



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2009/2.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata I. évfolyam 2. szám



chorea saltatio dancing Tanz danco danse danza dans Beköszöntő **taniec**

Az élet tempója soha nem tapasztalt mértékben felgyorsult, tehát a mozgás domináló lett. Ez a folyamat akarva-akaratlan változtatja meg gondolkodásunkat, érzésvilágunkat, emberekhez és környezethez fűződő kapcsolatrendszerünket. Milyen művészet is a tánc? A tánc eredendően a mozgás és a változás, a tempó, a dinamika és egyre inkább a virtuozitás testi művészete. Eleve a látványosság, a térben és időben fogalmazó zenés színház alkotó- és előadóművészete. Ez egyben azt is jelenti, hogy komplex művészet; mindegyik összetevője – a zene, a mozdulati kifejezőmód (a dráma-, illetve a cselekményépítés) és a szcenika benne – akárcsak önállóan is – erőteljesen változik.

Körtvélyes Géza

Szerkesztőség:

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

Lapterv, tördelés:
Telling András

A borítón Antonio Canova (1757-1822) Terpszikhoré című szobra látható.

Tánc tudományi Közlemények

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

nka
Nemzeti Kulturális Alap

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

Forrásközlés

Athénaiosz: Lakomázó bölcsek	4
Libaniosz: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében. 64. oratio	8
Németh Antal: A tánc az ókori népek életében	13
Henricus Cornelius Agrippa: A táncról	20
Hieronymus Mercurialis: A testgyakorlásról	24
Kurt Petermann utószava Florian Daul von Fürstenberg Tanzteuffel (1569) című művéhez	32
H. Major Rita: Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből I.	47
Bolvári-Takács Gábor: A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben	51
Kővágó Zsuzsa: Szentpál Olga beszámolója a Színművészeti Főiskola Táncfőtanterv munkaközösségének hathetes munkájáról	61
Körtvélyes Géza: Rómeó és Júlia. Balettfelújítás az Operaházban	64

Tanulmány

Pedagógia / pszichológia / egészségügy	
Gáspár Emese: Egészségtudatosság alakítása a táplálkozásban, különös tekintettel a táncművészeti képzésben résztvevőkre	65
Lévai Péter: Konferenciák mint a magyar mozgáspedagógia és táncművészet lehetséges szakmai kommunikációi	74
Szőnyi Nóra: Kutatómunka a drog és táncművészet kapcsolatáról	80

Tánc történet

Mizerák Katalin: Vajang (A szellemek tánca)	87
--	----

Beszámoló

Frank Róbert: Beszámoló Stress and Anxiety Research Society éves kongresszusáról	96
Sírató Ildikó: Konferencia beszámoló Litvániából	99

Tudományos hírek

Tánc tudományi Munkabizottság alakul a Magyar Tudományos Akadémián	102
--	-----

Szerzőinknek

103

Athénaiosz¹Lakomázó bölcsek
(részletek)

I.36.

[A szerző leírja, hogy Róma városa az egész világ essenciája, mert magán viseli minden hatalmas és gyönyörű város lenyomatát. Megtalálható itt Alexandria, Antiokhia, sőt Athén pompája is.] Egész népek élnek ott együtt: kappadókiaiak, szkíták, pontosziak és sokan mások. Ezek tehát mind, a világ összes népe, mint mondják, Memphisznek nevezték el korunk legügyesebb táncosát, mert mozgásának eleganciája Memphiszre, a legősibb és legfenségesebb városra emlékeztette nézőit, amelyről Bakkhülidész így ír:

„Vad vihar nem tépte Memphiszt, s nád borította a Nílust.”
[...]

I.37.

A tragikusnak nevezett tánc feltalálója az alexandriai Bathüllosz² volt, akit Szeleukosz pantomim³-táncosnak nevez. Arisztónikosz azt állítja erről a Bathülloszról és Püladészről is, aki egy értekezést is írt a táncról, hogy ők hozták létre az itáliai táncot egyrészt a kórikus⁴ táncból, amelyet kordaxnak neveznek, másrészt a tragikus⁵ táncból, amelyet emmeleianak hívnak, harmadrészt pedig a szatírtáncok⁶ táncából, amelyet *szikinnisz*nek mondanak (és erről a szatüroszokat szikinnisztészeknek nevezik), és amelynek egy Szikinnosz nevű barbár⁷ volt a feltalálója. Mások azt mondják, hogy Szikinnosz krétai volt. Püladész táncá dagályos volt, szenvedélyes és sokarcú, Bathülloszé viszont vidámabb hangvételű, nála ugyanis a táncot ének is kísérte.

Szophoklész, aki amellet, hogy nagyon szép ifjú volt, még gyermekkorában, Lamprosz tanítványaként jártasságot szerzett a táncban és a zenében is. A szalamiszi tengeri ütközet⁸ után ezért

¹ Athénaiosz: Kr. u. II–III. században élt görög író. Fő műve, a 15 könyvből álló Lakomázó bölcsek (gör. Deipnozophisztai) valóságos kincsebányája a lakomázáshoz (és ezen keresztül a zenéhez, tánchoz, művészetekhez, játékokhoz, örömlányokhoz, stb.) kapcsolódó ókori történeteknek. Monumentális munkája több száz ókori szerzőtől vett idézetet tartalmaz.

² Augustus császár idején (Kr. e. 30 – Kr. u. 14) élt rabszolga származású táncos, a pantomimosz egyik megújítója.

³ Pantomim (pantomimosz): az utánzason (vö. mímelés) alapuló bohózszerű előadói műfajból, a *mimosz*ból alakult ki a Kr. e. IV. századra a görög pantomim műfaja. A pantomimszínész maszkot viselve, zenei kísérettel táncolta el a történetet. A pantomim műfaja a római korig jelentős változásokon ment keresztül.

⁴ Kórikus: a kómosz vidám mulatozással egybekötött phallikus ünnepség volt, amelyből (részben) az ókori komédia drámai műfaja megszületett. Az ókomédiában a kar (a tragédia karához hasonlóan) énekelve táncolt a színpadon.

⁵ Tragikus: a tragédia műfaja vitatott eredetű, a szó elemei (tragosz ‚kecske‘ + ódé ‚dal‘) és az ókori források alapján valószínű, hogy a tragédia műfaja a Dionüosz szüszteletére énekelte himnuszokból alakult ki hosszú fejlődés során.

⁶ Szatírtánc: a mai burleszkhez hasonlítható ókori drámai műfaj, amelynek elemei a szatírokból álló kar, a borozás, a nyílt szexualitás és a mulatozás. A mitikus történetet elmesélő szatírtánc a drámai versenyek részese volt: általában egy tragikus trilógia előadása után, a komor hangulat enyhítésére játszották.

⁷ A barbár jelző itt minden negatív értékítélet nélkül áll, és annyit tesz: nem görög.

⁸ A görög-perzsa háborúban az Athén melletti Szalamisz szigeténél Kr. e. 480-ban lezajlott tengeri csata a görögök egyik legnagyobb győzelme volt.

ruhátlanul, olajjal kent testtel táncolta körül a győzelmi emlékművet a líra⁹ zenéjére. (Mások szerint ruhában.) Amikor betanította Thamürisz című színdarabját, saját maga játszott a kitharán,¹⁰ a Nauszikaá című darabjának előadásán pedig kitűnően labdázott.

A bölcs Szókratész nagyon szerette a memphiszi táncot, és mivel sokszor azon kapták, hogy maga is táncol, Xenophón tanúsága szerint¹¹ azt mondta ismerőseinek, hogy a tánc minden testrész számára jó edzés. A régiek ugyanis a táncolni kifejezést használták mindenfajta mozgásra.

[...]

I.39.

Aiszkhülosz azonban [...] feltalált sokféle táncalakzatot is, és megtanította azokat a kar táncosainak. Khamaileón azt mondja róla, hogy először ő maga rendezte el a tánckarokat, és nem használt táncoktatókat, hanem ő alkotta meg a táncalakzatokat a kar számára, és az egész tragédia rendezését teljességgel magára vállalta. Színészként legalábbis tisztességgel helytállt a saját drámáiban. Arisztophanész magának Aiszkhülosznak adja a szájába az alábbiakat (és a komédiaszerzőknek hitelt adhatunk, ha a tragikusokról nyilatkoznak):

„... Én magam írtam a karnak a táncfigurákat.”
[...]

Teleszisz (vagy Telesztész), a táncoktató sokféle táncalakzatot alkotott. Tanította, hogy miként kell a kézmozdulatokkal is tökéletesen kifejezni az elmondottakat. Phillisz, egy déloszi zenész azt mondja a régi idők kithara-művészeiről, hogy az arcvonásaik alig rezdültek, a lábukat viszont annál élénkebben mozgatták, ahogyan a menetelő seregek és a táncoló kar is teszi.

Arisztoklész pedig azt írja, hogy Telesztész, Aiszkhülosz táncosa olyan kiváló művész volt, hogy egymaga tökéletesen el tudta táncolni a Heten Théba ellen című darab cselekményét. Azt is beszél, hogy a régi tragédiaköltőket, Theszpiszt, Kratinoszt és Phrünikhoszt táncosköltőknek nevezték, mert nemcsak beleírták drámáik cselekményét a kar táncába, de saját írói tevékenységükön felül szívesen tanítottak bárkit, aki táncot akart tanulni.

Aiszkhülosz részegen írta tragédiáit, legalábbis Khamaileón ezt állítja. Szophoklész mindenesetre gyakran a szemére vetette, hogy még ha jót is csinált, nem volt tudatában.

I.40.-táncoló istenek

A népi táncok az alábbiak: a spártai, a troizéni, az epizephürioi, a krétai, az ión és a mantineiai, amelyet a legjobbban tart Arisztoksenosz a kezek mozgása miatt. Annyira nagyszerűnek és művésziének tartották a táncot, hogy Pindarosz magát Apollónt nevezi táncosnak.

„Üdv, szépség ura, táncos isten,
Tágtegezű Apollón.”¹²

Homérosz is, vagy valaki a leszármazottai közül, ezt írja az Apollónhoz szóló himnuszában:

„...Apollón,
lantot tartva kezében, bájjal játszva a húron,
szépen lépegett a magasba...”¹³

⁹ Líra (lüra): fogólap nélküli ókori pengetős hangszer.

¹⁰ Kithara: többnyire hivatásos zenészek által használt hárfaszerű pengetős hangszer, általában hét húrja volt.

¹¹ Xenophón: A lakoma II.16.

¹² Pindarosz 148 B⁹ töredék.

¹³ Homérosz, 1981. 26. Devecseri Gábor fordítása.



A korinthuszi Euméosz vagy Arktinosz pedig odáig merészkedik, hogy magáról Zeuszról állítja, hogy táncolt:

„táncba veyült hát köztük az emberek, istenek apja.”

Theophrasztosz pedig azt mondja, hogy egy aulosz-játékos, a Katané-beli Andrón volt az első, aki auloszának¹⁴ zenéjére mozdulatokat és ritmusokat alkotott a testnek (miatta hívták a régiiek szicíliazásnak¹⁵ a táncot), a második pedig a thébai Kleolasz.

Híres táncos volt Bolbosz (akit Kratinosz és Kalliasz említ), és a krétai Zénón, aki Ktésziasz szerint igen nagy becsben állt Artaxerxésznél. Nagy Sándor a Philoxenosznak küldött levelében megemlékezik még Theodóroszról és Khrüszipposzról.

XIV.29.

Arisztoxenosz azt mondja, hogy a pürrikhé nevű tánc Pürrikhoszról kapta a nevét, aki spártai születésű volt, ez a név ugyanis még ma is közkedvelt Spártában. A tánc harcias jellege bizonyítja, hogy a spártaiak találták fel. A spártaiak harcias népség, akiknek fiai még őrzik a régi katonai indulókat, amelyeket enopliának is neveznek. Háborúban a spártaiak Túrtaiosz¹⁶ költeményeit szavalják, és ütemesen mozogva menetelnek. [...] A pürrikhé nem maradt fenn a többi hellén körében, és ahogy maga a tánc eltűnt, véget érték a hellének háborúságai is. Csak a spártaiaknál tartja magát a pürrikhé, amely a harcra való előkészületként szolgál: tanítják is Spártában minden fiúgyermeknek ötéves kortól fogva. A mi korunkban azonban már valamiféle dionüszoszi¹⁷ táncnak tűnik a pürrikhé, mert szelídebb, mint régi formájában. A táncosok ugyanis ma botot¹⁸ tartanak a kezükben dárda helyett, nádvesszőket hajtanak egymás felé, és fákla van náluk; így táncolják el Dionüszosz és az indusok történetét,¹⁹ sőt, még Pentheuszét²⁰ is. A pürrikhét a legsebb dallamokkal és egyenes ritmusokkal kell kísélni.

XII.19.

Annyira a fényűzés és luxus befolyása alá kerültek a szübarisziak, hogy hozzászoktatták lovaikat ahhoz, hogy lakomáikon auloszkíséretre táncoljanak. A velük háborúzó krotóniak megtudták ezt – ahogy Arisztotelész is előadja a róluk szóló Politeiában²¹ –, előadták a lovaknak a táncdalt, mert az auloszon játszó zenészek hadi felszerelésben együtt meneteltek a sereggel. Amikor a lovak meghallották az auloszjátékot, nemcsak hogy táncolni kezdtek, hanem lovasukkal a hátukon átálltak a krotóniakhoz.²²

Hasonló történetre bukkan a kardiaiakról²³ a lampszakoszi Kharón, és ezt írja Évkönyvek című munkájának második könyvében: A bizaltészek²⁴ Kardia ellen vonultak, és győztek. A

¹⁴ Aulosz: a klarinéra emlékeztető ókori fúvós hangszer, gyakran (helytelenül) fuvalának fordítják.

¹⁵ Andrón szülővárosa, Katané (ma Catania) ugyanis Szicíliaiban van.

¹⁶ Túrtaiosz: Kr. e. VII. századi görög költő, akitől számos harci dal maradt fenn.

¹⁷ Dionüszosz a bor és a mámor istene.

¹⁸ Thürsosz: fenyőtobozban végződő, borostyánnal és szőlőindával körülfont bot, amelyeket Dionüszosz ünnepein is használtak.

¹⁹ Dionüszosz indiai háborújának történetét számos antik forrás említi, a Kr. u. V. században azonban Nonnosz egy egész eposzt (Dionüszziaka) szentelt e mítosznak.

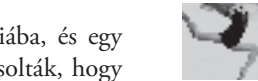
²⁰ Pentheusz: mítikus thébai király, aki betiltotta Dionüszosz kultuszát, ezért az istenség megbüntette őt: kicsalta a hegyekbe, ahol a bor mámorában őrzöngő bakkhánsnók szétépték Pentheuszt.

²¹ Arisztotelész és tanítványai 158 görög polisz államberendezkedését (politeia) írták le. A gyűjteményből ma mindössze elszórt töredékeket ismerünk, egészében csak az athéniak államáról szóló értekezés maradt fenn.

²² A szübarisziakról szóló történetet Vit Olivér fordította. Arisztotelész, 1998. 583.

²³ Kardia: Város a thrákiai Kherzonészosz (ma Gallipoli-) félszigeten.

²⁴ Bizaltészek: thrákiai nép.



bizaltészek hadvezére Narisz volt, akit gyerekkorában eladtak rabszolgának Kardiába, és egy kardiai mester szolgálatában kitanulta a borbélymesterséget. A kardiaiaknak megjósolták, hogy a bizaltészek meg fogják őket támadni, a lakosok pedig sűrűn beszéltek e jóslatról, valahányszor betértek a borbélyüzletbe. Amikor Narisz hazaszökött Kardiából, rávette övéit a kardiaiak elleni háborúra, a bizaltészek pedig vezérüké választották őt. A kardiaiak azonban mind megtanították a lovaikat táncolni a lakomáikon az auloszok dalára. A lovak hátsó lábukra állva felágaskodtak, a mellő lábukkal pedig mintha taglejtéseket végeztek volna, úgy táncoltak a jól ismert aulosz-dallamra. Tudta ezt Narisz is, ezért szerzett Kardiából egy auloszos leányt. Miután a leány megérkezett a bizaltészekhez, sok aulosz-játékosukat megtanította a lovak táncdallamára, és velük együtt vonult Kardia ellen. Alighogy megkezdte a csatát, Narisz megparancsolta az auloszosoknak, hogy játsszák azt a dallamot, amelyet a kardiaiak lovai jól ismertek. Amikor pedig a lovak meghallották az auloszok dalát, hátsó lábukon felágaskodtak, és táncba kezdtek. A lovasság volt a kardiai hadsereg erőssége, így aztán vereséget szenvedtek.

XIII.86.

[A szerző a kitioni Perszaiosztól idéz egy történetet, hogy illusztrálja: a borozós lakomákon olykor még azok a bölcsek is elveszítik az önuralmukat, akik egyébként nagyon ügyelnek a józan mértéktartásra, és így illetlenül és tisztességtelenül viselkednek.] Ez történt nemrég az arkadiai követekkel is, akik Antigonoszhoz érkeztek. Rendkívül kímérten és illedelmesen viselkedtek, legálábbis ők úgy gondolták: nem is néztek ránk, sőt, egymásra sem. De hamarosan elkezdődött az italozás, megváltozott a zene és beléptek ezek a thesszaliai táncos lányok, akik népük szokása szerint egy övtől eltekintve meztelenül táncoltak. A követek ekkor nem bírtak többé magukkal, hanem felpattantak a helyükről és kiáltozni kezdtek, mintha a legcsodásabb látványban lenne részük, és gratuláltak a királynak, amiért annak lehetősége van ilyesmiben leltni örömet, és igen sok más hasonlóan közönséges dolgot is cselekedtek.

[...]

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

Irodalomjegyzék

Arisztotelész

1998 Arisztotelész: Görög politeiák töredékei, 583. töredék. In: *Államéletrajzok*. Szerk.: Németh György. Budapest, Osiris, 1998.

Homérosz

1981 *Homéroszi himnuszok*. Budapest, Európa, 1981.



Libaniosz

Ariszteidész ellen a táncosok védelmében (64. oratio – részlet)

12. Először is, érdemes elcsodálkozni azon, hogy bár más művészetekben elfogadjuk az időt a kiválóság bizonyítékaként, nem ismerjük el, hogy az idő önmagában tökéletesebbé teszi a táncot. Azt, hogy a tánc a mindenséggel együtt született, és hogy épp olyan idős, mint az ég; vagy azt, hogy a bölcsek egykor táncnak nevezték a csillagok járását, mert olyan pályát követ, amely valamilyen harmónia és isteni törvény szerint halad,¹ nos, mindezeket meghagyom azoknak, akik az égi dolgokat vizsgálják. De vajon ki ne tudná, aki akárhogy is hellénnek számít,² hogy Hésziodosz azt mondja a múzsákról, akik énekeket költenek a Helikón hegyén, hogy nem hanyagolják el a táncot? „Kék, ibolyásszínű forrás partján kicsi lábbal / járják táncukat”³ – tehát, gondolom, táncal dicsérik azt a forrást, amelyet méltónak találnak arra, hogy fürödjének benne.

13. Másodsor, úgy tudom, hogy Dionüszosz kórusa nem másképp örvendezteti meg az istent, mint táncokkal, és a szatüroszoknak és pánoknak⁴ nem más a dolga, mint játszani a szürinxen⁵ és táncolni. És még ha meg sem említem a bakkhánszókat, ti biztosan ideértitek őket is. Olyan erős egységben van egymással a szó és a tánc, hogy amint Pindarosz megírta valamely költeményét, Pán nyomban eltáncolta azt.⁶ Lehet tehát ugyanaz az ember a szavak mestere és a tánc művésze.

14. Ezért vajon eszébe jutott volna-e a múzsáknak körbetáncolni a forrást, ha ez valami szégyenteljes dolog volna? Vagy vajon neki tetszőnek tartotta volna-e Dionüszosz a bakkhánszok tán-

¹ Libaniosz itt nyilvánvalóan Lukianosz táncról írt dialógusából merít: „...Azok, akik a leghelytállóbb tanítást közlik a tánc eredetéről, azt mondják, hogy a világmindenség keletkezésekor született meg a tánc is [...]. Mert a csillagok kartánca és a bolygóknak az állócsillagokhoz való viszonya és ritmikus kapcsolódásai és mozgásuk harmonikus rendje ennek az elsőszülött táncnak a példaszertű megnyilvánulása.” Lukianosz, 1974. I. 740. (7.), Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. Megjegyzés: A zárójelben lévő számok az ókori szerzők esetében használatos eredethelyet, a nemzetközi tudományos irodalomban szokásos egységes – a szöveg melletti, a margón található - számozást jelölik.

² A Kr. u. IV. században hellénnek, azaz görögnek lenni kevésbé születés, mint inkább tanultság kérdése volt. A szír származását büszkén hangoztató Libaniosz éppúgy a hellén műveltség letéteményesének tartotta magát, mint a szintén szíriai születésű Lukianosz már a II. században.

³ Hésziodosz, 1974. 7. (3.), Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. Az idézet arról tanúskodik, hogy a Kr. e. VIII. századi Hésziodosz tankölteménye egy évezreddel megírása után is jól ismert volt művelt körökben.

⁴ A szatüroszok (szatírok) Dionüszosz eksztatikus szertartásainak résztvevői a görög mitológiában, akiket meztelenül és rendszerint félig ember, félig ló alakjában (fül, fark, láb) ábrázoltak. Az archaikus kortól kezdve ismert kecskelábú pásztortisten, Pán alakjának ábrázolásmódja fokozatosan megváltozott, és egy idő után egy nagy Pán helyett több kisebb Pán szerepel a ránk maradt képeken. Az itt említett pánok szerepe lényegében megegyezik a szatüroszokéval.

⁵ Pánsíp. A mítosz szerint Pán szerelmével üldözött egy Szürinx nevű nimfát, akit nővérei náddá változtattak, hogy megmentsék Pán elől. Pán hét (vagy kilenc) eltérő hosszúságú nádszálat vágott a nádasból, és így alkotta meg a máig népszerű pánsípot. Lásd: Ovidius, 1975. 31. (I. 705–712.).

⁶ Pindarosz és Pán szoros kapcsolatára számos szerző utal, a legközvetlenebbül azonban éppen e beszéd címzettje, Aelius Ariszteidész: „ugyanaz az az isten (ti. Pán) eltáncolta neki (ti. Pindarosznak) az egyik dalát.” (Dindorf, 1964. III. 191.) Az antik kommentár ezt teszi hozzá: „Azt beszéltek, hogy amikor Pindarosz Thébaiban műveit alkotta, ez annyira megtetszett Pánnak, hogy táncolt neki.” (Dindorf, 1964. III. 564.)



coló társaságát, vagy akár elfogadta volna-e a tengeri táncot,⁷ ha bármi rosszat látott volna benne? És vajon nem a tánc mentette-e meg számunkra apja kezétől Zeust, aki csaknem ugyanarra a sorsra jutott, mint testvérei, ám a korübaszok tánca elrejtette őt Kronosz szeme elől?⁸

15. Homérosz pedig azt mondja, hogy Akhilleusz pajzsát táncosok alakja díszítette,⁹ és aztán amikor felsorolja az álmot, a szerelmet, az éneket és a táncot, akkor éppen ez utóbbit nevezi kitűnőnek,¹⁰ amelyet te most a szégyenteljes dolgok közé próbálsz besorolni. A phaiákokat pedig úgy írja le Homérosz, mint jó táncosokat és egyszersemind vendégszerető népet.¹¹ És valóban, ha az istenfélőkre az jellemző, hogy barátságosan viselkednek az idegenekkel, az igazságosakra pedig az, hogy az istenek kedvét keresik, és ha nem lehetünk egyszerre igazságosak és romlott jelleműek, akkor a táncosok egyáltalán nem rossz jelleműek, hiszen lehetséges egyszerre igen erényesnek lenni és nem kerülni a táncot.

16. De ha nem bánod, hagyjuk a mítoszokat és a költőket, és térjünk át azokra az államokra, amelyek kiváló törvényeikről híresek. Nem vitás, hogy a krétaiak a lehető legjobb törvények alatt éltek,¹² és a spártaiak is, akár az előbbiektől vették törvényeiket, akár Delphoiból, a püthói istentől,¹³ épp úgy, ahogyan a krétaiak – Minósz¹⁴ által – Zeustól. És akár az istenek adták ennek is és annak is a törvényeiket, akár pedig a törvényeik kiválósága vonta magához az istenek mítoszait, mindkét esetben meg kell állapítanunk, hogy az ő törvényeik a legjobbak.

17. Ennélfogva a táncot nyilvánvalóan mindkét nép nagy becsben tartotta, és nemcsak annyira volt szabad a tánc az erre vágyóknak, amennyire nem tiltották, hanem a törvényeikből következően olyannyira kötelező volt, hogy a tánc mellözése egyenértékű volt a csatasor elhagyásával. És ami a legfontosabb: Spártában minden más tevékenységet korcsoportokra osztva végeztek, ám a tánc minden korcsoport számára első volt a sorban, és így egybefogta az öregeket, az ifjakat és a középkorúakat is.

18. De Szókratész, akinek a tanúsága értékesebb, mint egész városoké, és aki legbölcsebb az emberek között az isten kinyilatkoztatása szerint,¹⁵ nos, ő is úgy vélte, hogy a tánc azon dolgok közé tartozik, amelyek illenek óhoz, sőt, időnként nemcsak beszélt róla, de olykor nyilvánvalóan táncolt is. Miért higgyük hát el vakon és könnyelműen, hogy egy ősi gyakorlat, amely az ilyen előkelő emberek véleménye szerint ennyire előkelő és tiszta, a hitvány dolgok közé tartozik?

⁷ Egy mítosz szerint, amikor az ifjú Dionüszosz Naxosz szigetére akart utazni, az őt szállító türrhén hajósok Ázsia felé indultak, hogy eladják őt rabszolgának. Dionüszosz azonban énekelteni kezdte útítersait, és a dal gyönyörűsége úgy elkápráztatta a hajósokat, hogy táncra perüdültek és a tengerbe vetették magukat. A Dionüszosz hajóját körülvevő, delphiné változtatott türrhén hajósokat ábrázoló jelenet számos vázaképről ismert, a mítosz irodalmi feldolgozásaihoz. Lásd: Homéroszi himnusz Dionüszoszhoz. Homérosz, 1981. 90. (VI. 6–10); Apollodórosz, 1977. 83–84. (III.5.3); Ovidius, 1975. 89. (III.577–699.); Hyginus, 1960. (II.17.).

⁸ A mítoszok szerint Kronosz annyira féltette hatalmát az utódaitól, hogy sorban lenyelte minden gyermekét, ám a legkisebbet, Zeust nem találta, mert a phrügiai korübaszok vad és zajos táncot jártak a csecsemő körül, és elnyomták sírásának hangját. Zeusz felnőve kiszabadította testvéreit apja gyomrából, és élükre állva az istenek atyja lett. Más szerzők a krétaik kurészek szerepét (is) említik, akiknek fegyvertáncra elrejtette a gyermek Zeust apja elől. A fontosabb irodalmi források: Hésziodosz, 1974. 21. (468–484.); Euripidész, 1984. 842. (121–130.); Apollodórosz, 1977. 6. (I. 1. 7.); Lucretius, 1997. (II. 629–639.); Sztrabón, 1977. 494–506. (X. 3. 1–23.).

⁹ Homérosz, 1988. 353. (XVIII. 590–606.).

¹⁰ Homérosz, 1988. 258. (XIII. 636–637.).

¹¹ Lásd az Odüsszeia 8. énekét.

¹² A krétaik törvények közmondásos hírnévnek örvendtek az ókorban, és nem véletlen, hogy Platón Törvények című dialógusa is Krétán játszódik.

¹³ Püthói (Püthiosz): Apollón mellékneve, amelyet a delphoi Püthón legyőzése után kapott. A delphoi Apollón-szentélynél négyévenként rendezett versenyjátékokat szintén püthói játékokként ismerték.

¹⁴ Minósz ugyanis Zeusz fiaként tartja számon a mitikus hagyomány.

¹⁵ Platón az alábbiakat adja Szókratész szájába: „[Gyermekkori barátom, Khairephón] egyszer Delphoiba is elment, és ilyen jóslatot mert kérni –, de amint kérlek, ne zajongjatok, férfiak –, azt kérdezte tehát, van-e ember, aki nálam bölcsebb. A Püthia pedig azt a választ adta, hogy nálam senki sem bölcsebb.” Platón, 1993. 48. (5.), Devecseri Gábor fordítása.



19. „Mert a tánc,” mondja Ariszteidész, „ma más, mint ami rég volt, és nem maradt olyan, mint egykor.” Hogyan? Az istenek nevére, maradt bármi is olyan, mint egykor volt? Az épületek, a fegyverek, a hajók, a bronztárgyak, a festészet, a szónoklás, a költészet, a szobrászat, a hajózás mestersége? Nemde az első házak nem különböztek egy viskótól, és nem is házak voltak, bár annak nevezték őket. A pajzsot pedig nem lehetett egy kézzel megragadni és védő tartásba emelni.¹⁶ A tengeren eleinte nem hajóztak, de amikor már igen, akkor sem rögtön triérészekkel,¹⁷ és amikor már azzal, akkor is voltak hosszú hajóutakban tapasztalatlan tengerészek, így aztán a görögök nem merészkedtek messzebb Délosz szigeténél.¹⁸

20. És milyen volt kezdetben a khioszi Glaukosz¹⁹ művészete? És Zeuxiszé²⁰ nem sokkal később? És mikor kezdtek az emberek aggódni, hogy a szobrok lába megmozdul és elfutnak? Ez a félelem Daidalosz²¹ keze munkája volt, amit aztán később Pheidiasz²² még inkább felülmúlt, mint Daidalosz az ő elődeit. Aztán úgy tudjuk, hogy egészen Arkhilokhoszig²³ és az ő koráig a zene valami egyszerű és közönséges dolog volt, az idő múlásával azonban fejlődésnek indult.

21. No jó, és mit mondjunk szerinted a szónoklásról? Talán ugyanúgy bánik a szavakkal Antiphón²⁴ és az a Menesztheusz²⁵, aki Thészeuszt bevádolta? Vagy netán ugyanez az Antiphón és Démoszthenész²⁶ Ha viszont a régi a jobb, akkor Démoszthenész hitványabb szónok Antiphónnál, amaz pedig hitványabb Menesztheusznál. De a rhamnusi²⁷ aligha egyezett volna bele, hogy nem tekintik jobbnak, mint az előbbi, ahogy azt sem kérte volna, hogy többre tartsák

¹⁶ A régészeti leletek is megerősítik, hogy a Homérosz által leírt bronzkori pajzsok némelyike olyan hatalmas és súlyos volt, hogy a harcos a testére szíjazta, mert kézzel nem lehetett tartani: „Izzad a férfiakat borító pajzs szíja a mellén” Homérosz, 1988. 56. (II. 388.); Aiasz pajzsa torony nagyságú Homérosz, 1988. 144. (VII. 219.).

¹⁷ Triérész: Három evezősoros hajó, a görög hadihajók legfejlettebb típusa. Thuküdidész szerint először a korinthosziak építettek triérészeket, de az athéni flotta által vált híressé. Thuküdidész, 2006. 26-27. (I. 13.).

¹⁸ Ahogyan az a későbbiekben kiderül, Libaniosz rendkívüli módon érdeklődött a tengerészet, különösképpen a tengeri hadviselés története iránt. (Ehhez lásd: Libaniosz: Önéletrajz I. oratio) 148.) A görög tengerészek valóban nem szívesen merészkedtek ki a nyílt tengerre, hanem inkább a part mentén hajóztak. A kalózkok fenyegető jelenléte tovább növelte a hajózás veszélyeit. Az első komoly flotta építése és a kalózzokkal való szembeszállás a mitikus kréai király, Mínosz nevéhez fűződik. Thuküdidész, 2006. 21. (I. 4-5.).

¹⁹ Hérodotosz szerint a khioszi Glaukosz találta fel a vasolvasztást. Hérodotosz, 2004. 19. (I. 25.).

²⁰ A Kr. e. V. század második felében élt festő.

²¹ Az ókori hagyomány Daidalosz, a legendás ezermester nevéhez kapcsolta a szobrok lábainak aprólékos kidolgozását és a mozgó szobrokat is, ahogy az a Kr. e. IV. század második felében élt mítoszracionizáló Palaiphatosz művéből is kiderül: „Daidaloszról azt mondják, hogy olyan szobrokat készített, amelyek maguktól mozogtak. Szerintem azonban képtelenség, hogy egy szobor magától járjon. Az igazság valami ilyesmi. Az akkori kő- és bronzszobrászok a lábukat egymás mellett, mintegy összenőve, a kezeket a test mellett kinyújtva ábrázolták. Daidalosz volt az első, aki az egyik lábat lépés közben formázta meg. Bizony emiatt mondták az emberek: » Daidalosz olyanannak készítette el ezt a szobrot, hogy jár, nem pedig áll. «” Ruzsa Kata fordítása. Németh, 2008. 21-22. (Palaiphatosz 21.) Ehhez hasonlóan magyarázza Daidalosz újítását a szicíliai Diodórosz, 1970. III. (IV. 76. 2-3.) is.

²² A Kr. e. V. század közepén élt Pheidiasz az egyik leghíresebb görög szobrász és építész, a klasszikus kori görög művészet vezéralakja. Legnevezetesebb szobrászati alkotásai között említendő Athéné Parthenosz szobra az athéni Parthenónban, illetve a Zeusz olümpiai templomában felállított gigantikus ülőszobor, amelyet az ókori világ hét csodája között tartottak számon.

²³ Arkhilokhosz: a Kr. e. VII. század közepén élt paroszi születésű költő, aki számos új témával és versmértékkel gazdagította a korai görög lírát.

²⁴ Antiphón (Kr. e. 480-411): athéni rétor, a legkorábbi a nevezetes tíz attikai szónok közül.

²⁵ Libaniosz régi attikai legendákhoz nyúl vissza, amikor a legrégebbi szónokot Menesztheusz alakjában állítja elének. Menesztheusz volt Athén királya a trójai háború idején. Plutarkhosz szerint ő volt az első demagóg, aki izgató beszédével fellázította a tömeget Thészeusz ellen, és átvette a hatalmat Athénban. Plutarkhosz, 2005. 33-34. (Thészeusz 32.)

²⁶ Démoszthenész (Kr. e. 384-322): athéni politikus, a tíz attikai rétor egyike, az ókori világ egyik legnagyobb hatású szónoka.

²⁷ Antiphón az attikai Rhamnusz démoszból származott. A démosz (község) alapján történő megnevezés Libaniosz korában már minden praktikus szempontot nélkülöző, jellegzetes szónoki manír.



az utóbbinál. Hiszen tudta, hogy sokkal kiválóbb az egyiknél, és nem csekély mértékben gyengébb a másiknál.

22. Mégis, azt mondtad valahol, hogy te magad előbbre vitted a szavak művészetét, mégpedig nem kicsiny és nem is jelentéktelen mértékben; és – az istenekre! – én nem is neheztelek rád ezért, sőt, nem is tartom hetvenkedésnek a dolgot. De azt igenis mondom, hogy egyáltalán nem helyes egyfelől azt bizonygatni, hogy a saját újításaink hasznára vannak a beszédeknek, és hogy az ember ne csodálja azt, ami korábban volt; másfelől azonban az alacsonyabb rendűség jeleként magyarázni a régi dolgok elmúlását, ha a táncot is jobba tette ugyanez: az újítás.

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

Irodalomjegyzék

Apollodórosz

1977 Apollodórosz: *Mitológia*. Budapest, Európa, 1977. (Az ókori irodalom kiskönyvtára)

Dindorf

1964 *Aristides*. Szerk.: Wilhelm Dindorf. Leipzig, Reimer, 1829. (Reprint: Hildesheim, Olms, 1964.)

Diodórosz

1970 Diodorus of Sicily: *The Library of History. III*. Cambridge-London, Harvard, 1970. (The Loeb classical library)

Euripidész

1984 Euripidész: *Bakchánsnők*. In: *Euripidész összes drámái*. Budapest, Európa, 1984.

Hérodotosz

2004 Hérodotosz: *A görög-perzsa háború*. Budapest, Osiris, 2004.

Hésziosz

1974 Hésziosz: *Istenek születése*. In: Hésziosz. *Istenek születése, Munkák és napok*. Budapest, Helikon, 1974. 7-37. (Az ókori irodalom kiskönyvtára)

Homérosz

1981 *Homéroszi himnuszok*. Budapest, Európa, 1981.

Homérosz

1988 Homérosz: *Iliász*. Budapest, Szépirodalmi, 1988.

Hyginus

1960 Hyginus: *Poetica Astronomica*. In: *The Myths of Hyginus*. University of Kansas, 1960.

**Lucretius**1997 Lucretius: *A természetről*. Budapest, Kossuth, 1997.**Lukianosz**1974 *Lukianosz összes művei. I-II*. Budapest, Helikon, 1974.**Németh**2008 *Földreszállt mítoszok. Palaiphatos és Hérakleitos mítoszmagyarázatai*. Szerk. Németh György. Szeged: Lectum, 2008.**Ovidius**1975 Ovidius: *Átváltozások*. Budapest, Helikon, 1975.**Platón**1993 Platón: *Szókratész védőbeszéde*. Szentendre, Interpopulart, 1993.**Plutarkhosz**2005 Plutarkhosz: *Párhuzamos életrajzok. I-II*. Budapest, Osiris, 2005.**Sztrabón**1977 Sztrabón: *Geógraphika*. Budapest, Gondolat, 1977.**Thuküdidész**2006 Thuküdidész: *A peloponnészoszi háború*. Budapest, Osiris, 2006.**Németh Antal¹****A tánc az ókori népek életében²****Mélyen tisztelt Hölgyeim és Uraim!³**

Talán nincs az embernek még egy olyan sajátos jellegű megnyilatkozása, mint a tánc, amelyről annyira eltérők úgy a szakértők, mint pedig a laikusoknak a véleményei. A művészetelméleti munkák, a szépség bölcséletével foglalkozó könyvek többnyire egymással ellentmondó tekintélyi érveknek a zűrzavara fogad (sic!). Egyesek szerint a tánc nem tartozik a művészetek rendszeréhez. Ennek egyik legfontosabb bizonyítéka az, hogy a tánc karaktere minden rendszerező szándékknak ellentmond. Ha nem vonható párhuzam a tánc és a művészetek között, akkor a hibát bizonyára nem a rendszerező szándékban, hanem magában a táncban kell keresnünk. Ezen az alapon állítják, hogy a tánc nem művészet. Más elméletek érzik, hogy a táncban mégis az örök szépségnek valamiféle formája nyilatkozik meg és éppen ezért megkísérlik beleilleszteni a művészetekről vallott elgondolásaikba. Azonban a hivatásos táncos úgy érzi, hogy ellent kell mondania bizonyos olyan elméleteknek, amelyeknek kiindulópontja a tiszta teória és inkább jellemző az illető esztétikusra, vagy filozófusra, mint magára a táncra.

A tánc helyzete hasonlatos a színjátszáséhoz: akik művelik, rendszerint nem tudják, hogy esztétikai szempontból mit művelnek. A színház gyakorlati emberei hosszú évszázadokon, sőt évezredekken keresztül megvalósították a színházat, kifejezést adtak népük és koruk teatrális ösztöneinek, azonban elméletileg iskolázatlanok lévén, úgy jártak, mint Szókratész költője, aki nem tudta, hogy mit költ és akinek alkotását mások jobban⁴ meg tudják magyarázni, mint önön maga. Viszont az elméletileg iskolázott elmék nem láttak mást sem a színházban, sem a táncban, mint alacsonyabb

¹ Németh Antal (1903-1968) rendező, színházigazgató, színháztörténeti író. A Színpadművészeti Stúdió egyik alapítója, 1929-1931 között a szegedi színház rendezője volt. 1935-től a rádió drámai osztályának élére került, majd a debreceni egyetemen magántanárként tevékenykedett. 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház igazgatója volt. 1950-től a Népművelési Intézetben a bábjáték elméletével és történetével foglalkozott. 1956-tól dolgozhatott ismét színházban: 1956-57 között a kaposvári Csiky Gergely, 1957-1959 között a kecskeméti Katona József, 1959-1965 között a Pécsi Nemzeti Színház rendezője volt. 1965-től, nyugdíjazásától az OSZK Színháztörténeti Osztályán dolgozott. A szerkesztésében megjelenő Színháztörténeti Lexikon (1930), amely az egyetemes színháztörténet enciklopédiája, fontos tánc-történeti szócikkeket is tartalmaz. Rendezett hagyatéka jelentős értéket képvisel.

² A forrást nem betűhíven közöljük, az átírásban a helyesírás ma érvényben lévő szabályait követjük. Lelőhely: OSZK Kéziratár, Fond 63. 234. Az előadás szövegének második részét a következő számban jelentetjük meg. Megjegyzés: Németh Antalnak még egy táncval kapcsolatos kézírata lelhető fel az OSZK-ban, amely azonban a nyomtatott verziótól (A mai orosz balett. Korunk, 1928. január) csekély eltérést mutat.

³ Amint az a szövegből is kiderül, az előadás a Magyar Esztétikai Társaság egyik felolvasóülésén hangzott el. Az Esztétikai Szemle híradásai szerint (Szakosztályi Közlemények) a felolvasóesteket a Társaság minden hónap első keddjén 17. 30-tól tartotta a Fészek Klubban. Az előadások szövege kezdetben az 1934-től kiadott periodikában, az Esztétikai Füzetekben, később pedig a Társaság folyóiratában, a Mitrovics által alapított és 1935-1938 között az ő szerkesztésében megjelenő, Esztétikai Szemlében került közlésre. Néhány előadásról, a felolvasóestekről Baránszky-Jób László visszaemlékezésében is olvashatunk. Baránszky-Jób, 1984. 544-546.

⁴ A gépirat első oldalának a vége.



rendű szórakozást, amely nem méltó arra, hogy gondolkozzanak mibenléte felett. A másik ok, amiért nem alakulhatott ki sem a színjátszásnak, sem a táncnak rendszeresen végiggondolt esztétikája, az, amelyre az ilyenirányú kísérletek elsősorban szoktak hivatkozni. Minden színházesztétika azzal kezdődik, hogy leszögezi az alapvető különbséget a színjátszás és a többi művészetek között és ez a különbség: az ú.n. tiszta művészetek maradandóságát a színjátszásnak múlandó jellegével szemben. Míg a képzőművészeti alkotások, zenei kompozíciók, költemények létrejötte után önálló és időtlen életet élnek és így módon újra és újra vizsgálat tárgyává tehetők, elemezhetők, addig úgy a színészek a műve, a színpadi alakítás, mint a színházak az alkotása, az élő előadás, alá van vetve a művészetek szempontjából legtragikusabb törvénynek: az azonnali elmúlásnak. Ugyanígy a tánc is. A megszületés pillanatában már el is múlt. A jelen, a színház és a tánc szempontjából nem más, mint az elmúlt pillanatnak ölekezése az eljövendő pillanattal. Megfoghatatlanul, visszahozhatatlanul, megismételhetetlenül tűnik el az a szépség, amelyet felfedezni vélünk a táncban. Hogyan vizsgálhatjuk tehát, ha nincs mód és eszköz vizsgálni? Hogyan állíthatunk róla valamit, amikor nem tud elviselni semmiféle állítást, mert mire kimondtuk a szót, már nem érvényes amit mondtunk, mert a táncoló ember az új pillanattal új törvényeket hívott életre. A színház aránylag szerencsésebb helyzetben van, mert egy ponton maradandóvá tud kristályosodni. Ez a pont az, ahol a színház az irodalommal találkozik. A dráma⁵ mint költői műfaj a maradandó formába rögződése azoknak az érzéseknek, cselekvési szándékoknak, művészi akaratnak, amelyeket a teatrális ösztön átfűtött, tehát végeredményében a színháznak. A tánc azonban soha még ezt a közvetett megmaradási formát sem érheti el. A tökéletes elmúlás végzettszerű törvénye uralkodik fölötté. Sokszorosan nehéz tehát megkeresni azokat a benső tartalmakat, amelyek művészi értéket adnak a táncnak. A tánc történetéről beszélni, vagy írni majdnem olyan paradoxon, mintha valaki azt akarná megírni, hogy az elmúlt évezredek alatt milyen alakú felhők úsztak el országok és népek fölött.

De talán éppen ezért szép feladat a lehetetlen megkísértése és talán ezért elnézőek lesznek Önök, mélyen tisztelt Hölgyeim és Uraim, ha ez a kis előadásom nem jár a tudományos eredménnyel, amelyet talán a Magyar Esztétikai Társaság⁶ komoly köre joggal elvárhatna egy szakelőadástól.⁷

Valaki így határozta meg a művészetet: hogy a művészet nem más, mint⁸ a kifejezhetetlen kifejezése. Ha ez igaz, akkor igazán⁹ mélyen és megcáfolhatatlanul művészet a tánc. Vannak elméletek, amelyek szerint az emberiség fejlődésének, a kultúránk létrejöttének alapja abban¹⁰ a rejtélyes és a földön élő világban egyedülálló tényben rejlik,¹¹ hogy az ember kifejezést, tud adni a lélek belső megmozdulásainak. Még az állatokat is a szerint csoportosítjuk alacsonyabb, vagy magasabb rendű osztályokba, hogy milyen fokig, mértékig,¹² tudnak kifejezést adni – nyugodtan mondhatjuk a modern pszichológia tanítása alapján¹³ – a lelkünknek. Az állatlélektan bevilágít abba a rejtélyes folyamatba, amely a testbe zárt és korlátozott tudatú léleknek és világnak a találkozásából jön létre. A test élő börtönébe zárt léleknek és¹⁴ a csodálatos, érthetetlen, félelmes,

⁵ A gépirat második oldalának a vége.

⁶ Magyar Esztétikai Társaság: Mitrovics Gyula vezetésével alakult meg 1933-ban, a Magyar Pszichológiai Társaság Esztétikai Szakosztályaként. 1937-től már önálló társaságként tevékenykedett. A Társaság elnöke Mitrovics Gyula, jegyzője, majd ügyvezető alelnöke, Baránszky-Jób László volt, aki Mitrovics után, 1945-től, a Társaság 1949. évi feloszlataáig, az elnöki tisztséget is betöltötte. A Társaság választmányának tagjai között Németh Antal is szerepelt. Az információkért Dr. Sírátó Illdikót (OSZK, Színház-történeti Tár) illeti köszönet. Vincze, 2007.

⁷ A korrektúrázott gépiratban az elejétől kezdve egészen ideig a szöveg áthúzva szerepel.

⁸ hogy a művészet nem más, mint

⁹ igazán

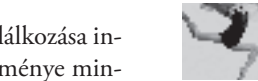
¹⁰ abban, javítás: az

¹¹ és a földön-élő világban egyedülálló tényben rejlik

¹² fokig, mértékig-ben

¹³ nyugodtan mondhatjuk a modern pszichológia tanítása alapján

¹⁴ A gépirat harmadik oldalának a vége.



titokzatos világmindenségnek a történelem előtti korban, az ősember lelkében való találkozási indította el a hatásnak és visszahatásnak azt a¹⁵ végtelen láncolatát, amelynek az¹⁶ eredménye minden emberi cselekedet és alkotás. A világ hat a lélekre és a lélek kifejezi ezt a hatást. Hogyan fejezhetné ki másképpen, mint mozgással? Hiszen a mozdulatlanság csak egyetlen ritka állapotnak a kifejeződése. Az ezerszínű életnek és a lélekben lezajló mozgásszerű folyamatoknak csak a kifejező mozdulat lehet a megnyilatkozási formája. Az ősember fölfedezi a testét, mint az önkifejeződés csodálatos hangszerét és ha¹⁷ örömet érez vagy¹⁸ ha bánatot, egyformán ki kell¹⁹ élnie és az²⁰ érzés mozdulatokba ömlik át és ez az önkifejeződő mozdulat: az első tánc. Az első táncos, miközben a mozdulat kifejezést ad a lelkiállapotoknak, hullámzásoknak,²¹ a mozgás ismétlése, begyakorlása alkalmával érzi, hogy ugyanaz az érzés szólal meg a lelkében, mint amelyik azt²² a bizonyos mozdulatformát életre hívta. Örömeiben táncol, de táncol akkor is, amikor örülni akar. A gyászt, amely lesújtja, amikor a rejtélyes elmúlással szemben áll, ritmikus mozdulatokban fejezi ki. De megismétli ezt a mozdulatot, valahányszor a gyászt az érzés őszinteségével fokozni akarja. Így kíséri végig az ősember egész életét a tánc a születéstől a halálig minden ünnepi pillanatában. A mai ősalapítói népek, az ú.n. egzotikus népek szokásainak vizsgálata közben találtak olyan táncokat, amelyek kíséretében nővé, vagy férfivá avatják a hajadont és a serdülő fiút. Ezek a népek lényegében egyformán táncoltak évezredekkel Krisztus előtt a történelem előtti prehisztórikus²³ korban és táncolnak ma is. Táncolnak, ha harcba készül a törzs, táncolnak, ha győztek és táncolnak, ha az elesetteket temetik²⁴ és táncolnak a nászi ünnepeken, az isten tiszteletére és táncolva kísérik utolsó útjára a gyászdobok zenéjére testvéreiket. A tánc a telített emberi léleknek szükségszerű megnyilatkozása, amelynek kivételes²⁵ jelentősége lenne még akkor is, ha esztétikai problémák nem fűződnének hozzá. Mert a kultúrák élete nélkül az emberi megnyilatkozás nélkül hiányos és érthetetlen volna. A tánc tehát az ember időtlen és örök alaptermészetéből folyó különleges megnyilatkozás. Mibenlétét akkor ismerhetjük fel jobban, ha vizsgáljuk a tánc útját egyrészt az időben, vagyis²⁶ hogy mit jelentett ez az önkifejeződő mozgás a különböző kultúrák számára. Mi volt az, amiben ez az önkifejeződés évszázadról-évszázadra eltért az előző korszak mozdulatokban való önkifejeződési formájától és mi az, ami²⁷ minden különbözőség ellenére közös a táncban és²⁸ közös nevezőre hozza a sakkarai sír reliefsének táncosnőit Elsler Fannyval²⁹ csakúgy, mint a ma élő bármelyik táncosnővel.

Az első kultúrkör, amelyről pontos adatokkal bírunk és³⁰ amelyben a tánc műtörténeti emlékek által bizonyítható módon kivételesen nagy szerepet töltött be, az ókori egyiptomi kultúra. Nem véletlen, hogy a földi életet csak a túlvilág előcsarnokául tekintő egyiptomi világnézet a táncban sem érzett mást, mint kultikus³¹ eszközt a földről eltávozott lélek és a föld fölött lakozó istenek

¹⁵ azt-a

¹⁶ amelynek az, javítás: Ennek

¹⁷ és ha-Ha

¹⁸ vagy

¹⁹ azt

²⁰ és az, javítás: És az

²¹ miközben a mozdulat kifejezést ad a lelkiállapotoknak, hullámzásoknak,

²² amelyik azt, javítás: E

²³ prehisztórikus, helyette: történelem előtti

²⁴ A gépirat negyedik oldalának a vége.

²⁵ amelynek kivételes, javítás: K

²⁶ vagyis, javítás: V

²⁷ Beszúrás: a táncokban

²⁸ a táncban és, javítás: Mi az [ami]

²⁹ Fanny Elssler (1810-1884) osztrák táncosnő, balerina.

³⁰ amelyről pontos adatokkal bírunk és

³¹ kultikus, javítás: szertartási



tiszteletére. Nem véletlen, hogy a Krisztus előtti 3500-tól 2650-ig uralkodó I-VII. dinasztia,³² vagyis a masztabák és piramisok építésének korában kizárólag sírokban található táncra vonatkozó megőrkítések. Ezek a megőrkítések már fejlett táncművelésről számolnak be és azt bizonyítják,³³ hogy az emberi test engedelmes eszközévé lett a léleknek és a³⁴ tánc azoknak a komoly, sőt komor érzéseknek szimbólumává vált, amelyek eltöltik a túlvilágra gondoló emberi lelket.



1. kép:
Táncosnők.
Relief a sakkari sírban³⁵

Ez az ábrázolás egyike a legmeglepőbbeknek. Karcsú táncosnőket látunk jobb lábukat és mindkét kezüket maguk elé a magasba lendítve. Törzsük hátrahajlik anélkül, hogy ebben a nehéz pózban testük egyensúlyát veszítené. Az ábrázolt testtartás már fejlett technikai tudást igényel és arra enged következtetni, hogy hasonló mozgáselemekből épült fel, tehát e póznak előzménye és a reá következő mozdulatok hasonlóképpen tervszerűen megkomponált tánc részelemei voltak.

Ugyancsak a sakkari sírból származik ez a következő képünk, amelynek eredetije a kairói múzeumban van.

1. kép: Zene és tánc. Kétrészes relief a sakkari sírból

Ha összevetjük ezeket a táncjeleneteket ábrázoló műemlékeket az egyiptomi mindennapi élet más jeleneteit ábrázoló³⁷ reliefekkel, amelyek³⁸ a halászatot, földmunkát, állattenyésztést, ipari munkát³⁹ jelenítik meg⁴⁰ az összevetés mindjárt rávilágít a tánc mibenlétének egyik örök és alapvető sajátosságára. Az életnek a valósággal összefüggő mozdulatai mindig egy bizonyos konkrét⁴¹ cél érdekében történnek. Az emberi mozgás a reális élet szempontjából eszköz és éppen ezért nincs esztétikai értelemben zárt formába öntve, hanem formátlan, mint maga az élet. Az alaktalan,⁴² reális célú mozgás kötetlenségével szemben az emberi test mozdulatjátékának kötött formáját a ritmus jelenti. Ez az alapvető különbség nemcsak a képi ábrázolás tervszerű elrendezésében mutatkozik meg. Az egyik területen a mozgásritmus hiánya és a másik területen a mozgásritmusnak látható és szemléltető kifejezése.⁴³ De a⁴⁴ ritmusban pillanthatjuk meg az alaktalan idő végtelen

³² 3511-től 2651-ig uralkodó I-VII. első dinasztia, javítás: első dinasztia

³³ és azt bizonyítják, javítás: B

³⁴ és a; javítás: Itt a tánc (A gépirat ötödik oldalának vége.)

³⁵ Képeket nem tartalmaz a gépirat. Csak ott közlök, illusztrációként, képeket, ahol be tudtam azonosítani a szerző által hivatkozott ábrázolásokat.

³⁶ A korrektrázott kéziratban az 1. képtől kezdve a szöveg egészen idáig áthúzva szerepel.

³⁷ ábrázoló

³⁸ reliefekkel, amelyek

³⁹ Beszúrás: ábrázoló reliefekkel, ez

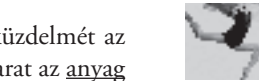
⁴⁰ jelenítik meg

⁴¹ Konkrét, javítás: határozott

⁴² Az alaktalan; javítás: A (A gépirat hatodik oldalának vége.)

⁴³ Ez az alapvető különbség nemcsak a képi ábrázolás tervszerű elrendezésében mutatkozik meg. Az egyik területen a mozgásritmus hiánya és a másik területen a mozgásritmusnak látható és szemléltető kifejezése.

⁴⁴ De a, javítás: A



folyójában⁴⁵ úszó embernek, emberi léleknek a múltó és pillanatokra győzelmes⁴⁶ küzdelmét az idővel, amikor⁴⁷ a mozdulat révén, az azonos időbeosztású mozgás révén győzelmet arat az anyag felett, amelyben elmerülni látszik. A ritmusban tagolja az ember⁴⁸ az időt saját belső törvényei által formált egységekre, amelyek fölött azután a művészetek révén diadalmaskodik. Az úszó ember karlendítése az a ritmus, amellyel fenntartja magát a végtelen örvénylésű időfolyóban.⁴⁹ A ritmus öntudatlanul áthatja ugyan az egész természetet, a hangok rezgésétől a csillagok járásáig, a növények és a kristályok szimmetriájától a madár újra és újra ismétlődő daláig, de tudatosan az ember teremti meg először a táncban. És a ritmikus mozdulat révén, a tudatosan formákba zárt mozdulat révén az ember eggyé válnak érzi magát az egész világmindenséggel.

Csoda-e tehát, ha az ember, az első ember, az ősember, vagy az őskultúrák embere,⁵⁰ amikor ritmusra mozdul, istentiszteletnek érzi azt a mozgást, amelynek révén eggyé válik a világmindenséggel? És csoda-e, ha ezt a ritmikus mozgást elsősorban és csaknem kizárólag az isten tiszteltetére használja fel? Mit tesz az emberi lélek, ha ki akar kapcsolódni a hétköznapi alaktalan életéből, a realitások káoszából?⁵¹ A ritmikus rendezett időben az élet-valóság gesztusaitól eltérő, ünnepléses és felemelő,⁵² céltalan és mégis csodálatos lélektani hatású mozgásokat végez. Ezeknek a ritmizált mozdulatoknak a földi életben a realitás szempontjából⁵³ nincsen konkrét⁵⁴ céljuk, megmagyarázható gyakorlati értelmük. De mélységes és csodálatos értelmük van annak a hatásnak a szempontjából, amelyet az ember gyakorlásuk közben átél. Kikapcsolódik általuk a saját énjéből, megsemmisül az individuális⁵⁵ tudat és felemelkedik egy eksztatikus világba, amelyben⁵⁶ tartózkodni a léleknek felemelő öröm és fenségesebben ünneplési pillanat. A komoly Egyiptom komoly mozdulatformák segítségével élte át ezt a csodát. Vallásos felvonulások alkalmával, Osiris isten feltámadását⁵⁷ ünneplő körmenetekben, templomok, sírok felszentelésénél, az emberfölötti méretű⁵⁸ istenszobrokat a vallásos élet szolgálatában álló táncosnők táncolták körül, hogy elűzzék az isten közeléből a rossz szellemeket. A főpapok, sőt, kivételes esetben maguk a fáraók ritmizált mozdulatok, tehát tánc formájában végezték el a reájuk kötelező ceremóniákat. Úgy, ahogy a Biblia szerint Dávid király táncolt a frigszekevény előtt, amikor azt visszahódították a filiszteusoktól, vagy ahogy a zsidók az Aranyborjú körül táncolva fejezték ki tiszteletüket a bálványisten iránt. Az egyiptomiak a ritmusnak a kozmikus értelmét mennyire⁵⁹ mélyen⁶⁰ érezték, bizonyíték⁶¹ az is, hogy a csillagok járásának törvényét ismerő papoknak volt egy táncuk, amely az égitestek járását szimbolizálta.⁶²

⁴⁵ folyójában, javítás: folyamában

⁴⁶ a múltó és pillanatokra győzelmes

⁴⁷ amikor, javítás: az ember

⁴⁸ az ember

⁴⁹ időfolyóban

⁵⁰ vagy az őskultúrák embere; javítás: az első kultúrlény

⁵¹ káoszából, javítás: zűrzavarából

⁵² A 'fel' szótag után a gépirat hetedik oldalának vége.

⁵³ a realitás szempontjából

⁵⁴ konkrét, javítás: reális

⁵⁵ Individuális, javítás: egyéni

⁵⁶ amelyben, javítás: itt

⁵⁷ Osiris isten feltámadását

⁵⁸ az emberfölötti méretű, javítás: Az

⁵⁹ mennyire

⁶⁰ beszúrás: át

⁶¹ bizonyítja

⁶² 'Úgy, hogy' résztől kezdve idáig a margó mellett összekapcsolva és mellé írva: elmaradhat



Ha azt mondtuk,⁶³ hogy a tánc az emberi lélek önkifejeződése, akkor⁶⁴ Egyiptomban a tánc imádságos lelki tartalmakat fejezett ki. Vagyis a mozdulat révén imádkoztak. Úgy,⁶⁵ mint⁶⁶ ahogyan ma is léteznek⁶⁷ távol-keleti népek,⁶⁸ főként a maláji szigetcsoportokon, ahol⁶⁹ nemcsak szavakkal imádkozik a hívő,⁷⁰ hanem szimbolikus értelmű és tartalmú mozdulatokkal.⁷¹ Az egyiptomi tánc a földöntúli étellel állt kapcsolatban és a valóságon túli dolgokkal élt bensőséges összefüggésben. A reliefek tanúsága szerint komoly, ünnepélyes, lassú sohasem végletes, ritmikus mozdulatoknak szerves összefüggése volt ez az imádkozó egyiptomi tánc. Később, az ú.n. Újbirodalomban, Krisztus előtt 1575-től lassankint⁷² átalakul az egyiptomi tánc stílusa, lassan⁷³ elveszti ünnepélyesen vallásos tartalmát. Asszír, babiloni, föníciai, kisázsiai és hettita behatások révén az egyiptomi képzőművészet stílusváltozásaival párhuzamosan az egyiptomi tánc is megváltozik, komoly, lassú, patetikus jellegét levette és fokozatosan⁷⁴ öncélú szórakoztatássá válik. Azok a leírások, amelyeket Hérodotosznál, Sztrabónnál és Diodórosznál olvashatunk, már erről a stílusváltozásról tudósítanak.⁷⁵ A kultusztánc mellett, sőt annak a rovására a magánházak ünnepélyein találkozunk a sokkal gyorsabb ütemű, szeszélyesebb ritmusú „modernebb” jellegű, a művészi mozdulatokban rejlő szépség esztétikai erejével szórakoztató táncokkal.



3. sz. kép: Énekesnők és táncosnők. Falfestmény Antefoker sírjában, Thébában.

⁶³ Ha azt mondtuk, javítás: M

⁶⁴ akkor

⁶⁵ A gépirat nyolcadik oldalának a vége.

⁶⁶ Úgy, mint, javítás: M

⁶⁷ léteznek

⁶⁸ Beszúrás: nél

⁶⁹ ahol, javítás: a hívő

⁷⁰ a hívő

⁷¹ Beszúrás: is

⁷² Krisztus előtt 1575-től lassankint

⁷³ lassan, javítás: L

⁷⁴ Asszír, babiloni, föníciai, kisázsiai és hettita behatások révén az egyiptomi képzőművészet stílusváltozásaival párhuzamosan az egyiptomi tánc is megváltozik, komoly, lassú, patetikus jellegét levette és fokozatosan, javítás: F

⁷⁵ Azok a leírások, amelyeket Hérodotosznál, Sztrabónnál és Diodórosznál olvashatunk, már erről a stílusváltozásról tudósítanak.



A sakkarai reliefek az egyiptomi táncot mint tudatos koreográfiai művészetet reprezentálják. A thébai Antefoker-sír falfestménye énekesnőket és táncosnőket ábrázol. Bár magán viseli még a halottkultusz kötöttebb formai stílusát, de – mint azt a kairói⁷⁶ múzeumban található csodálatos mészköreliefek mutatják,

4. sz. kép: Zenélő táncosnők. Mészkörelief Sakkarából.

mégis modern balettjelenetnek tekinthető.⁷⁷

(A szöveget közzétette, a jegyzeteket írta: Tóvay Nagy Péter)



Németh Antal

Irodalomjegyzék

Baránszky

1984 Pályám emlékezete. In: Baránszky Jób László: *Teremtő értékelés*. Budapest, Magvető, 1984. 525-555.

Vincze

2007 Vincze Tamás: Mitrovics Gyula egyetemi és egyetemen kívüli szerepvállalása és funkciói. In: *A „Debreceni Iskola”. Neveléstudomány-történettudományi vázlatok*. Szerk.: Breznaynszky László. Budapest, Gondolat, 2007. 128-139.

⁷⁶ A gépirat kilencedik oldalának a vége.

⁷⁷ Az utolsó bekezdés áthúzva.



Henricus Cornelius Arippa

A táncról

(Részlet A tudományok bizonytalansága és hívsága című könyvből)

XVIII. fejezet. A táncról és szokellésről¹

A zenéhez tartozik a tánc vagy a szokellés² leányzó és szerelmesek számára oly igen kedvelt művészete is, amelyet nagy gonddal tanulnak, késő éjjelig fáradhatatlanul úznak, és a lehető legnagyobb figyelemmel tanulmányoznak avégett, hogy a lant-, dob- és sípmuzika ütemére kecses mozdulatokkal és a megfelelő lépésekkel tudjanak majd ugrabugrálni, illetve, hogy ezt a végtelenül ostoba, leginkább a kergekórra³ emlékeztető mutatványt a legügyesebb és leghozzáértőbb módon adhassák elő. Pedig ha ezt az elmebajt az általános elmebaj nem támogatná, vagy sípszó nem kísérné, bizony a táncnál nevelésesebb és időtlenebb látványosság nem is létezhetné.⁴ A tánc ugyanis a könnyelműség bátorítója, a bűn kedvese, a vágy csiholója, a szemérem ellensége, gondolkodó emberhez méltatlan játék. Mint Petrarca mondja, tánc közben gyakran veszíti el az asszony sokáig híven őrzött becsületét, gyakran tanulja meg a szerencsétlen szüzcseke, amit jobb lett volna sose tudnia, és tánc közben bizony sokak jó híre és szemérme veszett oda mindörökre.⁵ A táncmulatságból számosan tértek haza már megrontva, még többen megzavarodva – megtisztulva azonban még soha senki. Gyakran tapasztalhatjuk, hogy a tánc néha alaposan megtiporja, ám kivétel nélkül mindig támadja, és ostrom alá veszi a szemérmét. A görög szerzők⁶ némelyike mégis nagyra tartja e művészetet, mivel azt állítja, hogy mint sok egyéb mocskos és veszedelmes dolog, a tánc is eredetileg a mennyek magasából, a csillagok és bolygók mozgásának, tűnténektértének, illetve valamiféle égi körtánc harmonikus kapcsolatának és rendjének mintájára, a világ

¹ Forrás: Henricus Cornelius Arippa: De incertitudine et vanitate scientiarum. Antwerpiae, Raphelengius, 1609. 85-89. (Cap. XVIII-XIX.).

² Az eredetiben: „saltationum et chorearum”. Mindkettő táncot jelent, egyik latinul, a másik görögül. Itt jegyzem meg, hogy Tommaso Garzoni (1549-1589) híres Piazza universale-jának (első kiad: Venezia, 1585) táncról szóló részében – kiegészítve ugyan, de - szó szerint átvette Arippa szövegét.

³ Sebastian Brant A Bolondok Hajója című művében szintén hasonló módon emlékezik meg a táncról: „Szerintem teljesen örült, / Aki a táncnak megörült, / Ugrál, mint kergette birka, sorban: / Fáradt lábát vonszolja porban.” (Márton László fordítása). Vö. Brant, 2008. 154.

⁴ A táncmozdulatok zene nélküli értelmetlen, neveléses voltának toposza számos alkalommal került felhasználásra a táncról folyó morális vita története során. Arippa valószínűleg már itt is Petrarca De remediis utriusque fortunae (A kétféle szerencse gyógymódjairól) című munkájának táncról szóló fejezetéből kölcsönöz: „(I. 24. 6.) Képzeld el, hogy úgy nézed a táncot, hogy nem hallod a zenét, és úgy látod, ahogy ezek a buta nőszemélyek, és a még náluk is puhányabb férfiak a csendben mennek körbe-körbe, nevetnek, bohóckodnak – kérdem én, láttál ennél nagyobb furcsaságot, bolondságot? Így most a lant és a síp hangja irányítja ezt az össze-vissza mozgást, vagyis az egyik időtlen dolog a másikat.” (Lengyel Réka fordítása).

⁵ „(I. 24.10.) Sokakra hozott már szégyent ez a mulatság, tisztas asszonyságok gyakran a táncban veszítették el hosszú ideig őrzött becsületüket, a boldogtalan szűz lányka a lakodalma napján tanulta meg azt, amit jobb lett volna, ha soha nem tud meg.” (Lengyel Réka fordítása).

⁶ Innentől kezdődően, egészen az Amor nevét említő részig, Arippa Lukianosz: Beszélgetés a táncról című művének gondolatmenetét követi. Vö. Lukianosz, 1974. I. 740-746. (7-25.).



teremtésével egy időben, Isten akaratából keletkezett egykor.⁷ Mások szerint viszont a szatírok találmanya a tánc. Bakkhosz is állítólag e művészet segítségével győzte le a thürrének, indek és lüdek harcias népét.⁸ Ezért kaphatott aztán a tánc vallási szerepet is: Rheia istennő⁹ parancsára Phrügiában a korübaszoknak, Krétán a kurészeknek kellett előadniok, Déloszon pedig nem létezhetett ünnep, amelynek során ne került volna táncra sor, és soha egyetlen ünnepélyt vagy szertartást sem tartottak nélküle. Az indiai bráhmaonok is reggelente és estente a nap felé fordulva táncoltak, így imádták ezt az égitestet. Az etiópok, az egyiptomiak, de a thrákok és a szküthák is a vallási szertartás részének tekintették a táncot, hiszen a legkiválóbb táncosok, Orpheusz és Muszaiosz¹⁰ alapozták meg eredetileg művészetét. A rómaiaknál is léteztek olyan, Saliusoknak¹¹ nevezett papok, akik Mars tiszteletére táncot roptak. A görögök legkiválóbbjai, a lakedaimoniak Kasztórtól és Polluxtól¹² tanultak meg táncolni, s szokásuk volt, hogy mindent tánc lépések kíséretében végeztek. Thesszáliában oly nagy becsben állt a tánc, hogy a nép előljáróit és vezetőit az „előtáncos” néven tisztelték. Maga Szókratész¹³ pedig, akit egy kinyilatkoztatás alapján a legbölcsebb embernek tartottak, nem átalotta azt tanítani, hogy a tánc már csupán ősi eredete miatt is jelentős dolog, ráadásul az egekig magasalta, és a komoly tudományok közé is sorolta az ugrabugrát. Úgy látta, sokkal fenségesebb jelenség a tánc, semhogy megfelelően lehessen szólni róla, hiszen szentséges módon, a világ teremtésével egy időben született, és Ámorról, a legősibb istenséggel együtt jött a világra. Ám ne csodálkozzunk azon, ha a görögök ekképpen okoskodtak, hiszen ők a házasságtörést, a nemi erőszakot, az apagyilkosságot, és az összes gázságot egytől-egyetlen isteni eredetűnek tartották. A józan ítéletű és méltóságteljes régi rómaiak azonban mindenfajta táncot elutasítottak, és soha egyetlen tisztességes asszonyt sem magasaltak azért, mert ügyesen táncolt. Sallustius is ezért hányhatja Sempronía szemére, hogy hozzáértőbben énekelt és táncolt, mint az egy jóra való hölgyhöz illett volna,¹⁴ sőt a konzulviselt Gabiniustól és M.Caeliustól a

⁷ Itt két dologra is utal a szerző: Egyrészt arra, hogy a középkori, ún. miazmatikus járvány-elmélet szerint a járványok és a betegségek is a bolygómozgással és a csillagjárással kapcsolatosak – ezek tehát az említett mocskos és veszedelmes dolgok – másrészt pedig a szférák „zenéjére”, illetve az égitestek szabályszerű mozgására, „táncára”, amelyről Arippa is ír De occulta philosophia című főművében.

⁸ A neveket Arippa latin formájukban írja. Bakkhosz, más nevén Dionüszosz győzelmeit általában varázslatokkal, vagy megörjített, táncoló és tomboló bakkhánsoi segítségével aratta. A szövegben Dionüszosz indusok elleni hadjárataról van szó. A történetet több antik forrás megemlíti (Athénaiosz: Lakomázó bölcsek, Hyginus: Mesék, Lukianosz: Beszélgetés a táncról, Dionüszosz, Ovidius: Átváltozások, Pauszaniasz: Görögország leírása, Philostratos: A tüanai Apollóniosz története, Plinius: A természetéről, Seneca: Oedipus, Phaedra, Sztrabón: Geographika stb.). A téma legteljesebb feldolgozásának Nonnosz: Dionüszosziaka című eposza tekinthető.

⁹ Rheia vagy Kübelé ősi földistennő, Uranosz és Gaia leánya, számos istenség, köztük Zeusz anyja. Az antik szerzők a krétai kurészeket és a frig korübaszokat főként a csecsemő Zeusz körül járt hangos fegyvertáncuk kapcsán emlegetik, amely elnyomta a síró gyermek hangját, aki így szerencsésen megmenekült a vérszomjas apa, Kronosz haragja elől.

¹⁰ Orpheusz és Muszaiosz: mindketten mitikus görög költők és énekesek, a zene „feltalálói” voltak, akiknek alakjához misztériumvallások is kapcsolódtak. Muszaiosz a hagyomány szerint Orpheusz tanítványa volt. Muszaiosznak egyetlen Dionüszosz-himnusz maradt fenn, Orpheusz neve alatt pedig szintén néhány himnikus vers.

¹¹ Saliusok: 24 tagú latin papi rend, a Ke. e. 5. századtól főként Mars kultuszához kapcsolódott a szerepük. Nevük lázdszerű bottal végzett rituális táncukra utal (salio latinul azt jelenti: 'ugrom').

¹² Castor és Pollux vagy Kasztór és Polüdeikész – mitikus ikerpár, Dioszküroszok néven is tisztelték őket az ókorban.

¹³ Szókratész és a tánc kapcsolatát, Lukianosz mellett, Xenophón (Lakoma, II.) és Athénaiosz (Lakomázó bölcsek, I. 37.) című műve emlegeti.

¹⁴ Sallustius (Kr.e. 86-34.) római hadvezér, történetíró. Sempronía római arisztokrata hölgy, az idősebb Brutus felesége, aki Sallustius szerint fontos szerepet játszott a Catilina-féle összeesküvésben: (25.) Volt egy az asszonyok között, Sempronía, aki már sokszor követett el férfias bátorságra valló tetteket. Származása, szépsége, férje, gyermekei révén szerencsésnek mondhatta magát; jártas volt a görög és a latin irodalomban; citerázni és táncolni ékebben tudott, mint ahogyan tisztességes nőhöz illik, és a bujaság sok más kelepéjét ismerte. Mindig minden kedvesebb volt neki a tisztességnél és a szeméremnél. Pénzét vagy híret kímélte-e kevésbé, nem könnyű eldönteni. Olyan érzékiség lobogott benne, hogy gyakrabban kezdett ki ő a férfakkal, mint azok vele. Sokszor megszegte adott szavát, esküvel letagadta adósságát, cinkos volt gyilkosságokban, fényűzés és elszegényedése a vesztébe kergette. Ám tehetsége nem mindennapi volt: verseket faragott, tréfákat eszelt ki, társaságban hol szerény, hol behézlő, hol kacér volt. Egyszóval szellem és báj sugárzott belőle. (Kurcz Ágnes fordítása) Sallustius, 1978. 24.



rómaiak kifejezetten rossz néven vették, hogy túlságosan járatosak voltak a táncművészetben. Marcus Cato¹⁵ pedig L. Murenát egyenest bünnel vádolta, amiért Asiában táncolni merészelt. Mikor aztán Cicero védelmébe vette az illetőt, odáig azért nem merészkedett, hogy helyeslje a cselekedetét, inkább azt próbálta makacsul tagadni, hogy Murena bármi ilyesmit tett volna. Azt is hozzáfűzte, hogy egyetlen épeszű ember sem kezd józanul táncikálásba, sem magában, sem pedig kulturált vagy tisztas társaságban. Hiszen csak a zabolátlan mulatozás, az ízléstelen baromkodás, a mocskos gyönyörök kísérője a féktelen ugrabugra.¹⁶ Vagyis a tánc szükségképpen minden vétkek leghívtányabbika. Még kimondani is szégyen, mi minden rosszat láthat vagy hallhat az ember, s miféle szóváltásoknak és taperolásnak lehet tanúja, ha táncra kerül a sor. Idétlen mozdulatoktól, duhaj dobantásoktól buja nyomakodásig, sikamlós versikéig és obszcén dalokig sok minden előfordul ám tánc közben, a lányokat és nőket szégyentelen kezek markolásszák, szájuk csokolgatják, karok ölelgetik, mintha kurvák lennének. Amit pedig a természet elrejtett, a tisztesség elleplezett, azt a pajzanság gyakran lecsupaszítja, miközben játék ürügyén suttyomban folynak a bűnös üzemek.¹⁷

E tevékenység tehát egyáltalán nem a mennyekből származik, hanem a gonosz démonok Istenkísértő találmánya. Mikor ugyanis Izráel népe a pusztában borjút emelt magának bálványul, s néki áldozott, inni, lakomázni, majd mulatozni kezdett, s tisztetére dalolva körtáncot lejtett.¹⁸

XIX. fejezet. A gladiátorviadalról

Mindennek kapcsán nem feledkeztem ám meg arról sem, hogy még sok egyéb, a régi szerzők által említett fajtája is létezik a táncnak, amelyek részint napjainkra már kimentek a divatból, részint viszont még ma is használatosak. Ilyen például az a fegyveres tánc,¹⁹ amelyet a gladiátorharc, a vívóművészet²⁰ és a harcművészet alkalmaz. Igencsak gyászos mesterség ez, amelynek során abban áll a szórakozás, hogy egy ártatlan embert meggyilkolnak, míg a legsúlyosabb szégyenek számít, ha a harcos kissé óvatosabbnak bizonyul, és csupán halálos sebet kap. Átkozott legyen minden

¹⁵ Marcus Porcius Cato (Kr.e. 95-46) római államférfi. Lucius Licinius Murena római politikus és hadvezér a Kr. e. 1. században, Cicero egykori iskolatársa. Miután Mithridatészról vereséget szenvedett, perbe fogták, de Cicero kisegítette a bajból.

¹⁶ VI. (13) Cato L. Murenát táncosnak nevezi. E szitokszó, ha joggal hánytorgatják fel, szigorú vádlóra vall, ha pedig igaz-talanul, gyalázkodó rágalmazóra. Ezért, minthogy ily nagy tekintélynek örvendsz, Marcus, nem illendő, hogy az utcáról vagy a ripacsok valamely civakodásából átvedd e szitokszót, sem pedig az, hogy a római nép consulát meggondolatlanul táncosnak nevezd, hanem meg kell vizsgálnod, hogy milyen egyéb bűnökkel megfertőzöttnek kell lennie annak, akinek ezt joggal hánytorgatják fel. Hiszen jóformán senki sem táncol józan állapotban, kivéve talán, ha bolond, sem egymagában, sem pedig mértékletes és tisztas társaságban. A korán kezdődő lakoma, a kies hely és számos érzéki öröm legszélsőségesebb kísérője a tánc. Elém rángatod azt, amely minden vétek közül a végső, és elhagyod azokat, amelyek mellőzésével e vétek elő sem kerülhet? Nem bizonygatsz a szégyenteljes lakomákat, a szerelmi viszonyokat, a zajos dorbézolásokat, a kicsapongásokat és a pazarlást, s noha nem találsz rá azon dolgokra, amelyeket, ámbár vétkesek, gyönyörnek neveznek, abban az emberben véled felfedezni a fényűzés árnyékát, akiben magát a fényűzést nem találod? (Nótári Tamás fordítása) Cicero, 2004. 79.

¹⁷ Az ellenkező neműek táncával járó testi kontaktusok leírását Agrippa Juan Luis Vives: De institutione feminae christinae (A keresztény nő nevelése) című művéből kölcsönözhettem (I. 12.): „Vagy lehet-e valami gyűjtőbhatású a szenvedélyekre, mint ha egy táncosnő fékevesztett mozdulatokkal közszemlére tartja, amit vagy a természet elrejtett, vagy a közérkölc elrejtett? Nem ide tartoznak-e a kacsingatás, a fejnek ide-oda vetése, a hajfürtök kibontása?” Vives, 1935. 292. (Péter János fordítása). Vives egyébként ebben a részben Ambrus egyik, a szüzesség erényét taglaló, írásából (De virginibus) idéz.

¹⁸ Móz. II.:32.6.

¹⁹ Saltatio armata.

²⁰ Chironomia (Kheironomia): A görög kheir 'kéz' és nomosz 'törvény' szavakból álló kifejezés. Eredetileg a retorika egyik ágazata: arra tanít, hogyan gesztikuláljunk beszéd közben. Itt azonban egyéb kézhasználat – vívás, ökölvívás, karate – művésze.



olyan művészet, amelynek kegyetlensége csak ostobaságával ér föl: minden effajta táncípust, minthogy csupa hívság és agyrem, inkább kerülni kell, nem pedig gyakorolni, hiszen nem egyébre oktatnak, mint annak bonyolult trükkjeire, hogy miként viselkedjünk, ha éppen elment az eszünk.

(A szöveget latinból fordította: Magyar László András,
a jegyzeteket Magyar László András, Tóvay Nagy Péter írta)

Irodalomjegyzék

Brant

2008 Sebastian Brant: *A Bolondok hajója*. Zebegény, Borda, 2008.

Cicero

2004 Cicero: *Négy védőbeszéd*. Szeged, Lectum, 2004.

Lukianosz

1974 Lukianosz: Beszélgetés a táncról. In: *Lukianosz összes művei*. Budapest, Helikon, 1974. I. 736-764. (Bibliotheca Classica)

Sallustius

1978 C. Sallustius Crispus *összes művei*. Budapest, Helikon, 1978. (Bibliotheca Classica)

Vives

1935 Vives J. Lajos: *Válogatott neveléstudományi művei*. Kézdivásárhely, 1935.

Hieronimus Mercurialis (1530–1606)

A testgyakorlásról (De arte gymnastica)¹

II. könyv, III. fejezet Az ugrómozgásokról

Miután tehát a teljes gümnasztikát akképpen osztályoztuk, hogy egyrészt az emberek magukban, másrészt mások segítségével végzett mozgásaira, az első csoportot pedig még ugró és küzdőmozgásokra² osztottuk, avégett, hogy tanulmányunk ne váljék zavarossá, előbb az ugró, majd a – pályákon, vagy hasonló helyen végzett mozgásfajtákat mind felölelő – küzdősportokat veszünk sorra, végül pedig a gümnasztikáról szóló részt azokkal a mozgásformákkal zárjuk, amelyek mások által végzett mozgásokkal kapcsolatosak. Ha pedig mindezt megtárgyaltuk, immár a teljes gümnasztikát ismertnek tekinthetjük.

Az ugrómozgásnak (latinul saltatoria, görögül orkhüszisz) Homérosz három fajtáját ismerte. Ezt mindenki könnyen beláthatja, aki könyveit olvasgatni szokta. Az első a kübisztiké, amelyről Xenophón³ és Szüda⁴ azt írja, hogy olyan művészet volt, amelynek során az emberek a lábukat és karjukat különféle módokon a fejük irányába hajlítva ugráltak, ahogyan a mi korunkban is teszik azt némely csepürágók, akik a haszon reményében bolondítják a népeket, és komédiákat adva elő járják a városokat. Lukianosz ezt a mozgásfajtát kübiszmá-nak nevezte: a szótárban is megtalálható a „cernulat kübiszma”⁵ kifejezés – amelyet Seneca⁶ is használt nyolcadik levelében – igaz, több kódex „cernuat”-ot ír.

A második ugrómozgás-fajta a szphairisztiké, avagy a labdajáték, mivel ebben az esetben a labdajátékosok ugrálnak. Erre tanú Homéroszon kívül – aki az Odüsszeia hatodik könyvében Nauszikaáról a következőket írja: „fátylukat eldobták, s labdával játszva mulattak: / köztük Nauszika, a fehérkaru dallani kezdett”⁷ – Démoxénosz állítására hivatkozva Athénaiosz⁸ is, amint alább majd bizonyítjuk.

A harmadik mozgásforma a közönségesen orkhészisznek nevezett ugrásforma, amit mi egyszerűen táncnak nevezhetünk. Jóllehet ezt az egész „orkhesztikát” őseink inkább gyönyörűség-

ből és szórakozásból, mint egyéb célból gyakorolták – amely szokás mindmáig eleven éltetét él – nyilvánvalóan az effajta táncból sem hiányoztak a hadi, atlétikus és gyógyító célú torna elemei, ahogyan e három tornafajta egyike sem nélkülözte a többi mozgásforma elemeit, amint azt majd be is bizonyítom majd, amikor az egyes testgyakorlásfajtákról szólva azt próbálom majd bemutatni, hogy az egyes testgyakorlásfajták során hogyan alkalmazták külön-külön e mozgásformákat. Platón is bőséges tanúsággal szolgál ugyanis arra, hogy a harci sportok tánclemek nélkül egyszerűen nem létezhetnek, hiszen a Törvények hetedik könyvében a táncfajtákat háromfelé osztja, nevezetesen: harci, békés és kétes típusú táncokra, és harci táncnak közülük azt nevezi, amely hol magasra ugrásokkal, hol leguggolásokkal, hol az ellenség támadása elől való elhajlásokkal imitál támadást és védekezést, illetve, amely különféle figurákkal dobásokat és dőféseket utánoz. Az ilyen harci táncot Platón annyira fontosnak tartotta, hogy államában kötelezővé tette volna olyan mesterek alkalmazását, akik közkölségen kitanulva szakmájukat, a férfiakat és nőket egyaránt megtanítanák mindekre, mert úgy vélte, az effajta edzés egymagában is jelentősen hozzájárulhatna a katonai jártasság elsajátításához.⁹

Quintilianus,¹⁰ ez a kiváló szerző pedig az Institutiones első könyvének tizenegyedik fejezetében azt állítja, hogy a spártaiak egy bizonyosfajta táncot is felvettek a testedzésformák közé, mert a harc szempontjából hasznosnak tartották. Azt pedig, hogy az atlétikus torna során is alkalmaztak olykor – egyéb edzésformák mellett – táncot is, Pliniussal¹¹ bizonyíthatjuk, aki megemlékezett arról, hogy Stephanio, a tógástánc (togata saltatio) feltalálója, előbb az isteni Augustus, majd Claudius császár százados játékein egyaránt táncolt. Ahogy Platón is az előbb említett helyen kijelenti, hogy az általunk átmenetinek, az általa pedig aphiszbétümenésznek¹² nevezett táncípust a szertartások és engesztelő áldozatok alkalmával is bemutatták: Xenophón szerint Kürosz színe előtt a mantionaiak és az arkádiaiak is ilyen táncot lejtettek.¹³

Az atlétikának – amelynek játékeit és ünnepi szertartásait már bemutattuk – úgy tűnik, szintén nyilvánvalóan része lehetett eredetileg a tánc. Galénosz¹⁴ pedig egyértelműen beismeri, hogy az egészségügyi torna szempontjából sem megvetendő számára az ilyen tánc, hiszen az egészségnek és a jó testállapotnak egyaránt hasznos, bár a Peri hügienész (Az egészségről) második könyvében sok olyan általa kikúrált személyről is beszámol, akik éppen birkózás, pankráció, tánc és más hasonló testgyakorlás miatt betegedtek meg. Ezt Aretaios¹⁵ szintén megerősíti, mikor a többi, az egészség szempontjából hasznos testgyakorlási mód közt a táncot is felsorolja, szerinte a tánc (saltatio) természetét tekintve a körtánc (chorea) és az árnyékbok (umbratilis pugna) között foglal helyet, így aztán gyerekeknek, nőknek, illetve erősen megrokkant és sérülékeny öregeknek

⁹ Platón, 2008. 253., 279-281. (VII. 6. 795e, VII.18. 815a-816a.)

¹⁰ Quintilianus (1. sz.) szónok, rétorikai író. Institutiones oratoriae című munkája máig a szónoklattan alapműve, magyarul is olvasható. Vö. „I. 11. 18. Mert úgy hallottuk, hogy a spártaiak gyakorlatai között volt valamiféle tánc, melyről azt tartották, hogy a háború szempontjából is hasznos.” Quintilianus, 2009. 139. Krupp József fordítása.

¹¹ Plinius (id.) (23-79) Római természettudós, a Historia Naturalis című hatalmas természettudományi kompendium szerzője, Stephaniot a 7. könyv 48 (49.) fejezetében említi. A saltatio togatát nem tógában járták: a togata szó arra utal, hogy egy görög színházi (mimus) műfaj, „rómaiásított” változata.

¹² Amphí(szbainó - visszalépek, ellépek (gör.).

¹³ Xenophónnál a mantionaiak és az arkádiaiak táncáról egyedül a következő helyen (Anabaszisz) van szó: „VI. 9-11. Ezután egy müsziai harcos lépett elő, két kezében egy-egy könnyű pajzs. Hol azt táncolta, hogy kettővel küzd, hol meg azt, hogy egy ellen használja a pajzsokat, aztán pedig forgott, és kezében a pajzsokkal bukfencet vetett, egyszerrel gyönyörű látványt nyújtott. Végül perzsa táncot lejtett. A két pajzsot össze-összecsapva térdre bukott, majd ismét felállt, és mindezt a fuvola hangjának ütemére. Ezután a mantineiaiak léptek föl, és még mások Arkádiából, mind legszebb fegyverzetükben. A fuvola hangjától kísérve a fegyvertánc ütemére vonultak fel. Paian énekeltek és táncoltak, ahogy az istenek templomaikhoz vezető felvonulásokon szoktak. Xenophón, 2001. 393. (Fein Judit fordítása)

¹⁴ Galénosz Klaudiosz (2. sz.) az ókor legnagyobb hatású, görögül alkotó orvosa.

¹⁵ Aretaios (2. sz.) görög orvos.

¹ Forrás: Mercurialis, Hieronymus: Opuscula aurea et selectiora. Venetiis, Apud Iuntas et Baba, 1644 45-48, 51-52. 117-118.

² Palaestra – elsősorban birkózást, ökölvívást, pankrációt jelent, vagyis „ringben” végzett testmozgásokat.

³ Xenophón (Kr.e. 427-Kr. e. 355) görög katona, történetíró. Mercurialis Kürosz nevelkedése, illetve Anabaszisz című műveire hivatkozik: mindkettő olvasható magyarul is.

⁴ Szüda: 10. század végi bizánci lexikon. Az ókorra vonatkozóan rengeteg adat csak ebben a betűrendes lexikonban maradt fenn.

⁵ Cernulat – kb. „kirúg” – lovászati szakkifejezés, a ló akkor „cernulat,” ha hátra kirúgva, tomporát felemelve előrefelé veti le lovasát.

⁶ Ifj. Seneca (Kr.e.4.-Kr.u.65) római író, filozófus, politikus. Seneca ebben a levelében a római tárgyú színdarabokat (fabula togata), a görög tárgyú tragédiákat (fabula palliata) és a boházatokot, mimusokat emlegeti. Seneca, 2002. I. 116.

⁷ „Élvezvén az ebédet a szolgálók s a királylány, / fátylukat eldobták s labdával játszva mulattak / hókaru Nauszikaá vezette, táncolva daloltak. Homérosz, 1957. 81. (VI. 99-101.), Devecseri Gábor fordítása.

⁸ Naukratiszi Athénaiosz (Kr.u.3.) görög író, Deipnoszophisztai (Lakomázva bölcselkedők) című munkája hatalmas művelődéstörténeti adattár. Itt idézi ezt a véleményt is.



egyformán ajánlható. Azt azonban egyértelműen nem merném eldönteni, hogy itt pontosan arról a táncról van-e szó, amit Platón eirénikének, avagy békésnek nevez, és amelyről azt írja, hogy a jó lelkiállapotnak, és a kiegyensúlyozott ember visszafogott vágyainak felel meg.

Ám szerintem eddig is már elégségesen bizonyítottuk, hogy a gümnasztikának nincs olyan fajtája, amelyben ne lenne szerepe a táncnak, meg hát azt is említettük már, hogy Platón a testgyakorlási módokat ugrásfajtákra és küzdősportokra (palaestrica) osztotta föl.

(...)

II. könyv, VI. fejezet: Az orkhésizsről, avagy az ugrómozgások harmadik fajtájáról

Az előzőekben az ugrómozgásokat három részre osztottuk: kübisztikére, sphairisztikére és arra, amelyet egyszerűen az egész osztály közös nevével neveztünk el, vagyis a táncra (orkhesztiké vagy saltatio). Mivel a három közül kettőt már bemutattunk, most a harmadikra kell térnünk. Erről most a következőket mondjuk el: először is, azt, hogy micsoda, másodszer, hogy hány fajtája van, harmadszor azt, hogy mire használták elődeink, negyedszer és legvégül pedig, hogy kik művelték.

Mikor ugyanis Arisztotelész Poétikája elején azt mondja, hogy minden poézisfajta megegyezik abban, hogy utánzás a lényege, rögtön fel is osztja az utánzásfajtákat: Azt írja, az utánzások megkülönböztethetők aszerint, hogy mivel utánoznak, például összhanggal, ritmussal, vagy pusztán beszéddel, vagy hogy mit utánoznak, mármint hogy jobbat, hasonlót vagy rosszabbat-e, illetve hogy miként utánoznak, vagyis hogy eljátsszák, bemutatják vagy elbeszélik-e az utánzott dolgot, avagy más szerepét felöltve, illetve változatlan személyben ábrázolják-e tárgyukat. Itt a táncról a következőket állapítja meg: „Magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művészte.”¹⁶ Vagyis: csak a ritmussal, harmónia nélkül utánoznak a táncosok, mert ők változatos, ritmikus gesztusokkal utánozzák a jellemeket, érzelmeket és tetteket.¹⁷

E kijelentésből látható, hogy az orkhésizs avagy a tánc nem egyéb, mint egyfajta készség, amelynek segítségével a táncos az emberek jellemét, érzelmeit és tetteit művészien kivitelezett, ritmikus és kigondolt testmozgásokkal és gesztusokkal képes utánozni. Arisztotelész egyébként a *Civilium* 7. könyvének 4. fejezetében¹⁸ azt is mondja, hogy semmi sincs a természetben, ami a ritmushoz és a dallamhoz foghatóan föl tudná ébreszteni a dolgok illúzióját, és azt is bölcsen hozzáteszi, hogy a táncosok a dolgok utánzásának eszközéül a ritmust használják. Hogy pedig ritmikus mozgással miképpen is lehetséges utánozni valamit, azt mind közül a legvilágosabban – Arisztotelész után – Plutarkhosz fogalmazta meg, aki a *Convivialium quaestionum*¹⁹ 9. könyvében azt írja, hogy a táncnak három része van, a *latio* (kifejező mozgás), a *figura* (testhelyzet) és az *indicatio* (megjelenítés), hiszen a tánc nem egyéb, mint kifejező mozdulatok, testtartások és nyugalmi állapotok sora – ahogyan a zene sem áll egyébből, mint tónusokból és szünetekből.

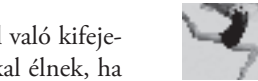
A *latio* Plutarkhosz szerint nem egyéb, mint valamilyen érzelmet, cselekvést vagy lehetőséget jelképező mozgás, a *figura* viszont az a testtartás vagy helyzet, amelyben a mozgás, vagyis a *latio* véget ér, vagyis mikor a táncos mozgását befejezve Apollón, Pán vagy – mint Platónnál olvasható – valamelyik Bakkhánis alakját idézi föl, lehetőleg festői és kifejező módon merevedve meg az illetőkére emlékeztető testhelyzetben. Az *indicatio* azonban nem teljesen egyenlő az utánzással,

¹⁶ Arisztotelész, 2004. 6. (1.). Sarkady János fordítása. Az eredeti szövegben „hoi tón orkhészón” olvasható, vagyis „a táncosokéi”. Művészetről nincs szó!

¹⁷ Az előző idézet Mercurialis szövegében görögül állt: itt az ő latin fordítását fordítottuk le.

¹⁸ Arisztotelész: *Politika* című könyvéről van szó.

¹⁹ Plutarkhosz (Kb. 45-120 görög író, filozófus. Említett műve (Lakoma közben fölmerült kérdések) párbeszéd formában megfogalmazott terjedelmes, filozofikus célú művelődéstörténeti adattár. Magyarul sajnos nem olvasható.



hanem valamilyen dolog, például a föld, ég és hasonlók sűrű és átgondolt mozgással való kifejezése, ahogy a költők is utánzás közben, hol kitalált nevekkal, hol pedig hasonlatokkal élnek, ha azonban megjelenítenek valamit, mindennek a saját nevét alkalmazzák. A táncosok is ugyanígy, ha utánozni akarnak valamit, testhelyzetekkel és tartásmódokkal, ha viszont a dolgot magát kívánják megjeleníteni, az említett indiciókkal élnek, mégpedig olyannyira, hogy Platón, Arisztotelész, sőt Plutarkhosz szerint is, a tánc tehetség teljes egészében a kizárólag mozgással végzett utánzásban áll, és a táncosok valójában semmi egyebet nem tesznek, mint hogy ritmusra mozgatva testük és rendezetten gesztikulálva, kifejező mozdulatokkal és testhelyzetekkel jellemeket vagy érzelmeket utánoznak, esetleg *indicatio*-val utalnak rájuk, vagy pedig mindhárom módszert egyszerre alkalmazva, az emberek jellemét, indulatait és cselekedeteit próbálják megjeleníteni.

Szimónidész²⁰ költő tehát teljesen jogosan nevezte a táncot néma költészetnek, a költészetet pedig beszélő táncnak. Jóllehet Plutarkhosz arról is beszámol, hogy az ő idejében, az igazi táncot már megrontotta a kísérőzene. Minden jóérezésű ember tisztában van ugyanis avval, hogy az eredeti mennyei táncról elfajzott tánc a csöcselékhez és a műveletlen népséghez méltó színházakban lassanként zsarnoki egyeduralomra tett szert, és később – sajnos egészen a mi időnkig – ez a mindenfajta táncművészetet megrontó állapot maradt fenn és élt tovább.

Hogy azonban az effajta táncot ki mutatta be először az embereknek, bizonyosan nem tudható, legföljebb arra hagyatkozhatunk, amit Theophrasztosz mond Athénaiosznál. Tudniillik, hogy Androna, cataniai sípjátékos volt az, aki játék közben, először jelezte testmozdulatokkal a dal ritmusát. Ezért jelölték aztán a régiek a táncot a *'sicelissare'* igével.²¹ Később a thébai Kleophantos és Aiszkhülosz²² talált föl több táncfigurát, amelyet szicíliai szóval balliszmosznak²³ neveztek – állítja Epikahramoszra²⁴ hivatkozva Athenaios. Ez az oka annak is, hogy manapság is számos itáliai népnél a tánc neve még mindig „balli”.

A táncot aztán a régiek akkora becsületben és tiszteletben részesítették, hogy Apollónt is „táncos” melléknévvel illették, ahogy Pindaros²⁵ írja:

„Ragyogó, tegzes-táncos urunk, Apollón.”

A táncot olykor síp-, lant-, egyéb hangszer- vagy énekkísérettel, illetve egymagában adták elő. Rengeteg fajtáját említette Homérosz, Platón, Xenophón, Arisztotelész, Sztrabón,²⁶ Plutarkhosz, Galénosz, Pollux²⁷ és Lukianos.²⁸

²⁰ Szimónidész (Kr.e.557 – Kr.e. 468) görög költő.

²¹ Sicelissare – utalás Szicília nevére. Catania ugyanis itt található. Vö. Athenaios: Lakomázó bölcsek: „I. 40. Theophrasztosz pedig azt mondja, hogy egy aulos-játékos, a Katané-beli Andrón volt az első, aki aulosának zenéjére mozdulatokat és ritmusokat alkotott a testnek (miatta hívták a régiek sziciliázásnak a táncot), a második pedig a thébai Kleolasz.” (Bajnok Dániel fordítása)

²² Aiszkhülosz (Kr.e.525 – Kr.e. 456) görög drámaíró. Vö. Athenaios: Lakomázó bölcsek: „I. 39. Aiszkhülosz azonban [...] feltalált sokféle táncalakzatot is, és megtanította azokat a kar táncosainak. Khamailéon azt mondja róla, hogy először ő maga rendezte el a táncdarabokat, és nem használt táncanatókat, hanem ő alkotta meg a táncalakzatokat a kar számára, és az egész tragédia rendezését teljességgel magára vállalta. Színészként legalábbis tisztességgel helytállt a saját drámaiban. Arisztophanész magának Aiszkhülosznak adja a szájába az alábbiakat (és a komédiaszerzőknek hitelt adhatunk, ha a tragikusokról nyilatkoznak): „... Én magam írtam a karnak a táncfigurákat.” (Bajnok Dániel fordítása)

²³ Balliszmosz – kb. dobás, hajtás, érintés (gör.) Valószínűleg ebből a szóból származik – francia és német közvetítéssel – a magyar bál és balett szó is.

²⁴ Epikahramosz (Kr.e. 6-5. sz.) görög komédiaíró.

²⁵ Pindaros (Kr.e. 518 – Kr.e. 438) görög költő. Vö. Athenaios: Lakomázó bölcsek: „I. 40. A népi táncok az alábbiak: a spártai, a troizéni, az epizephürioi, a krétai, az ión és a mantineiai, amelyet a legjobbnak tart Arisztoksenosz a kezek mozgása miatt. Annyira nagyszerűnek és művészinak tartották a táncot, hogy Pindaros magát Apollónt nevezzi táncosnak. „Üdv, szépség ura, táncos isten, / Tágtegezű Apollón” Pindaros 148 B49 töredék. (Bajnok Dániel fordítása).

²⁶ Sztrabón (Kr.e. 64 – Kr.u.23) görög földrajzi író.

²⁷ Julius Pollux (2. sz.) görög grammatikus és rétor. *Onomasticon* (Névjegyzék) című művében több utalás történik a táncra.

²⁸ Lukianos (Kb. 120-180) görög író, a legsokoldalúbb ókori írók egyike.



A különlegesebb vagy híresebb táncok általában vagy azokról a vidékekről kapták nevüket, ahol táncolták, feltalálták, illetve kidolgozták őket, más esetben pedig feltalálójukról, netán előadási módjukról nevezték el őket. Helynevekről kapták a nevüket a lakóniai, troixéniai, épeiroszi, krétai, jón, manineiai, gadeszi táncok és a hasonlók. A gadesziokról Juvenalis a következőket írja:

„Vagy bizony azt várnád, hogy a nők kara gadesi táncot,
vad, buja dalt kezdjen, s tetszésül tapsot aratva,
rázza ütemre farát, s fetrengve heverjen a földön,
s asszonyok is lássák mindezt uruk oldala mellett,
melyről szólani is restellne akárki előttük.
Ez serkenti Venust, ha elernyed, s durva csalánként
izgat gazdagokat”²⁹

Feltalálójukról, illetve előadási módjukról nevezték el például a pürrhoszi táncokat.³⁰ Ezeket ugyanis egy bizonyos lakóniai Pürrhosz, vagy, ahogy mások hiszik, Akhillész fia, Pürrhosz találta föl, s abból álltak, hogy fegyveresek táncoltak énekszóra vagy anélkül, ahogy az egy antik köveken ábrázolt képen is látható – lásd a mellékelt közölt ábrát. (Az efféle pürrhoszi táncoknak manapság azok a küzdelmek felelnek meg, amelyeket köznyelven moreszkának³¹ szoktak nevezni.)

A táncoknak egyébként igen sokféle nevük lehet, például a krétaiaknál orszitanosz vagy epikhédiosz, az aimanensziszeknél és a megnésziaiaknál karpaia (Lásd Xenophón: Kürosz 6. könyv bevezetője),³² apokhinosz vagy maktriszmosz járta – ezt nők adták elő, s ezért martüriának is nevezték. Voltak aztán ünnepélyesebbek és változatosabbak is, mint például a daktüloszok, jamboszok, molosszosziak, emmeleiaiak, kordaxok, szikkiniszek, perszikák, phrügikák, nikatiszmoszok, thrakioszok, kalabriszmoszok.³³ A telezószioszok egy bizonyos Telésziosz nevű emberről nevezték el, aki először ropta ezt a táncot fegyveresen: Ptolemaiosz katonái is ilyen tánc-lépések közepette gyilkolták meg Alexandroszt, Philipposz fivérét.³⁴

²⁹ Juvenalis, 1964. 251. (11.163-167.) A hispániai Gadesből sok táncosnő és prostituált jött Rómába; a „gadesi tánc” hírhedt erotikus táncfajta volt. Muraközy Gyula fordítása és jegyzete.

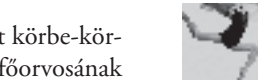
³⁰ A pürrikhé eredetével kapcsolatos egyik hagyományt Athénaiosz örökítette meg Lakomázó bölcsék című művében: „XIV.29. Arisztoksenosz azt mondja, hogy a pürrikhé nevű tánc Pürrikhoszról kapta a nevét, aki spártai születésű volt, ez a név ugyanis még ma is közkedvelt Spártában. A tánc harcias jellege bizonyítja, hogy a spártaiak találták fel.” (Bajnok Dániel fordítása). A másik verziót Sztrabónnál, Lukianósnál találhatjuk meg: „10. 3. 8. A fegyvertánc harci szokás volt; ezt bizonyítja a pyrrhikhé és Pyrrhikhos, aki állítólag az ifjak ilyenféle harci gyakorlatainak feltalálója volt.” (Földy József fordítása) Strabón, „S bár még sok hőst tudnék felsorolni, akik ugyanilyen gyakorlatra tettek szert, és táncukat művészetté fejlesztették, elégségesnek tartom, hogy Neoptolemoszt említsem fel, aki bár Akhillész fia volt, nagyon kitént a tánc művészetében, s még egy új válfajjal is gyarapította, avval, amelyet ró a pürrikhiosznak neveznek. (Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása) Lukianosz, 1974. I. 741. (9) Neoptolemosz másik neve: Pürrhosz.

³¹ Moreszka – 15-16. századi itáliai pantomimtánc, amelynek szereplői mór ruhát viseltek. Érdekes, hogy a szerző „pugnarum genera”-nak, harcfajtának nevezi ezt a táncot, vagyis eredetileg valamilyen harcot ábrázolhatott, jeleníthetett meg.

³² Jóllehet Xenophón Kürosz nevelkedése című művében is több helyütt szól a táncról, a karpaiáról azonban egy másik művében (Anabaszisz) emlékezik meg: „VI. 1. 7-8. Ezután az ainianoszok és a magnésziaiak álltak fel, és eljárták a karpaiának nevezett fegyvertáncot. Ezt a táncot következőképpen táncolják: az egyik maga mellé helyezi a fegyvereit, magot vet a földre, és maga előtt hajítja a fogatot, közben sűrűn hátrafordul, mintha félne... Jön a rabló... a másik észreveszi, fegyvert ragad, szembefordul vele, és küzd a fogatért. Mindezt az aulosz hangjának ütemére teszik, végül a rabló megkötözi a másikat, és elhajítja a fogatot. De néha a szántóvető kötözi meg a rablót, aztán befogja az ökrök mellé, és kezét hátrakötve hajítja maga előtt. (Fein Judit fordítása) Xenophón, 2001. 392-393

³³ Ezek a táncnevek gyakran ütem, versláb- vagy verssor-nevekhez hasonlítanak, ami nem véletlen, hiszen az antik verssorok (pl. sapphicum, alcaicum, asclepiadeum, glyconeus stb.) valószínűleg táncleépésekből alakulhattak ki: az antik időmértékes lírai versek ma is jól eltáncolhatók. Az itt említett táncok neveinek némelyike helynévből, némelyike pedig prozódiai egység nevéből ered.

³⁴ Ptolemaiosz Szótéréről, Egyiptom uráról van szó.



Más táncleépéseket viszont azért neveznek tornatiliseknek vagy versoriáknak,³⁵ mert körbe-körbe forogva táncolták őket. Galénosz szerint Erótianosz³⁶ – Andromakhosznak, Nero főorvosának kortársa – nevezte el az ilyen táncleépéseket dinoszoknak. Megint más táncfajtáknak csak a neve bolondos, ilyen például a „farkos,” a „monga” a „thermausztrisz,” vagy az „anthéma” is, amelynek során a táncolók tánc közben azt mondogatták, hogy „Hol a rózsám, liliomom, hol a zellerem?” De léteznek kifejezetten vicces táncok is, például, az igidisz, maktriszmosz, apokhinosz, szobasz, morphaszinosz, illetve a „bagoly” vagy az „oroszlán”. Vannak aztán színpadi táncok, mégpedig tragikusak, komikusak és satirikusak, és léteznek lírikusak is, ilyenek a pürrikhé, a gümnopaidia, és a hüporchéma.

Hogy mindezeket a táncokat miként kellett előadni, annak ecsetelése nem ennek a tanulmány-nak a feladata. Elég annyit megjegyeznünk: ennek a harmadik típusú ugrálási módnak oly sok különféle fajtája van, hogy Lukianosz egy önálló könyvet szentelt nekik. Az antik táncok számtalan különféle kéz- és lábmozdulatból álltak. Arisztotelész véleménye szerint ugyanis minden mozgás vagy előrendülésből vagy visszahúzódból áll, márpedig a táncosok is vagy előrelökik, vagy visszavonják a testüket, és ezt vagy felfelé vagy lefelé, vagy előre vagy hátra, vagy jobbra vagy balra is tehetik. Ezekből a mozdulatokból áll össze aztán az egyszerű séta, a hajlás, az előrelépés, az ugrás, a terpesz, a rugózás, a térdhajtás, a nyújtózás, a láblendítés, a lábcseré – vagyis mindaz, amiből az teljes tánc áll.

(...)

V. könyv III. fejezet: Az ugrómozgás hatásairól

Aki pontos képet szeretne alkotni az antikvitásban alkalmazott táncokról, annak tudnia kell, hogy ezek sem voltak híján a ritmusnak, a rendszernek, az arányosságnak és a zenei harmóniának, ezért aztán a mi táncleépéseink, balliszmoszaink³⁷ és gesztikulációink, amelyeket manapság nők és férfiak kedvükre és élvezetükre művelnek, nem sokban különbözhetnek tőlük. Ugyanakkor mindenkinek tisztában kell lennie avval is, hogy az antik és a mostani táncok közt annyi különbség azért akad, hogy míg a régi táncok néha egészségügyi célokat is szolgáltak, a maiakat viszont vagy soha, vagy csak igen ritkán ropják abból a célból, hogy az egészséget erősítsék velük, hiszen manapság többnyire vacsora után, vagy éjjel, lakomázás közben kerül sor a táncra, pedig ilyenkor inkább pihenni és aludni kellene. Vagyis, ha – mint azt fentebb bizonyítottuk – a táncot megfelelő időben ropnánk, ahogyan azt őseink tették és ahogyan minden testmozgással illenék tenni – hiszen egyébként sokféle bajt okozhatnak – akkor bizony nemigen tehetne kárt bennünk.

Mindenki könnyen beláthatja ugyanis, hogy a kübisztiké, amelyet az első ugrómozgás-fajtának nevezünk, erősíti a mozgás közben leginkább igénybe vett kart és a lábat. Az tehát, aki erős karra és minden ízében hajlékony testre vágyik, gyakran végezzen ilyen ugrómozgást. Magától értetődő viszont, hogy miközben ember a feje irányába rugdos, illetve, ha a fejét a föld felé hajítja, először is szükségképpen megtelik a feje vérrel, másodsor minden belsősege összerázódik, belső szervei elmozdulnak a helyükről, végül pedig háta és ízületei, amelyek a hajlongás közben erős mozgásba jönnek, szintén igencsak megviselődnek. Ezért aztán mindazok számára kerülendő az efféle mozgás, akiknek akár természetüknél fogva, akár baleset folytán a fejük bármely része betegségre hajlamos, gyomruk beteges, derekuk és ízületei pedig gyöngéek.

³⁵ Tornatilis, versoria – a latin torquere ‚csavarni’ és vertere ‚fordítani’ szavakból.

³⁶ Erótianosz (Kr.e.2. sz.) görög orvos, írt egy szómagyarázat-gyűjteményt Hippokratész műveihez. Ám lehet, hogy egy hasonló nevű grammatikusról van itt szó, aki a Kr.e. 1. században élt.

³⁷ Balliszmoszaink: táncaink.



Minthogy a harmadik ugrómozgás-fajtának (a másodikról a következő fejezetben ejtünk még szót), amelyet tényleges táncnak neveztünk, számtalan antikvitásban ismert típusa köztudomásúan manapság már szinte egytől-egyig feledésbe merült, vagy legalábbis immár alig ismert, főleges lenne minden típus hatását egyenként sorra venni, elég tehát azokról szólnunk néhány szót, amelyek táncolása során mindaz a hatás, amely az akkori és a mostani táncokban közös, nagy valószínűséggel megfigyelhető.

A kehirümia ugyanis, vagyis a kézzel való gesztikuláció Hippokratész vagy Polübosz szerint ritkítja a nedveket, Aretaios, pedig a krónikus fejfájás esetén is ajánlja, mivel lassanként megszünteti e bajt. Ugyanígy szédüléseknek, epileptikusoknak és kólikásoknak is javallja gyógyódként. A tánc továbbá, minthogy mozgásával a teljes testet felhevíti, megakadályozza a merevedéseket és bizonyos remegés-fajták ellenében is nagyon jól tesz. Különösen hasznos orvossága a rossz emésztésű, sűrű nedveket termelő gyomornak. Ezen túl a fájdalomra hajlamos csípőt, a gyöngye térdet, bizonytalan talpat is olyannyira meg képes erősíteni és szilárdítani, hogy alig található bármi egyéb, amely hasonlóan jó hatású lenne. De nincs ennél jobb módja a vese-, vagy húgyhólyag-kő eltávolításának sem.

A terhesekek viszont rendkívül ártalmas – bizonyítja Hippokratész. Ő ugyanis egy énekesnőnek, aki a problémák elkerülése végett el kívánta hajtani a magzatát azt tanácsolta, hogy táncoljon, megijósolva, hogy a tánc majd elhajtja a magzatot – és amint később kiderült, igaza is lett.³⁸

Annak pedig, akinek a fejével szokott baja lenni, vagy szédülésre hajlamos, egyértelműen árt az efféle körforgás, pörgés, és folyamatos mozgás, ám szintén nem tesz jót a tánc azoknak sem, akik könnyezésre hajlamosak, vagy gyöngén látnak. Gyakran megesik ugyanis tánc vagy pörgés közben, hogy a szem súlyos károsodása miatt egyesek előtt elhomályosul a világ, sőt olykor el is ájulnak. A beteges, vagy kövesedésre hajlamos veséjük, illetve a bármely okból – görögül gonorrhéiának – magfolyásnak nevezett kórban szenvedők³⁹ szintén tartózkodjanak a tánctól, különben a hevítő hatású mozgás következtében kórságuk súlyosbodni fog.

Ám mindez, amit most felsoroltam arra a táncra vonatkozik, amelyet az antikvitásban fegyver nélkül roptak. Ha viszont valaki a fegyveresnek nevezett tánc hatásaira kíváncsi, annak röviden és velősen csak annyit mondhatok, hogy minden jó és rossz hatás, amely a táncból ered a fegyveres táncra is jellemző, csak éppen a fegyveres tánc még jobban megviseli a testet, és még erősebben hevít és izzaszt. Galénosz is előkelő helyre sorolta az kemény testedzés-típusok között azt, ha az ember súlyos fegyverzettel a testén gyors mozgást végez.

(A szöveget latinból fordította: Magyar László András,
a jegyzeteket írta: Magyar László András, Tóvay Nagy Péter)

³⁸ Hippokratész: Liber de natura pueri.

³⁹ A gonorrhéa, magfolyás nem azonos a mai nemi betegséggel, a gonorrhéával, hanem mindenféle, a makk és a húgyutak gyulladásával, vagy a pénisz nedvedzésével járó fertőzést jelölhetett.



Irodalomjegyzék

Arisztotelész

2004 Arisztotelész: *Poétika*. Szeged, Lazi, 2004.

Athénaiosz

2009 Athénaiosz: Lakomázó bölcsek. In: *Táncstudományi Közlemények*, (2009), 2. sz. 4–7.

Homérosz

1957 Homérosz: *Odüsszeia*. Budapest, Európa, 1957.

Juvenalis

1964 Juvenalis: *Saturae*. h.n., k.n.. 1964.

Platón

2008 Platón: *Törvények*. Budapest, Atlantisz, 2008. (Platón összes művei kommentárokkal)

Quintilianus

2009 Quintilianus: *Szónoklattan*. Pozsony, Kalligram, 2009.

Seneca

2002 Seneca *próza művei. I.* Budapest, Szentpéter, 2001. (S.P.Q.R.)

Xenophón

2001 Xenophón *történeti munkái*. Budapest, Osiris, 2001.



Kurt Petermann utószava

Florian Daul von Fürstenberg Tanzteuffel (1569) című művéhez¹

A tánc történetírás még nem foglalkozott kellő mértékben és mélységben a táncellenes, keresztény szemszögből különleges irodalmi-teológiai kategóriába sorolható, vitairatokkal. Bár az első, ebben a tárgyban kiadott német nyelvű értekezések (Caspar Gruner, Heinrich Cornelius Agrippa és Johann Böschenstein művei)² viszonylag kisszámúak, rövid terjedelműek voltak, a témával kapcsolatos publikációk száma a század második felére már látványosan megnövekedett.³

A keresztényüldözést követő időszakban az ókeresztény egyház minden erejével arra törekedett, hogy gyülekezetének hétköznapijából és ünnepnapjaiból a táncot, s annak minden formáját kiszorítsa és kizárja. Ennek a táncot elutasító magatartásnak okát az a felismerés képezte, hogy ezek a továbbélő táncok igen szorosan kötődtek a természetvallások kultikus szertartásaihoz. Nemcsak sokoldalú esztétikai-nevelő funkciót töltöttek be az ókori görögök és rómaiak életében, hanem ennek a kultusznak a hagyatéka még sokáig fennmaradt és tovább élt a táncban. A keresztény hit nem volt összeegyeztethető az efféle táncformákkal és tartalmakkal, jóllehet a régi táncok olyan nagy örömet és boldogságot jelentettek az emberek számára, hogy ezeket kultikus vonatkozásuk mellőzésével is tovább ápolták, illetve megpróbálták azokat az új keresztény kultuszba beépíteni. A klérus hamar felismerte e törekvés veszélyes voltát: a táncval kapcsolatosan egy ideológiai-motivált vitát kezdeményezett, amely a későbbiekben mindig morális-etikus célkitűzések és azok megvalósításának jegyében zajlott. Nemcsak a régi kultikus, művészi táncok kiiktatása vált fontossá, hanem az év során előforduló ünnepek és a mindennapi élet tradicionális táncformáit is. Ezek ui. még számos archaikus maradványt (eksztázist, mágiát, valamint vad és az orgiákra jellemző elemeket) tartalmaztak, következésképpen nem feleltek meg a keresztény dogmák aszketikus elképzeléseinek. Főleg azokat az énekeket és táncokat illették szigorú kritikával, melyeket esküvők, vetés (tavaszi szokások), aratás és halálesetek alkalmakor mutattak be. Minden tekintélyes egyházatya, köztük Ágoston (354–430), Ambrus (340–397), Aranyszájú Szent János (347–407) is megfogalmazta ellenvetését e hagyományos ünnepi táncokkal kapcsolatban. Az ő elutasító kijelentéseiken alapult minden későbbi táncellenes felvetés.

¹ A fordítás a következő szöveg alapján készült: Petermann, 1978a 1–45. Kurt Petermann (1930–1984) német tánc- és zenetörténész. A Leipzig Dance Archive megalapozója, a Documenta Choreologica forráskiadvány-sorozat életre hívója. Az archívum magyar vonatkozású anyagot is tartalmaz. Részletesebb információk: www.tanzarchiv-leipzig.de

² Caspar Gruner: Ein Ratschlag wider die gotlosen tentz (1525), Johann Böschenstein: Hebrayscher Zungen / Lerer / wünschet allen tanzern und tanzterin / ein schnell umbkeren am Rayen/ein keuchend hertze / müde füz/trübe schweysziges angesicht / mit viel unseligen Gedanken unnd unrufres gemüts / Got bekere sy von jrer thorheit. (Augsburg, 1533), Ennek függelése: Henricus Cornelius Agrippa: Von den Rayen und Tentzen. Melchior Ambach: Von Tantzen, Vrtheil, Auß Heiliger Schrifft, vnnd den alten Christlichen Lerern gestelt. (Frankfurt am Main, 1543).

³ Johann Geiler von Kaisersberg: Navicula (Strassburg, 1511, német nyelvű kiadása: Weltspiegel oder Narrenschiff, darin aller Ständt schandt und laster, uppiges leben, grobe Narrechte sitten und der Weltlauff, gleich als einem Spiegel gesehen und gestrahlt werden: alles auf Sebastian Brandts Reime gerichtet 1574, Basel), Johann Münster: Ein gotseliger tractat von dem ungottseligen tantz (Frankfurt, 1594).



Miután a kereszténység államvallássá lett, a püspökök és a prédikátorok példátlan intenzitással fogalmazták újra a táncval kapcsolatos kritikákat, ellenvetéseket. Szükségesnek tartották, hogy a morális-etikus magatartásforma alapjait újból rögzítsék az egész társadalom számára és ezeket a mindennapi életbe is bevezessék. Az egyház minden képviselője úgy érezte, hogy amennyiben a kereszténység előtti időkből fennmaradt hagyományokat a köznép tovább is buzgón ápolja, veszélybe kerül az addig kivívott hatalmi pozíciója. Ezért megpróbálták mindent elkövetni annak érdekében, hogy az ilyen ideológiai maradványokat gyökerestől kiirtsák.

A táncval kapcsolatban azonban nem bizonyultak elég találékonynak, noha minden létező eszközt felhasználták az ellene vívott harcban. Nemcsak szóbeli érvelésekkel, hanem törvényekkel is tiltották – ráadásul még görög és római filozófusok, államférfiak táncbíráló kritikáival is példalóztak ellene.

Mivel a keresztény kultusz kialakulásában a szó (könyörgés és ima) jutott döntő szerephez, az egyház képviselői súlyos fenyegetésnek érezték a természetvallások tudat alatt továbbélő maradványait, melynek egyik legeklektánsabb megjelenési formája a tánc volt. A papság gyakran megtapasztalta, hogy sok hívő örömmel, kitaróan és odaadással hódolt a táncoknak, s újra meg újra testi és lelki aktivitással élték át ezeket a már tulajdonképpen idejétmúlt mozgásformákat és szimbólumokat.⁴ Azonban a határozott figyelmeztetések és tiltások ellenére sem tudtak a helyzeten változtatni. Igen csekély eredményt könyvelhettek el még maguknak akkor is, amikor a tánc összes megjelenési formáját elátkozták, hiszen a hívők a táncból fakadó testi örömet és boldogságot a mindennapi élet különleges katarzisaként továbbra is átérték. Történeti szempontból vizsgálva ezeket a cselekedeteket, ideológiaként, a társasági érintkezés, a keresztény viselkedési formák érvényesítése, megszilárdítása szempontjából, szükségszerűek voltak. Az a tény azonban, hogy a több mint ezer éve fennálló keresztény nevelés és uralom után a táncot bíráló kritika ismételtelen [ti. a reformáció korában] szóhoz jutott, igencsak meglepi a külső szemlélőt.⁵

Ezzel kapcsolatban utalnunk kell arra, hogy a keresztény egyház államvallásként való megszilárdulásával, az antik művészi tánc és a pantomim ellen folytatott sikeres küzdelme mellett, állandó vita zajlott a néptáncban megjelenő pogány elemekre vonatkozóan is. Azonban a keresztény misztikusok más álláspontot képviseltek e jelenséggel kapcsolatosan, amely hitük biztos hatalmi pozíciójának megfelelően, több nyugalomról és higgadságról tanúskodott.⁶ Alapvetően az ő befolyásuknak köszönhetően változott meg a vitairatok hangneme. Bár számtalan zsinat továbbra is szigorúan elítélte a világi tendenciákat, és ezen belül az erkölcsstelen táncokat, ezek a polémikák magát a táncot kevésbé korlátozták, mint korábban. Ugyanezt a tendenciát erősítette a nemesség által szorgalmazott, vallási célzattól mentes tánc kialakulása is, amelyet már Ágoston is követelt. Mikor ezzel a törekvessel később már a városok patrícusai is azonosulni tudtak, onnantól kezdődően a táncot már nem érték olyan heves támadások, mint korábban, bár azok soha nem szűntek meg teljesen. Csak a reneszánsz korában, mikor a nemesség és a polgárság vezetőrétegeinek körében hangsúlyozott szerepet kapott a tánc nyújtotta öröm, valamint az azt kísérő érzéki és esztétikai élvezet, lángolt fel újra a tánc elfogadhatósága körüli vita. A vitairatokban elsősorban a falusiak és a városiak tánckedve ellen léptek fel, de a Herodes udvarában előadott erkölcsstelen tánc (Salome tánca) felemlegetésekor a tánc udvari formáira is – még ha nem is direkt módon, de nagyon érhetően – célzásokat tettek.

A könyvnyomtatás feltalálása lehetőséget adott arra, hogy a prédikátorok szélesebb körben (pl. kollégiumok) is elterjesszék a hagyományos táncok, valamint a táncos összejövetelek alatt tanúsított magatartást bíráló elvi kifogásaikat. Figyelemreméltó azonban az a tény, hogy a leg-

⁴ Andersen, 1958.; Andersen, 1961.

⁵ A szögletes zárójelben Tóvay Nagy Péter megjegyzései olvashatók.

⁶ Schulz, 1941.



több táncellenes vitairatot német nyelven nyomtatták ki, noha a címzettek latin és görög nyelven is értettek. A szerzők ugyanis német nyelven akarták kételyeiket és a táncval való visszaélésekre vonatkozó érveiket közölni, hogy olvasóik e gondolatokhoz a vasárnapi prédikációk, esketések, temetések alkalmából hozzájuthassanak. A legtöbb, a reformáció után megjelent vitairathoz még külön is mellékeltek az írásukhoz felhasznált latin és görög idézetek német fordítását, remélve, hogy ílymódon a polgárság még szélesebb rétegét tudják megszólítani, valamint hogy megkönynyítsék számukra az aktuális állásponttal való azonosulást. Így alakult ki a táncellenes íráskor sajátos műfaja, amely népies stílusa és nyelvhasználata révén igencsak különbözött a kor más tudományos vitairataitól. Ezen pamflettek szerzői maguk is tisztában voltak írásaik irodalmi értékével, mint ahogyan ez Florian Daul írásának előszavából is jól kivehető: „Nem akartam viccelődni, vagy ezzel hírnévre szert tenni, mert mit is tud ez az egyszerű német nyelv a könnyű röplapon az ügyességről és a művészetről mutatni, és hát mennyire is lehet ezt komolyan venni.”⁷

A prédikátoroknak nem az volt a céljuk, hogy mélyreható teológiai vitákat kezdeményezzenek, vagy irodalmi, művészettel foglalkozó munkákat alkossanak meg, hanem írásaikkal koruk táncát és azok különböző formáit és tartalmát akarták megváltoztatni, és azt keresztény szemszögből szabályozni. Mivel ők maguk csupán nézők és nem táncosok voltak, így mindig a tánc külső megjelenési formáját ábrázolták. Ennek következtében képtelenek voltak a tánc lelki tényezőit és viselkedésformáit megragadni, melyek e kreatív tevékenységnek és szórakozásnak alapjául szolgáltak. Ahogyan az Florian Daul fejtegetéseiből is kiderül, nem tudták a táncolókkal a teológiailag megalapozott figyelmeztetéseket, tiltásokat elfogadtatni, illetve morális fenntartásaikat megértetni. Csak a fejlett kapitalista országok polgári szórakoztatóiparának sikerült a néptánc hagyományok kultikus maradványait kiszorítani, és azokat divatos formákkal messzemenőkéig pótolni. Ez ellen is határozottan tiltakoztak a keresztény szerzetesek és moralisták,⁸ azonban ez alkalommal is, a korábbiakhoz hasonlóan, eredménytelenül. A katolikus egyház is csak a II. világháború után hagyott fel az alapvető, táncellenes fenntartásaival, és tett kísérletet arra, hogy az ifjúság szabadidejét népies és divatos tevékenységekkel gazdagítsa, melynek során a táncot, mint a kommunikáció és a közösségformálás eszközt, tudatosan használja fel.⁹

A 16. század eleje óta a nyomtatásban megjelent, viszonylag nagyszámú táncellenes vitairat szerzői három csoportba oszthatók attól függően, hogy szerzői milyen álláspontot képviseltek:

a) azok a szerzők, akik a táncot – kivétel nélkül – minden formájában elleneztek, és bűnnek is tartották;¹⁰

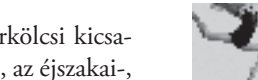
b) azok a szerzők, akik bizonyos táncokat, hagyományokat és szokásokat megtűrték, mert azok erkölcsi érzékenységüket nem sértették. Ezeket a táncokat híveik lelki üdvösségére nézve veszélytelennek tartották, Luther Márton táncval kapcsolatos írásaira hivatkozván. Csupán a tánc erotikus és eksztatikus formáit ítélték el. Ezzel magyarázható heves és kérlelhetetlen tiltakozásuk a forgás, a dobás, a kihívó viselkedés, a felugrás, a túlzásba vitt sörözés, illetve a táncsemények

⁷ Daul, 1569. 3.

⁸ Acken, 1927., Fornet, 1796., Hillebrand, 1862., Kieffer, 1911-1912a, Kieffer, 1911-1912b, Kieffer, 1911-1912c, Korff, 1903., Mühe, 1881., Treufreund, 1919., Walter, 1897., Zorn, 1910.

⁹ A pietisták 1750-ben indított nagy, táncellenes kampányát követően az evangélikus egyház sokkal nyitottabb és kevésbé elutasító volt a művészeti ággal szemben. Az I. világháború után szabadidős-tevékenység keretén belül még néptánc-tanfolyamokat is szerveztek. Hans von der Au, egyike a legsikeresebb német néptánc-gyűjtőknek, Hessen tartományban a fiatalok papjaként tevékenykedett, és aktívan követelte a tánc bevezetését az Ifjúsági Gyülekezet életébe. Erna Schützenberger 1949-ben Passauban meg tudta nyerni a Püspöki Ifjúsági Lelkigondozó Hivatalt, hogy támogassa a Régi bajor néptáncok című könyvének kiadását. Ez tulajdonképpen a táncval kapcsolatos addigi vélemények gyökeres megváltozását jelentette. Gail, 1952., Gail, 1956., Waldmann, 1950., Weinhold, 1929-1930., Weinhold, 1931.

¹⁰ Ide tartoznak az 1-2. és 5. lábjegyzetben felsorolt szerzők (Florian Daul, Caspar Grüner, Johann Böschstein, Melchior Ambach), valamint az összes, a pietizmusnak elkötelezett moralista. Ez utóbbira vonatkozóan lásd: Petermann, 1978b III-V.



szüneteiben, valamint a táncmulatságok után a hazamenetel során tapasztalható erkölcsi kicsapongások ellen. Erkölcsi és egészségügyi megfontolásoktól vezérelve tiltották az esti-, az éjszakai-, és a vasárnapi táncokat, melyeket sokszor „gazfickók táncaként” emlegettek, mivel azok az egyház számára többnyire ellenőrizhetetlenek voltak. Az ebbe a csoportba tartozó szerzők azt tartották eme táncok legnagyobb bűnének, hogy azok a templomi rendezvények konkurenciájává váltak, s a hívők ezek miatt olykor még az istentiszteleteket is elmulasztották.¹¹

c) azok a keresztény szerzők – nem táncmesterek! –, akik a táncot kevés kivétellel „középszerű dolognak” tartották, de alapjában véve azt sem teológiai, sem morális-etikus szempontból nem elleneztek. Írásaik legtöbbször az értelmetlenül eltúlzott keresztény dogmatikus szidalmakra és feltevésekre válaszoltak. Műveiknek azonban nem a tánc alkotta a tulajdonképpeni tárgyát, hanem a kifejtett tiltalmak bibliai szövegrészeinek interpretálása és teológiai alapja került kritikus megvilágításba.¹²

Az, hogy egy adott prédikátor a táncot kárhuzatos vétéknek vagy ártalmatlan dolognak tartotta-e, az jórészt attól függött, hogy miként viszonyult az illető szerző a keresztény dogmatikához és annak gyakorlati megjelenéséhez, valamint, hogy korának táncseményeit katolikus, a protestáns (lutheri, kálvini) ortodoxia vagy éppen pietista szemszögből vizsgálta meg. A táncbírálok azonban sosem tettek kísérletet arra, hogy téziseik igaz voltát igazolják. Azokra a kérdésekre sem reflektáltak soha, hogy vajon mindezek a kárhuzatos táncok és szokások miért nem alakultak át, változtak meg keresztény nevelőik szándékai szerint, annak ellenére, hogy sok elhivatott prédikátor több generáción keresztül elkeseredett harcot vívott ellenük. A táncval kapcsolatos alapvető problémákkal a legtöbb erkölcsösöz is tisztában volt, hiszen érveléseikben fontos történelmi személyiségek kijelentéseire, valamint az évszázadokon át megszokott kifogásokra és legendákra hivatkoztak.

A táncnak mint jelenségnek a démonizálása nem csak azért ment végbe, hogy a naiv hívőkben félelmet és rettegést keltsen, hanem azért is, hogy ama jelenség folytonosságát is meg tudják magyarázni, amely szerint a Gonosz és a Csábító az emberekben a bűnbeesés óta állandóan jelen van.

A táncról szóló keresztény morális vita összességében nem csupán az egyháznak mint szervezetnek a hívekhez való bonyolult viszonyát tükrözi, hanem e fejtegetések (a történelmi elemzések, illetve a más forrásokkal való összehasonlítás révén) értékes betekintést, mintegy pillanatképet nyújthatnak a néphitre és a népszokásokra vonatkozóan. Ezek az írások számos, az elmúlt századok népi viselkedésmódjával kapcsolatos tényt őriztek meg néprajzi és kultúrtörténelmi kutatások számára.

Annak érdekében, hogy egy társadalmi jelenséget bármely vonatkozásában az emberekre és hitükre nézve károsnak vagy ártalmatlannak nyilvánítsanak, vagy akár végérvényesen be is tiltsanak, szükségszerű a kérdéses jelenséget teljes egészében, vagy legalább legfontosabb megjelenési formáiban egzakt módon leírni. Hiszen ha ezek a leírások valóságtól elrugaszkodottak, akkor a megszólított célcsoport nem lesz képes felismerni ezeket a torzképeket. Az ilyen alapokon nyugvó argumentációk tehát hatástalanok maradnak, sőt, nem várt ellenreakciókat válthatnak ki. Ehhez hasonló, általános érvényű alapelvek, sok templomi tánc tiltásával kapcsolatosan is igaznak bizonyultak.

¹¹ A nagy nyilvánosság számára újra hozzáférhető, utányomásban megjelent írásaink kívül Johann Münster művére kell utalnunk.

¹² Jacobi, 1770., Névtelen, 1671. A 18. század elején a teológia és a filozófia terén jártas városi táncmesterek válaszolnak a gyalázkodó írásokra és a tánc tiltására: Johannes Pasch: Beschreibung wahrer Tanz-Kunst. (1707), Louis Bodin: Die neueste Art zu galanten und theatralischen Tantz-kunst, (1712), Samuel Rudolph Behr: L'art de bien danser oder Die Kunst wohl zu Tantzzen (1713), Johann Leonhard Rost / Meletaon: Von der Nutzbarkeit des Tanzes. (1713), Gottfried Taubert: Rechtschaffener Tantzmeister (1717) Lásd: a Documenta Choreologica sorozat következő köteteit: Taubert, 1976., Behr, 1977., Petermann, 1978., Bodin-Rost, 1996.



A vitairatok és a pamfletek valódi teológiai-ideológiai kiindulópontját a szerzők legtöbbször elhallgatták, és azokat moralizáló, etikailag megszépített gondolatokkal és feltevésekkel helyettesítették. Annak érdekében, hogy a természetvallások örökségét, melyeket a néptánc a 19. századig többféle formában is megőrzött, leértékelni, sőt démonizálni lehessen, a teológiai vizsgálódásokon és bibliai idézeteken kívül a táncművészet „pogány” görög és római kritikussait – Platón, Cato stb. – is felhasználták, noha az antik szerzők ellenvetései teljesen más táncformákra vonatkoztak. A leghatásosabb, a tömegekre is hatni képes példákat, azonban nem a klasszikus vagy keresztény irodalomból merítették, hanem a csodás legendákból és mondákból, melyek legtöbbször az adott közösség közvetlen környezetéből származtak. Ezek a figyelmeztető célzatú legendák, az esetek többségében, az ilyen jellegű kritikai ábrázolások csúcspontját jelentik és befejeződését is egyben.¹³

Ezekből a helyi krónikák és a szájhagyomány útján terjedő legendák olyan csodálatos alkalmakat, eseményeket beszélnek el, mint a kölbigki¹⁴ karácsony esti tánc, ahol a pap mint hegedős jelenik meg, vagy egyéb, táncörülettel kapcsolatos beszámolókat. Ezek a történetek ismételtlen ugyanazzal a céllal íródtak, hogy a népet a táncról távol tartsák. Jóllehet a társadalom óriási változásokon ment keresztül, ezek a figyelmeztető célzatú legendák makacsul, újra és újra felbukkantak.

Az 1570-es évek sziléziai és mansfeldi parasztjai közül –, őket tekintjük ugyanis a szóban forgó, jelen kiadásban szereplő, mindkét táncellenes vitairat célcsoportjának – már senkinek sem jutott eszébe, hogy a karácsonyi mise alatt elődeik sírja körül táncoljon, mint ahogy az a 11. században a legenda keletkezése idején néhány helysége és régióra nagy valószínűséggel jellemző volt.¹⁵ Bár ez a germán, a téli napfordulóhoz kötődő szokás és a halottkultusz az egyház aktív nevelő hatása következtében réges-rég feledésbe merült, ezt és a még régebbi Salome-történetet újból és újból felhasználták a tánc demoralizáló hatásának illusztrálására.

Ugyanakkor a szerzőink nem elsősorban a néptánc pogány hagyományai ellen küzdenek, hanem leginkább az erotikus táncformák ellen harcolnak, ahol a test, a kor hangulatának megfelelően, hangsúlyos szerephez jutott. A reneszánsz nem csupán a feudális osztályhoz és a művelt patricius rétegekhez, hanem bizonyos változatában és egyszerűbb formájában a falvak és városok dolgozó rétegeihez is közelkerült. A néphagyomány útján átörökített táncrepertoár táncai közül néhány (toborzótánc, a tavaszi szokás tánca, aratási tánc)¹⁶ ezt a megváltozott életérzést tükrözi. Ezeket a táncokat folyamatosan ápolták, kitartóan, örömmel és belső odaadással művelték, háttérbe szorítva ezzel más táncformákat.

A városi és udvari táncmesterek ezeket az archaikus formákat használták fel arra, hogy azokat udvari- és polgári táncokká stilizálva, megfeleljenek e két osztály ceremóniáinak és mozgásvilágának. Az éles hangú, vitára sarkalló ábrázolás ellenére a korabeli táncesemények és a táncos összejövetelek (esküvők, vásárok) során tanúsított viselkedési formák leírásai alapján véve igen reálisak. Amennyiben ezek a leírások túlzóak, vagy torzak lettek volna, a hívők nem érezték volna magukat megszólítva, ha a pap a szószékről a vasárnapi prédikáció keretében figyelmeztette volna őket az ilyen illetlen táncok és azok során tanúsított viselkedésük miatt, sőt ha még az áldozást is megtagadta volna tőlük.

A reformáció időszakát követően a hívők többé már nem hallgatag tömegként jelennek meg, hanem, a protestánsok öntudatával felvértezett, a lelkészüknél is ellent mondani merő emberek-

¹³ Kretzenbacher, 1961.

¹⁴ [Kölbik: Bernburgban található kisváros. A történet Európa-szerte nagy népszerűségnek örvendett és hatása a későbbi évszázadokban is jelentős. Táncörülettel, táncdühvel kapcsolatos történetek, Kölbik-en kívül, számos más településsel kapcsolatban (Aachen, Erfurt, Hamelin, Lusitz, Maastricht, Metz, Strassbourg, Zürich stb.) is fennmaradtak.]

¹⁵ Baesecke, 1941., Balogh, 1928, Meier, 1934., Schröder, 1897., Schröder, 1933.

¹⁶ Werbetanz, Frühjahrsbrauch, Erntetanz.



nek tűnnek. Florian Daul értekezése kitűnően alátámasztja ezt: művében szemléletes beszámolót ad egy kis falu lelkésze és a hívek közötti viszonyról. Daul lelkész a reá bízott gyülekezetet hosszú időn át, nagy türelemmel próbálta meg távol tartani a veszélyes és erkölcstelen esti és éjszakai táncmulatságoktól. Először csak figyelmeztette őket, majd tiltásainak is hangot adva a következő példát állította eléjük:

„Mivel sem a szolgálknak, sem a cselédlányoknak nem tilthattam meg sikeresen, és a hivatalok, munkáltatók, szülők, urak és úrnők a sokadik intésemre és büntetésemre sem akartak reagálni, és mivel ők – minél jobban tiltottam – egyre inkább áttáncolták az éjszakát, megfenyegettem őket és azt mondtam, hogy ezt nem fogom nekik elfelejteni.”¹⁷

Daul ezért úgy döntött, hogy az összes fiatait, tánckedvükért való büntetésként, a következő böjti időszakban, ki fogja zárni az úrvacsorából („mivel képesek voltak színlelt és tisztátlan hitet több napon vagy héten át is mutatni”). Csak akkor részesülhettek az úrvacsorából, ha megígérték neki, hogy a jövőben lemondanak az éjszakai táncmulatságokról. Azonban Florian Daul tévedett, mert az eskü helyett „hasztalan szavakkal a templomban vitatkozni és veszekedni kezdtek velem, és azt mondták, hogy ezt nem tehetik meg, vagy csak akkor nem mennek az éjszakai táncra, ha más sem megy. Az anyák is lányaik mellé álltak és minden erejükkel segítettek nekik velem szembeállni és veszekedni.”¹⁸ Azok, akik megadták magukat a kitartó lelkészi zsarolásnak és ígéretet tettek arra, hogy nem mennek el az éjszakai táncmulatságokra, feloldozást nyertek és részesülhettek az úrvacsorában, de a böjti időszak elmúltával el is feledkeztek az egészről. „Sajnos mindenki megfeledkezett magáról és elfogadta a szentséget hazugságban, bűnben és rosszindulatban, méltatlanul, csakúgy, mint Júdás, mivel újra felvették régi szokásaikat és futottak a táncmulatságokra és rosszabbak lettek, mint valaha is voltak.”¹⁹

Ez a meghatóan őszinte és igazságérzetről tanúskodó beszámoló nem csak a lelkész és gyülekezetének viszonyát mutatja meg, hanem azt is, hogy milyen nagy vonzóerővel bírt a tánc a korszakban. Ugyanakkor ezek a kiválasztott idézetek azt is alátámasztják, hogy a táncvaló állítólagos visszaélést bizonyító leírások egyáltalán nem voltak légből kapott túlzások, hiszen a gyülekezet tagjai ilyen, a valóságtól idegen illusztrációk ellen hangosan tiltakoztak volna. Ezt a fenti példa is jól igazolja. Daul helyzetleírása arra is utal, hogy az emberek nem csupán a szórakozás kedvéért jártak tánceseményekre, emiatt nem küzdöttek volna olyan állhatatosan, hanem a régi, a felszín alatt folyamatosan jelenlévő, kultikus elemek is vonzerőt jelentettek számukra. Máskülönb az anyák, lányaikkal egyetemben, nem szálltak volna szembe a lelkészükkel.

Ha általánosságban összehasonlítjuk az ilyen típusú értekezésekben olvasható táncleírásokat más, korabeli irodalmi és ikonográfiai forrásokkal, igazolja látjuk a fentebb idézett szövegből levezetett tézisiünket. A korszak (a 16. század és a 17. század első felének) legtöbb keresztény táncbírójának szóbeli beszámolóit a táncok formáira vonatkozóan nem nyújtanak valós információt. Minden tudósító kicsit másképp látta e táncokat; a gyors toborzó-táncoknak minden azonos vagy hasonló formáját és változatát az archaikus korok természetvallásainak termékenységvarázslat-szimbólumával és elemeivel ábrázolták (ugrás, feldobás, döngölés, taps, megfordulás, forgás stb.). A korszak mérsékelt moralistái (evangélikusok) csak az ilyen táncformákkal kapcsolatban adtak hangot az aggodalmuknak. Csupán ezeket tiltották és átkozták, míg a menetelő / vonuló, páros táncformákat és körtáncokat pártfogolták, mert azokat tiszteletreméltónak és illedelmesnek tartották.

A többszemponú összehasonlítás, elemzés után megállapíthatjuk, hogy a korszak táncbírói értekezései, vitairatai – mint teológiai-irodalmi műfaj – számos használható és történetileg igazol-

¹⁷ Daul, 1978. 68a.

¹⁸ Daul, 1978. 70.

¹⁹ Daul, 1978. 69.



ható információt tartalmaznak a táncról, a tánc funkciójáról, a ruházatról, kiséretről és zenéről, valamint a szokássá válás folyamatáról. Ezek a művek gyakran igen tömören fogalmazzak, és támadó jellegű, erkölcsileg kioktató mellékletekben bújtatják el véleményüket. Ha ezeket a beszámolókat megszabadítjuk kultúr- és szellemtörténetileg nem érdektelen tirádáktól, akkor a korszak táncáról, annak megjelenítéséről és lényegéről egy igen hatásos és valós képet kaphatunk. Ez a sok tény, dokumentum ikonográfiai, irodalmi és zenei bizonyítékokkal kiegészítve, impozáns összképet adhat a korszak falusi táncairól. Kultúrtörténeti és néprajzi szempontból értékes, hiánypótló ismereteket nyújthatnak; hiszen a korszakkal foglalkozó tánc történeti szempontú megközelítés (Franz Magnus Böhme,²⁰ Albert Czerwinski,²¹ és Rudolph Voß²²) sürgős felülvizsgálatra, kiegészítésre szorul: az összes fellelhető forrás nem csupán szisztematikus feldolgozást igényel, hanem a tánc menetének és társadalmi funkciójának szakszerű értelmezését is megkívánja.

A keresztény táncellenes vitairatok hiteles történelmi forrásértékkel bírnak szerzői teológiai-ideológiai nézetének függvényében. Ezeket a forrásokat, a múltból fennmaradt irodalmi, zenei és ikonográfiai forrásokhoz hasonlóan, nagy odafigyeléssel kell megvizsgálni és kiértékelni.

Az alapos mérlegelés után a számos fennmaradt, német nyelvű, táncellenes értekezés közül Florian Daul von Fürstenberg írását választottuk ki. Döntésünket, hogy miért éppen erre a műre esett a választásunk, és miért éppen ezt jelentetjük meg újra a Documenta Choreologica sorozat részeként, két szemponttal támasztjuk alá:

1, Florian Daul, aki magát a „tanulatlan, közönséges emberek szónokának és tanárának” tekintette, maga is egy volt az egyszerű emberek közül. Egy kis felső-sziléziai faluban tevékenykedett éveken át, tehát nagyon alapos ismerettel rendelkezett arról, ami ellen fellépett, és amit kritizált [ti. a tánc]. Azon fáradozott, hogy a táncval kapcsolatos jelenségeket ne csak tökéletesen megértse és leírja, hanem feltárja az okokat is, melyeket egyszerű szavakkal, de igen találóan fogalmazott meg. Kissé durva kifejezésmódja és szókimondó népies stílusa, meggyőzően tükrözi erkölcsnevelő szándékát. Megfigyeléseire számtalan kultúrtörténeti és néprajzi bizonyíték is rányomta bélyegét. Ezek értékes szempontokat tartalmaznak a korszak falusi életére vonatkozóan, valamint részletes információt nyújtanak a nevelés, a munka, a fizetés és az öltözködés kérdéseivel kapcsolatosan. Ebből kifolyólag Daul műve egy sokrétű történelmi-néprajzi forrásnak tekinthető, mely kitüntetett figyelmet érdemel.

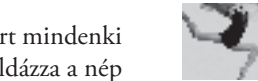
2, Fejtegetéseire, Daul mintegy második részként, függelékként csatolva közölte Cyriacus Spangenberg, mansfeldi teológusnak A házasság tükréből (Ehespiegel, 1561) származó 45. menyasszony-prédikációját, valamint a 46. sermő részleteit is. Ezekkel a kivonatokkal saját, táncval kapcsolatos nézeteit szerette volna nyomatékosabbá tenni, mivel Spangenberg írásai teológiai szempontból megalapozottabbnak számítottak, mint az övéi. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Spangenberg fejtegetései jóval kevésbé informatívak a táncos események leírását illetően. Jelen reprint-kiadásunkkal a szakma számára a németországi kultúr- és tánc történet két fontos dokumentuma válik ismét hozzáférhetővé.

Florian Daul a tánc ellen nem csak erkölcsi szempontoktól vezérelve lép fel, hanem az is félelemmel tölti el, hogy az általa képviselt evangélikus egyház hatalma és tekintélye az efféle szórakozások miatt csorbát szenvedhet. Művének számos részében hangot is ad mélységes aggodalmának: „A tánc azonban őket sosem fárasztja ki / nem panaszkodnak semmire sem, / arról sem, hogy éhesek lennének / még akkor sem, ha három, / vagy négy napja csak rohangáltak / futkostak / táncoltak és izzadtak. A templomban viszont egy órácskát sem képesek maradni, / kirohannak, / ahol ezt megengedik, / noha a prédikáció csak a felénél tart, / vagy ha a lelkes épp lement a

²⁰ Böhme, 1886.

²¹ Czerwinski, 1975. [A mű elsőként 1862-ben látott napvilágot.]

²² Voß, 1976. [A mű elsőként 1869-ben jelent meg.]



szószékről / és hátat fordít, / máris feláll és kifut valaki, / tolakodás és tülekedés, / mert mindenki elsőnek akar az ajtóhoz érni, / s ritkán várják meg az áldást.”²³ Az alábbi idézet jól példázza a nép egyházhoz fűződő viszonyát: „...nemcsak a falu táncaira, / hanem mindenhová, ahol csak táncszagot éreznek/, legyen az búcsú,/ esküvő stb., akár a falu határán túl is, / tömegesen (mondom én) lelkesen és szorgalmasan / fél, vagy akár egész mérföldet is /, ha nem többet, / képesek futni. / Legyen tél vagy nyár, / száraz vagy saras az idő, / nem lehet akadály annak, hogy szolgálják a tánc ördögét és jólérezzék magukat.”²⁴

Mivel ebben a korszakban az istentisztelet és a templomi ünnepségek iránt szemmel láthatólag csökkent az érdeklődés, Daul megkísérel erre is magyarázatot találni. Nem veszi észre azonban azokat a jelentős kor- és kultúrtörténeti áramlatokat, jelenségeket (reneszánsz, reformáció, parasztháborúk), amelyek a falu életére is nagy hatást gyakoroltak és döntően befolyásolták az emberek egyházhoz való viszonyát. Arra viszont Daul felfigyel, hogy a hagyományos etikai és erkölcsi értékek veszélybe kerültek, és arra törekszik, hogy ezt megmagyarázza. Úgy véli, hogy a hit hanyatlásának és változásának a kor felfokozott tánc – és érzéki örömkeresése lehet a kiindulópontja: „Ha az ilyen táncördögök a távoli templomokba rohannának, / sok-sok évig be sem jönnének a templomba, / Istenem, / milyen panaszokkal és kifogásokkal állnának elő: Esik, / havazik, / túl meleg van, / túl hideg van, / rossz az út stb. / Noha ők mind a táncba rohannak, / még akkor is, ha tízszer távolabb, és rosszabb utat kellene megtenniük, / nem is szólva arról, / s nem is mennének szívesen, és úgyis csak ritkán a templomba, / még akkor is, ha nekik a templom a faluban / nagyon közel is lenne, / hogy be is eshetnének a templomba, ahogy a házból kilépnének.”²⁵

Daul szerint e jelenségért elsődlegesen a pogány hagyományokkal rendelkező toborzótánc a felelős, melyet az ifjúság nagy intenzitással és kitartással ápolt. Daul a táncosokat táncördögöknek nevezi, jóllehet felismeri azt is, hogy a tánc iránt érzett vágyat gazdasági erők is ösztönzik. Kemény szavakkal vádolja a felsőbbiségeket, hogy „azért engedélyeznek mindenféle táncot, mert sok sört adhatnak el és pénzt kereshetnek, / a piaci árusoknak magas díjat számolhatnak fel.”²⁶ Daul az első olyan szerző, aki felhívja a figyelmet a táncval kapcsolatos gazdasági, kereskedelmi összefüggésekre is. A felsőbbiségek táncmultságokra vonatkozó erkölcsi felelősségét a mögöttes rejülő gazdasági okra redukálja le: „végül mindenki óvakodjon / azoktól a nem időszerű / és meg gondolatlan/ profán szavaktól, / hogy számos úr az alattvalók közül táncol ezekben a gonosz, veszélyes és gyorsan változó időkben, hogy megszépítse azokat. / Így szólván: hagyni kell, hogy a szegény emberek most táncoljanak, hogy a törökök üvöltésétől se ijedjenek meg annyira, / hogy ne szomorkodjanak, / ne legyenek kishitűek, / vagy bátortalanok / stb. Attól tartok, hogy ők inkább a sörre gondolnak, ami annál inkább fogy.”²⁷ Az ilyen kijelentések és vádló szavak – más bizonyítékokkal együtt – azt mutatják, hogy Florian Daul felismerte a tánc kedvet ösztönző hajtóerő társadalmi hátterét. A polgári szórakoztatóipar egyik igen korai formájáról van szó, mely éppen ebben a korban válik hatékonnyá. Az ügyletekben fő termékeivel (sör, lábbelik, ruházat) a feudális felsőbbiség is tetemes részt vállalt. Ez a jelenség a tradíciók és szokások változásához vezetett a városokban és a falvakban egyaránt.

E felismerés következtében Florian Daul nem általánosan a táncot tiltotta, hanem, Luther tanításának híveként, csak akkor ostromozta azt, ha az ifjúság tánc kedvével való visszaélést, illetve a tánc gazdasági célokra való felhasználását tapasztalta. A korszakban igen ritkán találkozhatunk a tánc jelenségnek ilyen társadalmi szempontok szerinti magyarázatával, a szerzők többsége egyáltalán nem foglalkozott ezzel a témával.

²³ Daul, 1978. 40.

²⁴ Daul, 1978. 28a

²⁵ Daul, 1978. 29.

²⁶ Daul, 1978. 10.

²⁷ Daul, 1978. 27.



A tánc tiltásának teológiai kiindulópontja az eredendő bűn körüli vita fellángolásának tudható be. A skolasztikus és pelagiánus²⁸ felfogással szemben Luther Márton Szent Ágoston nézeteihez nyúlt vissza. Ő a bűnt természetes szükségletként értelmezi, melyet Ádámtól örököltünk. A szexuális vágyat és mindent, ami ezzel összefügg, az eredendő bűnt a szaporodás eszközeként jeleníti meg. A szinergizmus²⁹ kérdéséről Luther követői és tanítványai is heves polémiákat folytattak. Melancthon és az orthodox lutheránusok között éles viták zajlottak a peccatum originis et substantia³⁰ kérdésével kapcsolatosan. Ezeknek a disputák azonban nemcsak elméleti síkon mozogtak, hanem nemegyszer gyakorlati következménnyel is jártak. Ezek a viták gyakorta a hivatalból való felfüggesztéssel, sőt a vesztes fél elűzésével végződtek, mindig a tartomány urának felfogása szerint – hiszen érvényben volt *cujus regio, ejus religio* (akié a föld, azé a vallás) elv. E polémiák során a teológiában mindinkább az erkölcsi kérdések kerültek előtérbe. Ezáltal a táncot, különösen az esküvőkön és más falusi szórakozások és ünnepek során megjelenő vidám toborzó táncokat erkölcsstelennek és obszcénnek kiáltották ki. E táncformák, valamint a nyers, paraszti erotikának a táncközbeni, a szünetekben és a hazatérés során tapasztalható kísértő jelenségei megvetendőnek számítottak, ezért elutasították és átkokkal sújtották. A táncnál, a táncmulatságok utáni hazamenetel során tapasztalható erotikus játékok kialakulására a sötétségnek ösztönző hatása volt, ezért a lelkészek mindenekelőtt az esti és éjszakai táncokat igyekeztek betiltani. A felfokozott életöröm érzése a teológusok számára megmagyarázhatatlan volt, noha maguk, a kortörténetírás szerint, szorosan kötődtek a reneszánszhoz és a reformációhoz. Mivel ebben az időszakban az egyház befolyása a paraszti rétegeknél erősen lecsökkent, a tánc iránti kedvet jelölték meg a keresztény lélettől való elfordulás igazi okának. Ezzel magyarázható, hogy kialakulhatott egy kampány nemcsak a tánc, hanem a szórakozás egyéb fajtái ellen is.³¹ Ezek a tiltások nem elsősorban a néptáncban fellelhető pogány hagyományok ellen irányultak, hanem azon erkölcsi normák és magatartásformák gyakorlatba történő bevezetését célozták, melyek az eredeti bűn körüli vitákban új megfogalmazást nyertek. Ilyen megfontolásból kifolyólag nem tesz említést sok 16. és 17. századi keresztény szerző a táncban fellelhető számtalan természetvallási örökségről sem. E tekintetben szerzőnk, Florian Daul dicséretre méltó kivétel; ő észreveszi ezeket az archaikus elemeket [pl. termékenységkultusz] és igen éles hangon el is ítéli azokat: „...magasba ugrálnak / mintha ki akarnának ugrani a mennyezetet át / különösen Hamvazószerdán / szeretnek az öregasszonyok magasra ugrálni / hogy magasra nőljön nekik a len virága. Kiabálnak / ujjonganak / kukorékolnak, mint a csirkék / s még egyszer körbetáncolnak / minden oldalra fordulnak / vagy négyszer megfordulnak maguk körül / dobálják magukat / dőlnek / magasba emelkednek / hogy a lányoknak az ér a testükben majd szétszakad.”³²

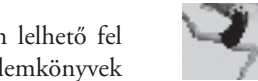
²⁸ [Pelagiánus: Pelagius (4-5. sz.) britanniai származású teológus tanításai nyomán kibontakozó eretnekség, amely főként az 5-6. században terjedt el. Pelagius tanítása szerint a bűn szabad akaratból végrehajtott tett révén jön létre. Tehát nincs eredendő bűn, Ádám bűne nem hozott sem halált, sem bűnt az emberiségre. Az újszülöttek is minden bűntől mentesen születnek. Az üdvösség elnyerésében, a kortárs teológusokhoz képest, jóval nagyobb jelentőséget tulajdonított a szabad akaratnak. Nézetét főként Ágoston támadta, aki az eredendő bűn mellett érvelvén, azt vallotta, hogy mindenki bűnnel születik. Az üdvösség elnyerésében pedig sokkal inkább a kegyelemre helyezte a hangsúlyt. Pelagius tanítását I. Ince pápa, majd az Efezusi zsinat is elítélte.] a lábjegyzet sorszámozás megváltoztatandó!

²⁹ [A szinergia görög eredetű szó. Teológiai szóhasználatban a szinergizmus egy olyan elgondolást képvisel, amely szerint az üdvözüléshez az isteni kegyelem és az egyéni igyekezet közös munkálkodása, együttműködése szükséges.] a lábjegyzet sorszámozás megváltoztatandó!

³⁰ Az eredendő bűn és a létezés.

³¹ A népies őrdögirodalom (Teufelsliteratur) az emberi bűnöket és hibákat az ördög tevékenységével magyarázza. A műfaj elterjesztésében fontos szerepet játszott Cyriacus Spangenberg: *Vadász-ördög* (Jagdteufel, 1560) című műve, amelynek számos követője akadt (pl. Joachim Westpides: *Kevélység-ördög, Hoffahrtsteufel* (1561); Konrad Parta: *Lügenteufel* (1581); Andreas Hoppenrodt: *Hurenteufel* (1558); Andreas Fabricius: *Heilige, kluge und gelehrten Teufel* (1567). [A német nyelvű őrdögirodalom jelentős képviselője volt Andreas Musculus: *A nadrágördög* (Hosenteufel, 1555) című alkotása, valamint *Az Ördögök Színháza* (Theatrum Diabolorum, 1569) gyűjtemény is.]

³² Daul, 1978. 22.



Florian Daul életéről és munkásságáról a vonatkozó teológiai irodalomban nem lelhető fel semmiféle írásos emlék. Nevét sem a nagy teológiai kézikönyvek, sem a történelemkönyvek nem jegyzik.³³ Vitairatának utányomása 1575-ben jelent meg a *Theatrum Diabolorum*-ban.³⁴ Személyének Albert Czerwinski, Franz Magnus Böhme néhány sort szentel csupán, és röviden idézik írásait.³⁵

Amit életéről tudunk, azt ő maga írta le művének előszavában. Eszerint Daul 1522. augusztus 22-én, Felső-Sziléziában, Neustadt an der Prudnitz-ban látta meg a napvilágot. Minden fáradozásom ellenére sem sikerült azonban életéről és tanulmányairól több tény megismerem. Valószínűleg, szülővárosának és egyházközségének (Schellewalde) anyakönyvei a II. világháborúban elvesztek.

Florian Daul információban gazdag és részletező ábrázolásaival szemben Spangenberg, *A házasság tükre* című művében univerzálisan képzett teológusként jelenik meg. Spangenberg a táncról alkotott nézeteit röviden és velősen tárgyalja. Definiálja és rendszerezi a jelenséget és gondosan mérlegeli a teológiai pro- és kontra érveket, eközben olyan benyomást kelt az olvasóban, mintha kora egész szakirodalmának ismerője lenne. Spangenberg is elítéli a táncval való visszaélést, bár nem ír olyan részletesen a tánc negatívumairól, mint Daul, viszont a polgárság táncai mellett számtalan tény sorakoztat fel, majd végül az alábbi következtetést vonja le, mely mesterének, Luthernek, fejtegetéseivel tökéletesen összecseng: „Aki ilyen dolgokat el akar átkozni / (mint ahogy ezt az újrakeresztelkedők³⁶ tették), az ott vétkez /, ahol nincs is véték / tiltja azt, amit Isten enged. És mármost Isten sehol sem tiltja a polgároknak a táncot.”³⁷

Cyriacus Spangenberg életéről és tevékenységéről, aki egy evangélikus lelkészcsaládból származik, meglehetősen sokat tudunk.³⁸ 1528. június 7-én született Nordhausenben, itt jár iskolába is. Már 14 éves korában elkezdte teológiai tanulmányait Wittenbergben, majd 1550-ben nagyon jó eredménnyel megszerzi a mesterfokozatot. Vitairatai főként a filippizmus³⁹ ellen irányultak, Matthias Flacius-szal (1520–1575)⁴⁰ kötött barátsága azonban nemcsak nagy elismerést, hanem sok ellenséget is hozott számára. 1573. január 3-án el kellett hagynia Mansfeldet, ahol korábban

³³ Például: J. H. Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexikon*. (1734), *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche* (1898), *Lexikon für Theologie und Kirche*. (1959), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (1958), *Evangelisches Kirchenlexikon* (1961);

³⁴ [*Az Ördögök Színháza* (Theatrum Diabolorum, 1569) címet viselő gyűjtemény a korszak összes ördögtípusát (pl. divat-, uzsora-, góg-, lustaság-, tánc-, nő-, plébános-ördög) szándékoztatta bemutatni.]

³⁵ Czerwinski, 1862, 191-192., Böhme, 1886, 109.

³⁶ [Anabaptisták: újrakeresztelők, a gyermekkeresztiséget elítélő, s helébe a felnőttkeresztiséget állító korai protestáns irányzat.] lábjegyzet átszámozandó

³⁷ Daul, 1978. 96a

³⁸ Lenckfeld, 1772., Hermann, 1935., Rühlmann, 1928, Kern, 1928. [Behrend, 1937.]

³⁹ [Filippizmus: Philipp Melancthon (1497–1560) és követőinek gondolatrendszere. Melancthon békülékeny egyházpolitikát folytatott: a lutheri és a kálvini reformáció összebekötésén fáradozott, a katolikusokkal pedig jó viszony kialakítására törekedett. Előbbi törekvése például az Ágostai Hitvallás 1540. évi kiadásában érhető tetten, ahol az úrvacsoráról szóló részt a kálvinista úrvacsora-tannal hozta összhangba (ún. *variata confessio*). Utóbbinak jellegzetes megnyilatkozása a katolikus egyház külsőségeinek, szokásainak (pl. miseing, ünnepek, kórménetek, bérmálás, utolsó kenet, böjtölés) és egyházkormányzási intézményeinek átvételének szorgalmazása (ún. *lipcsei interim*, 1549) volt.]

⁴⁰ [Matthias Flacius, isztriai születésű, horvát származású hebraista filológus, lutheránus teológus. Luther tanítványa, 1547-től wittenbergi egyetem héber nyelv professzora. 1557-től Jénában az Újszövetség professzora lesz, de tanai miatt folyamatos menekülésre kényszerül: Regensburg, Antwerpen, Strassburg életének utolsó állomásai. Flacius korának jelentős teológiai vitáinak aktív résztvevője volt. 1548 és 1552 között Melancthonnal vitázik (ún. *adiaphora-vita*), mestere engedékenységét és a lipcsei interim kárthatatva, kijelenti „Semmi sem adiaforon a hitvallás és a botránkozás helyzetében” (Reuss András fordítása). A későbbiek folyamán további teológiai viták részesévé (majorista-vita, Osiánus-vita) válik. A Victorinus Strigelel és másokkal folytatott szinergizmus-vita során az eredendő bűn kérdésében sajátos nézeteket fogalmaz meg, ami miatt sok üldöztetést kell elszenvednie. A disputa során Cyriacus Spangenberg Flacius álláspontját tartotta követendőnek.] lábjegyzet átszámozandó



mint dékán és kastélyprédikátor működött. Spangenbergét kizárták az úrvacsorából az eredendő bűnről alkotott hajlíthatatlan nézetei miatt. Strassburgba száműzve 1604. február 10-én halt meg.

Számtalan írása közül majdnem mindegyik fennmaradt. Külön említést érdemelnek a következő művei: Keresztény énekeskönyv a nevezetes ünnepekről (Christliches Gesangbüchlein von den vürnehmsten Festen, 1560), Chitari Lutheri (1569-1570), A házasság tükre (Hetven menyasszonyi prédikáció, Ehespiegel, 1561), Az eredendő bűn magyarázata (Erklärung von der Erbsünde, 1572).

Édesapja azt tanácsolta neki, hogy naponta olvasson régi krónikákat és írásokat. Így vált Cyriacus Spangenbergből történész, aki hazája történelmét nemcsak alaposan tanulmányozta, hanem kutatásainak eredményét krónika formájában publikálta is.⁴¹

Ha a két szerzőnek a 16. század második felére vonatkozó, egy kötetben megjelent táncellenes írásait, s az azokban közölt felismeréseiket egybevetjük mind tánc történeti, mind művészettörténeti szempontból, értékes forrásanyaghoz juthatunk, amely a korszak falusi életének hagyományairól és szokásairól számtalan értékes információt tartalmaz. Mivel ezeket az írásokat a tánc történeti és néprajzi szakirodalom még nem elemezte kellőképpen, ezért ez az újrakiadás a további kutatásokhoz ösztönző szempontokat és bizonyítékokat kínálhat.

Dr. Kurt Petermann

Lipcse, 1978. április 26.

(Németből fordította: Melis Hanna, a jegyzeteket készítette: Tóvay Nagy Péter)



Kurt Petermann

Irodalomjegyzék

Acken

1927 Bernhard van Acken: Moderne Tänze. In: *Theologisch-praktische Quartalschrift*, (1927) 734–748.

⁴¹ Mansfeldi krónika (Mansfeldische Chronica, 1572); Szász krónika (Sächsische Chronica, 1585); Hennebergi krónika (Hennebergisch Chronik, 1599); Querfurti krónika (Querfurtische Chronik, 1590); Schaumburgi krónika (Schaumburgische Chronik, 1614). [Nemesi tükrök, (Adelsspiegel 1591) című műve heraldikai szempontból is jelentős.]



Andersen

1958 Carl Andersen: Die Kritik der Alten Kirche am Tanze der Spätantike. In: *Der Tanz in modernen Gesellschaft*. Szerk.: Friedrich Heyer. Hamburg, 1958. 139–168.

Andersen

1961 Carl Andersen: Altchristliche Kritik am Tanz - ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, (1961) 3–4. sz. 217–262.

Baesecke

1941 Georg Baesecke: Der Kölbiger Tanz, philologisch und literarisch. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, (1941) 1–2. sz. 1–36.

Balogh

1928 Joseph Balogh: Tänze in Kirche und auf Kirchhöfen. In: *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, (1928) 1. sz. 1–14.

Behr

1977 Samuel Rudolph Behr: *L'art de bien danser oder Die Kunst wohl zu Tantzten*. Lipcse, 1977. (Documenta choreologica II.)

Behrend

1937 Fritz Behrend: Die Spangenberg's. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 56. (1937) 114–123.

Bodin-Rost

1996 Louis Bodin: *Die neueste Art zu galanten und theatralischen Tantz-kunst, 1712*. Berlin, 1996., Johann Leonhard Rost / Meleaton: *Von der Nutzbarkeit des Tanzes, 1713*. Berlin, 1996. (Documenta choreologica XX.)

Böhme

1886 Franz Magnus Böhme: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Leipzig, 1886.

Czerwinski

1975 Albert Czerwinski: *Geschichte der Tanzkunst bei den kultivierten Völkern*. – Lipcse, 1975. (Documenta Choreologica VII.)

Daul

1978 Florian Daul von Fürstenberg: *Tanzteuffel*. Lipcse, 1978. (Documenta Choreologica VIII.)

Fornet

1796 Joseph Fornet: *Vom Tanz, nach dem Sinn der Lehre Jesu Christi, mit einem Anhang: Kann auch ein treuer Diener Jesu den Tanzgesellschaften beywohnen?* Leutschau, Michael von Podhoránszky, 1796.

**Gail**

1952 Paul Gail: Des Pfarrers Tanzstunde. In: *Deutsches Pfarrerblatt*, (1952) 5. sz. 146–147.

Gail

1956 Paul Gail: Moderne Tänze? Ja! In: *Katholischer Digest*, (1956) 162–164.

Hermann

1935 Wolfgang Hermann: *Die Lutherpredigten des Cyriacus Spangenberg*. Berlin, 1935. (doktori disszertáció)

Hillebrand

1862 Joseph Hillebrand: *Die Tanzbelustigungen, beurtheilt nach der Lehre der heil. Schrift, der Kirchenversammlungen, der Kirchenwäter, sogar der Weltleute und auch der täglichen Erfahrung. Mit besonderer Rücksicht auf Hochzeiten, Fastnachtstage, Schützenfeste, Kirmessen, Jahrmärkte, Freitänze, Kinderbälle usw.* Paderborn, Ferdinand Schönigh, 1862.

Jacobi

1770 Johann Friedrich Jacobi: *Vertheidigung der Spiele, Tänze, Schauspiele und irdischen Lustbarkeiten, nebst einer Anweisung, wie man an selbigen ohne Versündigung Antheil nehmen könne*. H. n. 1770.

Kern

1928 Franz Kern: Spangenberg und der Streit über die Erbsünde. In: *Sonderausgabe der Mansfelder Heimatblätter*, (1928) 11. sz. 89–91

Kretzenbacher

1961 Leopold Kretzenbacher: Tanzverbote und Warnlegenden. Ein mittelalterliches Predigtexemplar in der steirischen Barock-pastorologie. In: *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, (1961) 16–22.

Kieffer

1911–1912a Kieffer: Die heutigen Tanzbelustigungen vor dem Forum de Moral. In: *Pastor bonus*, (1911–1912) 8. sz. 458–465.

Kieffer

1911–1912b Kieffer: Die heutigen Tanzbelustigungen vor dem Forum de Moral. In: *Pastor bonus*, (1911–1912) 9. sz. 549–556.

Kieffer

1911–1912c Die heutigen Tanzbelustigungen vor dem Forum de Moral. In: *Pastor bonus*, (1911–1912) 10. sz. 610–619.

Korff

1903 Graf M. Korff: *Das Tanzen. Eine Gewissenfrage, durch eigene Erfahrungen und gesammelte zeugnisse beantwortet*. Barmen, Wupperthaler Traktat-Gesellschaft, 1903.

**Lenckfeld**

1772 Johann Georg Lenckfeld: *Historia Spangenbergensis, Oder historische Nachricht von dem Leben und Schriften Cyriaci Spangenburgs*. Quedlinburg und Aschersleben, 1772.

Meier

1934 John Meier: Das Tanzlied der Tänzer von Kölbick. In: *Schwizerisches Archiv für Volkskunde*, (1934) 152–165.

Mester

2003 Mester Béla: Az adiaphoron fogalmának átértelmezése a reformációban, avagy az állampolgári erények sajátos újrafelfedezése. In: *Lábjegyzetek Platónhoz 1. Az erény*. Szerk.: Dékány András és Laczkó Sándor. Szeged, Pro Philosophia Szegediens Alapítvány-Librárium, 2003, 199–215.

Mühe

1881 Ernst Mühe: *Darfein Christ tanzen?* Berlin, Deutschen Evangelische Buch und Tractat Gesellschaft, 1881.

Névtelen

1671 Névtelen: *Schau-platz der Dantzenden, Der von dem Mercurius, neu-gebaut Darinnen ... die Eigenschafften der edlen Dantz-Kunst; Insbesondere aber, ob das Dantzen Sünde sey?* Nürnberg, 1671.

Petermann

1978a Kurt Petermann: Nachwort. In: *Florian Daul von Fürstenberg: Tanzteuffel*. Lipcse, 1978. 1–45.

Petermann

1978b Kurt Petermann: Nachwort. In: *Pasch: Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*. Lipcse, 1978. III–V. (Documenta choreologica XVI.)

Reuss

1997 Reuss András: Az ismeretlen és aktuális Philipp Melanchthon (1497–1560) születésének 500. évfordulóján. In: *Credo*, (1997) 1–2. sz. 8–18.

Rühlmann

1928 C. Rühlmann: Aus Cyriacus Spangenburgs Leben. In: *Sonderausgabe der Mansfelder Heimatblätter*, (1928) 11. sz. 85–97.

Schröder

1897 Edward Schröder: Die Tänzer von Kölbick. Ein Mirakel des 11. Jhs. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, (1897) 1–2. sz. 94–164.

Schröder

1933 Edward Schröder: Das Tanzlied von Kölbick. In: *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen*, (1933) 355–372.

Schulz

1941 Eduard Schulz: *Das Bild des Tanzes in der christlichen Mystik. Sein kultischer Ursprung und seine psychologische bedeutung*. Marburg, 1941. (doktori disszertáció)

Taubert

1976 Gottfried Taubert: *Rechtschaffener Tanzmeister*. München, 1976. (Documenta choreologica XXII.)

Treufreund

1919 Friedrich Treufreund: *Tanzen! Tanzen! Tanzen! Eine zeitgeschichtliche Betrachtung*. Barmen, Blauen Kreuzes, 1919.

Voß

1976 Voß Rudolf: *Der Tanz und seine Geschichte*. Lipcse, 1976. (Documenta Choreologica, XXV.)

Waldmann

1950 Georg Waldmann: Christliche Bewertung des tanzes. In: *Der Prediger und katechet*, (1950) 182-188.

Walter

1897 Walter: *Ist Tanzen Sünde?* Norden, 1897.

Weinhold

1929–1930 Gertrud Weinhold: Aus der Volkstanzbewegung. In: *Der Volkstanz*, (1929–1930) 11. sz. 86-87.

Weinhold

1931 Gertrud Weinhold: Der junge Christ und der tanz. In: *Ruf und Rüstung*, (1931) 2. sz. 17–20.

Zorn

1910 Carl Zorn: *Vom Tanzen. Dem Christenvolk zu Nutz und Frommen geschrieben*. St. Louis-Zwickau, Schriften-Verein, 1910.

Ritka dokumentumok a Gyagilev-féle Orosz Balett történetéből I.

Az idén száz éves Orosz Balett társulata (1909 – 1929) mérföldkövet jelentett a tánc 20. századi történetében. A balettművészet megújítása, a társzművészetekkel való minden addiginál szervesebb kapcsolat, az európai szellemi mozgalmak táncszínpadi leképeződése, a mindig megújuló kísérletezőkedv sokáig éreztette hatását a további fejlődési folyamatokban. Az együttes működése során született újításokat tovább örökítették a világ jelentős társulatainál, 1929 után is tevékenykedő „szellemi örökösök”.

Akitől a koreográfusok, táncosok, zeneszerzők és scenikusok munkát és szellemi muníciót kaptak az a Szergej Pavlovics Gyagilev (1827 – 1909), akit voltaképpen a 20. század első táncmenedzsereként tartunk számon. Műveltsége, széles látóköre, kapcsolatai és vezetői készsége alapján erre a feladatra termett, és meg is tett mindent, hogy neve bekerüljön a tánc és a művészetek történetébe. Újraértelmezte a tehetség fogalmát és kényeztette a zsenialitást, megváltoztatta a balettel kapcsolatos közhelyeket, színpadi tabukat döntött le. Számos könyv és tanulmány értékelte tevékenységét, sokan, sokat és sokféleképpen vélekedtek róla. Ezúttal a saját gondolatait idézzük meg, egy eddig magyarul még meg nem jelent írása közlésével.

Gyagilev Emlékiratait /Mémoires/ 40 darab kartonlapra írta. A kartonok mindkét oldalán sűrű sorokban olvashatók gondolatai, oroszul, az anyanyelvén. Ezekben Puskinról, Saljapinról, Rimszkij-Korszakovról, Muszorgszkijról és Csajkovszkijról beszél... és az ifjúságának emlékeiről, az egyedüli időszakról, amelyre emlékezni akart. Az emlékiratok 1979 óta ismertek, amikor Richard Buckle Gyagilev-monográfiájában¹ hosszan idézett belőle, teljes francia fordításban pedig 2007-ben jelent meg Guillaume de Sardes munkája nyomán.² Az eredeti dokumentum a párizsi Opera könyvtárában található, Borisz Kochno³ hagyatékában, aki – Gyagilev titkáraként is tevékenykedett és elsőként fordította franciára az írásokat. Ezt a változatot is az Opera könyvtára őrzi. Természetesen a Kochno-féle fordítás nem lehetett tökéletes, hiszen az ő eredeti nyelve is orosz volt, ezért Guillaume de Sardes két éve megjelent könyvében újrafordította a szöveget.

Az Emlékiratok közül bukkant elő az az írás, amely voltaképpen egy levéltervezet Gyagilev tollából. A francia nyelven 1921-ben írt szöveg válasz a londoni sajtó elmarasztaló kritikáira, amelyekben a Chout / Le Bouffon (A bohóc)⁴ című balett bemutatója és zajos bukása után az angol recenzensek élesen bírálták Gyagilevet. Az írás végül nem jelent meg nyomtatásban, de gondolatai és hangvétele jól példázza azt a habitust, amellyel Gyagilev egész pályafutása során

¹ Buckle, 1979.

² de Sardes, 2007.

³ Boris Kochno (1904 – 1990): orosz költő, táncos és szövegkönyv író. 1920-tól Gyagilev titkára. Többek között ő készítette A macska, és A tékozló fiú című Balanchine-balettek librettóit.

⁴ A bohóc című balett, amelynek bemutatója 1921. május 17-én volt Párizsban, majd június 9-én Londonban is színe került. Az orosz témájú, avantgard hangulatú balett zenéjét Szergej Prokofjev szerezte, a koreográfiát pedig, a díszleteket és jelmezeket is jegyző Mihail Larionov és a karaktertáncos Tadeusz Szlavinszki készítették. A balett mindenütt heves vitákat váltott ki.



viszonyult munkájához és a sajtóhoz is. Megmutatja, hogyan vélekedett az újdonságokat nehezen elfogadó, az olykor álszent és értetlen közvéleményről és azt is, hogy milyen keményen védte vélt vagy valós igazát, a társulat érdekeit.



Szegej Gyagilev: Az avantgard védelmében

Olvasgatva a londoni sajtóban a legutóbbi Le Chout (A bohóc) című darabunkról (amelyet Prokofjev és Larionov urak alkottak) szóló írásokat, különösen azokat a cikkeket, amelyek a Sunday Times, a Westminster Gazette, a Daily Express és a Daily News hasábjain jelentek meg, néhány szomorú reflexióra jutottam a tudós vélemények értékét illetően.

Valóban nincs veszélyesebb tett, mint a véleményalkotás. Mennyire féltem egykor minden olyan véleménytől, amely a tetteim fölött mondott ítéletet! És ma, mennyire félek attól, hogy egyetlen vélemény sem félemlít meg! Ha valami pánikot okoz nekem, az az a kegyetlen törvény, amelynek következtében mindenki, mindig ugyanabból az okból és ugyanolyan módon téved. Az ember repülőgépeket és drót nélküli távírókat talál fel, de ezek segítségével mindig ugyanazokat a butaságokat fogja szétkürtölni a világban minden új ötletéről, minden új mozdulatról.

Tizenhat éves koromban azt hallgattam, hogy Wagner zenéjében egyetlen dallam sincsen, amikor húsz éves lettem, azt bizonygatták nekem, hogy Rimszkij-Korszakov muzsikája csak matematikából áll, huszonöt évesen azzal találtam szemben magam, hogy Cézanne és Gauguin szélhámosok voltak. No, és Debussy? És Strauss? Vagy éppen a „Vámos” Rousseau? Őket és Matisse-t is egyesek tizenöt éven át füttyülték, ócsárolták, miközben észre sem vették saját ostobaságukat.

Ami pedig a mi táncművészetünket illeti, Fokin, aki harcolt a jó öreg Petipával és forradalmi zászlót bontott a koreográfia művészetében, nos ez a Fokin mégis annyira felháborodott Nizsinszkij művének az Egy faun délutánjának „csúnyaságán”, hogy követelte, vegyünk le a nevét az Orosz Balett plakátjáról. 1916-ban Otto Kahn úr, a New-York-i Metropolitan Opera igazgatója, nem alkalmazta szólistaként Massine-t, mert szerinte „nem tud táncolni.” 1911-ben Higgins úr, a Covent Garden igazgatója levélben kért arra, hogy Karszavina helyett egy másik balerinát hozzák, mert ő nagyon rosszul mutatkozott be Londonban.



Világos, hogy mennyire butának és banálisnak mutatkoznak ezek a tudós kritikusok, amint sorra nekitámadnak Sztravinszkijnek és Picassónak, vagy Prokofjevnek és Larionovnak. Még A tavaszi áldozat példája sem nyitotta fel a szemét ezeknek a szálnalmas figuráknak, azé A tavaszi áldozaté, amely hét év alatt egy kifütyült, kigúnyolt darabból a „modern zene emlékművévé” vált. Szegény jó barátom Newman⁵ is megint kezdi hajtogatni a szörnyűségeit, mondván, hogy Sztravinszkij őt Eric Foggra⁶ emlékezteti, és azt ismételteti, hogy Prokofjev (akinél a hangzás csupán „utcai csörömpölés”) a zeneművészet „fenegyereke”, felforgatója. Őszintén szólva, nekem inkább Newman tűnik a kritika kiöregedett felforgatójának. Csak most látszik ez igazán, amikor pedig éppen fiatal avantgardistának akar látszani. The Genius of Stravinsky (Sztravinszkij lángelméje) című cikkében a Petruskát „flat, formalistic and démodé” (lapos, formalista és ódivatú) jelzőkkel illette és abban tetszelt, hogy ugyanezt állítsa A tavaszi áldozatról. Az öreg csibész! Ismerjük a trükköt és tudjuk, hogy az ő ízlése szerint csakis Brahms lehet a divatos, de hogyan is vallhatná ezt be!

Beutazva az egész világot, sohasem olvastam olyan „ódivatú” cikkeket és olyan „provinciális” gondolatokat, mint amilyenek Newmané. Milyen nagy baj ez egy ilyen kedves ember esetében! Tisztességben megöszült, miért teszi ki magát annak, hogy az ifjúság kigúnyolja. Szegény öreg barátom, viselkedj a korodhoz méltóan és ne sorold magad azokhoz a fiatalokhoz, akik kifütyülik a Carmen bemutatóját, Manet vásznait vagy Mallarmé költészetét!

Biztos vagyok benne, hogy a Chout-val pontosan az történik, mint a Petruskával. Sztravinszkij ezen remekműve ellen is kezdetben vadul tiltakoztak és még a jobb indulatúak is úgy értékelték, hogy ez a darab olyan, mint a közönség ingyenc részének feltalált „kaviár.” A Chout sorsa is a nagy művek sorsa lesz. Erről biztosít minket sok vitától hangos fogadtatása.

Az egyik kritikus nagy okosan azt mondta, hogy ő azután formált véleményt, miután kétszer – a főpróbán és a premieren is – meghallgatta a Chout muzsikáját. Meg akartam köszönni a londoni sajtónak a kedvességét, hogy saját magának megszervezte egy külön próba megtekintését. Most azonban attól félek, hogy a kritikusok többségével az fog történni, ami történt egy kedves öreg barátnőmmel.

Hogy Szkrjabin Prometheusát jobban megértse a hallgatóság, a koncert szervezői kétszer is eljátszatták a művet az este során. Barátnőmet az első alkalommal elbűvölte a muzsika, másodszor hallván azonban kétségbe esett, mert már semmit sem értett belőle.

Hát ez a helyzet most is: a megzavarodott ítélkezők teljes értetlensége, amely világosan mutatja közhelyekkel teli kritikáikban azt, amit huszonöt éve hallok tőlük minden új, ismeretlen műről szólva. Szegény hitbuzgók, földön csúsznak a megszokás és a valóság, az élet és fejlődés között, márpedig ebben a helyzetben nehéz elkerülni azt, hogy nevétségessé váljanak. De bizony, hogy nevétségessé és mindig is nevétségessé lesznek.

(A bevezetőt és a jegyzeteket írta, a dokumentumot franciából fordította : H. Major Rita.)

⁵ Ernest Newman (1868 – 1959) angol zenekritikus és muzikológus. A 20. század egyik legjelentősebb brit zenekritikusa. 1920-tól dolgozott a londoni Sunday Times-nál.

⁶ Eric Fogg (1903 – 1939): fiatalon elhunyt angol zeneszerző. Korai művei hatottak Igor Sztravinszkijre. Tizennyolc éves koráig 57 művet írt.



Irodalomjegyzék

Buckle

1979 Richard Buckle: *Diaghilev*. New York, Atheneum, 1979.

de Sardes

2007 Guillaume de Sardes: *Serge Diaghilev. Mémoires suivis de Apologie de l'avant-garde*. Paris, Hermann, 2007.



Mihail Larionov jelmezterve
a *Chout* című baletthez



Bolvári-Takács Gábor

A Táncművészeti Iskola létrehozása 1949-ben

Hatvan évvel ezelőtt jött létre az első állami táncművészképző intézmény, a Táncművészeti Iskola. E forrásközleményben levéltári dokumentumok segítségével kíséreltem meg rekonstruálni az alapítás körülményeit.¹

A magyar táncművészetet a 20. század első felében az intézményesedés hiánya jellemezte, ellentétben például a zenei közélettel, amelyben a Zeneakadémia és az Operaház meghatározó szerepet játszott. A két világháború között állami felelősségvállalás e téren lényegében sem ideológiai, sem jogszabályi, sem finanszírozási szempontból nem létezett. A tánciskolák működése pl. nem oktatási, hanem rendészeti ügy volt. Az 1946-tól kibontakozó szabadművelődési korszak eredményeit az állampárti hatalmi struktúra fokozatos térnyerése néhány év alatt felszámolta, és 1948-49-től nyilvánvaló jelei mutatkoztak a kommunista párt közvetlen, politikai beavatkozásának. E folyamat markáns eleme volt az intézményesedés megindulása (oktatási intézmények, társulatok, társadalmi szervezetek, szaksajtó).² A tendencia elsősorban a szovjetunióbeli állapotokat tükrözte, de az is tény, hogy az akkori kultúrpolitika sokszor doktriner és voluntarista döntései egy tömegeket vonzó és megmozgató művészeti ág elterjedését segítették elő.

Az 1940-50-es évek fordulóján a pártvezetés elegendő erőt érzett ahhoz, hogy felvegye a nyílt eszmei-ideológiai harcot a még megmaradt polgári értékekkel szemben. E folyamatba illeszkedett a Népművelési Minisztérium létrehozása, a legfőbb pártideológus, Révai József vezetésével. Az 1949. június 11-én kihirdetett, új minisztériumok szervezéséről és a kormány átalakításáról szóló 1949. évi XV. törvény miniszteri indokolása szerint „a magyar népi demokrácia életében mind gazdasági, mind társadalmi téren bekövetkezett döntő változások természetesen megkívánják az államszervezet megfelelő átalakítását is. (...) A népi demokráciák kultúrpolitikájának alapelve a népművelés eddig ismeretlen mértékű fokozása, és a nép kulturális felemelkedésének intézményes megszervezése. Ez a feladat megkívánja, hogy az iskolán kívüli népműveléssel kapcsolatos állami feladatok ellátására külön szervezet, népművelési minisztériumot létesítsünk.”³ A központi pártlapban, a Szabad Népből már másnap köszöntő cikk látott napvilágot, méltatva az önálló kulturális tárca létrejöttét és az új miniszter, Révai József személyét. A szerző kifejtette, hogy az új minisztérium létrehozásának indoka többek között az aránytalanság a kulturális fejlődés és a meglévő intézmények teljesítőképessége között.⁴ A törvény alapján a kormány 1949. szeptember 30-án elfogadta a népművelési miniszter ügyköréről szóló előterjesztést, amelyet a 4.267/1949. (X. 5.) M.T. sz. rendeletben kihirdettek.⁵

A Népművelési Minisztériumban már 1949. október 15-én elkészült a művészetoktatási osztály december 31-ig szóló munkaterve.⁶ Az anyagot a pártkollégiumi értekezlet október 24-én tár-

¹ A közlemény az Adalékok az Állami Balett Intézet létrehozásának történetéhez című, 2008-2009-ben a Nemzeti Kulturális Alap Táncművészeti Szakmai Kollégiumának támogatásával végzett kutatás keretében készült.

² Lásd erről: Maác, 1990-1991.

³ TRHGY, 1950. I. kötet 74.

⁴ K. P., 1949. 4.

⁵ A folyamatról részletesen lásd: Bolvári-Takács, 2002. 14-26.



gyalta meg. Az új tárca maradéktalanul meg kívánt felelni a kultúrharc követelményeinek, ezért erőltetett menetet kényszerített magára.⁷ A munkaterv művészeti középfokú oktatással foglalkozó fejezete politikai, pedagógia és szervezési feladatokat sorolt fel. A pedagógiai feladatokról szóló II. pont alpontjai között a következő, táncművészképzéssel kapcsolatos teendőket rögzítették:

- „A táncművészeti szakiskola tananyagát kidolgozzuk szakemberek bevonásával.
- A táncművészeti szakiskola tananyagát jegyzetekben sokszorosítottatjuk.
- Minden táncművész, pedagógus, rendezőképző iskola, magán balett iskola tananyagát, tantervét áttanulmányozzuk, ellenőrizzük.
- Az operai balettiskolát felülvizsgáljuk és javaslatot teszünk megreformálására.
- Az országos társastánc tanítóképző tanfolyam ügyeit felülvizsgáljuk.”

A szervezési feladatok között pedig egyebek mellett helyet kapott, hogy:

- „Elkészítjük a táncművészeti szakiskola alapítására vonatkozó rendeletet.
- Kidolgozzuk a táncművészeti iskola szervezeti szabályzatát.”

Magyarországon, a táncművészet terén önálló, állami alapítású iskola ekkor még nem létezett. A képzés első, államilag szervezett formáját a Magyar Királyi Operaház biztosította, amikor 1937-ben Nádas Ferenc vezetésével saját balettiskolát hozott létre. (Ennek felülvizsgálatát irányozta elő a minisztériumi munkaterv.) A szakmai képzésen kívül itt közismereti oktatás is folyt: az Operaház gondoskodott a négy évfolyamos elemi oktatásról. A polgári iskolai végzettséget a növendékek csak magánúton szerezhették meg.⁸

A fordulópontot e tekintetben is az 1949-es esztendő jelentette: a művészeti ág önálló állami iskolát kapott. Az előzmények áttekintésekor azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül a mozdulatművészet 1945 utáni helyzetét.⁹ A szabadművelődés korszakának ígéretes légköre hamarosan szertefoszlott, és a belügyminiszter a 637.440/1948. B.M. (XII. 6.) sz. rendeletében az 1948/49-es tanév végével megszüntette az 1945-ben újjászervezett Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot. A rendelet bevezetőjében olvasható miniszteri indoklás szerint „A tánc és mozdulatművészet színvonalának emelése, valamint a tánc és mozdulatművészet képzés folyamatosságának biztosítása érdekében a vallás és közoktatásügyi miniszter az 1949/50. tanévre tánciskola létesítését határozta el.” A VKM-ben valóban tervezték az említett iskola felállítását, viszont a politikai események 1949 folyamán egyáltalán nem kedveztek az utóbb kifejezetten kapitalista csökevénynek minősített¹⁰ mozdulatművészet állami intézményi befogadásának. (Nem véletlen, hogy a Mozdulatművészet Egyesület 1949. április 25-én oszlatta fel magát.) 1949 májusában országgyűlési választások zajlottak. E hónap végén került sor Rajk László letartóztatására. A parlament június 8-án ült össze alakuló ülésre, majd augusztusban elfogadta Magyarország új alkotmányát, s a köztársasági államformát a népköztársaság váltotta fel. 1949. szeptember 16-án pedig megkezdődött a Rajk-per. Látható, hogy a szovjet mintákat sematikusán másoló magyar pártvezetés ekkorra már fényévekre állt az európai gyökerű hagyományok tiszteletétől, s ez szükségképpen meghatározta a népművelési tárca mozgásterét is.

⁶ Magyar Országos Levéltár (= MOL), Az államigazgatás felső szerveinek iratai 1945-, Népművelési Minisztérium iratai (1949-1957), Népművelési Minisztérium pártkollégiumi iratok (= XIX-I-3-n.1. d.).

⁷ Erről részletesen lásd: Bolvári-Takács, 2009. 83-104.

⁸ Vö.: Bogdány, 1970. 18.

⁹ A továbbiakhoz erről lásd: Fenyves, 2002-2003. 75-106., Fuchs, 1990. 67-93., Lenkei, 2001. 28-31.

¹⁰ Vö.: Vitányi, 1951. 28-30.



A Népművelési Minisztérium Pártkollégiumának 1949. november 8-ai ülésén a 4. napirendi pontként szerepelt a „Javaslat a Táncművészeti Szakiskolára” címet viselő előterjesztés.¹¹ Az ülésen jelen volt Révai József miniszter, Losonczy Géza államtitkár, Cseterki Lajos, Balogh László, Pajzs István, Domokos János, Csillag Miklós, Berczeller Antal, Tanner József, Bíró Vera, Kovalcsuk Ferenc, Majláth Jolán, Tados András. A napirend előadója Csillag Miklós, a művészeti főosztály vezetője volt, s meghívottként Ortutay Gyuláné, Losonczy Ágnes és Duka Antalné is megjelent. A minisztérium illetékesei az alábbi összefoglalót terjesztették elő:

„JAVASLAT Táncművészeti szakiskola

A felszabadulás után hatalmas lendülettel indult meg országunkban a táncművészet újjászületése. Egyre többen foglalkoznak táncsal, napról-napra nő az üzemi tömegszervezeti és diákcsoportok száma. (Legutolsó statisztikai kimutatásunk szerint 1863 tánc csoport működik az ország területén.) Azonban ezeknek a tánc csoportoknak nincsenek szakmailag és ideológiailag jól képzett vezetőik, ez az oka annak, hogy a mennyiségi növekedés mellett a csoportok művészi színvonala nem emelkedett. A tánc iránt megnyilvánuló nagy érdeklődés szükségessé teszi, hogy a táncoktatást intézményessé fejlesszük. Ki kell alakítanunk a táncoktatás hálózatát alsó-, közép- és felsőfokon. Az oktatás teljes kiépítése csak fokozatosan valósítható meg.

Első lépés egy alapfokú gyermek- és egy középfokú felnőtt tagozat felállításának, amelyet a következőkkel indokolunk. Jelenleg a gyermekek tánc képzése vagy drága magániskolákban történik, vagy az Opera feltétlen átszervezésre szoruló balettiskolájában. Szükséges tehát egy olyan iskola felállítása, ahol a gyermekek rendszeres iskolai munkájuk elvégzése mellett államilag ellenőrzött szakképzést kapnak. Erre szolgálna a szakiskola alapfokú gyermektagozata. Azonban, ha el is indulna ebben az évben az oktatás, az iskolába kerülő hét éves gyermekekből a táncművészeti oktatási hálózat kiépítésével csak 11 év múlva lesz jól képzett táncművész, vagy főiskolai továbbképzésre alkalmas pedagógus, illetve koreográfus jelölt. Ugyanakkor azonban a táncmozgalom fent említett mennyiségi növekedése sürgető igényt támaszt a lehető leggyorsabban, de egyben alaposan képzett táncoktatókra. Ezért indítjuk meg a tehetséges és a táncmozgalomból kivált felnőttek számára a középfokú oktatást. Így három év múlva szakképzett vezetőket állíthatunk a csoportok élére. Közülük a legkiválóbbak a Főiskolára¹² mehetnek tovább. A táncművészeti szakiskola egyben alkalmas ad a szalontáncmesterek képzésének megoldására. Az országos tánc tanítóképző tanfolyam magánjellege, rossz szelleme és magas tandíja miatt megszüntetendő. Helyette sürgősen, hogy új tanfolyamot állítsunk fel, mert a középfokú szakiskolában a hallgatók balett és népi tánc képzés mellett megkapják a társastáncoktatást is és az üzemekben, tömegszervezetekben elláthatják a művészi táncoktatás mellett a társastánc tanítását. Ez az alapfokú és középfokú tagozat zökkenő nélkül illeszkedik majd bele a kiépítendő teljes táncművészeti szakoktatási hálózatba.

A táncművészeti szakiskola felépítése a következő:

I. Az alapfokú táncművészeti szakiskola 7 éves. Az első évfolyam indul az 1949/50-es tanévben. A növendékek létszáma: 30. Ennek sikeres elvégzése a középfokú táncművészeti szakiskolába való felvételre jogosít.

¹¹ MOL XIX-I-3-n.1. d. A dokumentumokat szöveghűen közöljük.

¹² Az akkori körülmények között ez csak a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtantervének tánc csoportvezetői vagy színházi tánc rendezői szaka lehetett.

Tantárgyak:

- 1) Balett
- 2) Népi tánc
- 3) Történelmi táncok
- 4) Tánc történet
- 5) Zeneismeret

Órarend:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Balett	3	3	4	4	4	4	4
Népi tánc	2	2	2	2	2	2	2
Történelmi táncok	-	-	-	-	1	1	1
Zeneismeret	-	-	-	-	1	1	1
Tánc történet	-	-	-	-	-	1	1
	5	5	6	6	8	9	9

Az órák minden nap 4-5-ig, illetőleg 3-5-ig tartanak. A szakórákat játékos művészi nevelés egészíti ki, amelynek keretében a gyermekek a többi művészettel ismerkednek meg. Népmesékkal a meseórán, képzőművészettel a rajzolás és múzeumok megtekintése, színházzal és zenével, színháza és hangversenyek együttes látogatása által.

II. A középfokú táncművészeti szakiskola 3 éves. Az első évfolyam indul az 1949/50-es tanévben. Hallgatók létszáma: 30. A három év elvégzése után a hallgatók szakoktatói képesítést nyernek.

Tantárgyak:

- 1) Balett. A klasszikus hagyományokon épülő táncművészet stílusának technikai alapjának elsajátítása (tréning, spitz) motivika, táncetüdők, táncok.
- 2) Népi tánc. Kialakult népi tánc kultúránk megismerése, feldolgozásának, továbbfejlesztésének módszere.
- 3) Történelmi táncok. Különböző korok társastáncai, a stílusok figyelembevételével a táncirodalom alapján és a kútfők segítségével rekonstruálva korabeli táncdallamokkal.
- 4) Modern társastáncok. A megszokott társastáncok mellett olyan tömegtáncok betanítása, amelyeket az üzemi klubokban lehet terjeszteni, hogy dolgozóink szórakozásukban is közelebb kerüljenek népi kultúránkhoz, könnyen megtanulható, vidám, életörömmel telt táncokon keresztül. Természetesen a megszokott társastáncok közül csak a túlzásmentes, egészséges szellemű szalontáncot tanítjuk.
- 5) Tánc történet. A történelmi táncokhoz és klasszikus baletthez kapcsolódva megvilágítja a tanult táncok társadalmi hátterét.
- 6) Zeneismeret. A tánc tanuláshoz szükséges zenei alapok tanítása.
- 7) Színészet. Sztanyiszlavszkij rendszer alapján.

Órarend:

	I.	II.	III.
Marxizmus-leninizmus	2	2	2
Tánc történet	1	2	2
Zeneismeret	1	2	2
Ballet	6	6	6



Népi tánc	4	4	4
Történelmi társastánc	1	1	1
Modern társastánc	1	1	1
Színészet	-	1	1
	16	19	19

Az órák minden nap 5-7-ig, illetve 8-ig tartanak.

Személyi javaslat

Igazgató	
Marxizmus-leninizmus tanára	
Ballettanár	Lőrincz György
Ballettanársegéd	Géczy Éva
Néptánc tanár	Krizsán Sándor
Néptánc tanársegéd	Rotter Oszkár
Történelmi tánc tanár	Géczy Éva
Modern társastánc tanár	
Zeneismeret tanár	Kurtág György
Tánc történet tanár	Vitányi Iván
Zenekorrepitőr	Ferencz Paula
Titkár	Dankó Erna

Mellékeljük a táncművészeti szakiskola költségvetését, amelyet a Pénzügyi Osztállyal kitérgyalunk.

Budapest, 1949. évi október hó 21. napján.”

„A Táncművészeti Szakiskola költségvetése az 1949/50. évre
(Vilma királynő-út 3.)¹³

	havi	évi
1/ Az iskola előzetes rendbehozási költsége		10.159.- Ft.
2/ <u>Személyi kiadások:</u>		
Igazgató = ideológiai tanár	1.000.-	12.000.- „
Titkár	700.-	8.400.- „
Ballet tanár	800.-	9.600.- „
Ballet tanársegéd	450.-	5.400.- „
Néptánc tanár	600.-	7.200.- „
Néptánc tanársegéd	300.-	3.600.- „
Történelmi tánc tanár	150.-	1.800.- „
Moderntánc tanár	150.-	1.800.- „
Zeneismeret tanár	150.-	1.800.- „
Zenekorrepitőr	700.-	8.400.- „
Altiszt	400.-	4.800.- „
	5.550.-	76.600.- Ft.

¹³ Ma: Városligeti fasor.



3/	<u>Dologi kiadások:</u>		
	Házbér	500.-	6.000.- Ft.
	Világítás	200.-	2.400.- „
	Gáz	200.-	2.400.- „
	Fűtés	300.-	3.600.- „
	A telefonszerelés		400.- „
	Telefonszámla	100.-	1.200.- „
	Takarítóeszközök		300.- „
	Tisztítószer	35.-	425.- „
	Mosdószer, szappan, törölköző		1.000.- „
	Írógép		3.000.- „
	Írószerek		600.- „
	Iroda felszerelés		1.200.- „
	Tánc terem felszerelés, rudak		600.- „
		<u>1.335.-</u>	<u>23.125.- Ft.</u>
4/	<u>Hangszer:</u>		
	Zongora		5.000.- Ft.
	Kották		<u>1.000.- „</u>
			6.000.- Ft.
5/	<u>A hallgatók részére szükséges ruha és cipő</u>		
	60 drb. gyakorló cipő á 50.- Ft		3.000.- Ft
	60 „ ballet „ á 80.- „		4.800.- „
	60 „ gyakorló ruha á 100.- Ft.		6.000.- „
	30 „ bemutató ruha á 600.- Ft.		18.000.- „
	30 pár csizma á 400.- Ft.		12.000.- „
	30 pár gyakorló néptánc cipő á 100.- Ft.		<u>3.000.- „</u>
			46.800.- Ft.
6/	<u>Jegyzet</u>		
	5 drb. jegyzet sokszorosítása, megírása		15.000.- Ft.

A költségvetés biztosítva van, mivel a pénzügyminisztérium kiküldöttjeivel letárgyaltuk.”

A Pártkollégium az előterjesztést megvitatta és az alábbi határozatokat hozta:

„a) A Kollégium a javaslatot elfogadja. A javaslatot rendelet formájában el kell készíteni és a minisztertanács elé vinni.

b) A személyi javaslatokat a főosztály még egyszer vizsgálja meg, az iskola igazgatója Lőrinc György¹⁴ legyen.”

A határozat alapján valóban megjelent a 8.399/1949. (XII. 10.) Np. M. sz. rendelet „Táncművészeti Iskola szervezése, szervezési szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában”, de azt nem a kormány, hanem a népművelési miniszter adta ki, saját hatáskörben. A jogszabály szövegét – az oklevélmin-tákat megállapító mellékletek nélkül – az alábbiakban közöljük:

¹⁴ Lőrinc György (1917-1996) táncművész, balettmester, koreográfus, 1950-ben a Táncművészeti Iskola, 1950-61-ben az Állami Balett Intézet, 1961-77-ben a Magyar Állami Operaház Balettgyűjtésének igazgatója.



**„A népművelési miniszter 8.399/1949. (XII. 10.) Np.M. számú rendelete
Táncművészeti Iskola szervezése, szervezési szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában**

I. FEJEZET

Az iskola.

1.§. A magyar táncművészet fejlesztése céljából „Táncművészeti Iskola”-t (a továbbiakban: Iskola) létesíték.

2.§. (1) Az iskola két tagozatból áll:

- a) alapfokú táncművészeti tagozatból és
- b) középfokú táncoktató-képző tagozatból.

(2) Az alapfokú táncművészeti tagozat célja, hogy művelt, jól képzett új típusú táncművészeket neveljen.

(3) A középfokú táncoktató-képző tagozat célja, hogy a táncművészet különböző ágaiban jól képzett szakoktatókat neveljen, akik üzemi, tömegszervezeti, hivatásos csoportok élére kerülve a táncművészetet fejlesztik és művészetükkel a szocialista társadalom építését szolgálják.

II. FEJEZET

Az iskola címe és pecsétje.

3.§. Az iskola címe: „Táncművészeti Iskola”, székhelye: Budapest, pecsétje: A Magyar Népköztársaság címere „Táncművészeti Iskola” körirattal.

III. FEJEZET

Tantárgyak.

4.§. (1) Az Iskola tantervében a következő tantárgyak szerepelnek:

- a) marxizmus-leninizmus,
- b) tánc történet,
- c) zeneismeret,
- d) balett,
- e) néptánc,
- f) történelmi társastánc,
- g) modern társastánc.

(2) Az Iskola részletes tanulmányi rendjét külön fogom szabályozni.¹⁵

IV. FEJEZET

Az Iskola szervezete.

5.§. (1) Az iskola élén az igazgató áll, akit a népművelési miniszter nevez ki.

(2) Az igazgató, aki egyben tanári teendőket is végez, az Iskolának minden tekintetben felelős vezetője.

6.§. Az igazgató a tanulmányi titkárt teendők ellátásával a tanári kar egyik tagját bízza meg.

7.§. Az Iskola tanárait az igazgató előterjesztésére a népművelési miniszter nevezi ki, illetőleg alkalmazza.

8.§. (1) Az Iskola segéd-tanszemélyzetét az oktatók alkotják.

(2) A segéd-tanszemélyzet tagjait az igazgató előterjesztésére a népművelési miniszter nevezi ki, illetőleg alkalmazza.

9.§. A tanárok és az oktatók a növendékeket díjazással járó magánoktatásban nem részesíthetik.

¹⁵ Erre nem került sor.



10.§. Az iskola igazgatójának, tanárainak és oktatóinak illetményei tekintetében – értelemszerűen – a 9.810/1947. (181/a) Korm. számú rendelet 3. §-ának (1-2), illetőleg 4. §-ának (1-2) bekezdésében foglaltak alkalmazandók.

11.§. (1) A heti kötelező óraszám az igazgató részére 10, a tanulmányi titkár teendőit végző tanár részére 12, a tanárok részére 20 óra.

(2) A kötelező óraszám csökkentését indokolt és méltányos esetben a népművelési miniszter a pénzügyminiszterrel egyetértésben engedélyezheti.

12.§. (1) A tanulmányi ügyek, továbbá az igazgató által szükségesnek tartott egyéb ügyek megtárgyalására az Iskola teljes tanszemélyzetét magában foglaló tanári és oktatói értekezletet az igazgató legalább havonként egyszer köteles összehívni.

(2) Az értekezlet tárgysorozatát az igazgató, mint az értekezlet elnöke, állapítja meg.

13.§. Az iskola (nem oktatói) segédszemélyzetét, az igazgató javaslata alapján a népművelési miniszter nevezi ki, illetőleg alkalmazza, munkakörét az igazgató állapítja meg.

V. FEJEZET

Tanulmányi idő.

14.§. Az Iskola tanulmányi ideje az alapfokú tagozatban 7 év, a középfokú tagozatban 3 év.

VI. FEJEZET

A növendékek.

15.§. Az Iskolára felvehető növendékek létszámát, a felvétel szempontjait és feltételeit a népművelési miniszter határozza meg.

16.§. (1) A növendékek felvétele felvételi vizsga alapján történik. Felvételi vizsgát évenként egyszer a tanév elején kell tartani.¹⁶

(2) Az Iskola növendékeit a felvételi vizsgabizottság javaslatára az igazgató veszi fel.

(3) A felvételi vizsgabizottság tagjait évenként a népművelési miniszter jelöli ki.

VII. FEJEZET

Vizsgák (kollokviumok).

17.§. (1) Mind az alapfokú, mind a középfokú tagozat növendékei minden év végén kötelesek vizsgát tenni.

(2) A vizsgán az egyes tantárgyakból elért eredményt az általános iskolákban irányadó rendszer szerint kell minősíteni.

(3) Az a növendék, aki a vizsgát sikeresen nem teszi le, csak a tanári testület által esetleg ismételt engedélyezett pótvizsga sikeres letétele esetén folytathatja tanulmányait az Iskolán.

18.§. Az alapfokú tagozat növendékei a hetedik év végén eredményesen letett vizsga után magasabb a táncművészeti tanulmányra jogosító bizonyítványt kapnak. (Lásd az I. számú melléklet.)

19.§. (1) A középfokú tagozat növendékei az elméleti tárgyakból minden félév végén vizsgázni (kollokválni) kötelesek. A vizsga (kollokvium) eredményeit az év végi vizsgákhoz hasonlóan kell minősíteni.

(2) A középfokú tagozat növendékei a harmadik év végén szakvizsgát tesznek és annak sikeres letétele esetén, szakoktatói oklevelet nyernek. Ez az oklevél táncművészeti főiskolai felvételre is jogosít. (Lásd a II. számú mellékletet.)

¹⁶ 1949-ben erre nem kerülhetett sor, hiszen az iskolát a tanév közben alapították.



VIII. FEJEZET

Tandíj.

20.§. A tandíjról, tandíjmentességről, illetve tandíjkezdvményről, továbbá a tandíjfizetés rendjéről külön rendeletben fogok intézkedni.¹⁷

IX. FEJEZET

Záró rendelkezések.

21.§. Az Iskola felett a felügyeletet a népművelési miniszter látja el.

22.§. Ezen rendeletben foglalt szervezeti szabályzat és tanulmányi rend az általam esetleg jövőben létesítendő táncművészeti iskolákra is irányadó.”

Az iskolában 1950 januárjában indult meg az oktatás. A személyi kérdéseket a Pártkollégium határozata szerint újratárgyalták, ez alapján a következők rekonstruálhatók:

Lőrinc György igazgatói kinevezését a Népművelési Minisztérium részéről 1950. január 24-én terjesztették fel kormány Kinevezési és Alkalmazási Bizottságához. (A Színház- és Filmművészeti Főiskolán betöltött tanári álláshelyét adta fel.) Az iskola tanárainak kinevezésére január 3-án készült a javaslat, a pénzügyminisztériumi jóváhagyást szintén január 24-én kérték meg. A kinevezendő tanárok: Hidas Hedvig balett tanár, László Bencsik Sándor néptánc tanár, Ferenc Paula zongorakísérő, Kiss Gáborné hivatalsegéd. Ugyancsak január 24-én kelt az iskola tiszteletdíjas tanáira vonatkozó javaslat: Vitányi Iván tánc történet, Ribári Antal zeneelmélet, Szentpál Olga történelmi táncok; valamint dr. Ilovszky Lászlóné könyvelő.¹⁸

Míg a Táncművészeti Iskola létrehozása a mozdulatművészek számára végzetes csatlódást jelentett, addig a balett hívei ígéretes kezdeményezésként köszöntötték. Az iskola azonban ténylegesen alig fél tanéven át működött. 1950 nyarán a legfelső pártvezetés jóváhagyta az Állami Balett Intézet megalapításának tervét, amely összrel – az Operaház Balettiskolája és a Táncművészeti Iskola összevonásával – megnyitotta kapuit.¹⁹ A magyar táncművészképzésben ezzel új, máig tartó fejezet kezdődött.

Irodalomjegyzék

Források:

Művészetoktatási osztály munkaterve 1949. december hó 31-ig, JAVASLAT Táncművészeti szakiskola. MOL XIX-I-3-n.1. d.

A népművelési miniszter 8.399/1949. (XII. 10.) Np. M. számú rendelete. In: *Magyar Közlöny*, (1949) december 10.

¹⁷ Erre nem került sor.

¹⁸ MOL XIX-I-3-a.107.d. 5552/L-1/1950. és 5552/ált/2. szám

¹⁹ Erről részletesen lásd: Bolvári-Takács, 2000. 26-28.

**Szakirodalom:****Bogdány**

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

Bolvári-Takács

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

Bolvári-Takács

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

Bolvári-Takács

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

K. P.

1949 K. P.: Az új magyar kultúra minisztériuma. In: *Szabad Nép*, (1949) június 12. 74.

Maác

1990-1991 Maác László: Rendszerváltások a magyar táncművészetben. In: *Táncművészeti Tanulmányok*, (1990-1991) 7-25.

TRHGY

1950 *Törvények és rendeletek hivatalos gyűjteménye III/1-2. Minisztertanácsi és miniszteri rendeletek 1949*. Budapest, Állami Lapkiadó, 1950. (Törvények és rendeletek hivatalos gyűjteménye)

Fenyves

2002-2003 Fenyves Márk: Dokumentumok tükrében – A magyar mozdulatművészeti iskolák vitái. In: *Táncművészeti Tanulmányok*, (2002-2003) 75-106.

Fuchs

1990 Fuchs Lívia: Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból. In: *Táncművészeti Dokumentumok*, (1990) 67-93.

Lenkei

2001 Lenkei Júlia: A Mozdulatművészeti Tanítóképzőtől a Balettintézetig. In: *Kritika*, (2001) 2. sz. 28-31.

Vitányi

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

Kővágó Zsuzsa**Szentpál Olga beszámolója****a Színművészeti Főiskola****Táncfőtanszaka munkaközösségének****hathetes munkájáról**

Készülő tanulmánykötetem forrásanyaga között válogatva került kezembe egy fontos dokumentum, amelynek olvasása – értelmezése a magyar néptáncmozgalom történetének vizsgálatában értékes támpontokat ad a figyelmes olvasónak. Az 1951-ben született beszámoló – amely soha nem került nyilvános közreadásra, lévén hivatalos jelentés a Népművelési Minisztérium Táncosztályának – tájékoztatást ad arról, hogy milyen társadalmi rétegből, milyen előzetes felkészültségből indultak azok az alkotók, koreográfusok, pedagógusok, akik a későbbiekben meghatározó alakítói lehettek a mozgalomnak. Egyúttal arról is informálódhatunk, hogy az első professzionálisan képzett néptáncpedagógusok – koreográfusok felkészítésében milyen elmélyült igényességgel igyekeztek megismertetni az autentikus és még élő táncművészeti hagyományokat.² A személyes gyűjtések mellett azonnali analitikus elemzésre törekedve, a megismert anyagnak a professzionális tréningekbe történő lehetséges beépítése épp úgy fontos volt, mint az új ismeretek átadása- és átvételének vizsgálata.

E dokumentum arra is választ ad, hogy a Szentpál Olga vezette munkaközösség milyen fontosnak tartotta a művészetre nevelést.

Köszönettel tartozom Simai Zsuzsának, hogy ezt az értékes kordokumentumot kutatómunkámhoz átadta, s mint az elődök és a jövő nemzedék közötti közvetítő továbbítom a múlt megismertetése és megbecsülése szándékával.

Népművelési Minisztérium Táncosztályának**Budapest****Jelentés a Színművészeti Főiskola Táncfőtanszaka munkaközösségének hathetes munkájáról.¹**

A munkaközösség állandó tagjai voltak: Hergl Hédi, a Színművészeti Főiskola zenei tanszakának vezetője, Ligeti Mária, tanársegéd, Létay Dezső és Simai Zsuzsa, harmadéves hallgatók, vendég tagjai: Szalay Karola, Ortutay Zsuzsa, Roboz Ágnes, Hermann Anna. Néprajzi előadást tartottak: Kaposy Edit és Hermann Anna.

A munkaközösség munkája 1951. július 20-tól szeptember 1-ig tartott.

Munkaideje volt: naponta elméleti és gyakorlati együttes munka reggel 8-2-ig ill. 3-ig. Ezen kívül a munkaközösség tagjai egyéni feladatként vállalkoztak a közös munkában felmerült elméleti és gyakorlati problémák kidolgozására.

¹ A forrást nem betűhíven közöljük, az átírásban a helyesírás ma érvényben lévő szabályait követjük.

² Megjegyzés: Szentpál Olga szakmai beszámolót közölt, illetve a Tardi karéjozónak a munkaközösség által kidolgozott szempontjai szerinti részletes elemzését adta közre a Táncművészet 1951. évi számaiban.



A munkaközösség tagjai kiszálltak gyűjtésekre: Galgamácsára, Galgagutára, Sióagárdra és Mezőkövesdre. Felhívták 2 napra Kisterenyéről Ágasvári Piroskát, a terenyei táncsoport vezetőjét.

A munkaközösség hathetes munkája folyamán a következő táncok vizsgálata szerepelt. A matyó táncok közül: tardi „karéjzó,” szentistváni „átvetős” és „lippentős,” valamint vegyes karéjzó, mezőkövesdi „móringoló” és „berántós”. Továbbá palóc táncok közül: galgamácsai karéjzó, galgagutai csárdás, kisterenyei „fonótánc,” „tapsikolós,” farsangi „bújós,” esküvői „seprűs tánc”: Ágasvári Piros tánc kísérelő taglejtései valamint parasztkoreográfiájának néhány részlete. A sárközi táncok közül: sióagárdi leánykarikázó 1949 (filmről) és 1951 (gyűjtés alapján), csárdás 1951 (gyűjtés) és verbunk 1949 (filmről), 1951 (gyűjtés) alapján. A bodroglaki táncok közül: Deák legényes.

A munkaközösség tanulmányaihoz felhasználta Szentpál Olgának a bukovinai székely telepésekről szóló táncmonográfiájában felállított koreográfiai elemző táblázatát, amit ő a 6 hetes munka folyamán a tartalom és forma összefüggéseinek további vizsgálatára kibővített egy megfigyelő lappal.

A munkaközösség a tanulmányozott táncok közül 6 táncról állított ki részletes koreográfiai elemző és megfigyelő lapot. (Azért nem állíthatott ki az összes táncokról, mert a megfigyelő lap végleges formája csak a hathetes munka utolsó napjaiban alakult ki.)

A táncok megismeréséhez – így a megfigyelő lap kitöltéséhez – elengedhetetlenül szükségesnek bizonyult a tánc és a táncosok topográfiai és társadalmi körülményeinek, néprajzi adatainak, valamint táncdallamoknak és a viseletnek az ismerete, végül a tánc rögzítéséhez a táncírás. A munkaközösség a 6 elemezett táncra vonatkozó minden elérhető adatot igyekezett beszerezni. Így tehát egy-egy összefüggéseiben tanulmányozott, elemezett táncokkal kapcsolatos anyag a következő: 1. a társadalmi összefüggésekkel és a topográfiával foglalkozó néprajzi előadás, 2. viseletet feltűntető fénykép, 3. a tánc rögzítése táncírással, 4. a táncokat kísérő dallamok, 5. a koreográfiai elemző lap, 6. a megfigyelő lap

A munkaközösség további részletmunkái a következők voltak:

A táncírással leírt táncok motívumaiból motívum-kartotékot készített.³

Összehasonlító ritmustáblázatot készített a tanulmányozott táncok jellegzetes ritmusaiból eddig nem használatos akusztikai jelöléssel. Kisterenyei Ágasvári Piroska révén szerzett tapasztalatait rövid tanulmányban foglalta össze.

Az elemző lap és a megfigyelőlap alapján 2 leánykaréjzót állított össze, a két tánc közötti tartalmi és formai azonosságok és eltérések vizsgálatára.

A tanulmányok alapján a táncok zenei vonatkozásáról és a tánc kíséretnek néhány problémájáról egy beszámolót készített.

A magyar karaktertánc tréning kialakításához hozzájárult a következőkkel:

Kidolgozta a ruganyozás alaptípusait.

Ágasvári Piroska kísérelő mozdulataiból „port de bras-t” alakított.

Megfigyelte és tipizálta a jellegzetes tartásokat.

Módszertani eredmények.

A munkaközösség megvetette az alapjait a magyar néptánc módszeres, tudományos és művészi csoportosításának. A jövőben minél nagyobb számban kell néptáncokról elemző és megfigyelőlapot kitölteni. Ezek birtokában már nem okoz majd nehézséget a magyar néptánc tantervének kidolgozása.

³ Az ezutáni szöveg a gépirat második oldalán található.



De már maga az elemző és megfigyelőlapok használata a következő területeken nyújt a pedagógusnak, a koreográfusnak és a gyűjtőnek, nem kevésbé az előadóművésznek módszeres segítséget:

1, A lapok kérdései arra nevelnek, hogy a táncot minden összefüggésében és részletében ismerjük meg.

2, Az elemzés az anyag tudatosításához vezet, tehát a pedagógus világosan tudja, mit és hogyan kell tanítania, a táncos, mit és hogyan kell átvennie

3, Az összefüggések ismerete hozzásegít ahhoz, hogy tisztában legyünk a kis egységek szerepével az összefüggő egészben

4, Tartalmi és formai összefüggések ismeretében egyetlen mozdulat sem sikkadhat el és nem válhat üres formává.

5, Kiküszöbölődik a mechanikusság veszélye. Ritmikai-plasztikai-dinamikai szempontok tudatosítása megoldja az egyes táncok jellegzetességeinek felismerését és átvételét.

6, A megfigyelőlap kérdései igényesek, megkövetelik a tánc átélését, ami által a betanítás és az előadás élményszerűvé válik.

A nyári munkaközösség hathetes munkája azt mutatja, hogy a magyar néptáncok tanítás szempontjából jelenleg számbajöhető zöme kb. 300 tánc elemzéséhez hozzávetőleg egy munkaközösségnek 15 hónapnyi időre volna szüksége. Kívánatos volna tehát a jövőben a munkaközösségek számának gyarapítása és minél több munkaidő biztosítása.

Végül megjegyzem, hogy a munkaközösség tagjai mindvégig odaadó lelkeséggel és intenzitással működtek közre. Munkánkat azonban sajnálatos módon hátráltatta, hogy dr. Lugossy Emma egyéb elfoglaltsága miatt a munkaközösségben való részvételét lemondta, így jelenleg csak néhány tánc van táncírással rögzítve. Továbbá nagy hiányát éreztük a matyókról szóló néprajzi előadásnak, amelynek megtartását Morvai Péter vállalta, de lemondta.

Budapest, 1951. IX.7.

Szentpál Olga (a munkaközösség vezetője)



Körtvélyes Géza Rómeó és Júlia

Balettfelújítás az Operaházban¹

1985. május 25-ét a magyar balett történetében bizonyára feljegyzik majd. Ekkor került sor az Operaházban Prokofjev Rómeó és Júlia című balettje felújítására, — Seregi László felfogásában, rendezésében és koreográfiájával. Igaz, a táncalkotó maga vallotta meg több nyilatkozatában, hogy koncepcióját alapvetően befolyásolta Zeffirelli nagyszerű filmje, és balettjében igyekezett az ő nyomába szegődni. Ugyanakkor az is világos volt Seregi előtt, hogy több évtizede szinte minden Rómeó-verzió koreográfiai ősképét az a Leonyid Lavrovskij mester teremtette meg, aki darabját asszisztenseivel 1962-ben a mi balett-társulatunknak is betanította, s ezt a megoldást költészetében alig lehetett és lehet megkerülni, főként meghaladni.

Hogyan sikerült hát az új verzió, amelynek jellegét ez a kettős előzmény – előnyt és korlátot jelentve – mindenképp meghatározta? Azt mondhatni: Seregi Rómeója koncepciójában és megoldásában is nagyszerű táncban fogant színházi produkció, amelynek legfőbb erejét és értékét a reneszánsz életérzés és atmoszféra meggyőző felidézése adja. A veronai piac pezsgő hétköznapijai, a sístergő-nyers indulatok kavalkádja szövi át ezt a táncjátékot, amelyben főhősök gyanánt az ütközéseket kiváltó, felforrósító Mercutió és Tybalt pattannak elénk, megifjodott pólusaiként az ősi Montague-Capulet konfliktusnak. S ebben az erőterben, mintegy annak áldozataiként játszódik le azután a két ifjú szerelmes szánandó tragédiája. A művészi hangsúly tehát inkább a kamaszosan féktelen, ártatlan, ámde veszélyes erőszak szellemes, izgalmas és halálos játékára tevődik, mintsem a halálon is diadalmaskodó szerelem költészetére és szépségére.

Vagyis elsősorban színes, korszerűen ellentmondásos és feszültségteli Seregi alkotása, amely úgy igazodik Prokofjev közkedvelt muzsikájához, hogy elsődlegesen a társadalmi és kort felidéző jelentésréteget testesíti meg. Változatos, erőteljes, ábrázolóerejű táncokkal, – mondhatni monumentális, sokoldalú és hálás feladatokat hátrítva a teljes balettegyüttesre és a népes statisztériára. A címszerepeket a pályakezdő Volf Katalin és az ideális megjelenésű Lócsei Jenő formálja meg, Mercutiót a nagyszerű Szakály György, Tybaltot a kiváló Keveházi Gábor kelti életre – Forray Gábor és Vágó Nelly találékony, stílusos szcenikai közegében. Medveczky Ádám a zenekart a koreográfus felfogásában, a megkívánt tempókkal és hangsúlyokkal irányította. Mindennek eredményeképp igazi, hatásos balettelőadás született az Operaházban. Biztos és tartós közönségsikert ígérő produkció, amelyben az újítás szellemes és módjára értelmesen igazodik a reprezentatív dal-színház tradíciójához és speciális feladataihoz is.

¹ A kézirat most jelenik meg először nyomtatásban. A szöveg korábban a Magyar Rádió Új Zenei Újság című műsorában hangzott el.



Gáspár Emese Egészségtudatosság alakítása a táplálkozásban, különös tekintettel a táncművészképzésben résztvevőkre

Azzal, hogy emberré lettünk, és többé váltunk, mint a természet körforgásának egyszerű részei, az alapvető biológiai mechanizmusokhoz való viszonyunk is megváltozott, ami leginkább a táplálkozás területén nyilvánul meg. Az, hogy egy anya hogyan és meddig tudja szoptatni csecsemőjét, majd a későbbiekben hogyan neveli őt a helyes táplálkozásra, kihatással van a gyermek későbbi életére is, és nagyban meghatározza az ételekhez, az étkezéshez való viszonyát; ha úgy tetszik, egész felnőtt életünkön át hordozzuk azt a mintát, amelyet a táplálkozásról kaptunk.

Az éhség érzése mindannyiunk számára ismert, természetes és gyakori jelenség, és nem több némi kellemetlenség, amely jelzi, hogy gyomrunk üres. De nem volt ez mindig így. Őseink egész másfajta éhségérzetet ismertek – olyat, amely napokon vagy heteken át tartott, és amelynek csillapítása egyenlő volt az életbenmaradással. Aki túl sokat éhezett, az legyengült és elpusztult, aki élelmet tudott szerezni az életben maradt.

A fejlett nyugati társadalmakban ma már szinte nem létezik olyan ember, aki ne tudná, hogy az egészség megőrzéséhez nem csupán a táplálék mennyisége, hanem annak minősége – az egyes összetevők és a különböző táplálékcsoportok kiegyensúlyozott, megfelelő arányban való bevitel – is elengedhetetlenül fontos. Mindezekkel együtt azonban választásunkat nem kizárólag – nem is elsősorban – az ételek tápértéke határozza meg, hanem azok íze, aromája, az a kellemes, érdeket csiklandozó élmény, amelyet az egyes ételek elfogyasztása nyújt. Bizonyos ízeket előre „programozottan” kedvelünk, illetve utálunk. Az édes ízekre már a csecsemők is ajkuk nyalogatásával és élvezettel tükröző arckifejezéssel reagálnak, a keserű ízekre pedig elfordítják fejüket, arcukon az undor félreérthetetlen jelével. A modern élelmiszeripar sajnos kihasználja természetes „édesszájúságunkat”, és egyre újabb „magát etető” élelmiszert dob piacra.¹

Az evés, az étkezés ezen felül komoly társadalmi jelentőséggel is bír, találkozó, szociális események fénypontja, a család fontos összetartó ereje lehet. A világon mindenhol elfogadott dolog, hogy délidőben az emberek felállnak a munka mellől, és ebédelni mennek. Az étel fontos része ünnepeinknek is. Karácsonykor szinte már elmaradhatatlan sült pulyka, a születésnap torták és különleges alkalmakra készített konyhaművészeti csodák hozzátartoznak az ünnep hangulatához, meghittséget adnak, szeretetet közvetítenek.

Az ember néha jutalomként vagy stressz oldására is használja az evést: a teltség érzése, illetve az étel elfogyasztásának élménye ugyanis egyfajta megnyugvást, meglegedést jelent, még akkor is, ha ezzel az eredeti probléma nem oldódott meg. Az ún. „stresszevők” is tudják ezt, mégis – mivel az evés és az érzelmek ilyen szorosan összefüggnek – nehezen tudják elválasztani a kettőt egymástól.

¹ Atkinson-Hilgard, 388.

A táplálkozás élettana

Bár az éhség gyakori és természetes része a mindennapjainknak, nehezen tudnánk leírni, milyen érzést takar. Néhányan egyfajta vágyként, az étel utáni sóvárgásként jellemzik, mások kifejezetten kellemetlen, kínzó fájdalomként élik meg, mely nemegyszer gyengeséggel, szédüléssel, végtaggyengüléssel jár. Nem is szólva a közösségben igencsak kínos gyomorkorgásról... A korgás a gyomorfal izmainak összehúzódásakor jelentkező morgó hang, amely gyakrabban következik be éhes gyomornál, amikor úgy érezzük, hogy üres, azonban éhségérzet nem a gyomor összehúzódása miatt keletkezik. Az éhség élettani jelzése közvetlenebbül kötődik az ideg- és egyéb sejtek valóságos energiaforrásához, a glükóz és az egyéb tápanyagok szervezetben jelen lévő szintjéhez. Az agytörzsben és a hipotalamuszban található idegsejtek igencsak érzékenyek a glükóz szintjére. Túlságosan alacsony glükózsint esetén az idegsejtek működésében zavar keletkezik, s akkor jelentkeznek az éhség szubjektív élménye, amikor az agy többi része erről értesítést kap.²

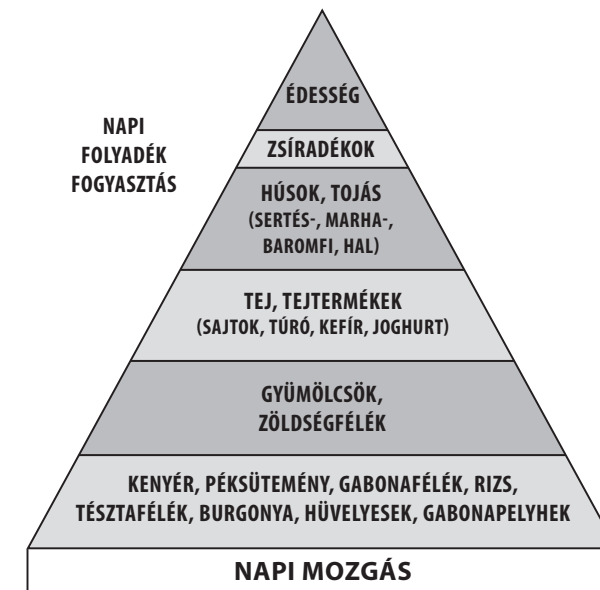
„Ereje” tulajdonképpen komplexitásában rejlik: olyan gondolati, érzékelési, szervi és hormonális mechanizmusokat foglal magában, amelyek az idő múlásával (vagyis az éhség fokozódásával) egyre sürgetőbbé, egyre kínzóbbá válik, így biztosítva az étel bármilyen módon való megszerzését, vagyis a túlélést. Az éhség kialakulásához gyakran már annyi is elég, hogy ételre vagy egyáltalán az étkezés élményére gondolunk. Ki ne tapasztalt volna már olyat, hogy egy televíziós reklám vagy egy magazin konyharovata láttán hirtelen farkaséhes lett? Az sem ritka, hogy éhségérzetünket csupán kulturális szokásaink alakítják, és a fő étkezések időpontjaiban „rutinszerűen” leszünk éhesek, mint ahogyan „kultúrafüggő” az is, hogy milyen ételeket tartunk finomnak, gusztusosnak.

Az éhség kialakulását azonban a legnagyobb részben érzékszerveinknek köszönhetjük. Az étel látványa és illata, majd a szájüregbe juttatott falatok íze és állaga erőteljes étvágyfokozó. A szaglás képessége alapvetően meghatározza az étel élvezetének fokát. Így lehetséges az, hogy amint szaglásunk az életkor előrehaladtával romlik, úgy egyre kevésbé vagyunk falánkak, és egyre könnyebb bizonyos elkerülnünk. Amikor eszünk, a táplálék a szájüregből a gyomorba, majd a belekbe jut, és emésztő enzimek segítségével összetevőire bomlik. Ezek a belekből a véráramba szívódnak, majd a vér útján jutnak el az egyes szervekhez.

A jóllakottság érzést fokozza a gyomor teltsége, a gyomor falfeszülése. Az emésztő- szervek és az agy a telítettségi állapottól függően hormonokat is termel, így üzennek egymásnak a tápanyag-ellátottság aktuális helyzetéről. Jóllakottság alatt tehát azt a komplex fizikális és lelki állapotot értjük, amely a belső szervek, és az agy intenzív kommunikációja révén létrejön, és jelzi az egyén számára, hogy elegendő táplálékhoz jutott. A táplálkozási zavarban szenvedő betegekben ez a jóllakottsági „küszöb” tolódi el pozitív vagy negatív irányban, szükségtelenül sok vagy túlságosan kevés táplálék felvételét eredményezve az egyes étkezések során.

Étkezési szokások

Az egyes étkezések során bevitt táplálékok összetétele alapvetően meghatározza, mikor érzünk legközelebb éhséget. Ehhez adhat segítséget a táplálkozási piramis,³ amely formájának kiindulási alapját az a körülmény képezte, hogy az emberi szervezetnek nem egyenlő mértékben van szüksége a különböző táplálékcsoportokba tartozó élelmiszerekből.



1. ábra Táplálkozási piramis

Napi energia-bevitelünket alapvetően a szükségletnek kell meghatározni. Nagyobb fizikai, szellemi igénybevétel esetén több táplálékot kell fogyasztanunk, hogy az erőnlétünket, testsúlyunkat az adott szinten tudjuk tartani.

Az étkezésünket leginkább meghatározó élelmiszercsoport a piramis alján található. Szükségletünk felét-egyharmadát fedezik a kenyér-, péksütemény-, tészta- és gabonafélék, burgonya, rizs, hüvelyesek (borsó, bab). Energiaigényünk legnagyobb részét a keményítő lebontásából nyerjük. Jó, ha a választott kenyérfélék lehetőleg teljes kiőrlésű lisztből készüljenek. Így értékes élelmi rostot és B vitaminokat is juttatunk a szervezetbe, és lényeges, hogy az ilyen alapanyagból készült termékek lényegesen laktatóbbak, mint a fehérkenyér. A zöldség- és főzelékfélék szintén fontos szerepet játszanak táplálkozásunkban. Energiatartalmuk nem olyan jelentős, mint az előző csoporté, inkább ásványianyag-, élelmirost- és vitamintartalma előnyös. Naponta legalább háromszor jó lenne fogyasztanunk nyersen és főtt formában is. Gyümölcsöket értékes gyümölcscukor-, vitamin-, és rosttartalmuk miatt fogyasztunk. Nyári hónapokban a mindennapjainkhoz tartoznak, de télen is fontos, hogy legalább naponta illesszünk az étkezésünkbe gyümölcsöt. Tej, tejtermékek (sajtok, túró, kefir, joghurt) nem csak a gyerekeknek elengedhetetlen. Fehérje-, és ásványianyag tartalmuk jelentős. Gondoljunk a magas kalcium tartalmukra! Naponta többször fogyasszunk!

A húсок (baromfi, sertés, marha, hal), tojás talán a legfontosabb fehérjeforrásaink. A főétkezéseink – reggeli, ebéd, vacsora – mindig tartalmazzanak teljes értékű fehérjét tejtermékből, tojásból vagy húsfélékből.

A zsíradékok nem képeznek önálló élelmiszercsoportot táplálkozásunkban. Az élelmiszereink természetes módon tartalmaznak zsíradékot, de tisztában kell lennünk azzal, hogy a sovány húсок lényegesen értékesebbek. Nem szükséges, hogy teljesen száműzzük az étkezésünkéből a zsíradékokat, hiszen ez a legmagasabb energiataralmú élelmianyag csoport, és a zsírban oldódó vitaminok felszívódása, felhasználása miatt is fontosak. Az édességek fogyasztása az egészséges szervezetű emberek számára szintén része a táplálkozásnak. Közkedvelt kiegészítői egy teljes értékű étkezésnek.

² Atkinson -Hilgard, 2005. 390.

³ www.sulinet.hu



Általánosságban elmondható, hogy a magas szénhidrát-tartalmú ételek könnyebben emészthetőek és gyorsabban szívódnak fel, mint a főként fehérjéket és zsírokat tartalmazók – különösen akkor, ha sok bennük az ún. egyszerű szénhidrát, mint pl. a szőlőcukor vagy a gyümölcscukor. Ezek gyorsan emelik a vércukorszintet, és gyorsan csillapítják az étvágyat. Főként egyszerű szénhidrátokat tartalmazó étel a csokoládé, a cukorka és általában az édességek. Az ún. összetett szénhidrátok – mint amilyen, pl. a keményítő – lassabban bomlanak, és fokozatosabb, de tartósabb vércukorszint-emelkedést idéznek elő. Összetett szénhidrátban gazdag étel a kenyér, a rizs, a burgonya, a főtt tészta és a kukorica. Ha olyan ételt fogyasztunk, amely szinte kizárólag szénhidrátokat tartalmaz, biztosra vehetjük, hogy éhségünk egy-két óra múlva visszatér, ezzel szemben, ha a szénhidrátokat kiegyensúlyozott mértékben zsírokkal és fehérjékkel egészítjük ki, bátran számíthatunk arra, hogy a következő főétkezésig kínzó éhség nélkül kibírjuk. Ezeket a tápanyagokat ugyanis nehezebb lebontaniuk az enzimeknek, így felszívódásuk és felhasználásuk lassú, fokozatos, tápértékük, pedig magas.

A fejlett országok nemzetei általában három főétkezést tartanak nyilván, ezek: reggeli, ebéd, vacsora. Köztük négy-hat órás „szünet” van, amely esetenként túl hosszúnak bizonyul, ezért az emberek nagy része ilyenkor közbeiktat egy-egy kisebb étkezést. Ennek megvan az a haszna, hogy ők a főétkezés idején kevesebbet esznek majd.

A folyadék szerepe

Az izmok víztartalma 75 %, ebből már 3 % elvesztése is csökkentheti erőnket. Amikor a szövetek vízhiányosak, a fizikai teljesítőképesség romlik. Szomjúságunk oltása az egyik legfontosabb homeosztatisz folyamat, ugyanis a szomjúság a folyadékszükséglet pszichés megnyilvánulása. Ha nem iszunk elég vizet, esetleg intenzív testmozgást végzünk, szervezetünk – mivel a verejtéken, a leheleten keresztül folyamatosan apasztjuk vízkészletünket – előbb-utóbb kimeríti két alapvető folyadéktartalékát. Az egyik tartalék a sejteken belüli, a sejtek szerkezetét alkotó fehérjék, zsírok és szénhidrátok elegyével keveredett intracelluláris folyadék, a másik forrás pedig a sejteken kívüli, a vérben és egyéb testnedvekben tárolt, extracelluláris folyadék.⁴

Mindenkinek legalább 1,5 liter tiszta vizet kell innia naponta. Rendszeres testmozgás esetén ennél többet kell fogyasztani. Ne csak akkor igyunk, amikor már szomjasak vagyunk. A szomjúságérzet együtt járhat valamilyen fokú kiszáradással. Meg kell szokni, hogy a nap folyamán rendszeresen fogyasszunk vizet.

A természetes ásványvíznek (kémiai és mikrobiológiai szempontból is) tisztának kell lennie, valamint literenként legalább 1000 mg ásványi anyagot kell tartalmaznia. A szabályozás szerint ásványvíz az is, amely ennél az értéknél kevesebb oldott anyagot tartalmaz, de egy vagy több összetevőben különösen gazdag. A magyarországi ásványvizek alapvetően három csoportba sorolhatók: kalcium-, magnézium-, illetve hidrogénkarbonátos vizeink vannak. Mindennapi fogyasztásra ezek közül utóbbiak a legalkalmasabbak, ezen belül is a szénsavmentes változatok. A hazai vezeték ivóvíz általában túl sok oldott anyagot tartalmaz, ezért nem szabad bármekkora mennyiségben fogyasztani. A mérsékelt ásványianyag-tartalmú ásványvizek összetétele azonban természetes eredetüknél fogva kiegyensúlyozott, ezért jobban oltják a szomjat, mint a csapvíz.

A test folyadékvesztése nagyon nagy is lehet, ha nem pótoljuk gyorsan. Ilyenkor dehidratáció következhet be, aminek negatív hatása van a teljesítményre és az egészségünkre. A vérmennyiség lecsökken, a testhőmérséklet emelkedik, a folyadékvesztés jobban igénybe veszi a szívet, a tüdőt, és a keringési rendszert.⁵

⁴ Atkinson-Hilgard, 2005. 386.

⁵ Bean, 2000. 85.–93.



Ballettművészek esetében minimum a napi 1,5 – 2 liter fogyasztása az ideális, mivel rendszeres testmozgás esetén a verejtékezéssel elvesztett vizet is pótoljuk, ami 1 órás balettóra, vagy próba során kb. 1 liter folyadékleadást jelent.

A táplálkozás életkori sajátosságai. A csecsemők táplálása

Az újszülött születés utáni mellre helyezését kísérő pszichológiai és hormonális hatások serkentően hatnak a tejelválasztásra és a későbbi sikeres szoptatásra. A csecsemő szükségleteit 4-6 hónapos koráig a kizárólagos szoptatás tökéletesen fedezi. A csecsemő a szoptatás kezdetén alacsonyabb energiatartalmú, laktózdús, ún. előtejet fogyaszt, míg a szoptatások vége felé zsírdús, magas energiatartalmú, ún. utótejet, ezért fontos, hogy ne korlátozzuk a szoptatás idejét, legyen ideje a csecsemőnek „teljesen kiüríteni az emlőt”.

Az anyatej védőanyagainak köszönhetően a szoptatott gyermekek sokkal ritkábban kapnak bélfertőzést, légúti megbetegedést vagy húgyúti fertőzést. Amennyiben mégis fellép valamilyen fertőzés, úgy az általában enyhébb lefolyású, s a csecsemő hamarabb átvészeli. Az anyatejes táplálás véd az allergiás megbetegedésekkel szemben is. Kevesebb a légúti allergia, az asztma, ritkább az ételallergia és az ekcéma is. Sok más betegség esetében kimutatható még az anyatej védő hatása: így véd a vashiányos vérszegénység, a cukorbetegség, a gyulladásozó bélbetegség, a lisztérzékenység és a kövérség kialakulásával szemben.⁶

Ha a szoptatás nem fedezi a csecsemő energiaszükségletét, kiegészítést kell adni. A csecsemő életkorától függően ún. adaptált (szénhidrátként csak laktózt tartalmazó), illetve részben adaptált (laktóz mellett más szénhidrátot is tartalmazó), gyárilag összeállított tápszer adása javasolt.

Bármilyen kevés teje van az anyának, először mindig szoptasson, és csak azután adjon pótlást, kanállal vagy pohárból itatva. A főzelék bevezetése a következő sorrendben javasolt: burgonya, sárgarépa, brokkoli, saláta, kelbimbó, spárga. A főzelékek berántása nem szükséges, sűrítésre burgonya hozzáadása elegendő. A hús adása a vashiány megelőzése céljából a főzelékek bevezetését követően, hat hónapos kor felett javasolt.

A bölcsődés és az óvodás korú gyermekek ételmezése

A bölcsődés és az óvodás korú gyermekeknél fokozott figyelmet kell fordítani a fejlődő szervezet tápanyagigényére. A testtömeghez képest viszonylag nagy, jó minőségű fehérje, illetve ásványianyag-, vitamin- és energiaszükséglet miatt naponta adott húsfélék, tojás, tej és tejtermékek megfelelő elosztásban, főzelék- és gyümölcsfélék, gyümölcssaláták, nyers zöldségfélék képezik az étrend gerincét.

A konyhatechnikai eljárások során ügyeljünk arra, hogy a zöldségfélék párolással, vagy töltött, rakott formában hússal, tejjel, tojással kiegészítve készítsük el. Cukrot csak az étel ízesítésére használjunk. Erős fűszerezést igénylő ételek kisgyermekeknek nem adhatók.

A napi ételmezés öt étkezésből álljon. A bölcsődés és az óvodás korú gyermekeknél ügyeljünk a pszichés hatások jelentőségére is. A gyermek étkezéséhez megfelelő környezetet kell biztosítani. Zajos, levegőtlen helyiségben a gyermek étvágytalanná válik. Étvágyára hatással van a táplálás módja is.

Az iskolás gyermekek táplálása

Az iskolás gyermekek táplálásánál figyelembe kell venni, hogy mozgásigényük nagyobb, szellemi fejlődésük fokozottabb, mint az óvodásoké. Az étrendbe a kenyér és a pékáruk nagyobb mennyi-

⁶ Tulassay Tivadar előadása.



ségben illeszthetők be. Helyes, ha már iskoláskorban megkezdjük a barna kenyér megkedveltetését. Ebben az étrendben szerepelhetnek nagyobb telítőértékű ételek, de mellőzni kell az erősen fűszerezett, sok zsírt tartalmazó ételeket. Az energiát adó tápanyagok mellett a fejlődő szervezet számára kiemelten fontosak a gyümölcsök, a főzelékek- és salátafélék, vagyis a vitaminokban és ásványi anyagokban gazdag ételek és italok étrendbe állítása.

Már iskolás korban ki kell alakítani a helyes táplálkozási ritmust. Tudatosítani kell a gyermekekben, hogy a szellemi munkához, a jó iskolai teljesítményhez a megfelelő tápanyagellátás nélkülözhetetlen szervezetünk működéséhez, fejlődéséhez. Az iskoláskorú gyermekek számára is a napi ötszöri étkezés az optimális. A napi energiaszükséglet étkezésenkénti elosztása: reggeli: 20%, tízórai: 10%, ebéd: 40%, uzsonna 10%, vacsora: 20%.

Az elégtelen táplálkozás következményei gyermekkorban súlyosabbak, mivel a fejlődés, növekedés időszakában tartósan elszorított tápanyaghiány, illetve a táplálkozás eredetű ártalom az egész életre szóló hatással járhat.

Emellett egyre inkább felerősödik a civilizációs ártalmak patológiai szerepe. Ide tartoznak a mozgásszegény életmód következményei, a helytelen táplálkozásban rejlő rizikótényezők, az egyre fokozódó környezetszennyezés és a sokasodó stressz hatások testi egészséget és lelki egyensúlyt veszélyeztető következményei. Ezen ártalmak jelenlétének feltárása, lehetőség szerinti kivédése, hatásaik elkerülése érdekében folytatott tevékenység minden a prevenció területén gyógyítással, oktatással foglalkozó szakember felelőssége és együttes feladata. A kedvezőtlen életmódbeli, környezeti tényezők kivétel nélkül minden korosztályt érintenek és összetett hatásaik eredményeként egyes később kifejlődő betegségek csírái már gyermekkorban, megjelennek.

Táplálkozás jellemzői a prevenció tükrében

A lakosság egészségi állapotát különböző vitális statisztikai mutatókkal is lehet jellemezni. Ezek közül az egy éves korban várható élettartam és az összes halálozás életkorra vonatkoztatott értéke Magyarországra vonatkozóan meglehetősen súlyos helyzetre utal összehasonlítva európai és más fejlett országokkal. A férfiak várható élettartama a WHO 2006. évi statisztikai adata alapján 69 év, a nőké 77 év, ami európai viszonylatban az egyik legrövidebb élettartam.⁷

A halálozások okainak elemzésénél fény derült arra, hogy mintegy 3/4 részükért a táplálkozással összefüggő betegségek felelősek. Ezek a szív-érrendszeri-, a daganatos valamint az emésztőszervi megbetegedések. A kialakulásukban meghatározó szerepet játszó tényezők között egyaránt kimutathatóak a felnőtt és a gyermekkor táplálkozása és életmód zavarai. Ezen tényezők közé sorolhatóak elsősorban a megváltozott, felgyorsult életvitel következtében kialakult rendszertelen étkezés, a reggeli elhagyása, az esti, ebédet pótló bőséges étkezés, illetve újabb étkezési formák, divatdiéták követéséből származó veszélyek, az elfogyasztott táplálékok helytelen struktúrája. Utóbbi egyrészt a zöldség – főzelékféle és gyümölcs, a teljes értékű cerealia, hal, valamint a tejtermék elégtelen fogyasztásában, másrészt pedig a túlzott zsiradék, édesség, üdítőital, sózott és magas zsírtartalmú rágszálnivaló és az egyre nagyobb teret hódító kényelmi termékek fogyasztásában nyilvánul meg.

Ahhoz, hogy a táplálkozási szokások a helyes irányba változzanak s valóban a javuló egészség szolgálatába álljanak, a következőknek kell teljesülnie:

1. Az élelmiszerek általános minőségbiztosítása és a vegyszermaradványok fokozottabb ellenőrzése.
2. A bioétkezés bevezetése és általánossá tétele.

⁷ www.who.hu

3. Az egészséges táplálkozást, illetve életmódot szorgalmazó kiadványok, módszerek propagálása minden médiumon keresztül.⁸

A táplálkozás mikéntje

Egyre több bizonyíték szól amellett, hogy alkatunk – akárcsak szemünk színe, vagy intelligenciánk – genetikailag meghatározott. Ez azt jelenti, hogy aktuális korunkhoz és testmagasságunkhoz mindig tartozik egy aktuális testtömeg-érték, amelyen képesek vagyunk ugyan változtatni, de a fogyó-, esetleg hízókurás erőfeszítéseink elmúltával mindig ugyanoda térünk vissza. Ez megmagyarázza azt is, hogy a fogyókúra 95 százaléka miért sikertelen.

Mivel génjeinket szüleinktől örököljük, nagy valószínűséggel alkatunkban is rájuk fogunk hasonlítani. Hogy ez a genetikai meghatározottság mikor „ölt testet bennünk”, az csupán idő kérdése, bár kétségtelen, hogy különböző külső környezeti tényezők – mint pl. a család táplálkozási szokásai, az átlagos fizikai aktivitás és bizonyos betegségek is – nagyban befolyásolják ezt. Az elmélet viszont helytállóan tűnik.

Az sem ritka, hogy valaki arról számol be, eleinte még könnyű volt fogynia: kicsit kevesebbet evett és többet mozgott, de ez minden. Később azonban, minél több fogyókúrán van túl valaki, annál nehezebb fogynia. Hogy miért? Egész egyszerűen azért, mert ekkorra a test már tudja, mi az éhezés, és hogyan kell viselkednie, milyen mechanizmusokat kell beindítania, hogy megmentse, ami az övé. Testünk ugyanis akut szükségállapotnak fogja fel az éhezést, ezért ilyen esetekben „takarékra állítja” az anyagcserét, minden hasznosítható molekulából energiát csinál, és vár a bőségebb időkre.

A táplálkozási magatartás zavara

Az anorexia krónikus senyvesztő betegség, amely idővel súlyos testi leromláshoz vezet. Létrejöttéhez fizikai és lelki tényezők együttesen vezetnek. Az anorexiára olyannyira jellemző nagyfokú súlyvesztés általában hamar láthatóvá válik, számos más tünet azonban sokáig rejtett marad.

Kialakulása a leginkább azzal magyarázható, hogy az érintett egyén kétségbeesetten keres valamit, ami megadja számára azt az érzést, hogy ura a saját életének, és ezt az éhezésben találja meg. Azáltal, hogy szigorú kontroll alatt tartja a táplálkozását a beteg úgy érzi, hogy életének egyéb aspektusait is irányítani képes. Mások számára ezt azzal demonstrálja, hogy folyamatosan fog; az elismerés pedig, amelyet ezzel kivált, pozitív visszajelzésként erősíti a fogyás iránti vágyat.

Ez utóbbi fontos és szomorú momentuma az anorexiának. Nevezetesen, hogy a beteg – önbecsülése hiányos – mások dicséretétől válik függővé, és minél többet képes fogyni, annál inkább úgy érzi, sikerült valamilyen jelentős dolgot véghezvinnie az életben, amely feltétlenül folytatásra érdemes. Először tehát a lelki „én” akar valamit, amit a testi „én” tud megvalósítani, aztán a testi „én” megy át olyan változásokon, amely a lelki „én”-t szinte kényszeríti arra, hogy még inkább akarja azt. A folyamat „olyan mókuskerek”, amelyből később a beteg önerejéből már nem tud kiszállni. Az orvosoknak is az a legnehezebb, hogy szétválasszák a testi és a lelki problémákat, és gyógyírt találjanak egyikre is, másira is.⁹

A klasszikus balett, és még vannak sportágak, amelyek egyszerre követelnek óriási fizikai erőt, könnyedséget, izmos, ugyanakkor hajlékony testet. Ilyen pl. a női torna, amely ráadásul „kötelező mintává” teszi a kifejezetten vékony, gyerekes karaktert, s ez bizony semmiképpen sem egyeztethető össze az olyan másodlagos nemi jellegekkel, mint a nőies mellek, comb vagy csípő.

⁸ Tompa Anna előadása.

⁹ Kirkpatrick–Caldwell, 2004. 23.



Nem véletlen, hogy e művészeti-, és sportágak művelői között az anorexia gyakorisága jóval nagyobb, mintegy 25-szöröse az átlagnépességre jellemző értéknek. A tornászok 62 %-a alkalmaz valamiféle abnormális súlycsökkentő módszert, úgymint önhánytatás, étvágycsökkentő, zsírégető, vízhajtó és hashajtó gyógyszerek szedése, böjtölés, koplalás. Hozzájárul ehhez az is, hogy a mesterek, az edzők kétharmada elégedetlen tanítványa alakjával, és szigorú fogyókúráját javasol számukra.

A balerinák különösen ellentmondásos körülményeknek kénytelenek megfelelni: legyenek légiesek és karcsúak, de bírják a kimerítő próbákat, és persze ne látszódjon rajtuk semmilyen erőfeszítés, amikor embertelen pozíciókban táncolnak hosszú percekig. A szépségnek, a különlegességnek tehát ára van, a mérce magas, és aki nem bírja, könnyörtelenül a süllyesztőben végzi. A növendékek is tudják, hogy a tánc életforma, amelyet nem lehet elég korán elkezdni, akárcsak a diétát, amely a „bennmaradás” kulcsa: a 11-18 éves balerinák 25 %-a szenved egyértelműen étkezési rendellenességben.

A helytelen étkezés egyik rizikófaktora a menstruációs problémák kifejlődésének, a normális menstruációs ciklus kimaradásának. Ez gyakran a krónikusan alacsony kalória felvétel eredménye, valamint az alacsony testzsírnak és súlynak, a magas intenzitású és terjedelmű próbának, edzésnek, a pszichológiai stressznek köszönhető.¹⁰ Sok növendék, és sportoló pontosan figyel arra, hogy mit eszik, és gyakran kipróbálnak különböző étrendeket, hogy vékonyabbak legyenek, és növeljék teljesítményüket. Nagyon keskeny a határvonal a figyelmes és a megszállott étkezés között, amely nemcsak kockázatosá teszi a teljesítményt, hanem veszélyezteti az egészséget is. A helytelen étkezés az étkezési szokások következménye, az étkezéssel kapcsolatos helytelen magatartás és gondolkodás.

Nem kifejezetten humánus, ám annál inkább bevált módszernek számít például a csoport tagjainak egyszerre, egymás előtt történő testsúlymérése, tekintettel arra, hogy a többiek előtt különösen megalázó és szégyenletes dolognak számít, ha valaki a kívánt mérték fölé csúszik. Így aztán a mesterek, és az edzők elérik, hogy mindenki kellőképpen tisztában legyen a testsúly fontosságával. Aki nem bírja a tempót és nem tud vigyázni magára, az könnyörtelenül kiesik, és hogy azután hogyan rakja össze darabjaiból karrierjét és önbecsülését, az már az ő dolga. Aligha kell részleteznünk, milyen következményei lehetnek egy ilyen kudarcnak, mondjuk egy középiskolás kamasz életében. Következmény: mindenki úgy csökkenti a súlyát, ahogy csak tudja, ha neki a koplalás válik be, azzal, ha az önhánytatás, akkor azzal. Egyetlen dolog számít csupán: a mérleg nyelve hol áll meg...

Irodalomjegyzék

Atkinson-Hilgard

2005 Rita L. Atkinson – Hilgard, Edward E. Smith, Susan Nolen-Hoeksema, Barbara L. Fredrickson, Geoffrey R. Loftus: *Pszichológia*. Budapest, Osiris, 2005.

Bean

2000 Anita Bean: *Modern sporttáplálkozás*. Budapest, Gold Book, 2000.

¹⁰ Bean, 2000.



Kirkpatrick- Caldwell

2004 Jim Kirkpatrick – Paul Caldwell: *Evészavarok*. Debrecen, Hajja & Fiai, 2004.

Rigó

2002 Rigó János: *Dietetika*. Budapest, Medicina, 2002.

Elektronikus hivatkozások:

www.sulinet.hu: www.sulinet.hu/tart/ncikk/lb/0/7126/piramis.html

Tompa Anna előadása: Tompa Anna: *Egészségtudat és tudatos egészség*. (2003. szept. 22-én elhangzott előadás.) www.mindentudas.hu

Tulassay Tivadar előadása: Tulassay Tivadar: *Megelőzhető-e a civilizációs betegségek?* (2003. jún. 16-án elhangzott előadás.) www.mindentudas.hu

Dr. Zajkás Gábor: *Az egészséges táplálkozásról*. hvince.freeweb.hu/ismeret/tfegtap.html

www.who.hu: www.who.int/whosis/mort/profiles/mort_euro_hun_hungary.pdf



Lévai Péter

Konferenciák mint a magyar mozgáspedagógia és táncművészet lehetséges szakmai kommunikációi

Diskurzus az intézményesedés folyamatában. A kongresszus

A tudományos életben megszokott és bevett forma a kongresszus, amely lényegében a különböző földrajzi helyeken és más-más érdekérvényesítő csoportok köré, de egy azon célnak alárendelődő értelmiségi köröket mintegy szembeállítva egymással újabb és újabb feladatokat tűz ki. A megoldásra váró problémák általában a társadalom aktuális kihívásaira adandó adekvát válaszok keresésével indul, majd sajtós rendezések után konszenzusos formában megoldások születnek. Az időt a következő kongresszusig pedig ezeknek a gyakorlati-formai megvalósítása, a tapasztalatok összegzése, és a konzekvenciák levonása tölti ki.

A neveléstudomány területén már jó ideje sajtós, nemzetközi szinten is zajló kongresszusokat találunk, amelyek egy-egy nevesebb szaktekintély, iskola, vagy tematika köré csoportosulnak attól függően, hogy az aktuális kulturális, kultúrpolitikai, vagy esetleg tisztán politikai támogatottság mely irányba mozdítja el a tematikát.¹

Ezek a diskurzusok szinte teljesen mellőzték, illetve mind a mai napig mellőzik a történeti narratívákat, hiszen a legfontosabb ok és cél, hogy diszciplinikus értelmezésben kerüljön napvilágra és nőjön, erősödjön egy-egy hipotézis addig, amíg axióma nem válik belőle. Éppen a XX. század végére érte el azt a pontját a történetiség kutatás, hogy az „oral history” mint a megélt és feldolgozott történelem szintén kutatás tárgya legyen.²

Be kell azonban látnunk, hogy a történetkutatás, és ezen belül természetesen az elit kutatása sokkal régebbi múltra nyúlik vissza, mint a pedagógiai módszertanok, vagy pszichológiai helyzetek értelmezése, elemzése, ezért ebben a témakörben még ez a fajta lehetőség jócskán várat magára. Mindenesetre a nagy európai egyetemekhez köthető, és a nyomukban kialakuló „iskolák” illetve azok tematikái már a diszciplinikus értelmezéshez vezető lépéseket megtették és a múlt századra olyan erőteljes növekedésnek indultak, hogy azokra komplett neveléstörténeti-neveléstudományi rendszereket lehet építeni.³ Ezek a diszciplinák bekerülve a tematikák és iskolák rendszerébe önálló életre kelnek, és teret, lehetőséget adnak a további kutatási irányok és vizsgálati módszerek kiteljesedéséhez, megvalósulásához. Az oktatás-nevelés értelmezése így a konferenciák által válik egyedivé, de ugyanakkor széles körben megismerhetővé és adaptálhatóvá.

Tudományos diszciplína és provincializmus

A kongresszusok és az azokon részt vevő kutatók és gyakorló szakemberek azonban sajtóságot veszélyt is rejtenek. Általuk sokszor megmerevedhetnek, rugalmatlanná válhatnak tézisek, és olyan

¹ Hofstetter-Schneuwly, 2004.

² Nora, 1992.

³ Pukánszky-Németh, 1996.



részgazságok születhetnek, amik – megfelelő aktuálpolitikai támogatottsággal – csak egy szűk rétegnek, elitnek kedveznek, legyen az társadalmi, szakmai, vagy leginkább politikai csoport.⁴ Ebben az értelemben szinte velejárója a kutatásoknak és az így kialakuló diszciplináknak, hogy imitt-amott kissé részrehajlóak, vagy diplomatikusabban fogalmazva, nem eléggé pragmatikusak lesznek, vagy még enyhébben szólva: azoknak a kutatóhelyeknek kedveznek, amelyek sajátos arculatot mutatnak föl, és akik e mögé a sajátos arculat mögé a professzionalitás álarcával el is bújhatnak („Az elméletek és a tudomány keletkezését és szétfoslását tetszetős szóval fejlődésnek nevezték el.”⁵

A végtermék nem is marad el: a kutatások félbe maradnak, vagy akár teljesen meg is szűnnek, és marad a „szakszerűségnek” és a „történetiségnek” egy olyan máza, amely szinte rásül az intézményre és az ott tevékenykedő szinte összes résztvevőre, legyen az vezető, kiszolgáló, oktató-nevelő, vagy éppenséggel a kimeneti oldalon megjelenő szakember.

Ebben az esetben következik be az a fordított helyzet, amikor nem a tudományos kutatások, rendszerezések és az elméletek gyakorlattá tétele vezet az intézményt a napi tevékenységében, hanem azok a megszokott és jól beidegződött cselekvések, amiben mindenki tudja a maga dolgát, de senkinek a köreit nem zavarja. Így alakulhat ki, hogy tegnapi szakemberek, tegnapelőtti módszerekkel képezik a jövő „szakmai elitjét”, mit sem törődve azzal, hogy az aktuális társadalmi kihívásokra a későbbiek folyamán nem születhetnek rugalmas és megfelelő cselekvések. Így válik kettőssé a folyamat: egyrészt nincs lehetőség újabb és célszerűbb pedagógiai módszerek, eszközök, formátumok bevezetésére, hiszen „megkövült” állapotokat tartanak életben, másrészt nincs, aki cáfoljon, bizonyítson, hiszen innovatív légkör a legritkább esetben alakul ki az ilyen struktúrájú intézményekben. Az eredmény prejudikálható. Jól szervezett és bürokratikus rendszer tartja életben saját magát, amely a külvilág felé a hozzáértő pózban tetszeleg, hiszen a kívülről jövő szakmaisága is megkérdőjelezhető, és belülről elfojtja a kezdeményezéseket, a pluralizmust, hiszen a hatalom megtartása és örökítése mindennél előbbre való.

Nyitásra való képtelenség, avagy ez a természetes velejárója a tradíciónak?

A tradicionális gondolkodás a társadalmi rétegződésben leginkább a tradicionális kultúra hordozóinál érhető tetten. Így a hagyományos gondolkodásmód komplex szellemiségben és gyakorlatban valósul meg, amiben nemcsak a pragmatizmus, hanem az önépítő folyamatok is legalább annyira fontosak, mint a kifejező készségnek a második jelzőrendszerrel való operálása.⁶ A beszéd sajtóságot megfogalmazásai, ritmizálása, a rímekben való gondolkodás, az énekelt beszéd, a napi tevékenységnek minden területére kiterjed, illetve sajtóságot „mozgáskommunikátumok” létrehozása, megélése olyan összetett szemléletet kíván, amelyben nincs helye a megtorpanásnak az egy helyben való topogásnak, hiszen mindenkinek személyes élménye fűződik hozzá, és az, az igény, hogy ezt nap, mint nap újra átélhesse.⁷

A tradíciót nem az teszi állandóvá, hogy a benne élők megmerevítik azt, hanem az, hogy bele-nevelődnek és mintegy elfogadják a benne rejlő pedagógiai és nevelési értékeket, azaz „magyarán szólva” interiorizálják azokat.⁸ Így a személyes közreműködés mindenkinek fontos lesz, hiszen alkotó tagja, mintegy fejlesztő, innovációra alkalmas egyén jelenik meg a tartalomban, ezért össze-

⁴ Aldrich, 1998.

⁵ Hamvas, 1996. 51.

⁶ Könczei, 1993.

⁷ Hoppál-Nagy-Jankovics-Szemadám, 1997.

⁸ Tóth, 2002.



függésében is megélheti azt.⁹ Ezt a szerepet már gyermekkorban kialakítja a mikrotársadalom, hiszen a családi nevelődés prioritását élvező személyek mindig is a gyerekek. Az ilyen mentalitással felnővők szinte mind kivétel nélkül innovatívak lesznek, hiszen átlátják a „saját” és a „közös” közötti összefüggést, megoldásaikban hordozzák a hagyományos, de egyben az újszerűség csírát is.¹⁰

Ebben a konstellációban tehát nyilvánvalóan cáfolható, hogy a hagyományossághoz valamiféle megkövült, ódivatú, naftalinszagú értelmezés kötődne. A megújulásra való képtelenség éppen a gyökereit és identitását veszített közegeket jellemzik, akik a pusztán másolás útján akarnak kifejező képességet kialakítani, ezért rettegnek mindenféle aktív és önfejlesztő változtatástól, ami a hierarchikus rendszert meggingathatná.

A dialógus hiánya mint kommunikációs deficit

Elsődleges tartalmi hiánynak ezért azt láthatjuk, hogy a kommunikációs csatornák nem nyitottak. A kommunikáció, nemcsak azt jelenti, hogy valakivel megbeszélünk dolgokat, hanem azt, hogy tartalmi összefüggéseket tárok fel sajátos szempontrendszerek alapján, amikkel segítünk megérteni magamat, és segít engem mások megértésében. Ebből alakul ki a dialógus, amely sajátosan nem behódolást jelent egyik fél részéről sem, hanem segít a tartalmi jegyek kikristályosításában, azok körülhatárolásában, és a kutathatóság, meghatározhatóság, felhasználhatóság, hármasságát viseli magán. E nélkül a rendszer nélkül nincs értelme és nincs is jövője semmilyen formálódó tudományág alapjait keresni, legyen az diszciplinikus, vagy interdiszciplinikus.

A deficit hamar meglátszik a következményeken. Klikkesedés, különállás jelenik meg, hiszen mindenki a saját maga által kiváltságosnak tartott nézőpont mellett tör lándzsát, azokat az eszközöket és tartalmi hordozókat (médiákat) akarja uralni, amelyek segítenek őket talpon maradni, igazukat megvédeni.¹¹ Emiatt az aktív diskurzus teljességgel elmarad, holott a szakmai elit kitermelhetné magából azokat a tiszta, vagy multi diszciplinákat, amelyek mentén a konkrét és cselekvő munkafolyamatokat el lehetne indítani. Így van ez a pedagógiai szakma egyedi színterén, a mozgáspedagógia és a művészetpedagógia összeolvadásából keletkezett táncpedagógusi szakmában is. Sajnos ez a szakma az egyetlen, amely sajátos kiváltságokat élvez, és olyan - mélyen gyökerező - struktúrákat tart életben, amik szinte belülről bomlasztják a rendszerét, ezáltal társadalmilag és nevelésietikai szempontból is haszontalanok, de – ideig-óráig – megtűrt formában tetszelegnek.¹²

A sajátosan artikulált eredmények azonban nem találnak visszhangra a tudományos körökben, sem a neveléstudományban, sem a pszichológiában, sem pedig a gyakorlati-módszertani kutatás-fejlesztés témakörében, mert semmilyen szállal nem kötődnek a pedagógia és a művészet értelmezési síkjaihoz, ezért csak önmagukban, mintegy torzót lehet vizsgálni.¹³ Ez pedig nem elegendő alap ahhoz, hogy a plurális szemlélet kialakulhasson, megkötődjön és a következő években, évtizedekben hasznosítható „termék” hozzon létre, azaz a kultúrára és annak kétoldalú hordozóira, szereplőire is pozitív hatással legyen.

Konferenciák, mint a dialógus lehetséges színterei:

Meg kell tehát teremteni azokat a lehetőségeket, amelyek összevonják, egységesítik és a megfelelő irányba terelik a tudományos életben külön-külön fellelhető értékeket és azokat úgy teszik ma-

gukévá, hogy rugalmasan alakulhasson mind az input, a process és az output oldalon. Erre pedig meglenne a kereslet, hiszen olyan sokoldalú és magasan kvalifikált tudományos eredményeket tudhat magáénak a mozgáspedagógiai szakma, amely méltán emelhetné a többi pedagógiai szakág mellé. Lássuk, hogy milyen lehetőségekkel élhetünk:

– ICKL, mint a mai napig egyetlen mozgáspedagógiai, mozgásértelmező, tudományos konferencia

- Sporttudományi konferenciák
- Neveléstudományi konferenciák
- Neurobiológiai konferenciák

Ezek a tudományágak furcsa módon távolinak tűnhetnek a táncpedagógia szempontjából, de ha megvizsgáljuk azok tartalmi, tematikai összefüggéseit, illetve az aktuális kutatási trendeket, akkor kiderül, hogy közel sem járunk messze az igazságtól: ezeknek helye, szerepe van a művészetpedagógiában, illetve a táncpedagógia bármely szakágában, a klasszikus balettől a tradicionális néptáncon keresztül a modern táncig. Amennyiben hisszük és akarjuk, hogy a pedagógia megvesse a lábát ezekben a készség szintű ismeretszerző tevékenységekben, akkor el kell ismernünk azokat az erőfeszítéseket, amelyek a mozdulatok rendszerbe foglalása,¹⁴ a tradicionális táncok tipizálása és rendszerezése,¹⁵ a mozgásoktató-nevelő munka megjelenése és beépülése az iskolai rendszerbe, valamint azok a konferenciák (ICKL Konferencias 2001) prezentációk (Body and Bytes 2002) és publikációk,¹⁶ valamint a konkrét tanítási metodikákat is tartalmazó szakkönyvek,¹⁷ mutatják, hogy van lehetőség és innovációs hajlam ebben a szakágban is. A szakmához csak peremszerűen, ám annál ékebben megjelenő kutatások és konzekvenciák is igazolni láttatják, hogy egy interdiszciplinális megközelítés lehet a kitörési pont.¹⁸ Mindemellett már megjelentek a konkrét kutatásokhoz kapcsolódó tanulmányok, amelyek egyértelmű bizonyítékkal szolgálnak a taníthatóság, értelmezhetőség és használhatóság valóságáról.¹⁹

Az intézményesedés foka, tradicionális velejárói, a „művészbürokratikus” gondolkodás hátrányai

Itt lenne tehát az ideje, hogy összegezzük a tudásunkat, az eddigi kutatási és gyakorlati tapasztalatokat konferencia szinten kiteljesíthessük, hozzáátve mindazokat az elemeket, amelyek multidiszciplinálissá, de ugyan akkor érthetővé teszik azt a napi gyakorlatot, amit pedagógiai szellemiségben, de professzionális mozgásfelfogással és rendszerezéssel képesek vagyunk elérni. Sajnos azonban meg kell állapítanunk a közhelyeszerű megfogalmazás igazságát: „egyedül nem megy”. Addig, ameddig a magyarországi táncos mozgáspedagógiai képző intézmények nem tartják fontosnak, hogy szakembereik a tudományos elithez ilyen módon (is) kapcsolódhassanak, addig ez csak ábránd maradhat, illetve a sajátos „magas szakmai elit” a tudományos gondolkodást rangon alulinak tartja. A megoldás az asztalon hever, csak tudni kell belőle olvasni. A kivezető utat a lassanként teret nyerő, a mozgásművészetrel és magával a pedagógiával, illetve ennek ötvözetéből kialakult táncstudományi konferenciák jelenthetik, amelyek csak az utóbbi években nyertek teret.

⁹ Balassa-Ortutay, 2001.

¹⁰ Vasas, 1993.

¹¹ Lévai, 2006.

¹² Fodor, 2001.

¹³ Gáspár, 2001.

¹⁴ Laban, 1945.

¹⁵ Martin, 1970.

¹⁶ Nagy, 2002.

¹⁷ Zórándi, 2003.

¹⁸ Hámosi, 1996.

¹⁹ Fügedi, 2003. 29.

**Irodalomjegyzék****Aldrich**

1998 Richard Aldrich: *History of Educational Studies*. Gent, 1998.

Balassa-Ortutay

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

Fodor

2001 *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első 50 évéből*. Szerk.: Fodor Antal. Budapest, Planétás, 2001.

Fügedi-Lévai

2002 Fügedi János Lévai Péter: *Body and Bytes - Tanztradition und technik*. Breman, 2002.

Fügedi

2003 Fügedi János: *A mozgáskognitív képesség fejlesztése táncnotációval*. (Doktori disszertáció, tudományág: Nevelés- és sporttudományok. ELTE, 2003.)

Gáspár

2001 Gáspár László: *Nevelélmélet*. Budapest, Okker, 2001.

Hamvas

1996 Hamvas Béla: *Extázis*. Budapest, Medio, 1996.

Hámori

1996 Hámori József: *Agyi aszimmetriák*. Pécs, JPTE, 1996.

Hofstetter- Schneuwly

2004 Rita Hofstetter- Bernard Schneuwly: Educational Sciences in Dynamic and Hybrid Institutionalization. In: *Paedagogica Historica* (2004) 5-6. sz. 569 – 589.

Hoppál-Nagy-Jankovics-Szemadám

1997 Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*. Budapest, Helikon, 1997.

Könczei

1993 Könczei Csilla: Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez. In: *Korunk*, (1993) 8. sz. 47-55.

Laban

1999 Laban Rudolf: Dance as a discipline. In: *Rudolph Laban speaks about movement and dance*. Szerk.: Lisa Ullmann, Addlestone, Surrey, Laban Art and Movement Guild, 1999.

Lévai

2006 Lévai Péter: Legényekhez méltó verseny, avagy „mit akar itt ez az egy ember”? In: *Folkmagazin*, (2006) 2. sz. 46.

**Lévai**

2001 Lévai Péter: *The teaching methodology of gyimesi féloláhos*. ICKL Conference, Columbus State University, 2001.

Martin

1970 Martin György: *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1970.

MKM

1998 *Művelődési és Közoktatási Minisztérium Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja*. Mogyoród, Romi-Suli Könyvkiadó és Továbbképző Műhely, 1998.

Nagy

2002 Nagy József: A művészeti nevelés fontossága. In: *Hogyan tovább?*, (2002) 4. sz. 6.

Nora

1984-1992 Nora Pierre: *Les lieux de memoire I-III*. Paris, Gallimard, 1984-1992.

Pukánszky-Németh

1996 Pukánszky Béla – Németh András: *Neveléstörténet*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

Tóth

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

Vasas

1993 Vasas Samu: *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés néphagyományai Kalotaszegen*. Budapest–Kolozsvar, Kráter – Colirom, 1993.

Zórándi

2003 *Néptáncaink tanítása – Az ugrós táncok*. Szerk.: Dr. Jakabné Zórándi Mária. Budapest, Planétás, 2003.

Elektronikus hivatkozások:

ICKL, International Council of Kinetography Laban: www.ickl.org

Országos Neveléstudományi Konferencia (V): www.pedagogia-online.hu

Neurobiológiai Konferenciák: <http://www.kfki.hu/fszemle/otven/egyeb.html>

Magyar Sporttudományi Társaság: <http://sporttudomany.hu>

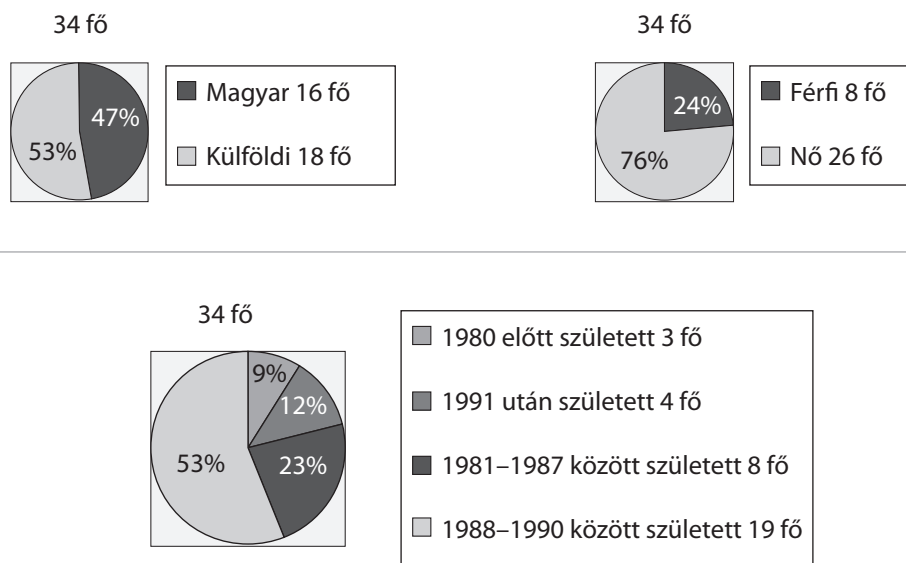
Szőnyi Eleonóra Kutatómunka a drog és táncművészet kapcsolatáról

A Magyar Táncművészeti Főiskola oktatójaként lehetőségem volt magyar és külföldi művésznövendékek, zömében leendő táncosok, drogokkal kapcsolatos anonim véleményének megismerésére. Az általam összeállított, kérdőívre 16 magyar és 18 külföldi diák válaszolt.

A kérdőív kitöltése előtt nem kis feladatot jelentett növendékeim meggyőzése anonimitásukról, elosztatni esetleges retorziótól való félelmüket. Tekintettel arra, hogy saját drogfogyasztásáról elsősorban büntetőjogi félelmek, a társadalom és a család elítélő magatartása miatt senki sem beszél szívesen, a név nélkül kitöltött kérdőívek is bizonyára a valóságnál kedvezőbb képet mutatnak.

Az alábbiakban kérdésenként bemutatom a kérdőívre adott válaszokat, majd néhány következtetést kívánok levonni:

A válaszadók, a minta személyi összetétele:



A kérdőívet kitöltők száma 34 fő, ebből 26 fő nő, 8 fő férfi. A 34 főből 16 fő magyar, 11 fő svéd, 3-3 fő izlandi és olasz, 1 fő norvég állampolgár. A mintából 3 fő 1980-ban, illetve 1980 előtt, 8 fő 1981 és 1987 között, 19 fő 1988 és 1990 között, 4 fő 1991-ben illetve 1991 után született. Tehát a válaszadók 67,6%-a (23 fő) 20 éves, vagy 20 évnél fiatalabb, a kevesebb élettapasztalattal

rendelkezők közé tartozik. A 23 fő legfiatalabb válaszadóból 17 fő nő, 6 fő férfi. A megkérdezett növendékek mindegyike nagyvárosi környezetben tanul és szinte kivétel nélkül művészi pályára készül.

A droggal kapcsolatos vélemények, nézetek

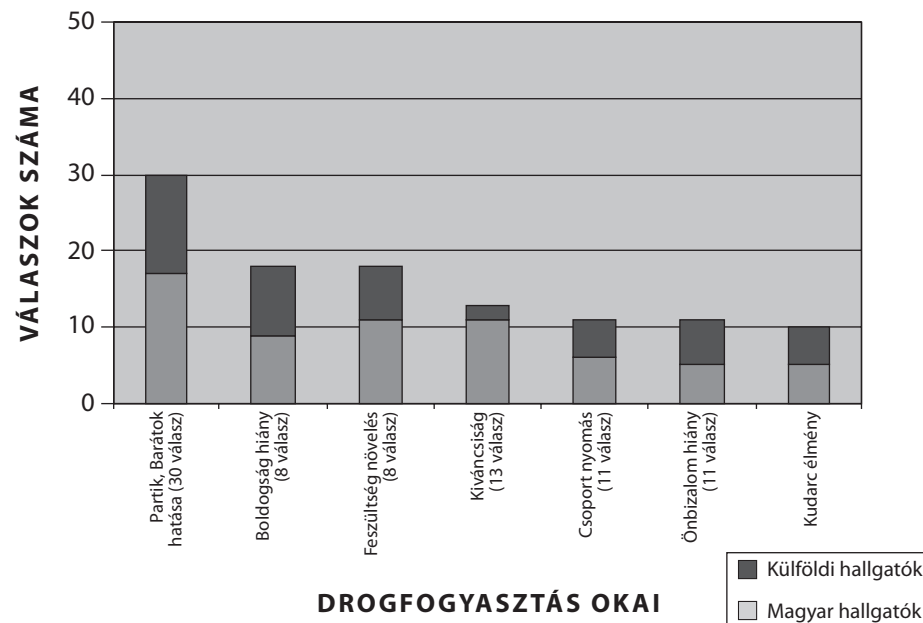
Kérdés: Ön szerint a drogfogyasztás része a főiskolai / gimnáziumi tanulók életének?

A magyar és a külföldi hallgatók nagyobb része szerint nem feltétlenül része a drogfogyasztás a tanulók életének (összesen: 20 fő-58,8%), 11 fő úgy ítéli meg, hogy néha, 3 fő szerint mindig jelen van a drogfogyasztás a tanuló életében. Tehát a válaszadók 41,2%-a (14 fő) szerint, a drogfogyasztás a tanulói élet része. A magyar és a külföldi hallgatók közel azonos számban (8 magyar-6 külföldi vélemény), de a magyar hallgatók lényegesen magasabb arányban (magyar 50 %, külföldi 33 %) jelzik a drogfogyasztás valamilyen megjelenését oktatási intézményeikben.

Kérdés: Melyik csoportban gyakoribb a drogfogyasztás?

A magyar és a külföldi diákok véleménye kismértékben eltér. A magyarok háromnegyede, a külföldi hallgatók fele vallja azt, hogy nincs különbség a művészek és más foglalkozásúak drogfogyasztása között. Mindössze három külföldi növendék gondolja azt, hogy a művészek drogfogyasztása gyakoribb a más foglalkozásúaknál.

Kérdés: Ön szerint, melyek a legalapvetőbb okok a drogfogyasztásra?



A kérdésre több választ lehetett megjelölni, de mind a magyar, mind a külföldi mintában a partik, barátok hatását, befolyását jelölték meg a legtöbben. A 34 válaszban, harmincszor szerepel legalapvetőbb okként.

A feszültségnövelés (18 válasz) és a boldogsághiány (18 válasz) kapott még kiemelkedő számú választ, kíváncsiság (13 válasz), melyet a csoportnyomás (11 válasz), az önbizalomhiány (11 válasz), a és a kudarcélmény (10 válasz) követ.

A közvetlen környezet hatása (partik, barátok – 30 válasz, kíváncsiság 13 válasz, a csoportnyomás 11 válasz, összesen 54 válasz) és a negatív élethelyetekre történő reakció (feszültségcsökkenés 18 válasz, boldogsághiány 18 válasz, önbizalomhiány 11 válasz, kudarcélmények 10 válasz, összesen 57 válasz) szinte ugyanannyi bejelölést kapott.

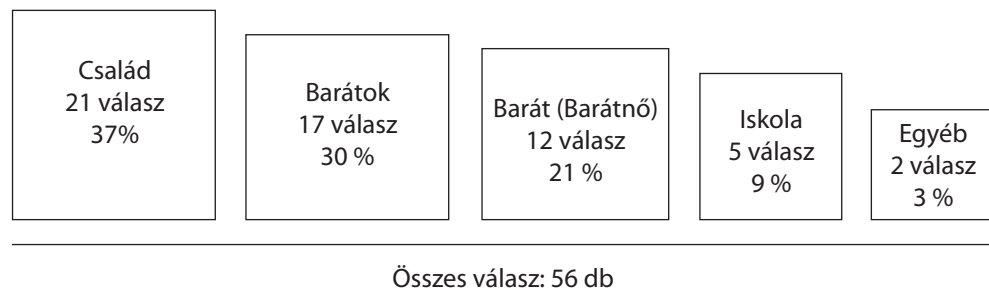
Kérdés: Mely drogokról hallott?

A magyar hallgatók némileg „felvilágosultabbak”, minden a kérdőívben szereplő drogról egyformán hallottak, míg a külföldi diákoknál a nyugtató, az idegcsillapító és az ópium ismerete valamivel kisebb. Összességében tájékozottak a fiatalok a különböző drogok létéről.

Kérdés: Ön szerint a drogosok és az alkoholfogyasztók könnyebben kapcsolatba kerülnek a drogokkal?

A legtöbben- magyar és külföldi diákok egyaránt- a nincs összefüggés választ adták (a fiatalok több mint fele). A válaszadók 41,2%-nak véleménye szerint (14 fő) összefüggés van a dohányzás, az alkohol – és a drogfogyasztás között.

Kérdés: Mely közösségi csoportok bírnak a legnagyobb hatással a drogfogyasztás ellen?



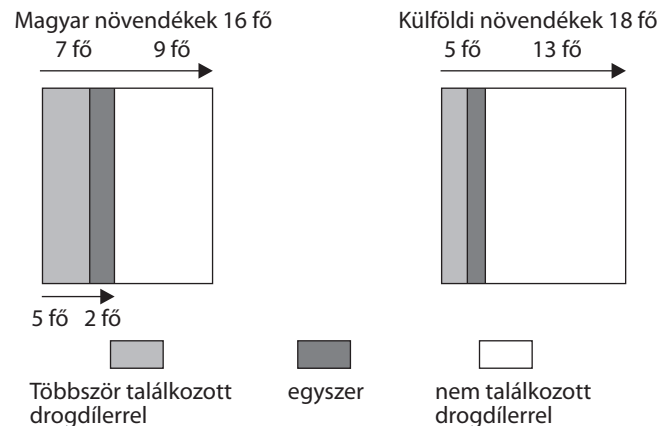
A kérdésre több választ lehetett megadni. Az iskola szerepe elenyésző. Mindössze 5 fő (ebből 1 fő magyar) jelölte meg. A barát, a fiatalkori társ együttes szerepe (14 magyar, 15 külföldi hallgatói bejelölés) mellett a család szerepét (10 magyar, 11 külföldi bejelölés) tartják a fiatalok fontosnak.

Kérdés: Mely tényezők nyújthatnak segítséget a drogfogyasztás megelőzésében?

A kérdésre több választ lehetett megadni. A magyar növendékek a hasznosan eltöltött szabadidőt és a káros hatásokról szóló információkat szinte azonos mértékben jelölték meg, míg a sporttevékenység és az egészséges életmód csak néhány bejelölést kapott. A külföldi növendékek szinte azonos arányban jelölték meg a különböző lehetőségeket, a hasznosan eltöltött szabadidő aránylatnyi kiemelésével.

Kérdés: Találkozott már drogdílerrel?

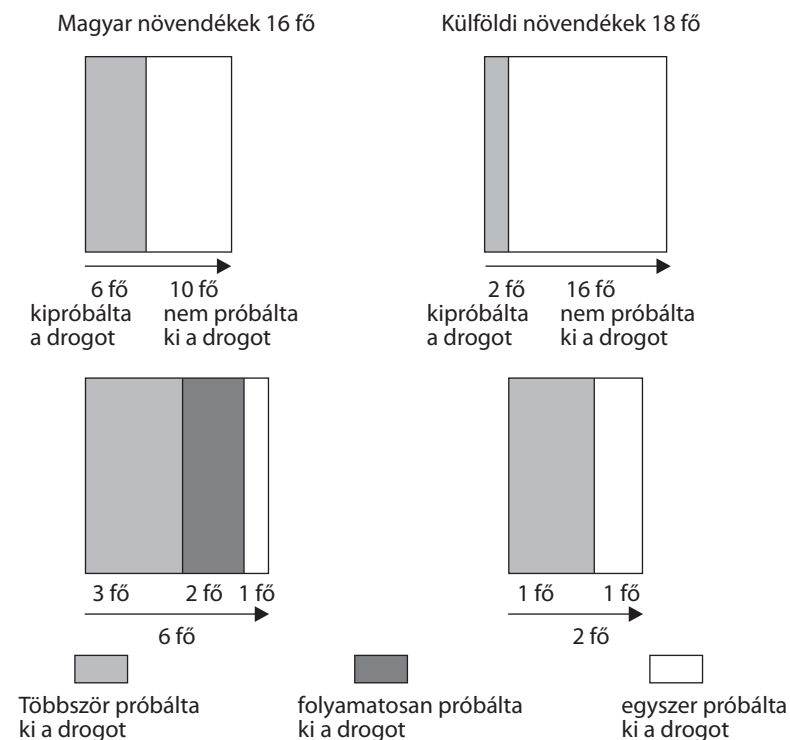
A magyar növendékek közel fele (7 fő, 43,8%) találkozott már drogdílerrel, ebből 2 fő egy alkalommal. A külföldiek kevesebb találkozást (5 fő, 27,8%) jelölték meg, közülük 2 fő egy alkalommal. A magyar növendékek közül 4 fő, a külföldiek közül 3 fő, összesen 7 fő, a minta ötöde (20%) többször is találkozott.



Kérdés: Próbált ki már valaha bármilyen félé drogot?

A magyar válaszadók közül 2 fő egyszer, 3 fő többször, 1 fő folyamatosan kipróbált valamilyen drogot. A kipróbálók száma azonos a drogdílerrel való találkozók számával.

A külföldi diákok közül, 2 fő (1 fő egyszer, 1 fő folyamatosan) jelezte a drog kipróbálását.



Kérdés: Mely drogokat próbálta ki?

A kérdésre több választ lehetett adni. Minden kipróbáló megjelölte a marihuána, hasis, cannabis együttest. Egy-egy választ kapott még az „LSD”, az „Amfetamin” és a „Nyugtató, idegcsillapító”

Kérdés: Elég erősnek érzi magát, hogy ellenálljon a kísértésnek?

A mintából 33 diák erősnek érzi magát. Egy külföldi hallgató, aki még nem próbált ki drogot, tartja csak magát nem elég erősnek.

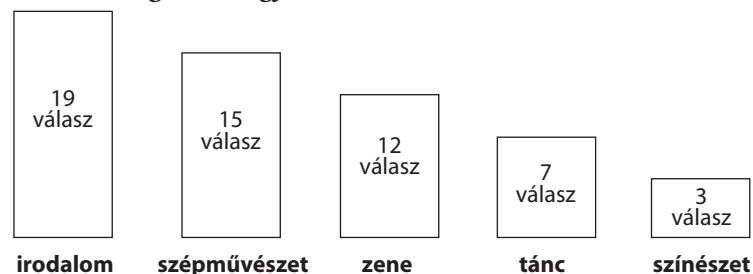
Kérdés: Fél a drogszenvedélytől?

Mindössze egy magyar és öt külföldi tanuló jelezte félelmét, közöttük van három olyan külföldi diák, aki még nem fogyasztott kábítószert.

Kérdés: Kíváncsi a drognak a hatására?

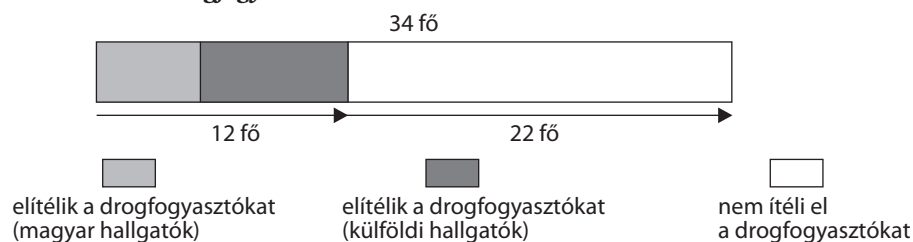
Három magyar és hat külföldi diák kíváncsi a drogok hatására. Közülük két magyar és öt külföldi még nem próbálta ki a drogot.

Kérdés: Ön szerint a drog lehetne egy stimuláló elem a kreativitásért?



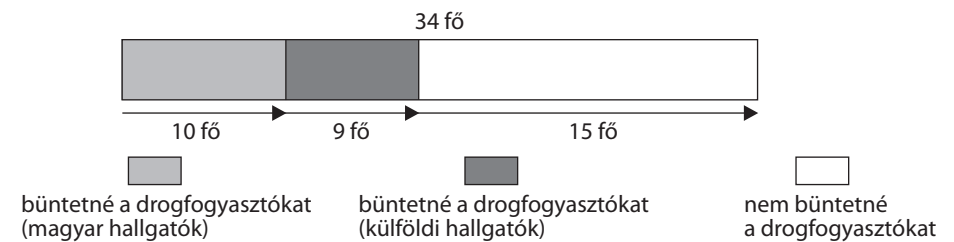
A kérdésre több választ lehetett megadni. A válaszadók közül 4 fő nem jelölt be művészeti ágat, vélekedett úgy, hogy a drog nem segíti a művészi kreativitást. A legtöbben úgy ítélik meg, hogy a szépművészetben (15 válasz), az irodalomban (19 válasz), a zenében (12 válasz) a drog hozzájárul a kreativitásához. A táncot már lényegesen kevesebben (7 válasz) jelölték meg, míg a színházat 3 jelölést kapott.

Kérdés: Ön elítéli a drogfogyasztókat?



Négy magyar diák (25 %) és nyolc külföldi diák (44,4%) a minta 35,8% (12 fő) ítéli el a drogfogyasztókat.

Kérdés: Ön büntetné a drogfogyasztókat?



A magyar növendékek közül tíz fő büntetné (62,5%), a kipróbálókkal azonos számú magyar diák (6 fő) nem büntetné a drogfogyasztást. A külföldiek azonos számban (9-9 fő) értenek egyet a büntetéssel és a büntetlenséggel.

Kérdés: Ön egyetért a drogterjesztés büntetésével?

Két magyar és egy külföldi diák kivételével – mindhárman fogyasztottak drogot – mindenki egyetért a drogterjesztők megbüntetésével.

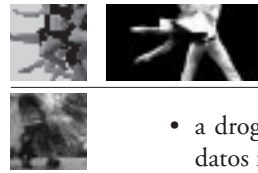
Kérdés: Az Ön véleménye a drogfogyasztásról röviden.

Mind a magyar, mind a külföldi diákok sablonos, érdemben értékelhetetlen válaszokat adtak.

A felmérés tartalmi tapasztalatai

A kérdőívek feldolgozása, a válaszok értékelése alapján az alábbi tapasztalatok szűrhetők le:

- mind a magyar, mind a külföldi táncművésznövendékek „tudatába beköltözött”, mindennapi életük részévé váltak a drogokkal kapcsolatos ismeretek,
- ha a tanulók két ötöde szerint (a magyar diákok 50%-a szerint) a drogfogyasztás része a főiskolai / gimnáziumi tanulók életének, akkor feltételezni lehet, hogy a drogfogyasztás nem áll meg az oktatási intézményeink kapujában,
- a 2006. évi drogpolitikai jelentés szerint a kábítószer fogyasztók fele középiskolai, 2%-a egyetemi-főiskolai végzettségű. Felmérésem azt igazolja, hogy rövid időn belül nőtt, vagy nőni fog az egyetemi, főiskolai végzettségű drogfogyasztók aránya.
- sajnálatos tény ugyanakkor, hogy a közösségi csoportok közül az iskola ráhatását, szerepét mélyen alacsonyan értékelik a drogfogyasztás elleni fellépésben,
- a felmérés tapasztalata alapján a művészeti iskolákban, így a Magyar Táncművészeti Főiskolában is a nevelés részévé kell tenni a drogellenes fellépést,
- hazai és külföldi alkotói tapasztalatok, ismeretek ellenére sem lehet, elfogadott minta a drog hatására végzett kreatív művészeti tevékenység,
- a fegyelmезetten élő, erős fizikai terhelésben részesülő, zömében lányokból álló minta 23,5 % (8 fő) kipróbálta a drogot. Andorka Rudolf 1992-ben megjelent könyvében a vizsgált korosztály 24,7%-a, tehát szinte megegyező arányú fiatal próbálta ki a drogot. Ugyanakkor a mintában a fiúk és a lányok arányában lényeges eltérés nem volt. Elekes Zsuzsa – Paksa Borbála 1992-es felmérése szerint a budapesti középiskolások 11,6%-a próbálta ki a kábítószert.



- a drogfogyasztás kipróbálási indokai jelentős része az iskola, a család összehangoltabb, tudatos nevelő tevékenységével megelőzhető, hiszen a partik, barátok hatása, a kíváncsiság, a csoportnyomás nem negatív életélményhez köthetők.
- a nevelői felelősség növelése nem csökkenti a család meghatározó szerepét a drogfogyasztás megelőzésében. A gyermek és a család kapcsolata, jelentősen kihat az önbizalomhiányra, a feszültségek kialakulására, a kudarcélmények elviselésére, a barátok kiválasztása. A jól meg szervezett hasznosan eltöltött szabadidő, az egészséges táplálkozási igény felkeltése, a káros szenvedélyek már kora gyermekkori megismertetése hozzásegíti a családot a meghatározó szerepe hitelesítésében. Andorka Rudolf 1992-es felmérésében a marihuána, hasis, cannabist a kábítószer fogyasztók egyharmada próbálta ki, addig felmérésben a kipróbálók döntő többsége, „nál” ún. könnyű drogot fogyasztott.
- a drogfogyasztás kipróbálása a művésznövendékeknél is a könnyű dolgok irányába tolódhat el,
- a fiatalok nem félnek a drogszenvedélytől, viszonylag kevesen ítélik el a drogfogyasztást,
- egyértelműen elítélik a drogdílereket és azok, akik nem próbálták ki a drogot büntetnék is a drogdílereket.

Összegezve tehát elmondható, hogy a táncosok körében folyó drogfogyasztásról nem áll rendelkezésre elegendő adat. Feltételezések lehetnek, de a megkérdozettek elutasító hozzáállása alapján az valószínűsíthető, hogy körükben kis létszámban jelentkezik a droghasználat.

Irodalomjegyzék

Andorka

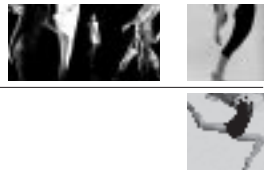
2003 Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Budapest, Osiris, 2003.

Elekes–Paksi

1992 Elekes Zsuzsa-Paksi Borbála: Adalékok a magyarországi drogfogyasztás alakulásához. In: *Devianciák Magyarországon*. Szerk.: Münnich Iván, Moksony Ferenc. Szeged, Közélet, 1994. 308-320.

Münnich-Moksony

1994 *Devianciák Magyarországon*. Szerk.: Münnich Iván, Moksony Ferenc. Szeged, Közélet, 1994.



Mizerák Katalin

Vajang

A szellemek tánca

„Az árnyjáték az élet játéka, amelyből a látható cselekedeteink tükröződnek vissza. Az árnyak választ adnak az emberi létezés eredetére, miközben örök mintául szolgálnak a teremtéshez.” (Subroto Kusmardjo, Java) ¹

Az ázsiai színházi hagyomány legérdekesebb előadástípusai közé tartozott az árnyjáték (vajang). Az első feljegyzés a vajangról egy 930-ban kelt feliratban szerepelt, amelyből kiderült, hogy „si Galigi mavajang,” vagyis egy bizonyos „Galigi úr játszotta a vajangot,” aki vándorszínészként tevékenykedett az országban. Különleges technikájú és hangulatú előadását a Mahábháratából az akkori uralkodó kérésére mutatta be. Történetének főhőse Bhima volt.²

A műfaj pontos datálása a források különbözősége miatt nehézségekbe ütközik, az ősi mese-mondás tradíciói azonban mély hatást gyakoroltak a hagyományos árnyékszínház fejlődésére.



1. ábra:
Tradicionális jávai
vajang kulit figura

A vajang egy jávai kifejezés, ami eredetileg azt jelentette, hogy „árnyék” (bábu, ős).³ Ebből a fogalomból alakult ki a színház egy speciális fajtája, az árnyékszínház. A térségben az árnyékbábót magát is vajangnak (árnyéknak vagy szellemnek) nevezték. Jelentése szorosan összekapcsolódott az indonéziaiak hiedelmeivel.⁴ Az interkulturalitás és a vallási szinkretizmus hatására a kifejezést ma már nemcsak az árnyjáték, hanem a „hagyományos színház” megjelölésére is használják. „Ezzel a szóval jelölik egyrészt a színdarabokat, akár a bábok, akár az emberek adják elő azokat, másrészt így nevezik magukat a bábokat is. Az előadott történetek (ciklusok), az előadás módja, illetve ezek kombinációi alapján a vajang (vajang) számos változatát különböztetik meg.”⁵ Az animista hiedelmek szerint az ősök szellemei védelmezhetik, de ártó módon be is avatkozhatnak az élők sorsának alakulásába. Hagyománya körülbelül ezer évvel ezelőtt indult el Kínából, majd népsze-

¹ Gronemeyer, 2009. 28.

² Kelényi-Renner, 1991.; <http://en.wikipedia.org>

³ Mair, 1988. 58.; Spitzing, 1981. 236.

⁴ Gronemeyer, 2009. 28.

⁵ Kelényi-Renner, 1991. 2.



rúv é vált egész Ázsia területén.⁶ A helyiek vajang – előadásokkal próbálták elnyerni a szellem-erők támogatását. Az indonéz szigetvilág lakói a hinduizmus elterjedésének idején már Kr.e. 1. században valószínűleg ismerték ezt a színházi formát.⁷ Az ősi, animisztikus történetek lassan feledésbe merültek, vagy integrálták őket a hindu eposzok témáiba. A stílus a 10. évszázad óta csaknem változatlan maradt. A témák ősi indiai eposzokon (Rámájana, Mahábhárata) alapul-
tak. Szinte valamennyi az óind mitológia hőseinek dicső cselekedeteit idézte vissza. A hinduk a hit terjesztése érdekében, szakrális előadásként vitték színre a vajangot, csakúgy, mint később az iszlám. Érdekes, hogy Jáván, valamint Nyugat-Szumátrán a hagyományörző művészek máig az eredeti animisztikus történeteket mutatják be legszívesebben.⁸ Az iszlám térhódítása idején a képi ábrázolást érintő tabuk miatt az antropologikus ember valamint istenábrázolásokat a festészetben és az árnyékjátékok során egyaránt betiltották. Jáván, a 15. századi iszlamizálódás ellenére, a hindu játékhagyomány mégis megmaradt. Raden Patah, Demak (a Jávai Királyság) uralkodója a vajangot eredeti formájában akarta látni, de nem kapott walistól (az iszlám régióbeli kormányzótól) engedélyt hozzá.⁹ Az áldatlan helyzet megoldására kitalált egy fondorlatos módszert, hogy mégis bemutassák az általa annyira szeretett előadást. Vajang-purva formában bőrből készítette el a figurákat. „A vajang klasszikusnak nevezhető változata a vajang purva (purva: ősi, régi a szanszkrit parva: könyv szóból) a két nagy indiai eposz a Rámájana és a Mahábhárata történeteit dolgozta fel.”¹⁰ A síkbábok szerepeltetése helyett, csupán azok árnyékait mutatták be egy vászonra kivetítve. A nézők így nem emberi vagy az isteni alakokkal, hanem csak azok árnyékaival találkozhattak az előadások során.

A vajang kulit

Így született meg a vajang kulit (bőrből készült árnyjáték, ami az indonéz kulit / bőr szóra vezethető vissza).¹¹ A megújult árnyjáték során az iszlám szigorú ábrázolástechnikai előírásai ellenére is megőrizték az indonéz történelem hőstetteit. A népszerű darabok biztosították a kontinuitást a múlt és a jelen történelme, valamint kultúrája között. A közönség megtanulta az árnyakban felismerni az egykor élt bátor őseit, és apáról-fiúra megőrizte történeteiket is,¹² etikai példázatokkal szolgáltak, ami biztosította az előadások világi és vallási fedhetetlenségét egyaránt.¹³ A témája mindig kultikus: ősök szellemének megidézése, brahman mítoszok őseinek történeteibe (a Rámájana, és a Mahábhárata eposzaiba) ágyazva. A Lombokon kialakult stílus: Menak-ciklus egészen sajátos volt. Semmilyen hasonlóságot nem mutatott a nagy eposzok eredeti szövegeivel. Többnyire a Panokowan (aktuális pletykák) tartalmával foglalkozott. Szereplői Szemar, Bagong, Petruk és Gareng mind világi figurák. (Különlegessége, hogy a mai politikai kabaréhoz hasonló módon adták elő.)¹⁴ Eleinte lenvászonból készültek a bábuk.¹⁵ Később a vajang kulit figuráit

¹ Gronemeyer, 2009. 28.

² Kelényi-Renner, 1991.; <http://en.wikipedia.org>

³ Mair, 1988. 58.; Spitzing, 1981. 236.

⁴ Gronemeyer, 2009. 28.

⁵ Kelényi-Renner, 1991. 2.

⁶ Gronemeyer, 2009. 27-29.

⁷ Hont, 1986. I. 424-425.; <http://de.wikipedia.org>

⁸ Südostasiatisches Theater.

⁹ vajang karakterek alakjában feltűntek ennek a kornak minden festményén. Például ide tartoznak a mennyezet-festmények a tárgyalóteremben Klungkungban, Balin. A hagyományos balinéz festészetben ma is előfordul. Kreisel, 1987. 128.

¹⁰ Kelényi-Renner, 1991. 2.

¹¹ Mellema, 1988. 315. <http://de.wikipedia.org>

¹² Gronemeyer, 2009. 28-29.

¹³ Südostasiatisches Theater.

¹⁴ <http://de.wikipedia.org>

¹⁵ Südostasiatisches Theater.



kicszerzett vizibivalybőrből vagy szarvasmarha bőrből vágta ki (például: Lombokon).¹⁶ A karakterek országonként specifikusan változtak. A Baliból származó bábok annyiban különböztek a jávai árnyjáték báboktól, hogy az utóbbiakat hosszú nyakak és széles vállak jellemezték.



2. ábra:
Khrisna ábrázolás
(Bali)



3. ábra:
Jávai vajang
kultit alakok

A Közép-Jávából (Yogyakarta) származó, drágán előállított árnybábok magasfokú absztrakció alkalmazásával készültek. Leginkább idealizáltak. (Vékony, karcsú alak, mandulavágású szemek, hegyes orr – a nemesi jóságot hivatott megjeleníteni.). Balin általában tömzsi figurákat készítettek. A lombokiak megtévesztően hasonlítottak valós személyekhez vagy tárgyakhoz. A hagyományos kézműves eljárással előállított árnybábok játékra alkalmas nagyságának elkészítése néhány hetet vett igénybe. Több művész felelt azért, hogy minden megfelelően működjön rajtuk. Körülbelül 60-100 apró állatbőrből kivágott, kétdimenziós bőrfigurát használtak egy-egy előadáshoz. A befestett bőrbábok laposak voltak és egy komplikált lyukas sablonnal látták el őket. Középen támasztották meg az alakokat egy bölényszarvból készült pálcával. Két kisebb bot gondoskodott arról, hogy a karokat mozgatni lehessen.¹⁷ Az árnybábokat egyetlen színész (dalang) tartotta a két kezében. Egy jó dalang minden figurát 2-2 keskeny pálcával mozgatott. Tehetségével titokzatos elevenséget és egyéni hangszínt is kölcsönzött nekik, s a cselekményt dialógusokban mesélte el.¹⁸ Az alakok sziluetttjeit hagyományos módon egy olajlámpa fényével lenvászonra vetítették.¹⁹

Az előadásoknak több fajtája volt, de legnépszerűbb a háromdimenziós naplementétől a reggelig tartó típus: melyet csak férfiak nézhetek, a nők csak az árnyjátékot szemlélhették a háttér-vászon túloldaláról. A társadalmi rang szerint elhelyezett nézők figyelemmel kísérték az árnyjáték színház előadásait, melyek befogadása a vallási és a rituális szimbólumok pontos ismeretét feltételezte. Szép számmal akadtak zajeffektek és gamelán zenekar²⁰ kísérte mindig az előadásokat.²¹

¹⁶ Mellema, 1988. 315.; <http://en.wikipedia.org>

¹⁷ Mellema, 1988. 315.; Először a mintát készítették el (többnyire papírból), majd átvitték ezt a mintát a bőrre, utána a figurát körvonalai mentén kivágták, éppúgy ahogy aprólékosan megmunkált szövetet (apró törésekkel és lyukakkal). A figurákat lecsiszolták, többnyire egy üvegpalackkal, és lealpozták. Mielőtt a tényleges festést megkapta volna a figura, gyakran más kézműves is átnézte. <http://de.wikipedia.org>

¹⁸ Gronemeyer, 2009. 27-29.

¹⁹ Südostasiatisches Theater.

²⁰ A gamelán jávai és Bali-szigeti zenekar; javarészt különféle gongokból és verőkkel ütött, hangolt hangszeresorozatokból áll. A gongok vagy függőlegesen vannak felfüggesztve, vagy vízszintesen helyezkednek el, mint a dudoros közepű, üstformájú bonang. A gamelán ütős dallamhangszerei a hangolt bonangsorozatok, a xilofonok (a gambang kayu) és a metallofonok (rezonáló vajat fölé függesztett vagy rezonáló csövekre helyezett hangolt fémlapok sorozatai). A hosszabb dallamokat vagy bambuszfuvalán (sulling), vagy vonós hangszeren (rebab) játsszák, vagy éneklük; ének főképp akkor társul a hangszerhez, ha a gamelán – amint az gyakori – színpadi előadások, wayangok kíséretül szolgál. Az énekhang ez esetben a zenekari szövet része. A két hangszercsoport fölött, összetartó és vezető hangszerként, a dob (kendang) uralkodik. Nincs két teljesen egyforma hangzású gamelán, mert minden egyes hangszer csak ahhoz a gamelánhoz van hangolva, melynek a része, nem pedig valamely elvont, meghatározott hangmagassághoz igazodik. A gamelán általában két hangszerkészletből áll, az egyiket a slendro (az oktávot öt, nagyjából azonos közű hangra osztó hangsor), a másikat a pelog (héthangú, közülük ötre különös súlyt helyező, különböző hangközökre osztott hangsor) szerint hangolják. A gamelán zene módusait (patet) mindkét hangsorban az alaphangnak (dong), valamint felső és alsó kvintjének relatív elhelyezkedése határozza meg. www.terebess.hu

²¹ Südostasiatisches Theater, Gronemeyer, 2009. 27-28.



A vajang kulit rituális funkciója még mindig nagy. A vajang kulit a leghíresebb és legősibb indonéziai vajang típus.²² Az UNESCO 2003 novemberében a világörökség részévé nyilvánította.²³ A falusi bemutatókat esküvők, születésnapok és a körülméletési szertartás alkalmával rendezték meg. A nézők gonosz elleni védelmet reméltek egy-egy produkció megtekintése közben. A lenvászon előtt megvilágított előadás alatt pozitív erők büvkörében érezték magukat, olyan szellemek között, akiket bár sohasem láthattak, egy rövid időre mégis meglevenedtek.²⁴



4. ábra:
Szellemábrázolás
a vajang kulit előadásban

Indonéziában az árnyék (vajang) fogalmából származik minden más színházi kifejezés is. A későbbi vajangnak nevezett színházi stílusok között találunk az egyszerű árnyjáték mellett, maszkos színjátékot, maszkos pantomim előadást és táncdrámát egyaránt. A legismertebbek közülük:

- vajang gedog (vajang topeng): a pantomim-szerű maszkban előadott stílus;
- vajang vong (vajang orang): a táncdráma; amelyben emberi táncosok az árnyékszínház formanyelvét imitálják;
- vajang golek (fabáb vagy a pálcás bábjáték): a ritkábban bemutatott háromdimenziós fabábos árnyjáték;²⁵
- vajang karucil (vajang klitik): átmeneti forma, de nagyon hasonlít a vajang kulitra;
- vajang beber: mesélővel előadott, statikus előadásforma.²⁶

A vajang gedog

Ahogy arra már a vajangról szóló kis tanulmányom elején már utaltam, a vajangot a „hagyományos színház” megjelölésére is használják. Ezek tradícióit erősíti annak a hagyományos maszkos színháznak nevezett forma, amit vajang gedognak neveztek el.

A vajang kulit és vajang purva előadásoknál „jóval fiatalabbak a vajang gedog (gedog: a gedogan: lóistálló szóból származó) történetei.”²⁷ A vajang gedog (vajang topeng) egy speciális színházi forma volt. Történeteinek egy része a „jávai hindu királyságok fennállásának vége felé, a 16. században keletkeztek. Akadnak azonban olyan korabeli történetek is, melyek az új vallás, az iszlám terjeszkedéséről tanúskodnak (Ménak-ciklus).”²⁸ Témái többnyire a Jenggala Királyságból származtak. A leghíresebb az a szerelmi történet, ami a Kediribe való Csandra Kirana hercegnő és Raden Pandzsi, Jenggala koronahercege között szövődött, akik megtestesei voltak a szere-

²² Südostasiatisches Theater.

²³ <http://en.wikipedia.org>

²⁴ Südostasiatisches Theater.

²⁵ Gronemeyer, 2009. 29.

²⁶ Gronemeyer, 24-27.

²⁷ Kelényi-Renner, 1991. 2.

²⁸ Kelényi-Renner, 1991. 2.



lem istennőjének illetve a szerelem istenének.²⁹ A vajang gedog (vajang topeng) élő személyekkel (Sendratari) megrendezett előadásait még ma is színpadra viszik Bali területén. Az előadások alatt a színészek fából készült medve maszkokat viseltek (Az előadás típus neve is a gedog, amely a kedok maszk szóból származik.) A férfi szereposztásban az alusz: a ksatriák (katonai nemesek), Ardsuna és Puntadeva táncá nagyon lassú, elegáns, lágy és puha mozgásokkal.

A gagah Bima, Antareja és Gatutkacsa, az edzett táncosok erejének (kambeng) bemutatása. Ezt követi Kurava harcosainak táncá az úgynevezett (bapang). A kalang kinantang az alusz és a gagah közötti stílus táncainak (a Kresnonak vagy a Sutejanak nevezett szerepek) magas, vékony táncosokkal, maszkban történő előadása. Az úgynevezett kaszar szerepben durva, nyers stílusú előadások során óriásokat és démonokat mutatnak be. A gecul szerepekben pedig Ponokawan és a csantrik (a dalang segédjének) táncait járják el. További fontos szerepkörök: Kambeng Dengklik: a majom harcos (Anoman), Kalang Kinantang Dengklik: Sugriwa és Szubali (a majom harcos).



5. ábra:
Mozgáselem
egy alusz szerepből



6. ábra:
Mozgáselem
egy gagah szerepből



7. ábra:
Kalang Kinantang –
a Field Museum archív felvétele
(a jávai maszkos férfi táncról)

A női szereposztásban a mozgásokat Nggruda- vagy Ngenceng encotnak nevezték el. Céljuk az esztétikus, nőies mozgásban való gyönyörködtetés volt. A klasszikus udvari táncban kilenc alap (Joged Pokok), és tizenkét további mozgás (Joged Gubahan és Joged Wirogo) szerepelt. Ezek is többnyire a Bedoyo és Srimpi táncosnők kecsességének és táncudásának kihangsúlyozására, nem pedig kultikus üzenetek közvetítésére szolgáltak.³⁰

²⁹ Kiranáról írtak egy verset „Smaradahana” (A szerelem tüze) címmel A szövevényes történet végén, végül házasságot kötnek és megszületik fiúk, akit Rádzsa Putrának neveztek el. Korábban a vajang topeng csak Yogyakarta és Surakarta négy palotájában játszották, mint a klasszikus udvari táncot. <http://de.wikipedia.org>

³⁰ <http://de.wikipedia.org>



A vajang orang (vagy a vajang vong)

A vajang orang (vajang vong) a 18. században honosodott meg Jáván. A hagyományos bábszerepeket színészek játszották csillogó kosztümökben, amit gamelán zenekar, valamint tánc és ének kísért. A 20. század kezdetéig az előadásokat korlátozott számban megőrizték az ország palotáiban. Ennek ellenére a vajang orang jelentős nyilvános népszerűségnek örvendett, mert komoly bázissal rendelkezett a kereskedőkből álló nézőközönség részéről.³¹



8. ábra:
Vajang vong előadás
a 20. század elejéről (Jáva)

Ma a vajang vongot, a Surakarta gagrak stílus szerint egy táncosnő játszotta, bemutatta a ksatriák (katonai arisztokraták) alusz-mozgásait, melyek Ardzsunához hasonlítottak. A vajang vong speciális mozgásvilágát és ruháit a Rámájana témáinak tolmácsolására állították színre. Jáván a maszk nélküli előadók jelmezben mondták el a szöveget. (Érdekes, hogy Balin jelenleg táncolják, hol maszkban, hol anélkül.) A yogyakartai gagrak stílus szerint színre lépett táncos az ősi nemesi (ksatria) alusz mozgást mutatta be. A ruhák és a színpadi kellékek különbözőek voltak (Lehettek királyoké, ksatriáké (nemesek), remetéké, hercegnőké, hercegeké és tábornokoké.) Összesen 45 különböző szereptípust használtak egyazon előadás közben.³²

A vajang golek (fabáb, pálcás bábjáték)

A vajang golek: különösen népszerű jávai pálcás bábjáték. Teljesen plasztikus, pompázatosan befestett fa figurák, melyeket a dalang mutat be a publikum számára. A darabrepertoár megfelel a vajang kulitnak.³³ Az előadásokat nappal és éjszaka is megtarthatták. A nézők nem egy fehér vászon ültek elé, hanem egy fallal vagy függönnyel elválasztott, magasított színpad elé, ami eltakarta a dalangot. A dalang nem banánfából készült botokat tartott a kezében a bábok mozgatásához, mint a vajang kulit esetében. Egy plangkan (egy speciális asztalka lyukakkal az asztallapján) magasodott előtte, amelybe beleállították a szükséges bábokat. A vajang golek fogalommal a háromdimenziós árnyékjáték alakokat jelölték.

A figurákat táblákra kasírozták fel, befestették, körbevágták egy megrajzolt sablon szerint. Először felszentelték, ruhába öltöztették, és végül összekötötték őket a fejük és a karjuk mozgatásához szükséges zsinórokkal. A Közép-és Kelet-Jáváról a Menakból származó darabokat előnyben részesítették, mint például Amir Hamza (Mohamed próféta nagybátyjának) történeteit, aki a hagyomány szerint rövid ideig vajang menak előadásokat mutatott be. Amir Hamzáról szóló történeteket a 16. században az iszlám terjeszkedés is támogatta. A fő karakter mellett ott szerepelt

³¹ Südostasiatisches Theater.

³² Soedarsono, 1984.

³³ Gronemeyer, 2009. 27-29.



még a főhős legjobb barátja és tanácsadója, Umarmaya, generálisa Selandir (más néven Alam Daur). Látunk körülötte még számos uralkodót, akik ellen háborúzott, vagy akivel jó kapcsolatokat ápolt, valamint gyönyörű hercegnőket és ördögi démonokat. A Mohamed próféta születése előtti történetek egy része magában foglalta a régi animisztikus hiedelemvilágból való és a hindu történeteket egyaránt. Nyugat-Jáván, a vajang golekben a muzulmán történetekkel szemben a hindu Mahábhárita és Rámájana alaptémái domináltak inkább. Indonézia nem muzulmánok lakta vidékein még ma is előszeretettel rendeznek vajang golek előadásokat.³⁴

A vajang klitik (vajang karucil)

A vajang klitik bábok ügyes kézműves munkával megformált keverékei a vajang golek és a vajang kulit figuráknak. A vajang klitik a maximum 5–15 mm vastagságú alakjai festett faragványok, mozgatható karokkal. A bábok fejét a törzshöz rögzítették, és éjjel-nappal egyaránt lehetett velük játszani. A karaktereket lapos fadarabból faragták ki, mint a korábban használt árnyékjátékokat. Ma lenvászon függöny nélkül lépnek fel. A másik jellemzője, hogy lényegesen kisebbek a figurák, mint a hasonló vajang kulit esetében. Figyelembe véve azt a tényt, hogy a fa sokkal törékenyebb, mint a bőr a vajang klitik figurák többnyire jelentősen megrongálódtak, a nézők nagy érzelmek miatt. 1970 előtt nem ismertek megfelelő ragasztóanyagot a rögzítésükre. Így nagyon költséges volt az új bábok előállításuk. A vajang-klitik figurák karját bőrrel vonták be, amikor harci jelenetekben léptették fel őket.

Az alakok és az előadás nevét is megváltoztatták. Az új elnevezés a csatazajt idézte fel a klitik-klitik formával, mely a játék során keletkezett. Eredetileg ezek a bábok Kelet-Jáváról származtak. Még ma is ott található azok a műhelyek, amelyekben ezeket a speciális bábokat aprólékos, kézi munkával lényegesen olcsóbban állítják elő, mint vajang kulit karaktereket. Az előadás témák a kelet-jávai Jenggala, Kediri, Madzsapahit királyságból származtak. A Raden Pandzsiról és szerelméről Cindelaráról szóló történeteket a közönség nem a mitológiai hagyomány értékelésével szakrális előadásként, hanem egy pár falusi ifjú kakaskodásaként élték és élük meg ma is. A figurák karakterei a legősibb vajang alakok Indonéziában.³⁵

A vajang beber

A vajang beber egy tekerescsfestményre kasírozott előadás típus képsorozattal, melynek két végét egy-egy rúdhoz erősítették.



9. ábra:
Vajang beber
produkción egykor

³⁴ <http://de.wikipedia.org>

³⁵ A Damarvulan elmeséli Madzsapahit hősnének (Darmavulan) történetét, aki bátorsággal, fortéllyal, bölcsességgel és a gyermekkori kedvesének Anjasmara segítségével legyőzte ellenségét, (akit később jutalmul második feleségként maga mellé emelt.). Időközben azonban elnyerte a szépséges Minakjinggo királylány kezét is, és vele a szomszédos uradalom feletti uralmat. Amikor a történetben szörnyűséges dolgok következtek, vagy taps, beszélgetés és a viszály tört ki, akkor a dalangnak át kellett hidalnia ezt, és a körülötte ülő falusiaknak humorosan fejezte be a történetet. Forrás: <http://de.wikipedia.org>.



Az európai vásári komédiákhoz és balladákhoz hasonlóan sajnos a vajang beberrel is elbánt az idő. Jáván, csak a múzeumokban tudtak megőrizni belőlük egyet-egyét. Az előadások általában egy kisebb teremben zajlottak. A dalang jelt adott, és a gamelán zenekar kéthúrú hegedűn (rebab) játszani kezdett. A mesélő szertartásosan göngyöltte ki a festménytekerécsert, majd szöveges és énekes betétek közbeiktatásával idézte fel a mitológiai történeteket a Mahábháratából, illetve Jenggala hősről Raden Pandzsiról, vagy a közeli falvokról és királyságairól.³⁶

Irodalomjegyzék

Gronemeyer

2009 Andrea Gronemeyer: *Ein Schnellkurs – Theater*. Köln, Neuausgabe DuMont Buchverlag, 2009.

Hont

1986 *Hátsó-India és Indonézia színjátékai*. In: *A színház világtörténete*. Főszerk.: Hont Ferenc. Budapest, Gondolat, 1986. I-II.

Kelényi–Renner

1991 Kelényi Béla-Renner Zsuzsanna: *Vayang. Jávai báb- és árnyjáték*. Budapest, Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, Katalógusa, 1991.

Kreisel

1987 Gerd Kreisel: *Südasiens Abteilung. - Das javanische Puppentheater*. Stuttgart, Linden-Museum, 1987.

Mellema

1988 R. L. Mellema: *Vajang Puppets: Carving, Colouring, Symbolism*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 1988.

Mair

1988 Victor H. Mair: *Painting and Performance: Chinese picture recitation and its Indian Genesis*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

Soedarsono

1984 Soedarsono: *Vajang Wong*. Yogyakarta, Gadjah Mada University Press, 1984. 239-277.

Spitzing

1981 Günter Spitzing: *Das indonesische Schattenspiel. Bali – Java – Lombok*. Köln, DuMont, 1981.

³⁶ <http://de.wikipedia.org>



Elektronikus hivatkozások:

Asian Theater: http://encarta.msn.com/asian_theater.html

Südostasiatisches Theater: üdostasiatisches Theater - MSN Encarta Südostasiatisches Theater (Délkelet-ázsiai Színház) http://de.encarta.msn.com/encyclopedia_761580196/S%C3%BCdostasiatisches_Theater.html

<http://en.wikipedia.org>: <http://en.wikipedia.org/wiki/Vajang>

<http://de.wikipedia.org>: <http://de.wikipedia.org/wiki/Vajang>

Terebess Ázsiai Lexikon: <http://www.terebess.hu/keletkultinfo/lexikon/gamelan.html>

A képek forrásai:

1. ábra: <http://pondokhati.files.wordpress.com/2009/04/vajang2.jpg>

2. ábra: <http://www.intheirhands.com/Images/puppets/thumbs/VajangKulitBaliKrisnasm.jpg>

3. ábra: <http://discover-indo.tierranet.com/vajang1c.html> (Jáva)

4. ábra: <http://ikatkata.files.wordpress.com/2008/11/vajang-kulit1.jpg>

5. ábra: <http://www.gamelannetwork.co.uk/seleh-notes-library/javanese-dance/character-types.html>

6. ábra: <http://www.gamelannetwork.co.uk/seleh-notes-library/javanese-dance/character-types.html>

7. ábra: http://thefieldmuseum.org/exhibits/exhibit_sites/javamask/images/jdance2r.jpg

8. ábra: <http://images.google.com/hosted/life/?q=Vajang+Wong&prev=/images%3Fq%3DVajang%2BWong%26ndsp%3D20%26hl%3Dhu%26lr%3D%26sourceid%3Dgmail%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1&imgurl=95dafa2a402bbe8d>

9. ábra: <http://www.sagecraft.com/puppetry/definitions/historical/beber.jpg>



Frank Róbert

Beszámoló**Stress and Anxiety Research Society
éves kongresszusáról**

Idén nyáron immár második alkalommal adott otthont Budapest a Stress and Anxiety Research Society éves kongresszusának. A rendezvény július 16-18. között került megrendezésre a Semmelweis Egyetem Testnevelési és Sporttudományi karán. A konferencia szervezésben és a patronálásban idén a Táncművészeti Főiskola is részt vett, továbbá egy poszterrel Sárköziné Detvay Zsuzsanna képviselte. Engem Dr. Sipos Kornél a SOTE egyetemi tanára kért fel, hogy a tánc-mozgásterápia és a stressz témakörében tartsak workshopot. Ifjabb Gál József volt még rajtam kívül magyar résztvevője a workshop szekciónak, aki édesapjával - a földet körbehajózó Gál Józseffel - a tengeren töltött évek extrém körülményeiről és tanulásairól számolt be. Workshopot tartott még Professzor Stevan E. Hobfoll a chicagói Rush egyetemről és Krys Kaniasty az Indiana University of Pennsylvania professzora. Ebben az illusztris társaságban próbáltam saját tudományomat megismertetni a résztvevőkkel. A workshop végén a résztvevők:

- Megérthették a tánc-mozgásterápia gyógyító folyamatát
- Fejlesztették a kommunikációs képességeiket, nagyobb empátiával és asszertivitással fordulhatnak másokhoz.
- Jobb énképpel és önértékeléssel távozhattak.
- Metakommunikációjuk fejlődhetett, különös tekintettel mások észlelésében.

Tánc – Mozgásterápia¹

A tartós stressz-állapot megbetegítő ereje évtizedek óta jól ismert. A stressz szintjének kialakulásában és oldási mechanizmusában döntő jelentőségű a személyiség megküzdési kapacitása. Stresszkiegészítő komponensek közül kiemelkedő jelentőségűek lehetnek a munkahelyi élmények, a társas kapcsolatok. A munkahelyen részben a feladatkör határozza meg a stresszort. Másrészt a munkahelyi légkör, a vezetési stílus, a munka szervezethez, a visszajelzés mértéke és minősége befolyásolja a stressz mértékét.

Az egyik legfeltűnőbb jellegzetessége a feszült, szorongásos tünetekben szenvedő embereknek, hogy nagyon sok különbséget mutatnak a mozgás minősége és mennyisége között. Minél inkább egyensúly-vesztett, zaklatott az egyén állapota, annál jobban veszíti el mozgása a szinkronitását és a változatosságát. Ilyenkor lecsökken a kapcsolat a test és a lélek között és ez számos mozgásmintában, megjelenhet, az arc mimikájának elvesztésétől egészen a rigid, tónusos testtartásig.

Az anxiózus kliensekkel foglalkozó terapeuta fő célja, hogy segítse a test integritását és a test-tudat megerősödését, erős, reális test-képet formáljon, kibővítsa a mozgás-repertoárt, vagy segítsen kontrollálni az impulzív viselkedést.

Az egyénnek először saját maga észlelésén és a kontroll érzésén kell túljutnia ahhoz, hogy másokhoz tudjon viszonyulni. A félelem és más erős érzelmek csak növelik az elszigeteltséget.

¹ A konferencián tartott előadásom rövid összefoglalója.



Ilyenkor a szavak további falakat teremtenek, ahelyett, hogy segítenék a kommunikációt. Az érzések mélysége túl intenzív ahhoz, hogy beszélni lehessen róluk, ezért csak növeli az elszigeteltséget. A legegyszerűbb mozgás és a tánc ilyen esetekben igen hatásos lehet. Neurózisok esetében lényegesen több gátlás lép fel, ezért a test mozgása is korlátozottabb, és több az inaktív terület.

A ritmikus mozgás hasznos csoportaktivitás, komplex megközelítést elősegítő tevékenység a mentális betegségekben szenvedők számára:

- nonverbális probléma-feltárási lehetőség
- feszültség oldását elősegítő aktivitás
- a csoportdinamika érvényesülésével szocializációs terep-gyakorlás.

A ritmikus hangokra nem csak a hallórendszeren keresztül történik reagálás, az egész test befogadja azt, úgymond elemi választ ad. Jól ismert ez a tény az emberi személyiségfejlődésben és az emberiség kultúrtörténetében - a primitív népek életétől napjainkig. Mielőtt a kisgyermek megszólalna, már jóval korábban zene, illetve ritmikus hangok hatására mozogni kezd. A régmúlt civilizációkban kultikus szerepet kapott, korunkban is igen jelentős, komplex megnyilvánulási forma a ritmikus mozgás, a tánc. A szavakra épült kultúránkban nem szokványos, hogy emberek egy csoportjának gondot okozhat a verbális kapcsolat megteremtése. A mentális betegségekben szenvedő embereknek ez az egyik vezető problémája. Aki a saját gondolataival van elfoglalva, annak komoly nehézséget jelenthet fenntartani egy tartós beszélgetést. Következésképpen a művészi formák használatának nagy jelentősége van azoknál az embereknél, akiknél intenzív lelki problémák állnak fenn. Lehetséges, hogy sokkal könnyebben és hatásosabban tudja kifejezni magát művészi alkotások, akár festés, zene, vagy tánc által, mint szavak segítségével.

A zene és a tánc lényegükben fogva társas művészetnek számítanak. Nem úgy, mint a festés, amit lehet egy szoba eldugott sarkában készíteni, és a kész alkotást vagy megmutatja másoknak, vagy pedig elrejtja a kíváncsiskodó szemek elől. A zene és a tánc sokkal könnyebben megosztható másokkal. Amikor valaki egy hangszeren játszik mások előtt, akik szintén hangszeres muzsikálnak akkor az ember nem, csak megosztja a zenéjét a többiekkel, hanem része a közös zene megalkotásának. A tánc ezzel szemben egy lépéssel tovább megy. Mivel az egyén egész testét igénybe veszi, ezért ő sokkal involváltabb a folyamatban, mint az, aki a zenéjét egy hangszeren keresztül szólaltatja meg.

A másokkal szoros kontaktusban való éneklés hasonló, mint a tánc használata, de nem involválja az egész egyént. Egy olyan csoportban, ahol közösen énekelnek, megfigyelhető a mozgás. Ez kifejeződik a ritmus ütögetésében, de az arcokon is jól láthatóak a különböző érzelmek megnyilvánulásai. A világ sok pontján a zene és a tánc szinte egyek. Egy ősi zimbabwei közmondás szerint „Ha tudsz menni, tudsz táncolni is, ha tudsz táncolni, tudsz énekelni is.”

A kultúránkból adódóan a mozgásminták elsajátítása egy előre meghatározott séma szerint történik, ezek tanult minták, és ezt nevezzük mi táncmozgásnak. Azonban a szabad mozgásminták sokkal ritmikusabbak, mint a tanult sémaink. Ezek a mozgásminták spontánok, közvetlenek és magas képzelőerőt követelnek. Az igazi művészek is igyekeznek visszatérni ebbe a spontán és eredeti állapotba, majd erre építik rá a megszerzett képességeket, hogy magas színvonalú alkotást hozzanak létre. Azonban erre nem mindenki képes és néha felülkerekedik a technika, amitől az egész mozgás steril lesz, majd pedig elveszíti a kapcsolatteremtés képességét.

Ennek a sztereotipizált mozgásnak a szélsőséges ellentettje az, amikor a beteg beszéde ideiglenesen blokkolva van. Ekkor mozgást használ ahhoz, hogy aktuális gondolatait kifejezze. Bár a mozgása ilyenkor nem tartalmaz semmilyen előzetes tanulást, ez a mozgás mégis rendkívül gazdag spontán kifejezett ötletekben és érzésekben. A táncterápia a betegnek a zenére adott természetes választ hivatott használni és az egyénnel együtt, értelmezni.



Amikor a beteg bekerül a kórházi környezetbe az orvosok, megpróbálják a legmegfelelőbb rehabilitációs módszert megtalálni a számára, aminek segítségével a lehető leghamarabb vissza tud térni a társadalomba. Általában ilyenkor a beteg túl csendes és visszahúzódtott, vagy a végletekig aktív, esetleg a két állapot felváltva jelentkezik változó intervallummal. Ugyanakkor figyelme csak kis ideig köthető le.

Egy másik előnye a táncnak, és talán a legfontosabb is, hogy egy olyan eszközt ad a beteg kezébe, amellyel önmaga, mint egész, tudatára eszmélhet. Bármely táncos csak úgy tud az adott pillanatban szabadon és koordináltan mozogni, ha tudatában van a saját teste képességeinek. A táncterápiás foglalkozáson sikerélményhez tud jutni az a kliens is, aki letargikus, vagy képtelennek érzi magát bármilyen aktivitásra.

A tánc kiegészítő terápia, de helye van a komplex rehabilitációs programban. Egyetlen embert sem lehet táncsal meggyógyítani. Azonban amikor fontos, hogy minden lehető eszközzel segítsünk a rászoruló embereknek adekvát betegségtudatuk kialakításában, önértékük, önbizalmuk visszaállításában és abban, hogy elfogadják önmagukat, akkor a tánc nagyon hasznos eszköz lehet.

A mozgásterápia, mint csoportterápia többszörösen is alkalmas a különböző pszichés megbetegedések kezelésére. A csoportos mozgás már az őskortól elfogadott gyógyítási technikának számít. A mozgás elősegíti az endorfin termelődését a szervezetben, aminek hatására csökken a szorongás, és a betegnek javul a közérzete. Továbbá a mozgásterápia során a betegnek lehetősége nyílik arra, hogy nonverbális úton tudja kifejezni problémáját. A csoportos mozgás növeli önbizalmát, önértékelését, asszertivitását, aminek segítségével képes lesz betegségére tüneteinek önállóan javítani.



Sirató Ildikó

Konferencia beszámoló Litvániából

Október végén alkalmam volt részt venni egy nemzetközi történet-, kultúrtörténet-konferencián a litvániai Kaunasban. A szakmai program igen sűrű volt, a gondolatgazdag beszélgetések pedig fontosnak mutatták mindannyiunk számára azt a nehezen megélhető kulturális és tudományos értékvilágot, amiben nap mint nap élünk itt (és ott), Közép-Európában.

Mindannyian tudjuk, s a Kaunasban összegyűlt mintegy ötven tudós-kolléga is tudja és érzékelte, hogy (Közép-)Európánk központjaiban és perifériáin sosem volt könnyű a kultúracsinálók élete és megélése, ahogyan ma sem az, mégis azzal a pozitív érzéssel és tudattal térhettünk haza a találkozásról, hogy a történelem tanulságai és a magunk tapasztalatai mégis azt igazolják, csinálni kell. Csinálni és kutatni a kultúrát, a művészeteket és a társadalmat, mert a továbbéléshez (tudósi és társadalmi értelemben egyaránt) ez segít, s az a tudat, hogy kultúrára mindig, minden közösségnek szüksége volt, s hogy a művészet élt és létezett akkor is, ha a külső körülményei igen nehezek voltak is.

A konferencia témája és megközelítésmódja már az első felhívások idején is nagyon izgalmasnak tűnt és inspirálónak az a tudományos közeg, melyben sorra került a Vytautas Magnus Egyetem Társadalomtudományi Karának történészei és Művészeti Karának színháztudósai által kezdeményezett és szervezett háromnapos nemzetközi tudományos előadásorozat. A felcím: *The Past is Still to Change* (körülbelül: A múlt most is változik) és a vizsgálódások körét pontosabban behatároló alcím: *Performing history from 1945 to the present* (A félmúlt [1945-től napjainkig] történelmének (re)konstrukciója/művészi előadásmódja) együtt igen nagy várakozással tölthette el a téma ilyen vagy olyan aspektusai iránt érdeklődőket. (A konferencia litván címe – az érdekesség kedvéért – *Kintanti praeitis: istorijos (re)konstrukcijos nuo 1945-ųjų iki dabar.*) Mind a XX-XXI. század társadalomkutatóinak, történészeinek, szociológusainak, mind a kultúrantropológusoknak, a folklóristáknak, mind a különböző művészeti ágak történetét és elméletét kutatóknak módjuk volt elővenni és a szakmai nyilvánosság elé tárni, megvitatni gondolataikat, tapasztalataikat a félmúlt európai, pontosabban közép-európai kultúrájáról.

A téma, amit az év elejétől híreltek a szervezők igen széles kutató-közönség körében, mintegy 90 előadás-ajánlat, absztrakt beküldését inspirálta, melyből a szervezők nem könnyű, de céltudatos és okos válogatással negyvenet választottak a három kaunasi nap programjába. A 2009. október 21. és 23. között lezajlott konferencián 35 előadás hangzott el (e válságidőszakban igen jeles eredmény, hogy csak öt előadó nem tudott megjelenni a litvániai egyetemen – anyagi okokra hivatkozva). Ezek közül magam 24-et hallgattam meg (mert több szekcióban is zajlottak előadások, egy időpontban) és egyet meg is tartottam.

Az izgalmas téma köré nagy többségükben színvonalas és érdekes prezentációk rendeződtek, sokszor élénk vitát, beszélgetést, közös tovább-gondolkodást kiváltva. Az egész konferencia a résztvevők és a szervezők értékelése szerint is nagyon jól sikerült (remélhetőleg az előadások írásos változatai meg is jelenhetnek majd egy kötetben).



A sokféle módszer és megközelítésmód, melyek között a választott tematika tartott erős kapcsolatot, tudományos értelemben is hasznosan egészítette ki, gazdagította egymást, a história és a kultúra összefüggéseinek az elmúlt fél évszázadra vonatkozó képét teljesebbé, árnyaltabbá tette mindenki számára.

Jelen beszámolóban természetesen nincs mód minden prezentáció, minden kolléga és módszer bemutatására, így a saját témám mellett egy, a tánctudomány körébe tartozó előadást emelek ki a programból.

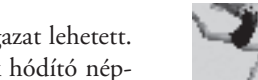
A magam témája a zenés színhátékat állította a középpontba, s azt vizsgáltam, hogyan változott az 1956-os forradalom és szabadságharc művészi percepciója a dokumentarista földolgozásoktól a musicalig, s hogyan reprezentálták a különböző műfajú filmek és színházi produkciók 1956 eseményeit és szellemét az 50. évfordulón, 2006-ban. Előadásom címe ez volt: Remembering the Act. Films and Theatre Performances on the 1956 Revolution. From Document to Musical.

A történelmi „cselekmény” dramatikus földolgozásainak történelmi változatait áttekintve jutottunk el a 2006-ban bemutatott 56 csepp vér című musical és a következő tavaszra elkészült musicalfilm elemzéséig, melyből kiderült, hogy az új közönséggenerációt megcélzó, az alkotók által valamiféle felvilágosító- és oktatófunkcióval is megterhelt, igen nagyszabású, államilag támogatott színpadi és filmprodukció sem műfajválasztásával, sem megvalósításával nem érte el deklarált és lehetséges célját. Vagyis a mű nem (volt) „jó”, nem is válhatta ki a szándékolt generációnevelő, nemzetegyesítő stb. hatást, nem lett (vagyis, ha rövid időre lett is, nem emiatt...) „kult-műve”. A musicalből választott két jelenet mozgóképes bemutatásával is kiegészített előadásom meglehetősen nagy érdeklődést keltett és érdekes, továbbmutató beszélgetés alakult ki utána – a húszperces prezentációt követően mintegy félórás élénk diskurzus, majd a későbbiekben sok kisebb körben lefolyt beszélgetés is jelezte, hogy a kollégákat foglalkoztatja a bemutatott kérdéskör és kíváncsiak a mi ötvenhatunk hazai interpretációjának jelen helyzetére és problémáira.

A magyar kultúra és história kérései mások előadásában is föl-fölbukkantak. Pirkko Koski professzorasszony például, a Helsinki Egyetem nemzetközi hírű színháztudósa, iskolateremtő emeritája például egyenesen témájául választotta Maróti Lajos Az utolsó utáni éjszaka című Giordano Buno-dramájának a Finn Nemzeti Színházban 1976-ban lezajlott bemutatóját. De mások is hivatkoztak és utaltak a magyar kultúra, színháztudomány, folklór és/vagy a magyar történelem egyes, széles szakmai körben ismert jelenségeire, személyiségeire.

A másik, itt bemutatandó előadásnak is van magyar összefüggése, ami a prezentációt követő beszélgetésben derült ki, jelesül, hogy a kutató, Gediminas Karoblis, a Vytautas Magnus Egyetem filozófia tanszékének munkatársa tánc-történelmi elemzésének kiindulópontjával Felföldi László kultúrhistoriái modernizációfolyamat-ábrázolását használta.

Gediminas Karoblis már előadásának címével (Ballroom Dance – A Spectre of the Bourgeoisie in a Communist Society [A társastánc – A burzsoázia kísértete a kommunista társadalomban]) megnyitotta előttünk az asszociációk széles spektrumát. Az absztraktjában közölteknel konkrétabb tematikát részletezett a prezentáció során, a szovjet tánc-történetnek a néptáncra, a színpadi néptáncra, a színházi táncművészet XX. századi irányzataira vonatkozó jellegzetességeit nem taglalta olyan részletesen, ahogyan fő tárgyát, a társasági táncok és a (változó) hatalom viszonyait. Rendkívül érdekes volt előadásának gazdagon argumentált társadalomtörténelmi alapvetése, melynek során Lunacsarszkij 1926-ban és 1929-ben leírt nézeteitől a II. világháborút követő színpadi néptánc-boomon, majd a „létező szocializmus” brezsnyevi stagnálásának korszakán át az 1980-as évek táncsport-divatjáig és az újra független Litvánia nemzetközi sikereket arató társastánc-életéig és színpadi táncművészetéig követhettük a társastánc történetét. Az látkozott populáris műfajok, a polgári szórakozás, a dekadens formalizmus körébe sorolt táncból fokozatosan a hatalom és a szocialista realizmus kultúrpolitikája által eltűrt, majd a társadalom megújulását is inicializá-



ló urbánus tömegmozgalom, illetve a kulturális kirakatpolitikába is beleillő sikerágazat lehetett. Karoblis pontosan és jól érzékeltette az ideológiai összefüggéseket is a társastáncok hódító népszerűségének térnyerése kapcsán. Hogy ugyanis a formai kötöttség, a zene és a mozgás ideális és tökéletes „mechanikussága” („moving car-effect”) hogyan is jelenik meg a modernség, a szépség és a teljesítmény értékrendjének palettáján, s hogyan lesz közösségi méretekben is a zárt, elit szocialista kultúra ellenzékévé az 1970-80-as évekre. S azután hogy mit jelent az újra független balti államokban a társastánc-sport és a showbusiness – igen árnyalt képet kaphattunk a mai polgári/polgárosult tömegkultúra ezen szegmenséről.

Karoblis előadásának háttérében kiérlelt és pontosan használt elemző módszertan sejtett föl, minden „történelmi materializmustól” és pusztán pozitívizmustól távol álló valódi kultúrhistoriái összefüggésrendszer és metodika. Ami, mint láthattuk-hallhattuk, eredményre vezet egy-egy művészeti-társadalmi jelenség sok szempontú vizsgálatakor.

A konferencia kulcselőadói (Freddie Rokem, a világszerte ismert és elismert színházteoretikus, Svetlana Boym, a Harvard professzora, képző- és médiaművész és Padraic Kenney kultúrtörténész Bloomingtonból), valamint majd minden előadója magas színvonalon használta és kommunikálta azokat a korszerű kutatási módszereket, melyek segítségével a művészeti és kulturális tárgyakat társadalomtörténelmi beágyazottságukban lehet vizsgálni és igen érdekes tényekre, valóságreszekre vonatkozóan valóban érvényes, nemcsak teoretikus magyarázatokat adhatni. A konferencia közönsége az összehasonlítás lehetőségével is gazdagon élhetett, hiszen a közös tudományos nyelv csatornáján a különböző országokból (gyors számolásom tanúsága szerint legalább 18 kultúrát képviselő – izraeli, lengyel, lett, német, észt, olasz, finn, litván, ukrán, magyar, angol, walesi, szerb, orosz, amerikai, norvég, svéd, ír) és különböző szakterületekről érkezett kollégák a szekciók munkája során és a (kevés, de) közösen töltött szabadidő alatt is élénk beszélgetésbe merülve vették össze gyakorlati és tudományos tapasztalataikat a legérdekesebb kérdésekről.

A konferencia szervezése és lebonyolítása is magas színvonalú volt és benyomásom szerint mindenki elégedetten térhetett haza, a három kaunasi nap nem múlt el gazdagító eredmények nélkül.

Részvételemet a Magyar Táncművészeti Főiskola Tudományos Tanácsa támogatta, melyért ezúton mondok köszönetet.

Tánc tudományi Munkabizottság alakul a Magyar Tudományos Akadémián

A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya a 2009. október 26-ai ülésén titkos szavazással, 16 igen, 4 nem, 5 tartózkodás mellett támogatta az MTA Tánc tudományi Munkabizottságának létrehozására irányuló előterjesztést, amelyet Dr. Felföldi László néprajzkutató, c. egyetemi tanár, Dr. Bolvári-Takács Gábor főiskolai tanár és Major Rita tszv. főiskolai tanár készített. A magyar tudomány történetében először kerül sor tánc tudományi kutatással foglalkozó testület létrehozására az MTA keretei belül.

A 2009. március 31-én kelt előterjesztés szövegét a Tánc tudományi Közlemények 2009/1. számában közreadtuk. A május-júniusi előzetes szakbizottsági véleményezések során a Néprajzi Bizottság, a Színház- és Filmtudományi Bizottság és a Zenetudományi Bizottság egyaránt kialakította szakmai véleményét. Ezek figyelembe vételével döntött az osztályülés a Tánc tudományi Munkabizottság létrehozásáról, amely adminisztratív szempontból a Néprajzi Bizottsághoz tartozik majd.

A következő lépés a munkabizottság ügyrendjének, személyi összetételének és munkatervének kialakítása, majd a javaslat jóváhagyása az MTA Elnöksége által. A Munkabizottság várhatóan 2010 januárjában kezdheti meg tevékenységét. A további fejleményekről a Tánc tudományi Közleményekben folyamatosan beszámolunk.

Bolvári-Takács Gábor

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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: tkozl@googlegmail.com

Néhány általános megjegyzés a kéziraatra vonatkozóan:

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

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

A hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

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

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

Szakirodalmi hivatkozások – néhány általános megjegyzés:

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

pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.

az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

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

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

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

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

Szerzőinknek



a, hivatkozás egy szerző munkájára

Rövidítés

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

Kaposi

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

b, hivatkozás egy szerkesztő által összeállított munkára:

Rövidítés

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

Szentpéteri

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

c, hivatkozás egy tanulmánykötetben megjelent írásra:

Rövidítés

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

Felföldi

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

Szabolcsi

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

Ambrus

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

d, hivatkozás folyóiratban megjelenő tanulmányra:

Rövidítés

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

Szilágyi

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

e, hivatkozás napilapban, hetilapban megjelenő cikkre:

Rövidítés

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

Tóth

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

A Tánc tudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Felhívás!

A Tánc tudományi Közlemények, a Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata, tanulmányokat vár 2010 / 1. számába.

A szám témája: a tánc és a halál. Az egyes írások terjedelme: 10-15 oldal. Szerzői honoráriumot biztosítunk.

További részletes információkat a formai követelményekre vonatkozóan a folyóirat Szerzőinknek rovatában lehet megtekinteni:
http://www.mtf.hu/cm.php?f=01_05_30_kozlemenyek.html&l=hu

Arra kérjük a szerzőket, hogy részvételi szándékukat az alábbi címen jelezzék: ttktnp@gmail.com

Tóvay Nagy Péter
főszerkesztő

Szerzőink

Bajnok Dániel, PhD hallgató, ELTE BTK

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

Frank Róbert, balettművész, mozgásterapeuta, szakpszichológus, Jahn Ferenc Kórház

Gáspár Emese, tánc- és egészségpedagógus, Magyar Táncművészeti Főiskola

H. Major Rita, tanszékvezető főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Körtvélyes Géza, professor emeritus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Kóvágó Zsuzsa, tánc történetész, ny. főiskolai adjunktus

Lévai Péter, adjunktus, tanszékvezető-helyettes, Magyar Táncművészeti Főiskola

Magyar László András, Dr., orvostörténész, Semmelweis Orvostörténeti Múzeum, Könyvtár és Levéltár

Melis Hanna, főiskolai docens, Magyar Táncművészeti Főiskola

Mizerák Katalin, PhD, tanszékvezető főiskolai docens, Magyar Táncművészeti Főiskola

Sirató Ildikó, PhD, adjunktus, az OSZK osztályvezetője, Magyar Táncművészeti Főiskola

Szőnyi Eleonóra, egyetemi tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Tóvay Nagy Péter, PhD, adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola



TÁNCTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
