Színházi Élet*-ben 70 előadásról nyilatkozott (sz. n. 1933b 20). Hogy ez tényleges szám volt-e vagy a tíz év távlatra, nem kideríthető.

Így gombolyítható tovább a történet fonala egy ártatlan balett irányából, amelytől Rostand színművéig, a *Sasfiók*ig juthatunk el. A Rostand-szindarabot Párizsban 1900-ban, a Magyar Színházban pedig 1908-ban mutatták be.

Mіндеzen, igen sokszínű adatot figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy megfelelő kitartás esetén jól állunk forrásokkal, adatokkal, és azokat tetszetősen osztályozni is lehet. Egészen csinos elemzést lehet írni a műről és annak recepciójáról is. Ugyanakkor ismét fel kell tenni a kérdést: Rekonstruálható-e bármilyen balett- vagy táncelőadás? Erre a kérdésre a korábban leírtak alapján ismét azt kell mondani, hogy elméletben igen, azonban gyakorlatilag nem. A létrejövő produkciókat tartsuk teljesen új műveknek, amelyek a múltban gyökereznek ugyan, de mégis a mindenkori jelen alkotásai.

<sup>11</sup> Honthy Hanna gyermekként az Operaház balettiskolájában tanult.

## Függelék

Az *Elssler Fanny* című operett történetének leírása a *Színházi Élet* 1923. évi 40. számában:

### „Elssler Fanny lakásán

Ott kezdődik, hogy a szép, fehér csipkéktől dúslakodó régi Biedermeyer szobában egy fiatal ember, meg egy fiatal leány ülnek a zongora mellett. A fiatal ember kottára tanítja a fiatal leányt és a fiatal leány csókolózni tanul a fiatal embertől. Itt él Elssler Fanny ebben a lakásban, ahová minden csütörtökön eljönnek hozzá a régi hódolói, a régi barátai. Eljön az öreg herceg is, aki valamikor, amikor még fiatal herceg volt, erősen csapta a szelet a szép ballerinának. És eljön a báró úr is és eljön a báró úr unokaöccse is — csinos, fiatal katonatiszt — aki az öregedő Elssler Fannyban is a fiatal, szépséges táncosnőt látja, mert megigézték őt azok a csodálatos mesék és történetek, amiket Elssler Fannyról hallott. Az öregek még most is kórusban sóhajtozzák Fannyka nevét és még most is azzal töltik el a csütörtöki fogadó-délutánok rövid félóráját, hogy versenyt udvarolnak Fannykának. Ez az egy alkalom kivétel, mert most nem elégszenek meg azzal, hogy a kezét megcsókolják régi szerelmesüknek, hanem megkérik Fannykát, hogy táncoljon el valamit. Hogy is tudnak ilyet gondolni? Elssler Fanny már régen szakított a táncal, az ő művészete ott pihen a szekrényben és soha többé elő nem fog jönni onnan. A társaság elvonul, Fannyka egyedül marad és egy kicsit visszagondol rá, hogy tulajdonképpen mit is kértek tőle... Ah, bolondság, mondja és megnyugtatja a szívét, szó sem lehet többé ilyesmiről. Pedig úgy látszik a sors is azt akarja, hogy Elssler Fanny újra táncoljon. Mert jön ám valaki, aki egyenesen azért keresi fel Fannykát, hogy egy jótékony célú előadáson való fellépésre megkérje. Megjelenik Alois. Alois, Elssler Fanny régi partnere, életében és művészetében hűséges osztályos társa jön Fannykához. Bizony megöregedett az ugyancsak világhírű ballettáncos és most már nem a sikereivel dicsekszik el, hanem azzal, hogy Bécs mellett milyen szép kétszobás kastélya van és hogy milyen nagyszerű gyerek az ő fia. El is hozta magával a kis fiát, csak odakünn várakozik az előszobában, ha megengedi Fannyka, behozza és bemutatja. Be is jön a kisfiú, akkora hórihorgas ember, hogy alig fér be az ajtón, hogyne lenne az, hiszen lovasrendőr Bécsben. De a papája azért éppen úgy beszél vele, mintha nyolcesztendő tacsó volna. De hát ez csak olyan mellékepeződ, a földolog, hogy Elssler Fanny eleget tegyen Alois kérésének, annál is inkább, mert a jótékony társaság nem is kívánja ingyen a szívességet. Ezer pengőt kínálnak egy fellépéséért, amelyből Elssler Fanny mindjárt hatszázat átenged Alois, csak vállalkozzék arra, hogy véle még egyszer eljárja leghíresebb táncát, a cachuchát. Elssler Fanny egy darabig gondolkodik rajta, azután megígéri, hogy elmegy a bálba, de végül megint csak azt mondja, hogy bármennyire is sajnálja, nem teheti meg ezt a szívességet Lojzinak, mert egészen bizonyos, hogy most már nem való erre.

### A császár kertjében

Fannyka ottmaradt, csak ül, ül, azután felkel, a szekrények felé megy, azután a zongorához, egy-két taktust játszik. Este van, már a fiatalok is lefeküdtek, lelkében ezer emlék szárnyán lopódnak vissza a régi sikerek, a régi dicsőség és egyszerre feláll, kiegyenesedik, belenez a nagy ökörszemes rámajú tükörbe és ott látja a fiatal, pompájában virágzó Elssler Fannyt. Legszebb ruhája van rajta, csupa rózsaszínű csipke! És egyszerre, uramisten, csoda történik, megnyílnak a szekrények rekeszei és kilebben belőlük hat gyönyörű Elssler Fanny. Belekezdenek a legszebb táncba, azután jönnek a gavallérok, jön a fiatal herceg, a fiatal báró és jön az öreg Cerberus is, mint egészen fiatal leányka és azután, egyszerre csak jön Alois is, szintén szőke hajjal, fiatalon, ruganyos tánclépésekkel. Együtt van az egész társaság, indulnak. Hová is indulnak? Odamen-

tek, már ott is vannak a schönbrunni kertben. A zenekart egy kis pöttömnyi gyerek dirigálja, egészen új valcert játszik. Ő az ifjú Strauss János, aki akkor ötesztendőskorában írta meg az első szerzeményét, amelyet a császári mulatságon mutattak be. Itt van Gentz és itt van Metternich, itt vannak mindazok az alakok, akiket ebből a korból olyan sok írás őrzött meg. Ebben a környezetben él a reichstadti herceg, Napoleon fia. Gentz éppen azért panaszkodik az udvari uraknak, hogy a herceg túlságosan elzárkózik a világ elől, mindig csak szomorú és nincsen senki, aki felvidítsa. Már megpróbálkozott azzal, hogy bemutassanak neki valami bécsi színésznőt, de a herceg arcára ezek közül egyik sem tudott mosolyt varázsolni. Végre most arra a gondolatra jutottak, hogy talán Elssler Fannyval kellene kísérletezni. A szegény kis Sasfiók és Elssler Fanny. Fannyka megismerkedik a herceggel és az első pillanatban meg is hódítja. Mindenki elmegy, egyedül marad a Sasfiók és Elssler Fanny. Mindketten fiatalok, mindketten szépek és mindketten lelkében szomorúság születik abban a pillanatban, amikor meglátják egymást. A herceg beleszeret Elssler Fannyba és Elssler Fanny sem a herceget látja a szőke hajú, ábrándos kékszemmű ifjában. Alois segítségével csakhamar megbeszélnek azt, hogy meg fognak szökni. A herceg szíve úgysem itt él ezek között az idegen emberek között, hanem Párizsban, az édesatyja Párizsában, ahol már várnak rá. Megbeszélnek a tervet, amellyel kijátszhatják az őriséget és a diplomatákat. Alois ruhát cserél a herceggel és Elssler Fanny ruhát cserél Katival, Fanny unokahúgával, azzal a bizonyos öreg Cerberussal, aki az első felvonásban olyan sokszor megzavarta a fiatal szerelmes párt. A csel sikerül, a fiatalok megszöknek, Metternich már csak akkor veszi észre, hogy még az ő eszén is túljártak, amikor a herceg köpönyege alatt meglátja Aloisot.

#### *Fanny lakásán*

Fanny és a herceg megérkeznek Fanny lakására. Csak rövid idejük van, innen gyorsan tovább kell menni, mert egészen biztos, hogy üldözik őket és rájuk akadhatnak. Nem alaptalan a félelem. Még meg sem csókolhatták egymást, még rá sem gondolhattak arra, hogy mi történt velük, amikor nyílik az ajtó és belép Metternich a titkos rendőrség tagjaival és katonáival. Azokat a tiszteket, akik elősegíték a herceg szökését, nyomban elfogadják és a herceggel is közli, hogy azonnal vissza kell térnie a császári palotába, ahol majd gondoskodni fognak róla, hogy ezentúl ne legyen kitéve az ilyen csábításnak. Vége szakad a gyönyörűen indult idyllnek. Elmegy a herceg és ott marad a táncosnő. Egyedül, magában, elvitték tőle az ő szép, daliás szőkehajú szerelmesét, az ő herceget, aki most már soha többé nem jöhet vissza hozzá. Ez volt életének leggyönyörűbb és legszomorúbb szerelmi kalandja. Nem is volt kaland, csak egy kis epizód, csak egy kis történet, talán csak azért volt, hogy valamikor költők és szindarabírók írassanak róla... Egy sikoltás és Elssler Fanny, az öreg Elssler Fanny felébred álmából, ott a zongora mellett. Mindez csak álom volt, csak visszaálmodta azt, ami a színpadon történt.”

#### **Irodalomjegyzék**

- Dizseri Eszter (1994): *Zsindelyné Tüdös Klára*. A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, Budapest.
- Faragó Jenő (1923): Elssler Fanny. *Színházi Élet*, 1923. 38. sz.
- Gajár István (1933): Elssler Fanny. *Újság*, 1933. április 9.
- ifj. Halmay Elemér (1923): Király Színház. *8 Órai Újság*, 1923. szeptember 30.
- Rátonyi Róbert (1984): *Operett I*. Zeneműkiadó, Budapest.

- Székely György (1994, főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai, Budapest.
- sz. n. (1923): Esmeralda kisasszony. Rátkai Márton csodatyúkjá. *Színházi Élet*, 1923. 44. sz.
- sz. n. (1933a): Elssler Fanny. *Magyarság*, 1933. április 9.
- sz. n. (1933b): A megoperált operett. *Színházi Élet*, 1933. 17. sz.
- Torday Lajos (1936): *Dalművek könyve*. Szerzői kiadás, Budapest.
- Tüdös Klára (1974): *Rongyok II*. Gépírat. Budapest.



## A féltve őrzött titkok könyvtára

Az IDOCDE és a MIND THE DANCE bemutatása

A dokumentálás egy képesség, és mint olyan, tanulható és fejleszthető. A reflektív (önreflektív) dokumentálási folyamat támogatja, fejleszti, mélyíti a tánc és mozgással foglalkozó pedagógusok tudását, hozzájárul az oktatás módszertan fejlesztéséhez és követhetővé teszi a változó szakmai tendenciákat, sajátosságokat.

Mint az IDOCDE<sup>1</sup> nemzetközi dokumentációs projekt társvezetője és a MIND THE DANCE<sup>2</sup> (a kortárs táncoktatás reflektív dokumentálási útmutatója) publikáció egyik szerzője szeretném bemutatni azt az egyedülálló projektet, amely 2011-ben indult és létrehozott egy mára 1600 felhasználót számláló digitális felületet. Majd 2015-ben 11 táncművész és dokumentálással foglalkozó szakember Európából egy kutatói együttműködésbe kezdett, hogy közösen hozzanak létre egy olyan gyűjteményt, amely inspirációként, ösztönzőként, tanulási eszközként, esetleg dokumentációs kézikönyvként is szolgálhat a táncpedagógusok számára. A projekt eredményei bebizonyították, hogy a reflektív és művészi dokumentáció lehetőséget és értéket hordoz, a dokumentációs folyamatra pedig tekinthetünk úgy, mint a tánc és mozgástanítás integrált részére. A projekt első, mindenki számára elérhető eredménye az IDOCDE weboldala, amely egy közösség által létrehozott, a gyakorlat által vezetett „digitális” találkozási felület és egyben egy élő archívum.

### A dokumentációs projekt kiinduló kérdései

A kortárs táncot (és egyéb táncformát, stílust, technikát) oktató pedagógusok általában készíté- nek jegyzetet óra előtt és többnyire óra után is. Ezzel szemben a megosztható dokumentálás, a mások számára is érthető, hozzáférhető és talán használható, hasznosítható, reflektív dokumentáció már egy összetett téma és „probléma”. Az IDOCDE nemzetközi projekt indulásakor, 2011-ben a következő kérdések merültek fel. Miért van szükség, vagy honnan eredhet az igény arra, hogy a kortárs táncoktatást, a pedagógiai és egyben alkotói folyamatot dokumentáljuk? Munkánk megosztása pedagógiai fejlődésünk hatékony eszköze lehet-e? Kivel, hogyan, miként tudjuk megosztani azt, ami a táncteremben történik? Mi zajlik valójában a tanítási-tanulási folyamatban?

A tánc oktatása, elsősorban verbális úton folyik, fizikális demonstrálással, illetve egyes technikák esetében érintéssel kiegészülve (1. kép). A tanulási folyamat „testből testbe” történik és a tudás különböző módokon íródik, épül be, bővül, integrálódik. Pedagógiai munkánk egyik szépsége az, ahogyan a tudás átadódik, ugyanakkor ez a munkamód megnehezíti, sőt korlátozza a mindennapi tanítási-tanulási tapasztalataink feldolgozásának és megosztásának mikéntjét.

<sup>1</sup> International Documentation Of Contemporary Dance Education ([www.idocde.net](http://www.idocde.net)).

<sup>2</sup> MIND THE DANCE – A Guide to / Movement for Documenting Contemporary Dance / Movement Teaching ([www.mindthedance.com](http://www.mindthedance.com)).



1. kép: Bakó Tamás (Kontakt Budapest Nemzetközi Improvizáció Fesztivál, SÍN 2012; fotó: KNI)

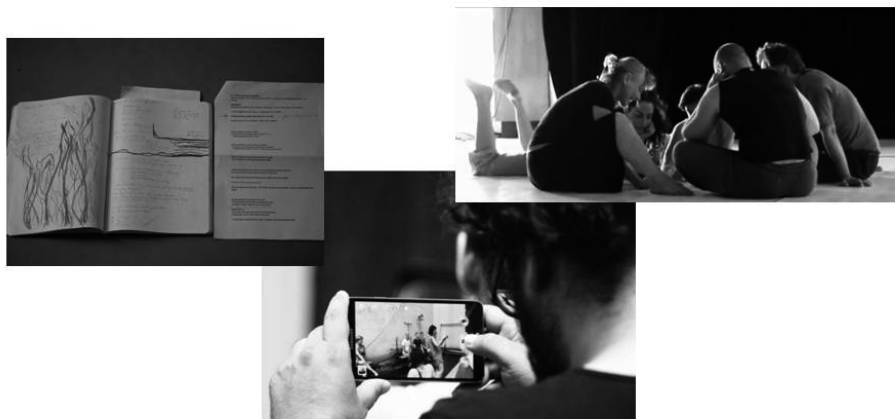
### A dokumentálás egyéni és közösségi nyeresége

A mai kortárs táncoktatás anyaga, technikája igen sokrétű és sokszínű. Talán nem merészség azt állítani, hogy a tanítási anyag és az átadás módszere komplex, változatos és a tanárra jellemző. A legtöbb tanár az általa tanult mozgás és tánctechnikákból, és egyéb tanulmányokból (szomatika, anatómia, jóga, légzéstechnika stb.) állítja össze saját oktatási anyagát, dolgozza ki gondolkodásának, tapasztalatainak átadásához szükséges módszereket, amelyeket folyamatosan újragondol. Az évek alatt felhalmozott tanítási, tapasztalati tudás, a mozgás tanítás lehetőségeinek kutatása elvezethet akár újabb technikák, nyelvezetek, pedagógiák megalkotásához (például Anouk van Dijk, Frey Faust).<sup>3</sup>

Mit tanítunk? Hogyan tanítunk? Ezek a kérdések és válaszok jelen vannak a táncteremben, benne vannak a „gyakorlatokban”. Mi történik mindezzel, amikor az óra véget ér és a tanár elhagyja a termet? A tanulási folyamat tovább zajlik, az információ „valahol” ott van a testekben, az élményben, a tanári jegyzetekben. Az átadott anyag ugyan nem tűnik el, de nehézkes azt másokkal megosztani, reflektálni, vitába szállni vele, továbbgondolni és elmélyíteni, ha nincs valamilyen lenyomata. Amennyiben az óra dokumentálása megtörténik, létrejön egy produktum, ami maradandó. Ez a dokumentálás egyik hozadéka. A másik, talán még fontosabb, hogy a testi szintű tudás a dokumentálás folyamatában egy másik szintre emelkedik. A test emlékszik, tanul. Amikor reflektálunk, átszűrjük magunkon a tanítási tapasztalatokat, leírjuk, verbalizáljuk a tanítottakat, akkor a testi tudás kognitív szinten épül be, integrálódik, ezáltal könnyebben megosztható tudássá válik. És mindezek által, mint pedagógus fejlődünk. Miért dokumentáljuk a munkánkat? Talán a fejlődés szándékával (2. kép).

<sup>3</sup> Anouk van Dijk: *Counter Technique* ([www.countertechnique.com](http://www.countertechnique.com)); Frey Faust: *Axis Syllabus* ([www.freyfaust.org/the-axis-syllabus](http://www.freyfaust.org/the-axis-syllabus)).

## írás, jegyzet, rajz, fénykép, vázlat, videó, beszélgetés, hangfelvétel



2. kép: Montázs: IDOCDE projekt jegyzet, London, 2012 (balra fent);  
Nina Martin (USA) tanítványaival, Budapest, 2012,  
fotó KNI (jobbra fent); (3) Andrea Keiz, MTD, 2017 (lent)

A reflektivitás, a láthatóság és a megoszthatóság nemcsak a pedagógusok számára lehet fontos, hanem hozzájárulhat a kortárs tánc szélesebb körben való megismertetéséhez és más alkotó művészetekkel való közös gondolkodáshoz. A megoszthatóság elősegíti az aktuális tendenciákról, irányokról, módszerekről folyó párbeszédet, amelyek elengedhetetlenek a fejlődéshez.

### Tedd láthatóvá a munkád! Ez a mi örökségünk!

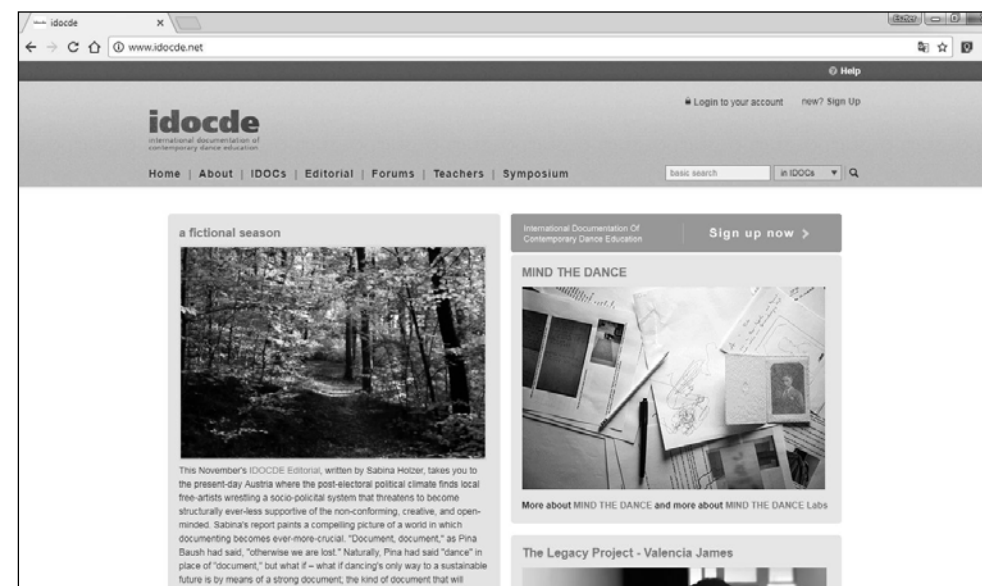
Hogyan tehetjük láthatóvá, magunk és mások számára érthetővé és hasznosíthatóvá azt, ami a teremben az oktatás során történik? Milyen ez a dokumentáció? Hogyan dokumentáljunk? Mi a célja? Mi a funkciója, szerepe? Milyen perspektívából, nézőpontból történik? Milyen módon, formában, eszközökkel? Melyik a legalkalmasabb? Mikor történik a dokumentálás? Ki dokumentál? Kinek a számára készül? Hol és hogyan osztható meg?

Ezek az alapkérdések szolgálták kiindulópontként a MIND THE DANCE (MTD) elkészítéséhez. A projekt folyamatában tanúi lehettünk a különböző reflektív írások, skiccek, rajzok, firklások, gondolatok, párbeszéddek, képekben megjelenő anyagok transzformáló erejének. Felismertük a különböző reflektív módok jelentőségét a táncórák kialakításában és átférfálásában, és tapasztaltuk azok fejlesztő hatását a tanítási-tanulási folyamatban. Az MTD-t két nemzetközi projekt előzte meg: 2011 és 2013 között az IDOCDE, majd 2013 és 2015 között a LEAP<sup>4</sup>, mindkettő az európai Leonardo da Vinci Life Long Learning Partnership program támogatásával valósult meg.

Az idocde.net weboldal (3. kép) létrehozásával az első projekt elsődleges célja az volt, hogy a kortárs táncot tanító tanárokat összekapcsolja, és egy olyan internetes adatbázist hozzon létre, ahol a kortárs táncoktatás folyamatosan megújuló, változó, fejlődő ismeretei megtalálhatók, a kialakuló tradíciók követhetővé válnak, elősegítve a kortárs tánc-oktatás minőségi fejlődését. Az

<sup>4</sup> Learn Exchange Apply Practice (<http://www.idocde.net/pages/56>).

IDOCDE projekt 11 ország, 12 partnerintézménye és közel 130 tanár részvételével zajlott<sup>5</sup>. A weboldal tanárok találkozásának is helyszínéül szolgál, ahol megoszthatják érdeklődésüket, munkájukat a számukra legmegfelelőbb formában (rajzok, ábrák, cikkek, fényképek, kérdések felvétele, videó stb. formájában), valamint megteremthetik saját könyvtárukat és a profiloldalukra feltöltött anyagok tanítási segédeszközként is szolgálhatnak. A weboldalon jelenleg 990 regisztrált tanár van és 379 regisztrált felhasználó, akik nem szándékoznak publikálni, viszont érdeklődnek a tartalmak iránt. Eddig 1600 Idoc dokumentumot tartalmaz.



3. kép: Az idocde.net nyitóoldala

A weboldal nemzetközi bemutatására az első IDOCDE Szimpóziumon, 2013-ban a bécsi ImPulsTanz Nemzetközi Táncfesztiválon került sor. Azóta a weboldal folyamatos fejlesztése, bővülése, továbbgondolása, használata mellett minden évben megrendezzük a szimpóziумot, évente más téma köré építve a programot (4. kép). Fontosnak érezzük, hogy a digitális megosztás vagy találkozás mellett, személyesen is kapcsolódjunk, együtt gondolkodjunk és megvitassuk a legégetőbb témákat, problémákat, kihívásokat és irányokat. Az éves találkozó mindig lendületet ad a weboldalon megjelenő eseményeknek, és ezzel az egyre bővülő közösség kommunikációs lehetőségei is szélesednek.

<sup>5</sup> Az IDOCDE projekt magyarországi partnerintézménye a Műhely Alapítvány volt, a projektben résztvevő tanárok között volt többek között Ladjanszki Márta, Gaál Mariann, Farkas Dorka, Berger Gyula, Ferencz Krisztina, Bakó Tamás és Nagy Zoltán, az én feladatomban a hazai csoport munkájának mentorálása volt. <http://www.idocde.net/pages/55>

## IDOCDE Szimpóziumok az ImPulsTanz fesztiválon Bécsben

**The return of the idocs – 2013**

**teach me(not)! – 2014**

**Teaching Form[less]? – 2015**

**The Importance of Being [Un]Necessary – 2016**

*Tapping into the body's potential for relationship, subversion and emergence.  
What parts of your dance practice are relevant in the context of today?*

**why compromise. mind the dance. – 2017**

*promoting actions and creative visions in a precarious world*



4. kép: IDOCDE szimpóziumok

A weboldal 2013-as megnyitása után a tanítási gyakorlat közvetlen megosztása vált a legszükségesebb továbblépésnek. Tanári rezidenciák kis csoportokban, külföldi tanítási lehetőségek, helyi kurzusok vezetése, a weboldal terjesztése különböző fórumokon és két nyári bécsi szimpózium adta a második kétéves projekt (LEAP) programját, valamint minden program dokumentálása az IDOCDE weboldalon. Ebben a projektben hat ország partnerintézménye vett részt, és szervező-dött meg a projekt vezetési feladatait ellátó Projekt Team.<sup>6</sup>

### A dokumentálási folyamat segítése, inspirálása és lehetőségei – MIND THE DANCE

A LEAP gyakorlati munkájára, tapasztalatára építve, annak folytatásaként egy dokumentációs segédeszköz létrehozása került a következő nemzetközi együttműködési projekt, a REFLEX Europe fókuszába. A már korábban felmerülő kérdések ismét megfogalmazódtak. Mi a megfelelő mód, út arra, hogy a tanítást láthatóvá tegyük, másokkal megosszuk? Milyen eszközeink lehetnek? Hogyan válasszunk a lehetséges eszközök közül? A dokumentum maga vagy a dokumentálás folyamata a fontos? Melyek a dokumentumok kritériumai, ha vannak? Kinek dokumentálunk és milyen szándékkal? A REFLEX Europe projekt (2015–2018) középpontjában az a 11 tánctanár, elméleti szakember áll, akik egy kutatócsoportot alkotva létrehozták a MIND THE DANCE dokumentálási útmutatót / kézikönyvet. Az MTD esszék, tanulmányok, gyakorlatok, interjúk, útmutatók, tudományos kutatások, vizuális alkotások és játékos feladatok gyűjteménye. Ezt a hároméves projektet nyolc partnerintézmény és az ERASMUS+ támogatja.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *A projekt team tagjai:* Project Head – Kerstin Kussmaul (Vienna, AU); Project Coordinator - Eszter Gál (Budapest, HU) Editor – Defne Erdur (Istanbul, TR); Co-Editor – Pavle Heidler (Stockholm, SE); Technology Coordinator – Martin Streit (Frankfurt, DE); Symposium Coordinator – Claire Blaschke (Vienna, AU).

<sup>7</sup> *REFLEX Europe partnerek:* Wiener Tanzwochen, Austria (coordinating partner) – RG: Sabina Holzer, Kerstin Kussmaul Le Pacifique CDC Grenoble, France, RG: Bertha Bermudez ICKAmsterdam, Netherlands, RG: Barbara Meneses, Anouk Llaurens, Amir Avraham SiN Arts Centre Budapest, Hungary, RG: Eszter Gál Elim Sende Istanbul, Turkey, RG: Defne Erdur K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg, Germany, RG: Andrea Keiz, Friederike Lampert North Karelia College Outokumpu, Finland. RG: Ulla Mäkinen Tanzplattform Rhein-Main, Frankfurt, Germany. RG: Martin Streit.

A digitális kiadvánnyal célunk, hogy támogassuk, inspiráljuk és irányokat adjunk a táncpedagógusoknak munkájuk dokumentálásához. Mi, a kutatócsoport tagjai követtük érdeklődésünket, tudásunkat, együtt gondolkoztunk, kísérleteztünk és segítettünk egymás munkáját. A gyűjtemény korántsem teljes, de a benne lévő információk közül mindenki megtalálhatja, ami számára a leghasznosabb, legpraktikusabb, meríthet belőle és kísérletezhet vele. A kidolgozott anyagokat hat fejezetbe gyűjtöttük össze, témájuk, karakterük, területük alapján: (1) Towards Documentation, (2) Weaving the Formal & Informal, (3) Coaching, (4) On Artistic Practice, (5) Writing, Moving & the Body és (6) More to Explore.<sup>8</sup>

### A dokumentálás, mint művészet

Az általam végzett kutatás eredménye a negyedik fejezet része. A pedagógiai munkámra jellemző, hogy az elsődleges személyes tapasztaláson alapuló tanulási folyamat fókuszában a mozgásos átélt élmény és az érzékelés mozdulatának megszületése áll. A tanítási folyamatot magát sokszor alkotóként élem meg. Ennek megosztását pedig egy tágra értelmezhető alkotói leképezésként látom. Az alkotásban pedig társra vagy társakra van szükségem. Ezért kértem fel Holló Anna grafikus művészt, hogy rajzaival, festményeivel adja vissza, tükrözze az óra eseményeit, vigye tovább a történeteket és alkosson az órán születő táncokból. Mivel Anna az óra folyamatában rajzolt, festett, az alkotói egyidejűség nagyon meghatározó volt ebben a dokumentációs folyamatban (5. kép). Annával másfél éven át dolgoztunk. A rajzokat megtárgyaltuk, elemeztük, sokszor a résztvevőkkel együtt néztük meg és beszélgettünk el arról, nekik mit ad vissza, hogyan lehet azokat alkotói folyamatokban is használni. A kutatásunk bemutatásához két interjú készült. A kiadványban Annával készült beszélgetésem az ő tapasztalásáról, szemléletéről, művészi munkájáról és eredményeiről teljes tartalommal szerepel a kiadványban<sup>9</sup>. A másik, velem készült interjú, esszé formájában kontextusba helyezi a munkát.

<sup>8</sup> A MIND THE DANCE tartalomjegyzékét lásd: <http://mindthedance.com/#contents>

<sup>9</sup> Részlet Holló Annával készült interjúból: „GE: Kommunikálnak-e ezek a rajzok azoknak, akik nem vettek részt az órán? Élhetnek-e önálló életet, mint kiállítható önálló művészeti alkotások? HA: Többször érdekes volt egy-egy rajzra képként ránézni, elvonatkoztatva attól, hol és hogyan készült. Néha gesztus kaligrafikaként is látom a képeket, azaz önmagukban is keltenek valami érzetet. Azt gondolom, hogy egy-egy rajzon érezhető, hogy ez egy tánc, vagy valamilyen mozgás adta energiaáramlás. Izgalmas következő lépés lehetne érdeklődő embereknek megmutatni és kérni, fogalmazzák meg érzéseiket. GE: Nagyon érdekes, mennyi mindentől függ, mi és hogyan jelenik meg a papíron. Beszéltünk róla, hogy függ az óra anyagától, az instrukcióktól, a résztvevők bevonódásától, attól, hogy mi az, ami éppen téged megfog, hogy milyen eszközöket használ, tus, toll, ceruza, milyen a papír anyaga, nagysága, sötétebbi. Ami megjelenik a papírlapon az egy transzformáció eredménye. Sok rajz nyitottan kommunikál, a táncaimhoz hasonlóan. Egy szabadon értelmezhető világot teremtenek mögöttes tartalmakkal. A rajzok az óra folyamatában készülnek és a »produktum« a térben és időben megszületett és elmúlt tánc lenyomata. HA: A megjelenő kép, jobb szót nem tudok, mint hogy a tánc »leparlódása«, ami még akkor is megtörténik, ha nincs szándékomban a táncot megjeleníteni. Ez egyszerűen egy történés.”

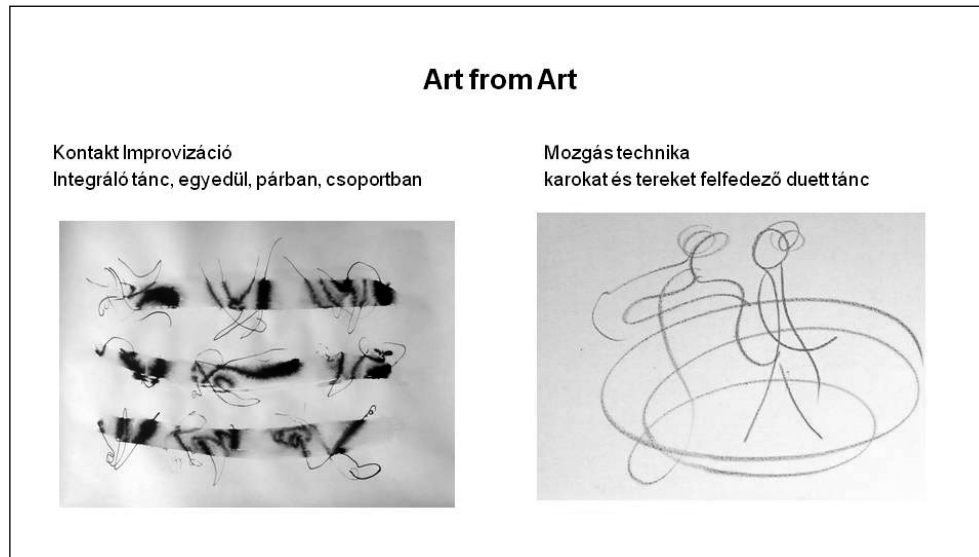
## Medúza-morfológiák és metamorfózis

Rózsavölgyi Zsuzsa posztumán táncművészete

Azt a pillanatot kívánjuk megragadni, amikor a művész maga valósít meg egy állattá-leendést. Gilles Deleuze kiemeli, hogy az állattá-leendés mint művészeti gyakorlat – paradox módon – csupán az állati testtel szembeni távolság révén valósítható meg: „a leendés-tömb mindig aszimmetrikus. Nem mintha a két kifejezés helyet cserélné, egyáltalán nem, de az egyik csak akkor válik a másikká, ha a másik valami mássá lesz, és a kifejezések törlődnek” (Deleuze és Parnet 1990, 63). Az ember is válhat állattá, ám kizárólag annyiban, amennyiben hagyja kitörlődni önmagát és saját formavilágát, valamint az állat is átadható, sokszorosítható absztrakt formalizmussá válik. A megvalósítandó állatesztetikai praxis körvonalait semmiképpen sem a művészi önkény határozhatja meg. Beható etológia szükségeltetik ezen határátlépéshez. Akárcsak Deleuze dezantropomorfizált filozófiája, úgy a poszthumanista vonatkozású állatművészet is „kívülről születik” (uo.). Hagynunk kell sodortatni magunkat az állati vonalak és mozgások által. Ezek a sodrások, rendetlen mozgások és furcsa vonalak nyújtják a dezantropomorf művészet koordinátáit. Az ilyen irányultságú performativitás nemcsak torz, furcsa esztétikát tesz lehetővé, hanem „furcsa ökológiát” is, amely az állati vonalak meghúzása révén termelődik (Deleuze és Parnet 1990, 64). Hangsúlyozandó, hogy a formalizálás igénye nem egyeztethető össze a formavilág állandóságára való törekvéssel. Éppen az állati vonalak metamorfózisai zárják ki a rögzített formavilágra támaszkodó ábrázolásmódot, legalábbis a medúza, illetve az egyéb lágytestű, bizonytalan körvonalú élőlények esetében. Úgy tűnik tehát, mintha a művésznek vissza kellene bontania az erősen differenciálódott emberi szervezetet egy – evolúciós értelemben kevésbé fejlett – entitás reprezentációja céljából, míg végül nem marad más, mint „állat-leendés”, avagy „absztrakt vonal” (uo.). Az állattá-leendés végcélja a kimozdulás: „felszabadítani a leendésből azt, mi nem hagyja magát egy kifejezésben leköttni” (uo.).

Mindenekelőtt magát a poszthumanizmust kell definiálnunk annak érdekében, hogy érthetővé váljon azon szempontrendszer, amelynek mentén értelmezni kívánjuk a tanulmányunk tárgyát alkotó konkrét táncesztetikai példát. A poszthumanitás „poszt”-ja végtelen, már csak azon egyszerű körülményből fakadóan is, hogy az emberi jelenlét csupán elenyésző hányadát teszi ki a Föld történetének. Mint N. Katherine Hayles (1999, 251) kiemeli, a humanista álláspontok és az antropocentrizmus elutasításán kívül jelenleg aligha azonosíthatunk a poszthumanizmusnak egyetlen olyan aspektusát, amely konszenzus tárgya volna. Egységesség és integritás helyett „a posztumán szubjektum egy összetett képződmény, amely különféle heterogén elemekből alkotódik, materiális-információs elrendeződés, amelynek határai folyamatos konstrukció és rekonstrukció tárgyát képezik” (Hayles 1999, 3). Hayles szerint a posztumán szubjektivitás retroaktív érvénnyel is bír. Ennyiben a poszthumanizmus egy visszamenőleges hatályú felismerése volna a cselekvőképesség lehatárolhatatlanságának. Sohasem voltunk azonosak az énnel, a racionális karteziánus szubjektum mindig is fikció volt. Mint Hayles (1999, 288) fogalmaz, „a poszthumanista nézet szerint a tudatos ágencia sohasem uralkodott”. Maga a szubjektivitás is emergens folyamatok eredője. Az autonóm akarat helyére a poszthumanista diskurzusban kiterjesztett érzékiesség lép, a teleológia helyére az emergencia és a tudat hardvereként felfogott test helyére a testiség mint anonim, rögzíthetetlen affektivitás (uo.).

Stefan Herbrechter a poszthumanizmust olyan kulturális képződményként és korszellemként azonosítja, amely az 1980-as évek óta vált meghatározóvá a kontinentális filozófiában és



5. kép: Art from Art<sup>10</sup>

Az MTD kiadványt és a weboldalt az utolsó fejezet, a *More to Explore* köti össze. Oda kerültek azok az anyagok, amelyek nem kaptak helyet a kiadványban, de részét képezik a munkánknak. Egyben felhívja a figyelmet a weboldalon található dokumentumokra.

### A dokumentálás, mint a táncpedagógus-képzés része

Az IDOCDE nemzetközi dokumentációs projekt hosszú távú célja, hogy a táncoktatás dokumentálásának gyakorlása, a különböző módszerek elsajátítása a táncpedagógus-képző intézmények képzési programjának szerves része legyen. A dokumentálás nagyon sokféle módon történhet. Mindenki megtalálhatja a számára legmegfelelőbb, a pedagógiai módszereihez legjobban illő dokumentálási módokat. Érdemes gyakorolni, megosztani, láthatóvá tenni az anyagot, a tapasztalatot, a tudást, a fejlődést és a tendenciákat. Fontos követni egymás munkáját, hogy saját magunk továbbfejlődjünk. A dokumentumok megőrzik az átadott anyagot, közvetítik a tapasztalatot és épülő örökségünk részévé válik.



6. kép: A projektet támogató Európai Unió logója

<sup>10</sup> A képek forrása: <http://mindthedance.com/#article/53/art-from-art-a-possible-collaborative-documentation>

kultúrakutatásban. A poszthumanizmus egyfelől a különböző ontológiai határvonalakat megzavaró technológiai újítások terméke, másfelől egy olyan kritikai gondolkodásmód, amely reflektál ezen változásokra, és dekonstruálja a humanista ember- és világgépet (Herbrechter 2013, 3). Poszthumanista szempontból az ember többé nem a társadalom működésének vagy a kulturális narratívájának középpontja, illetve irányítója, hanem olyan alkotóelem, amely elősegítheti „az inhumán testet öltését” (Herbrechter 2013, 9). Hasonló teoretikus és performatív elmozdulást láthatunk Rózsavölgyi Zsuzsa *Medúza* című tánc-koreográfiájában, amelyben az emberi szereplők egy hatalmas mélytengeri lény alkotóelemeivé alakulnak át.

Herbrechter a poszthumanizmusban egy kettős lehetőséget vet fel. Egyfelől poszthumánnak lenni annyi, mint az emberi létezés emberen túli folyamatba ágyazni úgy, hogy magát az emberi állapotot tágabb evolúciós összefüggésrendszer függvényeként értelmezzük. Másfelől a poszthumanizmus az emberben lévő embertelent, nem-emberit szabadítja fel és hozza a felszínre. Mint Herbrechter (2013, 10) fogalmaz, „a poszthumán és a poszthumanizmus azt is jelenti, hogy elismerjük mindazokat a kísérteteket, mindazokat az emberi másokat, amelyek el voltak nyomva a humanizáció által: állatok, istenek, démonok, mindenféle szörnyek.” Az elismerés transzgresszív formája az állatok jellegzetességeinek performatív színrevitele, amely megbontja az ember és a nonhumán közötti határvonalakat. Ahhoz, hogy ez a felbontás végbemenjen, maguknak az állati vonalaknak kell szert tenniük váratlan mozgékonyaságra, formafelszámoló aktivitásra. A megjelenítés elkerülhetetlen mozzanata a befelé fordultságnak a kívüllevőségbe történő szubverzív átfordítása. Ez a művelet egészen összezavarja és felszabadítja, töredékké alakítja az állatot mint jelenséget. Mint Brian Massumi fogalmaz, „az érzetek virtuális szintetikus perspektívák, amelyek az aktuálisan létező, partikuláris dolgokba ágyazódnak, amelyek megtestesítik őket. Az érzet autonómiája a virtualitásban való részvételével függ össze. A maga autonómiája egyben nyitottság is. Az érzet annyiban autonóm, amennyiben elkerüli a partikuláris testben való rögzítettséget, amelynek vitalitását adja” (uo.). Poszthumán esztétikai szempontból az érzet autonómiája azt jelenti, hogy az állati létmód bizonyos sajátosságai leválaszthatóvá válnak magáról az állatról, és nem merülnek ki abban az állati aktivitásban, amelynek testiségét az állat jelenti.

Ahhoz, hogy a medúzára és a róla táncperformanszra alkalmazhassuk Massumi felfogását az érzetről, be kell vezetnünk a transzcendentális morfológia fogalmát. Marosán Bence a transzcendentális morfológia kapcsán egy olyan posztfenomenológiai és posztantropocentrikus irányú lehetséges módszertant jelöl ki, amelynek célja a világ alapvető struktúráinak meghatározása, valamint az állapotváltozások, módosulások, átalakulások, metamorfózisok leírása (Marosán 2014, 288). A transzcendens morfológia által leírható mozgásirányként értelmezhetjük a táncosok esetén a mintaként szolgáló medúza sajátos lebegésszerű, plasztikus mozgását. Ahhoz, hogy Rózsavölgyi koreográfiájában a táncosok medúzává alakulhassanak, a medúzához mint külső környezethez, horizonthoz kell viszonyulniuk. Rózsavölgyi darabja abból a szempontból figyelemre méltó, hogy a résztvevőket, sőt még a közönséget is egy animális vonal által kijelölt lehetőségstruktúrába illeszti, egy befelé forduló, szívárgó, lüktető mozgás keretén belül, amely mégis kivetkőztet bennünket a megszokott antropológiai perspektíváinkból. A darab során látszólag össze nem kapcsolódó részek, komponensek és mozgástöredékek olvadnak össze egy mégis összetartó, koherens, plasztikus egésszé. A performansz esetén a medúzák mozgásának nem egyszerű imitációjáról van szó, hanem a medúza-érzet felszabadításán keresztül az antropocentrikus perspektívák elnyelődéséről. Massumi (2002, 43) szerint „az érzet a világ maga”. Rózsavölgyi táncosai számára a medúza alkotja a világot, így a tánc egyben egy medúzától hemzsegő vízben való úszást, fuldoklást is hordoz. A medúzává leendés olyan önteremtő nemzés, önmegtermékenyítés, amely nemcsak újabb sejtosztódásokat, tapasztalatcseréket és illúziókat termel, hanem csipésekre és gyötrelmekre is alkalmat nyújt.

A horizontot nemcsak a pozitív elemek és élmények gyűjteményeként tételezhetjük, hanem a negativitás átfogó zónájaként is, amely magába foglalja minden lehetséges kontextus hiperkontextuális nyitottságát (Marosán 2014, 292). Mircea Eliade megkülönböztetésére alapozva Marosán felveti a kozmosz és a káosz kettősségét. Szemben a meghatározott struktúrájú, otthonos „Umwelt”-ként funkcionáló kozmosszal, a káosz a tradicionális felfogásban „tagadása és hiánya volt a világnak. A káosz nem-világ („Unwelt”), a törvény és a rend hiánya” (Marosán 2014, 312). A transzcendentális morfológia olyan tudomány, amely a létezésen belül azonosítja a kozmikus és kaotikus mozzanatok, átalakulásokat, és az élet önteremtését ezen erőhatások dinamikus kölcsönösségéből vezeti le. Vagyis nem arról van szó, hogy kozmosz és káosz egymástól elkülöníthető szférákat alkotnának, hanem ezen dimenziók minden egyes affektivitásában és elrendeződésben benne rejlenek és kibontakozásra várnak.

A *Medúza* című koreográfiában észrevehető a kaotikus és a rendezett, kozmikus mozgások dinamikus váltakozása. Hol felbomlik, hol újraegyesül a medúza átlátszó teste, ám a szintézis állapot sem valami végleges egység képét nyújtja, hanem a megnyújtott testeknek a felbomlásban való részvételét. Kidolgozott emberi idomaink figuratív jelentései alámerülnek, beleszöknek egy inszubsztanciális varázslatos vízbe, amelyben éppen akkora esélyünk van a zavartalan lebegésre, mint a gyötrelmes fuldoklással együtt járó megbénultságra, amely a megcsípetség egyenes következménye. A medúza metamorfózis és a transzcendentális morfológia szélső határa pontosan a befelé fordulás mint affektív együttáramlás felbukkanásaként írható le. Ennek az együttáramlásnak szintetikus átjáró rendszernek kell lennie, amely a leendések hordozójaként szökésvonalként funkcionál (Deleuze és Parnet 1990, 45).

Mi történik, amikor a táncosok eltávolodnak egymástól? Ebben az eltávolodásban a káoszba, a nem-világba vagy az ellenvilágba való átmenetet fedezhetjük fel. Azonban ahhoz, hogy pontosan megértsük a medúza-táncosok performativitását, rekonstruálnunk kell ezen három fogalom feltűnéseit Rózsavölgyi koreográfiájában. Murray Gell-Mann (1995, 19) Nobel-díjas fizikus nyomán a komplexitást mint káoszt „befagyott balesetek” (frozen accidents) gyűjteményeként azonosíthatjuk. Amennyiben a kozmoszt jellemző rendet csupán felszíni tünetként értelmezzük, úgy a kozmosz/káosz distinkció is kételeművé válik. Az idő előrehaladásával tapasztalható a befagyott, megkövült balesetek felhalmozódása, aminek következtében a kozmosz komplexitása is egyre inkább fokozódik (uo.). Spinoza nyomán Deleuze (2000, 174) megmutatta számunkra, hogy az ideák termelődésével együtt jár az inexpresszív, „csonka” ideák előállítódása is. A produktivitás ennyiben önnönmaga fordított alakzatait is előállíthatja. Valóságos, rezgésben lévő, látszólagos törvényszerűségeket követő vitális alakzatok mögött találhatunk inadekvát, mozdulatlan sokaságokat, inproduktív tömegeket, amelyek immáron sohasem lendülhetnek mozgásba. Távolról sem véletlen, hogy Rózsavölgyi produkciója a rezgéssel indul. Az élet mozgás, változás, törvényszerűségek alapján kibontakozó rendezett kozmosz, ám ezen világtrend mögött ott találjuk a megkövült, rögzült struktúrákat is.

Az a gyanúnk támad, hogy a világok képződése mellett ellenvilágok, fejtetőre állított rendek is keletkeznek ezen alakulásfolyamattal egy időben. A termodinamika második törvénye nem zárja ki a helyi rendek képződését, azaz a fokozódó rendtelenség közepette is kitermelődhetnek lokális szinten bizonyos önszerveződő rendek (Gell-Mann 1995, 19). Ebbe a megvilágításba helyezve a probléma máris átalakulásként indul: a rend maga válik ellenvilággá, miközben a „nagy egész”, ha beszélhetünk egyáltalán ilyenről, a végső megsemmisülés, az entrópia élettelen semlegessége felé halad. A termodinamikai világkép értelmében mi egyéb volna a hatóképeség legalacsonyabb foka, ha nem a tökéletes sötétség, az energiaegyensúly élettelenisége? Rózsavölgyi produkcióját gyakran hatja át a szinte teljes sötétség és a láthatatlanság rendje. Ez egy olyan rend, amelynek szabályai a sötétségből eredően felfedezhetetlenek, megfigyelhetetlenek. Figye-

lemre méltó, hogy a víznyomás és a mélység viszonyai közepette a színek is eltorzulnak, elferdülnek, másképpen mutatkoznak meg, mint a víz felszínén. Bizonyos mélységekbe sem a fény, sem a hang nem hatol le, vagy ha mégis, akkor rendkívül eltorzult, felismerhetetlen módon. Rózsavölgyi a képviséget úgy viszi színre, hogy a sötétségbe rántja le, és olyan mozgásformákat visz véghez, amelyek a színek ideáinak inadekvát formáit testesítik meg. A poszthumanisztikus, állatias mozgás posztantropocentrikus színvilággal rendelkezik, egy olyan bizonytalan renddel, amelyet a sötétség feketesége folyamatosan eltűnéssel fenyeget. A szín inadekvát ideája elvezet bennünket a mélytengeri élménynek mint anyagnak a megtapasztalásához. Lehetőség kínálkozik egy absztrakt, kísérletes állat-esztétikai tapasztalat megfigyelésére, azonban ennek a szemléletnek egy poszthumanisztikus önmeghaladásnak kell lennie. A tánc során kibontakozó tapasztalatsorozat hordozóiként nem őrződhet meg a saját önmagunkra vonatkoztatottságunk. Az animális azt a mozgásformát jelenti, amely a mélységek felé törekszik.

A káoszt, Massumit (2002, 146–147) követve, „tisza látvány”-ként jellemezhetjük, amely egy absztrakt tartomány felé vezet bennünket. Miképpen viszonyul a mélytengeri, a színek transzformáló sötétsége a tiszta látványhoz? A tiszta látvány mentes a ráakódásoktól, a meghatározottságoktól, és kizárólag az átmenetiség potencialitását hordozza magában. A mélységből eredő nyomás arra készíti mind a táncosokat, mind a művet befogadó közönséget, mind a tengerben aktuálisan élő lényeket, hogy átérezzék a szüntelen önmegújítás és adaptáció vágytermelő folyamatait. Az önátérés élvezete szükségképpen hozzákapcsol valamilyen környezethez, területhez, amely teret nyújt az élet kibontakozásának.

Szokatlan módon az ellenvilág fogalmát kétosztatúvá kívánjuk felbontani. Nemcsak a létező, lokális rendek képezik egy entrópiikus nem-világgal szembeni látszólagos rend felszínét, hanem éppenséggel a megvalósult, már megkövült struktúrákkal szembeni potencialitásként is számolni kívánunk ezen fogalommal.

A termékenység, egyszóval a komplexitás fokozódása, implikálja a rendetlenséget, valamint a világok és ellenvilágok közötti eleven kapcsolódási pontok fenntartását. Sommásan összegezve „a leépítés a fölépítésnek csupán a másik oldala” (Deleuze 2000, 280). Deleuze (2000, 299) szerint kizárólag akkor beszélhetünk a rosszról, amennyiben „a cselekvőképesség csökken”, azaz valamilyen létező entitás kapcsolódásai megbomlanak, és képtelenné válik önnönmaga belső komplexitásának fenntartására. Amikor Rózsavölgyi táncosai eltávolodnak egymástól, ez a szenvedőképesség negatív affektivitását jelöli, azon pillanatokat, amikor a rossz diadalmaskodik. Marosán (2014, 320) nyomán kijelenthetjük, hogy „ami segíti, támogatja és fokozza a (kollektív) önfenntartást, azt kozmikusnak tekinthetjük, ami viszont veszélyezteti ezt, azt kaotikusnak.” Marosán nézete szerint mindazt a káosz fogalma alá kéne sorolnunk, ami parazitikus, ami a viszonyok felbomlását segíti elő, ami egymástól elkülöníti a hatóképességeket, hogy összekapcsolhassuk gondolatmenetét Deleuze és Massumi fogalmiságával. Mint írja, „a káosz kizárólag parazitikus létforma a kozmoszban belül; a káosz törvényei csak a kozmosz törvényein keresztül kutathatóak” (Marosán 2014, 321).

Marosán megkülönböztetése – eleganciája ellenére – egy nyugtalanító kérdést hagy megválaszolatlanul. Amennyiben az élet komplexitás, és a komplexitás elválaszthatatlan a rendezetlenség kozmikus fokozódásától (a lokális rendek entrópiikus, egyre inkább destabilizálódó univerzumon belül keletkeznek), úgy az élet mint kozmosz vajon nem lényegül át önnönmaga is parazitikus káosszá? Ezen tézis kiindulópontként szolgálhat – egyéb jelenségek ontológiai értelmezésén túlmenően – az ökológiai önvészélyeztetés kétségtelenül valószínű lehetőségének felvázolásához. Ha mindazt jónak tekintjük, ami fokozza a képességeket, úgy a destruktív találkozások is, amennyiben megvalósulnak és potencialitást juttatnak kifejezésre, jónak számítanak: „minden találkozásban – akár én pusztítsak, akár engem pusztítsanak el – viszonyok egyfajta illeszkedése jön létre,

amely mint olyan, jó” (Deleuze 2000, 296). Ontológiai perspektívából szemlélve a hangsúly nem az összekapcsolódás minőségére helyeződik, hanem annak képességeire, sőt az általa világra bocsátott mennyiségekre. Egyszerű művelettel is megadható valamely történés helyes vagy helytelen jellege: több lehetőséget szabadított fel vagy sem? Még az olyan kataklizmák is, mint a tömeges fajkihalások új affektív viszonyok kibontakozásához és terjedéséhez járulhatnak hozzá. Ennek egyik legemblematikusabb példája a kréta-tercier kihálási esemény (K-T esemény), amelynek következtében robbanásszerűen megnövekedett az emlősállatok sokfélesége és létszáma. Egy 2015-ös kvantitatív vizsgálat arra az érdekes eredményre jutott, hogy az emlősök diverzitása, noha a kihálási eseményt megelőzően is már növekvő tendenciát mutatott, szinte robbanásszerűen fokozódott „a morfológiai tér” növekedése okán, amelyet a dinoszauruszok eltűnése segített elő (Halliday 2016, 161).

A *Medúza* című darabban nyomon követhető ennek a tágulásnak és befelé zsugorodásnak a kettős dinamizmusa. A darab címe, noha kitünteti a medúzát, nemcsak a medúzát mint élőlényt viszi színre, hanem az evolúció által felszabaduló formavilágok sokaságát valósítja meg, így a bakteriális szerveződési szintek is megtalálják a maguk helyét ebben az eklektikus, sokszínű alkotásban. Az evolúció egyben koevolúció is, a táncosoknak egymást is hozzá kell segíteniük új kapcsolódások kibontásához. A színrevitel ennyiben önműködő absztrakciós művelet is, a tágulás és zsugorodás kettősségének morfológiai játéka. Nem feledhetjük, és mintha erre Rózsavölgyi is szüntelenül emlékeztetné közönségét, hogy a koevolúció negatív vonatkozásokkal is bír. Néha egy ancesztrális eltűnés szükségeltetik. Frida Balázs (2005, 206) megjegyzi, hogy a vallási hiedelmekben „az ancesztrális szellemek gyakran egy visszahúzódt szerepben jelennek meg.” A létező, megvalósuló, játékban lévő formavilágok mintegy ráépülnek az eltűnt, elpusztult, megsemmisült, megkövült, visszahúzódt szerepben lévő ancesztrális formákra. Rózsavölgyi darabjában is rezgések épülnek rezgésekre, formák formákra, egy átfogó, ám végső cél nélküli evolúció keretén belül.

Az evolúció tapasztalata morfológiai emlékezet, a formavilágok olykor egymást kizáró, céltalan burjánzásának szemantikai megjelölése. Sohasem beszélhetünk, legalábbis az élet és annak viszonyainak keretén belül, az értelem végleges rögzüléséről.

Rózsavölgyi táncperformanszában az alakulások, a létrejövések a sötétben keverednek az eltűnések, a felszámolódások és az összenyomások önmegújító feszültségével. A táncosok nem korlátozni akarják a mélytengeri intenzitásokat, hanem feloldódnak ebben a testüket körülölelő áramlásban. Az evolúciós tapasztalat a darabban leülepedik, ám ugyanakkor önmeghaladó módon tovább hibridizálódik a nyugtalanság tengerében. Saját lényünkötől, lényegünkötől csábítanak el bennünket ezek az összeolvadások, találkozások és különválások. Felbomlik az affektivitás mint egység, és az emberi létmód is deformálódik egy topológiaiilag meghatározhatatlan morfológiai mezőben. Kezek kapcsolódnak össze lábakkal, fejek folynak egybe hátsókkal, és arcok helyett sokkal inkább furcsa fények által megvilágított ruházatok tűnnek fel. Minden találkozás egyben keveredés is, valamint folyamatosan átalakuló elkülönülés, evolúció és involúció, radikális kívülség és bakteriális bensőségeség (Massumi 2002, 136).

A tánc és általánosságban a poszthumán irányultságú művészet során feloldódik az emberi szubjektum interioritását kitüntető kulturális sematizmus, és áthelyezkedünk egy olyan etikai dimenzióba, ahol mint megfigyelők képtelenné válunk távolságot tartani más fajoktól, és így végső soron nem racionalizálhatjuk az evolúciót a saját, vélt felsőbbrendűségünket előállító teleológiaként (Broglia 2011, 84–85). Az antropocentrizmust ellehetetleníti Rózsavölgyi előadása, amely során egy nem emberi szempont és egy dezantropomorfizált érzékiség jut érvényre.

Mire képes a táncoló medúzavá-leendésen átesett test? Ez a képesség semmiképpen nem tekinthető fejlődésnek vagy előrelépésnek, de nem sorolható be egy biológiai involúcióként sem. Inkább olyan potenciális tartalmat azonosíthatunk be a fejtetőn fekvő táncosok alakjában és

mozgó, integető lábaikban, amely explicitté teszi a befagyott, eltemetett formavilágok rejtett evolúciós értelmét. Ezek a mozgó lábfejek búcsút intenek az emberi formáknak, és egy mélytengeri heterogén kollektivitásba vesznek bele. A lábak mint mélytengeri erdők oldódnak fel a különböző áramlatokban. A megfigyelőknek és a táncosoknak semmi más intenciójuk nincs, mint az elsötétült morfológiai térben való úszás és lebegés megtanulása, valamint a lábbal való integetés képességének célba vétele, mint az emberi formáktól való végleges búcsú, amely a sötét térrel való egyet-értés érzékenységébe burkolódik egyre aprólekosabb csoportosulások, elkülönülések és szétválasztások alakjában. Rábukkantunk a közvetlenül előttünk álló sötétség származtathatatlan folyamára, amely formáink elvesztéséhez vezet, a kozmosz természetes törvénytelenségében való részvételen át.

Bánk Sály zajzenéje, amely végigkíséri a darabot, arra emlékeztet bennünket, hogy a saját identitásunk is átmenetben lévő identitás, a mélyrétegek önazonosságának egyre mélyülő strukturálatlansága. A zene és a benne szereplő tengeri morajlás felébreszti bennünk saját evolúciós eredetünket, valamint az elemi világgal való összetartozásunk letagadhatatlan érzetét. A darabot kísérő kísérleti zenemű csupán antropocentrikusan vizsgálva disszonáns. A tenger mélyét megidéző dehumanizáló, összenyomódó és egymásra halmozódó hangok kivetkőztesnek a rögzült identitások köreiből, és átvezetnek a mélység nyíltságába, felrobbantva az emberi teleológiákat és terveket.

A *Medúza* gondos koreográfiája lehetővé teszi a látszólagos káosznak önszerveződő rendekbe történő szimbiotikus átalakítását. Kétségtelenül szegényes maradna a tánc, amennyiben nem mozognának a maga sötétségén belül koreografált táncosok. A táncdarabban az együttmozgás, a posztumán konnektivitások kivetítődnek a zajzenével és tengeri hangokkal átítatott áradás-szerű morfológiai térbe, amely a közönséget is magába szívja. Ez egy olyan áramlás, amely nem a színpad centrális pozíciójából ered, hanem koreográfiai kaotizmusból és színesztéziából táplálkozik. Absztrakcióként azért képes mégis magához vonzani a közönség szenzualitást, mert a mássága számúzhetetlen módon ott áll előttünk animális átláthatatlanságként. Átlátszó, ám mégis homályos, mély, de mégis végtelenül felszínes a medúza teste. Amiképpen a táncperformanszban a táncosok ruhái is mintha fénylenének, úgy bizonyos mélytengeri medúzafajok esetében is megfigyelhető a biolumineszcencia, a saját biológiai működésből eredeztethető fény. Poszthumanisztikus esztétikai gyakorlatként Rózsavölgyi alkotása a mélyrétegek beláthatatlan lehetőségeinek mennyi felfénylését hozza felszínre, de úgy, hogy ez a felszín egy posztantropocentrikus szenzuális mezőként operál. Így elmondható, hogy a fények nem maradnak meg pusztán objektumokként, hanem a vízáramlásra keresztül belénk hatolnak, feltöltene, és rezgésben részesítene bennünket. A táncosok szerteágazó, áttetsző, heterogén mozdulatai és pluralizálódó pózai az új, mindig alakuló másság felszínes, de elsötétető mélységét teszik átélhetővé.

A víz alatti mélység nyomása összekeveri a táncosok testrészeit, és hibrid, posztumán esztétikát, vágyat, animális kiterjedéseket, behelyettesíthetetlen tapasztalatokat, abnormális pózokat termel. Teátrális fikcióként a sötétség elfedi ezen érzetek különbségeit, ugyanakkor a fények emberen túli differencia-képződést indítanak be. Extatikus módon az animális és emberi mozzanatok egymás maszkjaiként funkcionálva felvetik az azonosíthatatlan, inszubsztanciális átmeneti identitás végtelen perspektivikusságát. Megtanulunk mozogni anélkül, hogy meghatározott topológiai dimenzióba illeszthető testtel rendelkeznenek.

Rózsavölgyi táncművészetének vonatkozásában elmondhatjuk, hogy a táncosok fejei csáppokká, lábai uszonyokká, karjaik redőkké, mozdulataik tengeri áramlássá, integetéseik pedig poszthumanisztikus búcsúzássá lényegülnek át. A metamorfózis furcsa transzformációinak lezárhatatlansága az, ami végső soron fellelhető ezen a folyamatosan átalakuló tánctéren. Attól nevezhetjük ezt transzcendens morfológiának, hogy átlendít bennünket az átalakulások tisztán szubsztancia nélküli áramába.

## Irodalomjegyzék

- Deleuze, G. (2000 [1970]): *Spinoza és a kifejezés problémája*. Osiris – Gond, Budapest.
- Deleuze, G. és Parnet, C. (1990): *Párbeszéd*. L'Harmattan, Budapest.
- Frida Balázs (2005): A vallás és a szupernaturális. Valláskutatás és antropológia: meghatározások és alapfogalmak. *Világosság*, 2005/7–8. sz. 195–214.
- Gell-Mann, M. (1995): What is complexity? Remarks on simplicity and complexity by the Nobel Prize-winning author of *The Quark and the Jaguar*. *Complexity*, vol. 1, no. 1. 16–19.
- Halliday, Th. J. D. és Goswami, A. (2016): Eutherian morphological disparity across the end-Cretaceous mass extinction. *Biological Journal of the Linnean Society*, vol. 118, issue 1. 152–168.
- Hayles, N. K. (1999): *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, Chicago–London.
- Herbrechter, S. (2013): *Posthumanism. A Critical Analysis*. Bloomsbury, London–New York.
- Marosán Bence Péter (2014): Transcendental Morphology. A Phenomenological Interpretation of Human and Non-Human Cosmos. In: Tymieniecka, A.-T. (szerk.): *Phenomenology of Space and Time*. Analecta Husserliana (The Yearbook of Phenomenological Research), vol. 116. Springer, Heidelberg–New York–Dordrecht–London. 285–325.
- Massumi, B. (2002): *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, Durham–London.

## Az esztétikus testképzés pedagógiai és módszertani elvei a táncművészek képzésében

Visszaemlékezve a Berczik Sárával együtt töltött évekre, a legnagyobb hatást a vele és a többi pártfogolttal folytatott beszélgetések tették rám. Sosem felejttem el a mesternő zongorajátékával egybekötött mozdulatelemzéseket és iránymutatását. A mesternő csak az utat és a lehetőségeket tárta elém, de a „miért?” és a „hogyan?” kérdésre a választ nekem kellett megtalálnom az útvonalon. A kérdések megválaszolásához nyújtott segítséget az ő módszerének megismerése és alkalmazása. Sokrétúsége biztosítja a különböző táncformanyelvek elsajátításának megalapozását.

„Tömören megfogalmazva, módszerem, úgy érzem: A modern mozgásművészeti-pedagógiai elméleti ismeretek kölcsönhatásából kibontakozó – »tapasztalat« iskolája, az amit tanítok” (Sárkocsiné 1979, 16). Véleménye szerint a művészeteknek azért enged teret a modern pedagógia, mert felismerte, hogy a művészet a hétköznapok fölé emeli az embert, segít felfedezni a szépséget és értékeket, érzéseket a mozdulatok által. „A modern testképzés nemcsak esztétikai vonatkozásban formabontó, hanem fel kell ölelnie a képzésben idevonatkozó tudományos kutatások eredményeit is. Az ilyen jellegű gimnasztikus testképzésnek az az előnye, hogy alkatalakító hatású, esztétikus és minden vonatkozásban harmonikus” (uo. 17).

Szempontrendszerekbe szedve ismertetem módszerének pedagógiai elveit.

### Ismerd meg a tested!

Ahogy a zenészeknek ismernie kell hangszerét, úgy kell ismernie mindenkinek saját testét, aki színpadra akar állni. Amikor Berczik Sára 1921-ben Bécsben Ellen Tells – Isadora Duncan közvetlen tanítványainak – csoportját látta, igazolva látta az új mozgásformanyelv kialakítására vonatkozó kísérleteit, és rádöbben, hogy a balettgyakorlatok feszessége helyett a test technikai felkészítésére más módot kell találni. Az ebben a korban megjelenő, Bess Mensendieck német orvosnő nevéhez fűződő gimnasztika keltette fel figyelmét, mely anatómiai indokok alapján változtatta meg a gimnasztika mozgásanyagát, és melynek tanfolyamait látogatta. Tanulmányozva Mensendieck gimnasztikáját, Berczik arra a következtetésre jutott, hogy olyan technikát kell kifejlesztenie, amely a tudatos izomérezékelést tartja szem előtt. Az általa esztétikus gimnasztikának nevezett technika célja: „A képzés legmagasabb szintjén olyan technikai tudást kell elérni, hogy a kifejezésben a legkisebb izomcsoport munkája is erősítse az alkotó gondolatot” (P. Berczik 1995, 9).

A céljának elérése érdekében analizálni kell az alkalmazásra váró mozdulatot, az anatómiai ismeretek birtokában, hogy a megfelelő kerüljön kiválasztásra, és a test anatómiai adottságainak megfelelően kerüljön átalakításra és instruálva. A *Mozgásterápia*, a magyar gyógytornászok lapjának különszámában Kármán Judit,<sup>1</sup> a moderntánc magyar hagyományainak őrzője, és Makovicsné Landor Erika,<sup>2</sup> a Semmelweis Egyetem tanára, Berczik pedagógiai megközelítéséről

<sup>1</sup> Mozgásművészeti tanulmányait Berczik Sáránál kezdte, mozdulatművészeti oklevelét 1949-ben szerezte. 1956 és 1960 között elvégezte az Állami Balett Intézet balettoktatói tanfolyamát. 1965-ben gyógytornász képzést szerzett. Nevéhez fűződik az esztétikus testképző gimnasztika bevezetése a gyógytornászképzésben.

<sup>2</sup> 1979-ben gyógytornász diplomát, majd 1989-ben pedagógusi képesítést szerzett. 1988 óta a Semmelweis Egyetem tanára. Mozgásművészeti tanulmányait Dévény Anna gyógytornász táncpedagógusnál (5 év) és Berczik Sára táncpedagógus mesteredzőnél (2 év) végezte.

írta, hogy: „Az esztétikus gimnasztika feladata: Funkcionális ismereteket nyújt a testről (izmokról, inakról, ízületek helyzetéről, testtájokról). A mozgásérzeten (kynesthésia) keresztül kialakítja a helyes, tudatos, koordinált mozgást” (Kármán és Makovicsné 1992, 5).

Az analizálással elkerülhető a sérülés, erőhasználat szempontjából gazdaságosabbá tehető a mozdulatok kivitelezése és elkerülhető a mozdulat kivitelezéséhez szükségtelen izomcsoportok használata. Nincs két egyforma test, nincs két egyforma tudat: nem tudom megmondani bárkinek, de hogyan is mondhatnám meg, hogyan használja leghatékonyabban a testét, mindenkinek saját magának kell felfedeznie, hogy mire képes. Ha a kinesztetikus tudatosságot a mozgásra összpontosítjuk, mérséklődik, majd megszűnik a mozgásból fakadó kellemetlen érzetünk és nő a mozgás hatékonysága. Az eredmény: folyamatosabb és hatékonyabb mozgásforma, amely úgy közelít az ideális technikához, hogy közben a táncos egyéni testi adottságaihoz igazodik.

### Függetleníts!

A testrészeket egymástól függetlenül kell kidolgozni, és mint a házat felépíteni, szintetizálni, hogy egységes egésszé váljon. A differenciált mozgás biztosítja az ízületek és a vázizomzat kidolgozottságát, koordináltságát. Az izolált mozgás lehetőséget ad a testben rejlő lehetőségek megismerésére. Az izmok célirányos mozgatása, kidolgozása, biztosítja a koordinációs képesség fejlődését, fokozza az ízületi mozgékonyág mértékét is. A fejlesztés során egy összetett gyakorlat a testrészek független kidolgozása esetén, ha az elért eredmény állandó, úgy a későbbiekben több lehetőség adódik más testrészek hozzáadásával egy új mozgássor megtanulásához. A tudatosan használt izmok biztosítják a minőségi változást. Fontos, hogy ugyanannak a részfeladatnak a tökéletesítése érdekében a testhelyzetek és mozgásformák változtatása megtörténjen és kombinálva legyen. Ezzel lesz biztosítva a mozgáslehetőségek kihasználtsága. A kivitelezéshez vezető út ebben az esetben több megoldási lehetőséget tartalmaz, kihasználva a már elsajátított, mozdulatban rejlő összes technikai lehetőséget, biztosítja, hogy bármely koreográfiában a táncos képes lesz alkalmazni, előhívni a mozgásfolyamatot és annak variánsait.

### Sokirányú ráhatás!

A tanítványokban nem teljesítményüket, hanem képességeiket kell látni. Egy adott mozdulatsor kivitelezésében bekövetkező hiba forrásának megállapítása után – figyelembe véve a táncos képességeit – kell a korrekciót elvégezni. A fejlettséggel rendelkező részterületeket kell aktiválni a hibajavítás érdekében, felhívva a figyelmet az izomhasználat módjára, a kinesztetikus élményre. Az oktatás során a folyamat hibáit részleteire bontva és tervezetten egy másik testhelyzetben kipróbálva, a részleteket kihasználva a már megfelelő koordinációs- és kondicionáló képesség szintjét figyelembe véve történik a hibajavítása. Ezt követően a mozdulat újból az eredeti folyamatba kerül behelyezésre, figyelmeztetve a tanítványt arra, hogy azt az izomhasználatot, kinesztetikus élményt hozza felszínre, mint amikor sikerült megoldania ugyanazt a részegységet, csak egy másik bevezető, és kivezető mozdulat vagy kombináció során. Az oktatás során fontos a mozgásos alkalmazkodás képességének megszerzése, mely segít a hiba okának felfedezésében és annak korrekciójában. Berczik Sára ezt a módszert nemcsak a hibajavítására használja, hanem a mozgásos alkalmazkodás fejlesztésére is.

### Kerüld a monotóniát!

A figyelem fenntartásának érdekében kerülni kell a monotóniát, azaz ugyanannak a mozgásnak hosszú időn keresztül végzését. A figyelem lankadása, az automatizmus során a már testbe be-



épült mozgásforma minősége csökkenhet. A tudatos mozgás kivitelezés külön tudat irányítás nélküli mozgássá változik. „Tudatunk bizonyos ingereket kiemel, más ingereket figyelmen kívül hagy. Csak kicsit változzon az ingerlés, rögtön felfigyelünk rá” (Atkinson et al. 2003, 166). A készségi szintre emelkedett, már automatikus folyamatként funkcionáló mozgások kivitelezésénél negatív következmények is kialakulhatnak, mint például egy megcsúszás, egyensúlyból kibillenés és rossz belső érzet. Bármilyen a mozgássorba nem beleillő mozdulat visszazökken az automatikus figyelemből a kontrollált figyelembe. „A kontrollált folyamatoknak funkciója kettős: egyrészt azt biztosítják, hogy részproblémák egymás utáni megoldása révén képesek legyünk olyan komplex megoldásokra, melyeket nem tudunk azonnal kivitelezni. Másrészt új helyzetekben való rugalmas alkalmazkodást teszik lehetővé olyan esetben is, amikor a régi, automatikus folyamatok már nem elégségesek” (Bernáth és Révész 2002, 119). Sokszor hangzik el az órákon az alábbi kijelentés: „már tudom”. Megfigyelhető, hogy a már elsajátított, és a testbe épült mozdulatok, mozgásformák, nem jelentenek kihívást az órán részt vevők számára, és emiatt nem is fordítanak rá elegendő figyelmet, hogy a gyakorlatot minőségében, a pontos technikai kivitelezés mellett, megfelelő erőhasználattal, dinamikával hajtsák végre. Ebben az esetben, bár jól hajtja végre a mozdulatot, de figyelmének lankadása elengedi az apró részletek figyelembevételét. Ennek elkerülése érdekében, a sokirányú ráhatás elve mentén, egy célterület több oldalról megközelítve kerül fejlesztésre, és ezen elv mentén kerülnek oktatásra a gyakorlatok variációi. Ismétlésre szükség van, de kizárólagosan kontrollált figyelem mellett történő ismétlésre, mely elérhető az ingerek kismértékű változásával.

### **Őrizd meg egészséged!**

Az egészség megőrzése érdekében fontos szempont – a fizikum felmérése után – meghatározni az alany (gyermek, amatőr és profi táncos, színész, sportoló stb.) problémáját, a „gátakat”, és ennek ismeretében kidolgozni a megfelelő stratégiát, hogy elérje a fizikumának fejlesztése során a maximumot. Az ízületi mozgékonyaságra vonatkozó felmérés a legfontosabb, hogy megfelelő mozgásterjedelem végzése mellett legyen kivitelezhető a mozgásfolyamat. Az ízületi mozgáshatárok megállapítása által képet kapunk, hogy melyek a fejlesztésre váró területek az optimális nyúlási képesség elérésére. Az ízületi mozgékonyaság fejlesztésének velejárója az izomtónus változása, az agonista és az antagonisták izmok által kifejtett erőhasználat mértékének változása, attól függően, hogy éppen melyik fejt ki aktív nyújtó hatást és segíti a fejlesztésre váró terület munkáját. A folyamatban részt vevő ízületek és izmok összehangolt mozgása és a feladat tudatos végrehajtása, valamint a kontrollált figyelem elengedhetetlen feltétele az egészség megőrzésének.

### **Szimmetrikus terhelés!**

Ha egyoldalúan van foglalkoztatva a test, abban az esetben túlnyújtás, túllazítás vagy túlerősítés léphet fel és maradandó elváltozást okozhat a fizikumában (gerincferdülés, gerincsérv, ízületi kopások). Az egyirányú terhelés és izomhasználat a terhelt izom erősödésével, rövidülésével jár. Az erősebb oldali izomcsoport nagyobb aktivitásával az ellenkező oldali izomcsoportot magával húzza, és ezzel együtt járóan a két izomcsoport között elhelyezkedő bármely területet is, így a vázrendszerben is változásokat hozhat létre. A nyújtások esetében az egyoldalúan végzett folyamatok túlzott ízületi lazaságokhoz és a másik oldal elmerevedéséhez vezethetnek. A kevésbé használt izmok – alkalmazkodva az új helyzethez – gyengülnek, míg az aktiváltak kötöttebbé válnak. Ennek eredményeként az eredeti statikus és dinamikus funkciójuk is átalakul, ami az ízületek és az izmok kóros állapotához vezet, és ez kihatással van a vázrendszerre: deformitás jön létre. Az

így felbomlott izomegyensúly esetén az izmok hiába kapnak ezt követően szimmetrikus terhelést, csak részben tudják helyesen aktiválni a mozdulatot. A szimmetria elvét követve egyenlő mértékben kell terhelni a test mindkét oldalát.

### **Az imagináció fontos!**

A mozgás kivitelezése előtt fontos annak megértése és elképzelése, ami hozzásegít a formák tudatos, pontos végrehajtásához. Ehhez szükséges, hogy a mozgást végrehajtó – korra, nemre való tekintet nélkül – képet kapjon arról és vizualizálni tudja a mozdulat során az izmok megnyúlását, ernyedését, feszítését, összehúzódását, valamint a testrészek egymáshoz és a térhez való viszonyulását. Egy idő után kialakulhat egyfajta belső látás (imagináció), amely felgyorsítja a tanulást, önkontrollt, önkorrekciót biztosít, és új mozdulatok, elsajátításának gyorsabb és pontosabb elsajátításához is vezet.

### **Optimális energiafelhasználás!**

A túlzott és kompenzáló erő kifejtések elkerülése érdekében minden esetben szükséges tisztázni, hogy mit (testrészt), mivel (izmok), hogyan (dinamikus, statikus) és mekkora erővel, milyen irányba hajtok végre. A gazdaságos energiafelhasználás egyik nélkülözhetetlen ismérve a pontos technikai kivitelezés, és azon belül a megfelelő izomcsoportok, az aerob (oxigén jelenléte mellett létrejövő) folyamatok használata a korai elfáradás elkerülése végett. A test pontos koordinációja a gazdaságosság egyik alapfeltétele.

### **Fokozatosság!**

A fejlesztés során különös gondot kell fordítani arra, hogy az ízületek mozgáspályájának fokozásánál, valamint az inak és izmok nyújtásánál a fokozatosság elvét követve érzük el a kívánt célt. Tilos a nyújtásokat, tágtításokat, gyorsan végrehajtani. Minden, ami feszül: az szakad – és ami ellazult állapotban van: az nyúlik. Az ellazulást elősegíti a helyes légzéstechnika. A nyújtást kezdőknek, amatőröknek kizárólag tehermentesített helyzetben szabad végezni. A tehermentesített helyzet részben biztosítja az ízületek védelmét. Fontos olyan helyzetek megtalálása, amely biztosítja a pontos nyújtás technikáját. A nyújtásnak minden testrészt, ízületre kihatással kell lennie, és minden esetben a megfelelő erősítő gyakorlattal kell kiegészíteni. Az ízületi mozgékonyaság függ az ízületi felszín alakjától, elhelyezkedésétől, az ízületek lazaságától. A lazaság részben genetikai adottság, de befolyásolja az ízület alakja, a szalagok feszessége is, valamint a megnyújtott izomrost által kiváltott inger is, ami egy védekezési mechanizmus. Berczik Sára elsősorban a test súlyát használta fel a cél elérésének érdekében, de csak középhaladók esetében alkalmazta, kezdők esetében nem. Mindenki kizárólag a saját adottságainak mértékéig végezze a nyújtó gyakorlatokat, mert ezzel biztosítani tudja a helyes kivitelezés módját és a megfelelő koordináltságot. Az ízület elmozdulási lehetőségei vagy az alkalmazott testrészt izmainak és inainak hossza korlátozza a nyújthatóság mértékét, ezért a különböző nyújtó és erősítő gyakorlatokat annak megfelelően kell alkalmazni, és lehetőség szerint differenciáltan oktatni az órák keretén belül.

### **Törzs – központcentrikusság!**

A törzs differenciált technikája és a központosított erő – amit különböző tánc technikák máshova adaptálnak, de tág értelemben a köldök és medence közé helyezik –, ami biztosítja a láb munkájá-

nak szabadságát és elősegíti az egyensúly megtartását. Berczik Sára a test központját a köldök alatt és felett körülbelül 5-5 centimétert átfogó területre értheti. Háton fekvés esetén az általa behatárolt központnak nevezett terület elemelkedik a talajtól, amire az ő hasizomgyakorlatából lehet következtetni. A gyakorlat lényege, hogy a hasizom mélyítése és felhúzása a bordák alá megteremti a központ talajra helyezésének feltételét, a keresztcsonti szakasz súlytalaná tételével egyidejűleg. A törzs izomzatának kidolgozása, a csigolyák mozgékonyságának fokozása ugyanolyan fontos, mint a láb munkájának minden irányba történő kidolgozottsága. A has- és hátizmok fontos támasztó szerepet töltenek be a gerincoszlop védelme érdekében, stabilizálják a törzset. A törzs izmainak egymástól független fejlesztése, erősítése a nyújtó hatású gyakorlatokkal közösen megteremtik a törzs mobilizálását. A gyenge hasizom nem látja el funkcióját, nem segít a támasztásban és az egyensúlyi helyzet stabilizálásában. A dinamikus gyakorlatok mellett ugyanolyan fontos a statikus gyakorlatok szerepe, mely hozzásegít a különböző izomrétegek megdolgoztatásához.

### **Biztosan egyensúlyban!**

Rendkívüli fontossággal bír a mindennapokban is az egyensúly kérdése. Olyan mértékben van lehetőség az egyensúlyi teljesítményekre, amennyire fejlettek az ahhoz szükséges fizikai és pszichikai alapok. Ha az ember szembesül olyan következményekkel, melyek a test egyensúlyának megtartására irányulnak, legyen az akár keskeny támaszfelület, függőleges tengelyből való kidőlés, forgás, egyéni módon mozgósítja szenzoros, kognitív, koordinációs és motivációs erőforrásait, valamint egyensúlyi kompetenciáját a feladat megfelelő leküzdésének érdekében. Gyorsan és pontosan kell, hogy észlelje a zavaró helyzetet, célszerűen kell szabályoznia mozdulatait, egyensúlyban kell tartania testét.

A gyakorlatok megtervezésénél biztosítani kell, hogy azok mind a négy egyensúlyi helyzetre kiterjedjenek. Tartalmazza az egyensúlyozó képesség fajtáit: a stabilitási, haladási, forgási és repülési egyensúlyt, továbbá annak statikus és dinamikus, tárgyi egyensúly formáit. Statikus forma esetén, speciális alátámasztási felületek mellett, szokatlan súlypont, magasság mellett egyensúlyozva helyváltoztatás nélkül. Dinamikus egyensúly esetén folyamatosan változó feltételeknek van kitéve a test, folyamatosan mozgásban van. Stabilitási egyensúly esetén „a testi egyensúly fenntartása és visszaállítása helyváltoztatás nélküli mozdulatoknál” (Pappné 2009, 25) az alátámasztási felületek nagyságának és számának változtatásával kerül alkalmazásra. Végrehajtható egy lábon, két lábon, stabil, labilis és behatárolt felületen. A haladási egyensúlyt a „helyváltoztató mozgások közbeni egyensúlymegtartás jellemzi” (Pappné 2009, 45). Az alátámasztási felületek mérete és száma itt is meghatározható, valamint a talaj felületének minősége és dőlésszöge is az irány és sebesség változásával együtt. Forgási egyensúlyról akkor beszélünk, ha a test a különböző tengelyek körül (hossz-, mélységi, szélességi tengely) fordul, forog különböző térszinteken, változó alátámasztási felületek alkalmazásával. Repülési egyensúly esetén a repülési fázisban a támaszfelület kiiktatásával együtt járó folyamatok során történő egyensúly megtartása a cél. Berczik Sára sokat kísérletezett a dőlésekkel az órákon, különböző alátámasztási felületek mellett, felhasználva az abban az időben használatos kézi szereket, segédeszközöket.

### **Feszítés nélkül!**

Sokszor látni egy-egy mozgás esetében, hogy az általunk megkívánt mozdulat végrehajtása a törzs nyaki és felső háti szakaszának, a vállnak a feszítését is eredményezi. Ha nem fordítunk rá kellő figyelmet, akkor ez rossz közérzetet, zsidbadást, keringési zavarokat, fájdalmat, görcsöt, okozhat. Megszüntetése érdekében a mozgást kivitelező kompenzál, azaz bekapcsol olyan izomcsoportot,

amelyek a gazdaságos és pontos végrehajtás érdekében nem szükségesek. A fizikai erő kifejtés mellett az élet számos területén összegyűlt stressz is a nyak esetében feszültséget okozhat. Gátolja a mozdulat kivitelezésének alanyát a mozdulat minél tökéletesebb, erőkihasználtság tekintetében gazdaságosabb, pontosabb, gyorsabb elsajátításában. Természetesen esztétikailag sem ad olyan élményt a közönség számára. Figyelmeztetés minden mozgással foglalkozó számára a fentiek észrevétele. Kötelező megkeresni az okot, hogy megszűnjön a kompenzáció. Ha figyelmen kívül hagyjuk és csak a fáradsággal magyarázzuk a tapasztalt élményt, rosszul tesszük. Sok esetben nem is a törzs munkájában keresendő a probléma gyökere.

### **Figyelj a lapockára!**

A lapocka mobilitása biztosítja a kar szabad mozgását, ezért annak kidolgozottsága és mozgékonyságának fejlesztése is fontos. A lapocka izolált munkája fontos az egészség védelmének érdekében is. A lapocka alatti izomrostok egymáshoz tapadása során fellépő görcsösség, túlfeszítettség kihathat a háti bordákra, és különböző mértékben nyomást gyakorolhat rájuk, ami a vérkeringést is csökkentheti. Extrém esetekben befolyásolhatja a légzést is. Mozgásának jellege, például túlzott kiemelkedése, utalhat izomszakadásra. Mobilizáló gyakorlat ellenőrzését végezhetjük fal mellett, ami a felülettel való érintkezése során segíti a lapocka lehetséges mozgásainak megfigyelését, érzékelését.

### **Csípő – térd!**

Berczik Sára folyamatosan három oldalról „olajozta” a csípőízületet, hogy mozgékonyságát fokozza. A csípőízület tekintetében gyakori hiba, hogy csak a kifelé forgatást (rotációt) alkalmazzuk, a befelé forgatást nem. Ezzel csak a külső ízületi felszínt koptatjuk, beszűkült terjedelemben használjuk, amely egy idő után elvashat, ami ezután egyre gyakoribb fájdalmat okozhat, majd a későbbiekben korlátozhatja mozgásterjedelmét. Nélkülözhetetlen az ellenmozgás, a befelé rotáció alkalmazása a gyakorlatok során az egészséges egyensúly megtartása érdekében.

A csípőízület és térdízület összehangolt működése biztosítja a lábemelés magasságát. A csípőízületből emeljük a lábat és a térdízületben nyújtjuk azt. A megemelt combhoz rendeljük a térdnyújtást anélkül, hogy a megemelt comb magassága változna. Nagyon fontos a láb irányának pontos megtartása. Először külön fázisokra lebontva oktatjuk lassú tempóban, hogy a csípőízületben pontos legyen és kontrollálhatóvá is váljon az oktató által meghatározott pozíció vagy kifelé forgatás mértéke. Minél magasabbra húzzuk fel a térdet anélkül, hogy a medencében billenés vagy bármely laterális elmozdulás jönne létre, a törzs a vertikális tengely mentén megtartott és a központ rögzített, emelt, hogy a csípőízületben az elmozdulás mértéke ne legyen gátolva. Az ilyen előkészítés után már a lábak azonnal nyújtva történő emelése kevesebb problémával jár. Az emelés pontos iránya a csípőízületen belül rögzült, s így már kevésbé valószínű, hogy elkezdődik egy kompenzáció a csípőben, és ennek hatására billenés vagy bármilyen irányú toló mozdulat következik be.

### **Lélegezz, hogy mozogni tudj!**

Nem szabad megfeledkezni a helyes légzés technikájáról, mert segíti a helyes mozgás elsajátítását, megkönnyíti a mozdulatok végrehajtását. A gazdaságos és megfelelő oxigénellátás megkönnyíti az erő kifejtést, segíti a nyújtást, gyorsítja a tanulást. Már a gimnasztikai gyakorlatok során, gyermekkortól kezdődően alkalmazni kell, hogy tudatosá váljon. A légzésgyakorlatok alkalmazása már

## „Zenélő test”

Interdiszciplináris és módszertani törekvések a koreográfusképzésben

kisgyermekkortól kezdődően alkalmazható önálló feladatként. Első ízben a nyújtások, hasizomgyakorlatok és hajlások kivitelezése során tudatosítjuk párhuzamosan a légzés helyességét, mikor szívjuk be és fújuk ki a levegőt. Berczik Sári néni csak részben foglalta össze, írta le az általam bemutatott pedagógiai rendszerét ismertető gondolatokat, szempontrendszereket. A több mint 30 éves gyakorlati tapasztalat, megfigyelések, önreflexiók eredménye ez a pedagógiai módszeréről – a teljesség igénye nélkül – szóló előadás. Követtem útravalóját: „amit tudtam, átadtam neked, használd, alkoss vele és dolgozz rajta”.<sup>3</sup>

## Irodalomjegyzék

- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., Bem, D. J. és Nolen-Hoeksema, S. (2003): *Pszichológia*. Osiris, Budapest.
- Bernáth László és Révész György (2002, szerk.): *A pszichológia alapjai*. Tertia, Budapest.
- Duncan, I. (2009): *Életem*. L'Harmattan, Budapest.
- Kármán Judit és Makovicsné Landor Erika (1992): Az esztétikus testképző gimnasztika pedagógiai megközelítése. *Mozgásterápia*. Esztétikus testképző gimnasztika, különszám.
- Pappné Gazdag Zsuzsanna (2009): *Egyensúlyozás. Koordinációs kompetenciák fejlesztése*. Flaccus, Győr.
- P. Berczik Sára (1995): *Művészi nevelés. Mozdulatszintézis, I. rész*. Magyar Mozdulatkultúra Egyesület, Budapest.
- Sárkóviczné Dömölky Lília (1979): *A nő harmóniája. Torna Berczik Sára módra*. Hungaria Sport, Budapest.

Mivel a tánc olyan szintetikus művészet, melynek alapanyaga a mozdulat, illetve olyan esztétikai tulajdonságokkal is rendelkezik, mint a ritmus, dinamika, plasztika, gesztus; így habitusát tekintve képes egyetlen pillanatban zenei, képzőművészeti és irodalmi jegyeket is magába ötvözni. Jelen témánk fő alap gondolata tehát ebből a komplex inspirációs lehetőségéből táplálkozik, pontosabban arra keresi a választ, hogy a koreográfusképzésben létrejövő interdiszciplináris és módszertani törekvések, hogyan kapcsolódnak a mindennapi pedagógiai munka bizonyos szegmenseihez.

Az előadás címében szereplő „zenélő test” kifejezés talán kissé játékosnak, metaforikusnak tűnhet, de szándékunk pontosan ebben a rejtett gondolatiságban keresendő. Egy olyan szójátékként fogható fel, melyben két diszciplína egyidejűleg jelentkezik: a zene és a tánc (mozgás). Az első elem a konkrét zenei tevékenységre utal, míg a másik (test) egy eszközként értelmezhető, amely terepet biztosít az első létrejöttének. E dualitás olyan játékoságra ad módot, melynek gondolatisága abból az evidenciából fakad, miszerint az emberi természet entitásából adódóan rendelkezik egy játékos és találeckony oldallal is, így pedagógusi munkánk során mindketten igyekszünk ebből kiindulni. A tárgyhoz kapcsolódó gondolatmenetünket az alkotói szándék, valamint a tanulmányozni és megalkotni akaró képzelet orientációjába helyezzük. Mindezt azért is tartjuk fontos kiindulópontnak, mert az alkotómunka igényli az önfeledt és szabad fantázia fluktuáltságát.

A koreográfushallgatók képzése nem csupán az alapokat jelentő mozgástechnikákra, differenciált feladatok elvégzésére, tánc- és egyéb mozgásművészeti technikák birtoklására kell, hogy fókuszáljon, hanem mindezzel egy időben olyan más kreatív gondolkodásmód kialakítását is meg kell céloznia, mely az intellektus aktivizálásával, arra ad lehetőséget, hogy alkotói stílusát a kreativitás jegyében határozza meg. Ezért tehát a képzés igyekszik magára vállalni azon lehetőségek tárházának felkutatását is, mely biztosítéka lehet a kreatív gondolkodásmód kialakításának.

Játékos munkamódszerünk az auditív (zenei) szférát igyekszik összekapcsolni, a mozgás képi jellegével úgy, hogy mindkét elem alapjául a testet határozza meg kiindulópontnak, egyfajta dialektust képezve ezáltal kettejük között. E játékos feladatokat természetesen a két tantárgy (zene és tánc) kapcsolatrendszerében képzeljük el. Annál is inkább mivel a témában megjelölt pedagógiai módszer, olyan lehetőséget igyekszik kibővíteni, melyre a mindennapi oktatásban kevesebb idő jut, mégpedig a ritmika és mozgás kapcsolatrendszere. Mivel a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem koreográfusképzésének tantárgyi rendszerében nem létezik önálló tantárgyi státusszal a ritmika, illetve a zenének és táncnak azon gyakorlati megvalósítása, mely az említett elemeket egymásba ötvözi, így pedagógiai munkánk során arra törekszünk, hogy az általunk oktatott tantárgyak mellett ezen elemeket is beépítsük munkánk forgatókönyvébe.

A zenei oldalról megközelített téma alap gondolata a ritmusban a hangi világ felkutatásában keresendő. E foglalkozások elsődleges célja a zenei interakció és kommunikáció megteremtésén alapszik, olyan elemek felhasználásával, melyek könnyen felfoghatóak, és nem feltétlenül igényelnek különösebb zenei iskolázottságot. Így érdeklődésünk tárgya az egyénre fókuszál, annak aktuális tudására, ismeretszintjére, játékos és ösztönös megnyilatkozásaira, melyet egy irányított alkotási folyamatnak vetünk alá úgy, hogy mindvégig igyekszünk megtartani az új és friss impulzusok jelenlétét.

<sup>3</sup> 1983, Budapest: búcsú a mestertől, önálló iskola alapítása.

A ritmus az a jelenség, mely teljes mértékben áthatja a zene folyamatát, így olyan területek aktivizálására is képes, mint a kognitív szerkezetek elrendezése, mely a zenei formaalkotásban nyilvánul meg (különböző formai egységek periodikus váltakozása), illetve az affektív kapcsolatok létrehozása, mely az emóciók közvetítéséért felelős. Önálló képessége és primer vitalitása által szilárd bázist képez az alkotások felépítésében, de kifinomultságához, konstitutív jellegéhez szorosan kapcsolódnak olyan más organikus elemek is, mint: a tempó, dinamika, különböző ritmikai alakzatok, melyek színesebbé és sokrétűbbé teszik a pusztán szerkezeti tartópilléreként jelentkező ritmikai vázat.

Munkamódszeremben<sup>1</sup> a ritmussal folytatott tevékenységet különböző kreatív epizódokban képzelem el: (1) Vokális ritmusimprovizáció esetében a hangot, mint a test egyik lényeges elemét használjuk az említett tevékenységforma létrehozásához. Szándéka az individuális expresszióra való törekvésben, illetve a hang és annak tulajdonságaival való kísérletezésben rejlik. Mindez tehát azt jelenti, hogy a hangot, nem pusztán az entitásából adódó: éneklésre, vagy beszédre használja, hanem a kísérlet tárgyává teszi, így különböző differenciált minőségben válhat variábilissá. (2) A test különböző színtereit felhasználó ritmusimprovizáció a test adta lehetőségek kiaknázása, hangszerként való alkalmazása. (3) A kettő keverése. E momentumok az individuális munkát, a kreatív gondolkodásmódot helyezik előtérbe, mely során a hallgató szabad teret kap alkotói munkájában.

Alkotói tevékenységünk következő fázisa az intellektuális gondolkodást, a már megszerzett tapasztalok aktivizálását helyezi előtérbe. Alapfeltétele, hogy a hallgató birtokában legyen azon ritmikai formuláknak és ismereteknek, amelyeket munkánk e pontján hasznosítani tud, így kreatív megoldásai révén, valamint a már meglévő ismeretekre alapozva, olyan ritmikai struktúrák létrehozásában tud aktívan részt venni, melyek gazdagítják és színesítik a már meglévő tapasztalatokat. Egyfajta ritmikai improvizációról van tehát szó, amiben a ritmikus és metrikus elemi viszonyok állandósult szerepet játszanak.

A következőkben egy gyakorlati példán keresztül próbáljuk meg körüljárni a ritmikai területen folytatott zenei manipuláció fázisait. Az első mozzanat, amivel számolnunk kell, az a feladat célirányos körülhatároltságát feltételezi, vagyis azt a tényt, amelyben a hallgató tudatosítja, begyűjti mindazon információkat, amellyel a későbbiekben (a saját egyedi munkája során) manipulálni tud. Esetünkben ezen információk: egy nyolc ütemes, 4/4-es ütembeosztásban mozgó, különböző ritmikai formulákat ötvöző ritmus téma volt, melyet a hallgatók a megfigyelést követően elsajátítottak. Ezt követően a manipuláció második fázisa veszi kezdetét, mégpedig a megadott téma felhasználása és „egyenítése” a hallgatók saját egyediségének a tükrében. Természetesen ebben az esetben is rengeteg kreatív lehetőség kínálkozik, melyek bevonásával színesebbé tehetjük a kijelölt feladat hangzásvilágát, illetve látványvilágát egyaránt. Így ebben a kontextusban az volt a hallgatók feladata, hogy egyrészt a testüket használják hangzó felületként, másrészt pedig valamilyen tárgy (pl. kocka, a tanteremben fellelhető különböző tárgyak, ruhadarabok stb.) felhasználásával hozzanak létre különböző ritmikai hangzóanyagot. Miután mindkét munkafázis elérte a célját, csupán egy momentum marad hátra, mégpedig a létrehozott epizódok formába öntése. Amint láttuk, a zenei manipuláció ritmikai vetülete rengeteg olyan alternatív megoldással rendelkezik, melyek felhasználása a koreográfus zenei nevelésében fontos szereppel telítődik.

Mivel a tánc és a zene elválaszthatatlan, ezért a zenei ismeret/tudás, mint alapkészségek, lényeges szerepet játszanak a koreográfushallgatók képzésében. A zene pontos tükrözése egy koreográfiában, melyben a táncos előtérbe helyezi a dinamikát, a folyamatosságot, a térbeliséget, olyan alapvető tudást igényel a zene területén, amit próbálunk a fent említett pedagógiai módszerrel kibővíteni, és lehetőséget adni a koreográfushallgatók zenei/ritmikai fejlődésére.

<sup>1</sup> Dr. Strausz Imre-István, egyetemi adjunktus, ének-zene tanár.

A koreografálási módszerek sokasága rendkívül összetett és sokszínű, így nem törekszünk teljes koreografálási módszerek felkutatására és bemutatására, hanem egy olyan módszert kínálunk, melynek célja az egyéni, és kreatív táncanyag létrehozása a testen, és a testben megszületett zene által generált impresszív kapcsolatrendszerben.

Miután a hallgatók elsajátították a saját ritmikai feladatukat, és megtanulták egymásait, ezután következik a koreográfia létrehozása. A következő példa, amelyben a módszer etapjait leírjuk, négy személyes csoportra lesz lebontva, annak ellenére, hogy ez a módszer működőképes nagyobb létszámú csoporttal is, figyelembe véve a terem nagyságát, illetve az adott osztály képességeit. A koreografálási módszerem<sup>2</sup> a következő szakaszokból épül fel: (1) A ritmikai struktúrák lebontása: a hallgatók, az általuk megalkotott ritmikai struktúrát lebontják részleteire, melyet le kell, hogy kottázzanak. E feladat elvégzése arra fókuszált, hogy a hallgató intellektuális úton is megismerje alkotásának belső szerkezetét, hogy a későbbiekben könnyedén tudjon alkalmazkodni a pedagógusi instrukciók elvégzéséhez. (2) A hangjegyértékek mozgásanyagba öntése: egy negyed hangjegyértéknyi idő feleljen meg egy haladó mozdulatnak, a negyed hangjegyértéknyi idő kisebb egységeit (nyolcad, tizenhatod) töltsék ki gesztusokkal, különböző mozdulatokkal, amelyek hozzájárulnak a mozgásanyag dúsításához. (3) A hangeffektek egy érzés megfogalmazására fókuszálnak: az érzelm kifejezése a térben frontálisan történjen.

A ritmikai struktúrák lebontása elősegíti a mozgásfrázis időtartamát. Ha eddig egyfajta zene- és mozgásimprovizáció által született anyagból épült fel e módszer, akkor ezt követően egy másik fontos kompozíciós elem aktivizálódhat az alkotási folyamatban, mégpedig az idővel való munka, mely kiegészíti, és egyben koordinátákba sűríti ezt a folyamatot. Egyszerű lenne, minden mozdulatnak épp annyi időt adni, amennyire szüksége van, azonban egyik test sem egyforma, nem rendelkezik ugyanazzal a könnyedséggel vagy dinamikával, vagy épp technikai okokból fakadóan sérülhet a tánc lendülete, kivitelezése időben, ami megtöri a koreográfia dinamikáját vagy mondanivalóját. Természetesen ez csupán kiindulópontként értelmezhető, de a megoldások tárháza sokkal színesebb. Például bizonyos ütemek a fent említett rendszerhez képest fél tempóban is történhetnek. Célja tehát nem a kreatív gondolkodás és alkotói szándék leszűkítése, hanem éppen ellenkezőleg, annak kitágítása a szabad mozdulatok létrehozásához úgy, hogy mindvégig figyelemmel kíséri az intellektuális munkát is.

Az eddig tárgyalt kreatív pedagógiai módszer egy másik etapa a koreografálási módszerek lehetőségére fókuszál, vagyis arra, hogy a már létrehozott koreográfiai anyagot egy szélesebb perspektívában képzele el. A gyakorlat során négyfős csoportokat hozunk létre, a csoportban résztvevők közül három „játékos” a zenei anyag megszólaltatásával foglalkozik, míg a fennmaradó „játékos” a zenei anyaggal egy időben a mozgásra fókuszál. Egyfajta zenekar és szólótáncos munka figyelhető meg. Azonban a pedagógiai cél nem csupán erre a törekvésre fókuszál, hanem igyekszik szélesebb perspektívát adni. Így tehát egy következő etapban arra kérem a hallgatókat, hogy mind a négyen a mozgásanyag kivitelezésével foglalkozzanak, félretéve egy kis időre a zenei anyag auditív megszólaltatását. Mivel tehát korábban a zenére alkották meg mozgásanyagukat, így a mozgások ideje, ritmikája megmarad, csupán más szemszögből tárulhat elénk a korábban bemutatott játékos alkotási folyamat. Ennek lényege, hogy a fennmaradt mozgásanyagot más és más kontextusba helyezhetjük. Pontosabban adott szituációkat hozhatunk létre, így tehát közelíthetünk a színpadi reprezentációban való gondolkodásmóddhoz, a színházi alkotói munka megtapasztalásához.

Munkánk során az alkotóelemek közül a térbeliség, a dinamika, a szimmetria és asszimmetria járultak hozzá ahhoz, hogy a hallgató új mozdulatokat hozzon létre. E gyakorlat alatt a térben való haladás a diagonálisok mentén történik, ennek ellenpontjaként az érzelm kifejezése, ami a

<sup>2</sup> Dr. Kis-Luca Kinga, egyetemi docens.

ritmusban helyet foglaló hangeffektek megfogalmazásában sűrűsödik frontálisan. Egyértelműen más térhasználatot is lehet alkalmazni vagy egyéb alkotóelemeket bevonni az alkotói munkába. Ez a pedagógia módszer kiegészítheti a koreográfushallgatók eszköztárát a koreográfiák létrehozásában, mivel a módszer célja a kreatív gondolkodásmód kitágítása.

A témánkban egy interdiszciplináris törekvést igyekeztünk körbejárni. E törekvés a zene és a mozgás (tánc) köré csoportosul, pontosabban – a tantárgyrendszerben meghatározott ismeretanyagok átszármasztása mellett – olyan csomópontok megtalálását tűzi ki céljául, melyek az alkotói munkát sokszínűbbé igyekeznek tenni.

Kis Vencel

## **Innováció a versenytáncban**

A Magyar Táncművészeti Egyetemen folytatott táncos és próbavezető képzésen modern társastánc szakirányon végeztem eddigi táncos tanulmányaimat. Az alapképzést záró szakdolgozatom témája „koreográfiakészítő alkalmazás” – tervezése és elkészítése volt, amelyet webes felületen valósítottam meg.

Az alapképzés ideje alatt informális beszélgetés során a tanáraink számára kiderült, hogy rendelkezem gazdaságinformatikus diplomával. Ekkor tették fel a kérdést: „Miért nem csinálsz valamilyen számítógépes alkalmazást? A társastáncosoknak nincs még semmi ilyesmi, amit tudnának használni.” Ezzel a két mondatral az illető tanárnőm bogarat ültetett a fülembe. Azonnal gondolkodni kezdtem, hogy mi lehetne az a téma, amit érdemes feldolgozni. Rövid „ötletelési időszak” után megszületett a döntés. Elhatároztam, hogy a koreográfia készítését támogató alkalmazást fogok megírni.

E-program elkészítésével az volt a célom, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetemen olyan innovációt mutassak be, amely hiánypótló. Az alkalmazási projekt a tervek szerint több lépcsős lesz. Reményeim szerint a modern társastánc szakirány hallgatóinak, illetve a társastáncot kiegészítő technikaként tanuló diákok tanulását és szakmai fejlődését támogatja. Nem utolsó sorban az intézmény oktatóinak adhat segítséget, hogy bevezessék a növendékeket a koreográfiakészítés rejtelmeibe.

Az első fázisban a hangsúlyt az elektronizálásra helyeztem. A papír alapú technikát szerettem volna a 21. század szintjére fejleszteni és számítógépes megoldással támogatni. Úgy gondolom, a mai világban nemcsak a papírozás világa, de a személyi számítógépek időszeke is lefutó ágban van. Éppen ezért számos lehetőség áll rendelkezésünkre, hogy nagymértékben növelhessük eredményességünket. Nincs ez másként a tanulás módszertanát tekintve sem. Az intézmény mindkét oldalán álló személyek (tanulók és oktatók) számára egy jó szoftver új lendületet és inspirációt adhat a tudnivalók elsajátítására és átadására.

### **A felhasználók azonosítása**

A program használata előzetes regisztrációhoz kötött. Bejelentkezés után minden felhasználó azonosítva járja be a szoftvert. Így nemcsak a nyomon követés, hanem a hitelesítés is lebonyolítható, hiszen mindenki a saját nevében készíthet koreográfiát, segédletet, végzi munkáját.



1. ábra: A szoftver bejelentkezési felülete

### A segédletkészítés

Még mielőtt bármiféle programozáshoz hozzáfértem volna, olyan lépéseket kellett terveznem, amelyek a későbbi kész applikáció alapjait fogják képezni. Ugyanúgy, mint ahogyan egy létesítmény felépítése előtt is az építész mérnök megtervezi a ház alaprajzát és szerkezetét, egy ilyen munka előtt is elő kell készíteni a megvalósítás folyamatát. Jelen esetben az iskolában használt tankönyv egy részének feldolgozását értem. Ez a könyv a *The Ballroom Technique* címet viseli, és az öt standard táncra (angolkeringő, tangó, bécsi keringő, slow fox és quickstep) külön lebontva tartalmazza a figurákat, és a hozzájuk tartozó információkat. Az ott fellelhető adatok nem mindegyike releváns ennél a témánál. Akadnak közöttük a továbblépéshez felhasználhatók és kevésbé lényegesek is. A rostán átszűrt tulajdonságokkal végül keretet adva feltöltöttem adatokkal az erre a célra tervezett adatbázistáblát. Az applikáció e modulja segédletet generáló alprogram, amely az alkalmazást igénybe vevő felhasználó számára képes olyan listát generálni adott táncra vetítve, amely az ő kvalitását és igényeit kiszolgálja. Ezt úgy kell elképzelni, hogy a keresőben a felhasználó megjelöli azokat a tulajdonságokat, amelyeket szeretne felhasználni a koreográfiakészítés során.

ID	Figura	Lépés	Ütem	Megelőző figura	Követő figura
1	Closed Change RF (Natural)	3	1	3;24	2;4;11;13;31
2	Closed Change LF (Reverse)	3	1	4;14;4(c);9	4;11;13;31
3	Natural Turn	6	2	2;7;10;13;3(c);11(4-6);18;19;24;25(7);34	1;3(c);5(c);8(ca1-3);9(c);34(ca1-3);10(7);5;12(a1-3)
4	Reverse Turn	6	2	1;5(underarmmed);from-6);8;9;14;15;21;23;29(c);31	2;6;14;17(7);11(a1-3);19;20;21;28;32(a1-3)
5	Natural Spin Turn	6	2	3	4(4-6);11;15;25(c);13;27;30(7);32;33
6	Wink	3	1	4;14;15(c);9;29(FD);31	7;18;34;21(a4-6);23(a4-6)
7	Chasse from PP	5(-1)	1(-1)	6;10(ended in PP); 12;13(ended in PP); 20;21;18(ended in PP); 25(ended in PP);22;23;28;30	29;3;5;9

2. ábra: A koreográfia készítéséhez használható segéd táblázat generálása

### A koreográfiakészítő sablon kitöltése

Az applikációm másik fő modulja a koreográfia szerkesztését vezénylő programrészlet. E menü elkészítése miatt kezdtem bele az egészbe, mivel ez eszközként felhasználható a Koreográfiaelemzés tantárgy teljesítéséhez. Pontosabban szólva még nem ez, hiszen a vizsgán minden papíralapú. A dolgozatírás során a diákok üres, kitöltetlen táblázatot kapnak, amelyet az óra végéig kitöltve be kell adni. Egy ilyen számonkérésnél segítségül elő lehet venni az otthon előre, saját kézzel és saját részre készített táblázatot. Most, hogy már az a része ebből a programból elektronikusan elérhető, fel tudjuk használni az „építkezésnél”.

A következő fontos megjegyznivaló az ábrán 2-es azonosítóval rendelkező sor. A program ide várja azokat az adatokat, amelyekből az építő sor előáll. Az adatokat értelem szerűen kell kitölteni, amelyhez a fejlécben segítségül leolvashatjuk, milyen típusú információk szükségesek egy-egy inputboxba. Sőt, a gépelés megkezdéséig látható a sűgő minden bemenetnél szürke betűkkel arra az esetre, ha egyáltalán nem tudjuk, vagy bizonytalanok vagyunk, mit is kellene odaírni pontosan. Miután feltöltöttük ezeket a téglalapokat, két választásunk van: vagy elmentjük, és ezzel hozzáadjuk a táblázathoz az előző sorhoz, vagy visszaállítjuk a szóban forgó sor értékeit a kezdő állapotra, nullára. Az előző esetben a képen látható zöld pipára kell kattintanunk, második esetben pedig a kék visszafelé mutató nyílra a kívánt esemény bekövetkezéséhez.

Továbbá lehetőségünk adódik egy sor kitörlésére. Ezt mindig csak az aktuálisan legutolsó, legnagyobb sorszámú sorral tehetjük meg. A folyamatban lévő koreográfia ügyében ez azért csak így fogadható el, mert hiszen itt minden sor kapcsolódik az előtte lévőhöz és az utána következőhöz. Tehát, ha egy „középen” elhelyezkedőt likvidálunk, ott egy űr maradna a helyén, és a koreográfia elvesztené folytonosságát. Elég kevés az esélye ugyanis, hogy három figura közül a középsőt kivéve maradék kettő a szabály szerint követheti egymást. Az elemek sorrendjének megváltoztatására hasonló okok miatt nem adok módot, mivel értelmét vesztené az alkotás.

ID	Figura	Ritmus	Ütem	Forgás	Megjegyzés
1	Natural Turn	1,2,3	1	3(3-8)	Lépés 1-3
2	pl. Natural Turn	pl. 1,2,3	pl. 1	pl. 3(3-8)	pl. Lépés 1-3

3. ábra: A koreográfiakészítő sablon

### A program felhasználási területei

Ahogy korábban említettem, elsődleges célom a program felhasználását tekintve, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatóit, illetve oktatóit segítsem. A „segédletgeneráló” beépítésével viszonylag sokféle képzettségi szintű felhasználó számára praktikussá válik, pontosan a testreszabhatóság miatt. Saját helyzetemből kiindulva és a táncos előképzettségi kompetenciákat ismerve, erre igen nagy igény van, mert az ismeretek elsajátítása és tartóssága minden diáknál más és más.

## A néptánc funkciói a revival közösségben

A Magyar Táncművészeti Egyetemen nemcsak a társastánc szakirányon tanulók vesznek részt koreográfiakészítéssel kapcsolatos tanórákon. Így szakiránytól függetlenül nagy segítség lehet, ha személyes tapasztalataira építve tudná a hallgató tudástárát fontos információkkal kibővíteni.

Mivel a program webes alkalmazásnak készült, így az interneten elérhetővé tehető. Ebből következik, hogy az órai használat mellett otthoni gyakorlásra és felkészülésre is alkalmas lehet. Sőt, a szoftver továbbfejlesztésével a beadandók elkészítése is kivitelezhető.

A táncversenyeken gyakran előforduló lépéshatár (nem megfelelő kötések a koreográfián belül) a program segítségével akár ellenőrizhetővé és nyomon követhetővé válhat az erre készített fejlesztést követően. Például az alkalmazás a meglévő információk alapján visszaellenőrizhetné az elkészített koreográfiát, akkor annak helyessége és megfelelése teljes bizonyossággal megállapíthatóvá és mérhetővé válna. Innen egy gondolat erejéig visszatérek az oktatásban történő alkalmazásra. Fentebb említettem a beadandók elkészítését. Ezzel összekapcsolnám az ellenőrzést, ugyanis az egyetemen, gimnáziumban, művészeti iskolában stb. tanulók számonkérése rendszeresen megtörténik. A program hosszan sorolható előnyei közül kiemelném a gyorsaságot, a hitelesítési problémakört és integritásvédelmet.

A továbbfejlesztés lehetőségeinek határa a „csillagos ég”. Számos új terület bevonható az alkalmazási területek közé, s ezzel exponenciálisan növelhető a szoftver hasznossága. Ezek közül néhány: (1) bővített keresőmotor; (2) könnyített koreográfiakészítés a szoftver segítségével; (3) az elkészített koreográfia ellenőrzése, kijavítása; (4) az automatikus koreográfiakészítés; (5) az elkészített koreográfia elektronikus hordozhatósága (pl. exportálása); (6) forgásmennyiség-segítő okosóra-integráció.

Bízom benne, hogy a fentiek alkalmazhatóságáról sikerült másokat is meggyőzőnöm.

A 21. században számtalan lehetőség adódik a szabadidő eltöltésére, a kikapcsolódásra, a társadalmi együttlétre. A rohamosan fejlődő technikai újítások, a globalizáció és a jóléti társadalmak egyéb kényelmi szolgáltatásainak következtében egyre nagyobb tömegek juthatnak hozzá korábban számukra elérhetetlen kulturális vagy sportolási lehetőségekhez. Ma már természetes, hogy elérhető közelségbe kerül számos sport – akár távol-keleti harcművészetek – vagy tánc formanyelv, hogy csak a szabadidő mozgásos eltöltésének lehetőségeit említsem. Az aktív kikapcsolódást nem kedvelők számára a világháló akár „élethosszig” tartó olvasási, társalgási, virtuális közösségbe tartozási lehetőséget kínál.

A hatalmas kínálat mellett azonban mégis sok embernek jelent elsődleges szórakozási, kikapcsolódási és még számtalan más funkciójú lehetőséget a néptánc, az a mozgásforma, amely egy teljesen más gazdasági-társadalmi közegben alakult ki.

Jelen tanulmányomban egy nagyobb kutatás egyes szeleteit tárom az olvasók elé, mely folytatása a Magyar Táncművészeti Főiskola 2011-es és 2015-ös konferenciáján tartott előadásomnak.

### A néptánc funkciói<sup>1</sup>

A néptánc funkcióival kapcsolatos első publikációk már az 1950-es években megjelentek. A kutatásban két nagy irányzat különül el: az amerikai *funkcionalista* vagy *kontextualista* és az európai *formai irányzat*. Az előbbi vizsgálati irány a tánc tágabb közegére, valamint a tánc és környezetének kapcsolatára fókuszál, míg utóbbinál elsősorban a mozgásra, a tánc és a zene kapcsolatára helyeznek nagyobb hangsúlyt a kutatók (Peterson Royce 1977, 64; Felföldi 1997, 100–105). A magyar néptánc kutatás elsősorban formai irányultságú. Használja a funkció terminust is, azonban eltérő jelentéssel, mint az amerikai irányzat. Ennek tisztázására Martin György és Pesovár Ferenc vállalkozott az 1960-as évektől megjelenő publikációikban (Martin és Pesovár 1960, 211–212; Martin 1979a, 27–29; Martin 1979b, 481).

A kontextualista és a formai irányzat számos felosztást javasolt a néptáncok funkcióinak elkülönítésére (Kurath 1949; Parsons 1951; Shay 1971; Felföldi 1997; Ratkó 2002). Közös vonásaikból kiemelkedik a mások szórakoztatására, valamint az önszórakoztatásra járt táncfunkció, továbbá a rituális céllal járt táncok is nagy jelentőséggel bírnak. Kutatásom szűkebb célcsoportja – a magyar néptáncal foglalkozó revival közösségek – a rituális funkciójú néptáncokat már kevésbé használja, ezért a vizsgálatom a mulatsági és a bemutató funkciójú néptáncokra terjed ki (Peterson Royce 1977, 79 és 83; Felföldi 1997; Ratkó 2002).

A funkció-elnevezések sokrétűségéből adódóan kísérletet teszek a két leggyakrabban használt funkció egyértelműsítésére, melyben nagy segítségemre van a Ratkó Lujza (2002) által javasolt tartalmi és funkcionális vizsgálat elválaszthatatlansága.

Az 1960-as, '70-es években kialakult magyar felosztást Ratkó Lujza definíciójával értelmezve, a nemzetközi rendszerezéseknek is megfelelően, egyértelművé válik, hogy a szórakozó-mulató táncok aktuális szerepköre alapvetően az önszórakoztatás. A közösség tagja azért járja a táncot, mert ezzel kapcsolódik ki, ezzel mulat (Shay), ennek segítségével lép ki a hétköznapi világból, teremt közelebbi kapcsolatot a másik nem képviselőjével (eksztatikus és udvarló táncok – Kurath),

<sup>1</sup> A témáról bővebben lásd: Kovács (2016).

oldja feszültségét (Parsons). Míg a bemutató, mutatványos, virtuskodó – vagy Ratkó Lujzánál: szórakoztató-mulatsági szókapcsolattal jellemzett – szerepkör célja a táncot figyelőknek szerzett örömet helyezi előtérbe (bohóc táncok – Kurath). A táncos azért műveli ezt a szerepkört, mert a közösség tagjainak szeretne esztétikai élményt nyújtani (Shay; harci táncok – Kurath).

Tisztában kell lennünk a két hasonló, bár lényegesen eltérő jelentésű *szórakozó* és *szórakoztató* szó tartalmával. Hiszen a szórakoztató szó alapvetően azt sugallja, hogy a táncos táncával mások örömeire táncol, míg a szórakozó kifejezés az önszórakoztatást jelenti. Természetesen a szórakoztató szó magában foglalja az önszórakoztatást is. A korábban említett magyar kutatások meghatározásában a szórakozó szó jobban kifejezi a táncnak a táncolóért való „elkötelezettségét”, vagyis a táncos célja a mozgással az önszórakoztatás. Természetesen ez nem zárja ki azt, hogy az ilyen önmagát és párját szórakoztató táncos látványa ne okozna örömet más számára. Azonban fontos kiemelni, hogy ebben a funkcióban alapvetően nem azért táncolunk, hogy másokat szórakoztassunk, hanem hogy önmagunkat. Természetesen ennek fordítottja is igaz: a mások szórakoztatásáért táncoló előadónak is örömet okoz a mozgás. Nagyon fontos tehát eldönteni, hogy a tánc *elsődlegesen* kit szórakoztat. Éppen ezért – a korábbi felosztásoktól eltérően – a szórakoztató szót a bemutató, virtuskodó, mutatványos táncok egyik szinonimájaként használom. Valójában sem a szórakozó-mulató, sem pedig a szórakoztató-bemutató-virtuskodó-mutatványos funkciót sem tapasztalhatjuk „vegytisztán”. A továbbiakban a szórakozó elnevezést az elsődlegesen önszórakoztatásra, míg a szórakoztató terminust az elsődlegesen a közönség számára járt táncok elnevezésére használom.

## A kutatás bemutatása

A néptáncos revival közösség „néptánchasználatának” vizsgálatára indított kutatás legfontosabb eleme a kérdőíves felmérés eredményeinek feldolgozása. Az adatgyűjtés kérdőíves módszerét megelőzte a korábbi kérdőívek elemzése (Liszky 1973; Hunyadi 2009; Lévai 2011), valamint a megfigyelés és a strukturált interjúk készítésének módszerének tanulmányozása. A kérdések kialakításánál figyelembe vettem a kérdőíves kutatások főbb irányelveit, miszerint a kérdőív tartalmazzon nyílt és zárt kérdéseket, kérdésfeltevése egyértelmű legyen. Kérdőívem nem tartalmaz „duplacsövű” kérdést, a megkérdezettek kompetensek a kérdésben, és számukra lényeges dologról kérdezem őket (releváns a kérdés). A kérdőívben nem szerepel tagadó vagy „negatív” megfogalmazás. A kérdőív egyszerűsítése és a minél nagyobb válaszadó hajlandóság elérése érdekében nem használtam sem feltételes, sem ugrató kérdéseket. A zárt kérdések közül egyszerű és többszörös választásos kérdéseket, valamint Likert-skálát használtam (Babbie 2008, 192–193 és 282–290).

A megcélzott populáció, a néptáncosok csoportja, alkalmatlan a valószínűségi mintavételre. Hiszen tagjairól nincs adatbázis, mely segítségével kvótás vagy valószínűségi mintavételt lehetne készíteni. Ennek következtében a nem valószínűségi kiválasztás mintavételi eljárását alkalmaztam. A kérdőív tesztelésére a szakértői kiválasztást, míg a teljes populáció vizsgálatára az egyszerűen elérhető alanyok és a hólabda módszerét használtam (Babbie 2008, 202–209).

Mindezt kiegészítette, hogy a terjesztésbe a lehető legnagyobb kört vontam be. A Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói az ország egész területét behálózzák néptánc-pedagógusként, próbavezetőként, táncosként. Az első körben, 2011 júniusában elindított kérdőívet megkapta az összes addig a Magyar Táncművészeti Főiskolával hallgatói jogviszonyban lévő néptáncos. Az országos lefedettséget biztosította még a három nagy társadalmi szervezet tagjainak elérése is. Az Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület a gyermek és – a számomra nélkülözhetetlen – ifjúsági korosztályokat tömöríti. Csasztn András elnök 2016. március 14-ei tájékoztatása alapján egyéni tagjainak száma 220 fő, míg csoportos tagjainak száma 250. A Martin György

Néptáncszövetség a felnőtt amatőr néptáncosokat fogja össze. Tagszervezeteinek száma 97, egyéni tagjainak száma 122. A Muharay Elemér Népművészeti Szövetség a hagyományörző néptáncgyűttesek szakmai szervezete. Egyéni tagjainak száma 55, tagegyütteseinek összlétszáma 88. Mindhárom civil szervezet vezetősége készséggel segített a kérdőív terjesztésében. Azok a táncgyűttesek, amelyek nem tagjai az előbb felsorolt szakmai szervezeteknek, mivel nem gyermek vagy ifjúsági korosztályúak, de nem is több éve táncoló felnőttek, ugyanakkor nem is szeniorok tartoznak a felnőtt korukban táncot tanulni kezdők csoportjába. Számuk a folyamatos alakulás és összefogó szervezet hiányában csak becsülhető. Szerencsére már 15 éve létezik a csepeli Országos Öregtáncos Találkozó, ahol fórumot kapnak az érdeklődő együttesek. A szervezők segítségével az addigi összes találkozó minden résztvevőjéhez eljutott a kérdőív. Léteznek az országban olyan amatőr közösségek, amelyek nem hoznak létre együttest, egyesületet. Önszerveződő módon rendeznek magántáncházakat, tanfolyamokat. A látókörömbe került ilyen jellegű közösségeket is megszólítottam. Az amatőr mozgalom mellett a hivatásos néptáncgyűttesekhez is eljuttattam a kérdőívet, továbbá akkreditált néptánc, népi játék módszertani továbbképzések néptáncos résztvevői körében is terjesztettem. A néptáncos képzést végző középiskolák is segítségemre voltak. Továbbá a kérdőívet elküldtem az interneten a néptánc témára szerveződött „folklista” levelezőlistára, valamint a Facebook „Megszállott TáncPedagógusok”, „Tánc – a néptánckedvelők oldala”, a „Martin György Néptáncszövetség”, az „Örökség Gyermek Népművészeti Egyesület” csoportokba is. A közösségi oldalon a terjesztés hatékonyságát növelte, hogy közel 100 további megosztás is történt. Határon túlra is eljutott a kérdőív. A Kárpát-medence, valamint Észak- és Dél-Amerika magyar néptáncos foglalkozó közösségei is megkapták az űrlapot, és a Külföldi Magyar Cserkészszövetség (KMCSSZ) fórumain is megjelent.

A kérdőív terjesztése 2011 júniusában indult, az utolsó felhívást pedig 2016 júliusában tettem, és ebben az időszakban folyamatosan zajlott. A megszakítás nélküli vizsgálatot biztosítva minden évben a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc szakirányára felvételizők, majd a felvételt nyert elsősök körében is kiküldtem a kérdőívet. Az ötéves kutatási időszak alatt 2568 elemszámú minta gyűlt össze, ami az eddigi legnagyobb néptáncos foglalkozó vizsgálat elvégzését tette lehetővé.

A kérdőívet a Google Űrlapok szolgáltatás felületén készítettem el. Az internetes kérdőív vitathatatlan előnye a könnyű terjesztés, és a válaszok összegzésének felhasználóbarát kezelése, elemzése. Az űrlapon nagy segítséget jelent a „kötelező” opció (vagyis bizonyos kérdésekre feltétlenül válaszolnia kell a kitöltőnek, mielőtt beadná), hiszen a papíralapú kérdőíveknél számtalan esetben találkozhatunk egyes válaszok kihagyásával, így a kutatás egyes elemeire nem érkezik elegendő válasz a vizsgálathoz.

A kérdőív kérdéseinek összetettsége miatt alapvetően a 14 év feletti korosztályt céloztam meg. Azonban a gyakorlat azt mutatja, hogy a vegyes életkorú ifjúsági csoportokban vannak ennél fiatalabbak is, ezért a kérdőívben az életkorra vonatkozó kérdéskor lehetőséget adtam a fiatalabbak korának jelzésére is. A kísérőlevelekben mindegyik felhívott az együttesvezetők és a kitöltők figyelmét.

A 2016. július 24-én lezárt kérdőív 2568 válaszát adattisztításnak vettem alá, melynek eredményeként, 2469 elemszámú mintát vizsgáltam. A fő adatforrást jelentő kérdőív kérdéseit statisztikai módszerekkel értékeltam. A legelemibb vizsgálati módszer az egyváltozós elemzés, és a segítségével kialakított gyakorisági megoszlás (Babbie 2008, 454–455).

Az összetettebb kérdések segítségével többváltozós vizsgálatok is végezhetők. A kutatásban alkalmazott másik módszer, a keresztábla-elemzés segítségével tárom fel a különböző változók közötti kapcsolatok meglétét és mértékét. A változók összefüggésének vizsgálatára  $p < 0,05$  szignifikanciaszintet határoztam meg (Babbie 2008, 470).

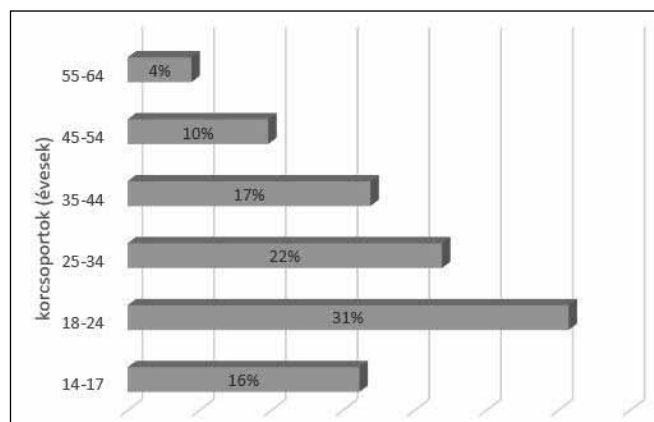


## Eredmények

Az alábbiakban – terjedelmi korlátok miatt – a kutatásnak csupán egyes eredményit közlöm.

### A minta életkori megoszlása

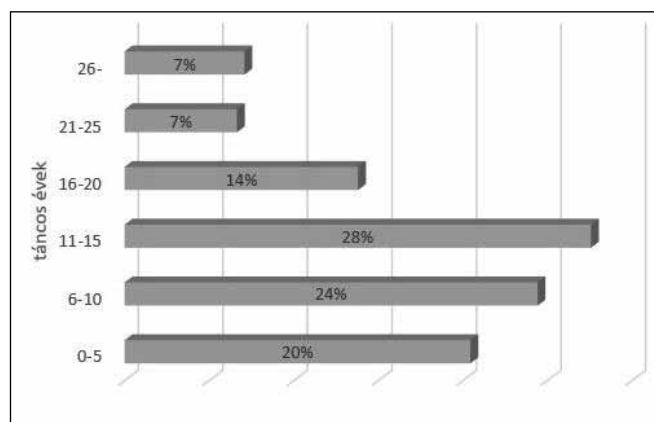
Az 1. ábrán látható koreloszlás jól mutatja a néptáncos társadalom fiatalságát: a kérdőívet a 18-24 éves korosztályból töltötték ki legtöbben. Ők a minta közel egyharmadát adják. A következő legnagyobb arányú, a minta közel negyedét kitevő korcsoport a 25-34 éveseké. A legfiatalabbak (14-17 évesek) és a 35-44 évesek azonos arányban szerepelnek a mintában. A két korcsoport együttes aránya kicsivel meghaladja a legnagyobb arányú korcsoportét. A legidősebb két korcsoport (45-64 évesek) együttesen sem éri el a legfiatalabbak arányát.



1. ábra: A válaszadók életkor szerinti megoszlása

### A néptáncos eltöltött évek megoszlása

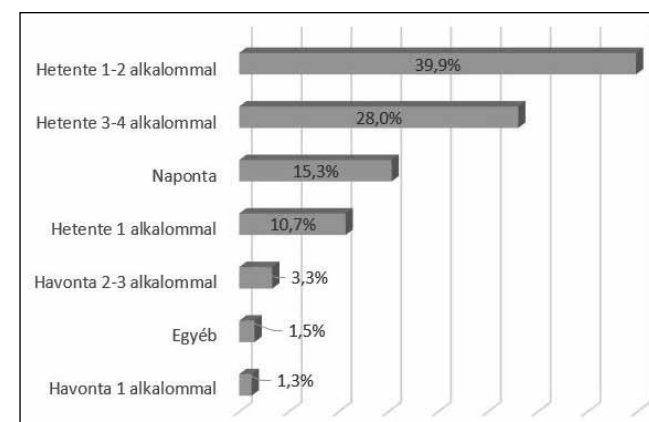
A 2. ábrán látható a kitöltők megoszlása a néptáncos eltöltött éveik száma alapján. A legtöbben 11-15 éve, a legkevesebben 21-25 éve vagy 26 évnél régebben táncolnak. A minta jelentős részét adják még a kezdők (0-5 év) és a 6-10 éve táncolók csoportjai is.



2. ábra: A válaszadók néptáncos eltöltött éveik szerinti megoszlása

### A táncalkalmak gyakorisága

A 3. ábra szerint a kitöltők túlnyomó többsége hetente több alkalommal táncol. A legnagyobb hányaduk (39,9%) hetente 1-2, közel harmaduk (28%) pedig hetente 3-4 alkalommal is járja. A válaszadók 15,3%-a még ennél is gyakrabban, naponta kerül kapcsolatba a néptáncos arányt (10,7%) képviselnek még a heti egy alkalommal táncolók is. Elenyésző számban vannak a csupán havi rendszerességgel táncolók. A válaszokból jól kitűnik, hogy a néptánc rendszeres elfoglaltságot jelent művelői számára. Életük szerves részét képezi, ami több, mint 80%-uknak hetente több napi elfoglaltságot jelent.



3. ábra: A válaszadók táncalkalmakon való részvételük gyakorisága szerinti megoszlása

### A funkciókkal kapcsolatos válaszok

A kérdőív „Számomra a néptánc...” mátrix kérdése látható a 4. ábrán. A válaszadóknak öt kategória (egyáltalán nem, legkevesebb, kevésbé, inkább, leginkább) közül kellett választania a különböző néptáncos leíró jellemzők, tulajdonságok közül.

Számomra a néptánc	egyáltalán nem	legkevesebb	kevésbé	inkább	leginkább
Szórakozás	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Hagyományörzés	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sport	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Közösségi lét	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Színpadi megmutakozás	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Egyfajta terápia (feszültségoldás, feltöltődés, kikapcsolódás)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Készség-, képességfejlesztés (ritmus, memória, állóképesség stb.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Páros lét megélése, fejlesztése	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Segít eligazodni a világban	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Önmagam és társaim megismerésének egyik eszköze	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

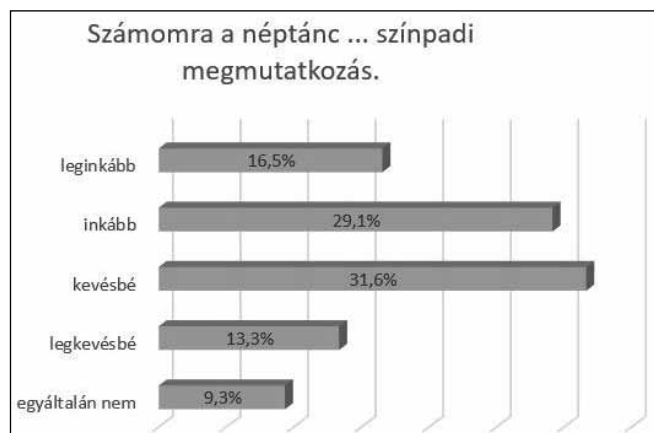
4. ábra: A kérdőív „Számomra a néptánc...” kérdése

A tanulmányhoz szorosan kötődő funkciókra adott válaszok láthatóak az 5–6. ábrán. A válaszok alapján gyakoriság tekintetében kiemelkedő a néptánc szórakozás funkciója. A válaszadók a néptáncot az összes felsorolt szerep közül leginkább szórakozásnak tekintik. Ki kell emelni, hogy – az összességében 90% fölötti – két támogató megnyilvánuláson belül a „leginkább” kategória több mint kétszerannyi jelölést kapott, mint az „inkább” kategória.

A szórakoztató néptáncot leginkább megjelenítő színpadi néptánra azonban már teljesen más mintázatú eredmény született. Annak ellenére, hogy a szórakoztató táncfunkció a hagyományban is fontos szerepet töltött be, és az ebből a funkcióból specializálódott színpadi néptánc a Gyöngyösbokréta mozgalom segítségével nagy hangsúlyt kapott, és egyre inkább részévé vált a néptáncos életnek, a revival néptáncosok számára már lényegesen kevesebbet jelent, mint a szórakozó tánc.



5. ábra: A „szórakozás” funkcióra adott válaszok gyakorisági megoszlása



6. ábra: A „színpadi néptánc” funkcióra adott válaszok gyakorisági megoszlása

#### Összefüggés-vizsgálatok

A táncosok eltöltött évek számának és a színpadi néptánc arányának összefüggése között a kereszt-tábla majdnem közepes összefüggést mutat. A  $p=0,000$  szignifikanciaszint mellett az összefüggés

mértékét mutató  $\gamma=0,256$ . A kereszt-táblázat adatait vizsgálva elmondható, hogy az öt évnél kevesebb ideje táncolók közel fele tartozik a nagyon kevés színpadi néptáncot űzők közé, míg a több éve táncolók mindegyik kategóriájában ez az érték csupán 10-20%. A nagyon sok időt színpadon töltők között alig találhatóak öt évnél kevesebb ideje táncolók (9,7%), míg a 21-25 éve táncolók 31,1%-a tartozik ebbe a kategóriába. A táblázatból megállapítható továbbá, hogy a nagyon kevés időt színpadi néptáncot töltők 44,6%-a a 0-5 éve táncolók csoportjába tartozik, míg az ennél több időt színpadon töltők mindegyik kategóriájában ez az érték csupán 11-16%. Ennek alapján kijelenthető, hogy a kevés éve néptáncolók nem töltenek még sok időt a színpadi táncos élettel, és minél több ideje táncol valaki annál nagyobb a színpadi néptánc aránya táncéletében.

A kérdőívben rákérdeztem, hogy mely közösségi formában táncolnak a legtöbbet a válaszadók: „hivatásos” (táncpedagógusok, felsőoktatási és középiskolai néptáncos szakképzésben tanuló diákok), „amatőr”, „táncművész”, „tanfolyam” és a „táncműhely” lehetőségek közül választhatnak. A hivatásos táncforma és a néptánc mint színpadi megmutatkozás között van összefüggés ( $p=0,000$ ), a mérőszámok majdnem közepes mértékű statisztikai együttjárást ( $\gamma=0,248$ ) mutatnak. A néptáncot leginkább színpadi megmutatkozásnak tartók több mint harmada tartozik a legtöbb időt hivatásos formában töltők közé. Míg a színpadi néptáncot jelentéktelennek tartóknak csupán 5%-a tartozik a legtöbb időt hivatásos formában táncolók közé. A köztes értékek jól követhető átmenetet képeznek. A skála másik végére is igaz az átmenet és a két végpont nagy különbsége. A néptáncot egyáltalán nem színpadi megmutatkozásnak tartók több mint háromnegyede, míg a néptáncot leginkább színpadi műfajnak tekintők csupán negyede tartozik a hivatásos formában alig táncolók közé, akik között megtalálhatóak a pedagógusok és a táncpedagógia szakos hallgatók is. Továbbá a legkevesebb időt hivatásos formában töltők csupán 15,3%-a, míg a legtöbb időt hivatásos formában töltők 31%-a tartozik a néptáncot leginkább színpadi megmutatkozásnak tekintők táborába. Az összefüggés tehát egyértelmű: minél több időt tölt valaki hivatásos formában, annál inkább színpadi megmutatkozás lesz számára a néptánc.

Az amatőr közösségi forma és a színpadi tánc tekintetében is találunk összefüggést ( $p=0,000$ ,  $\gamma=0,200$ ). Minél kevesebb időt töltenek amatőr együttesekben a táncosok annál kevésbé jelent számukra színpadi megmutatkozást a tánc (legkevesebb időt töltők 27,1%-a, míg a legtöbb időt töltők csupán 4,8%-a jelölte be az „egyáltalán nem” opciót). A legtöbb időt amatőr együttesben töltők közül azok vannak a legkevesebben, akik számára a néptánc egyáltalán nem színpadi megmutatkozás (egyáltalán nem: 46,5%, legkevésbé: 69,5%, kevésbé: 78,1%, inkább: 79,3%, leginkább: 76,9%). Megállapítható tehát, hogy az amatőr együttesben való tagság a színpadi néptánc irányába tereli a néptáncosokat.

#### Összefoglalás

Tanulmányomban egy széleskörű kutatás részeredményeit közöltem. A néptáncfunkciók eddigi kutatásait figyelembe véve a 21. század elején néptáncos foglalkozó közösség viszonyát vizsgáltam a szórakozó és a szórakoztató funkció tekintetében.

A vizsgált populáció széleskörű, a néptáncos társadalom több szegmensének megfelelő nagyságú mintáját tartalmazza. A részeredmények közül fontos megemlíteni, hogy a néptáncosok elsősorban szórakozásként tekintenek a néptánra, a színpadi megmutatkozás már kevésbé fontos számukra. Továbbá kijelenthető, hogy a néptáncosok kevés ideje foglalkozók nem töltenek még sok időt a színpadi táncos élettel, és minél több ideje táncol valaki annál nagyobb a színpadi néptánc aránya táncéletében. Talán nem meglepő, hogy a hivatásos közösségi formában eltöltött évek számával egyre inkább fontos lesz a színpadi néptánc. Azonban a vizsgálat rámutatott, hogy ez a tendencia nemcsak a hivatásos formában táncolókra, hanem az amatőr együttesek táncosaira is teljes mér-

tékben igaz. Így egyfajta ellentmondás tapasztalható a hazai néptáncélet egyes szegmenseiben, hiszen a néptáncosoknak sokkal fontosabb a szórakozó funkciójú tánc, mint a szórakoztató, mégis jellemző az amatőr és a hivatásos táncosokra, hogy egyre több időt töltenek a színpadi néptáncal.

### Irodalomjegyzék

- Babbie, E. (2008): *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Balassi, Budapest.
- Felföldi László (1997): A funkció vizsgálata a magyar néptáncutatásban. In: Kővágó Zsuzsa (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1996–97*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 100–108.
- Hunyadi Zsuzsa (2009): Táncszínházalkotás 2009. *Folkmagazin*, 16. évf. 5. különszám.
- Kallós Zoltán és Martin György (1970): A gyimesi csángók és táncélete táncjai. In: Maác László és Dienes Gedeon (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1969–70*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 195–254.
- Kovács Henrik (2016): Mire való a néptánc? A néptánc funkciójának antropológiai vizsgálata. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Tánc és társadalom*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Lengyel Molnár Tünde (2013): *Kutatástervezés*. Eszterházy Károly Főiskola, Eger.
- Lévai Péter (2011): *Néptánc pedagógia módszerének szükségessége*. Kézirat.
- Liszkay Zsuzsanna (1974): Adatok a táncszínház működéséről. *Táncművészeti Értesítő*, 1974. 2. sz. 50–55.
- Martin György (1979a): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai, Budapest.
- Martin György (1979b): Tánc. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 211–248.
- Pesovár Ferenc (1978): *A magyar nép táncélete – Táncoktatás, táncalkalmak, táncrendezés*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Peterson Royce, A. (1977): *The Anthropology of dance*. Indiana University Press, Bloomington–London.
- Ratkó Lujza (2002): A néptánc tartalmi elemzése. *A Nyíregyházi Jós András Múzeum Évkönyve*, 44. évf. 257–265. [http://folkradio.hu/folkpszemle/ratko\\_neptanctartalmielemzese/index.php](http://folkradio.hu/folkpszemle/ratko_neptanctartalmielemzese/index.php)

## Zene és tánc szimbiózisa Dohnányi Ernő – Galafrés Elsa A *szent fáklya* című tánclegendájában\*

### Bemutató és recepció

1934. december 6-án egyedülállóan emlékezetes élményben részesült az Operaház közönsége, ugyanis kettős ősbemutatónak tapsolhattak ezen az estén: *A szent fáklya* premierje előtt Mosonyi Mihály *Álmos* című operáját is azon a napon hallhatta először az Operaház közönsége. Noha a magyar honfoglalás előtti időket idéző opera szerzője már 1862-ben elkészült művével, és 1867-től 1870-ig – Mosonyi haláláig – rendszeresen megjelent egy-egy hír a dalmű betanulásáról, a zeneszerző életében mégsem került sor az opera előadására. Több alkalommal szóba hozták ugyan másorra tüzését – többek között 1882-ben Liszt Ferenc is felvetette és szorgalmazta a darab színrevitelét –, mégis hetvenkét évnek kellett eltelnie, hogy végre színpadra kerülhessen (Bónis 1960, 199–215). *A szent fáklya* ezzel szemben egyáltalán nem kellett várnia, egyes zenei részletei éppen elkészültek a bemutatóra.<sup>1</sup> Korábban Radnai Miklós,<sup>2</sup> Bárczy Gusztáv<sup>3</sup> és maga Dohnányi Ernő is biztatták Galafrés Elsát,<sup>4</sup> hogy alkosson új művet, hiszen a Dohnányi–Galafrés páros eddigi színpadi munkái biztosítékot adtak az Operaház vezetésének az igényességre és a sikerre. A darabmal kapcsolatos megelőlegezett bizalom olvasható ki az újságokban már napokkal az előadás előtt megjelent beharangozókból, melyek csak tovább erősítették a Mosonyi-mű jócskán megkésett premierje és a Dohnányi–Galafrés páros frissen elkészült alkotása iránti felfokozott várakozásokat (*1. kép*).

\* Köszönetemet fejezem ki Kelemen Éva (Országos Széchényi Könyvtár), valamint Karczag Márton és Wellmann Nóra (Magyar Állami Operaház Archívuma) segítségéért a dokumentumok felkutatásában. Külön köszönöm Konkoly Gábornak az előadás és a tanulmány képanyagának szerkesztését. A tanulmány a NKFIH K115675 számú kutatás keretében készült.

<sup>1</sup> A tánclegenda két képének zenéjét, a *Szimfonikus percek* III. és IV. tételét – ellentétben a többi kép zenei anyagával – csupán három héttel *A szent fáklya* bemutatója előtt hallhatta először a közönség, 1934. november 15-én.

<sup>2</sup> Radnai Miklós (1889–1935) 1925 és 1935 között az Operaház igazgatója.

<sup>3</sup> Bárczy Gusztáv a Rózsavölgyi cég munkatársa, hangversenyrendező tagja.

<sup>4</sup> Lásd Galafrés (1973, 385).



1. kép: A Dohnányi–Galafrés házaspár az 1930-as években<sup>5</sup>

A kettős bemutató időpontja nem véletlenül esett december 6-ra: 1927-től az Operaház hagyományosan díszelőadással köszöntötte Magyarország kormányzóját, Horthy Miklóst névnapja alkalmából, melyen magyar szerzők magyaros témájú darbjait tűzték műsorra. Az 1934-es ünnepi esemény – ahogy az már a kezdetektől hagyomány volt – a Himnusszal kezdődött, majd a kötelező protokoll után vette kezdetét a díszelőadás.<sup>6</sup>

Mind az *Álmos*, mind *A szent fáklya* elsőrangú alkotógárdával került színre. Utóbbiban a korabeli táncművészek színe-java fellépett, a főszerepeket Szalay Karola (Búza), Bordy Bella (Lidérckirálynő/Cigányleány) és Kőszegi Ferenc (Ösöd) táncolták, de a kisebb szerepekben is kiváló táncosok szerepeltek (2–3. kép).

SZENT FÁKLYA			
Legenda 11 táncképben. Dohnányi Ernő zenéjére (Ruralia hungarica és Szimfónikus percek) írta és koreográfiáját készítette Dohnányi-Galafrés Elza. Betanította Brada Rezső. Vezényli Fleischer Antal. Rendezte: Róka András.			
A legendát Herczeg Ferenc verses átültetésében elmondja dr. Palló Imre.			
Búza	Szalay Karola	Hetyke	Vera Ilona
Cigányleány	Bordy Bella	Szerelmes	pásztor- Ottrubay Melinda
Lidérckirálynő	Kőszegi Ferenc	Szelid	lány Mátrai Irén
Ösöd	Klier Nelly	Dacos	Vágó Dóra
Védőszent	Raksányi Julia	Könnyelmű	Brada Rezső
I. fényalak	Máté Margit	Hű	pásztor Harangozó Gyula
II. fényalak	Ottrubay Melinda	Erőszakos	Csányi László
I. lidérc	Hidas Hedvig	Félenk	Zsedényi Károly
II. lidérc			

A díszleteket és jelmezeket Fülöp Zoltán tervezte.

2. kép: Az 1934. december 6-i bemutató színlapja<sup>7</sup>



3. kép: Fülöp Zoltán díszlet- és jelmezterve *A szent fáklya*hoz<sup>8</sup>

A névnapköszöntő estet – mint már 1929-től rendszeresen – a rádió ezúttal is élőben közvetítette (Sávoly 2007, 371), amiért most különösen hálás lehetett a zeneszerző: a lábában fellépő trombózis miatt már hetek óta szigorú ágynyugalmat rendelt orvosa, és bár személyesen nem lehetett ott az Operaházban, az éteren keresztül mégis részesévé vált az előadásnak. Hallhatta, hogy „a táncjátéknak kirobbanó sikere volt. A betegen fekvő Dohnányi mester bizonyára örömmel hallgatta a nagyrészt neki szóló tapsokat” (Lányi 1934).

<sup>5</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték.

<sup>6</sup> Dr. Jencs Árpád (a Magyar Nemzeti Diákszövetség választmányi tagja) köszöntötte az ünnepet. Ezután a Budapesti Egyetemi (máshol Egyesített) Énekkarok Vaszy Viktor vezényletével adta elő Lányi Viktor Ábrányi Emil költeményére komponált, *A magyar nyelv* című férfikarra írt kórusművét. Lásd Molnár (1934); Haics (1934) és dr. Tóth (1934). Az operaházi Miklós-napokról lásd: [http://caruso.blog.hu/2011/12/06/mikulas\\_az\\_operaban](http://caruso.blog.hu/2011/12/06/mikulas_az_operaban)

<sup>7</sup> Magyar Állami Operaház Archívuma.

<sup>8</sup> Magyar Állami Operaház Archívuma.

A másnap megjelenő kritikák egyöntetűen dicsérték *A szent fáklyát*. A kritikusok számára a hangversenytermekből már ismerősek voltak Dohnányi kompozíciói,<sup>9</sup> most azonban új sorrendben, szabad összeállításban – „az egymás után következő táncképek hangulatához hangolva a zene megfelelő tételeit” (Haics 1934) –, a színpadi táncjáték alkotórészeként egészen más arcukat mutatták a jól ismert dallamok.

Galafrés Elsát szintén dicsérték a recenziók. „Egészen újszerű” (Lányi 1934), sugárzó intelligenciájú (Jemnitz 1934), „kivételes formaérzékét és arisztokratikus színpadi kultúráját igazolja a költői lendületű táncjáték” (Kovács 1934). A beszámolók többsége arra is rámutat, hogy „nemcsak a scenarium D. Galafrés Elzáé, hanem teljesen pontos koreográfiája is, mely a zene teljes, alapos ismerete alapján hozzá»komponálta« a »mozgásmelódiát« s a »mozdulatakkordokat«. A muzsika minden taktusa tökéletes összhangba kerül itt a táncsal, új szépségek és érdekességek tűnnek így föl, ami csak ilyen elmélyedő, finom művészi eljárás mellett lehetséges” (Molnár 1934).

Volt persze, amiben nem egyeztek a vélemények. A kritikák egy része amellet tette le a voksát, hogy „a tánclegenda magyar lelkű és levegőjű, [...] [Galafrés] nem hiába tanulmányozta a magyar népi táncot, a Gyöngyösbokréta remek számait” (Haics 1934), egy másik szerint „Galafrés Elsa, az idegen asszony, a német költőné, érzésében annyira magyar lett, annyira áthatja őt az országnak örökké megismétlődő tragikus sorsa, hogy minden művészi ténykedését ez az együttérzés irányítja. Milyen forgatja a mulató párokat, milyen kedvesen engedi tipegni a tánclegenda végén a csodának örülő gyermekeket. Ezek az aranyos, lesimított hajú, kerekfésűs, apró varkocsos parasztlánykák a virágosmezőn a német Hans Thomas üde tavaszi képeit juttatják eszünkbe magyar kiadásban (Ybl 1934).

Az előbbiekhöz képest ugyanakkor gyökeresen ellentmondó véleményt fogalmaz meg az, hogy „a táncjáték erősen »magyaros« törekvései ellenére is természetében inkább német, mint magyar” (Kv 1934). „Nem rajta múlik, hanem beidegződött kultúrájának szuggestióján, hogy magyarosnak szánt motívumai legelőkeltebben bizonyítják dekoratív érzékének, formaművészetének idegen eredetét (Kovács 1934).

Teljes egyetértés mutatkozott viszont a táncművészek teljesítményének értékelésében: „A szemet-szívet gyönyörködtető táncos kavargás élén Szalay Karola, Bordy Bella, Klier Nelly és Kőszegi Ferenc versengve remekelnek. Ki kell emelni még a szereplők sokaságából Ottrubay Melinda, Raksányi Júlia, Vera Ilona neveit: csupa szép jelenség és finom mozgás” (Lányi 1934; 4–5. kép). „Szalay Karola, Bordy Bella, Kőszegi Ferenc táncolták a főszerepeket. Minden mozdulatuk, arcjátékuk tökéletesen sikerült. Szemet gyönyörködtetően egészítette ki táncjátékukat a kitűnő balettegyüttes” (Haics 1934). „Egészen elsőrendű munkát végzett a táncszemélyzet, amelyre különösen büszkék lehetünk. Kevés van ilyen Európában. Szalay Karola, Bordy Bella, Kőszegi Ferenc főszereplők minden dicséretet megérdemelnek. A szépen fejlődő Bordy pályájának egy új állomásra jutott el nagyszerű karakteralakításával” (dr. Tóth 1934).

„Szalay Karola végre megtalálta fejlődésének megfelelő mozdulateszközait, és a kurtító tag-

<sup>9</sup> „Szinte örvendtünk, hogy a Ruráliát, Dohnányi Ernő egyik legnépszerűbb, gyakran hallott művét már behatóan ismerjük. Így a megfelelően teljes figyelmünket összpontosíthatjuk Dohnányiné munkájára, amely komoly következettségével, rendszeres átgondoltságával minden dicséretet megérdemel” (Jemnitz 1934). „Az est második újdonságának zenéjét már hangversenytermekből jól ismerjük. A Rurália hungarica és a Szimfonikus percek az új magyar szimfonikus irodalom gyöngyszemei. Most új beállítást nyertek, amikor Galafrés Elza költői meséjének illusztrálására szedte új rendbe őket.” (Dr. Tóth 1934). „[...] a muzsika élő, mai érték. Dohnányi Ernő »Rurália hungarica« című szimfonikus népdalparafrazisai, a hozzájuk csatolt néhány kisebb darabbal együtt már évek óta gyönyörködtetik a hazai és külföldi hangversenytermek közönségét. Erre a finom zenei alapszövegre hímezte a zeneköltő kongeniális művész felesége [...] az ifjú szerelmespár jelképes magyar történetét” (Lányi 1934). „Az est másik újdonsága ebben a formában új. [...] A gerinc a Rurália hungarica elbűvölő világa, az illatos magyar mezőknek ez a színpompás zenei költeménye, amely életet sugalló, változatos hangulataival újabb fantáziafolyamatot indított el. Ahogyan a folklór anyagából szimfonikus muzsikává nemesült, további stilizálások kívántak a partitúra taktusai alá” (Molnár 1934).

lejtésektől áttért a nyújtottabbakra. Bordy Bella kiváló” (Jemnitz 1934). „Legprecízebben oldotta meg feladatát a lidérckirálynő, Bordy Bella. Szalay Karola elbájoló pásztorlány mellett Kőszegi férfias pásztor viszi a főszerepet, de kiveszi bőven részét a sikerből az egész tánckar, melynek be- tanításában a szerző mellett Brada Rezsőnek jutott tevékeny rész” (Molnár 1934).



4. kép: Szalay Karola *A szent fáklyában*<sup>10</sup>



5. kép: Bordy Bella *A szent fáklyában*<sup>11</sup>

*A szent fáklya* rendszeresen játszott, reprezentatív darabja lett az Operaháznak, 1942-ig tartották műsorán.<sup>12</sup> Egy premier utáni kritikát – „ezzel remekelt az Operaház és büszkélkedhetünk vele a

<sup>10</sup> Magyar Állami Operaház Archívuma.

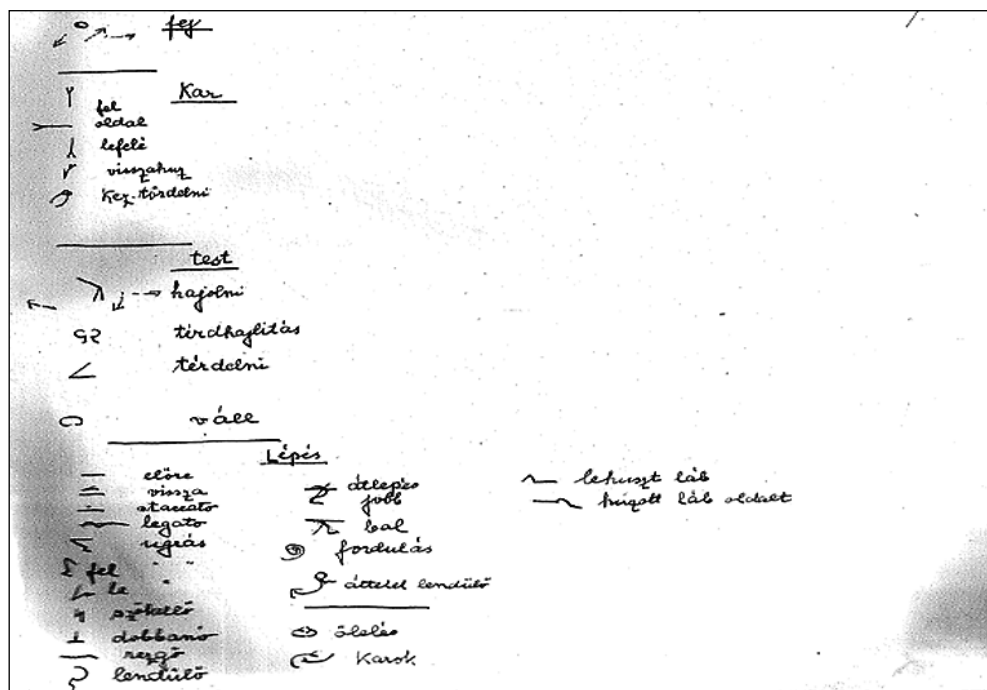
<sup>11</sup> Magyar Állami Operaház Archívuma.

<sup>12</sup> Az előadások időpontjait lásd a Függelékben.

külföld előtt” (Haics 1934) – hamarosan igazolt többek között az a december 14-i díszelőadás, melyet Kurt Schuschnigg osztrák kancellár tiszteletére rendeztek. Az ünnepi hangversenyen ez a mű képviselte a magyar zeneművészetet. Vázsonyi megállapítása is alátámasztja a recenziós jóslatát, miszerint „A szent fáklya sikere sok európai nagyvárost bejárt, amíg a világháború falakat nem emelt a népek közé” (Vázsonyi 2002, 226.).

### A táncpartitúra

Galafrés Elsa nemcsak a történetet és a koreográfiát jegyezte ezzel a darabbal, hanem egy forradalmian új, különleges táncpartitúrát is megalkotott. Gyakorló koreográfusként már évek óta problematikusnak érezte „a táncmozdulatok ködös, félreérthető lejegyzési módját” (uo.). A szent fáklya alkotói munkája során olyan tánclejegyzést talált ki, ami félreérthetetlen, egyértelmű jelzésekkel rögzítette az alkotó összes kívánságát (6. kép).



6. kép: A szent fáklya partitúrájának mozgásjel-magyarázata<sup>13</sup>

Módszere a kottairáshoz hasonlóan ötvonalas rendszert használ, de sokkal szélesebb vonalközökkel. Egy-egy vonalköz mellett mindig ott a megjelölés, hogy melyik „szólamot” képviseli. Legfelül a zene található, ehhez igazodik a többi rész (7. kép).

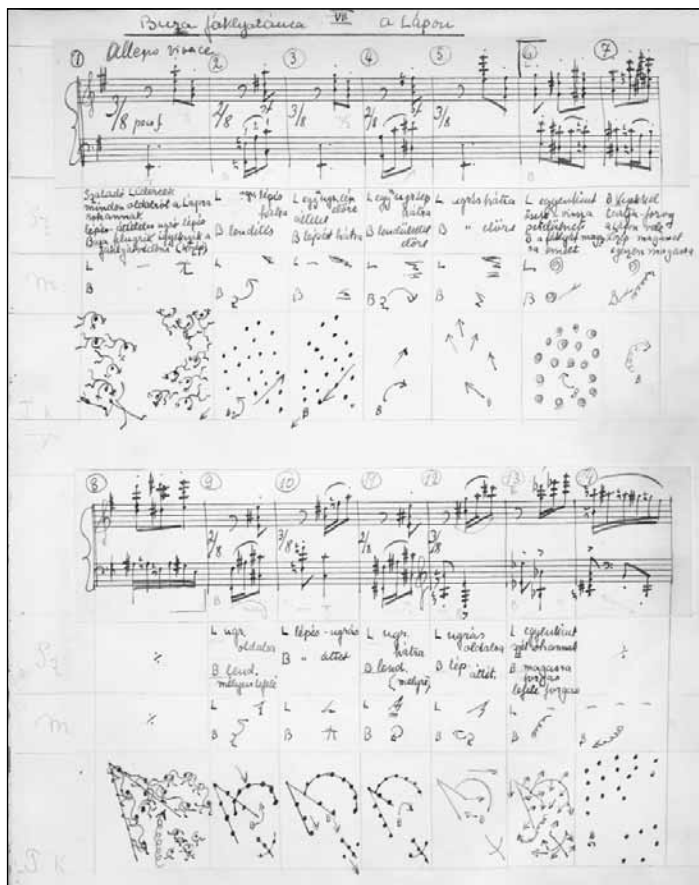


7. kép: A Pásztorláz című tétel kezdete a táncpartitúrában (A szent fáklya – 3. kép / Rurallia hungarica op. 32a, no. 3)<sup>14</sup>

Dohnányi örömmel bocsátotta felesége rendelkezésére alkotásait, azonban hangsúlyozta, hogy nem kísérőzenét szándékozott komponálni. A Rurallia eleve független darabként jött létre, a Szimfonikus perceknél pedig kikötötte, hogy nem engedi, hogy a zenét megvágják, ahogy azt gyakran teszik a balettmesterek és a koreográfusok. Nézete szerint a történetnek kell illeszkednie a zenéhez, követnie kell annak formáját, szerkezetét, szellemét, és együtt kell logikus egységben kibontakozniuk (Galafrés 1973, 385). Valamit azért mégis engedett „válni”: felesége az általa alkotott táncpartitúra számára sorokra szabdalta a Szimfonikus percek zongorakivonatának kéziratát (8. kép).

<sup>13</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték.

<sup>14</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték.



8. kép: Búza fáklyatánca a lápon  
(A szent fáklya – 7. kép / Szimfonikus percek – 3. tétel)<sup>15</sup>

A zene kottája alatt a cselekmény éppen aktuális részét olvassuk, a harmadik vonalközbe a mozgások legaprólékosabb meghatározása került. A partitúra negyedik helye a csoportok térbeli elhelyezkedést mutatja a színpadon, míg az utolsó vonalközben a világítástechnika tervezetét tanulmányozhatjuk. „Mialatt az ember nézi ezt a rendkívül egyszerű megoldását egy több művészeti ágból összeállított műfajnak, teljes világossággal domborodik ki az egész mű elgondolása és felépítése. Szinte halljuk, melyik zenei taktusra melyik mozdulat következik és melyik lámpa sugározza fényét éppen erre a mozdulatra” (Báró Dolbhoff 1934). A partitúra egy bekötött példányát az Országos Széchényi Könyvtárban őrzik, Dohnányi életrajzírója pedig megemlíti, hogy Galafrés munkája a párizsi Balettmúzeum állandó kiállításán látható (Vázsonyi 2002, 226).

<sup>15</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték.

## A zene és tánc szimbiózisa

Galafrés memoárjában utalt a Paulini Béla által elindított Gyöngyösbokréta mozgalomra, melynek eredményeként egyre nagyobb igény mutatkozott az olyan művészi alkotások iránt, melyben főszerepet játszik a „tisztza forrásból” származó, vagy az azt idéző néptánc és népzene megjelenítése. Galafrés – előző koreográfiáitól eltérően – ezúttal férje zenéjére álmódott táncot, mégpedig két kompozícióra. Adott volt a *Ruralia hungarica* (1923–24), Dohnányi egy korábbi darabja, mely már születésétől kezdve a szerző legközkedveltebb műveinek egyikévé vált. Ennek népies hangvétele tökéletesen megfelelt az akkori művészi törekvéseknek, az igényes népművészet színpadi megjelenítésére. Az eredetileg héttételes (op. 32a), zongorára szánt alkotás öt tételt átírta zenekarra (op. 32b),<sup>16</sup> a hiányzó kettő hangszerelését pedig *A szent fáklya* előadására készítette el Dohnányi. (Ez utóbbi két tételt kizárólag a tánclegenda kedvéért ültette át zenekarra, és később sem került bele a mű zenekari verziójába.) Mivel azonban a *Ruralia* a hét zenekari tétellel sem fedte le a táncjátékot, egy másik kompozícióra is szükség volt, így született meg a *Szimfonikus percek zenekarra* (op. 36) című darab (1. táblázat). Ez a mű bizonyíthatóan Galafrés tánclegendája számára íródott, részleges ősbemutatójára mégis már több mint egy évvel *A szent fáklya* premierje előtt, a Filharmóniai Társaság megalapításának 80. évfordulója tiszteletére meghirdetett ünnepi hangversenyen sor került. A rangos esemény – hasonlóan az éppen egy évtizeddel korábbi, Buda, Pest és Óbuda egyesítésének ötvenedik évfordulójára, 1923-ban megrendezett koncerthez<sup>17</sup> – most is egy-egy Bartók-, Dohnányi- és Kodály-bemutatóval emelte az esemény fényét.<sup>18</sup> „Melyik nemzet tud ma egyszerre három ilyen ragyogó zenei géniuszt felmutatni?” – kérdezte a koncertről írt beszámolójában Tóth Aladár (idézi: Vázsonyi 2002, 225–226).

	Tartalom és zene		
	Cím	Zene	Tempo
1. kép	A lép	op. 32a, no. 6	Adagio non troppo
2. kép	A csárda	op. 32a, no. 2	Presto, ma non tanto
3. kép	Pásztortűz	op. 32a, no. 3	Andante poco moto, rubato
4. kép	Ősöd küzdelme a lidércfények ellen	op. 36, no. 1 Capriccio	Vivacissimo possibile
5. kép	Búza ébredése	op. 36, no. 2 Rapsodia	Andante
6. kép	A védőszent fáklyával	op. 32a no. 1	Allegretto, molto tenero
7. kép	Búza fáklyatánca a lápon	op. 36, no. 3 Scherzo	Allegro vivace
8. kép	Lidércország	op. 32a no. 4	Vivace
9. kép	A hazatérés	op. 36, no. 4 Tema con variazioni	Andante poco moto
10. kép	Gyermekek tánca	op. 32a no. 5	Allegro grazioso
11. kép	Lakodalmi tánc a réten	op. 32a no. 7	Molto vivace

1. táblázat: Tartalom és zene

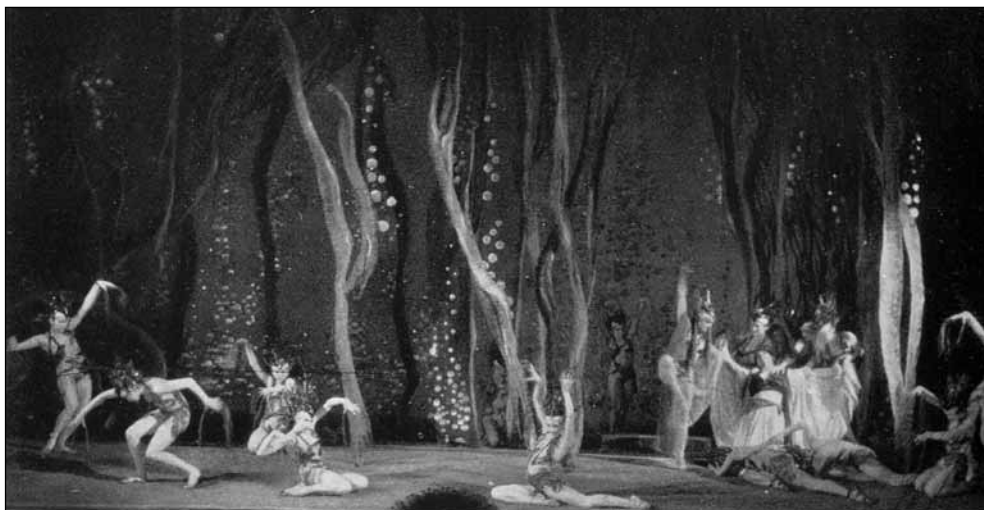
<sup>16</sup> A darab népszerűségére utal, hogy zeneszerző a *Ruralia* három darabját hegedűre és zongorára (op. 32c) egyet pedig gordonkára és zongorára (op. 32d) is átírt.

<sup>17</sup> 1923. november 23. – Fővárosi Vigadó. A Filharmóniai Társaság Zenekarát Dohnányi Ernő vezényelte. Műsor: Dohnányi: *Ünnepi nyitány* (bemutató); Kodály: *55. zsoltár* (bemutató) – tenorszólo: Dr. Székelyhidy Ferenc, Palestrina Kórus; Bartók: *Táncszvit* (bemutató); Liszt: *Magyar ábránd* – zongoraszólo: Dohnányi Ernő, vezényelt: Szikla Adolf; Berlioz: *Rákóczi-induló*.

<sup>18</sup> 1933. október 23. – Magyar Királyi Operaház. A Filharmóniai Társaság Zenekarát Dohnányi Ernő vezényelte. Műsor: Erkel: *Ünnepi nyitány*; Kodály Zoltán: *Galántai táncok* (bemutató); Bartók Béla: *Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra* (BB 108, bemutató) – Basilides Mária közreműködésével; Dohnányi Ernő: *Szimfonikus percek* (op. 36, bemutató); Liszt Ferenc: *Magyar fantázia* – zongoraszólo: Dohnányi Ernő; Ludwig van Beethoven: *I. szimfónia* (op. 21), vezényelt: Dohnányi Ernő.



A *Szimfonikus percek* 1935-ben kiadott partitúrája öt tételt tartalmaz, az említett 1933-as előadás azonban a mű még csak háromtétel formában hangzott el. Utóbbira utal Tóth Aladár, aki fentebb idézett recenziójában három pompás kis bagatellról tesz említést.<sup>19</sup> (A *Szimfonikus percek* zenéje – I. tétel: Capriccio – először a tánclegenda 4. képében (*Ősöd küzdelme a lidércfények ellen*) jelenik meg (9. kép).



9. kép: *Ősöd küzdelme a lidércfények ellen*<sup>20</sup>

A kezdeti háromtétellességet támasztják alá a tánclegenda bemutatójához kapcsolódó, zenét említő kritikák is: a már meglévő, a recenzensek által ismert két Dohnányi-darab (op. 32 és 36) mellett a kisebb átvezetések mellett újdonságként említenek egy új, Mária-énekre írt variációt.<sup>21</sup> A *Szimfonikus percek* ma ismert formáját 1934. november 15-ére nyerte el, a korábbi három tétel a végleges verzióban egy Scherzo-val (III. tétel) és a már említett variációs (IV.) tétellel egészült ki, mindkettő bekerült a tánclegenda zenéjébe. A *Ruralia* hét tétele mellett tehát a *Szimfonikus percek* négy tétele adta a táncjáték tizenegy képének zenei alapját (2. táblázat).

<sup>19</sup> A jubileumi koncerten a végleges mű I., II., és V. tétele hangzott el. „Csupa harmónia, csupa formasság és könnyedség ez a három pompás kis bagatell, ahol csintalankodik vagy szeszélyeskedik, ott is csupa dalolás, szellemessége mindig egyúttal lelkesség is azaz olyan »divertimento«, mely nemcsak a szellemet szórakoztatja, hanem felüdíti a lelket is. Lebilincsel és felszabadít...” Még az 1964-ben publikált, Dohnányi műveit listázó Podhradszky-jegyzék is csupán három tételt – Capriccio, Rhapsody, Rondo – sorol fel. *A szent fáklyában* a végleges mű I., II., III., és IV. tétele kapott helyet. Lásd Podhradszky (1964, 368–369).

<sup>20</sup> Magyar Állami Operaház Archívuma.

<sup>21</sup> *Szimfonikus percek*, IV. tétel – *Tema con variazioni*. A tétel elemzését lásd: Kusz (2004, 99–121).

	op. 32a Ruralia – zongorára	op. 32b Ruralia – zenekarra	op. 36 Szimfonikus percek
1. kép	no. 6	no. 4	
2. kép	no. 2	no. 2	
3. kép	no. 3	no. 1	
4. kép			I.
5. kép			II.
6. kép	no. 1	-----	
7. kép			III.
8. kép	no. 4	-----	
9. kép			IV.
10. kép	no. 5	no. 3	
11. kép	no. 7	no. 5	

2. táblázat: Az op. 32 és az op. 36 tételeinek elrendezése *A szent fáklyában*

A fenti táblázat a zene és a tánclegenda képeinek szimbiózisára, az egyes zenei tételek elrendezésére és létrejöttére mutat rá. A fentiek egyúttal azt is alátámasztják, hogy Galafrés már valóban teljesen kész történettel dolgozott, és a színpadi jeleneteket adaptálta a zenéhez (Galafrés 1973, 385).

Az alkotó folyamat rekonstruálásakor úgy tűnik, hogy először a *Ruralia* már meglévő zenekari tételeit helyezte el, melyek azonban csak a szélső képek illusztrálásához bizonyultak elegendőnek. Bizonyára nem véletlen, hogy ezek a tételek „tisztá forrásból” származó magyar népdalok feldolgozásai: a történetet tekintve az idilli paraszti életet, az őszinte szerelmet és felhőtlen boldogságot mutatják meg, még ha olykor – az 1. és 3. képben – meg is jelenik a gonosz lidérckirálynő alakja, mely előrevetíti a középső rész küzdelmeit. Időben közvetlenül ezután kerülhetett be a 4. és 5. kép zenéjeként az 1933-as bemutatón elhangzott I. és II. tétel a *Szimfonikus percek*ből, míg a legfrissebb kompozíciós munka eredményeként – egymást váltogatva – az op. 32a még meg nem hangszerelt tételei, valamint az op. 36 III. és IV. tétele.<sup>22</sup> A két Dohnányi-mű tételeinek elrendezése számos belső szimmetriát mutat, hasonlóan a táncjelenetekhez, ahol a koreográfus arra is figyelt, hogy a csoportjelentekben a szereplők elhelyezkedése egy-egy magyar népi motívumra emlékeztessen (Vázsonyi 2002, 226).

A cselekmény-zene-tánc szoros összefüggését számos helyen tetten érhetjük. Például a tánclegenda tizenegy képéből három a címében is utal a táncra: így a 7. kép: *Búza fáklyatánca a lápon*; továbbá a „Kis kacska fürdik fekete tóban” gyermekdal dallamára komponált 10. kép: a *Gyermekek tánca* (10. kép), és az utolsó, 11. kép: *Lakodalmi tánc a réten*. A 2. kép – *A csárda* című jelenet – cselekménye pedig maga a tánc: legények-leányok ropják a talpalávalót. Ez a tétel különösen szépen ötvözi a színpadi történetet a formával, mondhatnánk *tánc a táncban*, mivel nemcsak a látvány, hanem a zene is egy régi táncformát, a rondóformát idéz fel (11. kép; 3. táblázat). A rondóban mind a téma, mind az epizódok dallamát egy-egy magyar népdal adja.

<sup>22</sup> A végleges mű III. és IV. tételének létrejöttét sokat „köszönhet” Dohnányi betegségének, aki a lábában keletkezett trombózis miatt szigorú ágynyugalomra kényszerült. Közéleti feladatait betegsége ideje alatt nem tudta ellátni, azonban végre volt ideje komponálni.



A szent fáklya – 2. kép (A csárda) zenéjének formája: rondóforma											
Ütem	1-32	33-51	52-70	71-119	120-142	143-147	148-198	199-218	219-255	256-280	281-314
Formarész	A	B	A	C	A	átvezetés	D	B	A	C	a <sup>4</sup>

Jelmagyarázat:

A – (rondótéma): „Kicsi vagyok, nagy az eszem, mikor adnak, akkor eszem...”

B – (1. epizód): „Verd meg, Isten, azt az apát s az anyát, aki házas embernek adja lányát...”

C – (2. epizód): „A kaposi kanális-kanális, elhagyott a babám is babám is...”

D – (3. epizód): „Kolozsváros olyan város, a kapuja kilenc záros...”

3. táblázat: A 2. kép zenei formája

10. kép: A Gyerekek tánca kezdete Galafrés táncpartitúrájában<sup>23</sup>

11. kép: A csárda (A szent fáklya – 2. kép) jelenet kezdete Galafrés táncpartitúrájában<sup>24</sup>

Dohnányi Ernő és Galafrés Elsa elhivatott munkájának köszönhetően *A szent fáklyát* igényesség, ötletesség, magas művészi színvonal jellemzi, mellyel a házaspár egészen egyedülállót alkotott és közös munkásságuk csúcspontját érték el. A továbbiak azonban munkájuk sajnálatos módon nem folytatódott. A következő Galafrés-alkotás, az *Árvalányhaj* (bemutató: 1938. december 8.) zenéjét már Pászthory Kázmér jegyezte. A legendás alkotók ekkor már nem alkottak egy párt a magánéletben, szakításukkal pedig művészi együttműködésük is megszűnt. Utolsó közös darabjuk méltó arra, hogy felébredszék Csipkerózsika-álmából, és újból közönség elé vigyék.

<sup>23</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték.

<sup>24</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Dohnányi-hagyaték.

## Függelék

Dohnányi Ernő <i>A szent fáklya</i> című tánclegendájának előadásai az Operaházban			
	<i>Időpont</i>	<i>Vele együtt előadták még:</i>	<i>Megjegyzés:</i>
1.	1934. december 6.	Mosonyi Mihály: <i>Álmos</i>	Mindkét mű premier
2.	1934. december 8.	Mosonyi Mihály: <i>Álmos</i>	
3.	1934. december 13.	Mosonyi Mihály: <i>Álmos</i>	
4.	1934. december 14.	W. A. Mozart: <i>Don Juan/ Giovanni</i> , I. felvonás, 2. kép	dr. Kurt Schuschnigg osztrák kancellár tiszteletére
5.	1934. december 18.	Mosonyi Mihály: <i>Álmos</i>	
6.	1935. január 1.	Ruggero Leoncavallo: <i>Bajazzók</i>	
7.	1935. január 4.	Mosonyi Mihály: <i>Álmos</i>	
8.	1935. január 11.	Richard Strauss: <i>József legendája</i>	
9.	1935. január 20.	Pietro Mascagni: <i>Parasztbecsület</i>	
10.	1935. február 24.	Léo Delibes: <i>Coppelia</i>	
11.	1935. március 20.	Friedrich von Flotow: <i>Márta</i>	
12.	1935. május 13.	Pietro Mascagni: <i>Parasztbecsület</i>	
13.	1935. május 17.	Liszt Ferenc: <i>Pesti karnevál</i>	<i>Pesti karnevál</i> című balett (koreográfus: Brada Ede és Harangozó Gyula, zene: Liszt Ferenc)
14.	1935. június 7.	Bartók Béla: <i>A fából faragott királyfi</i> Kodály Zoltán: <i>Kuruc mese</i>	<i>Kuruc mese</i> – balett (koreográfus: Milloss Aurél, a <i>Marosszéki táncok</i> és a <i>Galántai táncok</i> című Kodály-művekre
15.	1935. szeptember 20.	Poldini Ede: <i>Farsangi lakodalom</i>	
16.	1935. október 20.	Nádor Mihály: <i>Eksler Fanny</i>	
17.	1936. január 2.	Pietro Mascagni: <i>Parasztbecsület</i>	
18.	1936. március 27.	Dohnányi Ernő: <i>A tenor</i>	
19.	1936. október 31.	Kósa György: <i>Az két lovagok</i>	
20.	1937. február 11.	Kodály Zoltán: <i>Székelyfő</i>	
21.	1937. február 28.	Pietro Mascagni: <i>Parasztbecsület</i>	
22.	1938. január 6.	Richard Strauss: <i>Salome</i>	
23.	1938. január 19.	Ch. W. Gluck: <i>Május királynő</i> Siklós Albert: <i>Tükör</i> (pantomim)	
24.	1938. október 30.	Ruggero Leoncavallo: <i>Bajazzók</i>	
25.	1939. március 4.	Ruggero Leoncavallo: <i>Bajazzók</i>	
26.	1939. november 12.	Hubay Jenő: <i>A cremonai hegedűs</i>	
27.	1942. március 15.	Erkel Ferenc: <i>István király</i>	Díszelőadás Búza: Ottrubay Melinda
28.	1942. április 10.	Erkel Ferenc: <i>István király</i>	Búza: Ottrubay Melinda
29.	1942. május 6.	Erkel Ferenc: <i>István király</i>	

## Irodalomjegyzék

- Bónis Ferenc (1960): *Mosonyi*. Gondolat, Budapest.
- Báró Doblhoff Lily (1934): Az első „táncpartitúra” – Galafrés Elsa műve. *Pesti Napló*, 1934. december 6.
- Galafrés, E. (1973): *Lives, Loves, Losses*. Versatile, Vancouver.
- Gombos László (2017): Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtóreceptiója. V. rész: Az 1909–1912-es berlini évek. In: Kusz Veronika és Ránki András (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2017*. MTA Bölcsészettudományi Központ Zenetudományi Intézet, Budapest. 33–58.
- Haics Géza (1934): Álmos – Szent fáklya. Az Operaház díszelőadása a kormányzó névünnepén. *Új Magyarország*, 1934. december 7.
- Jemnitz Sándor (1934): „Álmos” és „Szent fáklya” – Az Operaház két ősbemutatója. *Népszava*, 1934. december 7.
- Kovács Ilona (2007): Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921–1944. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 303–360.
- Kovács Ilona (2014): Balett vagy pantomim? Elsa Galafrés szerepe Dohnányi Ernő Pierrette fátyola (op. 18) című színpadi művének értelmezésében. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncoktatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 95–109.
- Kovács Ilona (2017): „...a nyomorult zongorázást felcserélném tisztességesebb pályával” – Az első világháború hatása Dohnányi Ernő művészi pályájára. In: Kusz Veronika és Ránki András (szerk.): *Dohnányi-tanulmányok 2017*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, Budapest. 59–72.
- Kovács Kálmán (1934): Díszelőadás az Operaházban – Mosonyi Mihály Álmosának és Dohnányi Ernő Szent Fáklyájának bemutatója. *Pesti Napló*, 1934. december 7.
- Kusz Veronika (2004): Dohnányi variációs stílusa Szimfonikus percek (op. 36) című zenekari művének IV. tételében. „Tema con variazioni”. In: Sz. Farkas Márta és Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 99–121.
- Kv (1934): „Álmos” és „Szent fáklya” – Az Operaház két újdonsága. *Magyarország*, 1934. december 7.
- Lányi Viktor (1934): Álmos. A szent fáklya. Magyar művek bemutatói az Operaházban. *Pesti Hírlap*, 1934. december 7.
- Molnár Imre (1934): Két magyar bemutató az Operaház Miklós-napi díszelőadásán. *Magyarország*, 1934. december 7.
- Podhradszky Imre (1964): The Works of Ernő Dohnányi. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae VI*. Akadémiai, Budapest. 357–373.
- Sávoly Tamás (2007): Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 361–414.
- Dr. Tóth Dénes (1934): Álmos, Szent fáklya. Díszbemutató a kormányzó tiszteletére az Operaházban. *Függetlenség*, 1934. december 7.
- Vázsonyi Bálint (2002): *Dohnányi Ernő*. Nap, Budapest.
- Ybl Ervinn (1934): Álmos és A szent fáklya bemutatója az Operaházban – Díszelőadás a Kormányzó tiszteletére. *Budapesti Hírlap*, 1934. december 7.

## Szabó Iván szerepe a magyar színpadi néptáncművészetben

Napjainkban már kevesen vannak – még néptáncos szakmai körökben is –, akik ismernék Szabó Iván (1913. július 1. – 1998. febr. 11.) Magyarország Érdemes és Kiváló Művésze, valamint Munkácsy Mihály-díjjal kitüntetett szobrászművész szerepét a magyar színpadi néptáncművészetben. Jobbára csupán mint az első hivatásos néptáncgyűttesünk, a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttesének (kezdetben Honvéd Központi Művészegyüttes) alapító koreográfusát tartjuk számon. A jeles szobrász képzőművészeti tevékenységének bemutatása nem feladatunk, azonban kötelességünk megemlékezni táncművészeti munkásságának azon állomásairól, amelyek meghatározó szerepet játszottak a hazai táncélet alakulásában.



1. kép: Szabó Iván<sup>1</sup>

Szabó Iván a *Táncművészet* 1983. évi 12. és 1984. évi 1. számának hasábjain olvasható interjújában beszámolt életének azon mozzanatairól, amelyek a tánc közelébe, táncalkotói, táncpedagógusi pályára sodorták (Kővágó 1983; Kővágó 1984).<sup>2</sup> A közel egy esztendőn át folytatott beszélgetésekből rendkívül színes, mozgalmalmas kép rajzolódott ki az 1930-as évek közepétől megkezdett táncos pályáról, illetve azokról a hazai társadalmi, szellemi mozgalmakról, amelyek hatására a fiatal művész világlátása formálódott. A művész gondolkodásának alakulásában szerepet játszott, hogy középiskolai évei alatt többek között Szerb Antal volt tanára, valamint a megkezdett közgazdasági egyetemi tanulmányok, amikor Teleki Pál szemináriumait hallgatta. „Akkoriban valahogy bujkált bennem a szociológiai érdeklődés” – emlékezett Szabó Iván (Kővágó 1983, 16). Elhagyva a Közgazdasági Egyetemet a képzőművészet felé fordult. 1934 és 1939 között a Magyar

<sup>1</sup> A kép forrása: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívum.

<sup>2</sup> Szabó táncművészi, koreográfusi tevékenységéről lásd még: Kővágó (1999), Vitányi (1964, 52–54 és 105–110).

Képzőművészeti Főiskola szobrász szakán tanult Medgyessy Ferenc növendékeként. A főiskolán kapcsolatba került többek között Szántó Piroskával, Kurucz D[ezső] Istvánnal. Visszaemlékezése szerint „az akkori főiskolának úgy a »bal részén« összeverődtek azok a gyerekek, akik nem léptek be a bajtársi egyesületbe. Szellemi fejlődésemet két csoport határozta meg. Az egyik a Szocialista Képzőművészek Csoportja, a másik pedig Erdeiek – velük ’35-ben ismerkedtem meg – és az akkor induló Márciusi Front” (Kővágó 1983, 16). Ebben az időszakban születtek a szociográfiai irodalom klasszikus művei, melyek erőteljesen hatottak – a Gyöngyösbokréta mozgalom romantikus parasztképének kontrasztjaként – az értelmiség, a művészek körében.

A szobrásznak készülő Szabó Iván képzőművészeti tanulmányainak első tanévében a táncművészet két ágával is találkozott. Működött egy mozdulatművész csoport a főiskolán, amelynek foglalkozásaira be-belátogatott.<sup>3</sup> Elmondása szerint a csoportnak volt egy bemutatója is (1934–1935 körül), ahol Brahms *Magyar táncainak* egy darabjára és Kodály *Marosszéki táncok* című művének részletére táncolt, de ízlésével nem egyeztek a kompozíciók. Mint mondotta: „Gyermekkoromból más táncművészem volt. Láttam én bált Ócsán, Tápiószelén...” (Kővágó 1983, 17). Ugyanebben az időben került kapcsolatba a Székely Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Egyesületével (SZEFE). Az egyesület keretében néptánc csoport is működött, ahol székely csüddögölőt, marosszéki párost táncoltak. Az itt tanult táncok közelebb álltak hozzá. Ebben a csoportban táncolt Haáz Sándor (Szabó szobrásznövendék társa) is, akivel együtt később is többször vettek részt különböző táncos megmozdulásokban. Haáz Szabó Ivánhoz hasonlóan a későbbiekben ugyancsak hivatásos táncgyűttesvezető lett.<sup>4</sup> Szabó Iván számára a szobrászat és a tánc természetes módon kapcsolódott össze. Vallomása szerint „a legtöbb rokonság a művészetekben a figurális szobrászat és a tánc között van. [...] A táncos önmaga testével, a szobrász pedig a szobrászat törvényei szerint bronzban, fában, kőben fogalmazza meg az emberi érzést, hangulatot, gondolatot” (Kővágó 1984, 21).

Előadóként a professzionális táncművészettel 1935-ben került kapcsolatba. A Németh Antal vezette Nemzeti Színház, ahol a Németországból hazatért Milloss Aurél volt a színház mozgástervező koreográfusa, a *Velencei kalmár* előadására készült (a darab zeneszerzője: Fischer Sándor). A színmű nagyszabású karneváli jelenetéhez táncosokat kerestek, mert kevésnek bizonyult a koreográfus budapesti táncstúdiójának létszáma. Így a Milloss Stúdió táncosai mellett a Szentpál-iskola és a Trojanoff-balettiskola növendékeivel egészítették ki a tánckart, illetve táncosfelvételt hirdettek a produkcióhoz. Szabó Iván barátai unszolására jelentkezett a válogatásra. Milloss látva Szabó mozgását, stílusérzékét a Szentpál-növendékekkel, Merényi Leával – a későbbi Honvéd Táncgyűttes táncosával –, rábízta a karneváli kép vezetését. Ez a táncos élmény meghatározó lett Szabó későbbi táncművészeti munkásságában.

1938-ban az Eucharisztikus Világkongresszust Budapesten rendezték, és ez alkalomból számos kulturális eseményt is szerveztek. Ezek egyike a *Magyar Csupajáték* előadássorozata, melynek megálmodója Paulini Béla, aki az ekkorra már évek óta rendszeressé váló Gyöngyösbokréta bemutatók rendezője, az ezekre az évekre országossá váló mozgalom szervezője volt. Paulini a Gesammskunstwerk szellemében elképzelt *Magyar Csupajáték*hoz koreográfusnak Milloss Aurélt kérte föl. Az előadásban a korszak jeles fiatal képzőművészei (így a „római iskola” csoportjához tartozó Molnár C. Pál, Szőnyi István és Aba-Novák Vilmos, mellettük Fáy Lóránt, Fülöp Zoltán, Mallász Gitta, Pekáry István, Varga Mátyás, Büky Béla), valamint olyan neves fiatal zeneszerzők, mint Antos Kálmán, Farkas Ferenc, Lisznyay-Szabó Gábor, Pongrácz Zoltán, Ránki György, Vincze Ottó és Veress Sándor vettek részt társalkotókként. Milloss a Gyöngyösbokréta bemutatók és saját „kutatások” révén megismert folklóranyagra – nem a klasszikus balett karaktertánc-hagyományaira – támaszkodva készítette el az előadás kilenc táncminiatűrjét, illetve a *Csodafuru-*

<sup>3</sup> Szabó emlékei szerint Pátzayné vezette a csoportot (Pátzay Pálné gyógypedagógus, Szentpál Olga növendéke volt).

<sup>4</sup> Az Állami Székely Népi Együttes vezetője, alapító koreográfusa.

lya (zene: Veress Sándor) című táncjátékát. Erre az időre a Gyöngyösbokréta bemutatóknak és a különböző gyöngyösbokrétás kiadványoknak, sajtónak, emellett különösen Gönyey Sándor tevékenységének (a Lajtha Lászlóval közösen írt *A magyarság néprajzában* megjelent néptánc fejezetnek, továbbá az első néptáncfilmeknek, néprajzi tanulmányoknak) köszönhetően a néptáncokról, népszokásokról gazdag ismeretanyag gyűlt össze. A *Magyar Csupajáték* táncosai főképp a Milloss Stúdió növendékei voltak, közöttük a Nemzeti Színház fiatal művészei (Ungváry László, Pásztor János). Szerepelt az előadásban a balerinának készülő, később opera- és operettművészként tevékenykedő Barabás Sári, és a szólisták között ott találjuk Bordy Bella, az Operaház primabalerinája, valamint Milloss Aurél és partnere, Lya Karina nevét. Az előadáshoz felvételt is hirdettek táncos fiataloknak, így került Szabó Iván és Haáz Sándor a produkcióba. Milloss Szabó Ivánra, akivel már korábban is együtt dolgozott, kisebb szólószerepeket is rábízott. A sikeres budapesti bemutatkozás után (16 hazai előadást ért meg a produkció), 1939-ben háromhetes londoni vendégzereplésre hívták a produkciót. A londoni előadásorozatán Milloss már nem vehetett részt olaszországi szerződése miatt, és a felújító próbáknak is csupán egy részét vezette. Szabó Ivánra és Pásztor Jánosra bízta a felújítást. Ebben a staggionéban az Operaház vezető művészei is szerepeltek Bordy Bella, Csányi László és Orbán Gábor. A hivatásos táncművészek mellett három darabban is szólószerepet táncolt Szabó Iván, így a *Betlehem* (zene: Farkas Ferenc), a *Hóember* (zene: Ránki György) és az *Enyém a menyasszony* (zene: Kenessey Jenő) című jelenetekben.<sup>5</sup> A koreográfiákról egykorú dokumentumok tükrében,<sup>6</sup> valamint Milloss Auréllal és Szabó Ivánnal folytatott beszélgetések<sup>7</sup> alapján is elmondhatjuk, hogy a korabeli moderntánc-kísérletekhez igazodó stilizált, folklór karakterű, helyenként a groteszk megközelítést sem nélkülöző táncjelenetek voltak. A koreográfiák nem törekedtek hamis eredetiségre, nem a népszínművek, illetve karakterbalett mintáihoz ragaszkodtak.<sup>8</sup> 1939-ben a II. világháború kitörése akadályozta meg a produkció további nemzetközi turnéját. Így a tervek között felmerülő amerikai turnéra sem került már sor. „Milloss Auréltól sokat tanultam. Később, mint koreográfus is alkalmaztam azt a módszert, hogy nem elsőrendűen a szólistával kell dolgozni, az ügyis győtri magát. El kell hitetni azzal is, aki egészen hátul áll, hogy rajta múlik a produkció” – vallotta Szabó Iván (Kövágó 1984, 18).

1935-ben nemcsak a színházi munkával ismerkedett a fiatal szobrásznövendék, hanem ebben az esztendőben került kapcsolatba a már korábban hivatkozott Székely Főiskolai és Egyetemi Hallgatók Egyesülete csoportosulásával is. A népi előadásokat, ezek keretében néptáncos bemutatókat is tartó egyesülethez csatlakozva a korabeli székely táncmozgalomból is ízelítőt kapott. Az egyesület 1935-ben a Városi Színházban rendezett egy bemutatót, ahol Veress Sándor zenei feldolgozására csürdöngölőt táncoltak (Keszler 1975, 92). A következő esztendőben a Volly István rendezte *Nagykarácsony éccakája* című előadásban boricatánc és csángó összeállítás is szerepelt. Mindkét előadáson jelen volt Muharay Elemér, és itt ismerkedtek össze Szabó Ivánnal.

Ezidőtájt került kapcsolatba a MIKSZ-szel (Művészek Írók Kutatók Szövetkezetével), a korszak jelentős baloldali művészi-értelmiségi csoportosulásával. A csoport tagjai között találjuk többek között Hont Ferencet, Erdei Ferencet, Kadosa Pált, Raics Istvánt, Török Erzsit, Pásztor Jánost és Major Tamást. Rendszeresen tartottak előadásokat a Vasas Székházban és a Zeneakadémián. Az 1940-ben Hont Ferenc által rendezett Petőfi-esten a *Tigris és hiéna* egyik jelenetéhez Szabó Iván készített koreográfiát, melyben előadótársai Pásztor János és Dienes Ferenc voltak. A társaság

<sup>5</sup> Lásd az 1. mellékletben a londoni előadás műsorfüzetét.

<sup>6</sup> Különösen gazdag az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában fellelhető Bordy Bella hagyaték *Magyar Csupajáték* vonatkozású anyaga.

<sup>7</sup> Lásd Kövágó Zsuzsa már korábban hivatkozott Szabó interjút (Kövágó 1983; Kövágó 1984) és a Milloss Auréllal 1986-ban, Rómában folytatott beszélgetéseket (kéziratban).

<sup>8</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy a produkciót két alkalommal is közvetítette a kísérleti stádiumban működő BBC Televíziós Társaság.

tervei között szerepelt Igor Sztravinszkij *A katona története* című művének bemutatása is, melyben a koreográfia mellett a szcenikai munkát is Szabó Iván végezte. Az 1983. évi beszélgetésekből izgalmas színpadi megoldások képe rajzolódik ki (Kövágó 1983, 17). A bemutatóra – amelyet a voronyezsi vereség idejére terveztek – nem kerülhetett sor, mert az előadást a rendőrség betiltotta.

1940-ben *Magyar karácsony* címmel Muharay Elemér rendezett egy előadást a Városi Színházban, amelynek Molnár István koreografálta *Bábtáncoltató betlehem* című összeállításában Szabó táncosként vett részt. A darab zeneszerzője Farkas Ferenc volt. Muharay és Szabó között a szorosabb együttműködés 1941-től datálható. Ebben az időben a Soli Deo Gloria keretében Balla Péter vezetésével egy amatőr művészeti tevékenységet folytató fiatal közösség formálódott. Szabó kezdetben az itt tevékenykedő Muharay népi mesejátékaihoz készített mozgásterveket, kisebb néptáncbetéteket. Idővel a tagok táncképessége már lehetőséget adott arra, hogy Szabó Iván önálló táncos kompozíciókat állítson színpadra. Az előadók között ott találjuk Kaposi Editet, Keszler Máriát, Pálfi Csabát, Vitézy Ivánt és Papp Oszkárt, a második világháború utáni magyar néptáncmozgalom kiemelkedő személyiségeit. A csoport turnéra indult a bécsi döntés értelmében visszacsatolt országrészekben szervezett előadásokra, valamint részt vettek az 1943. évi Firenzei Diákolimpia művészeti szekciójának rendezvényein. 1942–43-ban Szabót behívták katonának, képzőművészként a haditudósítókhoz vezényelték. Az együttesi próbákon úgy tudott részt venni, hogy Muharay Elemér – mint a csoport koreográfusát (mely ekkorra már Levente Központi Együttes néven működött) – kikérte a hadseregtől. A németek bevonulását (1944 márciusát) követően, mivel az együttesből sokaknak illegálisba kellett vonulniuk, a háború befejezéséig táncos-koreográfusi működése kényszerűen szünetelt. Tánc történeti kuriózumként kell megemlítenünk, hogy 1945. március 18-án, amikor az ország nyugati részén még dúlt a háború, a szovjet sereg budapesti városparancsnokának, Kliment Jefremovics Vorosilov marsallnak a Muharay és Szabó vezette amatőr néptáncosok tartottak folklórbemutatót. Előtte, március 15-én, a Nemzeti Parasztpárt ünnepségén adtak egész estés műsort (Kövágó és Kövágó 2016, 69). A bemutatókat követően a korábban Levente Központi Együttes néven működő laza társulásból alakult meg a Népi Ének-, Tánc-, és Játékegyüttes Muharay Elemér és Szabó Iván vezetésével. 1946. március 4-én a Muharay-együttesként ismertté váló csoport a Nemzeti Színházban tartotta bemutató előadását.<sup>9</sup> A programban Szabó Iván koreográfiái is szerepeltek. Ilyenek a *Népi táncok, játékok, énekek*: 1. pásztortánc, 2. széki csürdöngölő, 3. leányjáték, 4. marosszéki páros (a táncokat gyűjtötte és betanította Kaposi Edit, Király Ernő és Szabó Iván), *Molnár Bálint* (balladajáték), *Bábtánc* (néptáncemelekből összeállított táncjáték; koreográfus: Szabó Iván), *Angoli Borbála* (balladajáték; zene: Székely Endre; koreográfus Szabó Iván), A királyfi házassága (énekes, táncos népi játék; zene: Tóth Dénes, vezényelt Vásárhelyi Zoltán; koreográfus Szabó Iván). A műsorban megjelent eredeti népi hangszer is. Erdei Sándor citerán kísérte a *Bábtánc* című koreográfiát. A pásztortánc és a széki csürdöngölő jelenetekhez már felhasználhatták a Gyöngyösbokréta bemutatók anyagát. A marosszéki páros háttérben ott lehetett a korabeli székely táncmozgalom anyaga, így Bándy Mária és Vámszer Géza *Székelytáncok* kiadványa, illetve a SZEFE keretében tanult táncok. Az 1946-os bemutatózó műsorban *Szabad tánc* címen a férfítáncosoknak önálló száma is helyet kapott. Láthatóan itt is megjelenik a törekvés – mely Szabó Iván nevelési programjának később is fontos részét jelentette –, hogy az improvizációnak is helyet ad. Később professzionális együttesénél a próbanapok programjában egy óra „szabad tánc” keretében szentelt gyakorlatokat az improvizációs készség kialakítására, fejlesztésére. A bemutatózásokor műsorra került *Bábtánc* című pas de trois koreográfiai miniatűr később az induló Honvéd Művészegyüttes repertoárjában is helyet kapott, és még az 1980-as években is szerepelt a Honvéd Táncszínház programjában. E bemutatón a zenekíséretet Erdei Sándor citerajátéka adta, csak később született hangszerelt

<sup>9</sup> Vitézy Iván (1964, 109–110) részletesen tárgyalja e bemutatót is.

zenekari verzió. A triós szám groteszk hangvételi, alapötletében, mozdulatanyagában, térbeli komponálásán jól érzékelhető a szobrász szerkesztésmód, ugyanakkor a korabeli moderntánc koreográfiai ismerete is. A műsor létrehozását és az együttes munkáját számos szakember segítette. A próbákon, megbeszéléseken részt vettek Lajtha László, Járdányi Pál és Szervánszky Endre. Az együttes segítői voltak még Csányi László, Harangozó Gyula, Bihary József és Bánhidya László.

1945 őszétől Hont Ferenc igazgatásával indul meg az oktatás a Színművészeti Főiskolán. Sajnos nem kerültek elő korabeli dokumentumok, csak egykori hallgatók írásos és szóbeli visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Hont Ferenc – Szabó Iván munkásságát ismerve – felkérte őt a színész szakos hallgatók színpadi mozgásának tanítására. 1945–46-ban tanított a főiskolán, és tanítványai voltak többek között Soós Imre, Horváth Teri és Szirtes Ádám. Ugyanitt Szentpál Olga vezetésével Tánc főtanszak is megkezdte működését, melynek Szabó is időszakos előadója lett. 1946. február 25-én Kemény Zsuzsa koreográfiájával került sor Mórnicz Zsigmond *Lúdas Matyi* című színművének bemutatójára, melyhez Mészáros Ágának és Kállai Ferencnek Szabó Iván tanította be a koreográfiát.

1946 júliusában megalakult a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége (NÉKOSZ), amelynek jelentős szerepe lesz a magyar színpadi néptáncművészet nemzetközi megismertetésében is. A NÉKOSZ-ban részben az egykori Soli Deo Gloria, a Levente Központi Művészegyüttes, valamint a Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttes munkásságát folytatva, elődeivel több szempontból is összefonódva, néptáncgyüttes is működött, melynek ekkor Szabó Iván volt a koreográfusa. Az 1947 augusztusában először megrendezett Világifjúsági Találkozó (VIT) Prágában két csoporttal is részt vettek magyar néptáncosok: Szabó Iván és Szentpál Olga tanítványai, valamint Pesovár Ernő vezetésével Molnár István Ruggyanta gyári együttesének tagjai. 1948. március 15-én a NÉKOSZ együttese nagyszerű előadást tartott a Városi Színházban, majd júliusban finnországi, bulgáriai, szeptemberben pedig lengyelországi körutakat tett. Az 1848-as szabadságharc emlékére rendezett Centenárium Néptáncfesztivál – amely a maga nemében az első nagyszabású hazai néptáncverseny volt – zsűrijében is ott találjuk Szabó Ivánt. E fesztivál szólótánc versenyében fedezett fel Szabó olyan táncosokat is, akik későbbi hivatásos együttesének lettek elismert szólistái, mint például Táp Gyula, Tarsoly Attila és Zsolnai Judit (Pártos Géza felesége), vagy a Vasas Együttes szólistája, Németh Erzsébet. Szabó Iván Rábai Miklóst is ekkor fedezte fel, majd később is segítője volt munkásságának. Szabó NÉKOSZ együttesében végzett munkásságához érdekes adalékként kell megemlíteni, hogy a franciaországi emigrációból hazatért Pór Anna Muharay Elemér tanácsára a csoport próbáit látogatta együttesvezetői gyakorlatának megerősítésére, illetve néptáncismereteinek bővítésére.<sup>10</sup> A NÉKOSZ égisze alatt működő együttesben már nemcsak a korábbi táncosok alkották a tagságot, hanem felvételt is hirdettek a tánc, néptánc iránt érdeklődő fiataloknak.

A NÉKOSZ együttesének finnországi vendégszereplése előtt merült fel a gondolat a honvédség művészegyüttesének létrehozásáról, melynek vezetésével Szabó Ivánt bízták meg.<sup>11</sup> Mielőtt azonban a tényleges megvalósításra sor került, novemberben két hétre lengyelországi turnéra küldték a csoportot Honvéd Központi Táncgyüttes néven. Az 1948 októberében megalakuló együtteshez Szabó Iván néprajzi munkatársnak Lugossy Emmát, balettmesternek Nádas Marcelát hívta maga mellé. Jelmeztervezőnek Pekáry Istvánt – aki kitűnően ismerte a népművészetet – kérte fel. A festőművészt nemcsak képzőművész kollégaként ismerte, hanem már a *Magyar Csupajáték*ban is együtt dolgoztak. Tagtoborzás alkalmával került az Iparművészeti Főiskola hallgatója, Seregi László is a csoportba. Szabó a felvételekre emlékezve mesélte: „Mikor felvételt rendeztünk, hagytam, hogy a jelölt először csináljon, amit akar, aztán táncoljon zenére [...] mindig

akkor döntöttem, amikor azt mondtam, hogy ne csináljon semmit, csak a kapott zenére menjen keresztül a színpadon. Tehát tud-e sugározni anélkül, hogy rúgná a földet? Így vettem fel Seregi Lacit is” (Kövágó 1984, 21). 1949 őszétől a táncosok feszített tempóban dolgoztak a következő év tavaszára tervezett bemutatkozásra. Szabó Iván igen sokoldalú képzést biztosított táncosainak, fontosnak tartotta a táncos és előadóművészi képzést, és ezek mellett az elméleti oktatást is. „A munkabeosztás átfogta az egész napot: 8-tól 9:30-ig balett, majd fél óra szünet, 10-től 11-ig különböző foglalkozások következtek, például improvizáció, táncírás vagy színészi óra, népdaltanulás vagy koreográfiakészítés, és természetesen gyakorlás. 11-től délután 5-ig szünet volt, és ez idő alatt Szabó Iván szobrászkodott, vagy a Képzőművészeti Főiskolán, esetleg különböző funkciókban tevékenykedett. A tagság egy része pedig ment az egyetemre. Délután 5-től este 9-ig folyt a komoly koreográfiai munka” (Vadas 1989, 29). A Honvéd Művészegyüttesnél klasszikus balettet és karaktertáncot tanító Nádas Marcella pedagógiai tevékenységére emlékezve (Nádas 1980) arról is mesélt, hogy a klasszikus balettgyakorlatokat igyekezett az ágazatot nem ismerő, felnőtt fiatalokhoz úgy igazítani, hogy a táncosok lábán ne vesszen el a néptánc „rusztikája”. Vitányi Iván tánc történetet, Lugossy Emma Lábán-kinetográfiát oktatott a táncosoknak. Lugossy emellett a néptáncgyakorlati foglalkozásokon is közreműködött, ahol különböző tájegységek táncait gyakorolták, illetve a koreográfiák táncanyagát sajátították el. A Gönyey Sándor gyűjtötte, jelentős részben gyöngyösbokrétás táncok, illetve a Gönyey és Lugossy (1947) által kiadott néptáncanyag, Lugossy, valamint a táncosok, Kaposi Edit és Pálffy Csaba saját gyűjtései is kiindulópontját jelentették Szabó Iván koreográfiáinak. Lugossy szakmai segítségével készítette el Szabó Dávid Gyula zenéjére a *Galgamenti táncok*, a *Kalotaszegi táncok* és a *Somogyi táncok* című koreográfiákat, amelyekhez elsősorban Lugossy néptáncgyűjtései jelenthették a forrásanyagot.<sup>12</sup> Az együttes 1949. április 29-i, a Városi Színházban tartott bemutatkozásának programjában szerepeltek olyan koreográfiák, amelyek a NÉKOSZ együttesének repertoárjából kerültek át a programba, például a *Bábtáncoltató*. A folklorista munkatárs (Lugossy) és a korábban már a Muharay-együttes mellett tanácsadóként, munkatársként résztvevő zeneszerzők, színművészek közreműködésével készült el a korabeli kritika szerint is nagyszerű előadás.



2. kép: Kühner György – Szabó Iván: *Bábtáncoltató* (1949)<sup>13</sup>

1949-ben még egy nagy feladat várt Szabó Ivánra és az együttesre. Ez évben Budapesten rendezték a II. VIT-et. Augusztus 7-én, a Városi Színházban került sor a nyitóműsorra, mely nagyjából

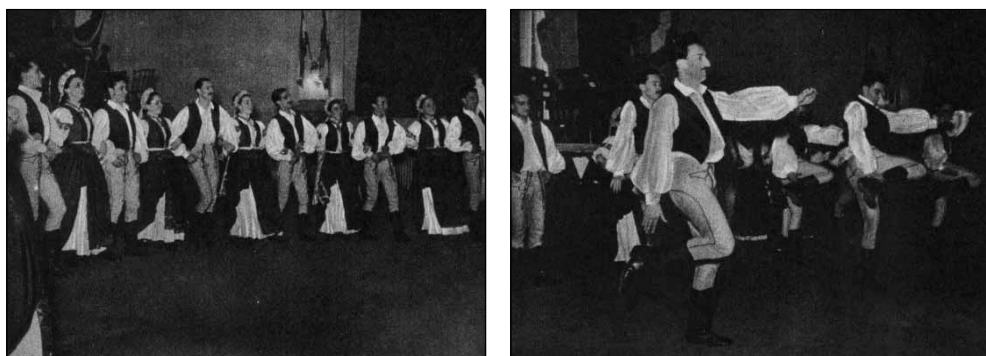
<sup>10</sup> Kövágó Zsuzsa beszélgetése Pór Annával, 1998. április 8. (kézirat).

<sup>11</sup> A Honvéd Művészegyüttes alakulásáról és történetéről lásd: Mészöly (1999).

<sup>12</sup> Lugossy néptáncgyűjtéseit később meg is jelentette különböző kiadványokban (Lugossy 1952; Lugossy 1954).

<sup>13</sup> A kép forrása: Vitányi Ének Alapítvány F 104.

azonos volt a bemutatkozás programjával, de kibővült Dávid Gyula és Szabó Iván *A szabad ifjúság délutánja*, valamint Ránki György és Szabó Iván *Kelet-európai népek barátsága* című műveivel. Az előbbi tánckép beleillik Szabó Iván azon koreográfiai elképzelésébe, melyben az érdekelte, hogyan lehet az úgynevezett „munkásfolklor” megformálni táncszínpadon is. A fesztivál alkalmával „néptáncgyűjtésre” is sor került, vagyis a megjelenő különböző táncsoportok táncait filmre vették, és a műsorokról később kiadvány is született (Lugossy 1950). Maác László 1962-ben írt tanulmányában Szabó koreográfiai erényei közül kiemeli térformálási készségét: „Máig is bámulatos, hogy milyen kevés mozgásból tudott felépíteni egy-egy kompozíciót [...], Szabó »találta fel«, és alkalmazta először tudatosan a magyar néptáncban a tablót, mégpedig nem is mindig csak a zárókép formájában, hanem a kompozíció szerves belső részeként is. Csoportos alakzatai – különösen a tematikus számokban – megelevenedett szoborcsoportok voltak. A szobrász keze a koreográfiákon is otthagya nyomát” (Maác 1962, 4). Szabó Iván koreográfiáit sajnos felvételekről nem ismerhetjük, a *Bábtáncoltató* későbbi felújítását láthatjuk csupán mozgóképen.<sup>14</sup> Kalotaszegi koreográfiájának részletes szöveges leírása néhány fotóval a II. VIT táncait bemutató kötetnek (Lugossy 1950) köszönhetően maradt ránk.<sup>15</sup>



3–4. kép: Szabó Iván – Dávid Gyula: *Kalotaszegi táncok* (1949)<sup>16</sup>

Szabó Iván pedagógiai-tehetséggondozó munkásságát is hangsúlyoznunk kell. Alkotásra buzdított fiatalokat. Pálfi Csaba, Sásdi László, Seregi László és Vadasi Tibor az ő vezetése alatt készítette korai munkáit. A kutató munkában is bátorította táncosait, akik közül a későbbiekben többen – így Pesovár Ernő, Kaposi Edit, Keszler Mária és Pálfi Csaba – néprajzos szakemberként is tevékenykedtek. Szabó felépített egy hivatásos együttest, felnevelt egy professzionális előadógárdát, közvetített a táncművészet és a társművészetek, illetve a folklór és a magyarországi avantgárd művészeti kezdeményezések között. 1950-ben, amikor szobrászművészi elfoglaltságai mellett már nem győzte a Honvéd Táncgyűttes vezetésével járó feladatokat, visszavonult a vezetéstől és a koreografálástól, a táncot azonban soha nem hagyta el. Zsűrített versenyeken, néptánc- és balettelőadásokon a későbbiekben is jelen volt. Képzőművészeti alkotásainak sora (így a Magyar Táncművészek Szövetségének emléklaplettje) is bizonyítja Szabó Iván tánc iránti szerelmét.

<sup>14</sup> A Magyar Televízió felvételéről, a *Thália katonái* című 1969-es műsorból.

<sup>15</sup> Lásd 2. melléklet.

<sup>16</sup> A képek forrása: Lugossy (1950, 108).

THERE IS NO CHARGE FOR THIS PROGRAMME  
ADELPHI THEATRE  
Sole Proprietors: J. & R. GAST  
LICENSED BY THE LORD CHAMBERLAIN TO THOMAS H. BOSTOCK

EVENINGS at 8.30  
Matinees: WEDNESDAY and THURSDAY at 2.30

"CSUPAJÁTEK"  
(JUST A PLAY)  
by BELA PAULINI

"HUNGARIAN Rhapsody"  
with BELLA BORDY and LASZLO CSANYI  
from THE BALLET COMPANY OF THE ROYAL HUNGARIAN OPERA HOUSE, BUDAPEST

In accordance with the requirements of the Lord Chamberlain—1.—The public may leave at the end of the performance for all seats except such those seats at that time in use. 2.—All spectators, foreign and domestic must be kept outside the theatre from 15 minutes before the performance, and must not be allowed to enter the theatre until 15 minutes before the performance. 3.—No person is to be admitted to the theatre until 15 minutes before the performance. 4.—No person is to be admitted to the theatre until 15 minutes before the performance. 5.—No person is to be admitted to the theatre until 15 minutes before the performance. 6.—No person is to be admitted to the theatre until 15 minutes before the performance.

ADELPHI THEATRE  
Sole Proprietors: J. & R. GAST  
LICENSED BY THE LORD CHAMBERLAIN TO THOMAS H. BOSTOCK

"CSUPAJÁTEK"  
(JUST A PLAY)  
by BELA PAULINI

"HUNGARIAN Rhapsody"  
Directed by BELA PAULINI  
Conductor—BELA ENDRE  
Choreography by AUREL MILOS  
Costumes and dresses by G. SZABO

Music by: Zoltan Kodaly, Ferenc Farkas, Lajos Rajter, Zoltan Pongracz, Sandor Veress, Otto Vincze, Viktor Lanyi, Gabor Lizsnyay, Gyorgy Ranky, Lajos Bardos, Zeno Kenessey, Pupils of KODALY, BARTOK and DOHNANYI

Compre SUTHERLAND FELCE

1 THE PLAY IS ON By Zoltan Pongracz  
MAYER BERCSENYI Decoration by M. Varga  
I. GASPAR

2 BETHLEHEM Musical Mystery in three parts  
Music by Francis Farkas  
Decor by C. P. Malvar  
SARY BARABAS FRANCIS PINTER  
MARIKA DARVAS IVAN SZABO  
EVA KOVACS IMRE SOLYMOSSY  
BELA REDEY

3 ONCE UPON A TIME THERE WAS A PRINCE A Fairy Tale  
Music by L. Rajter  
Decor by Bela Paulini  
BELLA BORDY ANDREA BORBIKO  
LASZLO CSANYI

4 WOODPICKER Musical Playlet  
Music by V. Lanyi  
Scenery by S. Pekary  
SARY BARABAS STEPHEN CSONGOR  
FRANCIS PINTER ARVED TERY  
LESLIE KOVACS

5 THE MAGIC FLUTE Pantomime  
Music by S. Veress  
Decor by Bela Bakky  
ANDREA BORBIKO JOLAN HARGITTAY  
EVA KOVACS MAGDA NAGY  
BIRY SZONDY MARIKA DARVAS  
HELEN GERO GABOR ORBAN

6 BANDI PATKO Silhouette Play by Otto Vincze  
Decor by M. Varga  
SARY BARABAS FRANCIS PINTER  
MAGDA NAGY SANDOR FULOP  
IMRE SOLYMOSSY

INTERVAL

Part 2

7 THE ENCHANTED MELODY Hungarian Folk Songs Choir by L. Bardos  
Decor by M. Varga  
SARY BARABAS MARGARET PONGRACZ  
BARBARA ENDRE IREN KERENY  
FRANCESCA VOGT ELISABETH SAGHY  
JOLAN HARGITTAY MAGDA NAGY  
SANDOR HAAS

8 ANNO, 1800 Pantomime  
Music by Zoltan Kodaly  
Scenery by M. Varga  
BELLA BORDY LASZLO KOVACS  
LASZLO CSANYI STEPHEN CSONGOR

9 ONLYHEART VALENTINE 16th Century Hungarian Folk Songs  
Adapted by Francis Farkas  
Scenery by M. Varga  
JOSEPH JARAY

10 THE ASPID VIPER Music by G. Liszmyai-Szabo  
Scenery by L. Fay  
BELLA BORDY MAGDA NAGY  
BARBARA ENDRE LASZLO CSANYI  
MARGARET PONGRACZ ARVED TERY  
JOLAN HARGITTAY IMRE SOLYMOSSY

11 SNOWMEN Musical Farce by G. Ranky  
Scenery by S. Szanyi  
SANDOR FULOP IVAN SZABO  
AKOS KURTOSY

12 THE BRIDEGROOM IS MINE A Musical Comedy  
Music by E. Kenessey  
Scenery by Z. Fulop  
BELLA BORDY SANDOR HAAS  
LASZLO CSANYI IVAN SZABO  
FRANCIS PINTER  
and the whole Team

CORDON BLEU BRANDIES  
DIXON'S DOUBLE DIAMOND PORT  
MORGAN'S WHITE PORT & SHERRY  
On sale at this Theatre

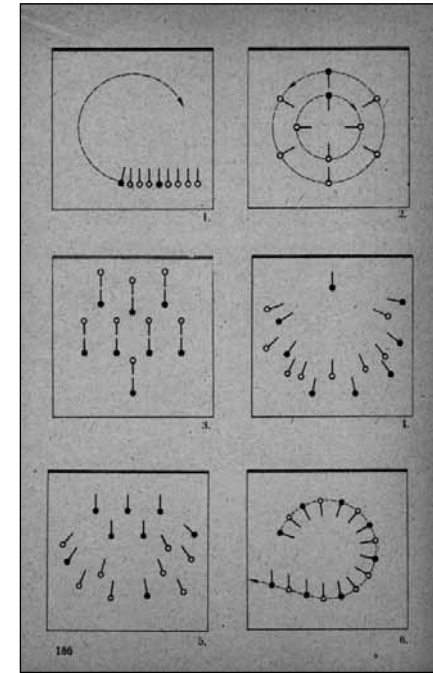
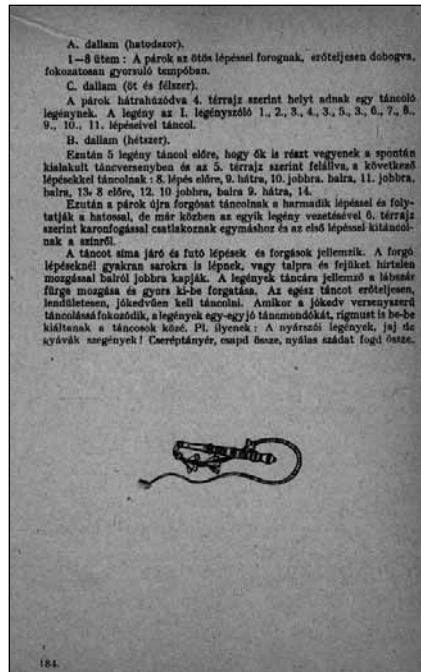
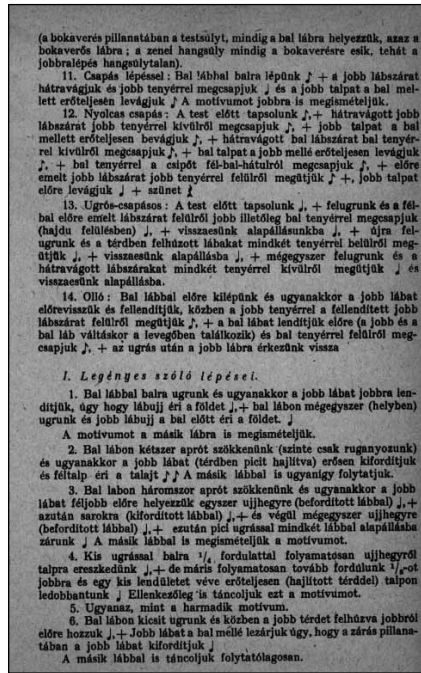
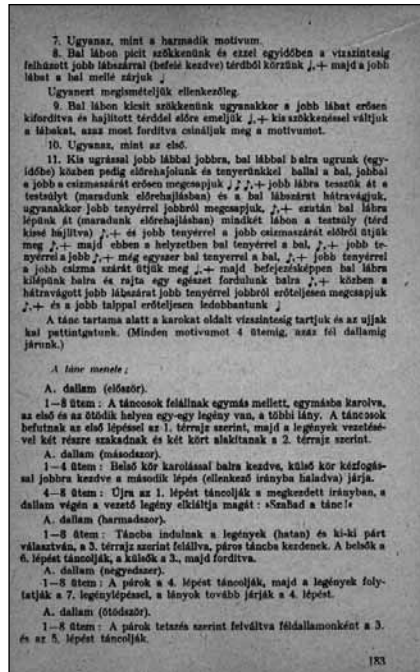
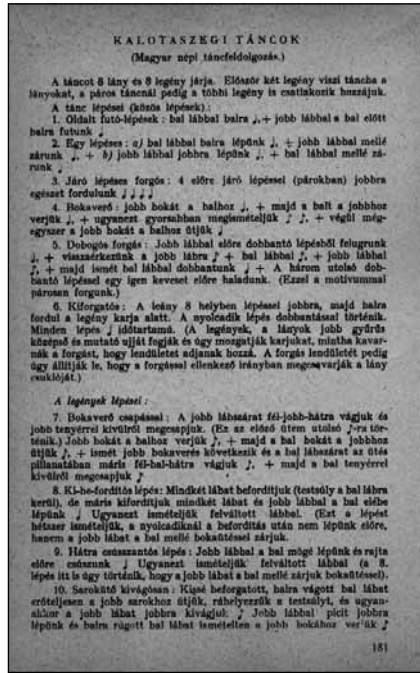
BARCLAY'S LAGER  
ON SALE AT THE BAR

The advertisements in this and other Theatre Programmes appear in the Theatre and General Advertiser Co., Ltd., 1, Park Street, Adelaide, W.C.1. Telephone 2941-2946

1. (a–d) melléklet: A Magyar Csupajáték londoni előadásának programfüzete<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Forrás: Magyar Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívum, Borden Bella-hagyaték.





2. (a-e) melléklet: Szabó Iván: Kalotaszegi táncok<sup>18</sup>

### Irodalomjegyzék

Gönyey Sándor és Lugossy Emma (1947): *Magyar népi táncok*. Budapest Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet, Budapest.

Mária (1975): Beszélgetés Szabó Ivánnal táncművész pályafutásáról. *Táncművészeti Értesítő*, 1975. 3. sz. 92–99.

Kövgő Zsuzsa (1983): „Próbáltam valahogy megérteni a világot”. Szabó Iván emlékei 1. *Táncművészet*, 1983. 12. sz. 16–19.

Kövgő Zsuzsa (1984): „Próbáltam valahogy megérteni a világot”. Szabó Iván emlékei 2. *Táncművészet*, 1984. 1. sz. 18–21.

Kövgő Zsuzsa (1986): *Beszélgetések Milloss Auréllal*. (Kézirat, a szerző tulajdonában.)

Kövgő Zsuzsa (1998): *Beszélgetés Pór Annával*. (Kézirat, a szerző tulajdonában.)

Kövgő Zsuzsa (1999): Szabó Iván emlékezete. Kövgő Zsuzsa (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok, 1998–1999*. 35–42.

Kövgő Zsuzsa és Kövgő Sarolta (2016): *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.

Lugossy Emma (1950): *Táncoló ifjúság*. Hungária, Budapest.

Lugossy Emma (1952): *77 leánytánc*. Zeneműkiadó, Budapest.

Lugossy Emma (1954): *39 verbunktánc*. Zeneműkiadó, Budapest.

<sup>18</sup> A képek forrása: Lugossy (1950, 181–186).

- Maác László (1962): *Magyarországi hivatásos táncgyűttesek története megalakulásuktól 1962 decemberéig*. Népművelési Intézet, Budapest.
- Mészöly Gábor (1999, szerk.): *A legendás Honvéd Együttes igaz története három fejezetben. 1949–1999*. Honvéd Együttes, Budapest.
- Nádasi Marcella (1980): Működésem a Magyar Hadsereg Művészegyüttesben. Maác László (szerk.): *Táncművészeti Dokumentumok, 1980*. 51–61.
- Vadasi Tibor (1989): Emlékezés a Honvéd Művészegyüttesre (1949-1950). Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti Dokumentumok, 1989*. 26–36.
- Vitányi Iván (1964): *A magyar táncmozgalom története I. A magyar néptáncmozgalom története 1948-ig*. Népművelési Intézet, Budapest.

Kürti László

## „Kinizsit látsz véres ajakkal”:

A tánc történeti kutatás sarokpontjainak kérdései

„Majd maga fellobbanva kiszáll a bajnoki táncra  
(Megveti a lyánykát a diadalmi dagály),  
S rengeti földet: Kinizsit látsz véres ajakkal  
A testhalmok közt ugrani hőseivel”.  
Berzsenyi Dániel: *A táncok* (1811)

### Első sarokpont: a kritikai tánc történet hiánya

Berzsenyi Dániel híres versének sorai ráirányítják a figyelmet nemcsak a patrióta romantikus múltkép formálására, hanem a tánc történeti adatok felülvizsgálatának szükségességére is. Természetesen a költő nem maga találta ki ezt a romantikus toposzt: Kinizsi több száz évvel korábbi diadaltánc folklorizálódva született újjá minden nemzedék gondolkodásában.<sup>1</sup> Elég csak Tóth Kálmán („Kinizsi pediglen törökkel szájába / A toborzót egész könnyűséggel járta” – *Kinizsi Pál*, 1853); valamint Jókai Mór („[...] felkap fogai közé egy elesett törököt és úgy járja vele a toborzót” – *Kenyérmezei diadal*, 1856) munkáira gondolni.

Nem véletlenül választottam a Berzsenyi-idézetet, hiszen a magyar tánc történeti kutatás egyik klasszikussá vált sarokpontja, a 15–16. századi hajdútánc jól illusztrálja a történeti tánc kutatás gyengeségeit. Röviden: a magyar tánc történeti kutatás legnagyobb hibáját a tényszerűen, ám annál kevésbé alátámasztott és elemzett adatok kritikátlan felsorolása jelenti. Egyszerűbben fogalmazva: a korai magyar tánc történet egy enigma, létezik is meg nem is, vannak több évszázadra visszanyúló homályos utalások, amelyek értelmezése még várat magára. Ismerünk különféle ábrázolásokat, amelyek valamilyen táncolást láttatnak, csak éppen azt nem tudjuk, hogy mit. Természetesen ezzel nem vagyunk egyedül, hiszen nincsenek jobb helyzetben a tőlünk nyugatra és északra fekvő országok sem.<sup>2</sup> Fontos azonban annak hangsúlyozása, hogy a 11–16. század között ismert, a tánc történeti munkákban ikonikusan felbukkanó, táncolásra utaló adatok többsége egyáltalán nem vagy csak nagy jóindulattal sorolható a magyar tánc fejlődését és változatosságát illusztráló történelemben. Mintha csak Theresa Buckland (2006, 12) kijelentését tették volna magukévá a táncfolkloristák, hogy a ma kutatóinak evidensnek tűnik az, hogy a korábbi évszázadok táncadatai „egyenes utat nyitnának a múltba”. Nyilvánvalóvá kell tennünk azonban azt, hogy a tánc történeti kutatás nem működhet kritikai, elméleti keretek nélkül. Sőt azt sem árt hangsúlyoz-

<sup>1</sup> A téma első alapos ismertetése: Martin (1983).

<sup>2</sup> Példa erre a több tánc történetész által felvetett dilemma, hogy 1500 és 1651 – tehát a híres Gresley kézirat és John Playford *Az angol táncmester* című könyvének kiadása – között nincs angol tánc könyv. Ez azért különös, mert az olasz és francia tánc könyvek a 15–16. századtól egyre szaporodnak. Az viszont tény, hogy a kontinentális táncmesteri könyvek példányait vagy azok fordításait Anglia-szerte olvasták, hiszen a nemesi könyvtárakban több ilyen könyvet találtak (Ravelhofer 2006, 16–20). Hasonló a helyzet a skót táncokkal is. Számátalan tanulmányában olvashatunk arról, hogy a skót reel vagy a kardtánc (sword dance) mennyire ősi, esetleg kelta eredetű, annak ellenére, hogy az utóbbi első említése csak az 1600-as évekből van. A skót kardtáncra az első hiteles forrás 1590-ben bukkan fel VI. Jakab és a dán hercegnő, Anna házassága alkalmából tartott ünnepségen. A reel elnevezés is ebből az évtizedből való (Scott 2005, 100–101, 134). Természetesen a gael-kelta táncnevek igen megtevesztők lehetnek, pláne, ha azok a 18–19. századi nemzeti mozgalom hatására keletkeztek. A skót táncokról a magyar *Hasznos Mulatságok* közölt 1819-ben elsőként egy ismertetést („Játékok és táncok Skóciában”).



ni, különösen az elmúlt négy-öt évtized alatt megkövesedett táncfolklorista szemléletmód miatt, amit az afrikai-amerikai táncörténész, John Perpener (1999, 349) ír: a „táncörténeti kutatásra úgy kell tekinteni, mint egy örökösen fejlődő diszciplínára, ami azt jelenti, hogy a mi munkánk – más emberi tevékenységhez hasonlóan – nem szűkíthető be kényelmes paraméterek közé.”

A közel százéves múltú magyar néptánc kutatás és ezen belül a magyar táncfolklorisztika jelentős eredményekkel gazdagította a hazai és a Kelet-Közép-Európát érintő táncok és táncgyománnyok kutatását.<sup>3</sup> Úttörőinek köszönhetően létezik egy tudományos osztályozási rendszer – megkülönböztethető táncörténeti rétegekkel, táncipológiával és táncdialektológiával együtt meghatározva egyes táncok szerkezeti-morfológiai sajátosságait.<sup>4</sup> Azonban a táncörténeti „rétegek”, „stílusrétegek” vagy egyszerűen „stílusok” mint fogalmi kategóriák bonyolítják a 18. század előtti és utáni táncok kialakulásának és területi eltéréseinek elemzését. Ezen túl kérdések özönét veti fel az, hogy a 20. században gyűjtött paraszti táncok történeti sorrendje mindmáig megoldatlan kérdéseket vet fel. Nincs ugyanis ma egyetlen egy olyan tánc sem a magyar nyelvterületen, amelyről biztonságosan megállapítható, hogyan keletkezett, illetve miként nyerte el a ma ismert formáját.<sup>5</sup> Nem kétséges: a táncfolklorisztikai modell hiányosságainak pótlása, a definíciók és következtetések tisztázása az utókorra hagyományozódott.<sup>6</sup>

A magyar középkor, főleg a honfoglalás és az Árpád-kor forráshiányai miatt a táncörténeti kutatás elenyésző eredményeket tudott eddig felmutatni. Valójában kevesen is próbálkoztak, ami nemcsak a történeti tudományos háttér, nyelvismeret, de a táncfolklorisztika történelmi szemléletmódjának is a következménye. Kétségtelen tény: az 1950-es évektől kialakuló táncfolklorisztika örökségül átvette a tánc sematikus magyarországi történetét, zenéjét és ikonográfiáját a második világháború előtti klasszikus kutatásokból. Réthei Prikkel Marian *A magyarság táncai* című könyvében korának tudományos összefoglalását adta a magyar táncokról, felsorolta az addig ismert történeti adatokat, és megpróbálta tisztázni számos tánc eredetét (Réthei Prikkel 1924). A szerző jó ráérzéssel szelektálta a történeti adatokat, majd a tánckutatóknak egyáltalán nem nevezhető Viski Károly azzal erősítette a magyar tánc kultúra több évszázados fennmaradását, hogy Rétheihez hasonlóan egymást követő időrendi sorrendbe rendezte a forrásokat (Viski 1937, 28–35). Eltérő értelmezések, ritkán ugyan, de hangot kaptak. A táncörténész, ám nem táncfolklorista Vályi Rózsa már az 1969-es nagy ívű munkájában kihangsúlyozta: a 12–13. századi Európában – főként a lovagi kultúra hatására – a „parasztok és a lovagok tánca elvált egymástól és ezután külön utakon fejlődött tovább” (Vályi 1969, 96).<sup>7</sup> Itt természetesen az arisztokráciát kell érteni, hiszen Magyarországon lovagi kultúra kialakulásáról nincs tudomásunk.

Annak ellenére, hogy Martin György és Pesovár Ernő számos általánosságot tartalmazó, nagy ívű munkájában a történetiségre, a táncok változatos fejlődésére nagy hangsúlyt fektettek,

<sup>3</sup> Érdemes megkülönböztetni a néptánc kutatást a globálisabb tánc kutatástól, illetve a specifikusabb táncfolkloristikától. Ez utóbbit csak az 1950-es évektől számíthatjuk. A táncetnológiát nem érdemes valójában tárgyalni, hiszen ebben a témában nem történt előrelépés a Pesovár Ernő által szerkesztett egy kötetten kívül (Pesovár 1986). Táncantropológiáról – magyarországi kontextusban – szintén nem lehet beszélni. Ez az irányzat csak az elmúlt években kezdett el híveket szerezni, ám a terület eredményei, ha lesznek egyáltalán, még váratnak magukra.

<sup>4</sup> A magyar néptánc kutatás elmúlt több mint félszázados történetével, regionális, helyi monográfiákkal nem foglalkozom, csak a releváns irodalmat citálom. A fő konklúzióként – általam is nagyra becsült és használt – tanulmányok között mindenképpen említést érdemelnek az első alapmunkák, például: Martin (1970; 1979), Martin és Pesovár (1998), Pesovár (1972).

<sup>5</sup> Most az újkori és a modern kor polgári-nyugati eredetű táncairól, amelyekről biztonságosan megállapítható, hogyan keletkeztek, illetve miként nyerték el a ma ismert formájukat, nem esik szó.

<sup>6</sup> Erre vonatkozóan korábbi cikkeim adnak útmutatást: Kürti (1995, 147–148; 1999, 104–107; 2002, 92–93; 2014, 744–746).

<sup>7</sup> Ez a kitétel azért is fontos, mert utal arra a művészetpártolásra, ami lehetővé tette a 15. századi táncmesterség megszületését az olasz városok főúri rezidenciáin; munkásságuk révén jelentek meg az első tánckönyvek is (Domenico da Piacenza és tanítványai: Antonio Cornazzano és Guglielmo Ebbero).

a különböző források kritikai értelmezése máig megoldatlan probléma elé állítja a kutatókat. A magyar tánc középkori gyökereinek felvázolásával Felföldi László próbálkozott, ám a megkövesedett táncfolklorisztikai modell miatt, mint ismeretes, lényegében egy nem definiált „középkor” elképzelés vált uralkodóvá (Felföldi 1999a; 1999b). Ennek eredményeképpen a 15–16. századi nyugati kultúrkör táncainak említéséhez kapcsolja a ma ismert táncok egy részét: a körtáncokat, a fegyvertáncokat és – jobb terminus híján – az úgynevezett „rég stílusú páros táncok”-at. A rituális tánc és a női körtánc pedig ennek a nem definiált középkornak a homályába vész.

A magyar tánc korai kutatásának hiányát szomorúan ugyan, de konstatálnunk kell, ám ezt nem az „összehasonlító történeti kutatás fejletlenségének” róható fel, ahogyan azt Felföldi (1997, 293) írja. A néprajzkutatók, a nyelvészek és a történészek kutatása nem marasztalható el egyértelműen, esetleg a tánc kutatásé, mivel a táncos múlt feltárásának az egyik visszatartó erejét nemcsak a források hiánya jelenti, hanem – legalább ennyire hangsúlyos módon – a kutatás egyoldalúsága, az adatok felületes értelmezéséből adódó következtetések is. A Kárpáti János szerkesztette zene-történeti kötet táncal foglalkozó fejezetéből kiderül a táncfolklorisztika tendenciózus szellemisége. Elismételve az eddig publikált adatokat, a Felföldi–Papp szerzőpáros elnagyolva, mintegy négy évszázad tánc- és zenei történetét sűríti egy egymást követő folyamatba, kiemelve egy-egy tánc (például a hajdútánc) jelentőségét (Felföldi és Papp 2011).

## Második sarokpont: a tánc egyházi tilalmának értelmezése

A honfoglalástól a 16. századig – aránylag – sok táncra, táncolásra utaló adattal rendelkezünk. Ám, nem árt hangsúlyozni: a források csak a táncolás tényét erősítik meg, kevésbé azt, hogy valójában mit is táncoltak. Természetes dolog az – már ami az írásbeliséget jelenti –, hogy legtöbb leírásban királyi és főúri lakomákat és lakodalmakat, fontos nemzetközi királytalálkozókat örökítettek meg, ahol a zene és a tánc az ünnepség szerves részét képezte. Arról, hogy a városi polgárság vagy a falusi népesség mit és hogyan táncolt, nem szólnak középkori híradások. Egyedül a tánc tilalom az, amiről a zsinatok rendeletei értesítenek bennünket. Az ilyen hiányosságok ellensúlyozására, nem kétséges, a tánc tiltására vonatkozó egyházi rendeletek és intelmek értékes adatokat tartalmazhatnak. Ilyen például a sokat citált 1279-es budai zsinat (Constitutio Synodus Budensis) rendelkezése, amely megtiltotta a népnek a temetőkertben vagy magában a templomban való táncolást. Az ilyen táncosokat az egyház kiközösítéssel sújtotta, sőt a jokulátorok és szórakoztató mimesek műsorának élvezetét sem engedélyezte papoknak, utalva Szent Ágoston intelmeire. A zsinat ezen rendelkezéseit a belga Liege-ben és a franciaországi Berry-ben megerősítették (Gagne, Kane és Ver Eecke 1984, 85). Hasonló tiltások ezután folyamatosan felbukkannak Magyarországon és Európa-szerte. Példának álljon itt az 1688-as csíkközmási egyházi „innepről való végzés”, a sátoros ünnepeken való „táncolás” és „a királynéasszony ültetés” ellen, valamint arról, hogy a „Szent János estin való virrasztáson való táncolás semmiképpen meg nem engedtetik” (Szádeczky 1897, 435).<sup>8</sup> A templomi vagy temetőkertbeli tánc a 17. századi pikareszk *Simplicissimus*-ban is megjelenik, és ezzel a táncörténészek többsége mintegy igazoltnak találta a halottastánc(ok) magyarországi középkori meglétét, illetve annak folytonosságát a későbbi századokban.<sup>9</sup> A sort folytathatnánk további tiltásokkal, melyek a reformációval szinte önálló műfajjá nőttek ki magukat.

A tiltó rendeletek előéletét nem szabad figyelmen kívül hagyni. A budai zsinat rendelkezése nem unikum az egyházi törvénykezésben, hanem visszaul korábbi zsinati döntésekre. Mint ismeretes, az 1215-ös IV. lateráni zsinat, és korábban az 1209-es avignoni egyházi tanács nyil-

<sup>8</sup> Lásd a királynéasszony-ültetés hajdúsági szokásáról és annak tiltásáról: Szekeres (2000, 51–58).

<sup>9</sup> Csak a legfontosabbakat említve: Felföldi (1987), Morvay (1951), Pesovár (1972) és Réthei Prikkel (1924). A *Simplicissimus* kritikai bemutatását lásd: Szakály (1998).

vánította heretikusoknak az albigenseket és tiltotta a „templomi táncot a szentek napjain, sem pantomim, sem obszcn mozdulatok és körtáncok, sem pedig szerelmi és táncénekek éneklését” (Stevens 1986, 162). Az 1211-es párizsi zsinaton erre hivatkozva rendelték el, hogy a „Szentelt helyeken és temetőkben a nőknek meg nem engedtetik az éneklés és a tánc, de még a betérés sem [...]. Az apácák pedig nem vehetnek részt olyan templomi menetben, amelyben ének és tánc legyen” (Goldron 1968, 19). A tiltó rendeletek folytonosságát egészen a 6–7. századi bizánci császárság tiltásaihoz lehet visszavezetni. A 691–92-ben tartott trullói (Trullo, Olaszország) zsinat korábbi rendeleteket felelevenítve az ünnepek alatt járt féktelen táncolást és a férfiakat bujaságra készítő táncosnők tiltásáról rendelkezett (Herrin 2013, 127; Puchner 2002, 313).<sup>10</sup> A zsinat 62. kánonja a pogány, azaz római–görög szokásként tovább élő kalend, vota és brumalia ünnepek, és az ezekkel kapcsolatos táncolás tiltását szögezte le. A nők és férfiak nyilvános táncolását, a Dionüszosznak áldozást, a férfiak asszonyruhában, a nők férfiruhában való mulatságát és minden mást, ami a keresztény erkölcsbe ütközött, az egyház elítélte. És mindazon személyeket, akiket ilyen vétéségekben találtak, az egyház kiátkozta, a papságot pedig megfosztotta egyházi tiszttségétől (Trombley 1978). Mit jelentenek mindezen egyházi rendeletek? Egyszerűen azt, hogy egy általános táncellenes toposzról van szó, amely évszázadokon keresztül az egyház ideológiáját volt hivatott erősíteni. Az 1279-es budai zsinat rendelete ezt bizonyítja, nem pedig a templomi vagy temetőkertbeli táncolás magyar népi gyakorlatát. Az pedig, hogy ennek bármi köze is lenne a középkori magyar halottastáncokhoz, ha egyáltalán léteztek, teljes bizonyossággal kizárhatjuk.

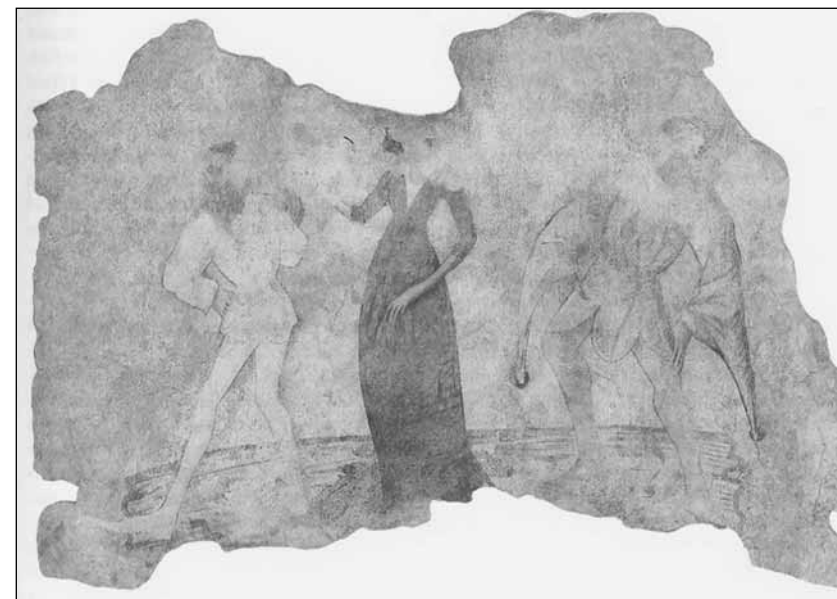
### Harmadik sarokpont: az ikonográfia kérdése

A középkori illusztrációk kérdése úgyszintén érzékeny sarokpontja a tánc történeti kutatásnak. Ismerünk néhány 14–15. századi falfestménytöredéket (1. kép) és táncost, táncosokat ábrázoló kályhacsempéket, amelyek – első látásra – a magyar tánc történetét illusztrálják. A kályhacsempék – ahogyan a besztecebányai Ébner-házban – német tulajdonosok ízlésének és a kor divatirányzatának megfelelően díszítették a kályhákat.<sup>11</sup> Témájában ehhez a tárgyi emlékhöz kötődik a Táncsics Mihály u. 24. alatt feltárt budai ház freskója, amely egy táncoló párt ábrázol (Feuer 1963, 491). A táncábrázolások azonban vajmi kevés fogódzót adnak a kor magyar tánc kultúrájához illetően. Ennek lehetősége nemcsak elenyésző, hanem egyenesen félrevezető lenne: ugyanis nem szabad sem a besztecebányai, sem pedig a budai milióból kihagyni sem az akkori interetnikus viszonyokat, sem pedig a divat és migráció segítségével meghonosított anyagi kultúrát. A kályhacsempék igen elterjedtek a 15. századi nemesi és nagypolgári lakásokban Európa-szerte, sőt még a Balkánon is.<sup>12</sup> Budát a 15. században főleg német, kisebb részt pedig magyar, olasz és zsidó lakosok lakták; a Táncsics Mihály út eredetileg Zsidó út volt, itt volt ugyanis a zsidónegyed. Annak kérdése pedig, hogy a 14. században német, svájci és osztrák területen ismert kályhacsempék („hafner ware”) hogyan és milyen gyorsan áradtak szét egyre keletebbre, az a művészettörténet kérdésköréhez tartozik.

<sup>10</sup> Lásd még Pierre Riché magyarul megjelent tanulmányát: Riché (2016). Egy 1765-ös bucaresti forrásban az esővarázslás ellen ismétlik meg a zsinat tiltását: Puchner (2002, 317).

<sup>11</sup> A besztecebányai kályhacsempék művészettörténeti kapcsolatát lásd: Mezei (2013).

<sup>12</sup> A havasalföldi vajdák fővárosában, Târgovișteben találtak táncosokat ábrázoló kályhacsempét: Petrică (2010, 73–77).



1. kép: A budai falfestménytöredék

A táncosokat ábrázoló falfestményekkel és kályhacsempékkel kapcsolatos – noha csak indirekt módon kötődik a középkori táncolás történetéhez – „bizonyíték” a körmöcbányai táncszó („Suppra aggnö”) problematikája. Miért? A töredék – mert az – sem nem magyar táncszó, sem pedig magyar népdal. A négysoros dalszerű szöveg idegen hatást tükröz, fordítás eredményeként vált a magyar táncdalok első helyezettjévé. A dal lejegyzésének helye a 16. századi Körmöcbánya (ma: Kremnica, Szlovákia) szabad királyi bányaváros, amelyet a 13. században, majd a 14–15. században német telepesek népesítettek be. Általuk honosodhatott meg a 13. században bajor-osztrák Minnesänger (Neidhart von Reuenthal) dala, amelynek teljes magyar verziója nem, ám német eredetije ismert (Ludányi 1994, 139–140). Az irodalomtörténész Ludányi Mária szerint a német eredeti strófázáró halandzsza refrént – „traranuretun traranuriruntundeie” – a magyarul is tudó fordító, Johann Kreusl jegyző, a magyar *Haja-haja virágom* toldalékkal helyettesítette (uo. 138–139).<sup>13</sup>

### A runkelsteini freskó és „magyar” táncosai

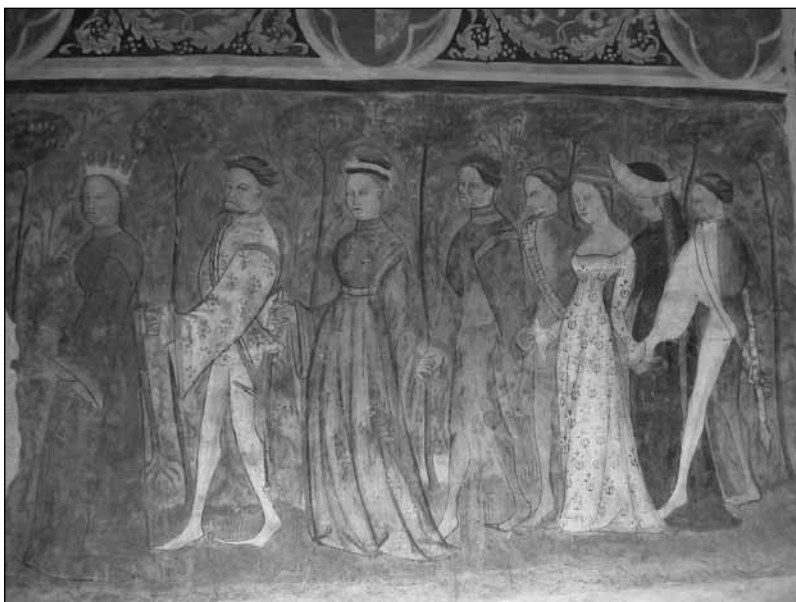
Fontos tánc történeti adatnak számít a 14. század végén, pontosabban az 1390-es években készült táncot ábrázoló freskó, amely a dél-tiroli Runkelstein várának (olaszul Castello Roncolo) lovagtermének falát díszíti (Bechtold 2000). Pór (Bauer) Antal (1834–1911) esztergomi kanonok és egyháztörténész elsőként elemezte nagy figyelemmel a nyolc táncost ábrázoló, mára már híressé vált falfestményt (2. kép). Leleményes módon megnevezte a táncot vezető magyar királynét, Piast Erzsébetet (1305–1380), Nagy Lajos király édesanyját (Pór 1900, 193–208). Pór a következőt látta a festményen: „A második, az udvari táncot ábrázoló képen négy pár táncos van lefestve, kik bal irányban, kézen fogva egymást, lánczot képezve lejtének. A magyar királyné vezet párjával, a házi úrral; a második pár Katalin osztrák hercegasszony (mint véljük) Frigyes bajor herceggel; a harmadik pár ifjabb Margit hercegnő bátyjával, IV. Rudolf herceggel, ki ugyan más ruhát

<sup>13</sup> Hasonló a helyzet az 1480-as években lejegyzett Soproni virágéneknek nevezett töredékkel kapcsolatban is: Sopron német jegyzőjének (Gugelweit János) a keze nyomát viseli, és nem népdal.

visel, mint akár a lapdázásnál, akár a halászatnál, de házi színeit meg nem tagadja; a negyedik pár idős Margit hercegnő idős István alsó-bajor herceggel. Jobb kéz felől két zenész működik” (Pór 1900, 204).

A szerző szerint Erzsébet egy állítólagos müncheni utazása során vett részt egy ünnepségen, ám erre nézve semmiféle adatot nem talált. Maga is kénytelen bevallani, hogy bizonytalan a festmények – amelyek több művész keze nyomát viselik, akik a festményeket többször átfestették a 15–16. században – datálása.<sup>14</sup>

A magyar tánc történet kutatóit mindez kevésbé érdekelte, inkább nagy igyekezettel illesztették be a freskót a magyar tánc középkori múltját bizonyító elképzelésükbe. Kaposi Edittől Pesovár Ernőig, Martin Györgytől Felföldi Lászlóig és Nagy Zoltánig bezárólag mindenki örömmel üdvözölte a falfestményt, mint a magyar lán- és körtáncok létét alátámasztó ábrázolást (Martin 1979, 18; Nagy 2004, 126). Felföldi László szavaival: „magyar vonatkozása miatt említésre méltó a runkelsteini freskók ábrázolása, ahol Nagy Lajos édesanyja, Erzsébet egy vonulós táncot jár Menyhért bajor herceggel és udvarának tagjaival” (Felföldi 1999b, 277). Az ikonográfia felszínes értelmezésén túl problémás az abból azonnal levont konklúzióra való hajlam. Ahogyan az is, hogy a runkelsteini freskó egy branle vagy a Zauner néven emlegetett középkori sövénytánc eredetű lánctáncot ábrázol (Martin 1979, 18).



2. kép: A runkelsteini freskó

A félreértelmezés alapot szolgáltatott általánosító elméletek gyártásához, ahogyan ez látszik Martin Györgynél, aki a runkensteini freskó „közvetett magyar vonatkozását” hangoztatta, majd egy olyan következtetési hibába bonyolódik, amire semmiféle konkrét bizonyíték nincs: „A tánc-kultúra fejlődése során eleinte epizódiként, majd második tételként kapcsolódik a lánctáncokhoz a

<sup>14</sup> Ezt a tematikát bizonyítják még egy másik dél-tiroli kastély, Schloss Rodenegg (Castle Rodengo) hasonló freskói: Lambdin és Lambdin (2008, 61). Erre nézve a Schloss Runkelstein hivatalos honlapján egyértelmű a magyarázat: a Vintler testvérek – Franz és Niklaus – 1385 után rendelték meg a koraközépkori legendákat bemutató freskókat: [http://www.runkelstein.info/runkelstein\\_de/Geschichte\\_Schloss.asp](http://www.runkelstein.info/runkelstein_de/Geschichte_Schloss.asp)

pantomimikus párostánc is” (Martin 1979, 15 és 18).<sup>15</sup> Hasonló konklúziót enged meg magának a néprajzkutató Andrásfalvy Bertalan, amikor így érvel: „Európában a reneszánszig csak kör- és lánctáncokat jártak. Páros tánc nem létezett” (Andrásfalvy 2002, 80). Természetesen nem igaz az, hogy a nem definiált középkorban (mikor valójában?) párostánc nem, csak „kör-és lánctánc” élt, ahogyan az sem tartható elképzelés, miszerint – csupán formai hasonlóságuk miatt – a magyar karikázókat ezekhez a táncokhoz lehetne kapcsolni.

A runkelsteini freskó táncfolklorista értelmezése igen gyenge lábakon áll, ahogyan nem magyarázható meg egykönnyen az sem, miért került volna az 1380-ban Budán elhunyt Erzsébet egy 1362-es ünnepség mondvacsinált emlékeként az 1390-es években készült dél-tiroli kastély falfestményére.<sup>16</sup> Tény, hogy e festmény köré szőtt történelmi találkozóra nincs semmi bizonyíték, így csak Pór Antal fantáziadús leírása marad számunkra az egyetlen forrás. Nem csodálkozhatunk azon tehát, hogy ezt az értelmezést senki sem vette át a nyugati tánc-történészek vagy művészettörténészek közül, annak ellenére, hogy egy ilyen precíznek vélt interpretáció fantasztikus tánc-történeti hírértékkel bírna.<sup>17</sup> A kritikával természetesen nem vagyok egyedül, mivel alaposabb történeti kutatások sem vélték Pór Antal elméletét tarthatónak, a legújabb tudományos elemzések pedig egyszerűen visszautasítják a minden alapot nélkülöző romantikus elméletet. A történész Szende László érvelésével „a runkelsteini falfreskókat kizárhatjuk Erzsébet királyné ikonográfiájából. Pórt minden bizonnyal befolyásolta a táncjelenet fölött látható magyar Anjou-címer, amely csak egy a lovagi torna keretét díszítők közül” (Szende 2007, 41).<sup>18</sup>

A runkelsteini freskón látható egy sorban táncolók képi megfogalmazása elterjedt és sokszor ismételt középkori, sőt ókori ábrázolási toposz. Tehát a klasszikus „locus amoenus”-t (a földi paradicsomkertet) megtestesítő freskó valójában a 14–15. században virágzó *Rózsaregények* (*Roman de la Rose*) egyik szép illusztrációja, ami miatt Pór Antal és a táncfolkloristák elméletét kénytelenek vagyunk elvetni (3. kép).<sup>19</sup> Be kell vallani tehát, hogy a magyar tánc-történeti ikonográfia így szegényebb egy mondvacsinált romantikus 19. századi adattal.

<sup>15</sup> Martin György a tánc-történészek egyáltalán nem nevezhető Curt Sachs és Bruno Nettl munkáira hivatkozott.

<sup>16</sup> Hasonló viták más ábrázolásokkal kapcsolatban is történtek, lásd Carol Frick, Otto Gombosi, Laura Cavazzini és Emily Jayne vitáját az ún. Adimari Cassoneról, azaz az 1450-es években fából készült és szépen festett kelengyeládán látható táncjelenetről. A művészettörténészek mind a mai napig vitáznak a készítés dátumán, a láda vagy faldekoráció eredeti funkcióján, de minket itt most a táncjelenet érdekel. Gombosi volt az első, aki a táncot a 15. századi olasz chiarenzanaként azonosította. Ezt a táncot egyébként Guglielmo Ebreo könyvében chirintana névvel közölte. Cavazzini szerint azonban egyszerűen bassadanzát ábrázol a jelenet. A vita összefoglalását és az Adimari Cassone leírását lásd: Bayer (2008, 288–290).

<sup>17</sup> Akik külföldön átvették ezt az adatot, azok elsősorban Martin György 1974-ben a Corvina Kiadónál megjelent angol nyelvű *Hungarian folk dances* című könyvecskéjében talált adatra hivatkoznak: [http://www.wikipedia.or.ke/index.php/Medieval\\_dance](http://www.wikipedia.or.ke/index.php/Medieval_dance)

<sup>18</sup> Hasonló vélemény még: Bertényi (1998).

<sup>19</sup> A tánc-történészek szerencséjére a *Rózsaregények* manapság önálló digitális műfajt képviselnek. Nem kell tucatnyi levéltárban kutatni, az ikonográfia eléréséhez elegendő a digitális *Roman de la Rose* anyagok átböngészése (Roman De la Rose Digital Library). A romandelarose.org honlapon a rajzok külön kereshetők és nagyíthatók, ami nagyban megkönnyíti a jobb értelmezést. Lásd például a *The dance in the garden of Deduiz* (mintegy kéttucat ábrázolás), *Cortoise invites L'Amans do dance* (négy rajz) és *L'Amans watches the dance* (három rajz). Egy másik teljes digitalizált *Rózsaregény* a *Guillaume de Lorris*, az egyik első munka számtalan kitűnő illusztrációval: <http://roderic.uv.es/handle/10550/21987>. A földi paradicsom és a tánc középkori vándortémájáról lásd: Kelly (1981, 69–76).



3. kép: Roman de la Rose

#### A Kinizsi- és Dózsa-ikonográfia problematikája

A magyar tánc történeti kutatás sarokpontját képező ikonográfiai adatok megkérdőjelezése további kihívásokkal szembesítenek bennünket. Mint egy korábbi tanulmányomban utaltam rá, Kinizsi Pál kenyérmezei győzelmi táncára azonnal rávetődik a hiteltelenség gyanúja.<sup>20</sup> Úgy a magyar, mint a román történelemben Kinizsi Pál – azaz Pavel Chinezu – kenyérmezei (románul: Câmpul Păinii) győzelme a nemzeti mítosz szintjére emelkedett, olyannyira megmozgatva a patrióta művészek fantáziáját, hogy számtalan rajzon meg is örökítették Kinizsi herculesi táncát két karddal a kezében és egy török holttesttel, máshol két török holttesttel a szájában (4–6. kép).<sup>21</sup> A „Pavel Chinezu dansând cu un turc în dinți” feliratos kép Kinizsit tollas süveggel a fején, sarkantyús csizmában, keresztbe rakott lábbal és csipőre tett kézzel ábrázolja, egy törökkel a fogai között.<sup>22</sup> Ezzel a rajzzal magyar publikációkban eddig nem találkoztam, de nyugodtan kijelenthető, hogy nem korabeli, hanem legfeljebb amatőr másolatnak tarthatjuk, lényegében a Bonfini leírásból ismert jelenet 19. századi mitizálása. Honnan akkor a képi megfogalmazás?

<sup>20</sup> Erről részletesen lásd: Martin (1983). A táncsemény hajdútáncá minősítését megkérdőjelező cikkem: Kürti (2017).

<sup>21</sup> Például: *pressalert.ro* – <https://www.pressalert.ro/2014/06/povestea-uitata-cneazului-din-banat-pavel-chinezu-cum-condus-ostirile-la-izbanda-si-prin-ce-festival-inedit-va-fi-sarbatorit> vagy a *cunoastelumea.ro* – <http://www.cunoastelumea.ro/istoria-lui-pavel-chinezu-conducatorul-de-osti-din-transilvania-a-carui-faima-de-razboinic-a-ajuns-pana-la-vatican-avea-o-forta-herculeana>. Kinizsiről és a kenyérmezei ütközetről lásd még: Hațegan (1994) és Popa (2001).

<sup>22</sup> A kép több román internetes honlapon felbukkan, lásd: <https://www.romaniadigitala.ro/blog/13-oct-1479-batalia-de-la-campul-painii>



4-6. kép: Kinizsi

A román rajz nincs magyar előd nélkül. Ez a művészi toposzok élete: öröklődő vándortémák, amelyek elődjeikre utalnak vissza, már ha azok ismertek, és nemcsak a másolatok másolataival kell beérnünk. A Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonában van egy ismeretlen művész 18. századi festménye Kinizsiről. A festményen Kinizsi jobb karja mellett három kis jelenetet örökített meg alkotója, az egyikben Kinizsi két karddal a kezében egy halott törököt tart a szájában. Az egységesnek tűnő kompozíció egyértelműen ambivalens a különféle témák mozaikszerű kibontásával. Ez a költői fordulat jellemzi a későbbi krónikaírókat is, ahogyan – Bonfini leírása alapján – ötvözték az ókorig visszautaló leírásokat, jeleneteket: Herkules és Sámson alakját a csata utáni lakomában járt fegyveres katonatáncos és a csata hevében két karddal küzdő Kinizsit. Egyébként a két karddal való táncolás egyik krónikaírónál sem található meg – sőt Heltai Gáspár krónikájában Kinizsi hátratett kézzel kapta fel a törököt a szájába –, ám a herculesi jellemvonásokkal felruházott Kinizsi kezébe adni két kardot nem tűnt különösebb csúsztatásnak. Az ilyen eszközös előadás később más nemesemberek táncudását is öregbíti (például Esterházy Pálét). Így születik meg és öröklődik egy középkori karaktertánc „hiteles” magyar férfitáncként, a táncfolkloristák által piederstálra emelt hajdútáncként.

Nem vagyunk jobb helyzetben, amikor a Dózsa György 1514-es kivégzéséhez kötött táncbárázolásokat kell értelmeznünk. Ahogyan azt már több mint száz évvel ezelőtt Márki Sándor megjegyezte, a horrorisztikus táncos jelenet rendkívül ellentmondásos.<sup>23</sup> Ezt már csak azért is fontos hangsúlyozni, mert a kivégzést megjelenítő 15–17. századi reprezentációk, bár léteznek hasonlóságok, fontos eltéréseket ugyanúgy megfogalmaznak. A tüzes trón legendáját a korona tüzesítésére rakott tűz adhatta (egy rajzon Dózsa kezében még tüzes jogart is tart), amely kivétel nélkül minden ábrázoláson központi elem. A primer ikonográfia egy 1514-es nürnbergi röpiraton, majd 1519-ben Taurinus munkájának címlapján jelent meg, megadva a képi formák későbbi változatos lehetőségeinek tárházát. Annak ellenére, hogy Taurinus szövege nem utal táncmuzsikára, illusztrációként a nürnbergi röpirat képi világát másolta le egy mozgalmassabb, látványosabb jelenetre. Mindkét ábrázolás egyöntetűen lemeztelenítve mutatja a trónszerű székre kötözött Dózsát, fején tüzes koronával, miközben katonái testét harapdálják, mindezt zenére (7–8. kép). Taurinus az eltérő vizuális narratívát már nem csak a karóba húzott holttestekkel és egy dudással, hanem egy egész kis zenekarral (hegedű, duda) fokozza, ezzel is sugallva a különböző leírások által legendaszerűvé alakított táncos kannibálok képét. A 16. század végére ennek a háborzongató táncnak

<sup>23</sup> A képeket lásd: Birnbaum (1996). Korábbi magyar munkában pedig: Márki (1913).

már neve is van: hajdútánc (Kürti 2017, 1032). Egyes kutatók a kivégzés és Krisztus keresztre feszítésének hasonlóságát is felismerni vélték, és ez az apokaliptikus mítoszselem is közrejátszott Taurinus és követőinek munkásságában.<sup>24</sup> Ezek után egyértelmű az, hogy ahogyan a 16. századi leírások elemei – például Dózsa embereinek kannibalizmusa –, úgy az ikonográfiai ábrázolások is hihetetlen, hiteltelen túlzások eredményei. Sem a képi világ, sem pedig a költői toposzok nem alkalmasak a korhű tánc történeti vonatkozások felvázolására. Minden ilyen jellegű tapogatózás csak további izgalmas, ám kérdéses vándortémák, és semmiképpen sem tudományos erejű tézisek gyártását szolgálják.



7-8. kép: Dózsa György kivégzése

#### Negyedik sarokpont: a szintetizáló konklúziók eredményessége

A fentiekben leírtak a következő felismeréshez vezetnek el bennünket: bizonyos tánc történeti források nem kellő megalapozottsággal, ám folyamatosan ismétlődnek a szakirodalomban. Azonban a számtalanszor idézett tánc történeti adat önmagában még nem bizonyíték, különösen akkor, ha nincs forráskritika, és ha valóság alapja megkérdőjelezhető. Ez utóbbi lényegében a legfőbb oka annak a parttalanságnak, amely kiküszöbölésével a korai magyar tánc történeti forrásokat a nemzetközi összehasonlító történeti kutatásba igényesen beilleszthetnénk. Tovább nehezíti ezt a munkát a táncfolklorisztika történeti-tipológiai rendszerezése, a táncikonográfiai kutatás teoretikus alapozásának hiánya, amelynek egyik összetevője a visszatekintő homológikus szemléletmód. A homológia szerint a kapcsolatot a hasonlóság szolgáltatja, amely feltételez egy közös eredetet. Tehát B és C hasonló egymáshoz, azért mert bizonyos elemei megegyeznek, és ezért mindkettő egy közös őstípusra, azaz az A-ra vezethető vissza. Természetesen ez a szemléletmód nem számol az analógiával: azzal a ténnyel, hogy két vagy több táncforma hasonlíthat egymásra, bár nincs közös gyökerük. Így természetesnek tűnhet a táncos Kinizsi Pál képzeletbeli alakja, ami persze nem helyettesítheti a történeti hőst, még akkor sem, ha számos irodalmi vagy képi ábrázolása

<sup>24</sup> Taurinus további klasszikus hatásvadász elemeket is beillesztett: a haldokló Dózsa beszédet intéz a tömeghez, a parasztvezér lelke még a poklot is megjárja. A Dózsa kivégzésekor „hegedű és füttyszó mellett” járt táncot egy mohácsi monda őrizte meg: Bosnyák (2001, 143–144).

ismert a 18–19. századból. Hasonlóan a 20. században felgyűjtött körtáncok, mint például a lánykarikázók, még a vélt-valós formai vagy zenei hasonlóságuk ellenére sem állhatnak genetikus kapcsolatban a középkor idealizált táncábrázolásaival. Az egyházi táncellenes rendeletek a hatalom és kontroll általános ideológiai eszköztárhoz tartoztak, eredetük, ahogyan hatásuk is, mindig megfontolás tárgya kell, hogy legyen. Ahogyan a *Rózsaregény* miniatűrűi, kályhacsempék figurái vagy a Runkelsteini freskó általános táncolás képi allegóriái, ugyanúgy Kinizsi és Dózsa legendáiba szőtt táncolás valós kapcsolatáról sem lehet igazán beszélni.

A fent bemutatott történelmi példák elsősorban irodalmi és vizuális reprezentációk szerzőgazó problémáira és a különböző iskolák értelmezésének hatalmára irányítják rá a figyelmet. Az említett toposzok a klasszikussá vált baudrillard-i szimulákrum-elméletet illusztrálják: egyes táncábrázolások a látszatvalóság másolataiként funkcionálnak – a remake remakejei –, és így, egymást erősítve, egy olyan lehetséges középkort szimulálnak, ami talán sohasem létezett vagy teljesen másként, mint ahogyan azt mi elképzeljük.<sup>25</sup> Nem kétséges az, hogy egyes történeti adatok körül kialakult nimbusz félrevezette a tánc kutatókat, ahogyan a múltbeli és a mai állapotok közti történeti tánc- és zenei kapcsolat egy tudományos folyamat összefüggésében konstituálódott. Mindezek függvényében a magyar tánc kutatás számos „bizonyított” és „valósnak” vélt adata, valamint az ez alapján felállított kanonizált elmélete, alapos revidálásra szorul. A jövő kutatói számára megfontolandó az antropológus tánc kutató, Joan L. Erdman útmutatása: „Nem tudni valamit nem jelenti azt, hogy a tánc történetész betömheti a lyukakat azzal, amiről azt gondolja, hogy megtörténhetett. Ezek a »lyukak« inkább csak jelzésértékűek arra nézve, hogy mi az, amit még kutatni kell” (Erdman 2008, 306). Ehhez már csak egy támogatható mondatot érdemes hozzáfűzni a táncfolklorisztika úttörőjétől, Martin Györgytől: „A történeti mítoszok továbbápolása helyett a tudománynak az igazságot kell feltárnia a helyes nemzeti önismeret érdekében” (Martin 1984, 360).

#### Irodalomjegyzék

- Andrásfalvy Bertalan (2002): A tánc születése. In: Pócs Éva (szerk.): *Közösség és identitás*. Studia Ethnologica Hungarica III. L'Harmattan, Budapest. 79–84.
- Bayer, A. (2008, szerk.): *Art and love in renaissance Italy*. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Bechtold, A. (2000, szerk.): *Schloß Runkelstein – Die Bilderburg. Ausstellungskatalog*. Athesia, Bozen.
- Bertényi Iván (1998): A középkori művelődés. In: Kósa László (szerk.): *Magyar művelődéstörténet*. Osiris, Budapest. 54–135.
- Birnbaum, M. (1996): A mock calvary in 1514? The Dózsa passion. In: Szőnyi, Gy. E. (szerk.): *European iconography East and West*. Brill, Leiden. 91–108.
- Bosnyák Sándor (2001): *1100 történeti monda*. MTA Néprajzi Kutatóintézet, Budapest.
- Buckland, Th. J. (2006): Dance, history, and ethnography: Frameworks, sources and identities of past and present. In: Buckland, Th. J. (szerk.): *Dancing from past to present: Nation, culture, identities*. University of Wisconsin Press, Madison. 3–21.
- Emerling, J. L. (2005): Jean Baudrillard. In: *Theory for art history*. Routledge, New York. 87–94.
- Erdman, J. (2009): A comment on dance scholarship. *Dance Chronicle*, 31. 306–309.
- Felföldi László (1987): Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban. *Ethnographia*, 98. évf. 2–4. sz. 207–226.

<sup>25</sup> Baudrillard művészettörténetre vonatkozó elméletét lásd: Emerling (2005, 87–94).



- Felföldi László (1997): Néptánc és őstörténet. In: Kovács László és Paládi Kovács Attila (szerk.): *Honfoglalás és néprajz*. Balassi Kiadó, Budapest. 293–300.
- Felföldi László (1999a): Tánc történet. In: Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 1. Az Árpádok világa. Magyar művelődéstörténet a kezdetektől 1301-ig*. Kossuth, Budapest. 269–274.
- Felföldi László (1999b): Tánc történet. In: Szentpéteri József (szerk.): *Magyar kódex 2. Lovagkor és reneszánsz. Magyarország művelődéstörténete 1301–1526*. Kossuth, Budapest. 275–284.
- Felföldi László és Papp Géza (2011): Magyar táncok – az ungaescától a csárdásig. In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Rózsavölgyi, Budapest. 128–139.
- Feuer Istvánné (1963): A budai vár házainak 1959. évi műemléki kutatásai. *Fortuna utca 21 – Táncsics Mihály utca 24. sz. Budapest Régiségei*, XX. 489–493.
- Gagne, R., Kane, T. és Ver Eecke, R. (1984): *Dance in Christian Worship*. Pastoral, Washington.
- Goldron, R. (1968): *Minstrels and masters*. Doubleday, New York.
- Hațegan, I. (1994): *Pavel Chinezu*. Editura Helicon, Timișoara.
- Herrin, J. (2013): *Unrivaled influence. Women and empire in Byzantium*. Princeton University Press, Princeton.
- Kelly, D. (1981): *Medieval imagination. Rhetoric and the poetry of courtly love*. The University of Wisconsin Press, Madison.
- Kürti László (1995): Antropológiai gondolatok a táncról. *Krizsa János Néprajzi Társaság évkönyve*, 3. 137–153.
- Kürti László (1999): Symbolism and meaning in dance: Toward a critical anthropological approach. *East European Meetings in Ethnomusicology*, 6. 91–112.
- Kürti László (2002): Ethnomusicology, folk traditions and responsibility: Romanian—Hungarian intellectual perspectives. *European Meetings in Ethnomusicology*, 9. 45–76.
- Kürti László (2014): Táncantropológia és kritikai tánc tudomány. *Magyar Tudomány*, 175. évf. 6. sz. 740–748.
- Kürti László (2017): Tánc történeti mítoszok: A hajdútánc forráskritikai megközelítése. In: Jakab Albert Zsolt és Vajda András (szerk.): *Aranyhíd. Tanulmányok Keszeg Vilmos tiszteletére*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 1029–1041.
- Lambdin, L. C. és Lambdin, Th. R. (2008): *Arthurian writers: A biographical encyclopedia*. Greenwood, Westport.
- Ludányi Mária (1994): A Suppra aggnő forrásvidéke. In: Jankovics József (szerk.): *Klaniczay Tibor emlékére*. Balassi, Budapest. 136–142.
- Martin György (1970): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Martin György (1979): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai, Budapest.
- Martin György (1983): Kinizsi tánc a 15. és 16. századi forrásokban. *Zenatudományi Dolgozatok*, 1983. 77–89.
- Martin György (1984): Tánc és társadalom. Történeti táncnévadás-típusok itthon és Európában. In: Hofer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia*. MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest. 152–164.
- Martin György és Pesovár Ernő (1998): Tánc. In: Voigt Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Osiris, Budapest. 540–602.
- Márki Sándor (1913): *Dózsa György*. Athenaeum, Budapest.
- Mezei Emese (2013): Az Ebner-csempék. Egy késő középkori kályháról. In: J. Újváry Zsuzsanna (szerk.): *Győzteseink szárnypróbálgatásai*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba. 271–300.
- Morvay Péter (1951): A templomkertben, temetőben és halotti toron táncolás, s a halottas-játék népszokásához. *Ethnographia*, 70. 73–81.
- Nagy Zoltán (2004): Kép és szöveg. A magyarországi tánc történet forrásai. In: Pesovár Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai*. Hagyományok Háza, Budapest. 125–197.
- Perpener, J. (1999): Cultural diversity and dance history research. In: Fraleigh, S. H. és Hanstein, P. (szerk.): *Researching dance. Evolving modes of inquiry*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh. 334–351.
- Pesovár Ernő (1972): *A magyar tánc történet évszázadai*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Pesovár Ernő (1986, szerk.): *Táncetnológia*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Petrică, F. G. (2010): Three medieval stove tiles from the Princial Court of Târgoviște. *Annales d'Université „Valahia” Târgoviște Section d'Archéologie et d'Histoire*. Tome XII. No. 2. 73–78.
- Popa, C. I. (2001): Momumente comemorative închinatе luptei de la 1479 ridicatе pe Câmpul Pâni. *Patrimonium Apulense*, 1. 202–206.
- Pór Antal (1900): Magyar vonatkozású faliképek Runkelsteinban. *Archeológiai Értesítő*, 20. évf. 3. sz. 193–208.
- Puchner, W. (2002): Acting in the Byzantine theater: evidence and problems. In: Esterling, P. és Hall, E. (szerk.): *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge University Press, Cambridge. 304–326.
- Ravelhofer, B. (2006): *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*. Oxford University Press, Oxford.
- Réthei Prikk Marián (1924): *A magyarság táncai*. Studium, Budapest.
- Riché, P. (2016): Világi és vallási táncok a kora középkorban. *Tánc tudományi Közlemények*, 8. évf. 1. sz. 45–54.
- Scott, C. M. (2005): *The Scottish Highland Dancing Tradition*. PhD thesis. The University of Edinburgh. <https://core.ac.uk/download/pdf/12813073.pdf>
- Stevens, J. (1986): *Words and music in the Middle Ages: Song, narrative, dance, and drama, 1050–1350*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Szakály Ferenc (1998): A Magyar és Dáciai Simplicissimusról – Szélesebb művelődéstörténeti keretben. In: Speer, D.: *Magyar Simplicissimus*. Felsőmagyarország, Miskolc. 217–227.
- Szádeczky Lajos (1897, szerk.): *Székely oklevéltár. 6. köt.* Székely Történelmi Pályadíj-Alap Felügyelő Bizottsága, Kolozsvár. 1603–1698.
- Szekeres Gyula (2000): Királyasszony-táncmulatság. In: „Tizenhárom ezüst pityke...” *Néprajzi tanulmányok a Hajdúságból*. Szabadhajdú, Hajdúböszörmény. 51–58.
- Szende László (2007): *Piast Erzsébet és udvara*. Doktori disszertáció, ELTE BTK. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/szendel/diss.pdf>
- Trombley, F. R. (1977): The Council of Trullo (691–692): A study of the canons relating to paganism, heresy, and the invasions. *Comitatus*, 9. 1–18.
- Vályi Rózi (1969): *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Viski Károly (1937): *Hungarian dances*. Dr. George Vajna & Co. – Simpkin Marshall Ltd., Budapest–London.

## Hogyan legyünk koreográfusok?

Alkotási folyamat, kreativitás serkentése, figyelés és rögzítés:  
gyakorlatok a felfedezésre

Előre bocsátom, hogy sokáig elleneztem az előadó-művészet intézményes formában történő oktatását. Úgy látom, hogy jelenleg is egy jó értelemben vett szakmunkásképzés folyik Magyarországon, aminek kevés köze van a művészléhez. Mégis közel 20 éves alkotói és előadói, táncosi munka után beiratkoztam a Magyar Táncművészeti Egyetemre. Nem tagadom, hogy legbelül még mindig küzdök a helyzettel, a tapasztalattal.

A kiselőadásom kezdéseként a konferencia első napján hallottakból idézek, mert megragadtak bennem, és relevánsnak érzem őket. Fügedi Jánost idézve: „A mozgás, a tánc változások sora.” vagyis ha az alapélményünk már változásban van, a figyelmünkkel és a gondolatainkkal ezt a változást érdemes követni és abból alkotni. Ennek az átadása is csak kérdésfelvetésekkel történhet. Erősen elgondolkodtatott Macher Szilárd azon felvetése is, hogy „a kreativitást egy széttartó és független elemeket összekapcsoló tevékenység”-nek fordította le, és ezzel szinte ellentétbe helyezte „az intellektualitást, ami összetartó”. Számomra a kreativitás egyfajta megismerési folyamat, és mint ilyen, teljesen kiegészíti az intellektuális felfogást is. Lőrinc Katalin kiselőadását hallgatva (és kicsit figyelve is az első ún. „kísérleti” modern táncművészképző osztály fejlődését) csak drukkolni tudok annak a nyitott személetmódnak (ahogy megfogalmazta: „a folyamatos áramoltatásnak és az impulzusok beengedésének”), amit kollégáival kialakítva visz végbe. Meggyőződésem, hogy a professzionális táncművészképzésben ez egy fontos lépés.

Nem csak nyugati jó példák vannak, hiszen a Zágrábi Színművészeti Akadémián 2013-ban elindult egy nagyszerű kezdeményezés és nyitott személetű képzés: 3 éves BA kortárs tánc (performance and teaching strands) és BA balettpedagógia – ez utóbbin állandó visszahívott tanár Szitt Melinda is. De az a rigai egyetem is példa értékű, ahol a táncművészek és -tanárok képzését sokkal inkább a tudás minél szélesebb ismeretére helyezik, kevésbé klasszikus balett központú, így igazán a ma táncosát képzik. Kézér Gabriella kreatív gyerektánc óráin pedig az égett belém, hogy a gyerekeket ne tiltással tanítsuk, hanem hagyjuk őket játszani: ez fejleszti a kreativitásukat (vagy inkább ez nem nyomja el a kreativitásukat). Kádár Judit tanárnő is felhívta mindig a figyelmünket arra, hogy a játékon keresztül rengeteg szabályrendszer megismerhetnek, ami majd eligazodást jelent nekik az életben is. Szitt Melinda tapasztalatairól beszámolva sokszor elmondta, hogy a ma gyermekei sokszor a teljesen természetes mozgáslehetőségeiket sem tudják kiélni (steril körülmények veszik őket körül, keveset vannak a természetben, elcsökevényesedik a mozgáskészségük), szinte játszani is meg kell tanítani őket.

Nem csak a gyerekeknek kell azonban megadni a szabad játék, a megismerés lehetőségét! Gyakorló koreográfusként nagyon sokszor találkozom olyan táncossal, akit meggyötörtek a szigorú táncoktatási elvek és az állandó megfelelési kényszer, és egyszerűen elvesztették azt a természetes önbizalmat, amivel bátran kísérleteznének és lennének tényleges alkotótársai a koreográfusnak. Én, mint a darab alkotója, rájöttem, kevés vagyok, ha csak én hiszek az előadóm tudásában és művészi kifejezésének erejében. Ha nincs önbizalma, elvész a korábban megtalálni vélt mozdulat is. Ezért sokszor arra helyezem a hangsúlyt, hogy a diákjaimmal (partnereimmel a műhelymunkákban) közösen visszataláljunk a lehetőségekhez és azok felfedezéséhez. Amikor csak lehetőségem van kreatív műhelymunkában együtt gondolkodni, megfigyelni a diákokat, igyekszem

olyan körülményeket biztosítani nekik, amiben újra felfedezhetik annak a lehetőségét, hogy a határaikat átléphetik, egyfajta határtalansággal próbálkozhatnak.

Épp a minap kaptam egy üzenetet az egyik diákomtól, akit idén nyáron Sepsiszentgyörgyön egy ún. táncjáték keretében leptem meg a munkamódszeremmel. Egy rövid videódokumentációt küldött át nekem, amin Mark Rylance brit színész, rendező és drámaíró vezeti be a nézőket az alkotási folyamatának játékoságába és rejtelmeibe. Sok esetben összecseng a gondolata az enyémmel, és egy ilyen értekezésben talán jobban hat, ha őt idézem, mint „csak” a saját gondolataimat osztom meg Önökkel: „Ahelyett, hogy ücsörögnénk, és arról beszélgetnénk, hogy hogyan játszunk el egy jelenetet, egyszerűen eljártsszuk. Hasznos lehet arról beszélgetni, hogy hogyan kivitelezel valamit. De nagy elvárás is támaszthat az, hogy hogyan kell lennie valaminek. És ami igazából történne, azt az elméd alkotta elvárás fojtja el. Igazából a játék, hogy felpattansz és eljátszod és megtalálsz, hogy mi jön ki spontán módon abból, hogy együtt vagy az előadóval, kapcsolódsz hozzá, sokszor sokkal gyümölcsözőbb út számomra. Így én szeretek »csak« felpattanni és játszani, még akkor is, ha nem tudom előre, mit fogok csinálni és a hibákon keresztül jutok el a megoldáshoz. Nem úgy gondolok a képzeletre, mint az elme tisztán és önmaga által generált tulajdonságára. Szerintem a képzelet maga is ötletekből táplálkozik, ami nem tudom, hogy honnan jön és talán csak a saját öntudatlanságomból fakad, de az biztos, hogy a játék közben sokkal jobb ötleteket is kapok, mint azt én előre ki tudtam volna gondolni. [...] a próbateremben az emberekkel dolgozni olyan, mint egy csomó zöldséget elültetni a földbe [...], elültetem a magot és locsolgatom, amiből sok minden kinő [...].[...] arra törekszem, hogy a kérdésekkel tegyem őket boldoggá, ne válaszokra ugránozzunk.”

Szemessy Kinga előadása után egy hozzászólásban hangzott el, hogy „a korszerű irodalomtanítás nem irodalmat tanít, hanem irodalmian láttatni tanít”, ezzel (is) dicsérve Kinga érzékeny és gondolkodó, nyitott személetű és partneri tanítási módját.

De hogyan is nézhet ez ki az én esetemben, aki kortárs táncosként és koreográfusként igyekszem elvetni azt a koreografálási módot, hogy betanítom az én mozgásomat előadónak. E helyett a meghívott előadótársakat egy olyan utazásra hívom, ahol velem együtt kutatják a lehetőségeiket és abból készítünk koreográfiát. És ahogy Németh András is mondta „a tánc az élményszerzés folyamata, s ezen keresztül tanulás is”. Ebben próbálok partnerséget adni a diákoknak is.

2017 első felében két külföldi, felsőoktatási intézménybe kaptam meghívást, ahol a fenti irányelvek alapján vezettem műhelymunkát néhány napos kurzus keretében. Mindkét helyen a főbb fókuszpontjaink az alábbiak voltak: kreativitás – zeneiség – önálló gondolat megjelenítése – önálló témaválasztás és kivitelezés – átadás gyakorlása – reflexió és önreflexió.

*Helyszínek:* (1) Istanbul Bilgi University (TR) – Body Based Art Workshops number 57 – Performing Arts department; (2) Latvian Academy of Culture (LV) – Department of Contemporary Dance Choreography.

*A meghívóim:* Lettországból *Olga Zitluhina* a tanszékvezető, aki maga is kompozíciós órákat vezet a tanítványainak. Náluk nem indítanak minden évben BA képzést, végigvisznek egy csoportot és csak azután indul az újabb. Én most a másodévesekkel találkoztam. A vezető arra kért, hogy a három nap alatt szélesítsem a diákok táncos és alkotói gondolkodását. Isztambulban *Aylin Kalem* tanszékvezető és *Burcu Halacoglu*, az asszisztense. Ebben az intézményben nem csak táncosokkal dolgoznak, hanem az előadó-művészet különböző szakirányaiból érkeznek a diákok, akik a táncórákra nyitottak és tanulmányaikba felveszik azt. Meghívásukban arra kértek, hogy igyekezzem a különféle háttérű diákokkal a mozgáson, táncon keresztül kutatni a kreativitás és alkotás milyenségét, minőségét.

Fontos partnerem a tanítási folyamatokban állandó zenésztársam, *Varga Zsolt* zeneszerző, zenész, előadóművész, aki 2007 óta előadásaimnak és sokszor tanítási projektjeimnek is állandó kísérője (zenésze). Papíron villamos üzememérnök és német nyelv szakos középiskolai tanár.

Hogyan lehet a koreografálást úgy megtanítani, hogy nem kész egységeket adunk át, hanem arra tanítjuk a diákokat, hogyan lássák meg a lehetőséget egy-egy mozdulatban, valamint hogyan nyissanak önmaguk felfedezéseire és/vagy a mások által kutatott mozgásformákra természetességgel, egyszerűséggel. Továbbá, ha találtak egy értékes mozdulatot, minőséget, azt hogyan hívják vissza és rögzítsék koreográfiába, majd töltsék meg újra szenvedéllyel és étellel.

*A kurzusok résztvevői:* Isztambulban: másod-, harmad-, negyed- és ötödévesek csatlakoztak az órákhoz különféle művészeti szakirányokból (tehát nem csak előadóművészek érkeztek) – ebben az esetben 30 fő iratkozott fel, de volt, aki az első alkalom után nem jött, úgyhogy kb. 25 fő volt jelen. Rigában: a BA program másodéves hallgatói vettek részt, és becsatlakozott hozzánk egy MA-s hallgató is – így összesen 14 diák vett részt a programban (közülük két fő Kínából vendégeskedett a rigai oktatási intézményben).

Egyik külföldi intézménynél sem kötelezték minket „produktum” felmutatására, ami az érintett terület és főleg az idő miatt megnyugtató volt. Általában az alkotómunkának nem segít, ha bemutatási kényszer terheli, éppen ezért szeretem ezen alkalmakkor a diákok, táncosok figyelmét erre megnyitni. Ha ez elérhető, akkor már produktumkényszerben is könnyedebben tudnak majd alkotni.

Ún. *kis produktumnak* mondható viszont, hogy minden alkalom végére született egy-egy szülő (ebben a két esetben törekedtem arra, hogy rövid, de pontosan kivitelezett munkákat hozzanak létre a diákok, így 2 percben maximáltam a szülők hosszát). A kreatív alkotómunkában azt figyelem, hogyan reagálnak a diákok, alkotótársak az általam ajánlott gyakorlatokra, és hogyan fejlődik ez által a saját kreativitásukat.

Fontos kiindulópont, hogy milyen összetételű a csoport: (1) ismerik-e egymást; (2) gyakorlott táncosok vagy inkább előadóművészek; (3) más-más alkotóműhelyből érkezők-e a résztvevők vagy egy csoportból. Mindezt nem feltétlenül verbálisan közlik, de az első alkalommal mindig különleges figyelemmel vagyok annak kapcsán, hogy kinek a teste képzett, hogy milyen csoportelrendezés alakul ki, és azt is figyelem, hogy az óra elején és/vagy a végén ki milyen kapcsolódásokban van jelen. Az első alkalommal szinte soha nem kérdezek rá, hogy ki honnan érkezett, legfeljebb arra, hogy milyen elvárásokkal jött a kurzusra és mi érdekli őket (1. kép).



1. kép: Egymásra hangolódás az isztambuli csoporttal

*A munkamenet:* (1) ráhangolódás (kb. 1 óra); (2) kreativitásra és alkotási készségek gyakorlására figyelő munka (2-3 óra); (3) megosztás (változó formában és időkeretben). A gyakorlatokhoz élő zenét használok.

A konferencián elhangzott előadásomban idő hiányában nem tudtam bemutatni a konkrét *gyakorlatokat*, de az alábbiakban összegyűjtöttem, hogy a munkamenet melyik stádiumában általában milyen megajánlott formában dolgozunk:

*Ráhangolódás:* (1) Bodywork (hands-on, csoportban, körben, párokban, csoporton belül egy főn dolgoznak); (2) csoportos munka narrációval (tanár belül vagy kívül); (3) impulzusadás és -fogadás / manipuláció (kontakt alapok); (4) vezetett improvizációs munka; (5) tolás-húzás (csoportos és/vagy duett) és (6) Horton-tréning.

*Kreativitásra és alkotási készségek fejlesztésére gyakorlatok:* (1) Korábbi élmények összefoglalása alkotásban (időkeret megadása); (2) szabad improvizáció (1 óra tér); (3) autentikus mozgás (párokból, kijelölve a fontosabb „szabályokat”); (4) írás után szavak kiemelésével dolgozunk tovább (akár ellentétes értelmű szó); (5) „kedvenc tárgy” és (6) az elkészült szülő átánítása másnak.

*Megosztás:* (1) Bemutató egymás között (párokból, szólók a csoport előtt, több szülő egy térben és időben, szülő átánítása, duettben alkotott anyag megmutatása, térformák cseréje, nézői nézőpont cseréje és zenehasználat); (2) autentikus írás (saját anyanyelven); (3) verbális megosztás (csoportban és/vagy duettben); (4) a fenti verbális megosztás feldolgozása alkotással (visszautal a gyakorlatokra); (5) tanár által összeállított (az alkotási folyamatra vonatkozó) kérdéssorra történő írásos válaszadás és (6) online feedback form (ami ugyan ridegebb, személytelenebb, sok esetben nem mindenki válaszolja meg, de érdekes információkhoz is jutok általa).

*Az értékelés* mint záróaktus alábbi formáit használom: (1) megosztás körben (egymásra figyelve); (2) önmagában látni a másikat dolgozni (személyes élmények); (3) online feedback form; (4) beszélgetés az intézményvezetőkkel (jobb esetben az intézményvezető vagy a meghívóm maga is részt vesz egy-egy órán nézőként és/vagy aktív résztvevőként, mint például Rigában Olga). Fontosnak tartom, hogy projektvezetőként a foglalkozás keretében nem véleményezem az elkészült jeleneteket, de az önálló reflexióra mindig lehetőséget adok, akár mással is megosztott formában.

Kiemelten fontos az ítéletmentes véleményalkotás, ezért igyekszünk minden helyzetben pontosan megfogalmazni, mi hatott erősebben vagy kevésbé erősen és miért, ahelyett, hogy „tetszett, nem tetszett” kifejezéseket használnánk. Természetesen nem tilos ezeket használni, de kérem, hogy vegyék észre, ha belecsúsznak az ítélezésbe, ahelyett hogy visszajelzést adnának egymásnak vagy akár önmaguknak (2. kép).



2. kép: Tanítványaimmal Rigában (balra és jobbra fent) és Isztambulban (jobbra lent)



Jelen folyamatokban – amelyek az én megfigyelési folyamataim is – nem érzem fontosnak, hogy minden egyes leírt gondolatot velem mint projektvezetővel is megosszanak. Sokkal fontosabbnak érzem, hogy őszinték legyenek önmagukhoz. Ezért is kezdem minden egyes alkalommal az ilyen-fajta alkotási folyamatra figyelő munkát ezzel: „Annnyit kapsz a folyamatból, amennyit beleadsz, ezért tőled függ, hogy mit profitálsz belőle. Én »csak« inspiráló gyakorlatokat adok nektek, hogy kísérletezni tudjatok. Mert itt és most nincs vesztenivalónk, most lehet igazán próbálkozni.”

Zárógondolatként itt csak néhányat osztok meg az online visszajelzésekből, mivel mindkét esetben a kurzusok nyelve az angol volt, természetesen a visszajelzéseket is ezen a nyelven írták a résztvevők. Az alábbiakat én fordítottam le magyar nyelvre:

1. *Hogyan érezted magad a workshop alatt?* (1) Minden nap egy másfajta nap volt, így lehetőségem nyílt ezeket a különbségeket analizálni, ezért jobban is fókuszáltam. (2) Kreatívnak, bátornak, nyitottnak, nem féltem megmutatni a munkámat, olykor játékosnak, bízom magamban. (3) Úgy csinálhattam dolgokat, ahogy korábban még nem.

2. *Hogyan érezted magad a workshopon kívül (előtte és utána)?* (1) Előtte: fáradtan; utána: tele energiával. (2) Előtte: ahogy mindig, de kíváncsi voltam az órára; utána: sokkal magabiztosabb voltam, sokkal nyitottabb új dolgokra és motiváltak arra, hogy bármit kipróbáljak. (3) Előtte: nehéz megmondani, de utána a táskám tele volt a kreativitás új módozataival.

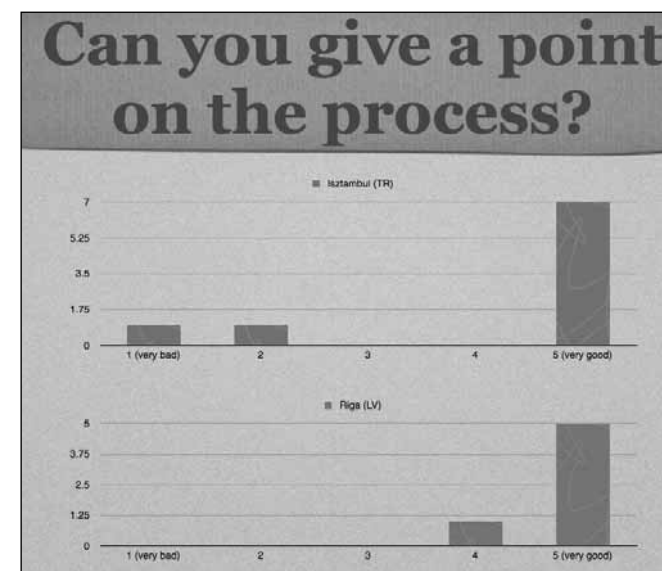
3. *Mit tanultál magadról?* (1) Azt, hogy megértsem a testi határait, a többiekhez való kapcsolódást és a kreatív munkát. (2) Azt, hogy lehetek más és változhatok, hogy szeretek pontos lenni és stresszelek, ha semmit nem kapok, szeretek másokat tanítani, szeretek táncolni és táncban lenni, alkotni akarok és táncot csinálni (az utóbbi időben ebben nem voltam biztos). (3) Azt, hogy bízzak magamban és bízzak a belső mozdulatban. (4) Azt, hogy tudjak elengedni.

4. *Mit tanultál a többiekről?* (1) Az emberek úgy válaszolnak, ahogyan megközelítik őket. (2) Azt, hogy nagyon különbözőek vagyunk. (3) Azt, hogy mindenki egyedülálló.

5. *Az élő zene mit adott neked a kurzushoz?* (1) Otthon éreztem magamat tőle. (2) Nagyon sok inspirációt éltem át az élő zenétől. (3) Az élő zenével történő munka a workshopot sokkal valósabbá tette. Amikor valaki a mozdulatodhoz játszik zenét, sokkal teljesebb lesz. (4) A zene ahhoz vezetett el minket, hogy megtaláljuk a mozdulatot magát.

6. *Mit gondolsz a workshop vezetőjéről?* (Mivel ez rám vonatkozó kérdés, az előadásban megosztottam a válaszokat, de itt nem közlöm, mert az esetek többségében öndicséretnek tűnne...)

Megkértem a diákokat, hogy 1 és 5 között értékeljék az én munkámat. Isztambulban 25 résztvevőből kilenc online válasz érkezett, Rigában pedig 14 résztvevőből hatan töltötték ki a kérdőívet, aminek eredménye az alábbi lett (3. kép).



3. kép: A tanári munkára adott értékelések (1=nagyon rossz, 5=nagyon jó)

Zárásként hadd utaljak egy hozzászólásra, amit Forgács D. Péter intézett Sirató Ildikó kiselőadásához. Elmesélte nekünk, hogy egy rendőri igazoltatás alkalmával ő is rögtön kiszáll a kocsijából, sőt ő is igazoltatja a rendőrt magát, és így szembe néz az igazoltatóval. Így egy csapásra megszűnik a hierarchia helyzete közöttük. Hát én is szeretek szemmagasságban lenni a diákjaimmal, hogy azt érezzék, az egymással eltöltött idő során együttműködünk, együtt veszünk részt a munkában.

Ahogy Sirató Ildikó is szót ejtett róla, az alkotás már a görögöknél is sokkal tágabb értelemben vett fogalom volt, ami közben állandóan gondolkodunk. Most én is ezt tettem, hiszen mindazt a munkát, amit évek óta végzek az előadóimmal vagy a tanítványaimmal – még ha intézményi kereteken kívül is –, a saját munkám továbbgondolására fordítom, valamint arra bátorítom a partnereimet is, hogy ők is adjanak ennek időt. És ettől még nem kezdtem el analizálni, PhD-hez vagy DLA-hoz talán még nem elég kiforrott a nyelvezetem, de élénk figyelemmel vagyok jelen mindabban, amit csinálok.



4. kép: Záró beszélgetés a rigai kurzus végén

## E-Dance History

Online eszközök tanulástámogató hatása  
az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában

A 21. század hallgatói számára természetes a mobil eszközök és az internet használata. Okostelefonjuk folyamatosan bekapcsolva lapul zsebükben, készen arra, hogy „gazdájuk” bármelyik pillanatban információkat érjen el rajtuk keresztül a világhálóról, vagy kapcsolatba lépjen ismerőseivel. Emellett minden hallgató számára elérhetőek saját vagy oktatási intézményeik asztali számítógépei is, melyek lehetővé teszik, hogy – a kommunikáción és adatszelekción túl – komplexebb, digitális eszközhasználaton alapuló tevékenységeket is (például adatrendszeresítést vagy különböző médiaformátumú dokumentumok szerkesztését) elvégezzenek. A hallgatók szinte folyamatos online jelenlétét, sőt készenlétét egyetemi elméleti tanulmányaik támogatására is kiaknázzhatjuk azáltal, hogy kontakt oktatási környezetüket kiegészítjük online tanulástámogató háttérrel. A felsőoktatásban elterjedt képzésmenedzsment-rendszer<sup>1</sup> (learning management system, a továbbiakban LMS) használata az Magyar Táncművészeti Egyetemen 2017 szeptemberében kezdődött meg az angol nyelvű képzésben a *tánc történet (History of Dance)* kurzuson a *médiaismeret (Media Studies)* tárgy támogatásával.

Az elméleti kontakt órák módszertanilag strukturált hálózati támogatása lehetőséget teremtett a folyamatos szakmai kommunikációra, releváns, kiegészítő információk megosztására, és megkönnyítette a hallgatói tevékenység értékelését is. Mindez az elméleti kurzusok módszertani megújulását is magával hozta, ugyanis a hagyományos, frontális előadások és a félév végi számonkérés statikusságából elmozdultunk egy diszkurzívabb, tanuláscentrikusabb irányba. Az oktatás és képzés világában a digitális eszközök és az internet igénybevétele nemcsak módszertani innovációt jelenthet, hanem társadalmi és nemzetgazdasági fejlesztést is szolgál (*Magyarország Digitális Oktatási Stratégiája 2016*, a továbbiakban: MDOS).<sup>2</sup>

Távlati céljaink az elméleti kurzusok LMS-sel történő kiegészítésével a következők. (1) Az MDOS által előírt bevezetés előkészítése. (2) A hallgatók életterének nagy százalékát kitevő online tér felhasználása: (a) a diákok egyéni tanulásának támogatására, (b) a hallgatók közti szakmai diskurzusok kibővítésére és (c) az oktatók és a hallgatók közötti interakciós folyamat segítésére. (3) A hallgatói motiváció és bevonódás növelése. (4) A hallgatói teljesítmény objektív és többértékes értékelésének megkönnyítése. (5) A tanórai hiányzás hátrányainak kiküszöbölése. (6) A tantárgyi tartalmak több médiumon való elérhetővé tétele.

Fejlesztési céljaink között szerepel, hogy a kurzusok bevezetésével támogassuk a hallgatók olyan, a 21. században nélkülözhetetlen készségeit, mint a kreatív, kritikus gondolkodás, a vitakészség, valamint a naprakész lexikális tudás és az interkulturális, interdiszciplináris látásmód.

### A felsőoktatás digitalizációja

Az Európa 2020 stratégiai célkitűzéseire igazodva, a „life long learning” jegyében, a Digitális Jólét Program (DJP 2016) részeként napvilágot látott hazánkban az MDOS. Ez utóbbi a társadalmi

versenyképesség növelése érdekében az oktatás-nevelés minden szektorára, így a felsőoktatásra is kiterjedő, a digitális kor kihívásaira reflektáló stratégiát foglal magába. Az MDOS-t előkészítő felsőoktatási helyzetjelentés alapján azt látjuk, hogy a felsőoktatási intézmények nem aknázzák ki a hallgatók digitális eszközhasználatát, az egyetemi kurzusok módszertani felépítéséről pedig elmondható, hogy csak nagyon kis mértékben térnek el a hagyományos, frontális munkaformáktól (Lanszki és Faragó 2017, 51–66; Aranyi 2017, 67–86).

Az MDOS alapján a modern felsőoktatás ismérvei a következők. (1) „A megosztott, elérhető, jó minőségű tananyagok és a kreatív, modern pedagógiából származó minőségjavítás. (2) Az összetettebb felsőoktatási rendszer kialakítása a hozzáférés javításával és az életen át tartó tanulás támogatásával. (3) A jobb nemzetközi láthatóság, könnyebb nemzetközi belépés az új nemzetközi hallgatói csoportok megszólításával. (4) A jobb helyi és globális együttműködések lehetőségei. (5) Az egyéni tanulási út jó minőségű adatokra alapozottan” (MDOS 2016, 83).

Az MDOS stratégiai célként fogalmazza meg a módszertani innovációt, a hálózati tartalom-megosztást, ami a felsőoktatási intézmények kurzusai esetében azt jelenti, hogy kívánatos cél az IKT-eszközök használatának beépülése a tanítás-tanulás és az értékelés folyamatába. A paradigmaváltás magában hordozza azt, hogy a kurzusok módszertani-hálózati támogatásával a hallgatók az online digitális térben tanulási közösséget alakítanak ki, mely lehetőséget biztosít a személyre szabott tanuláshoz is. Emellett olyan hallgatók is tudják teljesíteni a kurzusok követelményeit, akik munkavégzés, egészségügyi vagy családi okok miatt leszakadnának a kurzusról, sőt külföldön tartózkodó vagy külföldi hallgatók is sikerrel elvégezhetik az adott elméleti szemináriumot. Idegennyelvi kurzusok fejlesztésével nemcsak külföldi hallgatókat kapcsolhatunk be képzéseinkbe, hanem a digitális módszertanok és eszközök használatával nemzetközi partnerségeket is ki lehet alakítani egy adott szakterületen. További előnyt jelenthet, hogy a kurzusok online támogatási rendszerei lehetővé teszik tudományterületek összekapcsolódását, valamint a felkerülő tartalmak kritikus értékelését, szelekcióját.

Henderson, Selwyn és Aston (2017) az ausztrál felsőoktatás digitalizációs törekvései kapcsán végzett hallgatói felméréséből (N=1658) kiderül, hogy az egyetemi tanulmányok tartalmán a digitalizáció önmagában nem javít, azonban lehetővé teszi a forrásokhoz való tér- és időfüggetlen hozzáférést és a(z) (audio)vizuális tartalmak befogadását.

A digitalizált felsőoktatás célja, hogy a hallgatók ne csak a kurzusok leírásait érik el digitálisan, hanem a kurzusok követelményeinek világos, részletes feltételeiről és tartalmáról is tájékozódhassanak, ugyanakkor lehetőségük legyen releváns források megosztására és szakmai párbeszéd kialakítására hallgatótársaikkal és oktatójukkal a valós és virtuális térben egyaránt, melynek megvalósítására leginkább a tanulástámogató keretrendszerek, más néven a képzésmenedzsment-rendszerek (LMS-ek) alkalmasak.

### Online képzésmenedzsment rendszerek az MTE Elméleti Tanszékén

A Magyar Táncművészeti Egyetem (MTE) Elméleti Tanszékének kurzusai közül az angol nyelvű tánc történet, kutatásmódszertan és médiaismeret kurzus keretein belül végeztük el pilot kísérletünket az 2017/2018-as akadémiai év őszi félévében. A kurzusok tantárgyi struktúrájában, az eddigiekben az IKT-eszközök különböző hangsúllyal és mértékben voltak jelenek.

A tánc történet kurzuson<sup>3</sup> az órákon vetített videók az egyes korstílusok és alkotói stílusok szemléltetését szolgálták, a kutatásmódszertan<sup>4</sup> tárgyi struktúrájában az online forráskutatás

<sup>1</sup> Más néven: tanulástámogató keretrendszer.

<sup>2</sup> Lásd: <http://www.kormany.hu/download/0/cc/d0000/MDO.pdf>

<sup>3</sup> *History of Dance (Classical Ballet)* 2–3.: a tánc történet tantárgy utolsó két negyedszemesztere az angol nyelvű táncművészképzésben.

<sup>4</sup> *Research Methodology* 1.: egyszemeszteres tárgy az angol nyelvű táncművész és tánc tanár képzésben.

módszertani, alkalmazási és kritikai kérdései kaptak teret, a médiaismeret<sup>5</sup> szeminárium pedig a források, az online viselkedés és önreprezentáció kritikus értékelésének, valamint a kommunikációnak különböző etikai és gyakorlati kérdéseit járta körül. Úgy gondoltuk azonban, hogy minden elméleti kurzus alkalmas lehet arra, hogy a kontaktórai anyagok és az ahhoz kapcsolódó követelmények kurzusonként felkerüljenek egy online keretrendszerbe, és mintegy kiegészítve az órai anyagot, a hallgatók is feltölthetnek általuk relevánsnak gondolt, aktuális tartalmakat, melyeket aztán meg is vitathatnak az online felületen.

Az LMS-ek jellemzője, hogy egyszerűen nyomon követhető általuk a hallgatók teljesítménye, haladása, mivel tanulási adatokat tárol, és feladatai közé tartoznak a következők: (1) segíti összekötni a tanulókat, oktatókat, adminisztrátorokat a megfelelő kurzusokkal; (2) rendelkezésre bocsátja az adminisztrátorok és érintettek számára a kurzusadatokat; (3) biztosítja a tanulókat és a tartalom közötti előre definiált kapcsolatot; (4) igény szerint rendelkezésre bocsátja az elérhető oktatási tartalmakat; (5) lehetővé teszi kommunikációs csatornák létrehozását a tanulókat, oktatókat, adminisztrátorokat között; (6) tárolja a felmérésekben, tesztekben, feladatokban elért tanulói eredményeket; (7) előre meghatározott képzési célok, követelmények mentén nyomon követhető a hallgatók előrehaladása, illetve logolt adatok alapján kimutatható a hallgatóknak a kurzusfelületen, például tesztmegoldással vagy források elemzésével töltött ideje, ami különösen fontos lehet kötelező képzéseknél és (8) lehetővé teszi képzések, kurzusok ismételt felhasználását más tanulási körülmények között, például újabb tanmenetekben (Molnár 2015, 43). Így alakítottuk ki a kurzusainkhoz kapcsolódó online felületeket is: a tánc történet és a kutatómódszertan kurzushoz a NEOLMS, a médiaismerethez pedig a Schoology felületén.

Az LMS-ek tartalmi kapcsolódta a kontaktórákhoz és moduláris felépítésűek voltak. Az egyes témák mentén tematikus blokkokat, ún. modulokat alakítottunk ki. Ennek során figyelembe vettük az online tanulási környezetekkel kapcsolatos legfrissebb tanulásméleti kutatásokat és ajánlásokat, ezért a modulok a figyelem és az önkontroll optimális fenntartása érdekében nem voltak túl hosszúak (Faragó 2015). A fórumokba érdeklődést felkeltő vitakérdéseket illesztettünk, továbbá kiemeltük a hallgatók számára a tanultak gyakorlati hasznosíthatósági értékét, relevanciáját. Az egyes modulok tartalma a következő volt: a tanóra anyaga, az otthon megnézendő/ elolvasandó anyagok, fórumbeszélgetések az adott témáról, feltöltendő kreatív házi feladat és egy háromkérdéses teszt az anyagból. A rendszer lehetővé tette, hogy a kontaktórákon digitális formában vezessük a jelenléti ívet, így a hallgató és az oktató is pontosan nyomon tudta követni a hallgatók kötelező jelenlétének alakulását. A hallgatók otthoni tevékenységeit az LMS logolt adatai alapján tudtuk nyomon követni.

A kurzusok elején világossá tettük a hallgatók számára, hogy a kurzusokon ugyanúgy jelen kell lenni, mint a hagyományos módszertani bázist alkalmazó kurzusoknál. Az LMS használata ez esetben nem távoktatást, hanem módszertani innovációt jelent, megkönnyítve a tartalmak feldolgozását és az értékelést. Tudatosítottuk bennük azt is, hogy az értékelés nem a félév végén, hanem a félév során folyamatosan zajlik majd, óráról órára meghatározott módszertani-szerkezeti keretekben. Az egyes modulokhoz kapcsolódóan pontokat gyűjthettek a hallgatók, kötelező volt számukra minimum 5-21 fórumhozzászólás (tárgytól függően), egy online kreatív házi feladat az adott témához kapcsolódóan (például online prezentáció, gondolatérkép, szöveghő, közösen szerkesztett dokumentum), emellett ki kellett tölteniük egy-egy csupán három kérdésből álló, rövid tesztet is az aktuális tananyagból.

<sup>5</sup> *Media Studies 1–2.*: kétszemeszteres tárgy az angol nyelvű tánc tanárképzésben. A kutatásba a 2. kurzust vontuk be.

## A pilot célja, mintája és módszerei

Pilot kutatásunk célja az volt, hogy megvizsgáljuk, hogy az általunk oktatott tárgyak, különös tekintettel a tánc történet eredményeire milyen hatást gyakorolt az LMS bevezetése. A hatás mérésének szempontjai a következők voltak: (1) a tárgy iránti motiváció, (2) a lexikális ismeretek elsajátítása, (3) a táncművek ismerete, (4) a kreatív, illetve átlátó gondolkodás fejlesztése és (5) a tánc kutatási kompetenciák fejlesztése. Célunk volt továbbá a kurzusok végén a szakmai elméleti tárgyban való hasznosíthatóság mérése és két különböző LMS-rendszer összehasonlítása.

Mintánk az angol nyelvű képzés érintett kurzusain részt vevő hallgatókból került ki (összesen 19 fő). A mintavétel alábbi adataiból láthatóan a kutatómódszertan tárgy mérési relevanciája a legmagasabb. Pilotunk során a vegyes kutatási paradigmát alkalmaztuk, az adatgyűjtés kvantitatív és kvalitatív mérések alapján történt. A mintavétel fő adatai a következők: (1) *Tánc történet*: elemszám: 4; kontaktóra: 14\*90 perc; modulok száma: 7; mérés: több szempontú, táncelméleti szakmai, oktatás-módszertani és LMS-használati jellegzetességeket mérő kérdőív, szóbeli kikérdezés, oktatói reflektív napló. (2) *Kutatómódszertan*: elemszám: 9; kontaktóra: 7\*90 perc; modulok száma: 7; mérés: több szempontú, táncelméleti szakmai, oktatás-módszertani és LMS-használati jellegzetességeket mérő kérdőív, szóbeli kikérdezés, oktatói reflektív napló. (3) *Médiaismeret*: elemszám: 6; kontaktóra: 7\*90 perc; modulok száma: 7; mérés: több szempontú, digitális médiahasználati szakmai, oktatás-módszertani és LMS-használati jellegzetességeket mérő kérdőív, szóbeli kikérdezés, oktatói reflektív napló.

Mindkét esetben az írásbeli kikérdezés módszerét alkalmaztuk elsődlegesen. A kvantitatív mérés kérdőív segítségével történt: az adatok a hallgatók által, zárt végű kérdésekre adott válaszok voltak. A kvalitatív elemzés a kurzuszáró hallgatói kérdőívek (keretrendszer, kommunikáció és kurzusfelépítés tesztelése) és tanári reflektív naplók adatainak összegzéséből született.

## A kutatás összegzett eredményei

A kurzusok eredményei a hallgatók és az oktatók reflexiói alapján a következőképpen foglalhatók össze. Hallgatóink az LMS-rendszerek használatával kapcsolatban az alábbi előnyöket emelték ki: (1) *A tánc történet és kutatómódszertan* tárgyak esetében a tanárral való kommunikáció minősége, folyamatossága, tanulástámogató volta. (2) *A kutatómódszertan* tárgy esetében az LMS-rendszer használata igen hasznos volt: a minden alkalomra feltöltött rövid anyagok és videók naprakész tudást adtak át; a feltöltendő szakdolgozatrészletek folyamatos korrekciója nagyban segítette a hallgatói munkát. (3) *A médiaismeret* tárgy esetében az LMS alkalmazásának tanulási folyamatra való pozitív hatása, a kurzusfolyamatok és a teljesítések nyomon követhetősége. (4) Az LMS felületek működési gyorsasága *mindhárom tárgy esetében* a NEOLMS-nél valamivel több említést kapott.

Hallgatóink pozitívként emelték ki a *kutatómódszertan* kurzus felépítését, a *tánc történet* tárgy esetében pedig az óráról órára való készülés jó hatását. Mindhárom tárgy esetében megemlítették, hogy a kreatív gondolkodás és a motiváció növekedését segítették a hallgatók és/vagy oktatók által óráról órára feltöltött videóanyagok és a hallgatótársakkal való fórumbeszélgetés.

Az elméleti kurzusok LMS-sel történő háttértámogatása kapcsán hallgatóink az alábbi nehézségeket említették meg: egy hallgató esetében a tananyagfeltöltés nehézségekbe ütközött, továbbá a nem kötelező jellegű kvíz feladatokat nem találták hasznosnak.

Az oktatói reflektív naplók és kikérdezések alapján megállapíthatjuk, hogy az LMS-ek legjelentősebb előnyei a következők voltak. (1) *A tánc történet* tárgy esetében kiemelendő, hogy az LMS rendszer moduláris struktúrájú használata a hallgatói motivációt és a kreatív gondolkodást nagyban elősegítette, ugyanakkor ez a másik két tárgy legtöbb struktúraelemére is elmondható.

(2) A *tánc történet* tárgy esetében az értékelés objektivitása. (3) Mindhárom *tárgy* esetében a folyamatos formatív értékelés és visszajelzés tanulási folyamatban való hatékonysága. (4) A tanulási folyamat segítése a *médiaismeret* tárgy esetében. (5) A vitakészség fejlesztése a *médiaismeret* tárgy esetében. (6) Az online eszközök és multimédia-tartalmak szerkesztésének elsajátítása, azok más területeken való hasznosíthatósága, a *médiaismeret* tárgy esetében. (7) A pótlási lehetőségek bővülése *mindhárom tárgy esetében*. (8) A hallgatói tevékenységek, teljesítések nyomon követhetősége, az adminisztráció (jelenléti ív, pontszámok) átláthatósága, hozzáférhetősége *mindhárom tárgy esetében*.

Bár a kurzusok moduljainak megtervezése, az online felület szerkesztése, a tartalmak szelekciója, a tesztek elkészítése többletmunkát jelentett az oktatók számára és a folyamatos formális visszajelzés is időigényes tevékenység, elmondhatjuk, hogy az oktatók részéről befektetett energia megtérült a hallgatók bevonódásán keresztül, mely reményeink szerint hosszú távon a tanulási eredményeikben is tükröződni fog.

Megállapíthatjuk, hogy a hallgatók lexikális tudását, szakmai ismereteit multimédia-tartalmak befogadásával, azok készítésén keresztül bővítettük, fejlesztve médiaműveltségüket. A hallgatók aktívan vettek részt a tanulási folyamatban, tanulási tevékenységeik immár nemcsak a tanteremre korlátozódtak, hanem kiterjedtek térben és időben az online környezet által. Számos releváns szakirodalmat, videót kellett otthon átböngészniük, hogy a modulzáró tesztekre felkészüljenek, ugyanakkor reflexióikat kreatív, digitális alkotásaikban mutathatták be. Az önkifejezésen túl, egymással is kommunikáltak, ugyanis az LMS-felületek teret adtak egy-egy kérdés szakmai megvitatásának is.

### Konklúzió, további kutatási irányok

A mintavételi adatokból láthattuk, hogy kezdeményezésünk felmérése egyelőre nem tekinthető reprezentatívnak. A jövőben nagyobb mintán, többszintű mérőeszközökkel és csoportmunkában kidolgozott tánc történeti, illetve egyéb tantárgyfejlesztési projekttervekkel strukturált fejlesztés és mérés összefoglaló anyagára van szükség. Egy ilyen, magas színvonalon kidolgozott anyag lehet az elméleti oktatás és az IKT-eszközhasználat összekapcsolásának, illetve curriculumba való implementációjának bázisa.

Majdani nagymintás kutatásunkban differenciálni kívánunk a hallgatók évfolyama és szakiránya alapján is. Az innováció valós bevezetését megelőzi majd az implementáció oktatástervezési modell alapján történő megtervezése, továbbá sor kerül majd az innováció hatékonyságvizsgálatára is.

A művészeti felsőoktatás terén nemzetközi relevanciával megfogalmazható az online tanulástámogató eszközök használatának többféle előnye. A zenei felsőoktatás esetében az e-learning rendszer kollaboratív használata, a kontaktórák és e-módszerek kevert alkalmazásának hasznosága bebizonyosodott (Biasutti 2011, 1865–1875; Digolo 2011, 134–139). A különböző interaktív technológiák használatával a gyakorlati táncoktatásban is széleskörű térhódításba kezdett az e-learning rendszerek használata (Kavakli és Bakogianni 2004, 272–281).

A magyarországi felsőoktatási szférában széles körben elterjedt az LMS-ek használata különböző kurzusok – elsősorban adminisztratív – támogatására (Balogh 2016). Az IKT-eszközök interaktív, produktív használata elsősorban a tanárképzés területén jelent meg (Lanszki és Faragó 2017; Turcsányi-Szabó 2012).

A művészeti felsőoktatás az a szféra, amelyben több, rendkívül időszerű téma és kezdeményezés nem jelenik meg. Ezek közé tartozik a digitális írástudás és a fenntartható fejlődés szociális aspektusainak curriculumba való implementációja. Utóbbira 2012-ben már volt egy kezdeménye-

zés az akkor még Magyar Táncművészeti Főiskola keretein belül, később pedig egy EFOP projekt kapcsán indult meg kutatás a témában az egyetemen. Az e cikkben bemutatott kezdeményezés a digitális eszközhasználat területét érinti, amelyen az új és magas szinten szervezett kutatási-módszertani projekttel az MTE az innovatív irányvonal zászlóshajójaként tűnhet fel. Szakmódszertani szempontból az előadás témája újabb interdiszciplináris kutatási területet jelöl meg. A projekt tehát ezért is időszerű, hiszen tudjuk, hogy a tánc kutatásban a magas színvonalú tudományos kutatások kezdeményezése ma már elengedhetetlen (Bolvári 2016, 15–16; Bólya 2012; 2013a, 14–15; 2013b, 9–19; Kavacsánszki 2013, 89–93; Lanszki 2017, 447).

Az MTE a curriculumba való implementációhoz vezető lépésként szimpóziumot szervez Bolvári-Takács Gábor felvetésére. Jelen konferencia után, a konferenciakötet szerkesztésének évében, a Magyar Tudományos Akadémia Tánc tudományi Munkabizottságának 2018. évi alakuló ülésén elhangzott, hogy a megszervezendő szimpózium a projekt módszertani kérdéseinek megvitatását is célul tűzi ki, az MTE Pedagógiai és Pszichológiai tanszék vezetőjének támogatásával. Az új kezdeményezés az MTE új, 21. századnak megfelelő, modern campusán fog megvalósulni, ahol a digitális eszközpark fejlesztésére kiírt pályázatok megírásában is segíteni kívánjuk az intézményt.

Új projektünk kezdő kutatásainak eredményeiből megállapítható, hogy az LMS-rendszer bevezetése mind tanulásszervezési, mind a tánc történet-oktatási téren is fejlesztési haszonnal járt. Az IKT-eszközök használata két irányban is új utat nyitott meg: egyfelől innovatív metodológiai újítás alapja lehet, amellyel az intézmény oktatási folyamatának fejlesztése mellett az MTE-t egyedi kezdeményezés kidolgozójává teszi a hazai művészeti felsőoktatás területén; másfelől két terület: a tánc történet oktatási metodológiájának és az IKT-eszközhasználat felsőoktatási implementációjának határterületi kutatási témáját nyitja meg.

### Irodalomjegyzék

- Aranyi Fruzsina (2017): Az információs társadalom pedagógusai. In: Hülber László (szerk.): *II. Oktatástervezési és Oktatás-informatikai Konferencia tanulmánykötet*. Líceum, Eger. 67–86.
- Balogh Csaba (2016): Az LMS keretrendszerek összehasonlító elemzése a felsőoktatásban. *Logisztika–Informatika–Menedzsment*, 1. évf. 1. sz. 100–110.
- Biasutti, M. (2011): The student experience of a collaborative e-learning university module – Music education. *Computers & Education*, 57. évf. 3. sz. 1865–1875.
- Bólya Anna Mária (2012): A felsőoktatás a fenntartható fejlődésért. In: Bolvári-Takács Gábor és Major Rita (szerk.): *A Tánc tudományi Központ Hírlevele*, 5. évf. 3. sz.
- Bólya Anna Mária (2013a): A fenntarthatóság szempontjai a felsőoktatásban. *Pályázati Pávilon*, 2013/1. 14–15.
- Bólya Anna Mária (2013b): Terpszikhoré és kollégái – Néhány lehetséges interdiszciplináris téma a tánc tudomány határterületein. *Nagyerdei Almanach*, 3. évf. 1. sz. 9–19.
- Digolo, B. (2011): E-Learning as a Strategy for Enhancing Access to Music Education. *International Journal of Business and Social Science*, 2. évf. 11. sz. 134–139.
- Faragó Boglárka (2015): Tanulásméletem, tanulásmódszertan. In: Ollé János, Kocsis Ágnes, Molnár Előd, Sablik Henrik, Pápai Anna és Faragó Boglárka: *Oktatástervezés, digitális tartalomfejlesztés*. Líceum, Eger. 12–23.
- Henderson, M., Selwyn, N. és Aston, R. (2017): What works and why? Student perceptions of „useful” digital technology in university teaching and learning. *Studies in Higher Education*, 42. évf. 8. sz. 1567–1579. <https://doi.org/10.1080/03075079.2015.1007946>

## A moderntáncréning kapcsolata a társas- és versenytáncképzéssel

Alapszakomat ezen az egyetemen, a Táncpedagógus és Koreográfusképző Intézet táncos és próba-vezető szakának modern társastánc specializációján végeztem több évnyi aktív versenyzést követően. Ez idő alatt számos, szakirányomon kívüli szakmai órát is látogatva végül úgy döntöttem, mesterszakos tanulmányaimat szakirányt váltva, moderntánc tanár szakon folytatom. Jelenleg végzős hallgató vagyok. Előadásomban kísérlet teszek a két különböző területéről szerzett tapasztalataim birtokában feltárni néhány kiaknázatlan lehetőséget, ahol a társastánc szakma módszertani kísérletezése véleményem szerint eredményes lehetne.

### A társastánc és a versenytánc fogalma

Fontosnak tartom a fogalmak tisztázását. Amikor *társastánc*ról beszélünk, valójában minimum két, egymástól nagyon eltérő célrendszerrel rendelkező területre gondolhatunk. Egyrészt társastáncra, annak hagyományos értelmében, mint laikusok számára kínáló páros táncformára. Jellemzője, hogy elsajátítható minden táncos előképzettség nélkül, nem igényel specifikus testképzést. Ezzel dolgozunk a szalagavatókra készülő párostáncok, esküvői táncok és társastáncanfolyamok esetében. Nagy népszerűségnek örvend az idősebb korosztályban is. Említése itt csupán azért fontos, mert a társastánc professzionális formája, mellyel a következőkben foglalkozni fogok, ebből kiindulva fejlődött odáig, ahogyan most ismerjük. Utóbbival leggyakrabban versenyeken találkozhatunk. A laikus társastáncsal ellentétben olyan speciális fizikai követelményeket támaszt, melyek egyértelműen testképzést igényelnek. Azonban módszertani szempontból máig megfigyelhetők a régi hagyományok maradványai, pedig napjaink elvárásai miatt szükségessé vált ezek kritikus felülvizsgálata és megújítása. Szintén tisztázást igényel a *versenytánc* fogalma. A Magyar TáncSport Szakszövetség latin-amerikai és standard táncok versenyztetésével foglalkozó részét versenytánc szakágnak nevezzük. Azonban a versenytánc szó tágabb értelemben vonatkozhat, formanyelvtől függetlenül, minden olyan táncra is, mely egy adott versenyrendszerben megmérettetik. Jellemző ugyan, de pontatlan, amikor a köznyelv versenytáncot emlegetve kizárólag a latin-amerikai és standard táncokra asszociál. Ennek ellenére a továbbiakban az egyszerűség kedvéért, illetve alkalmasabb terminus híján, én is ezt a szűkebb értelemben vett versenytánc fogalmat fogom használni.

### Versenytánc régen és ma, a versenyzés szintjei

A hozzáférhető videofelvételek tanúbizonysága szerint<sup>1</sup> évtizedekkel ezelőtt, a versenytánc hajnalán a laikus társastánc és a versenyszerű között még jóval kisebb volt a különbség. A versenyeken táncolt mozgásanyag sokkal jobban hasonlított arra, ami évek munkájával a laikusok számára is elsajátítható a haladó táncanfolyamokon. Ez mostanra teljesen megváltozott. Ennek folyamatairól egy igen szemléletes rekonstrukciót is készített a versenytánc szakma egyik szaktekintélye,

<sup>1</sup> Megtalálhatók az ismert videómegosztó oldalakon, például az alábbi felvétel az 1963-as világbajnokságon készült: <https://goo.gl/CRMzww>

- Kavakli, E. és Bakogianni, S. (2004): Traditional Dance and E-Learning: The Webdance Learning Environment. *Proceedings of the International Conference on Theory and Applications of Mathematics and Informatics*, 2. évf. 1. sz. 272–281.
- Kavacsánszki Máté (2013): A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában. In: Karlovitz János Tibor (szerk.): *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*. International Research Institute, Komárno. 89–97.
- Lanszki Anita (2017): Kompetenciafejlesztés, kollaboratív tudásépítés, kommunikáció – egy intenzív nyílt kurzus tapasztalatai. In: Kerülő Judit, Jenei Teréz és Gyarmati Imre (szerk.): *XVII. Országos Neveléstudományi Konferencia: Program és absztraktkötet*. MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság – Nyíregyházi Egyetem, Nyíregyháza. 447.
- Lanszki Anita és Faragó Boglárka (2017): Tanító és tanár szakos hallgatók elképzelései és tapasztalatai IKT-eszközök használatáról az oktatásban. In: Hülber László (szerk.): *II. Oktatástervezési és Oktatás-informatikai Konferencia Tanulmánykötet*. Líceum, Eger. 51–66.
- Molnár Előd (2015): E-learning rendszerek és szabványok. In: *Oktatástervezés, digitális tartalomfejlesztés*. Líceum, Eger. 41–57.
- Turcsányi-Szabó Márta (2012): Fenntartható innováció a tanárképzésben – az elmélettől a gyakorlatig. *Oktatás-informatika*, 2012. 3–4. sz. 32–44. <http://www.oktatas-informatika.hu/2012/07/turcsanyi-szabo-marta-fenntarthato-innovacio-a-tanarkepzesben-az-elmelettol-a-gyakorlatig>

Richard Porter. A 2007-es Blackpool Kongresszuson,<sup>2</sup> a világ akkori élmezőnyének táncosain szemléltette a technika fejlődését és alakulását. A mozgásanyag továbbra is alapoz a korábbiakra, a kezdő versenyzők pedig nem is nagyon térhetnek el ettől. Azonban a technikai követelmény a kezdőkkel kapcsolatban is megnőtt. Mára az ő felkészítésüknél is elengedhetetlenné vált a módszeres testképzés. A versenyzés következő szintjére lépve, amit magas osztálynak nevezünk, megjelennek az úgynevezett open programok. Ezek a kombinációk<sup>3</sup> már nagyobb teret engednek a virtuozitásnak. Bármilyen mozgáselem szabadon beemelhető a táncokba mindaddig, amíg az adott tánc eredeti karaktere és alaptechnikája felismerhető marad. Igen tanulságos számomra az a tapasztalat, hogy a társastánc magasabb szintjén járatlan tanítványaim viszonylag nehezen ismerték fel az egyes táncok magasabb szintű összeállításait, ha ezt a videó lenémítása mellett kértem tőlük. Ugyanakkor felfedezni vélték elemeket, melyeket kísértetiesen hasonlóan láttak más, általuk jobban ismert formanyelvekben használtakhoz. Fontos megjegyezni, hogy az emelés a versenytánc minden szintjén tilos és szabályellenes,<sup>4</sup> kivéve a kűr és formációs versenyeket. Utóbbinál szabott keretek között adódik erre lehetőség, vagyis meg van határozva az emelések maximális száma és időtartama.

### A kiegészítő technikák relevanciája

Értelmezve tehát az előbbieket: az egyik ok arra, hogy egy versenytáncos kipróbáljon más formanyelveket, az inspirációgyűjtés. Ez történhet rögzített technikák mozgásanyagának felhasználásával, azokat átalakítva. Ez a terület azonban már nagymértékben kiaknázott. Kiragadott példaként említeném a rumba open programokban a balettből átvett developpé (előre) (Sebestény 1997, 55) és a grand rond de jambe jeté (en dehors) (Sebestény 2005, 14) használatát, ami nagyon gyakori. Véleményem szerint azok az individuális ötletek, melyek kiemelhetik az egyént vagy a táncospárt az egyformaság unalmából, belülről fakadnak. Olyan módszerek gyakorlásával segíthetők elő, mint a különböző improvizációs módszerek, ezen belül kiemelten a Steve Paxton nevével fémjelzett kontakt improvizáció (Fuchs 2008, 206). Utóbbiak egyébként hatékonyan fejlesztik a testtudatot is, ráébresztenek minket erősségeinkre és gyengeségeinkre fizikális és mentális értelemben egyaránt. Lehet bármilyen jó egy ötlet, ha nincs meg a megfelelő felkészültségünk a motorikus képességek terén. Nincs ma példa Magyarországon arra semmilyen intézménytípusban, hogy tisztán kreatív technikákkal (improvizációs alapon) el lehetne érni a magas szintű táncoláshoz a megfelelő testi felkészültséget.

### A tréningezés mint az eredményesség alapköve

A modern táncok és a klasszikus balett képzése az adott mozgásanyagra kifejlesztett speciális tréningen alapul. Ennek lényege, hogy a növendék először egyszerűsített körülmények között sajátítsa el a szükséges mozgáselemeket, és mindeközben készítse is fel testét a kombinációk, koreográfiák eltáncolására. Vagyis ezeknek a tréningeknek nagyon jól átgondolt didaktikai felépítése van. Például a Graham-tréning első része talajon végzett gyakorlatokból áll, azaz ülő, fekvő és térdelő helyzeteket alkalmaz: az alsó végtag részleges vagy teljes tehermentesítése mellett dolgoznak a táncosok, így jobban tudnak fókuszálni a központérzetre és a gerincre (Lőrinc 2011,

<sup>2</sup> Ez a legismertebb versenysorozat és szakmai konferencia a latin-amerikai és standard táncok tekintetében, mely évről évre megrendezésre kerül.

<sup>3</sup> Nem koreográfiák, mert a versenyen a zene mindig ismeretlen, így a táncok csupán a táncra jellemző ritmushoz tudnak igazodni. Az adott zene hangulatának interpretálása a versenyzés pillanatában kell, hogy megvalósuljon, nincs előzetes felkészülésre.

<sup>4</sup> MTáSz figurakatalógusának általános rendelkezései alapján: <https://goo.gl/ZhwRPu>

77). A moderntáncban megengedett és támogatott a kánontól való eltérés, vagyis hogy az egyes mesterek a tréninget saját céljaiknak megfelelően formálhatják, azonban az alapelveket továbbra is be kell tartani.

Annak ellenére, hogy a versenytánc elvárásai már régóta szükségessé teszik a sokirányú testképzést, egyelőre sajnos nincs általánosan elterjedt és jól bevált tréning. Azonban mivel a követelmények miatt ez szükséges lenne, a táncosok igyekeznek a hiányt pótolni. Különböző sportágakat és táncformanyelveket alkalmaznak kiegészítő jelleggel, eredményességük javítása érdekében. Balettórákon vagy moderntánc tréningeken vesznek részt, jógáznak vagy futással edzik az állóképességüket, edzőterembe járnak, stb. Ez mind nagyon hasznos, ugyanakkor általában nincs lehetőség arra, hogy a megfelelő óraszámban és elosztásban gyakorolhassák a módszerek bármelyikét. Heti egy vagy két ilyen kiegészítő óra, legyünk őszinték, nem sokkal többre ad esélyt az ismeretterjesztő jellegnél. Ennél viszont sokkal elmélyültebb tudásra lenne szükség ahhoz, hogy a táncosok a kiegészítő mozgásformát eredményesnek érezhessék a versenytáncos teljesítményük szempontjából.

A versenytánc intézményen kívüli forma, és az egyesületek, ahol a versenyre való felkészítés történik, általában kizárólag erre a táncformára specializálódtak. Nehéz a felkészülést teljesen központosítani, mert a versenyzés költségként, és nem bevételként merül fel. Ezáltal szűkebb a felkészülésre szánható idő, mert a felnőtt korú táncosok az esetek többségében más, civil állásokban dolgoznak a tánc mellett, és ezért a versenyzők között is sok az amatőr és fél professzionális táncos. A szakmai szempontokat előtérbe helyezve, a nehézségek ellenére is érdemes kísérletet tenni a tervezettség és szervezettség megteremtésére, például a napi tréning bevezetésével.

### A speciális tréning lehetősége a versenytáncban

Ha az anyagi nehézségeket nem is képes megoldani egy átgondoltabb, speciális tréningen alapuló felkészülés, mindazonáltal a rendelkezésre álló idő sokkal hatékonyabb kihasználását és a prevenciót is elősegítheti, ezáltal eredményesebbé teheti a táncosokat. A tréningnek a speciális bemelegítés funkcióját kell betöltenie, illetve, ha nem előzi meg más jellegű általános bemelegítés, akkor ennek a szempontrendszer is beépíthető (Metzing 2010, 196). Indokolt minden egyes alkalommal, mielőtt sor kerül a versenyprogram gyakorlására. Tévhit, hogy az izületek átmozgatása egyszerű gimnasztikai gyakorlatokkal elegendő, mint bemelegítés.

Felesleges a nulláról építkezni, ha az alkalmas tréning megtervezésén gondolkozunk, hiszen a már meglévő módszerek sok tekintetben alkalmazhatók a versenytánc követelményrendszerében is. Szükséges azonban első lépésként a mozgásrendszert körültekintően elemezni, beleértve az open programokban leggyakrabban előforduló elemeket is. Előnyös ezt olyan szempontrendszer szerint végezni, ami érthető és világos bármely formanyelvben jártas szakemberek számára egyaránt. E nélkül ugyanis nem valósulhat meg a szakmáról való előremutató kommunikáció az egyes formanyelvek között. Jelen munkának terjedelmi kerete miatt nem célja a teljes körű elemzés, azonban néhány példa szükségszerű. Mind a standard, mind a latin-amerikai táncok esetében – bár eltérő módon – jellemző a gerinc rotációs lehetőségének folyamatos kiaknázása. Nem elhanyagolható tény a paralel és en dehors lábhelyzetek változatos alkalmazása.

A klasszikus balett, bár bizonyos képességterületek gyakoroltására még mindig a legtökéletesebb eszköz, a felmerülő speciális igényeket figyelembe véve önmagában nem elegendő, mint tréning. Így, ha csak egyféle óratípus alkalmazásában gondolkozunk, érdemesebb a modern technikákból kiindulni, és ezek gyakorlatait továbbfejleszteni a versenytánc követelményeinek irányába, ugyanis árnyaltabban képesek fejleszteni a fent említett mozgásjellemzőket. Mivel azonban a lábvezetésben – főleg a latin-amerikai táncok – igen sokat merítettek a klasszikus balettből,

elengedhetetlen az alapelemek beépítése a tréningbe. Az optimális természetesen az lenne, ha a felkészülés részét képezhetné legalább heti háromszori önálló balett óra, mindez napi szintű speciális tréning mellett. Ebben az esetben kevésbé van égető szükség a balettelemek beépítésére, a hangsúly a balettórán elsajátított tudás alkalmazására helyeződik át. Akár külön, akár egy óratípuson belül kerül sor a klasszikus balett mozgásanyagának tanítására, technikai szempontból speciális figyelmet igényelnek a versenyprogramban gyakran előforduló mozgáselemek, mint a már említett grand rond de jambe jeté (en dehors), mivel ezek kivitelezése a versenyeken gyakran pontatlan, felületes. Amennyiben a táncosok nem kielégítő technikai igényességgel tréningeznek, tréningadóként el kell várni a hozzáállásbeli változást. Nem elfogadható semmilyen órátípusban, sem a foglalkozást vezető mester, sem a táncosok részéről az a kifogás, hogy az alacsonyabb színvonal is elegendő, mert „csak versenytáncosokról van szó”. Ez a mentalitás szinte teljesen kizárja, aláássa a fejlődés lehetőségét.

Az egyesületek versenyzői létszáma miatt általában csak kevés lehetőség adódna a tudásszint és korosztály szerinti differenciálásra, homogén csoportok kialakítására.<sup>5</sup> Olyan tréninggyakorlatok kialakítása tehát az optimális, ami heterogén csoportban is jól alkalmazható. Érdeemes megtanítani a táncosoknak, hogy milyen szempontok mentén alkalmazzák saját magukra a gyakorlatokat, ha azok túl egyszerűnek, vagy ellenkezőleg, túl bonyolultnak tűnnek. Ugyanakkor nem kell a végletekig egyszerűsíteni sem. Például egy kezdő versenyzőnek a versenyprogramjában még nincs szembetűnő szüksége arra, hogy hajlékony legyen. A később megjelenő hajlékonysági elemeket viszont már a kezdetektől fogva előrelátóan meg kell alapozni. A gyorsaságban és a partnering követelményekben is ugrásszerű a változás a magas osztályba lépéskor. Ahhoz, hogy egy táncost ez ne érjen váratlanul, szintén optimális, ha együtt dolgozik a versenyzésben már előrébb tartókkal, és hasonló követelménynek kell, hogy megfeleljen a tréningen. Általános táncpedagógiai elvnek tartom, hogy figyelmet szenteljünk a táncosok mozgástanulási képességének fejlesztésére pontosság és gyorsaság szempontjából egyaránt. Azonban a versenytáncban – tapasztalatom szerint – valamivel gyakrabban előfordul, hogy elsikkadnak a mozgásmemóriát célzó feladatok. Ez akkor fordulhat elő, ha a táncosok csak a versenyprogramjukat gyakorolják, mert az ettől való „elkalandozást” időpocsékolásnak érzik. A tréningnek – más formanyelvek bevett gyakorlatához hasonlóan – rendszeresen része lehetne a rövid kombinációk tanulása. Ez az empirikus tapasztalatok szerint pozitívan befolyásolja a mozgásanyag gyors és precíz elsajátításának képességét.

### A professzionális igényű társastánc színházi közegben

Előadásom záró részeként egy olyan témára szeretnék röviden kitérni, mely véleményem szerint méltatlanul kevés figyelmet kap. Ez pedig a magas színvonalú társastánc színpadon való alkalmazhatósága. Eltekintek most attól a sokat vitatott víziótól, hogy lehetne-e társastánc alapon professzionális táncgyűttest létrehozni és eredményesen működtetni. Vagyis a továbbiakban azzal az esettel foglalkozom, amikor színházi táncosoknak társastáncokat kell előadniuk, természetesen színházi közegben, akár táncelőadásba ágyazva, akár prózai vagy zenés darab alkalmazott koreográfiájaként. Sokszor az az ellentmondásos helyzet tapasztalható, hogy jól képzett táncosok a társastáncokat csak a laikus táncoló szintjén képesek kivitelezni. Miközben a klasszikus balettben, több moderntánc technikában, esetleg divattáncokban is magas szintű képzettséget mondhatnak magukénak, motorikus képességeik kiemelkedőek. Ennek oka módszertani hiányosságokban keresendő, nincsenek lefektetve azok az alapelvek, melyek mentén a társastáncot igazán érdemes lenne felhasználni a színpadon. Meg kell jegyezni ugyanakkor, hogy a színpadi közeg nem fel-

tétlenül igényli, hogy a társastáncok ugyanúgy jelenjenek meg ott, mint a versenyen. Azonban szükséges egy egységes koncepció, ami feltételezi az eredeti tánc magas szintű ismeretét, ami legtöbbször hiányzik. Vannak persze ellenpéldák. Nagyon érdekesnek tartom ebből a szempontból a klasszikus balettben megjelenő keringőket, például a rózsakeringőt a *Diótörőben*.<sup>6</sup> Itt a bécsi keringő lépésanyaga csak csekély mértékben van jelen, a mozgásanyagot a klasszikus balett követelményeinek megfelelően alakították át, ugyanakkor megmaradt a tánc nagyon jellegzetes hangulata. Ez azonban mindössze egyetlen tánc, pedig ha csupán a versenyzetett társastáncokra szorítkozunk, már akkor is tízről kellene szót ejtenünk. Várat magára egy olyan rendszer kidolgozása, mely képes figyelembe venni a már meglévő táncművészeti képzettséget. Talán ennek a feladatnak az elvégzését a táncművészeti képzések társastáncra vonatkozó követelményrendszerének megreformálásával lehetne kezdeni. A kitűzött cél egyrészt az lehetne, hogy a társastáncjelenet mind a koreográfia, mind a megvalósítás szempontjából igényes legyen. A speciális tudást a meglévő táncos ismeretekre alapozva lenne célszerű átadni. Ez azért is fontos, mert cél, hogy a betanítás a lehető legrövidebb idő alatt valósulhasson meg.

### Összegzés

Bizakodó vagyok a tekintetben, hogy az előadásban felvázoltak a jövőben módszertani kidolgozásra kerülnek, és hogy ennek a fejlesztésnek magam is részese lehetek. Ezt leginkább egy jól működő team tagjaként tudom elképzelni, habár egyénileg is motivált vagyok. Abban hiszek, hogy a szakma komplex fejlesztése, a hiátusok pótlása érdekében kizárólag a különböző formanyelvek tiszteletteljes együttműködéséből érdemes kiindulni.

### Irodalomjegyzék

- Fuchs Livia (2008, szerk.): *Táncpoétikák*. L'Harmattan, Budapest.  
Lőrinc Katalin (2011): *Martha Graham nyomában*. MTF, Budapest.  
Metzing Miklós (2010): *Gimnasztika*. SE TSK, Budapest.  
Sebestény Katalin (1997): *A klasszikus balett módszertana, I. évfolyam*. Planétás, Budapest.  
Sebestény Katalin (2005): *A klasszikus balett módszertana, IV. évfolyam*. MTF, Budapest.

<sup>5</sup> A legtöbb egyesületben alacsony a taglétszám. Vannak nagyobb egyesületek, de még ilyen esetben is valószínűtlen, hogy összeállítható egy korosztály és tudásszint szempontjából homogén csoport.

<sup>6</sup> Például: <https://goo.gl/z7sWse>

## A magyar néptánc alapmotívumainak tanítási módszertana

A magyar néptánc legkisebb formai egységének meghatározása (Martin és Pesovár 1960) már régóta a néptáncos és táncpedagógus szakma alapismeretei közé tartozik. Még akkor is, ha ennek a meghatározásnak sokféle, gyakran helytelen „szinonimája” létezik a napi gyakorlatban (figura, lépés, figcsi stb.). Martin számos tanulmányában foglalkozott a néptánc legkisebb szerves egységével (Martin 1960; 1966; 1969; 1970; 1980), ami elsődlegesen folklorisztikai kutatásainak alapját adta, valamint olyan monografikus tanulmányok megszületéséhez szolgált segítségül, amelyek valamely aldialektussal (Martin 1964) vagy egy-egy egyéniséggel foglalkoztak (Martin 2004). Óriási tapasztalat és tudásanyag halmozódott fel így a néprajzi és táncfolklorisztikai kutatók munkája során, ami nélkül ma egyáltalán nem tudnánk a táncok formai, tartalmi, funkcionális és esztétikai elemzését elvégezni.

Mindezek mellett szólnunk kell arról is, hogy a táncművelés átadási mechanizmusa, átadási kultúrája közel sem alakult ilyen rózsásan. A néprajz kutatói arra a legtöbb esetben rákérdeztek, hogy mi módon is történt meg a tánc tanítása faluhelyen (Göncy 1958; Pesovár 1972), azzal viszont azóta sem foglalkozott senki, hogy a nem hagyományos környezetben miképpen lehet a táncot, a táncolni tudást és a tánc szeretetét olyan módon átadni, hogy az maradandó, pozitív életminőség-változást érjen el az érdeklődők és gyakorlók körében, és nem előadáscentrikus, hanem felhasználó-centrikus megközelítést eredményezzen. Természetesnek mondhatjuk, hogy ami működött egy paraszti életforma közegében, az nem, vagy nem úgy működtethető a paraszti világtól fizikailag és szellemiségében is távol lévő élethelyzetben. A tánc(ok) tanulását, tanítását a 20. századtól – amennyiben az nem a maga természetes közegében jött létre – az esetek döntő többségében más célra, más funkcióban „éltették”. Sajnos gyakran a politika, vagy csak egyszerűen a sajátos geopolitikai történetiség vezérelte úgy, hogy elsősorban vizuális szórakoztató vagy identitásnövelő eszközként kezelték a néptáncot.<sup>1</sup> Ennek elérésére természetesen a maga lassú és természetes tanulási folyamatát felgyorsították, mintegy elvonták belőle a megfelelő „érési” folyamatot, esszenciális és gyakran efemer igények kiszolgálója lett, hiszen színpadi bemutatók, majálisok, szórakoztató események, vetélkedők, versenyek magasfeszültségű elvárásainak teljesítésére szolgáló jelenségeként sikerült megmutatni szűkebb vagy szélesebb közönségnek. És itt vesztette el a legközvetlenebb varázsát, a személyes élményt, hiszen más, „magasabb rendű” igények kiszolgálójává sikerült lealacsonyítani.

Ez a jelenség még akkor is tetten érhető, ha falusi táncosok, vagyis az eredeti közegben felnőtt táncosok mutatkoztak meg táncsoportként összeállva. Bár a tánctanulásuk helyszíne még eredeti volt, a megformálásból azonban már hiányzott a tánc sajátos mozgató ereje, az öntevékeny és önmagának való funkciója, vagyis az önszórakoztatás. A tánc felkerült a színpadra, és ezzel végleg kikerült arról a helyről, ahol évszázadokon keresztül sikeresen megállta a helyét: a kortárstánc funkcióból.

Amióta pedig sikeresen működnek Magyarországon a jobbnál jobb amatőr együttesek mellett fellelhető művészeti alapiskolák néptánc tagozatai, a tulajdonképpeni iskolai oktatás (vagyis az emberré nevelés) folyamata is átítatódott a megmutatni akarás vágyával. Hiszen a művészeti iskolák bemutatói, versenyei, koreográfiai megmértetései, sajnos a legtöbb esetben nem ve-

szik figyelembe a tánc eredeti funkcióját, hanem gyakran akadémista vagy modernista felhanggal együtt „sikeresen” funkcionálnak a csapatépítés és a lokális felemelkedés lehetőségeként. Ami a legcsodálatosabb az egészben, hogy a táncot tanuló gyermekeket – és szüleiket – még ez az élmény is olyan mértékben megfogja, hogy akik csak egy kicsit is belekóstoltak, nagyon nehezen tudják még ezt a – jobbára szervesen – kulturálódási lehetőséget is elhagyni. A táncolni tudás vágya és annak manifesztálódása mintegy öngyógyító folyamatként jelentkezik az azt művelők között, biztosítva, hogy a *jólét helyett a jól lét* emelkedjen felül, a kivagyiság helyett a csoport egésze és a közös célok preferálása legyen az elérendő minőségi cél. A táncnak ebben a tekintetben is óriási az ereje.

De hogyan lehetne visszavezetni, vagy legalább a megváltozott társadalmi közegben kicsit természetesebbé tenni azt a közkincset, amit néptáncként ismerünk? Ha nincs már az a társadalmi közeg, ahol komplex kultúráként lehetett ezt megélni, akkor milyen lehetőségek állnak rendelkezésre, hogy minél mélyebbre merülhessünk az önszórakoztatásnak ebbe a formájába?

Ki kell jelentenünk, hogy a megváltozott társadalmi helyzet megváltoztatható oktatási teret és funkciót kíván meg. Nem lehet a cél a színpadi vagy versenyprodukciók tömkelegét létrehozó versenytálló-szerű táncpalántaképző és -szaporító helyek megteremtése. Vagyis a néptánc művelése nem célként, hanem eszközként kell, hogy megjelenjen egy magasabb esztétikai és életminőséget generáló folyamatban csak úgy, mint ahogy az eredeti közegében is sokkal fontosabb volt az, hogy a táncolónak mit jelentett a maga tánc, mint az, hogy mások, esetleg külső szemlélők mit mondtak arról. Ha pedig ezt a szemléletet vesszük alapul, vagyis nem a művészet tanulását, hanem a művészettel való nevelés fontosságát igyekszünk kihangsúlyozni, akkor sikerül azt is megértenünk, hogy ehhez másfajta módszertani és tanulásszervezési eljárások szükségesek.

Visszaulva Martin Györgyre, illetve a sárközi-dunamenti táncok motívumtárára, ebben a kötetben több száz motívum leírását találjuk meg speciális mozdulatírásos (Labanotation) formában. Persze maga Martin is több tanulmányában hangsúlyozza, hogy a motívum elvonnása, értelmezése önmagában nem lehet alapja egy tánc strukturális értelmezésének, de annak mindenképpen jó kiindulópontja lehet. Azt azonban nyugodtan kijelenthetjük, hogy ez a fajta motívumcentrikus tanítási szemlélet, szinte teljesen alkalmatlan arra, hogy pedagógiailag értelmezést nyerjen. Képzelnék csak el: csak a Sárközből 600 motívumot ismerünk. És akkor mit mondjunk a Mezőföldről, ott hány motívumot kell megtanulnunk? Mi van a Rábaközrel, a dunai, a tiszai és az erdélyi dialektussal, a több száz település több ezer hagyományadójával, azok táncos motívumaival? Ki és hogyan tudná ezeket rendszerbe szedni, megtanulni, és a megfelelő módon alkalmazni?

Ahhoz, hogy a gyermekeknek élményszerűvé tudjuk tenni a tánc önmaguk általi megjelenítését, másfajta eszköztárhoz kell folyamodni. A mennyiségi mutatók helyett, valami más, jobban érthető és reprodukálható lehetőséget kell keresnünk, mert a mai gyermekek ezt a mennyiséget nem hajlandók a tanulásban feldolgozni, és valljuk meg, a tanárok sem olyan felkészültek, hogy egy-egy kistáj, falu, hagyományadójától az összes motívumot képesek legyenek felidézni és megmutatni.

Az általam végzett néptáncelmzések közben – amelyeket az elmúlt majdnem negyven évben volt alkalmam elvégezni – feltűnt, hogy egy-egy motívum milyen formai variánsokban és zenei illeszkedésbeli hasonlóságokban vagy különbségekben jelenik meg. Az így szerzett ismeretek egyre inkább abba az irányba vitték érdeklődésemet, hogy igyekezzek redukálni a nagyszámú motívumvariáns egy-egy bázismotívumra, amit aztán *alapotívum*nak neveztem el. A táncok szerkezeti és motívikai felépítését a későbbiekben már szinte csak így kezdtem el figyelni, és az egyetemi hallgatóimnak is ilyen feladatokat adtam táncelmzések értelmezéséhez. Ennek alapján kiderült, hogy a magyar néptánc – de gyaníthatóan a Kárpát-medencében élő számos más nép táncjai is – négy, nagyon egyszerű motívumra bontható le (*1. táblázat*). Tulajdonképpen olyan

<sup>1</sup> „[...] a néptánc nem csupán arra való, hogy az állami ünnepeken betöltsé a sorminta szerepét, és kifejezze népünk derűs optimizmusát” (Fuchs 2012a, 34).



kéttagú és háromtagú motivikai formákról van szó, amelyek olyan mozdulatgyök-strukturálódással keletkeznek, amelyek a legegyszerűbb népi gyermekjátékokban is benne vannak.



1. jel: Kéttagú motívum, jelentése nyit-zár. A támaszték váltása ugrásból történik. A második pozíciós nyitásnál a lábfejek legalább parallel, de inkább befelé forgatottságúak legyenek, míg az első pozíciós zárásnál ez a forgatottság feloldódik.



2. jel: Kéttagú motívum, jelentése lép-zár. A támaszték csak a zárási fázisban van két lábon.



3. jel: Háromtagú motívum, ritmusa ti-ti-tá, jellemző néptáncos elnevezése „cifra”. Lényege, hogy a támasztétagok egy lábon vagy páros lábon jönnek létre lépésből vagy ugrásból. Az, hogy melyik ritmikai értéknél milyen támaszték valósul meg, nem lényeges.



4. jel: Négytagú (kétszer kéttagú) motívum, jelentése „lengető”. A támaszték szempontjából kétszer az egyik és kétszer a másik lábon van a támaszték, lényegtelen, hogy lépésből vagy ugrásból. A gesztusláb a támasztékisméltések, vagy váltások alkalmából igyekszik ellentétes irányú gesztushelyzeteket megvalósítani.

1. táblázat: A négy alapmotívum jelölése és leírása

Ha viszont ténylegesen ez a helyzet, vagyis a legegyszerűbb népi gyermekjátékokkal ezek az alapmotívumok elsajátíthatók, akkor a pedagógizálás is alapvetően más irányba kell, hogy elinduljon. Az eddigi kirovó, előíró, számonkérő pedagógia helyett az élményszerző, önmozgató, kompetenciafejlesztő pedagógia előtérbe helyezésével lehet számolni, és azt kialakítani.

Mivel ezeknek az alap motivikai formáknak a száma igen csekély, ezért a kognitív szféra nincs azzal leterhelve, hogy „Jaj, mit is kell ilyenkor csinálni?”, hanem – egyszerűségük folytán – bármikor, megerőltetés nélkül visszaidézhető, és a megfelelő mozgásfunkcióba beilleszthető. Így a kognitív tartomány kevésbé terhelődik, és sikeresen megold olyan feladatokat, mint az egymásra figyelés, zenei lüktetés értelmezése és kezelése, a csoportban mozgás, kapcsolat tárgygyal, eszközökkel és a többi gyermekkel (Pignitzky és Lévai 2014). Ráadásul azért is sokkal könnyebben értelmezhető a gyermekek számára, mert a természetes mozgáskultúrájukhoz sokkal közelebb áll. Már önmagában az a tény, hogy összesen négy alapmotívumról beszélünk, valamint ezeknek a tagszáma három esetben kéttagú (is lehet), egy esetben pedig háromtagú, vagyis legfeljebb három. Tehát olyan egyszerű mozdulatszerkezetű lehetőség elé állítjuk a gyermekeket, amelyben valószínűleg is a leghamarabb bekövetkezhet az az élmény, amelyben észre sem veszik, hogy a játékok közben már táncolnak is. Még egyszer szeretném hangsúlyozni, hogy ebben az esetben nem csupán táncról, hanem énekes, szöveges, játékokról, vagyis komplex drámapedagógiai módszerekről van szó, annyi különbséggel, hogy – a drámajátékok időnként elvont történetrendszerével ellentétben – ezekben a játékokban a valóságos tánclemek jelennek meg.

Az így kialakított mozdulatismeret, és az erre épülő motívumismeret alapozza meg a tánc megismerésének és alkalmazásának lehetőségét, és ezzel párhuzamosan annak szeretetét is, valamint olyan alapvető strukturális felismeréseket, mint a motívumkötések, a frázisok és a sztereotípiák, amelyek természetes építőelemei és alkalmazási formái a táncos improvizációnak.

## Irodalomjegyzék

- Antal László (2002): *Néptáncpedagógia*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Bábosik István (2004): *Nevelélmélet. Nevelés az Európai Unióban*. Osiris, Budapest.
- Bigge, M. L. (1982): *Learning theories for teachers*. Longman Higher Education, Harlow.
- Hámori József (1996): *Agyi aszimmetriák*. Janus Pannonius Egyetem, Pécs.
- Fügedi János (2011): *Tánc – jel – írás*. L'Harmattan – MTA-ZTI, Budapest.
- Gáspár László (2001): *Nevelélmélet. Okker, Budapest*.
- Gönczy Sándor (1957): Tánc tanulás falun. In: Dienes Gedeon és Morvai Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok, 1957*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 133–144.
- Giurchescu, A. és Torp, L. (1991): Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Author(s) Yearbook for Traditional Music*, vol. 23. 1–10
- Sava, I. (1981): *Emotion and Cognition in Visual Art Education*. Institute of Education University of Helsinki, Helsinki.
- Kaepler, A. L. (2000): Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, vol. 32. No. 1. 116–125.
- Könczei Csilla (1993): Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. *Korunk*, 8. 47–55.
- Karácsony Zoltán (1990): Egy bogártelki férfi legényes motívum kincse. In: Maácz László (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok, 1990*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 122–163.
- Lányi Ágoston (1962): A lippentős. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok, 1962*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 99–136.
- Lévai Péter (2009): Critical Issues in Dance Educations and Training. In: Karlovitz, J. T. (szerk.): *Proceeding of the 2nd International Conference for Theory and Practice in Education Teaching and Learning*. Association of Educational Sciences and International Pető András Institute of Conductive Education for the Motor Disabled and Conductor-Teacher Training College, Budapest.
- Lévai Péter (2011): Improving Hungarian Folk Dance Education Methodology: How Labanotation Helps the Teaching and Learning Process. In: Bastien, M., Fügedi, J. és Ploch, R. A. (szerk.): *Proceedings of the Twenty-second Biennial Conference of ICKL*. International Council of Kinetography Laban. 321–326.
- Lévai Péter (2015): *A mozdulattípusok tanítása egyszerű eszközökkel, és a zenei lüktetés értelmezése a táncelőkészítésben*. ROS, Levice.
- Lugossy Emma (1960): A magyar néptáncok mozgáselemei és motívikája. In: Dienes Gedeon és Morvai Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok, 1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 167–211.
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In: Dienes Gedeon és Morvai Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok, 1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 211–250.
- Martin György (1964): *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok rendszerezése*. Népművelési Intézet, Budapest.

## Szellemi nyitottság mint a táncalkotói kreativitás feltétele az oktatás felelősségének aspektusából

- Martin György (1966): A néptánc és a népi tánczene kapcsolata. In: Dienes Gedeon (szerk.): *Táncudományi Tanulmányok, 1965–1966*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.
- Martin György (1969): Egyéni és közösségi formátípusok a népi táncalkotásban. *MTA I. Osztályának Közleményei*, 6. 14–29.
- Martin György (1970): *Magyar táncípusok és táncdialektusok*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.
- Martin György (1974): *A magyar nép táncai*. Corvina, Budapest.
- Martin György (1980): *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban*. Akadémiai, Budapest.
- Martin György (2004): *Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*. Mezőgazda, Budapest.
- Molnár István (1947): *Magyar táncagyományok*. Független Élet, Budapest.
- Pesovár Ferenc (1972): *A magyar nép táncélete. Táncstanulás, táncalkalmak, táncrendezés*. Népművelési Propaganda Kiadó, Budapest.
- Pignitzkyné Lugos Ilona és Lévai Péter (2014): *A tánc és a kreatív mozgás alapjai*. Magyar Diáksport Szövetség, Budapest.
- Schmidt, R. A. (1975): A schema theory of discrete motor skill learning. *Psychological Reviews*, 82. 225–260.
- Taylor, A. (1975): The cultural Roots of Art Education: A Report and Some Models. *Art Education*, vol. 28. No. 5. 8–13.

Amióta csak részt veszek a felsőfokú táncanárképzésben, folyamatosan kutatom a címben – és főleg annak második részében – felvetett problematikát, és alkalmazom gyakorlatban az eredményeimet. Utóbbi tevékenységem mérföldköhöz ért: egy végzős évfolyam vezetőjeként tapasztalom ennek a kérdéskörnek a jelentőségét.

Klasszikus balett pedagógusi szakdolgozatomat éppen 10 éve írtam *Balettpedagógia és kreativitás viszonya* főcímmel – de akár ma is írhattam volna. Miközben a Magyar Táncművészeti Egyetem (MTE) MA tanárképzése a legkorszerűbb pedagógiai eredményekkel vérteti fel tanárjelöltjeit, addig a táncképzési struktúrák, melyeken belül ezeknek az oktatóknak tevékenykedniük kell, évtizedek (vagy még régebb) óta változatlanok. A táncművészképzés rendszere ugyanis a több száz éves frontális oktatási formára épült, ami a mai szakmai igények, követelmények nagy részének már nem felel meg. Különösen az egyetemi szintű művészképzés nem találta még meg az adott felsőoktatási keretek kitöltésének korszerű módjait. Biográfiai kutatások mellett a tanulmány a saját művészi / pedagógiai tapasztalataimra támaszkodik, és mint ilyen: szükségképpen szubjektív.

Elsőként címszavaimat illik tisztáznom: mit értek itt és most *szellemi nyitottság* és *táncalkotói kreativitás* alatt, milyen kontextusba kerülnek nálam e kifejezések. A kreativitás, vagyis alkotóképesség a *Pedagógiai lexikon* szerint: „az embernek az a képessége, hogy túllép a tanulással elsajátított tudásán, ahhoz viszonyítva újat fedez fel, eredeti produktumot hoz létre.”

Az új szemléletű pedagógia már a 20. század első évtizedeiben hitet tett amellett, hogy az iskola keltse fel a gyermek érdeklődését, de ne sulykoljon, John Dewey szerint pedig a hagyományos és a progresszív oktatási módszerek egymást erősítő ötvözése a kívánatos. A rögzített anyagtudás mellett, melyet valamilyen jó-rossz skálán kell értékelnünk, szükség van olyanra, mely elemzés, vita tárgyát képezheti. De talán a legfontosabb, hogy a kreativitáshoz kritikus gondolkodás szükséges (Ashcroft és James 1999, 19), melynek az autoriter szisztémájú frontális módszer még mindig nem kínál elég terepet.

A „táncalkotói kreativitás” esetében azzal kezdem, mit *nem* sorolnék e fogalomkörbe. Hírneves, befutott koreográfusok darabjai, műsorszámok nem feltétlenül kreatív alkotói tevékenység eredményei. Sikeressé válhat a gyakori megrendelésre, például exponált színházak, megaprojektek, televíziós műsorok számára táncokat készítő szakember. Szakmai tudás, stílári felkészültség ezekhez a feladatokhoz is szükséges a minőségi eredmény és a siker eléréséhez, ám itt nyugodtan alkalmazhatók bevált mozgássorok, lépéskombinációk, saját vagy mások korábbi alkotásainak ügyes reprodukciója. Mindez nem feltétlenül igényli a továbbiakban tárgyalt szellemi nyitottságot. A táncalkotói kreativitás tehát *egyéni, az elvárások által nem befolyásolt megközelítést feltételez; saját kézjegyet, a művész egyedi belső szükségserűségei által irányított alkotói folyamatot*.

A „szellemi” igazából nem kérdés, a „nyitottság” meghatározása viszont árnyalást igényel. A nyitottság itt úgy kifelé, mint befelé irányuló, folyamatos fogadókésztséget jelent. Olyan szellemi működést tehát, amely nem elégszik meg mégoly gazdag felhalmozott ismeret- és tudásmeny-nyiséggel, melyre amúgy bármikor támaszkodhat és támaszkodnia kell, hanem folyamatosan áramoltatja, engedi be és dolgozza fel az impulzusokat. Ezt a készséget tekintélyes mértékben meghatározzák – mintegy kronológiai sorrendben – az alábbiak:

(1) *Honnan érkezünk*, azaz a családi és tágabb környezetünk (kíváncsivá tesznek-e, beavatnak-e mindenféle érdekes dologba a szülők, testvérek, gondozók, mint például mesék, olvasás, film, a természet megfigyelése), valamint társadalmi körülményeink által biztosított lehetőségeink.

(2) *Iskolatípus*, azaz az oktatói és nevelői módszerek szerinti lehetőségeink: (a) Elsősorban az olyan oktatási módszer felel meg a célnak, mely kedvez a kíváncsiságnak, mely nem kizárólag konvergens módon fókuszál tudástartalmakra, hanem helyet ad a divergens gondolkodásnak is, és ezen belül nyitott a tanuló egyedi megoldásaira. (b) Ha a tanulót nem ismeretanyag tömeggel halmozzák el, hanem őt személyesen érintő, tartalmas impulzusokat kap. (c) Ha kedvet ébreszt, időt kínál iskolán kívüli tevékenységekhez, mint múzeum, film, színház, projekteken való részvétel – és támogatja is azokat.

(3) *Sokféle tevékenység kipróbálása* ifjú művészként, de már az iskola mellett is (sportok, más művészeti ágak, fotózás, utazás).

Azt is szeretném tisztázni, hogy a táncalkotói kreativitás nem kizárólag a koreográfus, hanem az előadó táncművész számára is elengedhetetlen képesség napjainkban. A jelenkor táncművészeti, táncszínházi paradigmáira olyan alkotói gyakorlat jellemző, amelyben a koreográfus előtt (sőt, inkább mellett) a táncos mint társalkotó áll: a táncművész személyisége, helyben felmutatott mozdulatminőségei döntenek majd el a mű alakulási irányát: együtt dolgoznak az alkotáson. Amikor tehát nem egy mozgássor „szó szerinti” lemásolása a feladata egy táncosnak, akkor hatványozottan szükség van, hogy az oktatási, képzési közeg is figyelemmel legyen erre, és e szerint alakítsa, formálja oktatási és képzési tartalmait, módszereit is. (Nem mellesleg megjegyzem: egy készen átvett táncalkotás előadása is akkor lesz élvezhető aktuális nézője számára, ha a látott előadó személyisége szellemíti azt át, de erre most nem megyek tovább, mert újabb irányba terelné a gondolatmenetet.)

Milyen oktatási módszerek tehát azok, melyek elősegíthetik a gyermek, majd a fiatal azon képességét, hogy egyedi látásmódja érvényesüljön egy magas színvonalú táncművészeti teljesítményben? A kérdés nem válaszolható meg az adott társadalom (tehát az itt és most) kereteiben működő közoktatás vizsgálata nélkül, mert az alapvetően meghatározza a gyermek, majd a fiatal tanulási szokásait, kognitív fejlődését és mentális készségeinek alakulását.

Nézzük tehát először, melyek azok a tényezők, melyek a kreativitásnak, szellemi nyitottságnak már a közismereti oktatási szemlélet szintjén *gátat szabhatnak* (és hagyományos táncoktatásunk kereteiben tovább érvényesülhetnek): (1) Ha az iskola sulykol, és nem érdeklődést ébreszt. (2) A frontális módszerrel átadott tudástartalmakat egy az egyben „várja vissza” az oktató, például hajszálpontos szöveghűség kizárólagos megkövetelése, tévesztés büntetése. (3) Egy adott teljesítmény indoklás, elemzés és kölcsönös megbeszélés nélküli elhelyezése egy summatív skálán. (4) Nem alakulhat ki vita. (Nyilván kevés az idő, de pont erre nem szabadna sajnálni! A lexikális tudás sokkal könnyebben, több módon és más úton is bővíthető, a reflektivitás kialakítása nem lehetne megkerülhető). (5) Ha az iskola mint „hatalmi-tekintélyi rendszer” (Boreczky 1997, 178) megkérdőjelezhetetlen.

A MTE művészképzési tanterve hagyományosan a táncot *előadók* képzésére fókuszál. A balett szakon a kilencedik, néptánc és modern szakon az ötödik év végén olyanoknak kell végezniük, akikkel „odakint” az alkotók majd tudnak mit kezdeni. (És honnan, miből lesz az a bizonyos alkotó...?) Összegezve: mit lehetne másként tanulni ahhoz, hogy az előadóból – egyidejűleg és szükségszerűen – alkotó is váljék?

Az előbbieken említett, a közismereti oktatásban meg tapasztalható jelenségek folytatódhatnak hagyományos táncművészképzésünkben: a gyermek, aki 6 éves kora óta a másoláson, a kapott anyag ismétlésén, egy az egyben gyakorlásán fejlődik, bejut a szakmai képzésbe, és ott is e ké-

pességeire támaszkodik oktatása. Bemutatás, másolás, ismétlés mellett szinte semmi idő nem jut olyasmire, hogy vajon mi miért történik így, vagy milyen lenne egy másik megoldás... tehát, idézve az fentieket:

(1) „*Az iskola sulykol, és nem érdeklődést ébreszt*”. Az alapérdeklődés elvben adott, de ha sikerül az adott tananyag tanításában arra fókuszálni, hogy mindenkinek folyamatosan egy-egy személyes feladat megoldása legyen a célja – például tartásom javítása, forgásom sikere, valamely fájdalom elkerülése, lábemelésem fejlesztése, stb.: mindegy nekem, a tanulónak kell figyelmem, mert más helyettem nem tudhatja – akkor a gyakorlatban is érdekelni fogja, mert személyesen lesz motivált a munkában.

(2) „*A frontális módszerrel átadott tudástartalmakat egy az egyben »várja vissza« az oktató, például hajszálpontos szöveghűség kizárólagos megkövetelése, tévesztés büntetése*”. A rögzített tánctechnikák oktatása során is jellemző a „hajszálpontos szöveghűség” megkövetelése: nem lehet téveszteni. Ez egyértelmű, ám lehet, hogy célravezetőbb lenne a rávezetés a tévesztés „okos” megoldására: arra, hogy hogyan „talál vissza”, hogyan oldja meg a diák (például azt, hogy hogyan férjen bele az adott zenébe, nyerve vissza az egyensúlyát vagy helyét a térben, stb.).

A klasszikus balett (és számos más technika is) egy elképzelt ideáltestre szabja a feladatokat (180°-os társág, kifogástalan gerincfelépítés, aranymetszés szerinti testarányok, stb.). Nem kedvez a kreativitásnak az sem (és e mellett növeli a sérülések veszélyét), ha az oktatás nem segíti elő, hogy a diák a saját testéből kiindulva, azt érzékelve, megfigyelve tudjon egy adott célrendszerben működni ahelyett, hogy egy „gépített hadosztály” részeként teljesítse az egyformaság követelményét.

Továbbá a képzés során nem lehet a forma- és struktúraelsajátítás a kizárólagos cél még a balett, néptánc és társastánc oktatásán belül sem. Kellő súllyal kell szerepelnie a nem frontális munkamódszerekkel végzett feladatoknak, mint a csoportos vagy páros feladatmegoldásoknak, improvizatív és kombinatív feladatoknak és tantárgyaknak, a feladatokra történő egyéni reflektálásnak.

(3) „*Egy adott teljesítmény indoklás, elemzés és kölcsönös megbeszélés nélküli elhelyezése egy summatív skálán*.” Sajnos rendszerünkben az osztályozás technikailag kötelező, de e kereteken belül is alkalmazhatunk nyitottságot, kritikai attitűd fejlesztésére szolgáló módszereket. Teret lehetne engedni annak, hogy akár a tanulók is hozzászóljanak egymás munkájához, valódi elemzésre sarkallva, és nem minősítés (jó-rossz) céljából. Magam sűrűn alkalmazom azt a módszert, hogy két csoportot alakítunk ki, majd előre tisztázott párosításban a csoportok mindegyik tagja a másik csoport egy másik tagjára fókuszálva nézi meg a másik munkáját, utána pedig odamennek egymáshoz, és megbeszélnek, amit láttak. Nekem nem is kell hallanom, kinek mit mondanak (amellett, hogy látok is egyet s mást ilyenkor). Persze azért felteszek olyan kontrollkérdéseket, mint: „Hallott valaki olyat, ami meglepte, mert nem gondolt arra, hogy ő ezt így csinálja?”, vagy „Kapott-e valaki megjegyzést a felhasználására?”, stb.

Más: a saját teljesítményre való szóbeli reflektálás messzebb visz, mint egy számjegy a bizonyítványban, mely dicséret vagy büntetés jellegű, de nem ad kulcsot a teendőkhöz. Vizsgák után egyénileg, megadott figyelmi fókuszok mentén elemezni az arról készült videót, vagy projekteket (mint egy előadás) után leírni a saját élményeket, mindenki számára fontos segítséget jelent az előrehaladás útján.

Nem kifogás az időhiány, mert sokkal hasznosabb, mint egy fontos megmértetés után végig csináltatni egy hétköznapi órát, vagy úgy „beszélgetni”, hogy a mester elmondja a véleményét, a diák pedig meghallgatja. (Bár ez is fontos – de csak egy lépcsőfok.)

(4) „*Nem alakulhat ki vita*.” A hagyományos táncoktatásnak nincs kérdéskultúrája. A tanuló nem is nagyon mer kérdezni (bár ez ma már sokat változott, párhuzamosan a társadalmon belüli kommunikációs változásokkal). Az oktató pedig nem feltétlenül tudna válaszolni: már

ő is „így tanulta” az adott materiát, és a válasz nem egyszer az, hogy: „mert ez így van, így kell lennie, így írták le, így áll a jegyzetben” stb. Vagyis, a pedagógus részéről a dolog óriási pluszt követelne: nem elegendő az anyagtudás: át kell látnia, hogy ott és akkor mire miért van szükség. Széleskörű (nem kizárólag saját tantárgyára szorított) tájékozottságra van szüksége, és ismernie kell tanítványai helyzetét (a családit is), valamint céljaikat és lehetőségeiket... De a dolog fordítva is működik: az oda-vissza irányú kérdésgyakorlat eredménye lesz a tanítványokról kialakított kellő ismeretanyag.

(5) „*Ha az iskola mint »hatalmi-tekintélyi rendszer« megkérdőjelezhetetlen.*” A tanár, mint hatalom, nem lehetne megkérdőjelezhetetlen. A fölösleges és kontraproduktív lazaságot elkerülve meg kell (és lehet!) teremteni azt a légkört, mely a tanár és a diák számára közös cél (az ismeretelsajátítás) érdekében tereli közös platformra a helyzet résztvevőit. Ha egyértelművé tesszük, hogy vállalva dolgozunk e közös célért, az nem ássa alá a tanári tekintélyt – az nem ezen fog múlni! Saját gyakorlatomban soha nem hátráltatta a munkát és a munka iránti tiszteletet az a tény, hogy – mivel a magázódást én pusztán külsőségnek tartom, mely még nem hordozza, csupán deklarálja a tiszteletet – ahol megengedett, a tegeződést választom pedagógiai helyzetben. Soha nem tapasztaltam irányomban „tisztetlenséget” emiatt, vagy bármi módon visszaélést az egyenrangúsítással. Éppen ellenkezőleg: felbecsülhetetlen tempóban meglendíti a szakmai munkát, amikor a diák érzi, hogy elvárom tőle ugyanazt a magas szintű szakmaiságot, melyet saját magammal szemben támasztok, és a bizalmat, hogy ő is képes rá, sőt képes nekem újat nyújtani: a mechanizmusban én is naponta gazdagodom, tanulok. Nincs ennél kifizetődőbb üzlet...

Tíz évvel ezelőtt vizsgálódásomat azzal kezdtem, hogy körülnéztem, milyen oktatási környezetből kerültek ki a balettművészet jeles alkotói, az adathalmazból mindezek után érdekes itt is néhányat felidézni. (Kortáránc alkotókat e felsorolásban nem citálok, mert ők a miénktől eltérő oktatási hátterekből érkeznek, amiről azért lesz még szó):

*Jiri Kylián* (1947–): gyermekkorában színházi, olvasás és filmélményekbe beavató családi háttérben szocializálódott, később a prágai konzervatóriumban – mely 15 éves kortól fogad tanulókat, tehát a középiskolának felel meg – kedvenc tanára, mentora (Semberova) a többi művészeti ág irányába is felkeltette érdeklődését, majd fiatal táncosként Stuttgartban John Cranko társulatvezető személyében olyan mentorra lelt, aki alkotói tevékenységre bízta, amihez anyagi és tárgyi feltételeket is biztosított számára...

*Hans van Manen* (1932–): magántanároktól tanult klasszikus balettet, miközben zenei és képzőművészeti téren is művelődött. Tizenkilenc évesen már táncolt, eleinte sűrűn váltva a társulatokat. Hivatásos szinten fotográfál...

*Robert North* (1945–): 20 évesen tért át a képzőművészetről a táncra: két év Royal Ballet School és London School of Contemporary Dance, 22 évesen a London Contemporary Dance Theatre alapító tagja...

*William Forsythe* (1949–): a School of American Ballet és a Joffrey iskola mellett még 11 különböző balettmesterhez járt órákra, emellett foglalkozott modern táncsal, rockzenével és muscallel, mielőtt, 21 évesen belépett a Joffrey Ballet együttesbe, majd John Cranko stuttgarti társulatába, ahol – mint Kylián – az alkotást pártoló környezetre talált.

Magyarországi példák:

*Seregi László* (1929–2012): nagykamaszként grafikusnak tanult, 20 évesen a Néphadsereg Művészegyüttesében kezdett táncolni (néptáncot és balettet tanulni), majd hamarosan koreografálni is, 1957-ben került az Operaházhoz, ahol azonnal megbízták operák balettbetétjeinek elkészítésével...

*Fodor Antal* (1941–): a legelső balettintézeti generáció tagja, de idősebb korban, és rövidebb időre (6 évre) került az intézménybe, s az a Lőrinc György volt a mentora (mestere), aki tanít-

ványai figyelmét folyamatosan felhívta a társművészetek fontosságára: kiállításra, hangversenyre vitte, küldte őket, könyveket adott a kezükbe. Innen a Pécsi Baletthez, Eck Imre műhelyébe kerül, ahol merőben új alkotói módszerrel ismerkedhetett meg, és fiatalon kapott lehetőséget koreografálásra is a pécsi társulatban.

*Juronics Tamás* (1969–): az MTF néptánc tagozatának négy évét végezte hivatásos képzésben (különös hatással volt rá Janek József, az egyedülálló ritmikai tehetség), onnan 18 évesen a Szegedi Baletthez került, ahol Imre Zoltán, aki széleskörű műveltségével kulturális értékeket osztott meg a fiatalokkal, szinte azonnal lehetőséget kínált neki az alkotásra, a helyi nemzeti színház minden infrastrukturális lehetőségét felkínálva ezzel.

*Kulcsár Noémi* (1979–): gyermekként Nyíregyházán ismerkedett meg a balettel, majd a Győri Tánc-és Képzőművészeti Iskola négy évét végezte el. Németországban kezdett táncolni, ahol hamar koreografálásra is lehetősége nyílt, miközben különböző workshopokon is kereste az új impulzusokat. Győrben 2005-ben kezdett koreografálni, 2012-től áll saját projektársulata, a Tellabor élén...

A 20. század utolsó évtizedében alakultak ki azok az iskolaműhelyek, majd intézmények, melyek *célja immár nem az előadók és az alkotók elkülönített képzése*. Az első ilyen úttörő tanműhely Maurice Béjart „Mudra” nevű iskolája volt Brüsszelben. Mai helyi utódja az – Anne Teresa de Keersmaeker, Béjart tanítványa által alapított – PARTS, mely már felsőfokú minősítést is nyújt, mint annyi hasonló nyugat-európai iskola a bolognai rendszer bevezetése óta. Ilyen a SEAD (Salzburg) és a Codarts (Rotterdam). Mindenhol megfordult már néhány kortárs / modern táncos magyar hallgató Erasmus ösztöndíjjal. Ezen iskolák lényege: a házon belül is többféle, eltérő oktatási módszer, csereprogramok, gyakornoki rezidenciahetek, kurzusok, epochális programok alkalmazása. Mindez a táncost arra a kihívásra készíti fel, mely korunk sajátja: független – és akár az elmúlt évtizedhez képest is jóval bizonytalanabb megélhetést ígérő – művészlét, melyben hosszú távú munkaszerződések helyett a rugalmasságot igénylő projektalkalmak jelentenek aktivitási lehetőséget. Olyan munkák, melyekben minden résztvevő alkotói készségére, kritikai képességére és problémamegoldó tevékenységrepertoárjára szükség van.

Ilyen képzésben hiszek, és ezen elveket próbálom (a 2016/17-es tanévtől) megvalósítani az egyetem törvényes keretei között is az idén (a 2017/18-as tanévben) végző modern művészképző szakos évfolyam szakmai életre való felkészítésében. Hatalmas munka, de hiszek a szükségességében. Könnyebb dolgom lenne, ha mindezt már gyermekkortól megalapozná egy adekvát oktatási szemlélet.

## Irodalomjegyzék

- Ashcroft, K. és James, D. (1999): *The Creative Professional*. Falmer Press, London.  
Boreczky Ágnes (1997): *A gyermekkor változó színterei*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.  
Bridges, D. és Kerry, T. (1993, szerk.): *Developing teachers professionally. Reflections for initial and in-service trainers*. Routledge, London.  
Mészáros István, Németh András és Pukánszky Béla (1999): *Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*. Osiris, Budapest.  
*Pedagógiai lexikon* (1997). Keraban, Budapest.

## Értelem és érzelem

Intellektualitás, tehetség és ösztönök  
a táncművésszé válásban és a művészlétben

Egy tánc tudományi konferencián – amely már a hatodik a Magyar Táncművészeti Egyetemen – nem kell bizonygatni a tánc és a tudomány kapcsolatát, de a táncművészekkel kapcsolatban már a konferencia címének meghatározásakor is felmerült az a – sajnos elég jellemző – általánosítás, hogy az intellektualitás velük nem elsődlegesen összekapcsolható fogalom.

Az értelem és az érzelem: a lélek és az ész, az IQ és az EQ – egymástól látszólag élesen elkülönülő, de az embert meghatározó két fogalomkör. Minden emberben jelen vannak, de eltérő mértékben és végtelen számú „kombinációban”. Gyakran éljük meg vagy értelmezzük „egymásnak ellentmondó” fogalomként a hétköznapiakban is, és sajnos a művészetekkel kapcsolatban hajlamosak vagyunk aránytalanul nagyobb súlyt tulajdonítani az érzelmeknek, ösztönöknek – a táncművészet esetén különösen erősítheti ezt a fizikalitás. Ezzel az előadásommal (is) igyekszem az ellenkezőjét bizonyítani, de csak az előadó-művészi folyamatokkal foglalkozom a terjedelemnek megfelelő mélységben.

A címet azért kölcsönöztem Jane Austentől, mert a művészetben mindkét tényezőt egyformán fontosnak érzem: a regény címében letisztultan benne van a kettősség és az egyensúly. Bár természetesen ez egy „bonyolult” kombináció (ahogy Austen és a Brontë nővérek is bonyolult nőket és viszonyokat ábrázoltak, mert az írók maguk és nőalakjaik is értelmes és érzelmes emberek voltak), de szükséges az értékes művészeti alkotáshoz (és a tartalmas élethez is). Szerb Antal (1989, 557) szerint Austen a szentimentalizmustól mentes realizmusában a lélektani apróságokat is „okossággal és kedvességgel” adja elő. De a másik híres írónő, Emily Brontë is „azokat az ősi szenzációkat emeli a legnagyobb művészet síkjába” (uo. 558), melyekhez a giccsírók mellett csak a zsenik (Dosztojevszkij, Dickens) nyúlhatnak. A táncban éppen ezek az „ősi szenzációk” és „lélektani apróságok” jelentősek: ezeket lehet leginkább megjeleníteni, bár természetesen sok minden mást is.

Meg kell említeni, hogy az értelem és érzelem „harca” mindig jelen volt a művészetben: a művészettörténeti korszakok is jelzik, hogy hol az egyik, hol a másik került előtérbe. Leglátványosabban talán a felvilágosodás és a romantika különbségeiben érvényesült ez, és ugyanígy a tánc történetben is nyomon követhetjük: a francia akadémizmus, a rokokó, Noverre és a felvilágosodás, a romantika, a cári klasszicizmus, a neoromantika, a szimfonizmus/absztrakt, a dramatikus balettek és a táncszínház korszakai követték egymást. Az intellektuális igényesség végig jelen van a balett és a modern táncok történetében is: elég a reneszánsz balettmesterekre, a táncakadémia törekvéseire vagy több évszázad alkotóinak és mestereinek ismert gondolati munkáira utalnunk. Ebben az előadásban viszont az *előadó művész* intellektualitása van a középpontban.

Alapfogalmak (a *Magyar értelmező kéziszótár* alapján): *Értelem*: a megismerő tevékenység legmagasabb foka, a logikus gondolkodás képessége. Tudatos gondolkodás, ész. (Mélyebb szintű befogadás, feldolgozás.) Megelőzi az érzékelés: az ingerek felfogása. *Intellektualitás*: értelmi, szellemi képesség. *Érzelem*: az a lelki jelenség, amelyben a környező világ jelenségeihez és önmagunkhoz való viszonyunk tükröződik. *Érzelmi intelligencia*:<sup>1</sup> A saját és mások érzelmeinek érzékelésével,

<sup>1</sup> Nem szerepel a *Magyar értelmező kéziszótár*ban. Meghatározása erősen vitatott, de használatos fogalom pszichológiában és a hétköznapiakban is. A többszörös intelligencia elméletben az intraperszonális és interperszonális intelligencia „fedi le” körülbelül ezt a területet. Ebben az elméletben szerepel a testi-kinesztetikus intelligencia is. *Lásd: [http://janus.ttk.pte.hu/tanop/tananyagok/ti\\_bolocaust\\_draldijban.html](http://janus.ttk.pte.hu/tanop/tananyagok/ti_bolocaust_draldijban.html)*

kezelésével és pozitív befolyásolásával kapcsolatos. Kapcsolata van többek között az önmotivációval, az empátiával és a társas kapcsolatokkal. *Tehetség*: hajlam, képesség plusz gazdagság. *Ösztön*: veleszületett készség, indíttatás valamire plusz belső sugallat, sejtelem.

Az agyban valójában az értelem és az érzelem, valamint az akaratlagos vázizommozgások területe a homloklebeny, de a mozgás, orientálódás a falcsonti lebenyben, az egyensúly, koordináció és az alignment (testállás) pedig a kisagyban van jelen. Tehát az értelem és érzelem éppen egy agyi terület által irányított, de a bonyolultabb mozgásban már más agyi területek is részt vesznek.

A fentiek alapján a művészi tevékenységre vetítve fogalmazhatunk úgy, hogy a tehetség az érzék(elés), de ezt követheti a megismerés magasabb foka, a gondolkodás, a gondolkodó művészi lét. És ha emellett megjelenik a reflexió is, „a környező világ jelenségeihez és önmagunkhoz való viszonyunk”, akkor művészetünk érzelmekkel telített is lesz.

Ez alapján rögtön felállíthatjuk a *táncművészek alaptípusait*: az ösztöntáncost a tehetsége határozza meg, a hűvösebb típusú intellektuális táncos gyakran technikai virtuóz is, és a művész típusú táncos, aki az érzelmek széles skáláját átélni és átadni képes (ezek egyaránt megtalálhatóak a kartáncosok és a szólisták között). A tánc világában valóban vannak sikeres színpadi karriernek különösebben kiemelkedő intelligencia/intellektuális befektetés nélkül: ők a tisztaság végrehajtói, mesteremberek, ritkábban kiemelkedő művészek. A technikás, virtuóz (balett-) táncosok egy része ezt a tudást viszont éppen intellektualitásával éri el, ők bizonyos szerepekre kiválóan alkalmasak (vagy akár mindent „meg tudnak oldani”), de ők szintén inkább mesterei a táncnak, mint kiemelkedő, érzékeny művészek. (Úgy veszem észre, hogy a mai magyar valóságban, ahol a táncművészet ismerete nem tartozik az alapvető műveltség körébe, el lehet művészetnek adni azt, ami nem feltétlenül képvisel jelentős értéket, vagy nem különleges, egyedülálló.)

A képet árnyalando, itt érdemes bevonni a tárgyalásba a korábban említett EQ-t és a motorikus képességeket. Úgy gondolom, hogy kivételes esetben a magas érzelmi intelligencia és a mozgásintelligencia/tánc-készség<sup>2</sup> együttes megléte is eredményezhet kimagasló táncművészi karriert: ha egy mester vagy koreográfus precízen, aprólékosan és következetesen kidolgoz minden részletet a tanítvánnyal, aki pedig alázattal másol, elsajátít vagy átérez kész mintákat.

Az intellektuális típus a modern tánc területén a szemléletek különbözősége miatt még sikeresebb, kifejezetten jelentős művész is lehet, mert a kortárcsúcsban nem feltétlenül van jelen az érzelmek „kimutatása”, ugyanakkor több az intellektuális munkát igénylő alkotó.<sup>3</sup>

A tánc esztétikája alapján önálló „mondanivaló” lehet a színpadi külső is: a forma, a test megjelenik mint téma a szimfonikus, absztrakt táncalkotásokban. A balettben ez elsősorban szép, arányos, esztétikus vonalú testeket jelent, a modernben nem feltétlenül. Érdekes módon ez a látszólag csak az érzékelésre és az érzelmekre ható vonulat éppen elvontságával nyújthat intellektuális élményeket is a megfelelő befogadó számára, de az előadók az ilyen típusú művekben valóban nélkülözhetik a „szerepben való gondolkodást”. A balettben történetileg is elég sokáig csak a primer érzelmek, indulatok kifejezése zajlott, vagy csak a l’art pour l’art mozgás, a mozgás esztétikája, zeneisége volt fontos, sőt még ma is lehet széles repertoárt birtokolni, karriert építeni különösebb intellektuális befektetés nélkül.

Csak röviden térek ki az koreográfusokra. Alkotói sikereket megfelelő intellektuális munka nélkül nem lehet(ne) elérni – bár sajnos erre is van ellenpélda a mai magyar táncéletben: a valódi

<sup>2</sup> „A képesség, hogy végrehajtsunk mozdulatokat. [...] az a képesség, hogy testünkkel érzelmeket fejezzünk ki (mint például a táncban), játékokat játszunk (mint a sportok) vagy új terméket állítsunk elő (mint amikor egy találmányt tervezünk), bizonyítéka a test kognitív használatának” (Gardner 2006).

<sup>3</sup> Más, és nem itt taglalandó kérdés, hogy az intellektualitás milyen mértékben érzékelhető a nézők számára. „A tánc háború az érzelem és az értelem között, mely a mozgásban testesül meg. Amikor a tánc túlságosan intellektuális, és figyelmen kívül hagyja a szenvedélyeket és az érzelmeket ahelyett, hogy tudatosan megőrizné, sterilé válik és a lényeg vesz el. Keresd a táncodban az egyensúlyt, ne az elkülönítést” (Safi A. Thomas, amerikai hip-hop művész).

zsenik hiányában mesteremberek, és magukat jól adminisztráló ügyeskedők építenek a (táncban kevésbé művelt) külvilág és a döntéshozók által kiemelkedőnek ítélt, sőt magasra emelt karrierreket. Itt az alkotók vagy a művészek alkotói hozzáállása esetén természetesen be kell hozni az intellektualitással szorosan együtt értelmezhető, de attól sok aspektusban elkülönülő  *kreativitás* fogalmát is: „A kreativitás alkotóképességet, teremtőképességet jelent, amely során a különféle képességek szerveződése lehetővé teszi az elszigetelt tapasztalatok összekapcsolását, újszerű értelmezését és új formában történő megjelenését.”<sup>4</sup> Az intellektualitás úgynevezett „összetartó” gondolkodás, már meglévő sémák alkalmazása, a kreativitás viszont azt jelenti, hogy a problémát több oldalról közelítjük meg, és egymástól független elemeket kapcsolunk össze. Itt azonban személyiségjegyek és gyakorlatias képességek is jelen vannak.

### Intellektualitás a (tánc)művészi munkában

Művésszé válni fiatalon és művészként létezni, szerepeket formálni érett korban egyaránt bonyolult folyamat, mely különbözőképpen zajlik mindenkinél, és egyaránt tartalmaz intellektualitást és ösztönös elemeket. Mint láthattuk, maga a táncos tehetség is sok tényezőtől áll össze, annak megtétele pedig nagyrészt azért szubjektív, mert az elvárásokat megfogalmazók is eltérő szinten állnak: intellektuálisan, szakmai tudásban, érzelmi síkon vagy egyszerűen igényesség tekintetében.

A *gyakorlás* a művész ismérve. Zolnay Vilmos (1983, 45) írta az őskori barlangrajzok alkotóirol, hogy már ők is gyakoroltak: skicceiket láthatjuk például a Pech-Merle barlang rajzaiban, tehát a művészet rögtön a kezdeteknél *tudatos tevékenység* is volt: miközben az ösztönök, félelmek, hitek motiválták. Az intellektualitás a *technikai kivitelezés*ben tud lehangsúlyosabban jelen lenni, mert a testtudat, az izomzat hatékony és helyes használata, a mindenre kiterjedő kontroll is mind (legalább részben) kognitív képességek. De a napi gyakorlás fontosságának felmérése (alázat) és a test izomzatának külön edzéssel történő karbantartása (kitartás, szorgalom) is a táncos „jól felfogott érdeke”. Az intellektualitásnak (a kreativitás és természetesen az EQ által árnyaltan) a *szerepformálás*ban is van szerepe – különböző művek esetén eltérő mértékben. Az alapot a megszerzett műveltség, olvasottság, tájékozottság és a szakmai-művészi igényesség jelenti. Ezeket egészítheti ki a hozzáolvasás, a társművészeti ábrázolások megismerése, az elődök alakításainak analízise, a szerephez kapcsolható személyiségjegyek, az „egyezések és különbözőségek” megtalálása, illetve akár a behelyezkedés során a saját motivációk feltérképezése („én mit tennék ebben a szituációban”). Összességében tehát nagyon sokrétű *intellektuális tevékenység* segítheti hozzá a művészt egy sikeres és mély alakításhoz.

Intellektuális kihívást jelent a *művészi életforma* is: a helyes étkezés, a test fejlesztése, ápolása, a testtudatos gyakorlás, az egészségtudatosság, a próbafolyamat felépítése (ha a munkatársak nyitottak az együttműködésre), az egész felkészülési folyamat egy adott szerepre és egy konkrét előadásra is. A 21. század magas technikai, esztétikai elvárásai egyre több (elsősorban fizikai) felkészülést követelnek meg, egyre rövidebb idő alatt, bár a művészi mélységek kezdenek elveszni – ha nem is mindenhol.

Szerencsés esetben a táncművész nemcsak előadó (kivitelező), hanem a balettmester, és még inkább a koreográfus alkotótársa is. Darai Tamás, volt tanítványom egy üzenetét idézném a közelmúltból (most szerződött a Frankfurt Dresden Dance Companyhoz, a korábbi Forsythe együtteshez): „Mindennap minden perce kihívás, rengeteg munka, de nagyon intelligens és jókedvű. Jacopo egy zseni, és Frankfurt is tetszik.” Tudni kell, hogy Jacopo Godani kortárs balettjeiben rengeteg az improvizáció és a mozdulatok beható értelmezésén alapuló mozgásfolyamatok.

<sup>4</sup> Lásd: [http://old.ektf.hu/befoppalyazati/psziellmall\\_a\\_kreativits\\_fogalma.html](http://old.ektf.hu/befoppalyazati/psziellmall_a_kreativits_fogalma.html)

Nem különíthető el a művész(jelölt)től a balettmesterek munkája, aminek kreatív és intellektuális aspektusai egyértelműek. Már a reneszánsz óta végig lehet kísérni kutatásaikat, rendszerező munkájukat, de a Magyar Táncművészeti Egyetem jogelődje, az Állami Balett Intézet (ÁBI) 1950-es megalakulásakor is erős alapokat jelentett, hogy intellektuálisan „erős” balettmesteri és tanári gárda gyűlt össze: Lőrinc György, Nádas Ferenc, Szalay Karola, Szentpál Olga, Merényi Zsuzsa, Vályi Rózsi vagy Roboz Ágnes elméleti munkásságukkal is kiemelkedőt alkottak. Nagyon hatékonyak bizonyult például, hogy ötvözték az elvárásaként meghonosított Vaganova-metódust Nádas korábbi tanítási tapasztalataival, így a közös Cecchetti alapokon a magyar fiatalok fizikai adottságaihoz és temperamentumához jól illeszkedő „magyar iskola” jött létre, mely természetes fejlődési folyamatokkal együtt azóta is sikerrel működik. Akkor legtermékenyebb a munka balettmester és táncos között, ha minden tekintetben kialakul a közös hullámhossz: természetesen intellektuálisan is. A munkafolyamatban mindig a balettmesternek kell az ideális állapotot megteremtenie, ő szolgálja a táncos érdekét, aki fizikailag, mentálisan és szellemileg is kiszolgáltatottabb.

### Ösztönök és érzelmek

Az említett magyar temperamentumhoz közel áll az erős érzelmi töltés, a „sírva vigadás”. Így az ÁBI megalakulását követő évtizedekben az iskolában végzett felkészült táncosok közül és a – szintén orosz-szovjet repertoárral megerősített – operaházi együttes fiataljaiból többen váltak kimagasló művésszé – elsősorban olyan szerepekben, amelyben karaktereket kellett megformálniuk. Ez lett a magyar balett erőssége. Voltak közöttük intellektuálisabb és ösztönösebb előadók is, a legnagyobb legendája az éppen húsz éve elhunyt Fülöp Viktornak van. Talán nem véletlen, hogy idős korában a *Honfoglalás* című filmben a táltos szerepét osztották rá. A magyar táltosok különleges képessége a révület, de van bölcsességük és fizikai erejük, valamint transzcendens/látó képességük is. A kiemelkedő táncművész is ilyen. Fülöp Viktor belelő képességéről, órákig tartó, szisztematikus (intellektuálisan felépített, apró részletekbe menő) ráhangolódásáról, szuggesztív erejéről és néhány öntudatlan állapotáról, tettéről rengeteg történetet meséltek kortársai. Rá többnyire jól illenek azok a személyiségjegyek, amelyek a *kreatív*, alkotó embert jellemzik (Cropley szerint): a változásra törekvés, a merészség, impulzivitás (vagyis, hogy kevésbé képes kontrollálni magát), a fegyelmetlenségre való hajlam az elérendő cél érdekében, a nyitottság az új elképzelések iránt, nonkonformizmus, a tekintély megkérdőjelezése és gyors, rugalmas reagálás az új helyzetekre.<sup>5</sup>

Egy személyes tapasztalatot itt osztanék meg, bár távol álljon tőlem, hogy Fülöp Viktorhoz hasonlítsam magam. Előadás közben általában nem voltam tökéletesen tudatában, mi zajlott pontosan az előadásban „ott és akkor”, az adott pillanatban nem tudtam, mi történik, „más állapotba” kerültem, miközben a koreográfia lépéseit végrehajtottam, a technikai kivitelezésre figyeltem (a becsülettel kigyakorolt, bepróbált mozdulatok esetén is), és maximálisan együtt lélegeztem a partneremmel és a zenével. Előadás után órákkal viszont pillanatról-pillanatra lepergett az előadás filmje, akár többször is, bármelyik pontról újraindítva, és a legapróbb részleteket is vissza tudtam idézni, mintha kívülről láttam volna az egészet. Ez sokszor segített a hibák kijavításában is a következő előadásra. (Az adrenalin hatására az ember „megtáltosodott”: tehetsége, tudása, teljesítménye hirtelen nőtt megmagyarázhatatlan okokból.)

„Az ének, a tánc és a böjt révén a guaranai indián a testét istenivé igyekszik alakítani. Ezzel reméli elérni az AGVIDZSE állapotát, amellyel halál nélkül eljuthat a Paradicsomba. Abban a mértékben, ahogyan a teste »könnyűvé« válik, és közeledik a »tökéletes« állapothoz, mind gazda-

<sup>5</sup> Lásd: [http://old.ektf.hu/befoppalyazati/psziellmall\\_a\\_kreativits\\_fogalma.html](http://old.ektf.hu/befoppalyazati/psziellmall_a_kreativits_fogalma.html)

gabb lesz szellemi értékekben. [...]” Az istenek teste a fény forrása, és „ebből a fényből részesülnek a táncosok, akik minden tánc után egyre jobban hasonlítanak az istenségekhez” (Trencsényi 1992, 94–95).

Szintén egyre ritkább jelenség, de korábban egész biztosan meghatározó volt a művészi mondanivaló erősítésében a társulat mint alkotóközösség szerepe. Ennek köszönhető a Magyar Állami Operaház párizsi sikere Seregi *Spartacus*ával (Arany Csillag-díj a legjobb előadásnak, 1969), vagy a Győri Balett első évtizedének meghatározó sikerei is – a Markó Iván által vezetett társulat valódi rituális közösség volt Maurice Béjart nyomdokain. Ebben az esetben az intellektualitás talán bonyolultabban kimutatható, de a művészi kifejezés hatékonyabbá vált, és erős érzelmi-kapcsolati háló alakult ki a társulat tagjai között az előadások (és nyilván a felkészülés ideje) alatt.

Kun Zsuzsa a *Seherezádé* 1959-es bemutatója kapcsán nyilatkozta: „A kollégák pedig, az egész együttes – akkor még tele csordultig hittel és lelkesedéssel – szintén úgy csinálták végig a balettkar lendületes-muzikális táncait, mint a megszállottak. Vagy ha éppen nem ők voltak a színen, akkor csüngtek a kulisszában »a csövön«, hogy nézzék a mi pas de deux-nket” (Kaán 2010, 109).

### Táncos tehetség, azaz „gazdagság”

A táncos tehetségét sokszor azonosítják a fizikai adottságaival, képességeivel. Azonban itt most nem – Martha Graham terminusával – „isten atlétajaként” beszélünk a táncosról, hanem intelligens és egyben ösztönös előadóművészként vagy alkotótársaként. Az eddigiekből is kiderült már, hogy ez a bonyolult fogalom annyi arcát mutatja, ahány táncos létezik: a hajlamok, képességek különbözőségei, az intelligencia és az érzelmi kvalitások eltérő kombináció együttesen adják ki azt, ami *egyszeri és megismételhetetlen*. Mégsem rendelkezik mindenki egyforma „gazdagsággal”, mely szintén a tehetség egyik részdefiníciója.

„Egy ember mozdulatlanul áll a színpadon, és magára vonja a figyelmünket. A másiknak nem sikerül ugyanez. Nekem csak ez a különbség számít. Mi ez a különbség? Mit jelent kémiai-lag, pszichikailag, fizikailag? A sztár kézjegyét? Egyéniséget? Nem. Ez így túl egyszerű lenne. Nem az a válasz. Nem tudom, mi a válasz. De azt tudom, hogy itt, az előbbi kérdésre adott válaszból találhatjuk meg egész művészetünk kiindulópontját” (Peter Brook).<sup>6</sup>

Most néhány egyértelműen és kiemelkedően tehetséges művész gondolatai következnek az „értelemről és érzelemlről”, szerepformálástról és művészetéről. A két megkérdezett művész a dolgot megfogalmazása után adta oda nekem válaszait, mégis számtalan a közös gondolat – talán nem is véletlenül. Én is tudatosan választottam őket, ahogy Kun Zsuzsa utódjaként nevezte meg Hágai Katalint egy televíziós portréban, Kozmér Alexandra pedig mindkettőjüket példakép-ként. Mindhármukra felnézek, mint kimagasló művészekre, és hozzám közel álló kollégáimra: nagy megtiszteltetés, hogy dolgozhattam velük, és tanulhattam tőlük.

### Intellektualitás, tehetség és ösztönök a szerepformálásban – három művész gondolatai<sup>7</sup>

*Kun Zsuzsa (Kossuth-díjas, Érdemes és Kiváló Művész, az Operaház mesterművésze)*

„Viktor táncolta Siegfried herceget. Ült a díszes széken, és szemmel kísérte hármunk egyéni és közös táncait. Átgondolva a saját feladatomat, megpróbáltam kitalálni valamit azzal kapcsolatban, hogy mit kezdjek a kezemmel. Ugyanakkor arra is rájöttem, hogy semmi kontaktusom nincs senkivel. De hát ott ül az a herceg, gondoltam. Talán, ha neki, ha felé játszom, úgy könnyebb

<sup>6</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Brook](https://hu.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook)

<sup>7</sup> A megkérdezett művészeknek néhány, a témára vonatkozó kérdést tettem fel, de gondolataikat folyamatban közlöm. Kun Zsuzsa gondolatait Kaán Zsuzsa róla megjelent könyvéből idézem (Kaán 2010).

derüesebb lesz a tánc, és lesz benne valami gondolat vagy játék. Viktornak nagyon tetszett ez az önálló kifejezés, imponált neki az »értelmes« színészi gesztus. [...] Az én »nyitásom« tehát nem egy fiatal lány »felhívása« volt egy fiatal férfi iránt, hanem a balerináé a pas de trois tartalmi gazdagsága kedvéért” (Kaán 2010, 44).

Mária szerepével kapcsolatban: „Megmondom őszintén, nem vágytam rá túlságosan. Nekem akkor Zaréma, tehát a tüzes, a drámai, a megalázkodó, a könyörgő, a szerelmes grúz asszony tetszett jobban. [...] tőlem kérték Zaréma mindhárom táncát. Viktor volt Girej. Én meg elkezdtem. És ekkor, ettől az egész szituációtól olyan mámorító, szédült lelkiállapotba kerültem, hogy a bemutatóm rendkívüli módon sikerült. [...] Igen, színészileg el akartam játszani! [...] meglehetősen sovány a zene, ezért nem könnyű rá szenvedéllyel előadni a koreográfiát, ami ugyancsak nem elég gazdag. Úgyhogy ahhoz, hogy ez a hiány eltűnjön, az embernek saját magának kell az extázisig följazania önmagát. Belülről, lélekből. Legalábbis szerintem. [...] Elolvastam a teljes művet, azokat a gyönyörűségeket sorok. A szerepre vonatkozó részleteket is átgondoltam, mérlegeltem, de érdekes módon számomra ez még mindig nem volt elég. A szerepformálás érdekében ezért elkezdtem feljegyzéseket készíteni. Pont úgy, mintha egy jó ismerősömnek írnék levelet. Megfogalmaztam, hogy Zaréma nem az a nő, akinek képzelik. Nem pusztán egy becsben tartott, hiú háremhölgy, hanem nagyvonalú, fenséges úrnő, aki mindent felad a szerelméért. A III. felvonásban is látszik: nem az életéért könyörög, hanem éppen ellenkezőleg. Azért, hogy inkább hadd haljon meg, ha már Girej nem őt szereti, mert akkor már úgyszincs értelme semminek. [...] Azt már nem tudom felidézni, hogy ezeket később mennyire alkalmaztam, de arra emlékszem, hogy amikor átolvastam őket, akkor nagyon jó érzés töltött el” (Kaán 2010, 46–48).

„Zaréma alakjának megformálása mégsem lehetett garancia arra, hogy vajon Giselle karakteréből, érzésvilágából szintén sikerül-e megragadnom, és kifejezmem a maximumot. A boldogtalanságából, a kifosztottságából, az elhagyatottságából. [...] először adtam elő teljes erőbedobással. Amikor felálltam, magam is kótyagos voltam egy kicsit a »haláltól«. [...] egyszerűen úgy meg voltam rendülve [...] és amikor magamhoz tértem, azt vettem észre, hogy egyik kedves kollégám, Koren Tamás sír. [...] Eleinte kicsit utánóztam Ulanovát, és ezt nem szégyeltem bevallani. Gábor Miklós is elmesélte, hogy Laurence Olivier után szabadon fogalmazta meg a saját Hamletjét. Kezdetben tehát kissé magam is Galina Szergejevna »kópiája« voltam, de csakhamar kidolgoztam a saját Giselle-emet. Az pedig, hogy idővel nagyon sok külföldi művésznőt is láttam ebben a szerepben, számomra mind hasznos tapasztalat lett, de nem több. Mert az, hogy megfigyeltem és elfogadtam mások szerepformálását, még nem jelentette azt, hogy bármelyiküktől is átvettem volna valamit. Egy idő után rátaláltam a saját Giselle-emre!” (Kaán 2010, 97).

A *Seherezádé*-ban: „Ez a vég olyan tragikus volt, és olyan váratlanul, annyira hirtelen tört rám, hogy lelkileg is éppúgy behaltam, mint a Zarémába, a Giselle-be, és mint később a Júliába, mert egyszerűen bele kellett halni. Meg kellett semmisülni. Szóval itt a halál kontrasztjaként jelent meg a gyengédségnek, az örömeinek és a gyönyöröknek, egyszóval az élet színeinek” (Kaán 2010, 109).

„Mert Júlia nemcsak hogy technikai problémát nem okozott, hanem művészi sem. Holott azt is győzni kellett lelkileg is, érzelmileg is. Júlia egy csodálatosan összetett lány, és tisztasága, megható szerelme valahogy rokon húrokat pengetett a lelkemmel. Szinte resteltem magam, hogy ilyet mondok, de a szerepformálás sem okozott nehézséget [...] Lavrovskij balettje viszont úgy volt felépítve, a szobajelenettől kezdve a kriptáig, hogy benne minden részlet Júliáról szól! Ezért bár nem tudom, hogy más mit érez, amikor ezt a szerepet táncolja, de én azt, hogy Júlia én vagyok! Ez az azonosulás táplálta hitemet. Ez adott hozzá erőt és felhatalmazást!” (Kaán 2010, 141).

„És igazán lett Sereginek: Flavia alakja és lélektana valóban Júliához állt a legközelebb. Sőt, mivel Flavia egy érett asszony, ebben a figurában még mélyebbek és fájdalmasabbak lehettek az érzelmeik. Az a jelenet, amikor a színpad elején félig ülve, félig fekvő, kétségbeesve érzékelem, vagy

emlékezem arra, hogy mögöttem viszik, hajtják az embereket a vágóhídra, egyenesen megrázó volt. [...] Nekem pedig »mindössze« azt kellett eljátszanom, hogy ami ott zajlik, azt mind láttam. [A végső szót], amit Seregi voltaképpen egy kétségbeesett őrjöngésnek szánt. Itt csak a gyászra és a vad fájdalomra lehetett gondolni. [A befejezésnél] Seregi itt arra kért: Úgy menjen ki, mintha ott öregedne meg! Kérte, legyek egyre kisebb, mintha távolodnék is. Sőt, mintha sokkal többet távolodnék a nézőktől, mint amennyi valójában lehetséges” (Kaán 2010, 208).

*Hágai Katalin (Kossuth-díjas, Érdemes és Kiváló Művész, az Operaház mesterművésze)*

„Az igazán mély és hiteles szerepformáláshoz nagyon fontos az előadásig vezető, néha rögzös út. Abban a pillanatban, amikor megtudtam, hogy például Anna Karenina, Tatjana, Júlia vagy *A csodálatos mandarin* Lány szerepét osztották rám, elindult egy érzelmi hullám a lelkemben, és attól a pillanattól átjárta a szívemet, az agyamat az adott szerep lehelete. Mindent tudni akartam a figuráról, a történelmi háttérrel és minden információt egyszerre szívott be a szívem és az elmém. A témával kapcsolatos könyvekből, filmekből szerzett tudás és a szerep érzelmi töltete kezdett belém szivárogni. Beépültek a zsigereimbe, és egyre közelebb kerültem az adott női alakhoz.

Persze sokkal nehezebb volt egy olyan figurába behelyezkednem, ami távol állt a saját egyéniségemtől. Néha reménytelennek tűnt az azonosulás, például a *Hőfehérke* Mostohája, Lucifer vagy a *Csipkerózsika* Carabosse tündére esetén. De mivel minden emberben számtalan tulajdonság rejtőzik, nagy türelemmel kutattam, majd felszínre juttattam ezeket a szunnyadó színeket. Ez néha csak a koreográfus segítségével sikerült.

Minden szerep betanulásának kezdetén tudatosan törekedtem rá, hogy a nulláról induljak, ami azt jelentette, hogy meg kellett szűnnie Hágai Katinak, a szakmai múlt tudatának, a megfeleléskényszernek. Nyitottan, tiszta szívvel, alázattal adtam át magam a szerepnek, a koreográfusnak. A legfontosabb volt, hogy a betanult koreográfia minden lépése értelmet kapjon és érzelmmel teljen meg. A tánctechnika olyan a táncosnak, mint a színésznek a beszéd. Tehát eszköz, amivel az érzelmet közvetítjük. Törekedtem rá, hogy ne eljártsszam a szerepet, hanem egyes szám első személyben én legyek az adott figura. Minden szerep bepróbálásához kiválasztottam egy-két olyan próbaruhát, amely az adott figura stílusához, az adott jelenetek hangulatához illett.

Természetesen a tudatos és érzelmi felkészülés mellett az ösztönösség is felszínre kerül egy szerep megformálásánál, és jó is, ha szabadon szárnyalhatunk. Voltak tehetséges művészek, akiknél csak az ösztön dominált, és mégis felejthetetlen előadásokat láthattunk tőlük.

Az este hét órakor kezdődő előadás előtt már négy órakor bent voltam a színházban. Szerettem, ha van időm a ráhangolódásra, az alapos bemelegítésre, felkészülésre. Minden előadás előtt azt kértem az imámban, hogy azonosulni tudjak a szereppel és adjak a lelkemből a nézőknek olyan útravalót, ami magukkal vihetnek, amiből táplálkozhatnak.

Nagyon szerencsés vagyok, hogy Fülöp Viktor partnere lehettem. Rengeteget tanultam tőle. Ösztönös tehetsége, kisugárzása párosult a tudatossággal és a maximalizmussal. Egy mondatát minden előadás előtt felidéztem magamban: »A darab elején ne tudd a végét.« Ez az egyszerű mondat segített abban, hogy a pillanatot éljem meg a színpadon. Akkor igazi könnyek gördülnek a szemből, igaz a szenvedély, a fájdalom és a nevetés. Olyan pillanatok is átélhettem a színpadon, amikor teljesen megszűnt a világ, elfelejtettem, hogy több ezer néző figyel, csak sodort magával egy érzelmáradat. Csodálatos volt, de anélkül a tudatos és kitartó próbafolyamat nélkül ezt nem tehettem volna meg. Ez biztosította az önfeledt táncolás lehetőségét. A színpadi jelenlét szerencsés esetben áldott állapot. Én szerencsésnek mondhatom magam.”

*Kozmér Alexandra (Harangozó-díjas, az Operaház első magántáncosnője)*

„Az első dolog, ami eszembe jut az intellektualitásról a táncban, hogy ritkaság, ám nélkülözhetetlen. Magyar viszonylatban inkább jelen van a kortárs táncéletben, mint a balett világában, mert több a közös alkotás lehetősége, amely a kreativitást, intellektust jobban frissen tartja. A balettekben olyan klasszikus műveket kell a ma embere számára élvezhetővé tennünk, melyeket már sokan megfogalmaztak előttünk, a kortárs darabok ilyen szempontból nagyobb szabadságot engednek, pláne, ha a koreográfus a személyre alkot. Akkor igazi közös alkotásról beszélhetünk.

Az intellektualitásnak, tudatosságnak és az érzelmeknek, ösztönöknek egyszerre jelen kell lennie egy művészen. Tudatosság nélkül nem létezik magas szintű tánctechnika és ösztönök, érzelmeik nélkül nincs szerepformálás, művészet. A szerepformálásban az ösztönök, az ösztönös tehetség döntő szerepet játszik. Mindez azon is múlik, hogy ki hogyan tudja vagy meri felszínre hozni az érzelmeit, lemezteníteni önmagát a színpadon a közönség előtt. Ezt a szakmát rejtőzködvé is végig lehet csinálni, bebújva a koreográfia, a mozdulatok adta manírok mögé, külsőségekből építeni fel, feladatként megoldani, nem pedig átélni, megélni egy szerepet. A közönséget részben be lehet csapni, hisz egy szép mozdulat önmagáért beszél, de egy belülről, lélekből, tudattal, gondolattal átítatott mozdulat beszédesebb. A közönség »nem ért hozzá«, de érzi és értékeli, ha nemcsak »szép« balettet, hanem ízig-vérig művészetet kap. Természetesen a belső eszköztárhoz csak az tud nyúlni, akinek van, aki elég érzékeny, empatikus. Az ilyen típusú művészek elég kiszolgáltatottak is, hiszen szuperérezékenyek, ami a mai világban veszélyes. Ők nehezebb sorsot választottak. [...] Nem tudom, hogy tanulható-e a szerepformálás: szerintem ez is egy tehetség, ami vagy adatik, vagy nem. Egy jó mesterrel a mozdulatok tökéletesíthetőek, esetleg gondolatokat adhat a táncosnak a mozdulat mögé, de ebből nem lesz ugyanolyan értékű alakítás. Ebben a hivatásban számomra a tehetség a technikán való felülemelkedést jelenti.

Az értelem jól jön, hogy az ember jó döntéseket hozzon a saját karrierje alakulásával kapcsolatban, hogy az esetleges sérülés határán tudjon nemet mondani, tehát tisztában legyen fizikális, mentális teljesítőképességével. A mai magyar balett-társadalomban nem az értelem a meghatározó »irányvonal«, nem a művészetben van a hangsúly, hanem a fizikalitáson. A tánc sportteljesítmény, az intellektuális művészek pedig ellenséget jelentenek a pénzüket és a hatalmukat féltők számára.

A fontosabb szerepeimnél minden fellelhető adaptációt igyekszem megkeresni a műről. Írott, filmes, színházi verziót, de mivel utóbbiak már egy rendező vagy színész szűrőjén át tolmácsolják a művet, így mindig az irodalom adja a bázist. Más-más életszakaszban újraolvasva, újraértelmezve számomra is mást adnak ezek a művek. Más válik fontossá, így a szerep is velem együtt érik. Ezért lenne fontos, hogy egy művész korának megfelelő kihívásokat kapjon, lehetőleg időben, ne túl korán vagy későn találja meg egy szerep.

A szerepformálásaimra, művészi létemre a legnagyobb hatással a következők voltak: Hágai Katalin beleérző képessége, átlényegülése és alázata a szakma iránt, Volf Katalin precizitása és finomsága, Pártay Lilla maximalista művészi igényessége miatt példa számomra. Szerencsém volt a mestereimmel, mert lelki alkatomhoz illeszkedő mestereket kaptam: igazi legendáktól, Kun Zsuzsától, Havas Ferenctől tanulhattam. Nagy hatással volt rám növendékként Dózsa Imre, később pedig Slava Mukhamedov is.

Ahhoz, hogy maximálisan át tudjam élni a szerepemet, szükséges egy általános komfortérzet. Ez ott kezdődik, hogy nem árt, ha a vezetés, a mesterek szeretik a művészüket, mert zsarnokságban nehéz művészetet teremteni. Ha visszaemlékezem a jó periódusokra, akkor eszembe jut a kellemes izgalom, mely az előadás várásához kapcsolódott: már napokkal előtte minden ennek volt alárendelve. Régen jellemző volt az együttesből áradó szeretet, mely átsegített az esetleges kétségeken, izgalmakon. Bennem sosem az exhibicionizmus működött, sosem magamutogatásból állok színpadra (hiszen nem vagyok tökéletes), számomra egy szerep megélésén volt mindig



is a hangsúly. Adni valamit a közönségnek (lelkileg), de »önző módon« magamért is csináltam mindig. Számomra az előadás lelki kielégülés, ahol ki tudom élni bensőm, lényem minden aspektusát. Maximalista lévén hiszem azt, ha én jól érzem magam egy szerepben, akkor azt a közönség is élvezni fogja. Az ideális állapot megteremtése jóval az előadás előtt kezdődött. A próbafolyamat meghatározó a felkészülésben, hogy a színpadon megszülessen a művészi alkotás kegyelmi állapota. Hiszen csak a mozdulatok beidegzése, az érzelmek arányainak eltalálása, a zenével való egygyé válás harmóniájának megélése hosszú folyamat. Hetek, hónapok kellene ahhoz, hogy egy előadáson minden magától értetődően menjen, semmi ne legyen esetleges. A kegyelmi állapothoz, a szentséghez az előadás előtti órák rituáléja is hozzátartozik, közvetlenül az előadásnál pedig legfontosabb a nyitott szív, a partner iránti feltétlen bizalom és szeretet állapota. A »kisugárzás« nem tanítható: valaki vagy érdekes a színpadon, vagy nem – és ez nincs egyetlen arányban a klasszikus szépséggel. Egy szép arc is lehet jelentéktelen, és egy átlagos is érdekes.”

### Művésszé nevelés a művészképzésben

A táncosok a szakmai tudásukat az iskolában alapozzák meg, de sok minden mást is elsajátítanak: olyan szokásokat, rituálékat alakítanak ki, melyek művészként is jellemzőek lesznek rájuk. Szerepformáláshoz való affinitásuk is itt kezd kibontakozni, így megállapítható, hogy sok hasonló vonás fedezhető fel a táncművész növendékek, hallgatók éveikig tartó művésszé válása, illetve a kialakult módszerekkel rendelkező táncosok művészi léte között. Már fiatalon megmutatkozik a növendékek érzékenysége, habitusa, intellektusa, nyitottsága vagy épp zárkózottsága. Sok mindent megtanulnak a Magyar Táncművészeti Egyetem falain belül, de van, amit magukkal hoznak. Erre a nehezen definiálható „lényegesre” nincs ráhatásunk, csak felismerhetjük, gondolhatjuk, segíthetjük kibontakozni. A mesterek feladata, hogy a művészlét tantárgyakban nem meghatározható aspektusaira is felkészítsék tanítványaikat. Ezek elsősorban a repertoár és színpadi gyakorlat órák keretében, egyéni és csoportos beszélgetéseken (akár az évfolyamvezetői órák keretében vagy az órák végén), közös színházlátogatások alkalmával valósulhatnak meg.

Ahogy a balett vagy más táncstílusok technikáját is mindenki különböző ütemben, különböző stációkon keresztül sajátítja el, úgy a színpadi egyéniség megtalálása, az intellektuális vagy az ösztönös értékek felszínre hozása is mindenkinél máshogy zajlik. Kezdetben általában az is nehézséget jelent, hogy a balettórákon megtanultakat a színpadi táncban is alkalmazzák a növendékek: ugyanaz a kigyakorolt mozdulat más „szöveggörnyezetben” már koordinálatlan lesz, nem látják át még az összefüggéseket. Később van, akiben a tudatosság szorul megerősítésre, másnak nehézséget jelent az érzelmek kimutatása és felvállalása, és ezt úgy kell elérnünk, hogy ne jelentsen kényszert, ne párosuljon kudarcélményekkel, vagy helytelen önértékeléssel. A tanítványainknak a munkatársainkká kell válniuk idővel. Mindezekre sok energiát kell szánunk: a megfelelő feladatokat kiosztanunk akár több éves periódusokra előre gondolkodva, és a tanítványunkkal is egyeztetve, a megfelelő pillanatban az ott és akkor leginkább indokolt instrukciót adnunk, mindig megtalálunk a szituációnak és a velünk dolgozó személyiségének, lelkiállapotának megfelelő megfogalmazásokat, és főleg empátiával közeledni mindenki iránt. Képesnek kell lennünk mindenkiből kihozni a 21. századi elvárásoknak megfelelő szakmai tudást úgy, hogy személyisége is ki tudjon bontakozni, és akár saját hibáiból is tanuljon. A mestereknek tanácsaikkal, és saját példájukkal is a művészetekre való nyitottság felé kell terelniük hallgatóikat, természetesen a tanárokkal és a családdal együttműködve. Nincs két egyforma egyéniség vagy sors, de megtalálni a példaképeket, és akár rajtuk keresztül is a saját útjukat, fontos állomásai annak a néhány évnek, ami alatt mozgékony kisgyermekből fiatal táncművészé érnek a ránk bízott fiatalok.

Ennek mottója lehet talán Sztanyiszlavszkij egyik mondása: „Ne magad szeresd a művészetben, hanem a művészetet magadban!”<sup>8</sup>

### Irodalomjegyzék

- Gardner, H. (2006): *Multiple Intelligences – New Horizons*. Basic Books, New York. [http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/ti\\_holocaust\\_draldijiban.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/ti_holocaust_draldijiban.html)
- Kaán Zsuzsa (2010): Kun Zsuzsa, a balerina. Nemzetközi Tánc és Kultúra Alapítvány, Budapest.
- Szereb Antal (1989): *A világirodalom története*. Magvető, Budapest.
- Trencsényi Borbála (1992, szerk.): *A művészet születése*. Holnap, Budapest.
- Zsolnay Vilmos: (1983): *A művészetek eredete (Pokoljárás)*. Magvető, Budapest.

<sup>8</sup> <http://idezetkereso.hu/kereses/?q=Konsztantyin+Szergejevics+Sztanyiszlavszkij>

## Molnár István és a modern tánc

A modern tánc hatása Molnár István első alkotói korszakára

Molnár István (1908, Kolozsvár – 1987, Budapest) úgynevezett „expresszionista” korszaka meglehetősen rövid időt, mindössze tíz évet ölelt fel művészi pályáján. Azonban ennek a korszaknak (1930–1940) – melyet szinte végig Kolozsváron töltött – a nyomait mindvégig megőrizte művészetében. Erről a rövid, de művészetét a továbbiakban annál inkább meghatározó expresszív, avantgárd időszakról áll rendelkezésünkre a legkevesebb adat, így ennek az alkotói korszaknak a megértése és értékelése nem lehet teljes az 1900-as évek első felének Kolozsvárt érintő rövid művészettörténeti áttekintése nélkül.

### Kolozsvár művészeti élete a két világháború között

A trianoni békeszerződés elszakította az egységes magyar kultúrától az erdélyi magyar szellemi életet. Az átmeneti bénultság és tehetetlenségi állapot után az önállóság és a magárautaltság kényszere egy más alkotói és befogadói szemléletet eredményezett, mely próbált igazodni az európai mozgásokhoz.

Kolozsváron a háborút követő két évtized a szociális átrendeződéssel telt, így a művészet és a közönség egymásra találása még váratott magára. Azonban ha késve is, de az egymásra találás és a vele párhuzamos „magunk keresése” folyamatainak erővonalai az 1920-as évek közepére Kolozsvár szellemi térségében rajzolódtak ki. Az egyetemi, közigazgatási, egyházi székvárosként számon tartott Kolozsvár lett Erdély új művészeti központja. A harmincas években már közel száz művész élt itt. Az új központ erőssége új látásmódjában is rejlett. Az 1925-ben alapított Szépművészeti Főiskola fiatal – főként román – tanárai szinte kivétel nélkül hosszabb-rövidebb tanulmányutakat tölthettek Franciaországban, ahonnan avantgárd tendenciákat követve tértek vissza katedrájukra. Az ő kezük alatt diplomáztak aztán a két világháború közötti erdélyi modern képzőművészet kiváló magyar megalapítói. A festészet területén Mohy Sándor, Fülöp Antal Andor, Hajós Imre, Bánlaki Szőnyi István, szobrászként pedig Szervátiusz Jenő és Kós András nevét említhetjük. Mindezt a folyamatot egészíti ki Kós Károly építész, író és grafikus tevékenysége, aki előbb sztánoi, Kolozsvár melletti otthonából, majd Kolozsvárról irányította a magyar szellemi és képzőművészeti élet regenerálódását (Banner 1990). Az 1920-as évek elején a Sétatéri Színkörben kortárs külföldi és magyar drámákat igyekeztek bemutatni. A művészeti élet minden területén pezsgést előidéző avantgárd törekvések a színpadi táncművészetet azonban még nem tudták felrázni. A klasszikus balett volt az uralkodó kifejezési forma a táncművészetben és a táncoktatásban egyaránt (Kürti 2005).

### Molnár István expresszionista, avantgárd alkotói korszakának kezdete

Molnár István középiskolai tanulmányai alatt – az 1920-as évek elején – kezdett a tornával és a táncsal ismerkedni. A 19. század végi, 20. század eleji kolozsvári társasági életben divat volt a sportolás. Ehhez hozzájárult Trefort Ágoston kultuszminister 1883-ban kiadott rendelete, mely az elemi iskolák után a középiskolai képzésben is kötelezővé tette a „testgyakorlatot”. Ennek eredményeként az első világháborúig a középiskolák mind rendelkeztek tornateremmel és jól képzett

tornatanárokkal, akik a háború után is gondoskodtak az ifjúság testedzéséről (Killyéni 2009). Azt gondolom, ennek következtében az 1920-as években gimnazista Molnár Istvánnak a sporttal való közvetlen találkozása nem lehetett kétséges. A tánc területén azonban a balett volt az egyetlen alternatíva, mely akkor is, mint napjainkban, kiegészítő mozgása volt a tornának.

Molnár István így emlékezett vissza erre az időszakra: „Nagyon korán kezdődött a mozgás iránti érdeklődés. Természetes, hogy nem a népi mozgás iránt. Ahhoz kellett volna egy segítőtársnak lenni, aki irányít. Hát arról ilyen körülmények között szó se lehetett. Csak azt jegyeztem meg, amit önkéntelenül megtaláltam. Ahogy még abban az időben volt, én is balettet tanultam. A torna iránt párhuzamosan érdeklődtem, mert nálam a mozgás akkor összeolvadt. Minden, ami mozgás volt, érdekelt” (Szász 1983).

1935-ben a bukaresti Testnevelési Főiskolán tornatanári diplomát, majd egy évre rá balettmesteri oklevelet szerzett. Szertornászként többszörös román bajnok volt (1–2. kép).



1–2. kép: A tornász és a bajnok Molnár István (Molnár hagyatéék)

A torna és a tánc párhuzamos művelésének legkorábbi – a főiskola előtti – dokumentuma, a beszercei református iskola emlékkönyve Molnár István „torna-tanító Mesternek”.<sup>1</sup> A beszercei Református Lányszövetség és az Ifjúsági Keresztény Egyesület Molnár Istvánnak, köszönetképpen a minden ellenszolgáltatás nélküli munkájának eredményeiért, 1933-ban egy közel hetven torna- és táncmozdulatot bemutató fotóból álló, kézzel díszített emlékkönyvet ajándékozott. A könyvben lévő képek még semmilyen dokumentációban nem voltak láthatóak.

Az emlékkönyvben a következő tornagyakorlat és táncmozdulat összeállításokat olvashatjuk: „Ritmikus tánc-nyolcas.» – előadatott Besztercén 1932. nov. 19-én. »Fantázia« / Ritmikus tánc / – előadatott Besztercén, a református ifjúság estélyén, 1933. II/4-én, Kolozsváron a KKASE sport

<sup>1</sup> A könyv Molnár István hagyatékában található.

estélyén 1933. III/11-én, Nagybányán a »Phönix« sport propaganda estélyén, a magyar olimpikonok társaságában 1933. III/25-én” (3. kép). Az emlékkönyvben található fotók és az említett rendezvények helyszíne és jellege szintén arra enged következtetni, hogy nem a megszokott tornagyakorlatokból álló kompozíciókról volt szó (4. kép). A Református Lányszövetség mellett az Ifjúsági Keresztény Egyesület fiúkból álló tornászcsapatát is tanította, melyre szintén az emlékkönyvben találunk dokumentumokat (5-6. kép).. Erről a pár évről nem tett említést sem szóbeli, sem írásbeli nyilatkozataiban, így az oda kerülésről csak úgy, mint az elválás okairól nincs dokumentáció.



3. kép: „Fantázia” ritmikus tánc<sup>2</sup>



4. kép: Akrobata táncduó<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Emlékkönyv Molnár Istvánnak. Beszterce, Molnár István hagyaték, 1933. 15.

<sup>3</sup> Uo. 45.



5-6. kép: A fiú tornászcsapat gyakorlataiból

Az 1935 és 1937 közötti időszak eseményeiről ismét öt idézve tudunk még hitelesebb képet kapni. „És aztán fokozatosan a tornát elhagytam. Olyan módon, hogy egy verseny megnyerése után jelentettem be a kollégáimnak, hogy no, most láttatok utoljára a szeren, mert többé nem tornázom. Persze mindenki nevetett. Hát egy bajnok kijelenti, mikor a szalagot a nyakába akasztják, hogy nem versenyez? Inkább úgy szokták ezt csinálni, hogy megverik az illetőt, és elmegy a kedve. Hát nálam ez nem így volt. Hanem, mivel már az a mozgás nem elégített ki, egyszer és mindenkorra végeztem vele. Úgy be se mentem, azóta se voltam. Talán valamikor vagy 15–20 évvel utána egyszer bementem a tornaterembe. Olyan furcsának, kisszerűnek tűnt minden, ami akkor olyan óriási és nagy volt. Így alakult ki az a különös vágy az után, hogy na, hát most már csak táncból” (Szász 1983).

Ezek az évek az autonóm táncművészi bemutatkozásra való intenzív készüléssel teltek. Kolozsváron tanított ritmikus gimnasztikát, és magántanítványait klasszikus balettra is oktatta (Molnár 1998). Tanítványai közül Ulrich Ferenc lett egyik partnere későbbi fellépéseiben.

Falvy Károly tánckritikus, szakíró, Molnár egykori tanítványa és asszisztense, a Balatoni Népfőiskoláról írt könyvében tett említést Molnár Istvánnak ezekben az években Budapesten és a németországi Erfurtban magánjellegű balettképzéseken való részvételéről. Ezekkel kapcsolatban azonban csak kettejük beszélgetéseire hivatkozik (Falvy 1997).

Valószínűnek tartom, hogy utazásai során látott modern táncprodukciókat, hiszen az említett két országban a modern táncművészeti, mozdulatművészeti törekvések a színpadokon és oktatás formájában is népszerűek voltak az 1930-as években. A kutatásom során átvizsgált dokumentumok közül mindössze egy, 1973-ban megjelent debreceni újságcikkben tett említést Molnár István arról, hogy nagyrészt Nizsinszkij<sup>4</sup> inspirálta az expresszionista előadó-művészet felé (Magyar 1973; 7. kép).

Molnár István lánya, Molnár Hajnalka elmondása szerint viszont édesapja a német táncos-koreográfust, Harald Kreutzberget<sup>5</sup> említette számára inspiráló előadóművészként. „Nem is tán-

<sup>4</sup> Vaclav Nizsinszkij (1889–1950): a cári balettkolából kikerülve a korabeli táncvilág egyik letehetősebb előadóművésze volt. Mindig olyan témát állított színpadra, amelyhez nem állt rendelkezésére megfelelő táncos szókinccs, így magának kellett új mozgásformákat találnia. Első darabjába (*Egy faun délutánja*) egyetlen, addig szokványos, azaz a hagyományos balettként értelmezhető mozdulat sem került.

<sup>5</sup> Harald Kreutzberg (1902–1968): a drezdai balettkolában kezdte tanulmányait, azután Mary Wigmannal és Lábán Rudolfnál modern táncot tanult. Nemzetközi hírnevéhez nagyban hozzájárult, hogy Max Reinhardt rendezéseiben is szerepelt. Jellemeit és kellékeit maga tervezte, és állandó zongorakísérője, komponistája volt.

cos tulajdonképpen, hanem mimikus, színész, költő és pszichiáter egy személyben. Emberi sorokat és jellemeket rajzol meg egy-egy mozdulatban, amellyel belevilágít az emberi lélek legmélyére” – írták róla (8–10. kép).<sup>6</sup>



7. kép: Vaclav Nizsinszkij:  
*Egy faun délutánja*



8. kép: Kreutzberg szólóestjeiben a tánc és a pantomim elemei keveredtek egymással.



9–10. kép: Kreutzberg az általa készített jelmezekben



<sup>6</sup> Dienes Tánc történeti Gyűjtemény – [http://www.fszek.hu/konyvtanaink/kozponti\\_konyvtar/zenei\\_gyujtemeny/dienes\\_tancortneti\\_gyujtemeny/tancosok\\_iskolak/harald\\_kreutzberg](http://www.fszek.hu/konyvtanaink/kozponti_konyvtar/zenei_gyujtemeny/dienes_tancortneti_gyujtemeny/tancosok_iskolak/harald_kreutzberg)

Míg Nizsinszkij az Orosz Balettel járta rendíthetetlenül Európát, Harald Kreutzberg 1935 és 1948 között többször szerepelt Budapesten, hol pódiumon, hol színházban szólóműveivel.

Molnár expresszív önkifejezésére történő felkészülésének körülményeit és valóságos időszakát homály fedi, éppen ezért tartom fontosnak minden lehetőség megemlítését, mely hatással lehetett expresszionista táncnyelvének önálló, tudatos kialakítására. Maga így fogalmazott ezzel kapcsolatban: „[...] akkor én már tudatosan akartam koncertező művészként dolgozni. Éreztem, hogy tele vagyok különböző ötletekkel. Szakítottam természetesen a nagyon elavultnak előálló balettel. Tökéletesen szakítottam, és magam teremtettem egy új mozgásmódszert” (Szász 1983).

Ezen tevékenységekkel párhuzamosan folyamatos kapcsolatot ápolt az akkori kolozsvári művészeti élet meghatározó egyéniségeivel, költőkkel és képzőművészekkel. Ekkor kezdődött életre szóló barátsága Szervátiusz Jenő szobrásszal, kinek expresszionista formanyelve és gondolkodása – lánya, Hajnalka elmondása szerint – nagy hatással volt Molnár művészetére. Ez a művészársaság lelkesítette, bízta Molnár Istvánt. Közülük B. Zsemberi Elvira – neves zongoraművésznő, majd konzervatóriumi tanár – nemcsak ismerte Molnár törekvéseit, de néhány kolozsvári fellépését is látta, és ő juttatta az ifjú művészt az első külföldi bemutatkozási lehetőséghez.

A művésznő, párizsi zongorakoncertjei révén Molnárt Andersen György párizsi magyar újságíró, költő és műfordító figyelmébe ajánlotta, aki kapcsolatot is talált a párizsi Archives Internationales de la Dance, azaz a Nemzetközi Táncarchívum<sup>7</sup> igazgatójához, Pierre Tugalhoz (Falvay 1997, 42). Molnár István így emlékezett vissza erre az időszakra: „De hát miután én már végeztem ott az iskolákkal, én már nem voltam többé Bukarestben. Néhány táncestet csináltam Kolozsvárt, közben már egyre erőteljesebben irányítottam a munkámat el arra, hogy nézzük meg, mi van odakint. Voltak ismerősök. Ugye az erdélyi művészeknek a világába bekerültem. Szoros barátságba például Szervátiuszal, a szobrásszal, Zsemberi Elvirával, a zongoraművésznővel. Volt ott Kolozsvárt, egy ilyen kicsi művész társaság, és ott vetődött fel az, hogy hagyjam már itt Kolozsvárt. És aztán a Párizsba való kikerülésem úgy történt, hogy ennek a Zsemberi Elvirának voltak párizsi ismerősei. Ő összeköttetésben volt koncertjei révén, és egyszerűen írt az egyik újságírónak, hogy felfedezett egy táncost Kolozsvárt, akinek már Erdély kicsi, és teremtsék meg Párizsban a fellépési lehetőséget. Megkaptam a meghívást. Egyelőre olyan meghívást, hogy megakarnak nézni” (Szász 1983).

### Az expresszionista táncművész és koreográfus

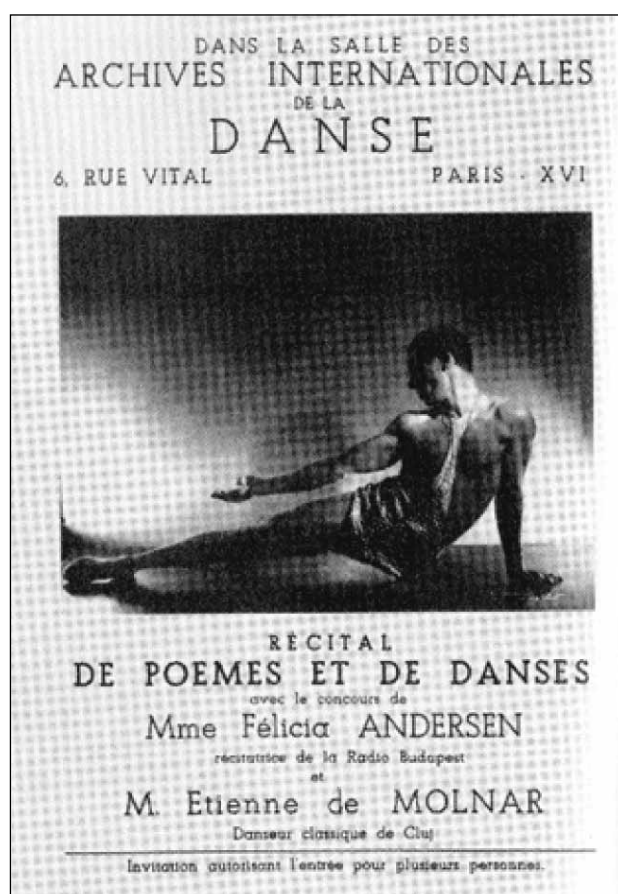
Az Archives Internationales de la Dance, azaz Nemzetközi Táncarchívum 1931 és 1952 között Európa legjelentősebb nemzetközi táncarchívuma, mely bemutatkozási, találkozási és előadási lehetőséget is adott más országok előadóművészeinek, tánc- és néprajzkutatóinak (Baxmann, Rousier és Veroli 2006). Itt mutatkozott be önálló tánckreációival 1939. január 19-én Molnár István erdélyi táncművész.

A bemutatkozás lehetőségét azonban nem adták könnyen. Párizsból 1938. december 21-én feleségének írt levelében számol be azokról a váratlan nehézségekről, melyeket nyelvtudás nélkül kellett legyőznie (Falvay 1997). Először is szó sem volt bemutatóról, csak egy üres színpadot kapott, kizárólag gyakorlásra. Elkészülésében impresszáriókhoz, elismert táncmesterekhez fordult bemutatkozási lehetőségért, de a karácsonyi és az újévi időszakban senki sem tudott vagy akart neki segíteni. Közben folyamatosan tárgyalt Pierre Tugallal, az Archives Internationales de la Dance igazgatójával, aki végül megadta a kért megmutatkozási lehetőséget. Cserébe magának

<sup>7</sup> Több dokumentumban Nemzetközi Táncművészeti Intézet néven szerepel.

kellett megoldania az előadása megszervezését a rendezéstől a meghívók szétküldéséig. Molnár akkori – feleségének írt – leveleiből kiderült, hogy a szervezésben a kolozsvári művészársaság Párizsban élő ismerősei is segítettek. Azonban a költő, műfordító, újságíró Andersen Györgynek, akkor a Világ és a Magyar Hírlap párizsi tudósítójának (Bajomi 1978), elvitathatatlan szerepe volt abban, hogy mindezen nehézségek ellenére a csekély nyelvtudással rendelkező Molnár István 1939. január 19-én bemutatkozhatott húga, Andersen Felícia budapesti színész-előadóművésszel közösen egy táncművészeti és irodalmi előadás keretében.

Az előadásról – a sajtóban megjelent kritikákon kívül – a műsorfüzet az egyetlen rendelkezésre álló dokumentum (11. kép). A táncszámok között Andersen Felícia mondott verseket francia fordításban, a táncszámokat pedig egy Dobos nevű zongorista hölgy kísérte, akiről több adatot nem találtam. Mivel Molnár István egyedül utazott Párizsba, ezért azt gondolom, hogy az ott élő magyar művészek közül segített neki az említett hölgy. A műsort Andersen György a magyar művészet szellemét és a magyar líra költészetét ismertető előadása vezette be, olvashatjuk a Magyar Távirati Iroda telegráfon küldött, az előadást méltató híradásában, 1939. január 23-án (Molnár 1998, 19).



11. kép: A párizsi bemutató műsorának címlapja (1939)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A kép forrása: Molnár (1998, 18).

*Molnár István műsora Andersen Felícia közreműködésével:*

- |     |                          |   |
|-----|--------------------------|---|
| 1.  | Sz. Rachmaninov:         | Cisz-moll prelude – koreográfus és előadóművész: Molnár István                              |
| 2.  | Babits M.:               | Miatyánk, 1916 – előadja: Andersen Felícia, fordította: Andersen György                     |
| 3.  | Babits M.:               | Az örök folyosó – koreográfus és előadóművész: Molnár István                                |
| 4.  | Ady E.:                  | A halál rokona<br>Aki helyemre áll – előadja: Andersen Felícia, fordította: Andersen György |
| 5.  | L. Beethoven:            | Dervistánc – koreográfus és előadóművész: Molnár István                                     |
| 6.  | Tóth K.:                 | Fénylő búzaföldek között  |
|     | Ady E.:                  | Sírni, sírni, sírni – előadja Andersen Felícia, fordította: Andersen György                 |
| 7.  | Saint-Saëns – Liszt. F.: | Haláltánc – koreográfus és előadóművész: Molnár István<br><i>Szünet</i>                     |
| 8.  | Ady E.:                  | Új vizeken járok – előadja Andersen Felícia, fordította: Andersen György                    |
| 9.  | Liszt F.:                | Dal – koreográfus és előadóművész: Molnár István  |
| 10. | Babits M.:               | Két nővér   |
|     | Babits M.:               | Csillag után – előadja Andersen Felícia, fordította: Andersen György                        |
| 11. | J. Neaga:                | Elégia – koreográfus és előadóművész: Molnár István   |
| 12. | Kafka M.:                | A kis Pierre  |
|     | Mécs L.:                 | A hordár – előadja Andersen Felícia, fordította: Andersen György                            |
| 13. |                          | Harci tánc – koreográfus és előadóművész: Molnár István                                     |
| 14. | Juhász Gy.:              | Milyen volt szőkesége – előadja Andersen Felícia, fordította: Andersen György               |

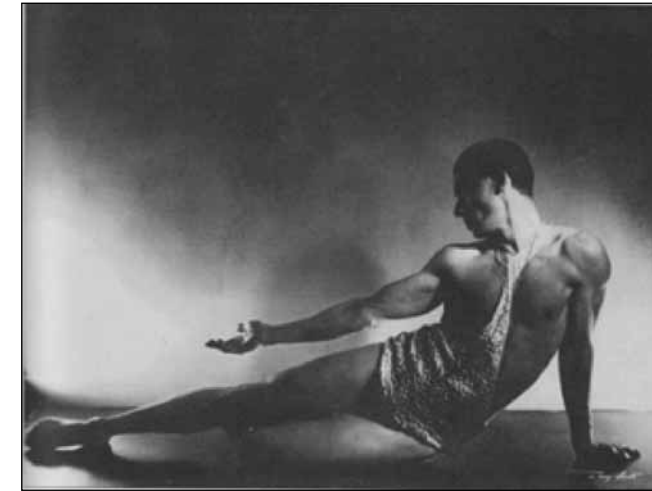
Ha mozgóképfelvétel nem is készült az előadásról, de a versek és zeneművek ismeretével, valamint néhány korabeli fotó segítségével képet kaphatunk az előadás hangulatáról, mondanivalójáról (12–16. kép).



12. kép: Rahmanyinov:  
*Cisz-moll prelude* (Kolozsvár, 1938)<sup>9</sup>



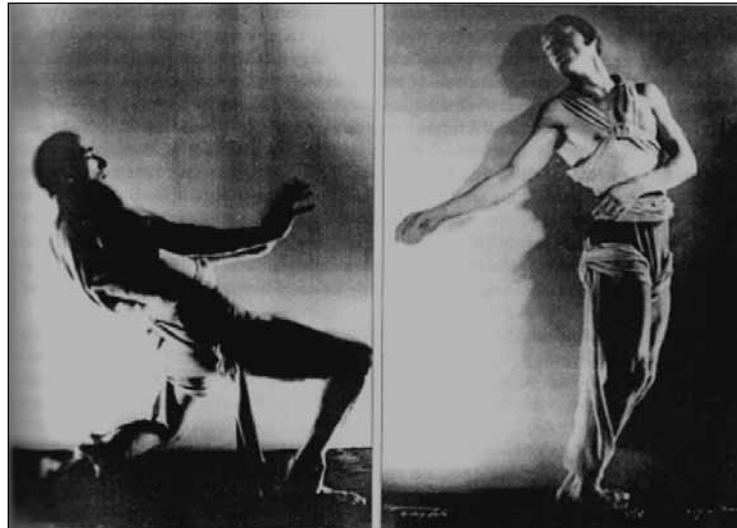
13. kép: Saint-Saëns – Liszt Ferenc:  
*Haláltánc* (Budapest, 1940)<sup>10</sup>



15. kép: J. Neaga: *Elégia* (Kolozsvár, 1938)<sup>12</sup>



16. kép: Fegyvertánc (Kolozsvár, 1938)<sup>13</sup>



14. kép: Babits Mihály: *Az örök folyosó* (Kolozsvár, 1938)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> A kép forrása: Molnár (1998, 67).

<sup>10</sup> A kép forrása: Molnár (1998, 60).

<sup>11</sup> A kép forrása: Molnár (1998, 34–35).

Az előadásra kizárólag meghívottak jöttek el – emlékszik vissza Molnár egy interjúban –, táncművészek, kritikusok, színészek, zenészek és a sajtó emberei. A zsúfolásig megtelt nézőtér láttán

<sup>12</sup> A kép forrása: Molnár (1998, 41).

<sup>13</sup> A kép forrása: Molnár (1998, 39).



összeszorult Molnár szíve, de erőt vett magán és saját tervezésű, készítésű kosztümjeiben táncolni kezdett.<sup>14</sup> A siker átütő erejű volt. A bemutatkozásról a korabeli újságok közül például a százezres példányszámú párizsi *L'Intranseant* így írt: „Molnár István, a tehetséges erdélyi táncművész olyat hozott Párizsnak, ami új fejezet lesz a klasszikus tánc újjászületésének történetében” (Falvy 1997, 42). Hasonló elismerő kritikát kapott a *Le Figaro* és a *Temps* hasábjain is. Az MTI 1939. január 23-i gyorshíre így fogalmazott: „Molnár István, erdélyi származású fiatal magyar klasszikus-táncművész,<sup>15</sup> most első ízben mutatta be a nagy nyilvánosság előtt újszerű tánc-kreációit, amelyek modern szellemben fejlesztik tovább a klasszikus tánc kifejező lehetőségeit. Molnár műsora zajos sikert aratott, s új szellemű alakításai: haláltánc, kardtánc, Babits »Örök folyosó«-jának alakítása, stb. – táncművészeti körökben nagy feltűnést és elismerést keltettek” (Molnár 1998, 19).

A Nemzetközi Táncarchívum tagjai sorába választotta, és Pierre Tugal, az intézet igazgatója meghívta az áprilisban megrendezésre kerülő nagy táncbemutatókra, a fellépésre azonban nem került sor. A konkrét okokat nem sikerült kiderítenem, de valószínűnek tartom, hogy az erre az időszakra eső hazai lehetőségek akkor már elsőbbséget jelentettek Molnár számára.

A párizsi bemutatkozást kolozsvári majd budapesti sikerek követték, ahol már tanítványával, Ulrich Ferencsel együtt lépett fel. Kolozsvári fellépése beigazolta párizsi sikereit, adta hírül a kolozsvári *Új Kelet* című napilap 1939. március 15-én. Molnár István nemcsak témái megválasztásában, hanem kosztümjei önálló tervezésében is új utakon járt. Előadásának újszerűsége abban rejlett, hogy a lélek titkait és indulatait fejezte ki táncával. Az est keretében egyik tanítványa, a szintén rendkívül tehetséges Ulrich Ferenc is fellépett, a zongorakíséretet Schönfeld Hédi látta el (Falvy 1997, 44).

Az erdélyi előadások után június első napjaiban Molnár Budapesten is fellépett tanítványával. A budapesti kritikák is hasonlóan méltatták a művészt: „Molnár nemcsak zenére táncol, de verseket fejez ki mozdulatokkal. Elgondolása az érzést, a hangulatot, a történést, amit a költő szavakkal, versben kifejez, ő mozdulatokkal, táncsal interpretálja. Szinte észre sem vesszük a zene hiányát, annyira lenyűgözőek mozdulatai” (*Nemzeti Újság*, 1939. június 10.; Falvy 1997, 44).

Az *Nemzetőr* 1940. február 12-i számában a külföldi és hazai színpadokon egyaránt sikeres, szuverén formanyelvéről így nyilatkozott: „Tánc tanulmányaimat részben idegen mestereknél végeztem, mai táncomat azonban már saját tapasztalataim és elgondolásaim jellemzik. A zene belső világát igyekszem kifejezni anélkül, hogy ez a forma rovására menne. A táncot önálló műfajnak tartom, nem feltétlenül szükséges hozzá zenei vagy más kíséret. Amit csinálok, magam fejlesztem ki. Nem utánoztam senkit, és semmiféle hatással az úgynevezett táncművészek nem voltak rám” (Szász 1983).

Még ugyanabban az évben olaszországi turnéra indult Ulrich Ferencsel. A második világháború kirobbanása azonban véget vetett a nagy reményekkel indult nemzetközi táncos karriernek.

### Molnár István és a hazai modern táncművészeti mozgalmak

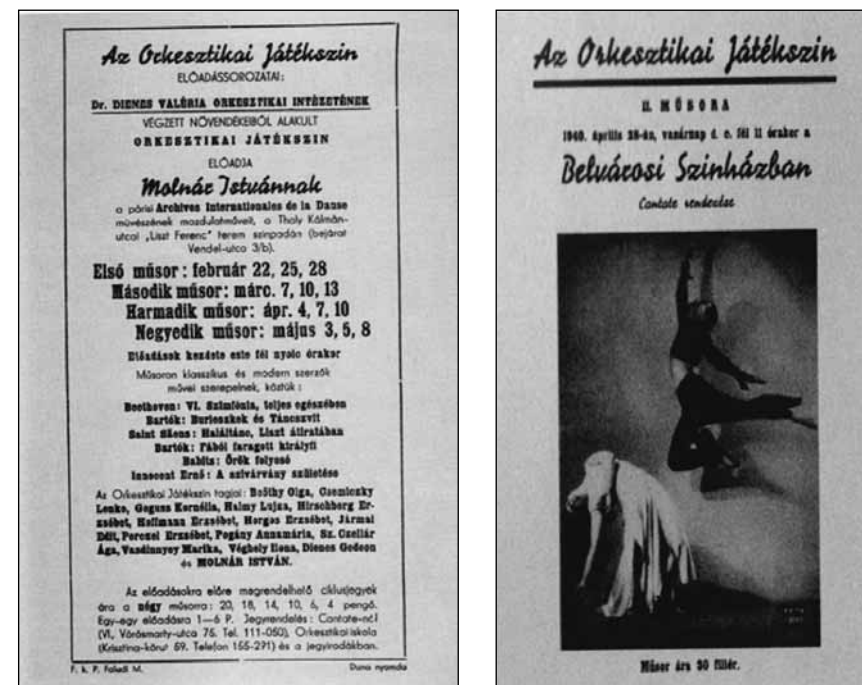
Olaszországból 1939 őszén hazatérve Molnár megpróbálta megvalósítani régi álmát: táncsoportot alakított, melyhez nagy segítséget kapott a hazai mozdulatművészet megalapítójától, dr. Dienes Valériától. A sikeres avantgárd táncművész elképzeléseinek megvalósításához Dienes orkesztikai iskolájának növendékeit találta alkalmasnak. Klasszikus és modern szerzők alkotásait vette elő – Beethoven: *VI. szimfónia*, Liszt Ferenc: *Haláltánc* –, valamint Dsida Jenő és Reményik

<sup>14</sup> „Molnár István kolozsvári tornatanár útja a párizsi Nemzetközi Táncművészeti Intézetig.” *Jó Estét*, 1939. január 11.

<sup>15</sup> A „klasszikus” szót abban az időben átlagon felüli és klasszikus művekre előadott táncprodukciók jelzőjeként használták – tudtam meg Fusch Livia tánc-történésztől, egy a témával kapcsolatos beszélgetésünk alkalmával. (Budapest, 2017. május 22).

Sándor verseit tűzte műsorára. A hosszú távon is reményekkel kecsegtető kezdeményezésről Molnár István így nyilatkozott: „Olaszországi sikeres utam után jöttem most Budapestre. Végre haza. Megpróbáltam megvalósítani régi vágyamat, táncgyűttest szerveztem. Megismerkedtem dr. Dienes Valériával, akinek intézetében olyan technikai tudással rendelkező táncosokat találtam, akikkel megkezdhettem a komoly munkát. Klasszikus és modern szerzők alkotásait vettem elő, olyan zeneműveket és verseket, amelyek mindenkire közel állnak, de teljesen csak akkor érthetik meg őket, ha valamely hasonló művészettel karöltve jelentkeznek. Ez a művészeti ág a tánc. Ha a tánc alá van vetve az értelemnek, kifejezheti egy zene vagy vers rejtett titkait.”<sup>16</sup>

A dr. Dienes Valéria által vezetett Orkesztikai Játékszín első műsorának összes tételét Molnár koreografálta 1940-ben. Az iskola növendékei – a preklasszikus szerzők művein kívül és a Beethoven, Saint-Saëns művekre készült koreográfiák mellett – bemutatták Molnár István Bartók *I. és III. burleszkiére* készített *Álarcos bál után* című táncjátékát (Merényi 1981; 17–18. kép).



17–18. kép: Műsorfüzet és szórólap (Budapest, 1940)<sup>17</sup>

Ez a folyamat azonban csak egy évig tartott, mert párizsi sikerei alatt olyan katartikus élmény érte, melynek hatására az 1940-es évek végére végleg búcsút mondott a modern színpadi táncművészetnek és a hagyományos magyar néptánc kincs felé fordult. Mi készítette a sikeres expresszionista táncművészt, hogy sportolói karrierje után másodsor is az újrakezdés mellett döntson?

Molnár István 1938 decemberében már Párizsban volt, és a következő év január 19-én tartandó bemutatóját szervezte: „Bemutatómra készültem Párizsban, mikor karácsony előtt levelet kaptam az ottani Magyar Intézettől. Arra kértek, mint Párizsban tartózkodó, magyar származású művészt, hogy tartsak egy »magyar estet« az intézet színházában” (Falvy 1997, 49).

<sup>16</sup> „Nagy külföldi sikerek után Budapesten alakít táncsoportot Molnár István.” *Nemzetőr*, 1939. február 12.

<sup>17</sup> *A képek forrása*: Molnár (1998, 61–63).

Molnár nem tudta, hogy meghívói mit várnak tőle „magyar est” címén, hiszen ilyen tartalmú táncos felkérést még nem kapott. Az ott eltöltött hetek alatt megismert Huszár Károly, Párizsban élő szobrászművészhez fordult segítségért, ki székely származású lévén, azt mondta: „Táncolj nekik egy székely verbunkot! Ilyet, ni!”, majd felállt, és ott helyben eljárta faluja verbunkját.

Molnár István így emlékezett vissza arra a pillanatra: „Dermedten álltam. [...] Sohase hallottam székely verbunkról, és sohasem láttam ilyen táncot, pedig én is székely származásúnak tartottam magamat. Huszár barátom szavai elmélyítették megdöbbenésemet. Kialakították elhatározásomat is: végérvényesen szakítok korábbi, évtizedes művészi törekvéseimmel, és jövőmet minden erőmmel a »magyar« táncművészet kiteljesítésének, megismertetésének szolgálatába állítom” (uo.).

Míg Molnár István Falvay által idézett elbeszélése szerint a párizsi bemutatója előtt kapta a sorsdöntő felkérést, addig egy későbbi interjújában ezt a meghatározó eseményt a bemutatót követő időre teszi: „Nagyon is nagy dolog történt, éppen Párizsban. Már túl voltam a bemutatkozásnak az izgalmain és az első művek bemutatásán, amikor a párizsi Magyar Intézet felkért, hogy adjak egy magyar estet. Magától értetődőnek tartották, hogy magyar lévén tudok magyarul táncolni. Megdöbbenve vették tudomásul ennek az ellenkezőjét, hogy erről szó sincs. Az estet természetesen le kellett mondani. A szálka bennem maradt” (Vasali 1978).

## Irodalomjegyzék

- Bajomi Lázár Endre (1978): Emlékezés Andersen Györgyre. *Magyar Nemzet*, 1978. szeptember 15.
- Banner Zoltán (1990): *Erdély magyar művészet a XX. században*. Képzőművészeti, Budapest.
- Baxmann, I., Rousier, C. és Veroli, P. (2006): *Les Archives Internationales de la Danse (1931–1952)*. Editions du CND, Paris.
- Falvay Károly (1997): „Lélektől-lélekig”. IIZ/DVV Budapesti Projektiroda, Budapest.
- Killyéni András (2009): *A kolozsvári sportélet hőskorának képes története*. Apáczai Csere János Baráti Társaság, Kolozsvár.
- Kürti Zoltán (2005): *A kolozsvári magyar színjátszás és táncművészet története*. Magyar Kulturális, Közösségi és Turisztikai Egyesület, Budapest–Miskolc.
- Magyar Vilmos (1973): Vendégünk volt Molnár István néptáncművész. *Hajdú-Bihari Napló*, 18. évf. 87. sz.
- Merényi Zsuzsa (1981): Bartók és a magyar avantgárd a két világháború között. *Táncművészet*, 1981/4. sz.
- Molnár Hajnalka (1998): *Molnár István és az avantgárd*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Szász János (1983): *A néptánc vonzásában. Portré a 75 éves Molnár István néptánckutatóval*. Kossuth Rádió, 1983. december 26.
- Vasali Imre (1978): *Találkozásom a népzenevel. A mikrofonnál Molnár István*. Kossuth Rádió.

Redő Júlia

## A néptáncoktatás és az érzelmi intelligencia fejlesztése

### Célok

Sokéves néptáncos gyakorlatom során olyan közösségi és társas élményekben, tapasztalatokban volt részem, melyeket értéknek, és a néptánc lényeges elemének tartok, a színpadi néptáncelőadások keretei közt mégsem tudtam ezeket felfedezni. Az a benyomás alakult ki bennem, hogy ha a néptáncoktatást az előadóművészi igényekre figyelemmel oktatjuk, akkor – még kellő pedagógia érzékkel is – hiányozni fognak az élő táncagyomány fontos elemei és értékei. Szerettem volna ugyanis a gazdag, virtuóz és esztétikus táncanyaggal együtt a néptánc funkcióját is hozzáférhetővé tenni a táncolni vágyók és a nézőközönség számára. Amikor a páros tánc pillanatról pillanatra születik, akkor az a kapcsolatteremtő képességünk gyümölcse. Egyrészt a saját hangulatunkat, érzelmi állapotunkat érezzük kifejeződni a tánc segítségével, másrészt a partnerrel, a zenészekkel és a közösség többi tagjával, az egész teremben zajló, alkalomhoz idomuló hangulattal vagyunk képesek kölcsönhatásba kerülni. Az, hogy valaki irányítani képes a partnerét, illetve követni képes az irányítást, ezáltal akadálytalanul működnek együtt, nagyon fontos része a táncolásnak és a közösségi tevékenységnek, ugyanakkor ez még mindig csak a „vivőanyaga” a táncnak magának. Ahogy a beszéd értelme is túlmutat az adott helyzetben elfogadott frázisok felsorakoztatásán, a táncban is személyes gondolataink, érzéseink, egymást inspiráló megmutatkozásaink tesznek elevenné bennünket és a kapcsolatainkat is.

Két célom volt tehát: (1) olyan pedagógiai eszközöket találni, amelyekkel a formai értékeken túl, a tánc kultúráinknak ezt a tartalmi jelentőségét, a kapcsolatteremtő erejét is használni tudjuk; (2) színpadra állíthatassuk egy-egy közösségnek ezt a bensőséges mozgásos kifejező eszközét, és így módon is reflektorfénybe kerülhessenek a műfajnak ezek az értékei és szépségei.

A néptánc eredeti közegében, ahol a kifejező eszközök elsajátítása nem mesterségesen, hanem sokkal inkább észrevétlenül, ahogy a falusiak mondják: „lopva” történik, a fókusz éppen erre a kifejező erőre irányulhat. Így elfogadott tere van a sokféleségnek és a hangulat szülte pillanatnyi változatosságnak is. Érzékelik, értik egymást, reagálnak egymásra. Ahol az eszközöket is tanulni kell egy mestertől, így a motívumokat az emberi inspirációkról leválasztva, és az adott vidék táncfiguráit egységgé tömörítve tanuljuk meg a formai elemeket, ott nagyon könnyen lexikális tudás, ügyességi kihívás síkján marad a mozgásunk.

Vannak olyan táncosok, akik fogékonyságukkal ráéreznek ilyen körülmények között is a tartalmi szálakra, és tudják saját belső világuk megszólaltatójaként használni a formát. Érdemesnek tartom ugyanakkor vizsgálni és tudatosítani a formai és tartalmi elemek kapcsolatát, hiszen ez mindig is izgalmas kérdés, ha reprodukálni kívánunk értékeket. Akkor pedig különösen, ha a reprodukció pedagógusként, alkotó-, illetve előadóművészként kultúrákat, korokat összekötő hivatásunk része.

### A néptánc megközelítése funkcionális szempontból

A tartalom és forma kapcsolatát vizsgálva emlékezzünk, hogy mi is a táncnak, mint minden más művészeti ágának az eredete. Az őskori társadalmak óta mágiikus erőt tulajdonítottak azoknak a mozdulatoknak, ábrázolásoknak, hangsoroknak, amelyek segítenek megidézni egy vágyott álla-



potot, eseményt. Így születtek a sikeres mamutvadászatokat ábrázoló rajzok, a közösség összhangját megteremtő közös ritmusra járt körtáncok, alakoskodó rítusok, és még sorolhatnánk. A tánc mozdulatainak, mozgássorainak tehát akár tudatosan, akár tudattalanul kapcsolata van egy-egy vágyott, minket foglalkoztató képességgel, például a szabadság és önállóság élményével, a bizalom és biztonságérzet vagy a belső egyensúly állapotával, az összehangolódás képességével, a vonzerő birtoklásával, a meghatározó, döntéshozó erőnkkel stb.

Ezek azok az esszenciális tartalmak a táncnak, amelyek fizikai örömeztetést nyújtanak, látható, hallható módon is el tudnak jutni hozzánk, és ha vizsgáljuk és tudatosítjuk őket a formával együtt, akkor hozzájárulhatunk ahhoz, hogy tápláló erejük minél inkább megmaradjon mesterséges körülmények közt is: a művészetben és pedagógiában.

A néptánc letisztult, kikristályosodott motívumkincsének egyik fő témája a párkapcsolati viszony, és természetesen – a saját testünk *koordinálásával* – a közösséghez, illetve önmagunkhoz való viszonyunk, amire például szolgálnak az alábbiak:

(1) *A bekezdő vagy pihenő csárdás*: ezzel a motívummal felvesszük a zene lüktetését, fokozatosan akár egyre dinamikusabb mozgásba kerülve. Egyrészt a boka és a térd rugózásának vertikális mozgásával, másrészt a térben a jobb és bal irányba tett kilépések szűkítésével, növelésével megnyugtatjuk vagy beindítjuk a táncos kedvünket. Eközben párunkkal is összehangolódunk, hogy egységként mozduljunk, azonos intenzitással csituljunk és lendüljünk bele a táncba. Eközben megtapasztaljuk, hogy mennyire enged közel magához, milyen irányító erő és ellentartás szükséges a közös tánchoz, érzé-e apró mozdulatainkból is, hogy mit szeretnénk, vagy több erőfelfejtést igényel az összhang? A saját testét úgy tudja-e koordinálni, hogy az az együttmozdulás pillére lehet, vagy a párja közelsége megzavarja, esetleg éppen a másik véglet érződik: a párja ráhangolódozó képességét természetesnek veszi, és csak önmagára figyel?

(2) *A csapás*: hagyományosan férfi motívum, az erő, az indulatok és az energiák levezetése. Ha pontosan időben elhelyezve, súllyal, játékosan tudjuk kontrollálni, akkor – mint a mesében az okos lány – adunk is belőle, meg nem is, vagyis megtaláljuk a módját, hogy elfojtás helyett kifejezzük, átéljük ezeket az energiákat, még hozzá artikuláltan. A máshol talán romboló erejű indulatok ritmusba rendezve összehangolttá, ugyanakkor egvedivé, szellemessé és figyelemfelkeltővé válhatnak. A feltétel nélküli elfogadást is megélhetjük abban, ha ezeknek a robbanékony energiáknak helye lehet egymás közelségében is. Előhívni az erőt úgy, hogy az éppen akkor és oda kerüljön, ahol a helye van, szóljon, de ne fájjon: a táncban és az életben is hasznos képesség. Nem csoda, hogy izgalmas számunkra gyakorolni és gyönyörködni abban, aki tudja.

(3) *A forgás*: kultúránkban a forgás inkább női elem. Hordozza a „körültekintés” minőségét. Szeretnénk tájékozódni, látni, felmérni, hogy mi minden vesz körül, és hogyan viszonyul hozzánk. A fő kihívás, hogy ez a sok információ megszedi és kibillent-e, vagy mindeközben meg tudjuk őrizni saját tengelyünket, a középpontunkban tudunk-e maradni, amikor ennyi mindenre figyelünk?

A csapás és a forgás két olyan dinamikus és „veszélyes” mozdulat, melyet egymás közelségében csak úgy tudunk megvalósítani, ha egymásban bízunk, egymással és saját energiáink kiélésével is összhangba kerülünk. Mindennapi kapcsolatainkban is fontos kérdés, hogy tudjuk-e saját energiáinkat úgy használni, hogy az bátorságra, lendületbe kerülésre, irányok, célok, határaink megszabására ösztönözzön bennünket.

(4) A páros forgás izgalmas témája lehet, hogy képes-e a pár olyan egyensúlyi helyzetet találni egymással, amely önállóan instabil volna, de együtt a stabilitás biztonságát adja számukra, sőt még lendületbe is hozza őket.

Ahogy egy kapcsolat létrejöttéhez közös kockázatvállalásra van szükség, hogy kiépíthessük a bizalmat, amellyel kölcsönösen átadhatunk és átvehetünk súlyaink és terheink egy részéből

valamennyit az együtt haladáshoz – úgy a páros forgás lendületéhez is hasonló útra, fokozatos kockázatvállalásra, figyelemre és összehangolódásra van szükség. Ki kell tapasztalnunk – még ha nem is tudatosítjuk így ezt a folyamatot –, hogy az egymást fogó, egymás mellett lépkedésből, hogyan születik a repülés élményét adó, egyedül meg nem tapasztalható, fizikai és lelki örömet nyújtó, izgalmas élmény. Mekkora súlyt adhatok a partneremnek a magaméból ahhoz, hogy az felkészülten érje, ne rántsa, ne billentse ki őt a saját helyzetéből, és hogyan tarthatom őt úgy, hogy megmaradjon a mozgás tere is. A forgás fenntartásához egyik lábunkról a másikra lépve a saját súlyunkat is kezelni kell a zenéhez igazított tempóban, ráadásul a hagyományosan elfogadott viselkedésmintával: a körülöttünk táncolókkal is összhangra törekedve tennünk mindezt. Hiszen míg egyes falvakban a vidámságot tükröző szokdelés a páros forgás közben elfogadott attitűd, addig máshol ezt „bolond”-nak, „szertelen”-nek ítélik, és a teljesen sima, fegyelmezett forgást, a jobb és bal láb lépéseit észrevétlenül cserélő folyamatosságot becsülik meg. Ha páros forgásban vagyunk, akkor mindemellett, hogy a közösségi normákhoz, a zenei tempóhoz és saját lelkiállapotunkhoz igazítjuk a súlypontunk koordinálását – akárcsak a párkapcsolatban –, mindezek a változók folytonos egyensúlykeresést igényelnek a partnerrel való együttléten is.

Minél természetesebbé válik ezeket az apró változtatásokat az egyensúly és a lendület malmára hajtani, annál több figyelmünk jut arra, hogy oldottan és gazdaságosan használjuk az izmainkat, és élvezzük magát a folyamatot. Inspirálni tudjon bennünket a muzsika, játszunk a tempóval, elkezdjük élni a táncot azzal, hogy kitáncoljuk azokat a szabad és motiváló erejű érzelmeket és rezdüléseket, amelyek a hétköznapi viselkedési normák alatt – gyakran számunkra is rejtetten –, de bennünk élnek, és amelyekkel hatni tudunk: megszólítani egymást.

Az alapokon túl a különböző páros viszonyok stílusbeli különbségeit izlelgetve még színebbé válhatnak ezek a kapcsolati minőségek: Milyen gondolkodás és szabályozottság szül egy olyan egymás felé forduló zárt tartást, amilyen a széki páros forgásban tud megjelenni, és milyen láthatatlan szálak kötnek össze egy egymást nem is érintő, harmonikusan táncoló cigány párt? Hogyan tud egyensúlyt találni egy gyimesi lassú magyarost táncoló aszimmetrikus ritmusú páros forgásban a férfi és a nő, amikor egymáshoz közel valószínűtlenül lassú, folyamatos forgásban gyakran egy teljes fordulatot is megtesznek egy lábon? Milyen a páros viszony ott, ahol ugyanabban a tánclemben szinte felrúzzák egymást, olyan vertikális dinamikát és tagolt hangsúlyokat tesznek a páros-forgásba?

Ha pedig ezeknek az egymástól nyert lendületeknek a megállítást, irányváltást vizsgáljuk, akkor vajon milyen kapcsolati kép áll a háttérben ott, ahol a forgás irányváltását a férfi szinte nem is kontrollálja? Gyimesben találkozhatunk azzal, amikor a férfi apró lépésváltoztatást érzékeli a nő, majd maga is elindítja a saját lépésváltás sorozatát, és míg a férfi egy lépéssel többet tesz, addig a nő eggyel kevesebbet, hogy egy időben tudjanak végül új irányba fordulni. Mindez alatt pedig szinte teljesen kiengedik egymás tartását, szabad térhez, levegőhöz jutnak az addigi összekapaszkodásból, míg az új irányba lépve ismét felveszik a közös lendülethez szükséges szoros testkontaktust. Más vidékeken, pl. Kalotaszegen, a férfi az irányváltáshoz gyakran egy határozott mozdulattal megsodorja a párja derekát, majd az ő testébe kapaszkodva, egy testként fordulnak meg. Így egészen le tudja fékezni és megállítani a közös lendületet a külső lábát kitámasztva. Megjelenhet tehát az együttműködés és a harmónia, önállóságot engedve és a szoros kapcsolat megtartásával is. Megélhető a bizalom a férfi irányító, a nő irányítást elfogadó erejével is, egymást megtartva és egymásnak teret adva is.

Az egyes motívumok tehát olyan képességek gyakorlására ösztönözhetnek, melyek valóban, hétköznapi szinteken is érintenek bennünket. Tánc közben ezeknek a képességeknek a birtokába kerülve meg tudunk nyílni, levetközni bizonyos szociális normákat, és a felszín alatt áramló érzéseink, szükségleteink gazdájává tudunk válni. Ez az érzelmi intelligencia, a társas érintkezés

kulcsa. Ez az a képesség, amit érdemes a tánc felszabadult, spontán állapotából tudatosítással a mindennapjaink gyakorlatává tennünk. Ez az, ami miatt érdemes meglátni az összefüggéseket a tánc technikai elemei és tartalommal töltött állapota között, azért, hogy két különböző tudatállapotunk – a rutin és az éberség – minél gyakrabban kölcsönhatásba tudjanak kerülni.

## Módszerek

Módszereimet az általam alapított hatpáros felnőtt amatőr társulatban próbáltam ki és fejlesztem tovább. A csoport hat évig működött heti 2 este háromórás próbákkal és nyári egy hetes táborokkal. Segítségem Kiss Balázs táncos kollégám volt. Több különböző módszerrel kísérleteztünk, melyekből ebben a cikkben három példát mutatok be.

### *Párkapcsolati típusok megjelenése a táncokban*

Munkánknak medret teremtett, hogy célul tűztük ki, hogy hét különböző párkapcsolatot eleve-nítsünk meg hét erdélyi táncsal improvizatív módon, felvéve a kapcsolatok szereplőinek karakterét. Így a próbáknak voltak vizsgálódási témái, amelyhez támpontot adtak a gyűjtéseken látott adatközlők táncai és drámapedagógiai eszközök.

### *Drámapedagógia*

A bemelegítésnél és a próbák során is a drámapedagógia volt az egyik fontos eszközünk. Ez a műfaj nagyjából akkor kezdett meghonosodni Magyarországon, amikor a táncművészet elindult. A drámapedagógia is a közös játéktérben szerzett élvezetes tapasztalati tanulás, az interakciók módszere. Fontosnak tartja, hogy mielőtt színpadra állítunk egy előadást, improvizációs gyakorlatokkal, közös játékkal szerezzünk élményeket, jártasságot a szerepben és a szituációban. Az előadók így gyakran maguk is az alkotó folyamat részeseivé is válhatnak. A táncművészet is újraértelmezte a néptánc színpadra állítását. Az addigi betanított, stilizált elemekből álló népi táncdarabokat felváltották azok a koreográfiák, melyekből a szabad táncolás élménye és tapasztalatai sugároztak. Ennek a két műfajnak az egymástól független, mégis egyidejű megjelenése a kulturális életben véleményem szerint a két különböző irányzat közös gyökerére utal.

A táncban kívánatos kapcsolatfelvételhez, a gesztusok és finom stílusbeli különbségek megköze-lítéséhez használtuk a drámapedagógia eszközeit. Sikeres játékos módon feltárni és megtapasztalni azokat az érzelmi állapotokat és megnyilvánulásokat, amelyek egy-egy élethelyzet háttérben állhatnak. Így részben tudatosítással, ugyanakkor spontán módon tartalommal tölthetjük fel a táncban megjelenő gesztusokat és formákat is. A gépiességet felváltotta a „jelenlét” és a csapatmunka, például a próbára való „megérkezés” vagy a futószalagszerű „párcsere üzemmód” folyamatában: használni kezdték a párcserékben megtapasztalható azonosságok és különbségek tanulságait.

Egy példa a bemelegítő gyakorlatokra: mindenki saját tempójában, a maga által választott irányokban sétál a térben. Ezzel megjelenhet a közösségben az a dinamika, amivel a próbára érkezett. Innen indulhat az összehangolódás folyamata: a vezető utasítására lassíthatják, illetve gyorsíthatják a lépéseket több fokozatban. A lassítás során egy-egy testrésze figyelve ellazíthatják vagy megfeszíthetik izmaikat. Séta közben egy-egy társalálkozva összeérinthetik az adott testrészt. Érintésben is maradhatnak, ami már a páros táncban is szükséges vezető, követő figyelemre és játékosra készít fel. Arcmimikával, kargesztusokkal találkozhatnak, és a partnerüknek tükröt tartva leutánozhatják a rövid mozdulatot, mimikát. Így önkifejezésre, a hangulatváltozásainkra irányulhat figyelmük, és gyakorolhatják a ráhangolódást.

Íme, egy idézet a csoportból: „Mikor szerepeket próbáltunk ki... például most ismerkedő, egymáshoz vonzó pár – hogyan táncolna? Beszéljük meg, táncoljuk el, a többiek vajon mit

látunk? Hogyan fejeződik ki a mozgáson, a gesztusokon keresztül egy-egy érzélem, a táncosok egymáshoz való viszonya? Ez mindig nagyon izgalmas felfedezés volt, ezer formában csináltuk. Például, akkor is, amikor különböző érzelmi hangulatokban kellett két embernek egymással táncolnia. Hogyan viszed bele a táncba azt, ahogyan éppen vagy? Mindig lehetsz az, aki vagy, ne rejsd el, a táncsal beszélsz.”

### *Együttműködő kommunikáció (EMK)*

Egy másik eszközöm volt a Marshall B. Rosenberg által kifejlesztett, Magyarországon 1996 óta ismert módszer, az Együttműködő Erőszakmentes Kommunikáció (EMK). Hatékonyságát egyrészt a társulatban felmerülő csoportdinamikai kérdések tisztázásánál, a közösségépítésnél tapasztaltam. Míg egy faluközösségnél nem kézen fekvő, hogy valaki elhagyja a közösséget, ha valamivel elégedetlen, és így megtanulnak összecsiszolódnival, addig egy csoportban, ahova saját indíttatásból, fejlődési szándékkal, turnék és rendszeres fellépések, illetve fizetség nélkül csatlakoznak az emberek, az összecsiszolás alapja a hatékony konfliktuskezelés. Az együttműködő kommunikáció ahhoz is hozzájárult, hogy a táncban és drámajátékokban szerzett szubjektív élményeket tudatosíthatassák és megoszthatassák egymással a táncosok. Minél pontosabban és árnyaltabban tudták kifejezni saját élményeiket, annál több támpontot tudtak egymásnak nyújtani a további lépésekhez. Benyomásoktól és ítéletektől mentes konkrét megfigyeléseket tanultak megfogalmazni egymás táncával kapcsolatban vagy egy gyűjtést nézve. Árnyaltan és pontosan meg tudták ragadni szubjektív élményeiket: megtanulták kifejezni érzelmeiket, és rá tudtak tapintani azokra a motiváló értékekre, amiket egy helyzetben, egy mozgássorban fontosnak tartottak.

### *Összefoglalva*

A bemelegítésben fokozatosan hangolódhattak a táncosok saját magukra, egymásra, drámajátékoknál az aznapi témára. A gyakorlatok élményeit pedig mindig volt alkalom tudatosítani, szavakba öntve a szubjektív élményekben felfedezhették az esetleges hasonlóságokat, kapcsolódási pontokat másokkal, akár törvényszerűségekre és fejlődési lehetőségekre találhattak.

## Eredmények

A működésünk alatt a tagok a hét erdélyi páros és férfitáncot olyan szinten tudták szabadon és stílusosan táncolni, hogy közben a térformára, az egymással való kapcsolatteremtésre, karakterépítésre is kiterjedhetett a figyelmük. Egyik nyári táborunk végén előadtunk egy 50 perces tematikus, szabad táncos mesejátékot *Zöld Péter* címmel. A széki, gyimesi és őrköi, sóvidéki táncokat úgy tanulták, hogy minden pár más-más adatközlővel foglalkozott az eredeti anyagból, és ennek eredményeképpen jól megkülönböztethető stílusbeli finomságok jelentek meg a testtartásban, a figurakincsben és a partneri viszonyban. A bonchidai, mérai táncoknál két különböző párt táncoltak, a szentiványi táncban mindenki ugyanazt az anyagot tanulta a gyűjtésekről.

A táncukat figyelve a következő, személyiségfejlődést mutató eredményeket idézem fel, jelezve, hogy azon kívül, hogy táboraink végén a minket befogadó falu közösségének tartottunk egy előadást, hat év alatt három fellépésünk volt, tehát nem a bemutatók ösztönözték a tagokat. A céloim és oktatási módszerem lényege, hogy a mozgásban felmérhető belső lehetőségek útmutatásai szerint segítsen a fejlődést. Volt olyan férfi, aki a páros táncokat könnyen tanulta, és szívesen táncolt vele a nők, az önálló ritmustartásban azonban nagy nehézségei voltak, és a férfitáncoktól határozottan elzárkózott. A folyamat végére a széki tempó is a repertoárjába tartozott és Mátyás István „Mundruc” pontjait táncolta el szólóban. Nagy nehézséget okozott a nőknek az őrköi cigány tánc, melyet végül öt különböző adatközlő stílusában táncoltak. Az egyik

## Mozgásmemória

### A táncosok memóriájának feltérképezése a tanulás szempontjából

tagunk így ír: „Mikor a sötétben táncoltunk cigányt – felszabadító érzés volt, segített a gátlások leküzdésében, és hogy beleadjam magam abba a heves, felfokozott tempóba, érzélemvilágba, ami egyébként tőlem a hétköznapiakban távol áll. Jó volt felpróbálni azt a vérmérsékletet, nagy élmény volt a csettintésekre és csak a zenére hagyatkozni, kikapcsolva a látást.” A mesejátékunk is erre az anyagra, az örökös cigány táncokra épült. Részlet egy másik visszajelzésből: „gyimesi ropogtatás úgy, hogy körben állunk, és váltogatva ki-ki betopoghatja a maga improvizálta ritmust – ez a »hallatni a hangom« élménye volt, be merem-e tenni magam, tudom-e vállalni a sutaságot, az ismeretlent, mi jön ki belőlem? Ha nem dobogok határozottan, nem hallani, muszáj odatenni.”

A gyimesi lassú magyaros páros forgásának elsajátításával kapcsolatban két sikeres példát idézek fel. Egy csoportos drámajátékos alkalmat és egy páros helyzetet, ahol az EMK vált hasznos eszközzé. Mindkettő fő témája a bizalom és a felelősségmegosztó képesség.

(1) A férfiak tartása labilis volt, karjukat a testüktől távol tartva, feszülten fogták a nőket, külső lábukkal a tengelyt tartani hivatott belső lábuk elé léptek, így hajtották a forgást. Megállítottam a tánc tanulást, és olyan drámajátékokra hívtam őket, ahol párban, egyikük szavakkal, érintés nélkül, saját ötletei alapján vezette behunytt szemű társát a teremben. Lehetett például egymás testi épségére vigyázva egy nagyobb tárgyat átlépni, a földre vagy székre ülni, megszagolni egy kabátot, stb. Kb. öt perc után szerepet cseréltek. A gyakorlat végén leültek és megbeszélték egymással az élményeiket. Ezek után újból felálltak táncolni az általam kért páros viszonyt és testtartást használva a lassú magyarosban. Katartikus élmény volt a különbséget érzékelni a saját táncukon, és látni kívülről is a változást.

(2) A másik példát a pár női tagjának írásos beszámolójával illusztrálom: „A gyimesi lassúnak a forgását tanultuk, ha jól emlékszem, az egész óra erről szólt. Hol van a forgás központja, ki mennyit tesz bele, mennyit tart és mennyire engedi magát tartani. Akkor mi már egy pár voltunk, de a forgás elég »nyögvényelős« ment, nem találtuk a központot. A saját eszünkkel igyekeztünk segíteni magunkon, de ez csak feszültséget teremtett. Olyannyira, hogy ezt már te is észrevetted és odajöttél segíteni. Majdnem végig csak ránk figyeltél és igyekeztél az összhang felé terelni bennünket. Ezt viszont nem találtuk. Sőt, annyi feszültség gyűlt össze, hogy szinte összevesztünk. A gyakorlat egy megbúvó feszültségpontot hozott felszínre, amit nem tudtunk kezelni. Utána kértünk is téged, hogy erről beszéljünk, hogy a feszültség csökkenhessen. Két beszélgetés után kezdtünk helyre jönni, tisztáztunk bizonyos kérdéseket (a kört együtt alkotjuk, és együtt tartjuk fenn, mindkét félnek tartania is kell a kört, de bele is kell tudnia engedni magát a másik karjába, a központ kettőnk között van; a forgást közösen határozhatjuk meg, nincs »irányító« és »követő«), aminek hatására már kezdtünk tudni együtt fogogni. Meghatározó élmény volt, ami a tánc révén került felszínre, és amit az EMK segítségével oldottuk meg. A kapcsolatunkat pedig megmentette egy veszekedéstől és a nagyobb összhang felé terelt minket. Azóta is hálás vagyok.”

A videófelvételek archívumunkban megtekinthetők.

Sokat gondolkoztam, miért foglalkoztat, érdekel ennyire a memória, az emlékezés. Nagymamám demens volt. Közismertebb nevén az Alzheimer-kór kísérte végig az utolsó néhány évét. Akkoriban éppen a tízes éveim elején jártam – hova tovább, iskolaváltás, beilleszkedés stb. –, és láttam, hogyan építi le teljesen az embert ez a betegség. Az agytól indulva egészen az ágyhoz kötöttségig. Furcsa volt átélni, hogy egyik napról a másikra nem tudta ki vagyok, ki az unokája. Akkoriban próbáltam segíteni édesanyámat, így magamban tartottam az ehhez az időszakhoz fűződő érzelmeimet. De tudat alatt elraktároztam, ezzel elültetve egy bogarat a fülemben az emlékezésről.

### A memóriáról dióhéjban

Táncosként, úgy gondolom, rendkívüli memóriára van szükségünk. Hiszen hogyan lehetne napról napra fejlődni, vagy hogyan állna össze egy egész estés koreográfia, ha mindig újra kellene kezdeni a tanulást? Ugyanakkor itt nemcsak az agynak, hanem a testnek is emlékeznie kell a tanultakra.

Mi alapján működik ez? Lehet a memóriáról általánosságban beszélni? Vajon fel lehet térképezni az ember memóriáját, vagy mindenki személyre szabott memóriával rendelkezik? Most, hogy egy mondatomban többször szerepelt a memória szó, vizsgáljuk meg egy kicsit.

Kezdjük a fajtaival. A *szenzoros emlékezet*, mely nagyon rövid ideig (200–500 milliszekundumig) képes tárolni az információt: ha egy pillantást vetünk valamire, akkor ez kapcsol be elsőként. A következő tár a *rövid távú memória*, mely kevés információt másodpercekre képes elraktározni. Azonban lehetővé teszi az összes érzékszervünkre ható információ tárolását (vizuális, verbális, szaglás, tapintás). Végül a *hosszú távú emlékezeti* egység, mely korlátlan mennyiségű ismeretet képes elraktározni hosszú ideig. Összességében az információ elraktározásának az idő szab határt.

Vizsgáljuk meg jobban a rövid távú memóriát. A '70-es években két kutató, Baddeley és Hitch nevéhez fűződik az új, többkomponensű *munkamemória modell* (Baddeley, Eysenck és Anderson 2010, 95–103), ami tulajdonképpen a rövid távú memória továbbfejlesztése. Képes megmagyarázni ugyanazokat a jelenségeket, mint a rövid távú, sőt olyan jelenségeket is, amire az nem képes vagy a tényeknek ellentmondó előjele van. Számottevő különbsége, hogy a munkamemória több komponensből áll össze, míg a rövid távú memória egyetlen tár. Az ide bekerülő, bár csak ideiglenesen tárolt információk áramlása aktív folyamat, így megengedi, hogy egyszerre több információ feldolgozása mehessen végbe ebben a rendszerben. Korlátozott kapacitású: 20–30 másodpercig képes 7±2 egységnyi információt kezelni.

Részei közé tartozik a központi végrehajtó, ami a mozgatórugója a munkamemóriának. Ez inkább egy figyelmi egységnek tekinthető, mint az emlékezet tárolására képes rendszernek. Feladata a figyelmi fókusz fenntartása, vagyis a folyamatban lévő feladatra koncentráció, a figyelem megosztása, a munkamemória további alrendszerének működését egyeztetni össze, valamint átjárást biztosít a munkamemória és a hosszú távú memória között.

A *fonológiai burok* a beszédhangok tárolásában játszik szerepet, de az írott szöveg fonológiai kóddá alakítását is végzi. A tánc szempontjából ez nekünk most nem fontos. Az *epizodikus puffer* inkább passzív rendszer. Szerepe, hogy az eddig tárolt információkat egy úgynevezett mentális

munkafelületre összegyűjtse, mely segíti a komplex feladatok elvégzését. A *téri-vizuális vázlat-tömbnek* jelentős szerepe van a tájékozódásban és a téri feladatok megtervezésében. A modell többi alrendszerétől elkülönül, és a képzeleti képek létrehozását, manipulációját végzi. A térben történő különböző irányok használatát és változtatását, egyik pontból a másikba való elmozdulását mind e rendszer teszi lehetővé. Elvégzett kísérleteimben is a munkamemória e részének tesztjei jelentették az alapot.

Nemrég egy olyan helyzetbe kerültem, hogy egy több évvel ezelőtti koreográfiára kellett visszaemlékezniem. Eleinte ijedten fogtam a fejem, hogyan fogok én visszaemlékezni, mikor néha még azon is el kell gondolkozzom, mit csináltam előző nap. Viszont amikor a mesterem odalépett a lejátszóhoz és elindította a koreográfia zenéjét, elkezdtek visszajönni a mozdulatok az adott zenei pontokra. Meglepődtem mikor a testem magától mozdult, és furcsa volt azt átélni, hogy az agyam szinte teljesen kikapcsolt. Mintha az izmok emlékeztek volna minden megtanult lépésre, a központ, az agy pedig követte az eseményeket.

Hogyan lehetséges ez? Mitől éreztem azt, hogy a testem emlékszik a megtanult mozdulatokra?

A memória nemcsak időtartam szerint csoportosítható. Graf és Shachter (1985) megnevezi a tartalom szerinti emlékezeti tárat. Úgy gondolják, az agynak van egy explicit (tudni mit) és implicit (tudni hogyan) része. A táncban ez azt jelenti, hogy az explicit elraktározza a lépés nevét, az implicit pedig azt, hogyan kell elvégezni, milyen izommunka szükséges hozzá. Például vegyük a klasszikus balettből a tendu-t. A lépés neve a tendu, mely a combhajlító aktiválásából indítva végigvezeti az energiát a láb és a talp izmain keresztül egészen a lábujjig. Tehát ha kimondjuk a lépés nevét, akkor már hozzá tudunk kapcsolni egy mozdulatot.

Ezek mentén Richard Schustermann (2011) az izommemóriát, mint implicit memóriát határozta meg. Tehát egy mozgásos cselekvés során az előzetes, már elraktározott ismeret önkéntelenül előhívható. Magyarán, amit egyszer megtanultunk, azt automatikusan vissza is tudjuk idézni, ilyen például a biciklizés.

Ha ez ilyen egyszerű lenne, talán minden második ember táncművésznek állna. De egy kicsit lassítsunk. Az új ismeretek elsajátítása több lépcsőből áll. Az első a pontos tanulás és megértés, ezután a többszöri ismétlés és gyakorlás. Végül, ennek eredményeként, az automatikussá válás, amikor a fókusz már nem a hogyanon lesz, hanem másra is tud koncentrálni.

Tanári munkám során a gyerekeknek nem okoz különösebb nehézséget egy új koreográfia betanulása egy adott irányba. Azt látom rajtuk, hogy ők ezt már tudják, jöhet is a következő mozdulat. Viszont amikor azt kérem tőlük, hogy forduljanak az ellenkező vagy egy teljesen más irányba, és úgy táncolják el az előbb megtanultat, pár mozdulat után leblokkolnak, és nem tudják, mi következik. Így szinte újra meg kell tanítani vagy legalábbis átismételni a koreográfiát. Miért van az, hogy a tér határozza meg, tudom-e a mozdulatot vagy sem? Miért függünk a környezetünkől? És miért nem inkább a bennünk végbemenő dolgokra összpontosítunk?

Nézzük meg a biológiát. Az izomsejtek sok magvú sejtek, vagyis egy sejtábrán belül egy mag található, melyek nagy számban, egységesen alkotják a testünk izmait. Az izmok túlterhelése során új magokat „adnak” az izmoknak, mely lehetővé teszi számukra a növekedést. Így a sejtmagok határozzák meg az izom méretét. A terhelés leállításával a magok nem pusztulnak el, csak a körülötte lévő anyag méretéből veszítenek, ezért könnyebb az edzést újból elkezdni. Ezt úgy is fordíthatjuk le, hogy a testünk a magok által tartalmaz emléknymokat.

A táncművészetben nagy hangsúlyt kell fordítani az izmok fejlesztésére és rugalmasságuk megtartására. Több irányból szükséges dolgoztatni őket, mivel a testhasználat lehetőségeit ezáltal növelni tudjuk, de tekinthetünk úgy is az izomépítésre, mint tudásszerzésre. A mozgástanulás, vagy csak izomfejlesztés során új idegpályákat aktiválunk az izmokban, mely gyakorlás útján ideg-

ződik be a testbe, összekötve azt a központi idegrendszerrel. Ezáltal válik automatikus folyamattá. És a végcél egy intelligens test felépítése.

Én egy mozdulatnál mindig az érzetre koncentrálok, hogy éppen mi történik a testemben, melyik izom aktiválódik, melyiket kell ellazítani, vagy éppen melyik testrészem indítja a mozdulatot. Ilyenkor rengeteget segít, ha csukott szemmel dolgozom, így a látás helyett az izmok feladata érzéklni és elraktározni a történetet, nincs vizuális mankóm, csak belülről figyelek.

Tanítványaim sokszor még bizonytalanul csukják be szemüket egy-egy gyakorlat alatt, viszont amikor ez megtörténik, rögtön látszik a különbség, és létrejön egy sokkal stabilabb állapot. Ez az, ami felgyorsítja a megértést és a tanulást.

## Kísérletek

Nem hagytam annyiban, mivel érdekelt, hogy másnál is hasonlóan működik-e a testérzet. Így kísérletekbe fogtam. Az elvégzett kísérleteket a téri és vizuális emlékezetre építettem a munkamemórián belül. Három korcsoportot vizsgáltam: 7–12, 13–16 és 17–23 éveseket.

Az 1972-ben publikált Corsi-kocka teszt (Kovács 2011–2014, 46) metodikája szolgált alapul: a kísérleti személy elé véletlenszerűen elhelyezünk kilenc darab egyforma (általában 2x2-es nagyságú) kockát, melyek a kísérletvezető felőli oldalukon számokkal vannak ellátva. Előre meghatározott sorrendben a kísérletvezető megérinti a kockákat, majd a kísérleti személynek a látott sorrendet tartva kell újból megérintenie azokat. Ehhez hasonlóan a csoportban részt vevő személyeket a térben elszórva állítottam fel, és mindig egy fő dolgozott, mint kísérleti személy.

Az első általam bemutatott feladat során az megérintett személyeket kellett ugyanabban a sorrendben megérintenie, majd fordított sorrendben is elvégezte a feladatot, tehát az utolsó megérintett embertől kellett az elsőig eljutnia.

A következő gyakorlatnál már mozdulatokat is alkalmaztam, vagyis mindegyik csoportnak megmutattam az adott kísérleti személy teljesítendő útvonalát, az érintett csoporttagok sorrendjét és a különböző mozdulatok folyamatát, majd e gyakorlatnál is kértem a fordított sorrend bemutatását.

Az utolsó, ezekhez hasonló feladatban megtartottam a változatos mozdulatok és a térszint használatát, a kontakt technika/mozdulatok alkalmazását a résztvevőkhöz kapcsolva és a sorrendben következő személyek megérintését. Annyiban változtattam, hogy nem egy kísérleti személy haladt végig egy adott sorrendben, hanem a feladatot kezdő személy egy általa kiválasztott résztvevő helyére lépett, miközben saját mozdulatsort alkalmazott.

Majd az így kiválasztott személy ugyanígy folytatta a feladatot: kiválasztás, egyéni mozdulatsor használata. Ezáltal mindenki a folyamat részesévé vált és mozgott. A feladatot ugyanígy meg kellett ismétlni. Így az útvonal, a mozdulat és az érintendő személy egyaránt fontos. Természetesen ezt a feladatot is el kellett végezni fordított útvonalon.

Mindezek mellett még egy gyakorlatot végeztem a kísérleti személyekkel. Próbatánchoz hasonló légkört teremttem, melyben több, rövidebb kombinációt egyszer mutattam meg (körülbelül 2\*8 ütem). Ezt rögtön visszakértem, ezután saját magam is újra eltáncoltam a résztvevőkkel együtt. Majd még néhányszor önállóan letáncolták a tanult kombinációt. Úgy állítottam össze a koreográfiát, hogy ne csak a mozdulat minőségére fókuszáljanak a gyerekek, hanem annak térbeli elvégzésére is. Majd ezzel is továbbmentem: a nyolc táncirányt kiosztottam a vizsgált személyek között, ezáltal a már meglévő kombinációkat kellett egy egészé összekötni és a helyes irány felé eltáncolni. Először két, majd négy irányt használtam.

Céлом ezzel annak vizsgálata volt, hogy az egyszer megmutatott mozdulatokat hogyan képesek visszaadni, vagy képesek-e egyáltalán reprezentálni. Emellett a kombinációk pontosságára

is kíváncsi voltam. Például milyen mozzanatot felejtenek el, vagy mely mozdulatokra fordítanak több figyelmet? Továbbá a térben történő elmozdulások útvonalai és térbeli irányváltoztatások megjegyzése és reprodukálása is fő szempont volt. Összességében a vizuális tanulás gyorsaságára helyeztem a hangsúlyt ezekben a gyakorlatokban, mindenféle magyarázat és közbeszólás nélkül.

Mivel már nem először dolgoztam a kísérletben részt vevő személyekkel, ismertem a meglévő tánctechnikai tudásszintjüket, így annak alapján állítottam össze a kombinációkat is. Az első két korcsoportnál a legfőbb problémám a már megtanult technika helytelen alkalmazása volt. Vagyis inkább az, hogy amit már megtanultak, azt a koreográfiákba nem építik bele. Számukra még nem nyilvánvaló, hogy mit mikor kell alkalmazni. Természetesen, ha az egyes feladatok bemutatása, valamint betanítása alatt elmagyaráztam volna a technikai követelményeket, valószínűleg sokkal pontosabb és minőségében hasonló eredményt tapasztalok.

Mindez nagyon jól bizonyítja azt a tényt, hogy a tánctanulás során, amatőr szinten egyaránt fontos a verbális és a vizuális információ átadása. Mindazonáltal a technikai és minőségi követelmények számos más dologtól is függenek, például a tánctanulással töltött évek számától. Ez jól látszik a 17-23 éves korosztálynál, akik kimagasló eredményt nyújtottak minden feladatban, és átlagosan 12 éve táncolnak. A mozdulatok pontossága ennél a csapatnál volt az elvégzendő mozgássorhoz hasonló. Így arra következtetek, hogy a tánccal eltöltött évek száma összefügg az eredmények pontosságával. Meglátásom szerint ez igazán fontos ismeret a tánccal foglalkozó személyek számára. A 17-23 éves csoport bizonyítja, hogy ez a képesség fejleszthető, ha folyamatosan foglalkoznak velük, és e mellett változatos munkát adnak a táncos tanítványoknak.

Azonban általánosságban elmondható a kísérlet minden résztvevőjéről, hogy az első, illetve utolsó érintett személyt pontosan megjegyezték. Az érintések mozgással való kombinációja során, amikor a kísérleti személy nem a bemutatott mozdulatot végezte, egy korábban tanult lépést hívott elő az emlékezetéből. Feltételezem, ezeket a mozdulatokat nem tudatosan kivitelezte, hanem az implicit memória lépett működésbe.

A táncirányok megváltoztatása meglepte a kísérleti személyeket. A hirtelen váltás eleinte mindhárom korcsoportnak gondot okozott. Ezután tudatosodott a legtöbbszörben, hogy a megtanult lépésanyagot tartásuk a fókuszot, a táncirány pedig csak másodlagos. Tehát a lépések érzete és annak irányai a betanultakat teljes mértékben visszaadják. Úgy gondolom, ez a leglényegesebb a tánctanulás során: a környezettől való elvonatkoztatás és a belülről figyelés. Ne csak a vizuális tanulás módszerét használjuk! Az érzet tudatosítása legyen a cél, ami megkönnyíti a táncosok és mesterek munkáját, valamint gyorsabb fejlődést eredményez.

Természetesen a táncosok, illetve tánccal foglalkozó személyek memóriájának feltérképezése nem áll meg itt. A későbbiekben szeretnék foglalkozni azzal, hogy a táncosok hosszú távú memóriája hogyan működik, az átlagember és a táncos memóriája miben különbözik, valamint az eddigiekben kifejtett testérzetet milyen technikával lehet fejleszteni.

## Irodalomjegyzék

- Baddeley, A. (2001): *Az emberi emlékezet*. Osiris, Budapest.
- Baddeley, A., Eysenck, M. W. és Anderson, M. C. (2010): *Emlékezet*. Akadémiai, Budapest.
- Graf, P. és Schachter, D. (1985): Implicit and explicit memory for new associations in normal and amnesic subjects. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 11. évf. 3. sz. 501–518

Kovács Gábor (2011–2014): *Magyar munkamemória-teszt felhasználói kézikönyv*. <http://real.mtak.hu/14971/1/MAMUT%20-%20Felhaszn%C3%A1l%C3%B3i%20k%C3%A9zik%C3%B6nyv%201.0.pdf>

Mády Ferenc (2013): *Mozgásbiológia és egészségtan*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.

Racsmány Mihály (2007): Az „elsőleges emlékezet” – a rövid távú emlékezés és a munkamemória elméletei. In: Csépe Valéria, Győri Miklós és Ragó Anett (szerk.): *Általános pszichológia 2*. Osiris, Budapest.

Schusterman, R. (2011): Muscle Memory and the Somaesthetic Pathologies. *Human Movement*, 12. évf. 1. sz. 4–15.

## Rekonstrukció és adaptáció

Énekes népi játékok a művészeti nevelésben, avagy mi történik a kendővel?

### Problémafelvetés

Az énekes népi játék egykor, eredeti közegében elsősorban a falun és mezővárosban élő, földműves és állattartó népség szájhagyományozó, közösségi jellegű, esztétikailag megformált (kötött dallam, szöveg, térhasználat, mozgások stb.) játéktevékenysége volt. Az ezredforduló után született gyermekek repertoárjában – mint áthagyományozott játékok – ugyan nincsenek jelen, ám az óvodában, az iskolában, az alapfokú művészeti iskolában és a közművelődés keretei között a felnövekvő generáció tagjai is megismerkednek velük.

Mi történik, mielőtt a néptáncpedagógus növendékeinek megtanít egy játékot? A néprajzi forrásból (játékközlés) kiindulva *rekonstruálja és adaptálja* a kiválasztott játékot, hiszen valamelyik népi játékos forráskiadványból kiválaszt egy játékközlést, majd ennek nyomán egy tanórán továbbadja a gyerekeknek, ők pedig sokszor, sokáig örömmel játsszák azt. (És remélhetőleg nem azt a néhány játékot alkalmazza munkája során, amelyekre gyermekkorából emlékszik.)

Tanulmányomban e két fogalom (rekonstrukció és adaptáció) széles körű bevezetésére és következetes, terminus értékű használatára törekszem. A népi játékok pedagógiai célú alkalmazása terén példák segítségével mutatom be a két fogalom közötti különbségeket. Szükségesnek tartom, hogy jobban elkülönítsük a népi játékok eredeti játékmódját, az időközben kialakult pedagógiai tradíciót, és ezáltal a gyakorlati munkában is következetesen és tudatosan alkalmazzuk a fogalmi különbségtételből fakadó eljárásokat.

Több éven át tartó forráskutatás és csoportos műhelymunka nyomán tudatosult bennem, milyen fontos e témával foglalkozni. A Magyar Pedagógiai Társaság Hagyományismereti Szakosztályának tagjaival az elmúlt tíz évben a Táncháztalálkozóra állítottunk össze egy-egy tájegység kiválasztott játékaiból egy csokorra valót, hogy a gyerektáncháznak közötti 10-15 perces időben megtanítsuk a közönségnek. Többször szembesültünk azzal a felkészülés során, hogy a kiválasztott játékok leírása nem ad választ minden lényeges kérdésre. Ilyenkor más, azonos típushoz tartozó játékvariánsokat vettünk alapul (s olykor a józan, paraszti eszünket), hogy a hiányzó mozaikokat pótolva eljátszhatóvá tegyük a játékot. A játéktípus és variáns (néprajzi) fogalmának alkalmazásával, összehasonlító szemléletmóddal és gyakorlati, kísérleti jellegű műhelymunkával számos hiányos leírású játékot rekonstruáltunk és tanítottunk meg az évek során, és közös erőfeszítéseink számos elméleti-módszertani felismerést eredményeztek.

A néptánc tanulás-tanítás során jellemzően archív filmfelvételek jelentik a kiindulópontot, így a mozgásos folyamatok részletekbe menően, aprólékosan megfigyelhetők. Ezzel szemben a szintén mozgásra és vokális zenére alapozott népi játékok esetében alig tudunk hozzáférhető, hiteles forrásnak tekinthető filmfelvételtől (Hintalan 1990). A játékokat kotta, a játék szövegének lejegyzése, a cselekmény és a szabályok, olykor az ezt kiegészítő térrajz alapján tanítjuk. A *rekonstrukció* – az eredeti formában való eljátszás – esetében az a kérdés tehát, hogy a rendelkezésünkre álló információ, a forrásközlés (játékközlés) alapján egy adott játékról mit tudunk (és mit nem).

Az alábbi Olaszfáról (Vas megye) származó játékközlés (Lázár 2004, 194) egy közismert, és egykor igen elterjedt játéktípus, a párcserélő-párválasztó énekes körjáték helyi változatát ismerteti „Elvesztettem zsebkendőmet...” szövegkezdéssel. Első ránézésre könnyen azonosítjuk a

játék menetét, ha azonban gondosabban elolvassuk a szöveget, legalább két kérdésre nem kapunk választ. „Körbeállunk, és választunk valakit, aki bemegy a körbe. Kezében zsebkendőt tart. Mind énekeljük, miközben körbejárunk: (kotta, dalszöveg). „Szabad péntek”-nél a kör megáll, a körben álló választ valakit, fordul vele néhányat, és kimegy a helyére. Akit választott, az marad bent.” Mit jelent a „párban fordulnak néhányat” az összefogódzás módja és a motívika szempontjából? Mi történik a kendővel a párválasztást és a pár összekapaszkodását követően? A második kérdést a mesterképzés hallgatói többféleképpen is megválaszolták: (1) a kendőnek nincs a továbbiakban funkciója, az tartja a kezében, aki addig középen állt vagy átadja a társának; (2) a kendőt egy-egy kézzel fogva kapaszkodnak össze, így forgatja egyikük a másikat vagy forognak mindketten; (3) a kendőt kétfelől, mindketten két kézzel fogják és így páros sergessel járnak tovább.

Ha a nyitott kérdések megválaszolása után pontos elképzelésünk van a játék dallama és szövege mellett a mozgásos cselekményről is, a következő feladatunk az, hogy végiggondoljuk, mit kell azért tennünk, hogy a gyerekek egy adott foglalkozáson elsajátítsák a játékot? Amikor a népi játékokat ma, jellemzően pedagógiai szándékkal/környezetben alkalmazzuk, szükséges-e valami módon alakítani az eredeti (rekonstruált) anyagot akár a tanítás folyamatában, akár az alkalmazás, eljátszás során, azaz *adaptálni*? (Előadásomban a színpadi adaptáció kérdéseit nem érintem. Ez egy különálló, igen összetett kérdés, amely a jelen előadás kereteit szétfeszítené.)

A Táncháztalálkozókön néhány fontos körülményt előzetesen átgondoltunk, és ehhez igazítottuk a játéktanítást. (1) A gyerekek létszáma a nap során ingadozó tízegynéhány főtől 70-80 gyerekig. (2) Az életkori összetétel nagyon vegyes: a járnai alig tudóktól a kamaszokig terjed, ráadásul nagyon különböző lesz az előzetes tudásuk, játékkismeretük. (3) Az együtt játszóknak nem ismerik egymást, mi sem tudunk ennyi idő alatt személyes kapcsolatot kialakítani. (4) Zárt térben, padlószyonyegon, viszonylag tágas hely áll a rendelkezésünkre. (5) 10-15 perc a játékra fordítható idő. (6) Egy tanórai helyzettől eltérően itt több, 10-12 „beavatott” felnőtt közösen tanítja a játékokat, a kisebbek esetében a szülők is velünk játszanak. Mindezek alapján a játék tanításának és közös eljátszásának részletekbe menően kitaláltuk a menetét, az eredeti játékmódot átalakítottuk az adott szituáció meghatározott igényei szerint.

A népi játékok gyűjtése, közreadása és azoknak az intézményes oktatás-nevelés keretei közötti alkalmazása (játék az óvodában, iskolában, de ide sorolhatjuk a közművelődést mint informális és nonformális tanulási formát is) egymással összefonódott már a 19. század utolsó harmadában. A népi játékok pedagógiai alkalmazását elsőként Kiss Áron vetette föl 1883-ban, majd országos gyűjtőhálózatot szervezett és 1891-ben megjelentette a Magyar Gyermejáték gyűjteményt (Kiss Áron 2000). Ez a népi játék gyűjtemény európai viszonylatban is jelentős: a teljes Kárpát-medencéből ezres nagyságrendben, játéktípusok szempontjából is igen gazdag példatár, amely kifejezetten annak érdekében született, hogy a pedagógusok munkájukhoz innen merítsék repertoárjukat. Napjainkig számos elkötelezett, tekintélyes követője van a Kiss Áron-i törekvéseknek.<sup>1</sup> Bővelkedünk a népi játékok szövegét, dallamát és játékcselekményét ismertető szakszerű, igényes kiadványokban. Jó néhány mű a játékok válogatásával, életkorok szerinti elrendezésével vagy valamilyen kiemelt pedagógiai szándék (zenei készségfejlesztés, táncelőlkészítés) pedagógiai szempontokat is érvényesít.<sup>2</sup> A játékok tanításának módszereiről és az alkalmazás mikéntjéről, arról, hogy a népraj-

<sup>1</sup> Az 1970-es évek rádiós pályamunkáiból összeállított kötetek (Kovács Ágnes 1976; 1977), az ezredforduló környékén Lázár Katalin munkái (Lázár 1997; 2002–2008).

<sup>2</sup> Az óvodás korosztály számára válogat Forrai Katalin: *Ének az óvodában* című közismert munkája. A Foltin Jolán és munkatársai nevéhez köthető *Játék és tánc* taneszközcsoportban egy óvoda nagycsoportnak szánt éves tervezet és az alsó tagozat négy évfolyamára osztályonkénti bontásban válogatott játékok találhatók. A születéstől az iskolakezdésig három fejlődési szakaszra bontva kínál játékokat Falvai Károly: *Ritmikus mozgás, énekes játék* című műve. Czinóber Klára és Wirkené Vasvári Éva: *Játék, mozdulat, tánc* című könyve az óvoda és a művészeti alapfokú iskola tanulói számára a táncelőlkészítés és mozgásfejlesztés szempontjai mentén válogat.

zi adatból hogyan válik pedagógiai szempontból is használható matéria – s ennek milyen buktatói lehetnek –, sokkal ritkábban esik szó.

## Rekonstrukció

A népi játék komplex jelenség: szöveg, dallam, mozgás, térforma-térhasználat, szerep és szabály együttese. A mozgóképes rögzítés lehetne a legpontosabb dokumentáció, de ebből kevés van, még kevesebb a szélesebb szakmai körben hozzáférhető. Igen fontosnak tartom azt is, hogy nem egy ideáltipikus játékforma, hanem az adott, konkrét változat – a lejegyzéskor valóságosan objektívalódott (Jakobson 1969, 335) variáns – rekonstrukciója a kérdés.

Ha a játékleírás hiányos vagy nem elég pontos – ez lényegesen gyakrabban fordul elő, mint gondolnánk – mindenképp rekonstrukcióra van szükség. A népi játékok leírásai gyakorta meglehetősen szűkszavúak, a játék típusa azonosítható, de a játék menetének apró részleteit homályban hagyja.

További problémát jelent az alaposabb játékleírások esetében is, hogy a szöveges leírás nem adja vissza kellő pontossággal a mozgás részleteit, a térhasználatot és a játékcselekményt. A hozzáférhető filmfelvételek, amelyek a játékokat eredeti formában közvetítik, sok hasznos adalékkal járulnak hozzá a népi játékokról való tudásunkhoz. Az alábbi példák a hiányosságok legjellemzőbb fajtáit mutatják be.

### *Hiányzik a dallam*

Kiss Áron gyűjteményében több játék(dal) szövegét közli, de a dallam hiányzik.<sup>3</sup> A népi játékok dallamának rekonstruálása véleményem szerint nem lehetséges, szemben a lírai népdalokkal.<sup>4</sup>

### *Hiányzik a játékcselekmény leírása*

Számos tudományos igényű kiadványban több helyütt teljesen hiányzik a játékleírás. Ilyen esetekben segítségünkre lehet a játék szövege, mert az igen gyakran utal a cselekményre. A guggoltató körjátékokban ott a „gugg, csüccs, hukk le”, a párválasztóknál „az öleld, akit szeretsz” és az „állj ki már”. A „Tüzet viszek...” vagy „Ne nézz hátra, jön a farkas...” a kendővivő, körkerülő versenyfutás jellemző szövege. Ugyanígy a kapus-hidas játékok párbeszédés kezdőrésze („Itthon vagy-e, hidas mester?”) alapján megállapíthatjuk, melyik típushoz tartozik, ha a cselekményéről a játékközlésben nincs információ.

A hasonló szövegű játékváltozatok esetében eldönthetjük, hogy a rekonstrukció során melyik játékcselekményt kötik az adott szöveghez, hiszen a rokon szövegekhez tartozó játékleírások támpontot adnak a játékmódot illetően.

Ebben az esetben – nem önkényes hozzárendelés alapján – az iránymutatást adó szövegelemek alapján a játéktípust tudjuk meghatározni. Az pedig végképp a mi döntésünkön múlik, hogy az adott típuson belül melyik játékcselekmény változatot rendeljük a szöveghez, például egy körkerülő versenyfutás esetében egymást kergetik a játékosok (van menekülő és fogó) vagy két különböző irányban kerülnek a kört, és az lesz a győztes, aki hamarabb visszaér a kiindulás helyére. A párválasztók esetében mi választjuk ki a rendelkezésünkre álló más játékmertetések nyomán a pár összefogódzásának módját (akár azt is, hogy a játékosok váltogathatják azokat) és a páros tánc vagy sergés mikéntjét.

<sup>3</sup> Például Kiss (2000, 163): 13. és 14. („Ispiláng...”), valamint Kiss (2000, 180): 1. („Én kis kertem...”).

<sup>4</sup> A revival népzeneészek esetében bevett gyakorlat, hogy dallam nélkül, csak szöveggel közölt, jellemzően 19. században közreadott népdalt is műsorukra tűznek. Ilyenkor az adott tájegységről keresnek olyan dallamot, amelynek a szótagszáma megegyezik a kiválasztott szövegével. Ezt az eljárást a népi gyakorlat is ismerte. Népdalaink szövege nem kötődik egyetlen dallamhoz, csak abban az esetben, amikor az műzenei-műköltészeti eredetű, folklorizálódott darab. Az ütempáros szerkezetű játékdaloknál a hiányzó dallam pótlása szinte lehetetlen.

### *Nem egyértelmű a játékleírás*

„Kiskácsa fürdik fekete tóba” kezdettel Bodor Anikó vajdasági játékközlései közt (474–475. o. 412. és 413.) igen szép szövegű és dallamú páratlan párválasztó játékra bukkantam (közismert változat a „Hatan vannak a mi ludaink”). Az adatközlő nem emlékezett rá, hogyan játszották, elmondástörödékek és a játék szövege is megerősíti a játéktípusba sorolást. A műhelymunka közben döböntünk rá, hogy a ¾-es lüktetésű középkori *volta* dallamhoz tartozó lépésről nincs el-képzelésünk, így a játékot egyelőre nem tudtuk megtanítani.

A Magyar Népzene Tára (MNT) 578–579. oldalán található 966. számú dallamának játékleírása így szól: „Ketten hidat tartanak. A hidasmesterek az elvágottaktól megkérdik: Mi kell, alma vagy körte? Így a két hidasmester oldalán két csoport alakul. Ezek gallyat (»tüzet«) tesznek maguk közé, s tüzet húznak.” A részleteket balladai homályban hagyó leírás nyomán, megfelelő játékrepertoár birtokában kapuzó-vonuló játékként azonosíthatjuk, ahol a két kaputartón kívül a többi játékos láncba kapaszkodik és a „Bújj, bújj...” dallamra a kapu alatt újra és újra átbújjik. A két hidasmester kéztartása (vajon fél kézzel vagy mindkettővel fogódnak össze), a két csoport térbeli elhelyezkedése kérdéses. A „tüzet húznak” más játékváltozatok alapján láncszakító játék.

A párválasztóknál többnyire nem derül ki, mit és hogyan táncol a pár. Az MNT 542–543. oldalán található 906. játékleírásához hasonlóval számtalan esetben találkozhatunk. „A lányok körben táncolnak, egy közepén van. Mind énekelnek. Mikor ezt a táncot járják: a közepén álló egyet kiválaszt, s azzal táncol tovább az ének végéig.” A rekonstrukció során a helyi néptáncmotívumok és a jellemző összefogódzási módok alkalmazásával rövid táncos improvizációra biztathatjuk tanítványainkat.

Akad olyan példa is, ahol a még annyira részletező leírás sem igazít el bennünket. A túlzottan részletező leírásokat (Pécsiné 2002, 52 és 98; Dancs 1982, 63) kifejezetten nehézkes megfajteni és átültetni a gyakorlatba. Ennek oka, hogy az énekes népi játék látszólag egyszerű mozgásos vonatkozásai – a néptánchoz hasonlóan – egy időben, egyszerre történnek a test különböző részein, összetett tériséggel, és a játékok esetében mindezt bonyolítja, hogy a játékosok összességének térhasználat, eltérő szerepei együtt adják ki a játékcselekmény egészét.

## Filmfelvételek tanulsága (Aranyalma)

Néprajzusként tisztában vagyok a típus és a variáns fogalmával. Mégis, hosszú éveken át, amikor egy addig nem tanított új játékdallamot, szöveget választottam, a szűkszavú játékleírást elégségesnek éreztem, hiszen hasonló játékkal már találkoztam, jellemzően korábbi élményeim adtak mintát az eljáráshoz. Az Aranyalma DVD többszöri megnézése a játékváriánsok kérdésének újabb és újabb apró részleteire irányította a figyelmemet. Egészen odáig a játékleírásokat elolvasva (vagy a játék szövegéből kikövetkeztetve) az a játékcselekmény jelent meg a szemem előtt, amelyet korábban másoktól láttam.

Sosem gondoltam volna a következőket: (1) A guggoltató körjátékot („Ég a gyertya, ég...”; a DVD-n: 0:26–1:02) nemcsak körben járással és guggolással, hanem helyben álló körben, ingással és guggolással is lehet játszani. (2) A páros forgás/sergés esetében az összekapaszkodás nem keresztezett kézzel, hanem páros, mély kéztartással történik (bár egy másik szövegváltozat tanúsága alapján a keresztezett összefogódzást is ismerik), a forgás lent hangsúlyos rida lépés, a dallam végén a játékosok mindig párt cserélnek, mielőtt újrakezdenék a játékot („Cibri, cibri...”; a DVD-n: 03:22–04:00). (3) A kapuzó-vonuló játékban („Bújj, bújj...”; a DVD-n: 07:04–08:19) a lánc a kaput következetesen nyolcas alakban kerülgeti jobbra és balra.

A hévízgyörki felvételek is igazolják, hogy bizonyos énekes játékokban tempóváltás van, például a párválasztó párcserélő játékokban („Csillag Boris...”, „Zörög a kocsí a fagyon...”). Ezt

még a leggondosabb népzenei lejegyzések is igen ritkán tüntetik föl, a gyakorlatban pedig elvéve találkozunk vele napjainkban. A tempóváltás a mozgásminőség megváltozásának következménye, igazodik például a páros sergés természetes tempójához, egyben tánc történeti szempontból a „három a tánc” lassú és friss csárdás táncpár leképeződése.

A játékcselekmények szöveges leírásának problémáját tovább árnyalja néhány értelmezési (hermenautikai) vonatkozás. E tanulmány elején leírtam, hallgatóim a vasi kendős párválasztó játék leírását olvasva milyen javaslatokat tettek, avagy mi történik a kendővel. A szöveg alapján bármelyik fenti értelmezés érvényes. Szűkíthetjük a javaslatok számát, ha figyelembe vesszük, van-e adatunk a kendő egyik vagy másik használatára (például eddig nem talákoztam olyan adattal, ahol a páros sergésnél egy kendőbe kapaszkodnának a játékosok).

Egy önálló vizsgálódás tárgya lehetne az értelmezés (és a pontos játékleírás) kérdésénél a gyűjtési szituáció. Vajon látta-e, közvetlenül megfigyelte-e a játékfolyamatot a gyűjtő, vagy csak elmondásból jegyezte le annak menetét (népzenei célú gyűjtéseknél)? Ha a játékról a gyűjtőnek nem volt vizuális előképe, az elhangzottakat jól értette-e?

### Adaptáció

A népi játékok pedagógiai alkalmazása néprajzi szempontból a folklorizmus körébe sorolható: elsődleges közegéből kikerül, és másutt talál helyet magának a néphagyományból eredeztethető jelenség. Ezzel változik a játékok elsajátításának, birtokba vételének (tanulásának) módja: a szájhagyomány, ellesés helyett tanulás-tanítás (jellemzően felnőtt, elsősorban képzett pedagógus) útján ismerik meg a gyerekek. Amikor az egykori falusi játék óvodai foglalkozáson, tanórán, szak körben, gyermektáncházban kap helyet, változnak a tér- és időbeli feltételei, körülményei, valamint az együtt játszó csoportösszetétele, mindenekelőtt a létszám, a kor és a nemek aránya szerint. Az óvodai, iskolai intézményes keretek között, felnőtt (pedagógus) kezdeményezése esetén a játék szabadsága (önindított, önkéntes, önszabályozó jellege) csak korlátozottan tud érvényesülni.

A tudatos, igényes pedagógiai hozzáállás megköveteli, hogy feltegyük az alábbi kérdéseket. Mit és hogyan kell változtatni ahhoz az eredeti játékmódon, hogy a népi játékok mai alkalmazása során a gyermekek valódi játékelményhez jussanak? Hol vannak az átalakíthatóság határai?

Az óvodai ének-zenei nevelőmunka talpköve, Forrai Katalin *Ének az óvodában* című munkája a népi játékokat hangkészletük alapján rendezi el kis-, középső és nagycsoportosokra bontva. A zenei szempontból válogatott óvodai népi játékokhoz tartozó eredeti játékcselekmény (mozgás, szabály stb.) azonban nem minden esetben illeszkedik a korosztály mozgásos, értelmi és érzelmi fejlettségéhez, hiszen a néphagyományban ezeket 8–12 évesek játszották. Több játék esetében két vagy több különböző játékleírás tartozik a dallamhoz a könyvben („így is lehet játszani”). Ezek közül általában az egyik az eredeti játékmód, a többi újabb, pedagógiai lelemény. Mivel a kiadványban nincs arra vonatkozó utalás, hogy melyik a néprajzilag hiteles és melyik a pedagógiailag átalakított verzió, az óvodapedagógusok úgy vélik, ezek a játék eredeti, népi variánsai. A könyvben a pedagógiai átalakítások esetében legtöbbször a szövegtartalom megjátszásával (mimetikus mozgás) találkozhatunk. Ez a magyar népi játékoktól alapvetően idegen a „Fehér liliomszál...” és rokonai kivételével. Az ilyen átalakítás zenei készségfejlesztő hatása kétségtelen, mégis úgy gondolom, érdemes volna újragondolni ezt a megközelítést.

Az 1970-es évek közepétől ezek az átalakított játékcselekmények mélyen beivódtak a köz tudatba: így tanítják az óvodapedagógus-képzésben, ezt látják az idősebb óvodapedagógusoktól a pályakezdők több évtizede, az óvodapedagógusok gyermekkori, óvodai játékelménye is ez. Úgy váltak pedagógiai tradícióvá, hogy a használatban többnyire nem tudatosodott az eltérés az eredeti játékcselekménytől.

A továbbiakban a játék tanításához és a már ismert játék eljátszásához kapcsolható, szakmai műhelymunkánk során kiérlelt és gyakorta alkalmazott adaptációs megoldásaiból mutatok be néhányat. A tanítás és alkalmazás adaptációs gyakorlatának szétválasztása azért is indokolt, mert jellegében és funkciójában markánsan különbözik egymástól.

Az új játék tanításkor szükség esetén a mozgásos játékcselekményt egyszerűsítjük, majd fokozatosan haladunk a játék teljes formája felé. A játékot dallammal, szöveggel együtt, az eredeti térformában tanítjuk az első pillanattól. *Guggoltató körjátékoknál* például az irányváltást csak néhány eljátszás után tesszük hozzá, a *páros szökdelés* esetében párban, keresztezett kézfogással eleinte csak a perdülést próbálgatjuk énekszóra, a megfelelő zenei helyen, majd negyedes járással kötjük össze, végül szökdeléssel játszunk. Soha nem tanítunk külön szöveget, dallamot, és a szolmizáció gyakorlása sem előzheti meg a játékelményt!

Már ismert játék eljátszása során a bevonódás, az intenzívebb játékelmény érdekében változtathatunk. Párválasztó játéknál többen állnak a körben, így nagyobb a rotáció és mindenki sorra kerülhet („Hajlik a meggyfa, Fehér liliomszál...”) vagy fogyó-gyarapodó szerkezettel játszunk (ez a népi gyakorlatban ismert volt, de ritkábban alkalmazták). Várkörjátékoknál nem egyesével, hanem két-három-négy fővel gyarapítjuk a külső sort („Fehérvári kapitány...”: négy, „Hol jársz... csukd ki”: kettő) így nem 30 játéksimuláció lesz, hanem csak öt-hat. Zenei formához és szövegtartalomhoz kötjük, hányan csatlakoznak a külső lánchoz: „Eredj ki, te szomorú”: négy; „A hátára bumm”: három vagy négy; „Csukd ki”: kettő.

Amikor egy játékos csoporton (körön) belül nincs mód a bevonódás növelésére, alkalmazhatjuk a játék, a játékos csoport multiplikációját, azaz egyszerre több kisebb körben játszunk el. Ilyenek a körkerülő versenyfutás játéka, illetve azok a játéktípusok, ahol a nagyobb létszámú kör valamilyen okból ront a játékelményen, például akadályozza a kör lendületes szökellő mozgását.

A változtathatóság határai: (1) Nem változtathatunk a dallamon. (2) A szöveget csak ott alakíthatjuk át, ahol a néphagyomány keretein belül is kicserélhető elem van (például nevek). (3) A játékbeli szerepek (fogó és menekülő, kérő stb.) megmaradnak. (4) A játék térformája az énekes játékoknál nem változtatható. (5) A cselekményében, szabályában olyan változások, amelyek a játék egészének struktúráját, a típus szintű jellemzőket nem érintik.

A tanulás esetében az átalakítás célja, hogy a játék elsajátítása ne állítsa túl nehéz feladat elé a gyerekeket, mert a kudarc, a küszködés sokat ronthat a játékra való motiváltságon. A játék teljes, eredeti formáját azonban még akkor sem téveszthetjük szem elől, ha csak hosszabb idő (akár több hét) alatt jutunk el odáig. A már ismert játék eljátszásánál a mind teljesebb játékelmény, a játékosok megfelelő mértékű, intenzitású bevonódása érdekében valamennyit módosíthatunk.

A népi játékok adaptációja szükséges és elkerülhetetlen. A bemutatott példákkal szemben a pedagógiai adaptáció azon formáit ellenzem, amikor a játék szövegétől és dallamától elválasztjuk a játékcselekményt, a kettőt külön-külön tanítjuk, vagy mi magunk találunk ki mozgásos cselekményt az eredeti helyett. A hagyományok tiszteletén túl egy másik igen nyomós érv is amellől szól, hogy a játékok cselekményéhez csak igen meggondoltan nyúljunk hozzá. A mozdulatutáztatás, a tapssal való kíséret a játékelmény felől a mechanikusabb jellegű gyakorlás felé mutat, sérül a játékok esztétikai értéke, ennek következtében pedig a művészet személyiségformáló ereje sem tud a maga teljességében kibontakozni. A népi játékot annak minden összetevőjével tekintem egységes műalkotásnak. Ennek egyik legfőbb jellemzője a szinkretizmusa – szöveg, dallam és mozgás elválaszthatatlan esztétikai egységet alkot.

A két fogalom: rekonstrukció és adaptáció – a népi játékok tanítására vonatkozó – bevezetésével és műhelymunkánk eredményeinek bemutatásával olyan szakmai együttgondolkodást és megújulást kívánok előmozdítani, amelynek eredményeként módszertanilag átgondoltabbá válik a népi játékok alkalmazása napjaink (művészet)pedagógiájában.



- Bodor Anikó (2008): *Vajdasági magyar népdalok IV.* Forum – Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Újvidék – Zenta.
- Czinóber Klára és Wirkerné Vasvári Éva (2008): *Játék mozdulat tánc.* Hagyományok Háza, Budapest.
- Dancs Lajos (1982): *Kör, kör, ki játszik. Száz népi gyermekjátékdal Szabolcs-Szatmár megyéből.* Megyei és Városi Művelődési Központ, Nyíregyháza.
- Falvai Károly (1990): *Ritmikus mozgás – énekes játék.* OPI, Budapest.
- Foltin Jolán és Tarján T. Katalin (2006): *Játék és tánc az óvodában.* Hagyományok Háza, Budapest.
- Forrai Katalin (1974): *Ének az óvodában.* Editio Musica, Budapest.
- Hintalan László (1990, gyűjt.): *Aranyalma. Eredeti játékgyűjtemény. Hévízgyörk (Galga-mente).* DVD. Örökség Alapítvány.
- Jacobson, R. (1969): A folklór sajátos alkotásmódja. In: Jacobson, R.: *Hang – Jel – Vers.* Gondolat, Budapest. 329–346.
- Kiss Áron (2000): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény.* (Reprint.) Holnap, Budapest.
- Kerényi György (1951, szerk.): *Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok.* Akadémiai, Budapest.
- Kovács Ágnes (1976, szerk.): *Bújj, bújj zöld ág... Népi gyermekjátékok.* Móra, Budapest.
- Kovács Ágnes (1977, szerk.): *Kivirágzott a diófa... Népi gyermekjátékok.* Móra, Budapest.
- Lázár Katalin (1997): *Népi játékok.* Planétás, Budapest.
- Lázár Katalin (2002–2008): *Gyertek, gyertek játszani I-IV.* Eötvös, Budapest.
- Neuwirth Annamária (1998, szerk.): *Játék és tánc az iskolában.* Magyar Művelődési Intézet, Budapest.
- Pécsiné Ács Sarolta (2002): *Népi gyermekjátékok Kalocsa környékén.* Kalocsai Múzeumbartók Köre, Kalocsa.

## A kontakt improvizáció, a talajtechnika, a partnering, valamint a modern- és kortárstáncban használható emelések alapjainak módszertana

### A partnering tanulásának jelentősége

Az évek folyamán tananyag lett a kontakt improvizáció és a talajtechnika (floor work), nemcsak a kortárstáncművész-, hanem általában a táncművészképzésben is, ahol szintén szükséges és jelen van a szakosodás (például balett, moderntánc, színházi tánc, néptánc stb.). A szakiránytól függően változnak az előbb említett tantárgyak óraszámai, de partnerrel harmonikusan együtt mozogni, érintéssel vagy anélkül, ma már alapkövetelmény egy táncos számára. Mindehhez kapcsolódik, amikor az egyik táncos valamilyen formában segíti partnerét a talajtól elemelkedni.

A kontakt improvizációban a partnerséget nem a klasszikus formában értjük, amikor férfi és nő táncol együtt, illetve a férfi emeli fel a nőt. Tudatosan nem írtam emelést, hanem elemelkedést. Ebben benne van az is, amikor az egyik táncos felületet ad a másiknak ahhoz, hogy egyik testrésze se érintkezzen a talajjal kizárólag a felületet adó partnerrel vagy partnerekkel.

A kontakt tánc a két mozgásban lévő test közötti kommunikáción, valamint a mozgásukat irányító fizikai törvényekhez való közös viszonyulásukon alapul. A figyelem az érintésen, a fizikai érzékelésen, a döléseken, a támaszadásokon, az egyensúlyi helyzeteken és a társal való együttes eséseken, gördüléseken, illetve a táncosok közötti fizikai párbeszédre van. A mozgás szótárát a súlyadás és -fogadás (ahol a stabilitás alapja nem az izommunka, hanem a partnerek súlypontjának optimális elhelyezkedése), a lendület, a tehetetlenség, a gravitáció és a gurulások, ugrások, emelések, esések adják.

Tudomásom szerint magyar nyelven még nem született átfogó és gyakorlati tapasztalatokon alapuló módszertani leírás a fent említett témakörökben. A kontakt tánc és a talajtechnika rendszerszerű tanításához szükséges egy egységes terminus technikus kidolgozása hasonlóan ahhoz, ahogyan az a balett, a moderntánc és a versenytánc esetében már megtalálható.

Hét év alatt dolgoztam ki egy olyan kettő vagy több évig tanítható rendszert, amit immár nyolc kimenő évfolyam tanítása alatt ellenőriztem. A hat év alatt folyamatosan felülvizsgáltam a módszereimet és a következő évfolyamok tematikáját mindig az előző évek tapasztalatai alapján változtattam. A változtatások pedagógiai, pszichológiai és az adott mozgás módszertani szintjén is megtörténtek. Az általam kidolgozott anyagot elsősorban kétéves nappali és esti, OKJ-s felnőtt táncos szakképzésben teszteltem. Jelenleg szakgimnáziumban tanítom párhuzamos képzésben 14 és 19 éves korosztálynak. A módszereimet alkalmazom táncos alapképzésben is, megfigyelve az adott korosztály érdeklődését, reakcióit. A cél ugyanaz: a kontakt tánc és partnering alapjainak tanítása 8–14 éves korosztálynak. A kérdés, hogy lehet-e, és ha igen, hogyan, milyen módszerekkel?

### A módszertan kialakításának története, kezdetei

A táncpedagógusi tanulmányaim előtti hónapokban, 2003 tavaszán találkoztam először a kontakt improvizációval. Előtte kilenc évig akrobatikus show táncal foglalkoztam és nagyon sok emelést tanultam, gyakoroltam. A 2007/2008-as tanévben kezdtem el tanítani a kontakt táncot

és partneringet. Ebben az időszakban még nem volt kötelező tananyag az akkori középfokú táncművészképzésben. Nem állt rendelkezésemre minta vagy sablon a tanmenet elkészítéséhez. A „Padlisan könyvben” találtam leírást a kontakt tánc tanításával kapcsolatban, illetve részt vettem Gál Eszter első, két éves kontakt tanár módszertani képzésén. A táncosi tapasztalatok és többévi önképzés által jutottam el oda, hogy konkrét, meghatározható összefüggéseket találtam és fejlesztem ki a különböző alapmozgások és technikailag nehezen kivitelezhető, bonyolultabb mozdulatok között. Pontosabban fogalmazva: tudtam, hogy milyen végső emeléseket, elemeléseket, „formákat” szeretnék megtanítani.

Hét éven keresztül minden órát nagyon precízen megterveztem és leírtam, majd az óra után azt is hozzáírtam, hogy a tervből mit sikerült megvalósítani. A legelső 1/1-es évfolyam javított, *módosított, kiegészített* óratervét alkalmaztam a második, 2/1-es új első évfolyam esetében. Az első 1/1-es évfolyamnál, amikor második, 1/2-es évfolyamba lépett, ugyan ezt a módszert alkalmaztam. A második 2/2-es évfolyamnak pedig az első 1/2-es *módosított, kiegészített* óratervét alkalmaztam. Mindezt megismételtem még további három, összesen öt évfolyamnál. Az így kialakított struktúrát változtatás nélkül leteszteltem a hatodik évfolyamnál. Természetesen minden csoport más és más, ezért szükséges mindig rugalmasan kezelni a már egyszer meghatározott anyagot. A változás és változtatás képessége fontos, egyrészt a világ és az emberek is változnak körülöttünk. Másrészt, a mai napig minden egyes táncóra, kurzus, workshop, amin részt veszek, újabb és újabb ötleteket ad, megoldásokat mutat, hozzájárulva a pedagógusi munkám magasabb színvonalú végzéséhez. A mai napig felkészülök minden órára, felhasználva a tíz év tanítási tapasztalatát és beleépítve újabb megoldásokat, gyakorlatokat a tanítandó anyagba. Minden felkészüléssel egyúttal önreflexiót is végzek, hiszen gondolkodom és végiggondolom a történetet, amikor leírom a következő óratervet. Végiggondolom, hogy mi működött és mi nem, mit reagáltam le optimálisan és mit nem. A rendszerben történő gondolkodást alkalmazom a talajtechnika, a kontakt improvizáció és az emelések területén is. Olyannyira, hogy ez a három terület egymástól függően és függetlenül is tudjon működni. A talajtechnika megalapozza a kontakt táncot, a kontakt és a talajtechnika megalapozza a partneringet és az emeléseket. Mindhárom együtt pedig lehetővé teszi a technikás kontakt partneringet és a szabad improvizatív technikás kontakt táncot, azaz a kontakt improvizációt, amit röviden kifejezve a „jam” keretein belül táncolunk. A lényeg, hogy megértsük és megtapasztaljuk az összefüggést a talajon végzett gurulások, az emelések és a partnerrel történő táncolás között. Természetesen az elsajátított technikákat nemcsak koreográfált formában, koreográfiákban, mozgáskombinációkban tudják alkalmazni, hanem rögtönzött formában, improvizációban is. Tehát fontos, hogy *mindent, amit megtanultak, lehetőleg tudatosítsanak is* a diákok.

### A módszertan, új terminus technikusok, struktúra

A mozgásanyag leírásakor és a tanítási folyamat alatt a mozdulatoknak, a mozgásformáknak és a kombinációknak nevet adtam. Az évek alatt kialakult egy egységes gyakorlat-elnevezési szótár. Itt is, mint a balett, a néptánc és a modern társastánc esetében, minden mozdulatnak, „figurának” vagy „lépésnek”, gurulásnak neve van. Az elnevezések nélkül hosszú távon nem lehet egy kipróbált, működő és tanítható tananyagot létrehozni. Éppen ezért a gyakorlatból visszavezetve felépítettem és leírtam egy struktúrát, mert csak így tud a módszer átláthatóan, logikusan egymásra épülve kialakulni. Különböző mozgásokat apró részekre szedtem szét, így fel lehet ismerni és ki lehet alakítani, hogy azok valóban egymásra épüljenek. A lehető legegyszerűbb formákra, mozdulatokra bontottam le a célként meghatározott bonyolultabb elemeket. Így ezzel párhuzamosan azt is megfigyeltem, és jelenleg is megfigyelem, hogy egy adott korcsoportban, egy adott

mozdulatfolyamat, mely legbonyolultabb elemét érdemes tanítani. Alapvetőnek tartom a mozdulatok egymásra épülését, mert tapasztalatom alapján így a legkönnyebb és a leghatékonyabb a mozgástanulás. A tananyagot a különböző bemelegítési lehetőségek, gurulások, talajon és partneren csúszások, dölések, statikus és dinamikus emelések, a gravitáció használata, az ugrások, a bízalomjátékok, a bodywork, az emeléskombinációk, különböző partnerrel végezhető gyakorlatok és a stabilitás alapgyakorlatai adják. Mindezek közül részleteiben csupán néhányra térek ki, mert a bővebb leírás kimeríti ezen előadás formai kereteit.

A modern- és kortárstáncban megjelenő partneri viszonyok különböznek a klasszikus balettben előforduló pas de deux-tól. Ebben a technikában nincs mindig jelentősége a nemi szerepeknek. Előfordul, hogy nő nővel, férfi férfival táncol, vagy esetleg nő tart meg, netán emel meg egy férfit. A módszertan témájához tartoznak az emeléstechnika kifejezései és a pontos anatómiai kifejezések is, mint például az adott ízületet hajlítjuk be vagy nyújtjuk ki, nem pedig a végtagot, mivel egy végtagon vagy a törzsön több ízület is található.

Biztonságban lenni, amikor mások megtartanak és a hogyan vállalunk felelősséget magunkért kontakt tánc közben témaköre is fontos. A különböző repetitív, meditatív és dinamikus gyakorlatokon keresztül a figyelmünket a saját testünk működésére, majd a környezetre, társunkra és a csoportra irányítjuk. Ebben a kiterjedt figyelmi állapotban biztonságosan mozgunk a térben bármilyen irányban. Lehet, hogy fejjel lefelé lógunk a társunkon, teljesen vagy csak részben adjuk súlyunkat. Adunk a súlyunkból bárhova, amihez érünk; többet vagy kevesebbet, amennyi megfelel.

Felelősséget vállalunk magunkért! Mindezt elsősorban úgy, hogy először magunkra figyelünk. Megfigyeljük, megtapasztaljuk a saját izmaink, ízületeink feszességét, lazaságát, mozgáshatárait. Több olyan gyakorlatot alkalmazok az Alexander-, a Feldenkrais- és a Releasing technikából, amely segít önmagunkkal kapcsolatban tapasztalatokat gyűjteni. Miután megtanultuk koordinálni és elhelyezni önmagunkat a térben, könnyebb együtt dolgozni a partnerrel.

### Mire készítem fel a tanulókat?

Felkészítem a tanulókat, hogy puhán és folyamatosan tudjanak mozogni: könnyedén le tudjanak menni és érkezni a talajra, majd onnan hasonló minőséggel fel is tudjanak állni vagy ugrani – olyan természetes mozgásokra építve, mint a kúszás és a mászás, amin már csecsemőkorban, mint fejlődési fázison át kellett menniük. Mindezt partnerrel és/vagy partneren is gyakoroltatom. Módszertanomban külön téma a talajhasználat. Fontos, hogy megfigyeljék, tapasztalják, mekkora erővel nyomja testük a talajt ahhoz, hogy kúszni, mászni, csúszni, gurulni, ugrani tudjanak. Mindez előkészíti a partneren és a partnerrel történő együttmozgást, mivel a kontaktban a talajhoz hasonlóan használják majd a partnert. Szabad falfelület esetén az előbb említett mozgásokat a függőleges falat használva is kipróbáltatom. Ahogyan a *talaj és a fal ad felületet a mozgásához*, úgy ad a partner is, csak kisebbet. Ebből következik, hogy megtanulják, hogyan *adjanak felületet társuk mozgásához*. Egyik a felületadó, a másik a mozgó. Természetesen a felületadó is mozoghat és így mozgás közben szükséges figyelnie partnerére.

Abban az előnyös helyzetben vagyok, hogy öt éven át tanultam és szereztem diplomát az akkori Semmelweis Orvostudományi Egyetem Testnevelési Főiskolai Karának egészség-tanár szakán. Mindezzel párhuzamosan az akkori Magyar Táncművészeti Főiskolán szereztem modern-tánc-pedagógus diplomát. Majd újabb két év tanulás után az Egészségügyi Továbbképző Intézetben vizsgáztam, mint természetgyógyász, alternatív mozgás- és masszázsterapeuta. Mindezek mellett nagyon sok kurzuson és workshopon vettem részt fejlesztve tudásomat mindezen témakörökben, és közel ötven tanártól tanulhattam.

## Beszámoló a *Fölszállott a páva* tehetségkutató műsor pedagógiai vonatkozásairól tartott kerekasztal-beszélgetésről

Meghatározó számomra, hogy a diákok megőrizték és fejleszthessék testi és lelki egészségüket. Mindezekkel együtt az egész technika alkalmazásakor, tanításakor alapvető szerepet játszik és kiemelten fontos az egészséges és tudatos testhasználat, az emberi test biomechanikája, anatómiája, az anatómiai törvényszerűségek alkalmazása. Figyelembe veszem, hogyan mozognak optimálisan az izmaink és ízületeink. Továbbá lényeges a testtudati munka, az önmegfigyelés, a bodywork, ugyanez partnerrel is, valamint az emeléstechika alapjai.

Végül a Lábán Rudolf-féle térelméletet is használom a munkám során. Amennyiben az adott feladat vagy gyakorlat megkívánja, mindig meghatározom pontosan és konkrétan, hogy a tér mely szintjén, milyen irányban, milyen dinamikával, mozdulati minőséggel történjen az adott mozdulat.

### Meghatározó eredmények

Létrehoztam egy a saját, tízévnnyi tanítási és összességében 24 évnyi, a táncos szakmában eltöltött időszak tapasztalatain nyugvó kontakt tánc és partnering tanítási rendszert, amely a gyakorlatban kipróbálva is működik. Mindezt a mindennapi gyakorlatban alkalmazom és folyamatosan fejlesztem. Figyelembe véve mindazt, amit a fentiekben leírtam, biztatok minden kedves olvasót, érdeklődőt, amennyiben késztetést érez rá, vegye fel velem a kapcsolatot.

A kerekasztal megbeszélés szervezői – a Magyar Etnokoreológia Társaság néptánc-pedagógiai munkacsoportja, a Magyar Tudományos Akadémia Táncstudományi Munkabizottsága és a Magyar Táncművészeti Egyetem – célul tűzték ki, hogy a néptánc-pedagógia legaktuálisabb kérdéseit tárják a szakma széles köre elé.

A Magyar Etnokoreológiai Társaságon belül 2015-ben alakult meg a néptánc-pedagógiai munkacsoport. A Magyar Táncművészeti Főiskolán 2015. március 30-án közel 20 tánckutató, néptánc-pedagógus, együttesvezető, főiskolai hallgató és táncos gyűlt össze, hogy létrehozzák a néptánc-pedagógiai munkacsoportot. Céljuk, hogy kerekasztal-beszélgetések, konferenciák, továbbképzések segítségével kapcsolatot teremtsenek a néptánc-kutatás és a néptánc-pedagógia között. Továbbá párbeszédet indítsanak a néptáncpedagógusok körében, teret nyissanak a néptáncoktatás eredményeinek bemutatására és segítsék a pedagógiai problémák felismerését és megoldását.

A munkacsoport első programjaként *Öreg táncos-e az öregtáncos?* címmel kerekasztal-beszélgetést szervezett a felnőtt néptáncos közösségekről. A találkozó sikeréből táplálkozva újabb párbeszédet kezdeményezett a munkacsoport. Középpontban ezúttal a fiatalabb néptáncos-generációkat helyezte.

A *Fölszállott a páva* televíziós tehetségkutató műsort az MTVA 2012-ben indította útjára. A műsor egyrészt folytatása az 1960-as években nagy sikert aratott *Röpkülj páva* versenynek, másrészt a 2000-es évek tehetségkutató versenyének népzenei, néptáncos alternatívájaként hívja fel a figyelmet a műfajra.

A versenykiírásban gyermek és felnőtt korosztályokat különböztetnek meg. Kerekasztal-beszélgetésünkön a gyermek korosztály versenyin felmerült pedagógiai kérdéseket járjuk körül. A felkért előadók jeles személyei a gyermeknéptánc-pedagógiának, valamint fontos szerepet töltenek be a műsor létrejöttében, lebonyolításában. A kerekasztal témái a *Fölszállott a páva* általános és pedagógiai céljai, módszertani specialitások, továbbá motíválási lehetőségek. A beszélgetés felkért előadói dr. Balogh Júlia, a *Fölszállott a páva* rendezője (MTVA), Lévai Péter, a műsor mentora (az MTE adjunktusa), valamint dr. Sándor Ildikó, a műsor szakmai koordinátora (az MTE docense). A beszélgetés moderátora Kovács Henrik volt (az MTE adjunktusa). Dr. Balogh Júlia a megbeszélés időpontjában éppen zajló *Fölszállott a páva* felnőtt szériájának felvétele miatt sajnos nem tudott részt venni a rendezvényen.

A *Táncművészet és intellektualitás* című VI. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia megnyitóját és első plenáris ülését követően a délelőtti egyik szekciójában kapott helyet a *Páva-pedagógia*. A résztvevők szép számmal gyülekeztek a teremben. A néptánc pedagógusok, hallgatók, érdeklődők körbeültek az asztal és a köszöntők után a felkért előadók bevezető előadásaikkal útjára indították a párbeszédet. A következőekben a kerekasztal-beszélgetésen elhangzottak vázlatos összefoglalása olvasható.

Dr. Sándor Ildikó a program általános pedagógiai elveiről tartott előadást. Hangsúlyozta, hogy a verseny kiírásánál, a selejtezők, valamint a középdöntők és a döntők során is elsősorban a

gyermeket helyezték a középpontba. Különös figyelmet fordítottak a televíziós adásokba került résztvevők szakmai és lelki gondozására. A szülők, a felkészítő pedagógusok mellett gondosan kijelölt mentorok segítették a gyermekeket. A szakma legjelesebb képviselőiből kiválasztott kollégák nagy tapasztalatra támaszkodva nemcsak a produkciók szakmai minőségét gondozták, hanem igazi pedagógusként figyeltek a részt vevő gyermekekre. Ügyeltek a zenészek, táncosok, énekesek, a produkció, a szülő, a felkészítő pedagógus és a televíziós szereplés soktényezős egyvelegének megfelelő harmóniájára. Fontos szempontként vették figyelembe a továbbjutott gyermekek egy közösségként való kezelését. Ennek érdekében nyári tábort szerveztek a Balaton partján. Az egy hetes tábor alatt a szakmai és közösségi programok révén a gyermekek egy nagy közösségévé kapcsolódtak össze. Egymásra barátként és nem vetélytársként tekintettek. A tábor során továbbá fokozatosan hozzászórtak a televízió munkatársaihoz, megismerkedtek a forgatással együtt járó szituációkkal.

Lévai Péter a néptáncsoportok kategóriáját megnyerő Bartina Gyermek Táncegyüttes és a szóló vagy páros táncosok kategóriájában induló két produkció mentoraként beszélt egyrészt a szereplőket érő pszichikai terhekről, másrészt a mentori munka gyakorlati részleteiről. Kiemelte, hogy a mentornak legalább akkora feladata volt a szülővel és a felkészítő pedagógusokkal való kapcsolattartás, mint a gyermekek konkrét szakmai felkészítése. A mentori munka fontos pontjaként sorolta fel a célok kitűzését, a forgatás során előforduló szituációk és helyzetek megfelelő kezelését, azokra való felkészülést és a gyermekek mentális felkészítését. A célok kitűzésekor hangsúlyozta, hogy mentorként elsődleges feladatának nem a tánc megtanítását – hiszen azt már a felkészítő pedagógusok korábban kiválóan elvégezték –, hanem a verseny speciális helyzeteire való felkészítést tartja. Ennek érdekében a tényleges színpadméreteket felhasználva gyakorolták a koreográfiákat. Igyekeztek a televíziós stáb tagjainak mozgását, az esetlegesen felmerülő technikai problémákat imitálva hozzászórtatni a táncosokat a felvétel körülményeihez. Lévai Péter legfontosabb irányelvként a konstruktív pedagógiát tartja. Vagyis a tehetségkutató során az együttműködő és nem a destruktív versenyt tartja elfogadhatónak. Tapasztalatai szerint a gyermekek nagyon nyitottak voltak erre a szemléletre. Minden alkalmat megragadtak a közös beszélgetésekre. A mentorok irányításával a versenytársaik iránti nyitottságukat közös étkezések szervezésével is mutatták. A versenyt követően Lévai Péter kutatást végzett a Bartina gyermektáncosai között, melyben a tehetségkutató táncosokra tett hatását vizsgálta. A „Mit nyertél a Pávával?” kérdésre felelő válaszok feldolgozása és publikálása a későbbiekben várható.

A kerekasztal megbeszélésen részt vevők kérdései elsősorban a gyermekekre ható versenyhelyzetekhez kapcsolódtak. A vetélkedők elkerülhetetlen része a kiesés vagy a hibázás. Sándor Ildikó válaszában hangsúlyozta, hogy a résztvevők kudarcélményének feldolgozásában elsősorban a mentoroknak volt nagy szerepük. Mindenekelőtt már a felkészítési folyamatban hangsúlyozták, hogy ne éljék meg kudarcnak a kiesést. Továbbá nem támasztottak elvárásokat a szereplők felé. A legtöbb esetben a szülők és a felkészítő pedagógusok is hasonló módon viszonyultak a kérdéshez. Sándor Ildikó egy pozitív példával is alátámasztotta mindezt: A felkészítő táncpedagógus a versenyszám előtti utolsó mondatával – „A csoda már megtörtént!” – vette le a terhet táncosai válláról. Vagyis nem a feladatokat, a színpadi viselkedésmódot, a koreográfia egyes elemei, a tánctechnikai kérdéseket helyezte előtérbe, hanem a felkészülési folyamat alatti élményeket és a már elért eredményeket emelte ki. Azon esetekben, ahol a felkészítő pedagógus vagy a szülő túl nagy elvárásokkal volt a produkció irányában, ott a mentorok segítségével tisztázták a helyzet pedagógiai vonatkozásait, ami után már minden fél azonosan viszonyult a helyzethez. A mentorok továbbá szakmai tanácsaikkal segítettek a produkciót, hogy minimálisan csökkentsék a hibázás lehetőségét. Sándor Ildikó kiemelte, hogy a mentorok személyisége és a velük együtt töltött felkészülési idő hatalmas élményt jelentett a gyermekek számára. Ami

nemcsak a verseny alatt fejti ki jótékony hatását, hanem maradandó pozitív energiákat jelent számukra.

A szakmai stáb kidolgozta a verseny utáni tehetséggondozás rendszerét, azonban anyagi források hiányában nem tudták megvalósítani, ami nagyon sajnálatos, hiszen a versenyt követően a szereplők további felkéréseket kaptak, életükből nem tűnt el a médiaszereplés. Ebben az újonnan megjelent élethelyzetben legalább annyira fontos a szakmai és lelki gondozás, mint a verseny alatt. A kerekasztal megbeszélés egyik konklúziójaként megfogalmazódott a fellépő gyermekek szakmai utóéletének vizsgálata. A téma kutatása akár már szakdolgozat szintjén is elkezdhető.

A szakmai stáb másik fontos javaslata a vendégprodukciókkal volt kapcsolatos. A műsorba meghívott fellépők révén kiváló lehetőség mutatkozott a néphagyomány különleges szeleteinek – úgymint a még élő hagyományörző zenészek, táncosok; a mentorok; a nagy múltú néptánc-együttesek felmenő csoportjai és a zenész, táncos dinasztiák – megmutatására. Sajnos mindezen ötletekből csak nagyon kevés valósulhatott meg.

A felkért előadók tapasztalatai szerint a *Fölszállott a páva* tehetségkutató verseny egyik nagy előnye a műfaj szélesebb körű megismertetése, aminek hatására feltehetően több gyermek és család fordul a népzene és a néptánc irányába, továbbá várható a nagyobb állami és magántámogatás megjelenése is. A népzenei, néptáncos tehetségkutató versenyek hatásai, tapasztalatai foglalkoztatják a közvéleményt. A *Néptánc a médiában* című 2016-os konferencián, Szentendrén is szó esett a versenyről. A Magyar Pedagógiai Társaság által szervezett kerekasztal-beszélgetésen a szakmán kívül a hazai pedagógiai élet nagy alakjai is részt vettek. Sándor Ildikó a *Folkmagazin* 2016/1. számában, valamint a *Táncművészet* 2016/3. számában publikált tanulmányt a tapasztalatairól.

A kerekasztal-beszélgetés szervezői köszönetet mondanak a felkért előadóknak, a kérdéseket feltevő Angyal Mariannak, Juhász Zoltánnak, Simon Hegedűs Fanninak és Teszáry Miklósnak valamint Dudás Dávidnak és Zelei Ákosnak a megbeszélés rögzítéséért.

## A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai 2.

Beszámoló a Magyar Táncművészeti Egyetemen működő NKFIH (OTKA) kutatócsoport első és második kutatási évről (2015–2017)

A kutatócsoport tagjai *A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai 2.* című, K 115676 nyilvántartási számú, négy éves futamidejű kutatás keretében 2015. szeptember 1. és 2017. augusztus 31. között az alábbi kutatási eredményeket érték el:

### I. A kutatócsoport tagjai által elvégzett feladatok

#### A) egyéni kutatói eredmények

**Bolvári-Takács Gábor** vezető kutató (témája: A színpadi táncművész-képzés magyarországi intézményesülése a 20. század második felében) az első évben az Állami Balett Intézet nyomtatott forrásainak feldolgozását (bibliográfiai kutatás, jegyzetelés) végezte el és levéltári iratanyagának feldolgozásához látott hozzá. Összeállította és megjelentette a *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez (1950–2017)* című kötetet, amelynek kézirata 1,5 millió n terjedelmű, s mintegy 250 forrást tesz közzé, a bevezető tanulmány után négy fejezetben: Az intézmény működését megalapozó jogforrások, Intézményvezetői beszámolók és interjúk, Sajtószemelvények az intézmény munkájáról, Vizsgaelőadások kritikái. Ezt megelőzően 360 ezer n terjedelemben megírta és közreadta a *Tánc tudományi kutatások a Magyar Táncművészeti Főiskolán 1990–2015* című kötetet, amelyben áttekintette az intézményben folyó, széles értelemben vett tánc tudományi kutatások szervezeti kereteit, intézményi fórumait és publikációs eredményeit. Munkájában a főiskolai, intézményi szintű adatok bemutatására törekedett, iratok, jelentések összegyűjtésével. Részt vett és előadott számos konferencián, szerkesztője volt több kiadványnak és további szakmai publikációi jelentek meg.

**Fuchs Livia** senior kutató a PIM Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékainak feldolgozását végezte. Első éves vállalása szerint a 2. és 42. nyilvántartási számú hagyatékok (Förstner Magda és Tiszay Andor) előrendezését és feltárását végezte el. Részletes, analitikus hagyatéki leltár készült, amely nyomtatott formában az OSZMI-ban a kutatók rendelkezésére áll. Második éves vállalása eredményeként megtörtént a 14. és 55. nyilvántartási számú hagyatékok (Milloss Aurél és Turnay Alice) előrendezése, feltárása, hagyatéki leltár készítése. Az elkészült részletes, analitikus hagyatéki leltárak a Táncarchívumban (nyomtatott formában) a kutatók rendelkezésére állnak (kézirat). További eredmény volt a velencei (Olaszország) Cini Alapítvány birtokában lévő Milloss Aurél hagyatéka magyar vonatkozású dokumentumainak átválogatása, a kiválasztott írásos dokumentumokról másolatok beszerzése. A Cini Alapítvány birtokában lévő Milloss Aurél hagyatékból a magyar nyelvű levelezés (Milloss saját és Oláh Gusztáv, Márkus László, Tóth Aladár Millosshoz írt leveleinek) előkészítése publikálásra (kézirat). Milloss Aurél születésének 110. évfordulója – és az olaszországi Velencében megismert új dokumentumok – kapcsán megemlékezést közölt az *Élet és Irodalom*-ban. Publikálta a korábban általa feldolgozott Hirschberg Erzsébet hagyatéki nyilvántartást.

**Gara Márk** senior kutató a PIM Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékainak feldolgozását végezte. Az első évben elvégezte a Róna Viktor hagyatéka előválogatását. Ennek során számos fényképet sikerült agnoszkálnia. Interjúk készített a pályatárs Kun Zsuzsa balettművésszel. Bécsi tanulmányúton felmérte és kutatta a helyben lévő dokumentumokat. Gara Márk 2016. június 23-án felvételt nyert a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájába, ahol kutatási témája Oláh Gusztáv operaházi szcenikus-főrendező eddig feltáratlan munkássága lett. A második évben az 1940-es 50-es évek operaházi hangulatának, az alkotás lehetőségeinek mélyebb megismerése miatt átnézte a *Szabad Nép* operaházzal foglalkozó cikkeit 1945-től 1956-ig. Münchenben, Oláh Gusztáv halálának helyszínén bejutott a Deutsches Theatermuseumba, ahol Oláh 1956-os tervezéséhez (*Hovanscsina*) kapcsolódó fotó- és recenzió anyagot nézte át. Interjúk készített Horváth Zoltánnal, Oláh Gusztáv egyetlen, még életben lévő operarendező tanítványával, valamint Lengyel György színházrendezővel. Folytatta doktori tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, több konferencián előadott, megjelentek szakmai publikációi.

**Major Rita** senior kutató (témája: A magyar színpadi tánc történet forrásai a korabeli tudósítások, kritikák, esztétikai jellegű viták, értekezések tükrében) az első évben a tánc-téma megjelenéseit kutatta a kiegyezéskori satirikus folyóiratokban. Megtörtént az előző OTKA-pályázat során gyűjtött sajtóanyag 18. századi részének áttekintése, rendezése. Szervezője és előadója volt tudományos rendezvényeknek. Tudományos-ismeretterjesztő előadást tartott Lyonban (Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon) Harangozó Gyuláról. Második éves vállalása alapján megtörtént *A Hét* c. folyóirat (1890–1924) táncvonalozású cikkeinek összegyűjtése, kiegészítve a *Színházi Hét* (1910–1913) folyóirat cikkeivel. Ebből a résztanulmány elkészült (kéziratban). A kutatás további irányát a tánc és a szépirodalom témakörének elemzése jelentette, amelynek eredménye *A Nyugat és a tánc* szöveggyűjtemény. A mostani és az előző OTKA-kutatás során feltárt anyagokra is figyelemmel, az első országos érettségi tételkészítő bizottság elnökeként részt vett a középfokú művészeti oktatási intézmények számára készített „Ágazaton kívüli érettségi tárgyakhoz” tartozó *Táncos ismeretek* érettségi tárgy kidolgozásában. Közreműködött kiadványok szerkesztésében és konferenciákon, megjelentek szakmai publikációi.

**Tóvay Nagy Péter** (Nagy Péter Miklós) senior kutató (témája: A színpadi táncművészet és a hazai egyházi kultúra: a táncról folyó morális vita) az első évben református prédikációk: Pathai Baracsi János: *Tánc felboncolása*, 1683; *Tánc javallójának Isten ellen való cselekedeteiért megpiron-gattatása*, 1682–83; Szentpéteri István: *Tánc pestise*, 1697. jegyzetekkel ellátott teljes szövegének sajtó alá rendezését vállalta, amelyet jegyzetekkel ellátott szövegfüggelékkel teljesített. Publikáció előkészítés alatt. Második éves vállalása két érv (Dávid király és Salome tánca) szerepének vizsgálata volt a tánc megítéléséről folytatott hazai polémiában (prédikációirodalmi korpuszon). Befejtette a tánc morális megítélésének vizsgálatát: elsőként egy 19. századi forrást publikált (Jean-Joseph Nyssen: *A tánc*, 1882), ezt követte egy – a táncról folyó morális vita témájára vonatkozó – szakirodalmi részlet (Anne Wéry). Megkezdte Salome alakja és tánca morális megítélésének vizsgálatát. Jelenleg az adatgyűjtés folyik, belföldi kiküldetés keretében több hazai könyvtárba ellátogatott (hatvani Hatvani Lajos Múzeum, kalocsai Érseki Könyvtár, keszthelyi Georgikon Könyvtár és Levéltár; Pécsi Egyetemi Könyvtár, veszprémi Eötvös Károly Megyei Könyvtár, Veszprém Megyei Levéltár). A kutatás további irányát a tánc és a szépirodalom témakörének elemzése jelentette, amelynek eredménye *A Nyugat és a tánc* szöveggyűjtemény. Közreműködött kiadványok szerkesztésében és konferenciákon, megjelentek szakmai publikációi.

**Kovács Ilona** kutató (témája: A színpadi táncművész-képzés magyarországi intézményesülése a 20. század második felében) az első évben az Állami Balett Intézet táncoktatásának zeneoktatási összefüggéseit kutatta. Ennek keretében vizsgálta a zene- és táncoktatás összefüggéseit az Állami Balett Intézet oktatásában, valamint Dohnányi Ernő művészetét, különös tekintettel kompozíciói és a táncművészet kapcsolatára. Megtörtént az ÁBI 1958–1970 közötti tanterveinek átnézése és feldolgozása. Kutatta a zenei tárgyú cikkeket táncsal kapcsolatos folyóiratokban. Interjút készített Roboz Ágnessel és Mák Magdával, az ÁBI alapítói tanáraival – többek között – az ÁBI-ban folyó zeneoktatásról („Szabálytalan” *pas de deux – beszélgetés zenéről és táncról Roboz Ágnessel és Mák Magdával*, kézirat, megjelenés alatt). Kutatásokat végzett Budapesten, az OSZK-ban Dohnányi Ernő – Galafrés Elsa: *A szent fáklya* című tánclegendájával kapcsolatosan. Publikációs jelentek meg mindkét kutatási témájában, több konferencián vett részt hallgatóként és előadóként.

**Péter Petra** kutató az első évben vállalása szerint a táncművészképzés magyarországi intézményesülési folyamatának kutatása területén a nyolcvanas években induló kortárstáncsal kapcsolatos források felkutatását kezdte meg. A korszak egyik jelentős oktatási központja az Angelus Iván és Kálmán Ferenc által alapított és vezetett Kreatív Mozgás Stúdió volt (jogutódja az Új Előadóművészeti Alapítvány). Ennek archívuma jelenleg rendezetlen, ebben az időszakban a kutatás feltételeinek megteremtése történt meg: az archív anyagok összegyűjtése, kutatóhely kialakítása. A korszak kultúrtörténeti kontextusának megértéséhez forrásértékű beszélgetést rögzített Angelus Ivánnal és Fuchs Líviával. emellett tanulmányúton vett részt, a 4th IDOCDE Symposium on Contemporary Dance Education című szimpóziumon, Bécsben. Második éves vállalása keretében elvégezte az Új Előadóművészeti Alapítvány archívumának előrendezését. A forrásokat típus és tartalom (kis- és nagynyomtatvány, hivatalos levelezés, belső szakmai feljegyzések, az intézmény napi működésével kapcsolatos nyilvántartások, kéziratok) szerint rendezte. A dokumentumok között található a Kreatív Mozgás Stúdió, a Kortárs Táncszínházi Egyesület, a Budapest Tánciskola, a Budapest Táncművészeti Szakközépiskola és a Budapest Kortárstánc Főiskola működésével kapcsolatos dokumentumok az 1980-as évek elejétől napjainkig. Leírta az előző kutatási időszakban Angelus Ivánnal és Fuchs Líviával rögzített forrásértékű interjút (nyers változatban kb. 500.000 n), a szerkesztése folyamatban van. Az év során konferencia előadást tartott.

#### B) közös kutatói eredmények

Major Rita és Tóvay Nagy Péter összeállították és publikálták *A Nyugat és a tánc* című, közel 400 ezer n terjedelmű kiadványt, bevezető tanulmánnyal, továbbá a szerzőkhöz, illetve a tánc történeti szempontból jelentős személyekhez kapcsolódó lábjegyzetekkel. A kötetet Fuchs Lívia és Gara Márk lektorálták, sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor.

Fuchs Lívia és Tóvay Nagy Péter folytatta Bogár Richárd, a magyarországi könnyű műfaj egyik kulcsfigurája emlékiratainak közreadását a *Tánc tudományi Közleményekben*.

Major Rita lektorálta Tóvay Nagy Péter: *Szentivánéji álom: variációk egy témára. A koreográfiák és az irodalmi mű kapcsolata* című tanulmányát.

Tóvay Nagy Péter folyamatosan szerkesztette, Bolvári-Takács Gábor és Major Rita lektori és szerkesztői közreműködésével a *Tánc tudományi Közlemények* c. szakfolyóiratot (2015/1., 2015/2. 2016/1., 2016/2. és 2017/1. számok).

## II. A kutatócsoport tagjainak előadásai és szakmai programjai

**2015. november 13–14-én** került sor a Tánc és társadalom. V. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán című rendezvényre, amelyet a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke, valamint Pedagógiai és Pszichológiai Tanszéke az MTA Tánc tudományi Munkabizottságával és a MTF NKFIH-kutatócsoporttal együttműködve rendezett. A konferencián plenáris üléseken és nyolc szekcióban 38 előadás hangzott el. A tudományos programbizottságnak, valamint szervező bizottságnak tagja volt Bolvári-Takács Gábor és Major Rita. A kutatócsoport tagjai közül plenáris előadó volt Gara Márk: *Miként értelmezhető a „nemzeti” fogalma a balett műfajában?* címmel. Szekcióelnöki feladatot látott el Bolvári-Takács Gábor, Major Rita és Tóvay Nagy Péter. Szekció előadást tartott: Bolvári-Takács Gábor: *A balettek ára, avagy mibe került 1950-ben a Diótörő és a Párizs lángjai bemutatása?*; Kovács Ilona: *A legfontosabb társ művészet oktatásának módszertana az Állami Balett Intézetben 1958 és 1970 között*; Tóvay Nagy Péter: *Luther és a tánc*.

**2015. december 21-én** került sor Macher Szilárd *A balett formanyelvének változásai a XX–XXI. században – szintézis teremtés a színpadon és a balett oktatásban* című doktori (DLA) értekezésének nyilvános vitájára a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Az eljárásban Bolvári-Takács Gábor opponensként vett részt.

**2016. április 22-én** Bolvári-Takács Gábor részt vett és felszólalt a Tánckutató Doktoranduszok I. Országos Konferenciája címmel az MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport és a Magyar Etnokoreológiai Társaság által rendezett programon, a Debreceni Egyetem BTK Néprajz Tanszékén.

**2016. április 23-án** került sor a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszékének Shakespeare és a Tánc-Mű/Film/Zene c. műhelykonferenciájára, Major Rita szervezésében és elnöklésével. A programban Kovács Ilona *Változatok Puck-portrékra William Shakespeare Szentivánéji álom című vígjátékának nyomán zenében és táncban*; Tóvay Nagy Péter *Variációk egy témára: Szentivánéji álom. A koreográfia és az irodalmi mű kapcsolata*; Major Rita *Shakespeare dzsesszben... avagy hogyan találkozott egy angol, egy francia és egy amerikai 1960-ban Brüsszelben* címmel tartott előadást.

**2016. június 10–11-én** Bolvári-Takács Gábor részt vett és felszólalt a Néptánc a médiában. A Magyar Etnokoreológiai Társaság konferenciája a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban c. programon, Szentendrén.

**2016. augusztus 22–27.** között Péter Petra részt vett és *Györgyfalvy Katalin: Bújóska, 1983.* címmel előadást tartott a VIII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszuson, Pécsen.

**2016. szeptember 30-án** a kutatócsoport tagjai a Magyar Táncművészeti Főiskolán nyilvános szimpózium keretében ismertették az első kutatási évben elért eredményeiket.

**2016. október 14–15-én** Kovács Ilona részt vett és *„Dirigálnom Salzburgban nem volt szabad!” Dohnányi Ernő hangversenyei Ausztriában (1944–47)* címmel előadást tartott a Magyar Zene tudományi és Zenekritikai Társaság *A zenetörténetírás kritikájától a zenekritikáinak művészetéig* címmel a 70 éves Tallián Tibor tiszteletére rendezett XIII. tudományos konferenciáján, az MTA BTK Zene tudományi Intézetében.

**2016. november 17-én** Bolvári-Takács Gábor *Tehetség és módszer. Az Állami Balett Intézet első átfogó önreflexiója, 1961.* címmel előadást tartott a XVI. Országos Neveléstudományi Konferencián, Szegeden.

**2017. január 30-án** Gara Márk *Az első szovjet-típusú magyar balett* címmel előadást tartott a Színház- és Filmművészeti Egyetem műhelykonferenciáján.

**2017. március 17-én** emlékülést és kiállítás megnyitót rendeztek Lőrinc György, az Állami Balett Intézet alapító igazgatója születésének 100. évfordulója alkalmából a Magyar Táncművészeti Egyetemen. A kiállítás kurátorai között volt Bolvári-Takács Gábor és Major Rita.

**2017. június 9-én** Gara Márk *Kultúránk bástyája avagy a Magyar Állami Operaház a Szabad Népben* címmel előadást tartott *A művészet mint kutatás* című konferencián a Színház- és Film-művészeti Egyetemen.

**2017. június 19-én** Gara Márk *Vashegyi Ernő: Bihari nótája 1954* címmel, Péter Petra *Angelus Iván: Tükrök, 1982.* címmel előadást tartott az MTA Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága és a Theatron Műhely Alapítvány által szervezett *Philology+ Theatre= PHILTHER* című konferencián, az MTA BTK Kutatóházban.

**2017. június 22–28. között** Fuchs Lívía tanulmányúton vett részt Velencében, ahol a Cini Alapítványnál kezelt Milloss Aurél hagyaték magyar vonatkozású dokumentumait kutatta.

**2017. június 23-án** Táncművészeti és táncpedagógiai kutatási program a Magyar Táncművészeti Egyetemen címmel önálló szimpóziumra került sor A világ új képe a művészetben és a tudományban. Fókuszban: a vizuális kultúra pedagógiája címmel megrendezett 1. Művészetpedagógiai Konferencián, az ELTE Természettudományi Karán. A szimpózium elnöke Bolvári-Takács Gábor, opponense Tóvay Nagy Péter volt. Bolvári-Takács Gábor előadásának címe: *Tánc tudományi kutatások a Magyar Táncművészeti Egyetemen.*

### III. A kutatás keretében megjelent publikációk

#### A) önálló kiadványok

Bolvári-Takács Gábor: *Táncos tanévek. Szemelvénygyűjtemény a Magyar Táncművészeti Egyetem történetéhez 1950–2017.* Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2017. 520 o. ISBN 978-615-80297-7-3

Bolvári-Takács Gábor: *Tánc tudományi kutatások a Magyar Táncművészeti Főiskolán 1990–2015. (Keretek, fórumok, eredmények).* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 200 o. ISBN 978-615-80297-4-2

Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): *Tánc és társadalom. V. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2015. november 13–14.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 236 o. ISBN 978-615-80297-5-9. Táncművészet és tudomány IX. Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor. ISSN 2060-7091

Gyarmati Zsófia – Macher Szilárd: *„A tánc csillagai lettek...” Az Állami Balett Intézet első végzős évfolyama.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2015. 132 o. ISBN 978-615-80297-1-1. A magyar táncművészet nagyjai 5. Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor. ISSN 1217-9159

Jálics Kinga: *Férfitánc. Portré Zsuráfszky Zoltánról.* Honvéd Együttes, Budapest, 2016. 140 o. ISBN 978-963-12-5954-4. A magyar táncművészet nagyjai 6. Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor. ISSN 1217-9159

Kövágó Zsuzsa – Kövágó Sarolta: *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 112 o. ISBN 978-615-80297-2-8. A Magyar Táncművészeti Főiskola tankönyv- és jegyzetsorozata. Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor. ISSN 1219-9109

Major Rita – Tóvay Nagy Péter (szerk.): *A „Nyugat” és a tánc. Szöveggyűjtemény a folyóirat tánc témájú cikkeiből (1908–1941).* Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest, 2017. 176 o. ISBN 978-615-80297-6-6. A Magyar Táncművészeti Egyetem tankönyv- és jegyzetsorozata. Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor. ISSN 1219-9109

Tóvay Nagy Péter (főszerk.): *Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 1. szám, 102 o. ISSN 2060-7148*

Tóvay Nagy Péter (főszerk.): *Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 98 o. ISSN 2060-7148*

Tóvay Nagy Péter (főszerk.): *Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 98. o. ISSN 2060-7148*

Tóvay Nagy Péter (főszerk.): *Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 2. szám, 102. o. ISSN 2060-7148*

Tóvay Nagy Péter (főszerk.): *Tánc tudományi Közlemények, IX. évf. 2017. 1. szám, 102. o. ISSN 2060-7148*

#### B) tanulmányok, cikkek

Bolvári-Takács Gábor: *A balettek ára, avagy mibe került 1950-ben a Diótörő és a Párizs lángjai bemutatása?* In: Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): *Tánc és társadalom.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 54–63. o.

Bolvári-Takács Gábor: *A Táncművészet folyóirat múltja és jövője = Zempléni Múzsza, XVI. évf. 4. szám, 2016. tél, 90–92. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *A történelemábrázolás művészete.* Koltay Gábor: *Itt élned, halnod kell (1985, 2016) = Zempléni Múzsza, XVI. évf. 3. szám, 2016. ősz, 81–95. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *Balettek és bankók. A diótörő és a Párizs lángjai premier-költségei, 1950. = Kritika, XLVI. évf. 3–4. szám, 2016. március–április, 20–23. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *Balettművészek filmszerepei (Bordy Bella, Kovács Nóra, Róna Viktor és Handel Edit egy-egy prózai alakítása) = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 62–66. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola NKFIH-kutatócsoportja első kutatási évének eredményeiről = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 2. szám, 98–101. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *„Szilenciumomat hatályon kívül helyezni szíveskedjék” Darvas Iván levele Aczél Györgyhez, 1961. = Kritika, XLV. évf. 9–10. szám, 2015. szeptember–október, 14–16. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *Táncművészet – egy folyóirat történetének fordulópontjai = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 81–82. o.*

Bolvári-Takács Gábor: *Tánc tudományi kutatások a Magyar Táncművészeti Egyetemen (absztrakt).* In: Kárpáti Andrea (szerk.): *A világ új képe a művészetben és a tudományban. Fókuszban: a vizuális kultúra pedagógiája.* Konferenciakötet. ELTE TTK, Budapest, 2017. 182–183. o.

Bolvári-Takács Gábor: *Tehetség és módszer. Az Állami Balett Intézet első átfogó önreflexiója, 1961 (absztrakt).* In: Zsolnai Anikó – Kasik László (szerk.): *A tanulás és nevelés interdiszciplináris megközelítése. Program, absztraktkötet.* MTA Pedagógiai Tud. Biz. – SZTE Nevelés tudományi Intézet, Budapest–Szeged, 2016. 253. o.

Bolvári-Takács Gábor: *Újabb OTKA-kutatás a Magyar Táncművészeti Főiskolán (2015–2019) = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 91–96. o.*

Bolvári-Takács Gábor (összeállította): *Lőrinc György: Magyar iskola – nemzetközi színvonal. Gondolatok a táncművészképzésről = Zempléni Múzsza, XVII. évf. 2. szám, 2017. nyár, 20–26. o.*

Fuchs Lívía: *Egy elfeledett emigráns = Élet és Irodalom, LX. évf. 27. szám, 2016. júl. 8.*

Fuchs Lívía: *Hirschberg Erzsébet hagyatéka az OSZMI Tánchívójában = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 2. szám 10–39. o.*

- Fuchs Livia – Tóvay Nagy Péter (közéteszi): Bogár Richárd: Napló (befejező rész) = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 1. szám, 55–60. o.
- Fügedi János – Fuchs Livia: Doctrines and Laban Kinetography in a Hungarian Modern Dance School in the 1930s = Journal of Movement Arts Literacy, Vol. 3. 2016. No. 1. Article 3. (<http://digitalcommons.lmu.edu/jmal/vol3/iss1/3>)
- Gara Márk: Balettkörkép – balettkörkép = Táncművészet, XLIII. évf. 3. szám, 2015. ősz, 18–20. o.
- Gara Márk: Cesare vagy Cézár? – Smeraldi mester hazai működése = Tánc tudományi Közlemények, IX. évf. 2017. 1. szám, 4–10. o.
- Gara Márk: Kapcsolatok az Orosz Balett és két magyar képzőművész munkássága között = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 36–43. o.
- Gara Márk: Miként értelmezhető a „nemzeti” fogalma a balett műfajában? In: Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): Tánc és társadalom. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 90–93. o.
- Gara Márk: Szoknyaszerepek: férfiak spiccen = Táncművészet, XLIV. évf. 1. szám, 2016. tavasz, 14–15. o.
- Kovács Ilona: A legfontosabb társ művészet oktatásának módszertana az Állami Balett Intézetben 1958 és 1970 között. In: Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): Tánc és társadalom. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 129–142. o.
- Kovács Ilona: A zeneoktatás módszertana az Állami Balett Intézetben 1958 és 1970 között = Parlando, 2017. 3- szám ([http://www.parlando.hu/2017/2017-3/Kovacs\\_Ilona-Balett.pdf](http://www.parlando.hu/2017/2017-3/Kovacs_Ilona-Balett.pdf))
- Kovács Ilona: Műelemzés a vázlatok segítségével: Dohnányi Ernő B-dúr vonószextettjének 3. tétele. In: Kusz Veronika – Ránki András (szerk.): Dohnányi-tanulmányok 2015. MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest, 2016. 7–22. o. (elérhető: [http://zti.hu/files/mza/docs/dohnanyi\\_tanulmanyok\\_2015.pdf](http://zti.hu/files/mza/docs/dohnanyi_tanulmanyok_2015.pdf); valamint: [http://www.parlando.hu/2017/2017-2/DOHNANYI\\_TANULMANYOK.htm](http://www.parlando.hu/2017/2017-2/DOHNANYI_TANULMANYOK.htm))
- Kovács Ilona: Változatok Puck-portrékra William Shakespeare Szentivánéji álom című vígjátékának nyomán zenében és táncban = Tánc tudományi Közlemények, IX. évf. 2017. 1. szám, 25–36. o.
- Magyar László András – Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Benedictus Aretius: Jámbor és tudós tanulmány a táncról (1581) (I–XIV. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 1. szám, 4–35. o.
- Magyar László András – Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Benedictus Aretius: Jámbor és tudós tanulmány a táncról (1581) (XV–XX. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 16–35. o.
- Magyar László András – Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Johann von Münster: Istenes tanulmány az istentelen táncról (3–5. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 4–16. o.
- Major Rita – Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): David Vaughan: Frederick Ashton és balettjei (9. és 15. fejezetek) = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 2. szám 83–94. o.
- Major Rita: Multikulturalitás és formatan = Táncművészet, XLIV. évf. 2. szám, 2016. nyár, 20–21. o.
- Major Rita: Salvador Dali és a tánc = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 44–53. o.
- Tóvay Nagy Péter: Luther és a tánc. In: Bolvári-Takács Gábor – Németh András – Perger Gábor (szerk.): Tánc és társadalom. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. 197–215. o.
- Tóvay Nagy Péter: Szalay Karola képei a Táncarchívumban = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 39–44. o.
- Tóvay Nagy Péter: Szentivánéji álom: variációk egy témára. A koreográfiák és az irodalmi mű kapcsolata = Tánc tudományi Közlemények, IX. évf. 2017. 1. szám, 51–89. o.
- Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Jean-Joseph Nyssen: A tánc (1882) (2–3. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 1. szám, 36–54. o.
- Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Jean-Joseph Nyssen: A tánc (1882) (3–4. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 26–38. o.
- Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Jean-Joseph Nyssen: A tánc (1882) (4. fejezet, befejezés) = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 2. szám 4–9. o.
- Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): M. Simeon Zuccollo: A tánc örülete. (1549) (I–VI. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VII. évf. 2015. 2. szám, 4–15. o.
- Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): M. Simeon Zuccollo: A tánc örülete (1549) (VII–XII. fejezet) = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 17–25. o.
- Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Pierre Riché: Világi és vallási táncok a kora középkorban = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 1. szám, 45–54. o.
- Tóvay Nagy Péter – T. Ládonyi Emese (sajtó alá rendezte): Anne Wéry: A felnagyított tánc a késő középkortól a klasszikus korig: szokás, esztétika és hiedelem az újlatin Európában = Tánc tudományi Közlemények, VIII. évf. 2016. 2. szám 40–58. o.



## Beszámoló az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2017. évi működéséről

### I. A munkabizottság összetételének alakulása

A Magyar Tudományos Akadémia I. Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya Néprajztudományi Bizottsága Táncstudományi Munkabizottsága munkabizottság 2017. január 1-jén 20 *rendes tagból* állt. Elnök: Andrásfalvy Bertalan DSc, alelnök: Felföldi László PhD, titkár: Bolvári-Takács Gábor PhD, tagok: Barna Gábor DSc, Beke László CSc, Fodor Antal DLA, Fodorné Molnár Márta PhD, Fügedi János PhD, Kavacsánszki Máté PhD, Kővágó Sarolta CSc, Lázár Katalin PhD, Lőrinc Katalin DLA, Mizerák Katalin PhD, Németh András DSc, Ratkó Lujza CSc, Sándor Ildikó PhD, Sirató Ildikó PhD, Tóvay Nagy Péter PhD, Varga Sándor PhD, Vitányi Iván DSc.

A testület *állandó meghívott tagjai* 2017. január 1-jén: Angelus Iván PhD, Balatoni Katalin, Bernáth László PhD, Bólya Anna Mária PhD, Detre Katalin, Dóka Krisztina PhD, Fenyves Márk, Forgács D. Péter PhD, Gaál Marianna, Gál Eszter, Gelenczey-Mihályt Alirán PhD, Halász Tamás, Karácsony Zoltán, Kazinczy Eszter, Kovács Dóra, Kovács Gábor PhD, Kovács Henrik, Kővágó Zsuzsa, Lévai Péter, Macher Szilárd DLA, Major Rita, Mihályi Gábor, Ónodi Béla, Simon Krisztián PhD, Szakály György, Széll Rita PhD, Szőnyi Vivien, Szúdy Eszter, Török Jolán, Várszegi Tibor PhD, Vincze Gabriella PhD, Zsámboki Marcell.

### II. A munkabizottság ülései

#### 1. ülés: 2017. március 1. Iparművészeti Múzeum, Budapest

Horváth Hilda főosztályvezető munkatársai közreműködésével bemutatta az adattárban található állomány három műtárgy csoportját: báli legyezők, táncrendek, cotillonok. A báli legyező gyűjtemény több mint 200 tételt tartalmaz. Ezek legértékesebb darabjait a raktári állományból kézbe véve bemutatta. A múzeumban őrzött táncrendek néhány darabját szintén megtekinthetjük. Végül a táncpartner ruhájára feltűzhető cotillonok gyűjteményéből mutatott be néhány darabot. Az ismertetések minden esetben kiterjedtek a bemutatott tárgyak eredetére, készítésének és felhasználásának módjára, illetve a velük kapcsolatos tudományos publikációkra. A munkabizottság tagjainak kérdésére a főosztályvezető tájékoztatást adott a Janschik Álmos hagyaték és a Kovács Zsuzsa hagyaték hozzájuk került dokumentumairól is.

#### 2. ülés: 2017. április 23. Budapest Aréna.

Az ülésre nyilvános Táncstudományi Fórum keretében került sor, az Országos Táncszínházalkotó és Vásár programjában. Házigazda: Felföldi László, előadók: Bolvári-Takács Gábor (az MTA Táncstudományi Munkabizottságáról), Felföldi László (a jelentős magyarországi táncarchívumokról), Varga Sándor (az MTA BTK ZTI Néptánc Tudásbázisáról és a Magyar Etnokoreológiai Társaságról), Halász Tamás (a PIM OSZMI Táncarchívumáról), valamint Stoller Antal, az MMA rendes tagja (a Honvéd Együttes Archívumáról). A Tánc Világnapjáról (április 29.) szóló, az ülésen elhangzott megemlékezés szerzője: Andrásfalvy Bertalan, felolvasta: Felföldi László.

#### 3. ülés: 2017. november 18. Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest

A Táncművészet és intellektualitás. VI. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia bezárása az MTA Táncstudományi Munkabizottságának nyilvános ülése keretében történt, vezette Felföldi László, a munkabizottság alelnöke, valamint Mizerák Katalin munkabizottsági tag. Jelen volt kb. ötven fő, a munkabizottság tagjai és állandó meghívottjai, valamint a konferencia előadói és hallgatói közül. A 2017. év eseményeinek áttekintését követően a munkabizottság tagjai beszámoltak néhány őket érintő szakmai programról és folyó kutatásról. Ezt követően a munkabizottság tagjai elfogadták a 2017. évi beszámolót. Felföldi László az ülés keretében adta át Fügedi Jánosnak a Pesovár Ernő Emlékérem kitüntetését. Ezt követően a résztvevők csoportos bejárás keretében megtekintették a Magyar Táncművészeti Egyetem Koreográfus- és Táncpedagógusképző Intézetének új, Amerikai úti szakmai épületét, amely 2018. február 1-jén nyílik meg.

### III. A munkabizottság további tudományos programjai és sajtómegjelenései

1. A munkabizottság több tagja részt vett, illetve előadott más táncszakmai intézmények és szervezetek tudományos konferenciáin és rendezvényein:

*Lőrinc György 100. Ünnepség és kiállítás megnyitó* a Magyar Táncművészeti Egyetemen, az Állami Balett Intézet alapító igazgatója születésének 100. évfordulója alkalmából. 2017. március 17. Moderátorok: Lőrinc Katalin, Macher Szilárd.

*Táncutató Doktoranduszok II. Országos Konferenciája.* Az MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport, a Magyar Etnokoreológiai Társaság és a Szegedi Tudományegyetem BTK Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék közös rendezvénye. 2017. május 12. Szegedi Akadémiai Bizottság székháza. Szekcióelnökök: Bolvári-Takács Gábor, Varga Sándor, zárzó: Kavacsánszki Máté. A munkabizottság állandó meghívottjai közül előadott: Balatoni Katalin, Kovács Dóra, Kovács Henrik.

*Martin György emléktáblájának avatása.* 2017. május 20. Budapest, Károly krt. 20. Beszédet mondott Andrásfalvy Bertalan.

*Edgar Degas (1834–1917)* A Magyar Táncművészeti Egyetem Elméleti Tanszékének műhelykonferenciája a festő halálának 100. évfordulója alkalmából. 2017. szeptember 29. A munkabizottság tagjai közül előadott: Tóvay Nagy Péter, állandó meghívottjai közül előadott: Major Rita.

*Mozdulat – Művészet – Zene – Pedagógia konferencia.* 2017. október 27. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Zenei Gyűjtemény. Rendező: Fenyves Márk – Orkesztika Alapítvány. A munkabizottság tagjai, illetve állandó meghívottjai közül előadott: Mizerák Katalin, Németh András, illetve Fenyves Márk.

*Táncművészet és intellektualitás.* VI. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen. 2017. november 17–18. A munkabizottság tagjai közül plenáris levezető elnök volt Bolvári-Takács Gábor és Fügedi János, plenáris előadást tartott: Németh András, szekcióvezető volt: Bolvári-Takács Gábor, Fodorné Molnár Márta, Lőrinc Katalin, Mizerák Katalin, Németh András, Tóvay Nagy Péter. A munkabizottság állandó meghívottjai közül szekcióvezető volt: Bernáth László, Bólya Anna Mária, Kovács Henrik, Macher Szilárd. A konferencia előadói között szerepelt a munkabizottság 7 tagja és 12 állandó meghívottja.

2. A munkabizottság 2016. évi beszámolója megjelent a *Táncstudományi Közlemények* folyóirat (ISSN 2060-7148) IX. évf. 2017. évi 1. számában. A munkabizottság tevékenységével kapcsolatban, illetve egyes tagjainak publikációiról hírek jelentek meg a *Táncművészet* folyóirat (ISSN 0134-1421) XLV. évf. 2017. évi 1., 2., 3. és 4. számaiban.

Budapest, 2017. december 31.

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY  
A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata  
Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor  
ISSN 2060-7091

*A sorozatban megjelent:*

I. Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2009)  
Szerkesztette: Németh András, Major Rita, Mizerák Katalin, Tóvay Nagy Péter

II. Én, Maja Pliszeckaja (2009)  
Fordította: Pólya Katalin

III. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben,  
a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2011)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Major Rita,  
Mizerák Katalin, Németh András

IV. A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században (2012)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

V. Kultúra – érték – változás a táncművészetben,  
a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2013)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

VI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. (2013)  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

VII. Alkotás – Befogadás – Kritika a táncművészetben,  
a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2014)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

VIII. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II. (2014)  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

IX. Tánc és társadalom (2016)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor

X. Táncművészet és intellektualitás (2018)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor

*Előkészületben:*

XI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III.  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

