



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2013/1.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata V. évfolyam 1. szám

Bojánna nem félhet, ő maga az élet,
parázslík benne szépség és minden erő.

Bojánnát öröknek varázsolja tánca,
tánca e gyors, e viharra kerekedő.

Bojánna iszonyú történelmet táncol,
szakadnak szívek, mint ősszel a meggyfalevél,
fölszáll a vérgőz a Balkán havasára,
Bojánna járja, ő jatagántól se fél

(Nagy László: Bolgár-tánc)

Szerkesztőség:

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

Lapterv, tördelés:
Telling András

A borítón Terpszikhoré látható.
(római szobor, I-III. sz. Róma, Museo
Torlonia)

Tánc tudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti
Főiskola lektorált 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, az OTKA
támogatásával (K 81672).

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



Tanulmány

Zenetörténet

Solyosi Tari Emőke: Lajtha László zenés színházi művei, avagy kedvcsináló a Lajtha-balettek leendő koreográfusainak I. 4

Sporttudomány

Bobály Viktória – Kaj Mónika – Tékus Éva – Váci Márk: Testösszetétel, erő, egyensúly, és hajlékonyság vizsgálata modern és néptáncos nőknél 20

Konferencia

(Tánc és irodalom, 2012. március 2.)

Almássy Balázs: „Ez a kezek tánca volt...” – Adalékok Babits Mihály tánchoz fűződő viszonyához 29

Kővágó Zsuzsa: Lorca és a tánc, a tánc és Lorca 36

Mády Ferenc: Tánc az orvosi irodalomban 41

Benyő Hedvig – Tóvay Nagy Péter: A tánc motívuma Nagy László költészetében 45

Major Rita: A szövegekből előbukkanó koreográfus: Maurice Béjart és az irodalom 55

Tóvay Nagy Péter: Részegség és tánc 69

Recenzió

Nagy Ágnes: TÁNC-OK 89

Tudományos hírek

Retró néptáncműsor – Múltidéző az 1950–60-as évek alkotóiról 91

Beszámoló az MTA Tánctudományi Munkabizottsága 2012. évi működéséről 97

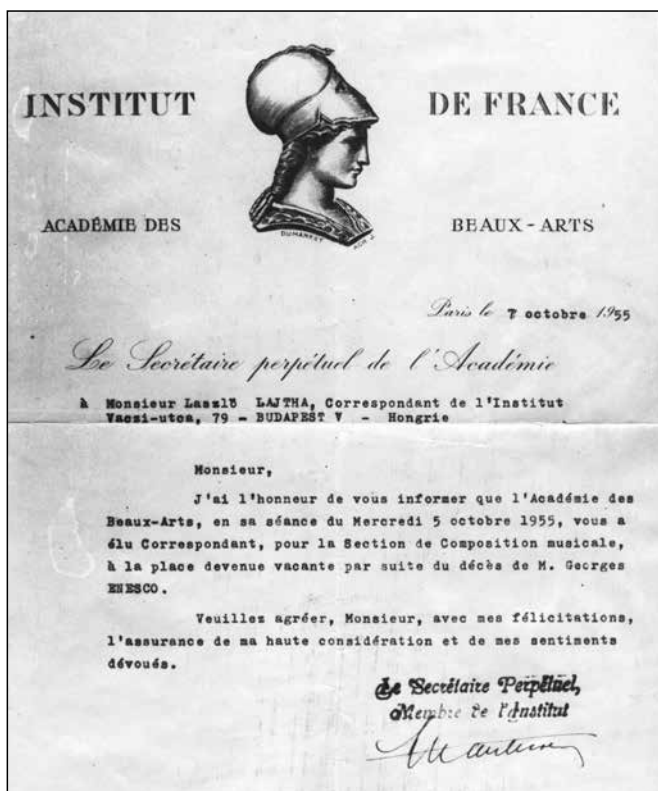
Szerzőinknek 99



Solymosi Tari Emőke **Lajtha László zenés színházi művei, avagy kedvcsináló a Lajtha-ballettek leendő koreográfusainak I.**

Ötven éve halt meg Lajtha László

Ebben az évben emlékezünk meg Lajtha László (1892–1963) halálának ötvenedik évfordulójáról. Lajthát – Bartók és Kodály mellett – „a három nagy magyar” egyikeként emlegették második hazájában, Franciaországban. Ő volt a Francia Szépművészeti Akadémia (Institut de France – Académie des Beaux-Arts) első levelező tagja a magyar zeneszerzők közül; 1955-ben választották meg az elhunyt román komponista, George Enescu helyére. Egyik méltatója (az ugyancsak



A Francia Szépművészeti Akadémia hivatalos értesítése Lajtha levelező taggá való választásáról, 1955. október 7. (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archivum, Lajtha-fond)



francia Maurice Fleuret) a XX. század egyik legnagyobb szimfonikus mesterének nevezte.¹ Ez az elismerő jellemzés is rámutat arra, hogy a szimfónia műfaja és általában a szimfonikus zenekarra írt művek (köztük a három balett) mennyire fontos részét képezik egyéni hangú, legfőképpen a magyar népzeneből, a francia zenéből, és általában a XVII-XVIII. század legnagyobb mestereinek (Bach, Haydn, Mozart) muzsikájából táplálkozó életművének, amely többek között nagyszerű kamaradarabokat, egyházi és világi kórusműveket, továbbá (a zenés színházi műcsoport részeként) egy vígoperát is tartalmaz. Műveit már életében is sokkal többet játszották Nyugat-Európában (főként Párizsban), mint itthon. 1948 után, miután egyéves, filmzene írására² szóló londoni szerződését teljesítve hazatért, a kommunizmussal való nyílt szembenállása miatt szinte teljesen ellehetetlenítették: kompozícióit csak ritkán adták elő, állásait elvesztette, útlevelet tizenégy éven át nem kaphatott, külföldön élő fiaival és azok családjával, valamint párizsi kiadójával (Édition Alphonse Leduc) és nyugati barátaival csak a diplomáciai futárral küldött leveleken keresztül tarthatta a kapcsolatot. 1951-ben kapott Kossuth-díjának összegét (egyrészt mivel a díjat nem zeneszerzőként, hanem népzenekutatóként kapta, másrészt mivel a kommunista kormánytól nem akart elfogadni semmit) az utolsó fillérig szétosztotta a kommunizmus áldozatai között.³ 1957-ben VII., „Forradalmi” szimfóniájában (Op. 63) állított emléket az 1956-os, levert forradalomnak.



Dr. Lajtha Lászlóné és a két Lajtha-fiú az 1920-as évek közepén. (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond)

Emlékszoba és kiállítás

Lajtha halála után hosszú időszaknak kellett eltelnie, és sok embernek sokféle erőfeszítést kellett tennie azért, hogy a mester – elsősorban politikai okokra visszavezethető – mellőzöttsége valamelyest csökkenjen. Özvegye, Dr. Lajtha Lászlóné nyolcvankilenc esztendősen települt haza Angliából, azzal a szándékkal, hogy rendezze elhunyt férje hagyatékát, és elősegítse az életmű ismertebbé válását. Rózi néni (ahogyan mi, akik személyes kapcsolatban lehetünk vele, neveztük) kilencvenhatéves korában, 1990-ben meghalt, majd a zeneszerző unokahúga, Dr. Lajtha Ildikó vette át a jogörökös szerepét. Ő is igen sokat tett és tesz azért, hogy Lajtha László oeuvre-je végre visszakerüljön a mindennapos koncertrepertoárba. A hagyaték sokáig abban a lakásban (az V. kerületben, a Váci utca 79. számú ház második emeletén) volt, ahol annak idején Lajtha és családja negyven éven át (1923-tól 1963-ig) lakott, majd ugyanitt őrizte azt Dr. Lajtha Ildikó is, készségesen segítve a kutatók és a művek előadása iránt érdeklődő művészek, hangversenyszervezők munkáját. 2001-ben a hagyaték nagy része a Hagyományok Házába, a Lajtha Lászlóról elnevezett Folklórdokumentációs Központba került.

¹ „Laszlo Lajtha fut un des plus grands symphonistes du 20e siècle.” Fleuret, 1964. 5.

² Lajtha 1947/48-ban George Höllering rendező felkérésére egy évet Londonban töltött, hogy zenét írjon az osztrák filmrendező Murder in the Cathedral (Gyilkosság a katedrálisban) című, T. S. Eliot drámájából készült filmjéhez.

³ Lajtha emberi karakteréről, kivételes jellemi szilárdságáról lásd: Solymosi, 2011.



Az özvegy végakarata azonban az volt, hogy a hagyaték olyan kutatóhelyen legyen – mégpedig teljes egészében –, ahol a zeneszerző-tudós egykori munkakörnyezetét, azaz Bösendorfer zongoráját, íróasztalát, üllögarnitúráját, könyvszekrényeit, könyveit, személyes tárgyait is láthatja az érdeklődő nagyközönség, amellet, hogy a kéziratok, levelek, egyéb írásos dokumentumok intenzív tudományos kutatása is folyhat. Ez a végakarát teljesült 2013. február 16-án, azaz Lajtha halálának ötvenedik évfordulóján, amikor a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóintézet Zenetudományi Intézetében Hammerstein Judit, kultúrpolitikáért felelős államtitkárhelyettes felavatta a Lajtha-emlékszobát és a hozzá kapcsolódó kiállítást. Az ünnepségen Dr. Lajtha Ildikó, a zeneszerző unokahúga is beszédet mondott, melynek keretében személyes emlékeit is megosztotta a jelenlévőkkel. Felemelő pillanat volt, amikor a jogörökös egy szál rózsát helyezett el Lajtha zongorájára, Dr. Lajtha Lászlóné arcképe elé, a következő szavakkal: „Rózi néni! Végakarát teljesítve.” A megnyitón Dr. Richter Pál, a Zenetudományi Intézet igazgatója, Dr. Dalos Anna, a Zenetudományi Intézetben működő – immár a Lajtha-hagyatékknak is helyet adó és kutatására lehetőséget biztosító – 20-21. századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport vezetője, és Kelemen László, a Hagyományok Háza főigazgatója is szólt az egybegyűltekhez, Balog József zongoraművésznek köszönhetően pedig Lajtha saját hangszerén csendülhetett fel a mester néhány darabja. Az emlékszoba megnyitója után egésznapos tudományos konferenciára, majd a mester műveiből és népzenei gyűjtéseiből összeállított hangversenyre került sor.

A Zenetudományi Intézetbe (a budai Táncsics Mihály utcába), ellátogató érdeklődők az emlékszobában valóban képet alkothatnak Lajtha egykori munkakörnyezetéről, mivel Dalos Anna és munkatársai arra törekedtek, hogy az eredeti elhelyezést a lehető legpontosabban követve rendezzék el a bútorokat és egyéb tárgyakat. Az emlékszoba előterében két, egymást jól kiegészítő kiállítás is megtekinthető. A magam szerkesztette tizenegy nagyméretű tabló a komponista és a népzene-kutató életútját és sokirányú tevékenységének legfontosabb momentumait mutatja be. Ehhez összesen száz különféle dokumentumot választottam ki, melyek jelentős része korábban sohasem volt kiállítva. A dokumentumokhoz magyarázó szöveg is társul. A tárlókban – Dalos Anna rendezésében – többek között kéziratok, archív fotográfiák, levelek, hivatalos dokumentumok, és személyes tárgyak (például Lajtha „nagy lóként” emlegetett táskája, az I. világháborúban, négyéves szolgálata során szerzett rangos katonai kitüntetései, a gyűjtőutakon használt nélkülözhetetlen stopperórája stb.) kaptak helyet. A látogatók audioguide segítségével, hangzó formában kapnak információt a kiállított tárgyakról, és dokumentumokról.

A négy isten ligete hetven éve várt bemutatója

Az emlékszoba, a kiállítás és az új kutatóhely létrejötte igen nagy előrelépést jelent Lajtha meg- és elismertetésében. De legalább ennyire öröndetes, hogy a tavalyi százhusz éves születési évforduló, valamint az idei ötvenéves halálévforduló sok művész figyelmét irányította rá a zeneszerző életművére. Ennek köszönhetően olyan sűrűségben hallhatott a koncertközönség Lajtha-műveket, amilyenre korábban talán sohasem volt példa.⁴ (Még az is előfordult, hogy négy egymást követő napon zajlott le négy igen jelentős Lajtha-hangverseny.) Az egyik legfontosabb előadásra 2013. január 24-én, a Művészetek Palotájában került sor. Ezen az estén a Nemzeti Filharmonikus Zenekar Dénes István vezényletével igen magas színvonalon szólaltatta meg Lajtha 1943-ban komponált balettjét, A négy isten ligetét (Op. 38). A kilenctételes, körülbelül egyórás kompozícióból a közönség korábban mindössze négy tételt hallhatott, II. szvit címmel. A szvitet Lajtha egykori kedves zenedei tanítványa, az öt igen tisztelő és darabjait számos alkalommal dirigáló Ferencsik János mutatta be 1953-ban. A darab jelentős sikert aratott, amit az is bizonyít, hogy

⁴ A 2012/13-as Lajtha-év eseményeiről például a www.lajtha.hu honlapon lehet tájékozódni, a Hírek menüpontban.



a következő években több nyugat-európai országban is előadták. Ám a kilenctételes mű a maga teljességében most szólalt meg a világon először. A publikum csodálkozva kérdezhetette: hogyan lehetséges, hogy e ragyogó, ma is oly frissnek ható muzsikát olyan sokáig elrejtették előle? Nem lehet tehát eléggé hangsúlyozni és dicsérni a Nemzeti Filharmonikusok és a dirigens, Dénes István rendkívüli teljesítményét, amellyel a magyar koncertéletnek ezt az oly hosszú ideje fennálló adósságát törlesztette. Lajtha és a balett szövegkönyvét megíró alkotótársa, a klasszika-filológus Révay József 1943-ban Hitlert akarta leleplezni és kigúnyolni (sőt a darab szintjén megbuktatni) e „politikai balettel”, amely Arisztophanész modorában született. (A darabban Hitlernek Kleon, az ókori vígjátékíró Lovagok című szatírájának egyik szereplője felel meg.) A négy isten ligete az eredeti elképzelést megvalósítva (vagyis balettként) sohasem került színpadra. A Művészetek Palotájában, az imént említett bemutatón M. Kecskés András pantomimművész-koreográfust, Góbi Rita táncművész-koreográfust és Samu Kristóf táncművészt láthattuk, a dramaturg és rendező Galgóczy Judit volt, a videografikus pedig Wallner Ottó. A színpadi produkcióról – annak minden érdekessége és értéke ellenére – ki kell jelentenünk, hogy azt semmiképpen sem tekinthetjük úgy, mint az eredeti szövegkönyv és az alkotók eredeti koncepciójának megvalósítását. A négy isten ligetét ugyanis balettként álmodta meg Lajtha és Révay, még hozzá – a szövegkönyvből következően – igen nagyszámú táncosra. Itt van tehát egy nagyszerű, izgalmas balettmuzsika, az egyik legnagyobb XX. századi magyar zeneszerző alkotása, amelyhez 1943 óta, vagyis hetven éve még mindig nem készült el a táncprodukció. Pedig – sokan gondoljuk így – az lenne a természetes, ha a baletttársulatok és a koreográfusok versengenének a világpremier lehetőségéért... A Nemzeti Filharmonikus Zenekar januári bemutatója mindenesetre mérföldkő volt a darab történetében, hiszen végre megismerhetővé vált a muzsika, s ezzel megteremtődött a balettprodukció lehetősége is.

A Lysistrata és a Capriccio



Jelenet a Lysistrata 1937-es előadásából; Fülöp Zoltán színpadképe (Vajda M. Pál jelenetfotója, Magyar Balett 1926–1939 című fotóalbum, Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tár)



A négy isten ligete nem a szerző egyetlen mostoha sorsú balettje. Még jóval ennek keletkezése előtt, 1933-ban komponálta meg Lajtha a Lysistratát (Op. 19) az erdélyi költő, Áprily Lajos – szintén Arisztophanész nyomán megírt – szövegkönyvére. Ezt a darabot 1937-ben bemutatta a Magyar Királyi Operaház, jelentős sikerrel, meglehetősen nagy sajtóvisszhanggal (jómagam körülbelül félszáz sajtótudósítást és kritikát tudtam felkutatni róla még ennyi idő elteltével is). A koreográfiát Brada Rezső készítette, a rendező ifj. Oláh Gusztáv volt, a díszleteket és jelmezeket Fülöp Zoltán tervezte. A címszerepet egy operaénekesnő, Tutsek Piroska alakította (akinek sem énekelnie, sem táncolnia nem kellett, csak „artisztkusan” megjelennie), a balett-táncosok pedig a következők voltak: Bordy Bella, Ottrubay Melinda, Vera Ilona, Mátray Irén, Harangozó Gyula, Kőszeghy Ferenc, Brada Rezső, Sallay Zoltán, Zsedényi Károly.



Bordy Bella (Mirrhene) és Harangozó Gyula (Kinesias) a Lysistratában, 1937-ben (Vajda M. Pál fotója, Magyar Balett 1926–1939 című fotóalbum, Országos Széchényi Könyvtár Színház történelmi Tár)

van.) A válasz egyszerű: ekkor kizárólag a szvit kottájához lehetett hozzájutni. 2009-ben a teljes balett kottájának hollétéről senki sem tudott, sőt, arról sem, hogy egyáltalán létezik-e még. Hogy a partitúrával mi is történt pontosan, arra jómagam találtam meg a választ, amikor Dr. Polony Istvánnétól, a Fábíán-jogörökösztől megkaptam az engedélyt, hogy kutathassam Dr. Fábíán László (ügyvéd és kiváló zenei szakíró, Lajtha munkatársa és barátja) rendezetlen hagyatékát.⁵ Ebben az értékes anyagban találtam egy Lajtha özvegye által írt levelet, mely szerint a Lysistratából az

Ez volt Lajtha legelső zenekari műve, így Ferencsik János is ezt dirigálta kedves tanárától életében először. (Később Ferencsik számos Lajtha-művet vezényelt, és még akkor is kiállt egykori zenedei mestere mellett, amikor a Lajtha-művek műsorra tűzése nem volt éppen dicséretes a kultúrpolitika szemében.) Az Operaházban, 1937-ben csupán négy Lysistrata-előadásra került sor. Azóta (tehát hetvenhat éve!) a balett egyetlenegyszer sem került színpadra. Történt ugyan egy érdekes kísérlet, amelyért nagy elismerés illeti a létrehozókat és előadókat, különösen Selmeczi György karmestert, a Lajthazene kiváló interpretátorát. 2009-ben, a Hárman Erdélyben című fesztiválon, a Kolozsvári Magyar Operában elhangzott a balett nyitánya és a belőle készült szvit (négy tétel), vagyis az összesen tíztételes darabból öt tétel. Erre az öt tételre alkotta meg a koreográfiát Kozma Attila. Hogyan lehetséges, kérdezhetnénk, hogy a koreográfia a szvit zenéjére készült, és nem a teljes balettzenére? (Ráadásul a művészek akkor nem tudhatták, hogy Lajtha a szvit elejére azt a tételt helyezte, amely a teljes balettnak majdnem a legvégén

⁵ Dr. Fábíán László hagyatéka az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található.



osztrák filmrendező, Georg Höllering (aki Lajthával összesen három filmet készített: Hortobágy, Murder in the Cathedral, azaz Gyilkosság a katedrálisban és Shapes and Forms, azaz Alakok és formák) filmet szeretett volna készíteni. Lajtha elvitte neki Londonba az egyetlen partitúrát, ám a raktár, ahol ezt elhelyezték, leégett és a partitúra megsemmisült. Lajtha özvegyének – aki különösen szíven viselte néhai férje színpadi műveinek sorsát – később sikerült rekonstruáltatnia a zenekari anyagot. A szvitbe bekerült tételek esetében ez nem jelentett gondot, hiszen azokat a Leduc Kiadó nyomtatásban is megjelentette, a többi tételnél viszont az egyes hangszerek szólamanyagából kellett megírni a partitúrát. Az így pótolta kotta létezése és holléte feledésbe merült. (A jogörökös, Dr. Lajtha Ildikó kérésre hozatta haza Párizsból, nem csekély nyomozás után.) Korábban tehát még azt sem lehetett tudni, hogy az eredeti balett egyáltalán hány tételből állt, és azok milyen sorrendben követték egymást. Ma már a kutatási eredmények lehetővé teszik, hogy újra előadják a teljes Lysistratát – ha nem is az eredeti koreográfiával, de az eredeti koncepció szellemében.



Lajtha László (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond)

ért, ám fáradozásait egyelőre nem koronázta siker. Ha belegondolunk, hogy a XX. században élt, igazán jelentős magyar zeneszerzők milyen kevés balettzenét írtak, érthetetlennek találjuk egy olyan pompás, elsőrangú darab mellőzését, mint Lajtha Capricciója, amely egészen bizonyosan gyorsan beférközne a publikum szívébe.

Mint látható, a XX. század első felének egyik legnagyobb hazai komponistája, Lajtha László (hatvankilenc opusszámmal ellátott művet tartalmazó) életműve több nagyszerű lehetőséget kí-

A komponista 1933-ban írt és 1937-ben színpadra került Lysistratája, valamint az 1943-ban komponált és balettként még mindig előadatlan A négy isten ligete mellett ott van még egy harmadik balett: az 1944-ben, a javarészt a budapesti bombázások alatt, az óvóhelyen komponált Capriccio (Op. 39). E bájos commedia dell'arte tizennégy tételből áll, s Lajtha legvidámabb muzsikái közé tartozik. A szerző e watteau-i álomvilágba menekült a II. világháború borzalmai elől. E színes, változatos, elbűvölő muzsika óriási lehetőségeket rejt egy neoklasszikus balett elkészítésére. Ám 1944 óta erre sem került sor. Pedig a több mint egy és negyedórás mű már régóta meghallgatható hanglemezen (a Pécsi Szimfonikus Zenekart Nicolás Pasquet vezényli a Marco Polo CD-felvételén, amely 1994-ben készült), és természetesen a szöveggönyv is rendelkezésre áll, több verzióban.⁶ Záborszky Kálmán karmester, Lajtha elkötelezett híve évek óta kitartóan harcol a színpadi bemutató létrejötté-

⁶ E verziókról lásd: Solymosi, 2008.



nál a balettművészet számára. A fentebb felsorolt három kompozíció hosszú évtizedek óta várja, hogy végre balett szülessék belőle és színpadra kerülhessen (illetve – a Lysistrata esetében – újra színpadra kerülhessen). Érdekes, hogy ugyanakkor több olyan Lajtha-mű is megtetszett a koreográfusoknak, amit a szerző eredetileg nem táncjáték céljára szánt. (Ezekről egy későbbi írásomban szeretnék beszámolni.) A jeles évforduló, továbbá az, hogy e művekben a táncművészet számára egyelőre kiaknázatlan lehetőségek vannak, indokolja, hogy e lap hasábjain foglalkozzunk velük. Abban bízom, hogy írásommal sikerül felkeltenem a táncművészet mestereinek érdeklődését, és végre színpadon is élvezhetjük majd Lajtha balettjeit.

Lajtha és a zenés színház

Elsőként érdemes sorra venni, hogy a különféle dokumentumokból milyen megnyilatkozásokat ismerhetünk meg Lajtha Lászlótól a zenés színházi műfajokkal kapcsolatban. Mivel a mester színpadi művei nem jelentek meg nyomtatásban, és nagyobb részüknek a bemutatójára sem került még sor, továbbá a szakirodalom is csak érintőlegesen foglalkozik velük, azt hihetnénk, a szerző életművében marginális jelentőségű műcsoportról van szó. Holott számos bizonyíték van arra, hogy Lajthát szinte egész életében foglalkoztatta a zenés színház, fiatal korától kezdve egészen haláláig. Ez nemcsak azt jelenti, hogy vonzotta őt ez a világ, hanem azt is, hogy szinte mindig dolgozott valamin, vagy legalábbis tervezett valamilyen kompozíciót ebben a műfajban. Második, végzetes szívinfarktusá előtt közvetlenül *Le chapeau bleu* (A kék kalap, Op. 51) című opera buffája hangszerelésén dolgozott, már csak azért is, mert ekkor végre kézzelfogható közelségbe került a darab bemutatója. A munkát ugyan hirtelen halála miatt nem tudta befejezni, de az ezzel való foglalatosság segítette elviselni azt az életformát, amit politikai okokból történt mellőzöttsége miatt kényszerült folytatni. Az operairás (1948-tól 1950-ig, vagyis társadalmi helyzete, s ennél fogva életkörülményei drámái zuhanása idején), majd az orkesztráció (az utolsó bő évtizedben, amit itthon, egyfajta belső száműzetésben volt kénytelen eltölteni) menekülést jelentett számára a realitás nyomorúsága elől.

Szimbolikusan tekinthetjük, hogy a dunántúli népzene gyűjtő utakon a munkatársával, Erdélyi Zsuzsanna néprajzkutatóval folytatott beszélgetései közül a legutolsó (1962. december 9-én, Sopronban) éppen a zenés színházhoz való, diákkorától kezdődő vonzalmáról szólt, és az ezt követő diskurzus középpontjában ígérete szerint „kedvenc témája”, a *A kék kalap* című vígopera állt volna, amelyről – épp a téma fontossága miatt – „hosszan és friss aggyal” szeretett volna beszélni. Hirtelen bekövetkezett halála ezt is megakadályozta. Az azonban, amit a zenés színházzal kapcsolatban ifjú éveiről és legkorábbi terveiről elmondott, és amit Erdélyi Zsuzsanna *A kockás füzetben*⁷ lejegyezt, sok értékes információt nyújt. Mivel szerzője nem kívánta tartalmát nyilvánosságra hozni, ez a kötet csak közel fél évszázaddal Lajtha halála után, 2010-ben jelenhetett meg, akkor viszont átformálta azt a képet, amit az eddig ismertté vált források alapján alkothattunk Lajtha és a műfaj viszonyáról. Erdélyi feljegyzéseiből világossá válik, hogy a komponista számára a zenés színház a művészi kifejezés ideálisnak tetsző terepét jelentette ifjú korától egészen haláláig. Inspiráló forrásként következetesen ragaszkodott két műfajhoz: Arisztophanész vígjátékaihoz, valamint a (főként olasz és francia) *commedia dell'arté*hoz. Ha most a baletteket helyezzük figyelmünk középpontjába, ennek a ténynek igen nagy a jelentősége. A *Lysistrata* és *A négy isten ligete* Arisztophanész nyomán íródott, a *Capriccio* pedig a *commedia dell'arté* XX. századi leszármazottja. Ha pedig a balettektől elválaszthatatlan Lajtha-vígoperát, *A kék kalapot* is vizsgáljuk, ismét egy igazi *commedia dell'arté*val találkozunk.

⁷ Erdélyi, 2010.



Lássuk, mit árulnak el a dokumentumok Lajthának a zenés színházhoz fűződő viszonyáról. A kitűnően zongorázó zeneakadémiai növendék – nemcsak Budapesten, hanem genfi⁸ tanulmányai idején is – azzal tett szert némi jóvedelemre, hogy operaénekesnőknek tanított be szerepeket. Ebben az időben még főként zongoraművésznek és karmesternek készült, de zeneszerzőként is tudatosan igyekezett a mesterség minden csínját-bínját elsajátítani, nem titkoltan azzal a szándékkal, hogy a megfelelő időben a színpad világában is kipróbálhassa magát. Leginkább az opera vonzotta, és erősen foglalkoztatta az a kérdés, hogy „az abszolút zenének ez a bizonyos absztrakt, földiektől elvonatkoztatott jellege milyen más lesz akkor, ha húsból-vérből való emberek ágálnak, mozognak, cselekszenek, örömködnének, szomorkodnak, egyszóval élnek a színpadon.”⁹

Huszoney éves volt, amikor első színpadi terve megfogalmazódott benne: „egy nem mozartian tragikus, hanem vidám Don Juan színjáték, egy Goldoni, sőt egy furcsa zseniális kalandor Casanova.”¹⁰ Kenneth Wigs¹¹ amerikai író személyében – akivel Lajtha Genfben ismerkedett meg, majd később is többször találkozott – rögtön akadt vállalkozó, aki szívesen megírta volna a szöveggönyvet. Az, hogy Lajtha név szerint említ egy író, akivel beszélgetett a szöveggönyvről, azt bizonyítja, hogy már az I. világháború előtt komolyan tervezett egy opera buffát, holott ekkor zeneszerzői termése mindössze néhány zongoraműből állt, és csupán az Op. 1-es Egy muzsikusz írásából című, kilenc fantáziából álló sorozata jelent meg.¹²

Lipcsei, majd genfi tanulmányai után Lajtha – Bartók javaslatára – Párizsban képezte magát tovább. 1911 és 1913 között a tanévek felét ott töltötte, tehát párhuzamosan tanult a magyar és a francia fővárosban. Zeneszerzői ismereteit Vincent d'Indynél (1851–1931), a Schola Cantorum¹³ egyik alapító tanáránál és vezetőjénél (a budapesti Zeneakadémia tiszteletbeli professzoránál) mélyítette el. A gregorián és a XVI–XVIII. század nagy mestereivel (Palestrina, Monteverdi, a Couperinek, Rameau stb.) való mélyebb megismerkedését ennek az időszaknak köszönheti. A zenés színházról kialakított elképzelései is sokat formálódhattak ekkor. Bár az olasz és a francia barokk zenés színházi alkotásokkal inkább csak a stúdiók keretében találkozhatott, a színházak és koncerttermek egész életére meghatározó élményeket nyújtottak neki. 1952-ben írja fiainak: „Jelen voltam az utolsó nagy Debussy-művek és Stravinsky Sacre de [sic!] Printemps-jának a premierjén Párizsban.”¹⁴ Másutt közli, hogy látta Debussy Le Martyre de Saint Sébastien (Szent Sebestyén vértanúsága) című misztériumának bemutatóját 1911-ben.¹⁵ A Debussy-misztérium (Théâtre du Châtelet, koreográfia: Mihail Fokin) és a Le Sacre du printemps (Tavaszi áldozat) 1913-as, híres-hírhedt, botrányos bemutatóján (Théâtre des Champs-Élysées, koreográfia: Vclav Nizsinszkij) kívül a fiatal Lajtha a Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett más produkcióit is láthatta, elvégre éppen ez volt az az időszak,¹⁶ amikor az Oroszországból érkezett társulat új, friss levegőt hozott a francia balett műfajába, és valósággal lázba hozta a párizsi publikumot. Nehezen képzelhető el, hogy a fiatal magyar muzsikusz, aki 1911 és 1913 között a tanévek felét Párizsban töltötte, ne vett volna részt Sztravinszkij 1911-ben, Mihail Fokin koreográfiájával bemutatott

⁸ A diák Lajtha az 1910-es évek elején Lipcsében, Genfben és Párizsban (a Schola Cantorumban, Vincent d'Indynél) teljesítette ki a budapesti Országos Magyar Királyi Zeneakadémián szerzett tudását. Genfben a Liszt-tanítvány Bernhard Stavenhagennél (1862–1914) tanult.

⁹ Erdélyi, 2010. 78.

¹⁰ Erdélyi, 2010. 78.

¹¹ Bővebb információra nem leltem az író személyével kapcsolatban. Erdélyi Zsuzsanna hallás után jegyezte le e nevet.

¹² A művet a Rózsavölgyi és Társa Kiadó jelentette meg, 1913-ban.

¹³ A Schola Cantorumot, mely egyfajta „alternatív” főiskola volt a Conservatoire mellett, 1894-ben Charles Bordes alapította meg, Vincent d'Indy és Alexandre Guilmant közreműködésével. 1896-tól Vincent d'Indy vezette az intézményt.

¹⁴ Lajtha László levele fiainak, 1952. április 10. A kéziratot leveleknek külön jelzetük nincs, egy általános besorolással rendelkeznek: MTA BTK ZTI 20-21. századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond.

¹⁵ Lajtha, 1992. 134.

¹⁶ A Gyagilev-balett első párizsi szezonja 1909. május-júniusban volt.



Petruskájának valamelyik előadásán, vagy ne nézte volna meg a gyermekkora óta rajongva szerett Debussy zenéjéhez készült baletteket, így 1912-ben a *L'après-midi d'un faune*-t (az Egy faun délutánját), vagy egy évvel később a *Jeux*-t (mindkét mű koreográfiáját Nizsinszkij készítette), vagy a számára „a zenei nyelvezet megújulását jelképező”¹⁷ Ravel – az ókori Longosz erotikus kisregénye alapján komponált – *Daphnis és Chloé*-ját (1912, koreográfia: Fokin), hogy csak néhány olyan művet említsünk, amely alapjaiban rengette meg a balett világát.

Az 1930-as években a magyar balett fejlődését erőteljesen ösztönözte egyrészt a hazai néptáncok megismerése, másrészt az orosz balett. Lajtha mindkettőt közelről ismerte. A magyar néptánc feltérképezésében tudósként – még első balettja megírása előtt – ő maga is a lehető legaktívabban vett részt,¹⁸ a Gyagilev-balett¹⁹ produkcióit pedig az együttes fénykorában láthatta, Párizsban tanuló diákként.

Az ifjú muzsikus hamar kialakította a maga preferenciáit, amelyekhez hű maradt egész életén át. A romantikusok, különösen Wagner és Verdi (utóbbinak „pátoszát és vulgaritását”²⁰ róttá fel) nem álltak hozzá közel. Idegenkedett a verista szerzők darabjaitól is. Ugyanakkor Mozart opera buffái mágnesként vonzották. Időskorában adott nyilatkozata szerint már ifjúkorban megfogalmazta, milyen jellegű zenés színházat szeretne: „fiatalkoromban csak egy dolog érelődött meg bennem, mégpedig az, hogy az én világom az opera buffák világa, s az opera semiseriáké, melyek tele vannak buffa elemekkel.”²¹

A készülődést megakasztotta a történelem: az I. világháborúban Lajtha több mint négy esztendőn át tüzettségként szolgált a fronton, amit igazolnak a fennmaradt katonai igazolások. (Amellett, hogy szakmai szempontból bepótolhatatlanul hosszú időt vesztett el, többször is megsebesült, és egész további életét befolyásoló betegségeket szerzett.) Menyasszonyának, Hollós Rózának a „harctéri levelekben” rendszeresen beszámolt arról, hogy mi-mindent olvas, illetve milyen zeneműveket tanulmányoz. 1917 májusában – többek között Romain Rolland Jean Christophja²² és Dosztojevszkij mellett – Balzacot említi olvasmányai között, akit később úgy nevez meg, mint egy tervezett opera buffa inspirálóját.²³ A fedezékben ófrancia és óolasz novelláskönyveket is olvasott,²⁴ ami újabb adalék a latinitás iránti vonzalmához (ez két *commedia dell'arte*-ja miatt is lényeges). A zenetörténet nagyjaitól néhány kottát is magával tudott vinni, ezek között – Bartók, Sztravinszkij, Debussy zenekari művei és Beethoven utolsó vonósnégyesei²⁵ mellett – megemlíti a számára az operáírásban is talán legfőbb példakép, Mozart „*Don Juan* partitúráját”.²⁶

Hazatérve a háborúból, bár a legnagyobb titokban, és mindkét oldalról mindennemű szülői támogatást nélkülözve, végre feleségül vehette menyasszonyát, Hollós Rózát, aki a háború éve alatt hűségesen várt rá. Ugyancsak 1919-ben elfoglalta tanári katedráját a Nemzeti Zenedében (harminc esztendőn át összesen tizenegy különféle tárgyat tanított itt,²⁷ igazgatója, és utolsó főigazgatója is volt az intézménynek). A következő időszakban emellett folyóiratoknak írt, népzenei gyűjtött, múzeumban dolgozott. 1920-ban és 1922-ben megszületett két fia is. Az elsőleges cél

¹⁷ Lajtha, 1992. 294.

¹⁸ Lajtha néptáncról szóló tanulmányait lásd például: Lajtha, 1992. 167–186.

¹⁹ A tárgyilagosság kedvéért meg kell jegyezni, hogy Lajtha a szintén a Gyagilev-baletthez kötődő Szergej (Serge) Lifar balett-táncos, koreográfus művészetéről igen rossz véleménnyel volt. Többek között azt írta róla, hogy „zene nélkül akar táncolni; a pózolásával meggyilkolja a zenét!” Lajtha levele Henry Barraud-nak, 1953. január 7., Berléz, 1993. 21.

²⁰ Erdélyi, 2010. 79.

²¹ Erdélyi, 2010. 79.

²² Erre a műre Bartók hívta fel a figyelmét, mondván, Lajtha bátorsága, egyenessége, tehetsége a regényhősrre emlékezteti. Erről lásd: Solymosi, 2006. 7.

²³ Lajtha levele feleségének, 1962. július 14.

²⁴ Lajtha levele menyasszonyának, Hollós Rózának, 1917. május 29.

²⁵ Lajtha levele menyasszonyának, Hollós Rózának, 1917. május 29.

²⁶ Lajtha levele menyasszonyának, Hollós Rózának, 1917. június 21.

²⁷ Lajthának a Nemzeti Zenedében végzett tevékenységéről részletesen lásd: Solymosi, 2007.



a megélhetés volt, így ebben az időben csak kevés kompozíció készülhetett el.

Lajtha – akár csak idősebb kortársai: Dohnányi, Bartók, Kodály – szerepet vállalt a Tanácsköztársaság idején. Tanulmányozva a korszak zenei életének dokumentumait, meglepő adatra bukkanunk. Az 1919-ben mindössze huszonzét esztendő Lajtha egy új „operaszínház” leendő vezetőségének tagjai között szerepel: „A színházi kérdések nagy tömege közül most csak egy új operaszínház tervéről számolunk be. Az új opera a vidám opera (Spicoper) [sic] és kamaraopera műfajt kultiválná. Mozart, Dittersdorf, Lortzing, Cimarosa, Donizetti, Pergolese [sic] stb. volnának műsorán. A színház valószínűleg a Fővárosi Orfeumban lesz. Vezetői: Nádor Mihály, Lajtha László, Hevesi Sándor (szcenikai tanácsadó), Mihályi Ferenc, Kelemen Imre. Tagjai is igen jeles erőkből rekrutálódtak. A színház valóban hézagpótló lesz, mert egy nálunk alig kultivált műfajt szolgál és ezen kívül karmesteri, rendezői és énekes tehetségeknek fog teret adni az érvényesülésre.”²⁸



Lajtha László tüzérszaktént, az I. világháborúban
(MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum,
Lajtha-fond)

A vígoperákat játszó kamaraszínház ötlete a kommün százharminchárom napja alatt nem valósult meg, de az mindenképpen figyelmet érdemel, hogy Lajthát már ennyire fiatal korában alkalmasnak gondolták egy efféle intézmény vezetésére. Abban, hogy a Tanácsköztársaság idején a népzenevel kapcsolatos feladatok mellett ebben a funkcióban is szóba jött a neve, nyilván az is közrejátszott, hogy Lajtha kifejezte a műfaj iránti érdeklődését, sőt az ezzel kapcsolatos, nem is szerény ambícióit. Talán az is sokat nyomott a latban, hogy diákkorában jelentős operaházi tapasztalatot szerzett a korrepetitori munka által.

Visszatérve Lajtha és Erdélyi Zsuzsanna beszélgetéséhez, a komponista megemlítette fiatal kolléganőjének azokat az operákat, amelyek megmozgatták zeneszerzői képzeletét: „A két háború között lassan a múltba süllyedt az a két opera, melyet nagyon szerettem s nagyon új volt: a Pelléas és Mélisande²⁹ és a Borisz Godunov.³⁰ A háborúban külön szabadságot vettem ki, hogy ott legyenek³¹ Bartók Kékszakállú-premierjén.”³² Ám – mint írja – e korábban számára oly sokat jelentő

²⁸ A Fáklya 1919. május 1-jei számában megjelent szöveget idézi: Ujfalussy, 1973. 27.

²⁹ Claude Debussy ötfelvonásos operája Maurice Maeterlinck szövegére. Bemutatója 1902-ben, Párizsban volt.

³⁰ Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij négyfelvonásos operája. Szövegét a zeneszerző írta Puskin és Karamzin nyomán. Bemutatója 1874-ben, Szentpéterváron volt.

³¹ Bartók Béla A kékszakállú herceg vára című, Balázs Béla szövegére írt egyfelvonásos operájának premierje 1918. május 24-én volt a Magyar Királyi Operaházban.

³² Erdélyi, 2010. 79.



operák már nem elégítették ki. „A mese világába menekülni az operaszövegekkel? Menekülés! Nem megoldás. Igaz, hogy ezáltal elszakadunk a reális világtól és közel jutunk a zene világához, de a mese csak mese. Nem élet.”³³

S bár – mint a zeneszerző a halála évében visszaemlékezik – az 1930-as évekig más zenei tervek kötötték le, aztán pedig nem talált megfelelő librettót, megerősödött benne „az a meggyőződés, mely szerint az igazi színház: Arisztophanész vígjátéka, a commedia dell’arte: théâtre français,³⁴ teatro italiano.³⁵ Ma sem tudok más operát elképzelni, mint opera buffát, melynek figurái olyanok, mint a commedia dell’arte figurái. Semmi közülük a realitáshoz.”³⁶

A két színházi műfaj kiválasztása mellett itt megfogalmazódik a latin kultúrához való erőteljes vonzalom, valamint az a meggyőződés is, hogy a zenés színház lehetőséget ad a realitástól való eltávolodásra.

Lajthának, aki minden izmus követését elutasította, kivéve (maga kreálta kifejezéssel) az „új-humanizmust”, mindig az ember megéneklése volt fő célja: „a sok tréfát, sokszor vaskos népi humor Molière modorában lehet finomítani, és bele lehet szőni az őszinte humánusmot, az emberi lírát. De kidobni minden nagyképű vagy heroikus, tragikus gestiót,³⁷ ami nem a zenéé, hanem a prózai színpadé.”³⁸

A szerző tehát igen korán kiválasztja a színháztörténet több ezer éves múltjából azt a két – egymással összefüggő – műfajt, amelyet mondanivalója megfogalmazására alkalmasnak tart. Színpadra szánt művei – fele-fele arányban – pontosan e két műfajhoz kapcsolódnak: az 1933-ban született *Lysistrata* (mint már címe is elárulja) az ókori görög komédiaíró, Arisztophanész nyomán íródott, és tudatosan az ő szellemét idézi a következő balett, *A négy isten ligete* (1943) cselekménye is, melynek megalkotására Lajtha a klasszika-filológus Révay Józsefet kérte fel. Az 1944-es *Capriccio* és a négy évvel később elkezdett opera, a *Le chapeau bleu*, azaz *A kék kalap* (a spanyol Salvador de Madariaga francia szövegére) pedig tipikus commedia dell’arte, utóbbi éppen abban a molière-i modorban, ahogyan Lajtha megálmodta, és ahogyan terveiben oly sokáig dédelgette.

Az arisztophanészi Lajtha-opuszok (a példaadó szellemének és örökségének megfelelően) még azzal az igénnyel lépnek fel, hogy – gunyoros tükröt tartva a társadalom elé – azt neveljék és jobbá tegyék. A szándékot tekintve ez akkor is igaz, ha *A négy isten ligete* esetében Lajtha számára belső, lélektani szükségyszerűség volt a náciizmussal szembeni tiltakozásának kifejezése, és tudatában volt annak, hogy a darab bemutatásának (legalábbis megírásának idején, azaz a II. világháború alatt) csekély a valószínűsége. A két commedia dell’arte viszont valóban semmilyen kapcsolatot nem mutat a realitással, sem az 1944-es budapesti bombázással (amelynek idején a *Capriccio* keletkezett), sem a kommunista diktatúra kezdetével (amikor a *Le chapeau bleu* kompozíciós munkálatai folytak), sem az 1950-es évek, illetve az 1960-as évek elejének hazai nyomorúságával (amikor az opera hangszerelése zajlott). Különös módon ezek a darabok, melyek ennyire tragikus körülmények között keletkeztek, az oeuvre legvidámabb kompozíciói közé tartoznak, mintegy bizonyítva Lajtha állítását: „Élet és művészet [...] nem haladnak párhuzamosan.”³⁹

²⁸ A Fáklya 1919. május 1-jei számában megjelent szöveget idézi: Ujfalussy, 1973. 27.

²⁹ Claude Debussy ötfelvonásos operája Maurice Maeterlinck szövegére. Bemutatója 1902-ben, Párizsban volt.

³⁰ Mogyeszt Petrovics Muszorgszkij négyfelvonásos operája. Szövegét a zeneszerző írta Puskin és Karamzin nyomán. Bemutatója 1874-ben, Szentpéterváron volt.

³¹ Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című, Balázs Béla szövegére írt egyfelvonásos operájának premierje 1918. május 24-én volt a Magyar Királyi Operaházban.

³² Erdélyi, 2010. 79.

³⁷ Gesztus.

³⁸ Erdélyi, 2010. 80.

³⁹ Lajtha László levele Mariay Ödönhöz. Borítékja nem maradt fenn, dátum nem szerepel rajta, de nagy valószínűséggel 1952-ből származik. Bakó, 2006.



A zeneszerzővel csak igen kevés interjú készült, ezek egyike a Lysistrata bemutatója után jelent meg, a Délibáb című színházi hetilapban. A zenés színházzal kapcsolatos, Pataki Lászlónak adott nyilatkozata összhangban van az eddig elmondottakkal: „Az utóbbi időben a színház azért távolodott el az abszolút művészettől [...] mert rutinos trükkökkel igyekeznek a színpadot vonzóbbá varázsolni. Az operaszínpad jelentősebb sikerei az utóbbi évtizedekben, mint [a] Jonny,⁴⁰ Svanda⁴¹ és Mahagon[n]y⁴² – ily trükkökön, szenzációs ötleteken alapulnak. Viszont a színház akció nélkül nem képzelhető el. Ezt tartottam szem előtt a Lysistratánál. A balettek cselekménye leginkább a meséhez fordul, újabban a népmeséhez. Itt a valóság feloldódik, minden történés s maguk a személyek is elveszítik realitásukat. Én a táncjátékra gondoltam művemben, mely gyorsan pergő vígjáték.”⁴³

Az az interjú, amelyet Lajtha huszonöt esztendővel később a Film Színház Muzsikának ad, arról tanúskodik, hogy műfaji preferenciája semmit sem változott: „A balett mai műfaja az én számomra: az épkézláb meséjű vígjáték. A helyzetkomikumot könnyebb is táncolni.”⁴⁴ Ugyanitt, a Le chapeau bleu-ről szólva, a commedia dell'arte szereplőtípusaira utalva ezt mondja: „Szeretem az 1700 körül játszó színpadi témákat, szeretem a színpadnak azokat az éveit. Azt, amikor a színészek típusok voltak. S érdekel az a probléma, hogy a mai ember hogyan mozgatja ezeket a régmúlt alakokat.”⁴⁵

Itt egy lényeges momentum is feltűnik: a különböző idősíkok párhuzamos jelenléte („a mai ember mozgatja a régmúlt alakokat”). Ez a különös szellemi kaland Lajtha mind a négy színpadi művét jellemzi. A XX. századi komponistának az ókori Arisztophanész komédiái nyomán írt balettjei így férnek meg gond nélkül olyan XIX. századi táncokkal, mint például a valcer vagy a kánkán.

Ha Lajthának a színpadi műfajokra vonatkozó megnyilatkozásait vizsgáljuk, érdemes megnézni, hogy a más szerzők által e zsánerben írt darabokról milyen véleményt formált. Nem sokkal a Lysistrata premierje után jelent meg kritikája⁴⁶ a Nouvelle Revue de Hongrie-ban a Francia Hatok egyik (Lajthával egy esztendőben született, s szintén d'Indy-tanítvány) tagja, Darius Milhaud Salade⁴⁷ című énekes balettjének budapesti bemutatójáról, vagyis szintén egy táncban előadott vígjátékról. Az először 1938. április 9-én, az Operaházban megtartott hazai előadás címe Francia saláta volt. Az Albert Flament szövegkönyvére készült kétfelvonásos balett története a commedia dell'arte kanavászaiból való. A szereplők: Polichinelle, Isabelle, Rosetta, Tartaglia, Coviello, Cinzio, a Doktor, a Kapitány, katonák. Az ifjú művészemberbe, Polichinelle-be szerelmes fiatal lányt, Rosettát egy hozzá nem illő, idősebb férfihoz, egy főnemes katonatiszthez akarják hozzáadni, továbbá Isabelle-t is tiltják kedvesétől, Cinziótól. Végül, sok kaland után, mindenki belátja, hogy a fiatalhoz fiatal való. Feltűnő, hogy e balett bizonyos típus-figurái (például Isabelle, a Doktor, a Kapitány) megjelennek Lajtha később keletkezett commedia dell'artéiban is. Mind a Capriccio, mind a Le chapeau bleu szüzséjével sok az egyezés. Mellesleg a férfi főszereplő neve, Polichinelle (azaz Pulcinella) egy marionett-figurát is jelöl a franciáknál, márpedig Lajtha két commedia dell'artéja szorosan kapcsolódik a bábművészethez. Még a díszlet is hasonló, hiszen a Milhaud-balettben egy XVIII. századi nápolyi terecske két oldalán a Doktor, illetve Tartaglia

⁴⁰ Ernst Křenek kétrészes jazzoperája, a Jonny, spielt auf (Húzd rá, Jonny). Bemutatója 1927-ben, Lipcsében volt.

⁴¹ Jaromír Weinberger kétfelvonásos operája, a Svanda dudák (Svanda, a dudás). Bemutatója 1927-ben, Prágában volt.

⁴² Kurt Weill háromfelvonásos operája, az Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Mahagonny városának tündöklése és bukása). Bemutatója 1930-ban, Lipcsében volt.

⁴³ Pataki, 1937, 34. (Az interjú szintén megjelent: Lajtha, 1992. 291–292. Az idézet helye: 291.)

⁴⁴ Gách, 1962. 9.

⁴⁵ Gách, 1962. 9.

⁴⁶ Lajtha, 1938. Magyarul: Lajtha, 1992. 252–254.

⁴⁷ A mű ősbemutatója 1924. május 17-én volt Párizsban, a Soirées de Paris keretében. A koreográfiát Leonyid Mjaszin készítette, a díszletet pedig Georges Braque. Polichinelle szerepét maga Mjaszin táncolta. (Lajtha kritikájából kiderül, hogy a komponista látta a Salade valamelyik párizsi előadását is.)



Milhaud *Francia saláta* címmel bemutatott balettja a Magyar Királyi Operaházban, 1938-ban (Vajda M. Pál jelenetfotója, Magyar Balett 1926-1939 című fotóalbum, Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti Tár)

francia szerző – „korunk egyik legerőteljesebb zenei egyénisége” – művét „igazi francia szellemben” mutatta be, s az előadás „versenyre kelhetett a legjobb francia színpadokéval is”. Dicsérte „a nemzetközi viszonylatban is elsőrendű”, díszleteivel „a Salade hiteles atmoszféráját” megteremtő rendezőt, Oláh Gusztávot, az „elegáns” és „könnyed”, a zene szelleméhez alkalmazkodó koreográfíát alkotó Harangozó Gyulát, az ugyancsak elsőrendű produkciót nyújtó Rubányi Vilmos⁵⁰ karmestert, a francia szöveg „tökéletes adaptációját” létrehozó Lányi Viktort, továbbá valamennyi énekest és táncost. Tanulságos idézni, mi az, amit Lajtha érdemesnek tartott megjegyezni csupán egy évvel első balettja bemutatója után a rokonnak érzett francia mester darabjával, illetve annak igen sikeres interpretációjával kapcsolatban: „A Salade Milhaud munkásságának egyik gyöngyszeme. Mélyen francia, tele sziporkázó invencióval és pompás ötletekkel. Az őszinte líraiságon felülemelkedve uralkodott a tiszta jókedv, a derűs és ösztönös vitalitás. Minden ütem, minden gondolat azt bizonyítja, hogy a mű igazi modern alkotás. Micsoda szuggesztív erő sugárzik belőle, amely egyszerre fogadtatja el hallgatójával az egyszerűséget és választékosságot, a régi népdalokat és a legújabb harmóniakat; Milhaud egyénisége mindezeket az ellentmondásos elemeket, melyek olyan szélsőségesek, mint az élet maga, jellemző módon egységes keretbe tudta olvasztani. [...] A zene és a színpad teljesen egységes stílus benyomását keltette. [...] Az előadás lényegében stilizált eszközökkel élt anélkül, hogy az előadókat megfosztotta volna hús-vér jellemüktől. Parodizálnak, ironizálnak, ahol éppen szükséges, de eközben sohasem válnak merevvé vagy groteszkké.”⁵¹

Korábban láttuk, mi valósult meg Lajtha zenés színházi terveiből: három balett és egy vígopera. Most vegyük számba a megvalósulatlan terveket. Ezek közé tartozik egy többször, különféle formákban felvetett – röviden nevezzük így – Don Juan-történet, továbbá a Madariagával közösen létrehozandó Les Couillises. Ebbe a sorba kell illesztenünk egy népi operát is. Erről Bözödi Györgynek,⁵² a marosvásárhelyi Székely Szó egykori felelős szerkesztőjének visszaemlékezéséből

⁴⁸ Ifj. Oláh Gusztáv (1901–1956) operarendező, jelmez- és díszlettervező. 1921-től dolgozott a budapesti Operaházban, amelynek 1936-tól főrendezője volt.

⁴⁹ Harangozó Gyula (1908–1974) táncos, koreográfus, balettmester, balettigazgató. 1928-tól a budapesti Operaház magántáncosa. 1936-tól készített koreográfákat.

⁵⁰ Rubányi Vilmos (1905–1972) karmester, korrepetitor, zeneszerző. 1924 és 1944 között a budapesti Operaház karmestere.

⁵¹ Lajtha, 1992. 253.

⁵² Bözödi György (1913–1989) író, szociográfus, történész.



tudhatunk. Lajtha az 1947–48-as londoni éve során Bözödinek is küldött néhány levelezőlapot. Az egyikben arról számol be, hogy tervebe vette „egy magyar népi opera-féle megírását”,⁵³ amelyhez Bözöditél kért szövegkönyvet. Nem véletlen, hogy a folklorisztikus zenét saját bevallása szerint egyáltalán nem kedvelő szerző ezt a tervét nem valósította meg. Volt még egy olyan terv is, amely szerint Lajtha színpadi kísérőzenét írt volna Tamási Áron Ördögölő Józsiás című népi mesejátékához.

Hadd említsem itt meg Lajtha egy inkább magánjellegű megnyilatkozását is. A zeneszerző lehetőségeihez mérten segítette a kommunizmus áldozatait. A kitelepített író-szerkesztőnek, az Ady Endre baráti körébe tartozó Mariay Ödönnek⁵⁴ is többször küldött csomagot, amit tanúsít fennmaradt levelezésük, melyet Bakó Endre irodalomtörténész adott közre.⁵⁵ Lajtha tudta, hogy egy szellemi embernek nem elég, ha ennyivalót és tüzelőre való pénzt kap. Értelmes feladatra is szüksége van, ami gondolkodásra serkenti. Ezért megkérte Mariayt, hogy írjon neki egy operaszövegkönyvet. (Az író nem sokkal később meghalt, és nyilvánvaló, hogy Lajtha sem szándékozott ekkor újabb operát komponálni. Ám kérésével talán egy rövid időre visszaadta Mariaynak azt az illúziót, hogy alkotó ember, akinek munkájára szükség van.)

„Operaszöveget keresek, de bevallom, eddig még semmi nekem valót sem találtam. Most éppen arra készülök, hogy Goldoniban, Calderonban vagy Vegában nézzek valami után. Jelenleg vidám operát kérnek tőlem. ... Ne vedd kérlek megnemértésnek, ironiának vagy akármilyen másnak, hogy éppen Tőled, ki súlyos gondokkal terheltel élsz, várok visszhangot ötletemre. Nézd pl. Beethovent. Akkor írta legvidámabb műveit, amikor legjobban tépázta a balsors, és akkor a tragikusakat, amikor simább volt élet folyása. Nem ő az egyedüli. Schubert életéből is idézhetnék. Élet és művészet ilyen vonatkozásban nem haladnak párhuzamosan. Gondolkozz el rajta. Kérdésem lényege, vajon a művészetek irreális világába menekülve, abban élve, tudnál-e írni?”⁵⁶

Lajthának tehát a zenés színházi műfajokra vonatkozó szinte valamennyi megnyilatkozása és kompozíció-terve ugyanabba az irányba mutat: a vígjáték felé, közelebről az arisztophaneszi vígjáték és a commedia dell'arte felé. Az utóbbi műfajról úgy nyilatkozott, mint a „művészetek irreális világáról”, ahová a realitás elől menekülni lehet. Ám ugyancsak az irrealitás jellemzi Arisztophanész komédiáit, hiszen a humor forrása e színdarabokban sokszor éppen az, hogy a problémák megoldása a realitástól messze elrugaszkodva történik meg.

A Lysistrata bemutatója után három hónappal (1937 májusában) a Firenzében megrendezett II. Nemzetközi Zenei Kongresszuson (Maggio Musicale) Lajtha így nyilatkozott a kortárs zeneszerzés feladatáról: „El kell hagynunk a múlt század romantikus hősiességét és gyakran dagályos szólamtárát, hogy megteremtjük a mai ember arcát és emberi hangját.”⁵⁷ A XIX. századi romantikától való elrugaszkodás lehetőségét sok zeneszerző keresi ekkoriban és már a megelőző évtizedekben is. Az ókori komédia és a XVI–XVIII. századra oly jellemző commedia dell'arte műfaja ebben is segít. Mindkettő új, friss hangot hoz, Lajtha számára ugyanúgy, ahogyan a kor más zeneszerzői számára, akik ókori görög tárgyú műveket írnak és/vagy a commedia dell'arte műfajában találják meg mondanivalójuk kifejezésének ideális formái keretét.

⁵⁶ Lajtha László levele Mariay Ödönhöz. Borítékja nem maradt fenn, dátum nem szerepel rajta, de nagy valószínűséggel 1952-ből származik. Bakó, 2006.

⁵⁷ Lajtha előadásának címe: A közönség és a mai zene. Lajtha, 1992. 259.

⁵³ Pávai, 1992. 140.

⁵⁴ Mariay Ödön (1883–1952) író, szerkesztő. 1906-tól 1941-ig a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium tisztviselője, egy ideig osztályvezetője. 1950-ben kitelepítették egy Békés megyei tanyára, ahol éhen halt, illetve megfagyott. (Dr. Bakó Endre szíves információi.)

⁵⁵ A négy levélből álló Lajtha–Mariay levelezést dr. Bakó Endre adta közre „Lajtha László Mariay Ödönért. Levelek és kommentár” című tanulmányában, amely megjelent a Bárka című békéscsabai folyóirat 2006/1. számában, a 84–88. oldalon, majd a következő tanulmánykötetben is: Bakó, 2009. 327–332. Az eredeti levelek dr. Lajtha Ildikó tulajdonában vannak.



Irodalomjegyzék

Bakó

2006 Bakó Endre: Lajtha László Mariay Ödönért. Levelek és kommentár. In: *Bárka*, (2006) 1. sz. 84–88.

Bakó

2009 Bakó Endre: *Rejtett vízjelek*. Debrecen, Napló, 2009.

Berlász

1993 Berlász Melinda: Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz. In: *Magyar Zene*, (1993) 1. sz. 13–42.

Erdélyi

2010 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Budapest, Hagymányok Háza, 2010.

Fleuret

1964 Maurice Fleuret: Dans le souvenir d'un ami de la France. In: *Guide de Concert*, (1964). április 18. 4–5.

Gách

1962 Gách Marianne: „A szépséghez sokféle út visz...” Lajtha László a zenei stílusról, a balettről, a filmről. In: *Film, Színház, Muzsika*, (1962) december 7., 8–9. (Az írás ugyan-csak megjelent: Lajtha, 1992, 297–299.)

Lajtha

1938 Lajtha László: Egy francia balett Budapesten. In: *Nouvelle Revue de Hongrie*, (1938) 5. sz. 456–458. (Magyarul: Lajtha, 1992, 252–254.)

Lajtha

1992 *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* Szerk.: Berlász Melinda. Budapest, Akadémiai, 1992.

Pataki

1937 Pataki László: „Premier után...”. In: *Délibáb*, (1937) március 13. 34–35.

Pávai

1992 Pávai István: Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra. In: *Magyar Zene*, (1992) 2. sz. 138–140.

Solymosi

2006 Solymosi Tari Emőke: „Bartók [...] mindig latinnak nevezett.” Bartók Béla hatása Lajtha László életútjára és esztétikájára. In: *Parlando*, (2006) 6. sz. 5–13.

Solymosi

2007a Solymosi Tari Emőke: A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára – I. rész. In: *Parlando*, (2007) 4. sz. 35–44.



Solymosi

2007b Solymosi Tari Emőke: A párizsi Schola Cantorum követe. Lajtha László, a Nemzeti Zenede tanára – II. rész. In: *Parlando*, (2007) 5. sz. 16–23.

Solymosi

2008 Solymosi Tari Emőke: Commedia dell'arte és bábjáték. Az »irrealitás-élmény« Lajtha Capriccio című balettjében. In: *Magyar Zene*, (2008) 1. sz. 97–108.

Solymosi

2010 Solymosi Tari Emőke: Szerkesztői utószó. In: Erdelyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Budapest, Hagyományok Háza, 2010. 179–190.

Solymosi

2011 Solymosi Tari Emőke: Lajtha, az ember. A közelgő kettős évforduló elé. In: *Parlando*, (2011) 5. sz. 8–15.

Solymosi

2013 Solymosi Tari Emőke: "Végakarát teljesítve" A Lajtha-émléknap kapcsán. In: *Muzsika*, (2013) 4. sz. 12–15.

Ujfalussy

1973 *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*. Szerk.: Ujfalussy József. Budapest, Akadémiai, 1973.

Kiadatlan levelek

Lajtha László levele menyasszonyának, Hollós Rózának, 1917. május 29. (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond.)

Lajtha László levele menyasszonyának, Hollós Rózának, 1917. június 21. (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond.)

Lajtha László levele fiainak, 1952. április 10. (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond.)

Lajtha László levele feleségének, 1962. július 14. (MTA BTK ZTI 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum, Lajtha-fond.)

A 2013. február 16-án felavatott Lajtha-émlékszoba egy részlete a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóintézet Zenetudományi Intézetében (fotó: STE)





Bobály Viktória – Kaj Mónika – Tékus Éva – Váczi Márk **Testösszetétel, erő, egyensúly, és hajlékonyság vizsgálata modern és néptáncos nőknél**

Bevezetés

A tánc olyan intenzív mozgásforma, mely során a statikus és dinamikus izom-összehúzódások az adott zene ritmusának függvényében zajlanak. A táncok különböző változatai széles körben elterjedtek, és ma már nem csupán hagyományörzés, vagy szórakozás céljából végzik, hanem a versenysport színterén is megjelennek. A táncokat, mint sporttevékenységet egyre többen végzik, és ennek természetes velejárója a magas szintű fizikai igénybevétel, akár a többi sportágban. A táncedzéseket számos korosztálynál fitsségi, művészeti, vagy akár versenyzési céllal egyaránt végzik, és ez a folyamat hosszantartó fizikai, intellektuális és pszichikai felkészülést jelenthet.¹

A mozgásunk anyanyelvének tekintett, vagy hagyományörző magyar néptáncot meglepően egyre több fiatal végzi, és ez a dinamikus mozgás- és lépéssorokból felépülő mozgásforma magas fizikai igénybevételt jelenthet.² A Magyarországon is rendkívül népszerűvé vált moderntánc technikájáról köztudott, hogy a klasszikus balett alapjain nyugszik, ötvöződve különböző akrobatikus és földtechnikákkal.³ Így feltételezhető, hogy a moderntánc komoly fizikai adottságokat, többek között erőt, állóképességet, hajlékonyságot, és egyensúlyérzéklet követel. Mindkét mozgásforma esetében elmondható, hogy nagy terjedelmű, gyors izomműködést igényelnek, melynek következtében a táncosok erőnléti, fitsségi paraméterei fokozódhatnak.

Bár számos hazai írás jelent már meg a különböző táncokról, ezek legtöbbször általában vagy történeti áttekintésben foglalkozott a táncsal,⁴ vagy a különböző tánc technikák leírását ismerteti.⁵ Az egyetlen hazai kvantitatív kutatás balett-táncosok és kosárlabdázók fitsségi paramétereit hasonlította össze.⁶ Ennek a kutatásnak az eredményei azt mutatják, hogy a balett táncosok testtömegindexe kisebb, mint a kontroll kosárlabdázóké, a kosárlabdázók állóképessége azonban jobb, mint a balett-táncosoké. Az egyensúlyozó képesség vizsgálatánál a balett-táncosok szignifikánsan jobb eredményt értek el, mint a kosárlabdázók. Ebben a tanulmányban a szerzők azonban kevés információt szolgáltatnak a módszertani eljárásokról, és a fenti eredmények részletei is ismeretlenek.

Kifejezetten a táncosok erőnléti paramétereivel inkább nemzetközi kutatásokban foglalkoztak, ezek közül is legkorábban az állóképességi faktor vizsgálatával. Blanksby és Reidy vizsgálatában például amatőr és profi versenytáncosok (latin és standard) egy versenyszimulációs kísérletben a maximális szívfrekvencia 85-91%-át érték el, mialatt az oxigénfogyasztást mintegy 42 ml/kg/perc-re becsülték.⁷ A tánc tehát lehet olyan mozgásforma, amely során a keringési rendszernek

¹ Twitchett, 2009.

² Tímár, 1999.

³ Körtvélyes, 1999.

⁴ Körtvélyes, 1970., Dienes, 2005.

⁵ Dévény, 2005. Lewis, 1984.

⁶ Petőfi-Ángyán, 2005.

⁷ Blanksby-Reidy, 1988.



igen magas szinten kell működnie ahhoz, hogy fedezze az adott koreográfia kivitelezéséhez szükséges energiaigényt. Koutedakis és Jamurtas megfogalmazták, hogy a tánctechnika fejlesztésére irányuló tréningek mellett szükség van olyan kiegészítő tréningekre, melyek kifejezetten a táncosok fitességi és erőnléti paramétereinek fejlesztésére irányul, mely a sérülésmentes mozgásban fontos szerepet játszik.⁸ A moderntáncosok és balett táncosok körében végzett vizsgálatok során bebizonyították, hogy a moderntáncosok maximális oxigénfogyasztása meglepően magas.⁹ A különböző talajtechnikák alkalmazása során pedig a VO_{2max} 70-80%-át is elérhetik, míg a balett táncosok ezen paraméterei megegyezhetnek egy ülő életmódot folytató egyénével.¹⁰ Ennek oka, hogy a modern táncosok mozgásanyagának kivitelezése nagyobb kondicionális háttérrel igényel. Azt is igazolták, hogy balettosok izomzatának nagyobb hányadát a lassú rostok alkotják és rövidebb idő alatt érik el az anaerob küszöböt. A legmagasabb tejsav szintet egy amerikai prima balerinánál mérték szólótánc után, ez 10 mmol/l volt,¹¹ mely azért meglepő, mert ilyen paramétereket mérnek egy hoki-, vagy futballmeccs után is a sportolókon.¹² Ilyen magas tejsav érték viszont azt mutatja, hogy a balett mozgásformák végzése jelentős anaerob kapacitást igényel. Végül Friesen és mtsai moderntáncosoknál alacsonyabb testszír százalékot állapítottak meg, mint nem sportoló kontroll személyeknél.¹³ Ezt a szerzők az izmok magas mechanikai igénybevételével és a megnőtt izomerővel magyarázzák, bár ez utóbbi paramétert nem mérték, és nem is tűnik ésszerűnek, hogy ez hogyan hozható összefüggésbe a testszír százalék mértékével.

A magyar néptánc egy speciális mozgásforma. Bár más nemzetek sajátos néptáncaival kapcsolatos vizsgálatok léteznek, a magyar néptáncosok fitességi adottságait ismernünk kell.¹⁴ A fent említett vizsgálati eredmények ismerete mellett a néptáncban és az egyre népszerűbbé váló moderntáncban olyan paramétereket is vizsgálnunk kell, mint az erőkifejtő képesség és az egyensúlyozó képesség, mely paraméterek jelentősen befolyásolhatják a táncos teljesítményét és csökkenthetik a sérülések kockázatát.¹⁵ Ráadásul ezek a paraméterek fontos fitességi összetevőknek tekinthetők a nem versenyszerűen sportoló populációban. Nem táncos, egyéb sportolók ugyanazon paramétereivel összehasonlítva informatív eredményt kaphatunk e két táncműfajt gyakorló fiatalok fitességi adottságairól. Mindezek mellett kutatómunkánk során érdekes felismerés volt, hogy néptáncunk magyar jellegénél fogva nemzetközileg egyáltalán nem kutatott terület.

Vizsgálatunk célja annak megállapítása volt, hogy amatőr modern- és néptáncos nők alsó végtag ereje, egyensúlya, hajlékonysága, és testösszetétele különbözik-e olyan sportolókéttől, akiknél a fizikai képességek fejlesztése meghatározó szerepet tölt be. Ezért vizsgálati személyeink paramétereit kézilabdázó kontroll személyekével hasonlítottuk össze, egy olyan sportág résztvevőivel, akik köztudottan magas fitességi adottságokkal rendelkeznek.¹⁶ Hipotézisünk szerint a mért fitességi változókban a három csoport különbözik egymástól.

⁸ Koutedakis-Jamurtas, 2004.

⁹ Koutedakis-Sharp, 1999.

¹⁰ Schantz-Astrand, 1984.

¹¹ Schantz-Astrand, 1984.

¹² Dahlstrom-Liljedahl, 1997.

¹³ Friesen, 2011.

¹⁴ Pesovár, 2003.

¹⁵ Kovács, 2007.

¹⁶ Papp, 1996.



Módszerek

Vizsgálati személyek

A vizsgálatban 27 nő vett részt, akik három vizsgálati csoportba tartoztak. A modern táncos csoport (MT, $n = 9$, életkor = $22 \pm 2,9$ év) heti edzésszáma órában kifejezve 8 óra (4×2 óra / hét), a néptáncos (NT, $n = 9$, életkor = $23 \pm 2,5$ év) csoporté 9 óra (3×3 óra / hét), a kézilabdázó (KL, $n = 9$, életkor = $20 \pm 2,7$ év) csoporté pedig heti 10 óra (5×2 óra / hét). A heti edzésszámok mellé a táncos csoportok esetében hozzátartozik még a havi, átlagosan minimum 2-3 fellépés, melyek hossza 20-tól 60 percig is terjedhet, valamint az évi 3-4 országos és nemzetközi fesztiválon, versenyen való részvétel. A kézilabdázók edzései mellé pedig a heti rendszerességgel megrendezett mérkőzések párosulnak, melyek 2-szer 30 perc intenzív terhelést jelentenek. A modern táncosok átlagosan 7 éve, a néptáncosok 4 éve táncolnak, a kézilabdázók pedig átlagosan 6 éve üzik a sportágat. A vizsgálati személyek deskriptív adatai az 1. táblázatban találhatóak.

Mérési protokoll

Az antropometriai paraméterek mérésére kétféle módszert alkalmaztunk. Kaliper segítségével megmértük a vizsgált személyek bőrredőit (biceps, triceps, subscapula, midaxilla, abdomen, supriliacalis, áll alatti, comb, pectoralis, lábikra). A kapott bőrredő adatokkal Durin és Womersley-féle számítási módszert végeztünk, mely segítségével megbecsülhetővé vált a vizsgált személyek testzsírartalma.¹⁷ A másik mérés során egy TANITA BC-420 MA (Tokyo, Japán) típusú, többzónás bioimpedancia analizátort használtunk, mely elektromos elvezetés alapján képes a testösszetétel mérésére. Az eszköz segítségével meghatároztuk a vizsgálati személyek testtömegét, zsírtmentes testtömegét és testzsír-százalékát. Ezen kívül megmértük a testmagasságot és meghatároztuk a testtömeg index (BMI) értékét.

A térdfeszítő izmok maximális izometriás (statikus) és koncentrikus (dinamikus) forgatónyomatékának mérésére egy számítógép által vezérelt dinamométert (Multicont II, Mediagnost, Budapest and Mechatronic Kft, Szeged, Hungary) használtunk. A vizsgálati személyek domináns alsó végtagját vizsgáltuk. Az első mérésnél a vizsgálati személyek két maximális izometriás kontrakciót hajtottak végre, 60 fokos térdízületi szöghelyzetben. A két végrehajtási kísérletet egy bemelegítő próbamérés előzte meg minden vizsgálati személy esetében. A vizsgálat során a feladat az volt, hogy a lehető legnagyobb erőt fejtsék ki a dinamométer karjára a rögzített lábbal, úgy hogy a kar nem engedte az elmozdulást (izometriás kontrakció). Az így kapott két nyomaték-idő görbék közül minden vizsgálati személy esetében a jobbik eredményt vettük figyelembe és így határoztuk meg a maximális izometriás forgatónyomatékot. A koncentrikus kontrakció vizsgálatánál a dinamométer karja 80 fokos térdízületi szöghelyzetből indult, és 20 foknál állt meg, miközben az 180 fok/s szögsebességgel mozgott. A mérés során a vizsgált személyeket arra utasítottuk, hogy a gép által megadott jel után a lehető legnagyobb erővel és gyorsasággal nyújtsák ki térdízületüket. Ebben az esetben is két mérést végeztünk, melyek közül a jobb forgatónyomaték eredményt vettük figyelembe az értékelésnél.

A hajlékonyság mérésénél egy egyszerű „sit and reach” tesztet (ülésben előrenyúlás) alkalmaztunk. Ez a teszt az egyik leggyakrabban használt módszer a hajlékonyság mérésére, mely az alsó háti szakasz, valamint medence extensor, és a térdízület flexor izmainak nyújthatóságát méri. A vizsgált személyek három ismétlést hajtottak végre statikus megtartással, melyek során megállapítható volt az előrehajlás mértéke a skála segítségével, és a három eredmény közül a jobbikat

¹⁷ Durnin-Womersley, 1974.



használtuk fel az értékelés során. Mivel a hajlékonyság tesztéhez szükséges standard eszköz nem állt rendelkezésünkre, ezért egy zsámoly segítségével végeztük el a vizsgálatot, ahol a vizsgálati személyek a talpukat a zsámoly oldalához támasztották. Ebben az esetben a zsámolyra helyezett skálán a 0 cm-es érték a talptámasz pontját jelentette, és ezt az értéket az előrenyúlás közben valamennyi vizsgálati személy elérte.

A statikus egyensúly vizsgálatához stabilométert (EM-05.47M) használtunk, melynek segítségével a vizsgált személy saját egyensúlyészlelése és testtartásának stabilitása vizsgálható. A vizsgálat vizuális feedback segítségével történt, melynek lényege, hogy a vizsgált személy az instabil eszközön állva a számítógép képernyőjén megjelenített pozícióját látása útján befolyásolja. A feladat az volt, hogy a stabilitást jelző kurzort minél jobban közelítsék a képernyőn ábrázolt középpontig, és azt minél közelebb tartsák ahhoz. Ennél a tesztnél 3 mérést végeztünk minden vizsgálati személy esetében. Egy próba 60s-ig tartott, és a próbákat a domináns lábbal végezték flamingó-állásban. A gyakorlat során rögzítettük az eszköz által mért átlagos kitérés értékét. A három eredmény közül itt is a legjobb eredményt használtuk fel az értékeléshez.

A lábikra erő-állóképesség méréséhez egy általunk kifejlesztett módszert alkalmaztunk. A vizsgálat során a vizsgálati személyeket arra kértük, hogy álljanak egy a fal mellé támasztott, mérőská-lával ellátott zsámoly elé. A domináns végtagon állva 50 sarokemelést végeztek el maximális magasságra törekedve és a metronóm által megadott másodpercenkénti ütemre folyamatosan úgy, hogy a másik lábukat felhúzza tartották. A sarokemelések közben a vizsgálati személyek az egyik kézzel a falnak támaszkodhattak, hogy egyensúlyukat megtartsák. A mérési folyamatot a mozgás síkjára merőlegesen felállított kamerával rögzítettük, mely segítségével leolvashatóvá váltak a másodpercenként végrehajtott sarokemelések magassága. Így az értékekből kapott fáradási görbék segítségével meghatároztuk a vizsgált személyek lábikra erő-állóképességét. Valamennyi vizsgálati személynél az ötven értéket csoportosítottuk: az első, a második, a harmadik, a negyedik és az ötödik 10 ismétlés értékét átlagoltuk. Így a statisztikai számításoknál ennek az öt sorozatnak az értékét vettük figyelembe, melynek időbeli lefutása mutatta a fáradás mértékét.

Statisztikai eljárás

A vizsgált változóknál átlagot és szórást számoltunk. A három csoport fitsségi paramétereinek összehasonlításához egyszempontos variancia analízist (ANOVA) használtunk. Ez alól kivételt képzett a lábikra erő-állóképesség adatainak elemzése, ahol kétszempontos (csoport \times sorozat) ismétléses ANOVA tesztet alkalmaztunk annak meghatározására, hogy a csoportok időbeli fáradásgörbéje különbözik-e. Ennél az eljárásnál a csoport változónak három szintje (NT, MT, KL), a sorozat változónak pedig öt szintje (1-5. sorozat) volt (3×5 modell). A statisztikai számításokhoz SPSS 13.0 statisztikai szoftvert alkalmaztunk. Ahol az egyszempontos ANOVA teszt szignifikáns interakciót mutatott, ott Tukey-féle post hoc elemzést végeztünk. Szignifikáns kétszempontos ANOVA esetben Bonferroni-féle módosítást alkalmaztunk a páronként történő összehasonlításokra. A statisztikai szignifikanciát $p < 0,05$ értékben határoztuk meg.

Eredmények

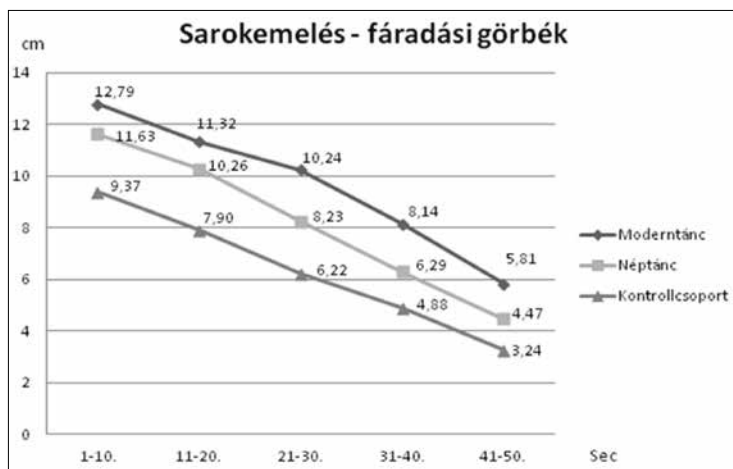
A három csoport antropometriai adatai azt mutatják, hogy a táncosok és a kézilabdázók testfelépítése, testösszetétele megegyezik, szignifikáns különbséget egyik változóban sem találtunk (1. táblázat). Azonban a kapott adatok alapján feltételezzük, hogy nagyobb elemszám esetén létezhetnek szignifikáns különbségek az antropometriai adatok között.



1. táblázat: Antropometriai paraméterek átlag és szórás értékei, valamint az egyszempontos ANOVA teszt eredményei (MT=Modern tánc, NT=néptánc, KL=kézilabdázók)

Változók	Antropometriai paraméterek átlag értékei						ANOVA	p-érték
	MT		NT		KL			
Testmagasság (cm)	Átlag	Szórás	Átlag	Szórás	Átlag	Szórás	$F_{2,24}=2,30$	0,121
Testtömeg (kg)	58,31	10,83	62,1	10,76	67,6	8,61	$F_{2,24}=2,30$	0,169
Zsírtartalom (kg)	46,07	7,59	45,76	5,66	51,37	4,59	$F_{2,24}=1,88$	0,173
Testzsírszázalék	17,68	4,22	22	4,33	19,59	5,15	$F_{2,24}=2,27$	0,125
BMI	20,73	1,61	22,63	3,26	22,77	2,47	$F_{2,24}=1,77$	0,191

A fitességi paramétereknél a lábikra erő-állóképesség vizsgálatában maga a sorozat, mint független változó szignifikáns hatással volt a teljesítményre ($p < 0,001$) (1. ábra), tehát az 50 sarokemelés jelentős fáradást okozott mindhárom csoportnál. A csoportnak, mint változónak szintén szignifikáns hatása volt, ($F_{2,24} = 3,88$; $p < 0,05$) és a post-hoc elemzések igazolták, hogy a kézilabdázó csoport szignifikánsan gyengébben teljesített, mint a modern táncos csoport ($p < 0,05$). A többi csoport között nem találtunk szignifikáns különbséget. A sorozat és a csoport közötti interakció azonban nem volt szignifikáns ($F_{4,21} = 0,777$; $p = 0,624$), ami azt mutatja, hogy a fáradás mértéke (a sarokemelés teljesítményének időbeli lefutása) azonos volt a három csoportban.



1. ábra: A metronóm ütemezésére végzett sarokemelés fáradási görbéi a lábikra izom erő-állóképességének meghatározásához. Az ábra az ötven sarokemelés alatt kimutatott fáradási görbét mutatja, melyben az öt adatsorhoz az adott tíz ismétlés átlaga tartozik.

A másik fitességi paraméter, melyben jelentős különbséget találtunk a csoportok között, az a hajlékonyság volt ($F_{2,24} = 1,90$; $p < 0,05$). A post hoc elemzést követően a modern táncos és a néptáncos csoport között, valamint a moderntáncos és a kézilabdázó csoport között szignifikáns különbséget találtunk ($p < 0,005$, illetve $p < 0,05$). A további fitességi paraméterek átlagértékei a 2. táblázatban olvashatók. A térdfeszítő izmok maximális izometriás ($F_{2,24} = 0,41$; $p = 0,668$) és koncentrikus forgatónyomatéka ($F_{2,24} = 1,82$; $p = 0,184$) és a statikus egyensúly ($F_{2,24} = 0,33$; $p = 0,720$) tekintetében szignifikáns különbséget nem találtunk a három vizsgált csoport között.



2. táblázat: Fittségi paraméterek átlag és szórás értékei, valamint az egyszempontos ANOVA teszt eredményei (MT=Modern tánc, NT=néptánc, KL=kézilabdázó)

Változók	A fittségi paraméterek átlag értékei						ANOVA	p-érték
	MT		NT		KL			
	Átlag	Szórás	Átlag	szórás	Átlag	Szórás		
Izometriás forgatónyomaték (Nm)	204,39	42,77	196,17	33,76	212,95	35,93	$F_{2,24} = 0,41$	$p = 0,668$
Koncentrikus forgatónyomaték (Nm)	99,92	19,62	99,14	22,16	118,67	27,82	$F_{2,24} = 1,82$	$p = 0,184$
Hajlékonyság (cm)	27,11	6,74	14,11	6,34	17,11	6,33	$F_{2,24} = 1,90$	$p < 0,05$
Statikus egyensúly	0,84	0,37	1,02	0,31	0,98	0,29	$F_{2,24} = 0,33$	$p = 0,720$

Megbeszélés

Vizsgálatunkat azzal a céllal végeztük, hogy két népszerű tánc-mozgásforma gyakorlóinak fittségi paramétereit megállapítsuk, és azokat olyan sportolók értékeivel hasonlítsuk össze, akik köztudottan magas szintű kondicionális képességekkel rendelkeznek. Hipotézisünkben azt állítottuk, hogy a modern- és néptáncosok, valamint a kézilabdázók fittségi és antropometriai paramétereik különböznek. A vizsgálat eredményei alapján állításunk csak részben igazolódott be, amely azt támasztja alá, hogy a kutatásunkban vizsgált táncosok a kézilabdázókhoz hasonló fittségi és antropometriai tulajdonságokkal rendelkeznek.

Az antropometriai adatok esetében egyik változóban sem találtunk szignifikáns különbséget a három vizsgált csoport között. A kapott értékek átlagai, valamint az igen alacsony p értékek (0,12-0,19) azonban azt jelzik, hogy nagyobb elemszámú vizsgálat esetén előfordulhat szignifikáns különbség a vizsgált paraméterekben. A mindhárom csoport esetében tapasztalt alacsony testtömeg, testsírszázalék és BMI feltételezhető oka, hogy mindhárom említett mozgásforma oly mértékben veszi igénybe a szervezetet, mely ezen változók alacsony értékeit eredményezi, vagyis intenzív tevékenységnek minősül. Mindhárom változó esetében a moderntáncos csoport adatai bizonyultak a legalacsonyabbnak, mely szintén egy várható eredmény volt a balettosokéhoz hasonló, szemmel látható vékony testalkat miatt. Az zsírintes testtömeg tekintetében a hasonlóság oka feltételezésünk szerint az, hogy a vizsgálati csoportok által végzett mozgásformák mindegyike magas fokú izomerőt, fejlett izomzatot igényel. E mozgásformák rendszeres művelése során a folyamatos és intenzív izommunka pedig az izomtömeg folyamatos növekedését eredményezi. A fittségi paraméterek vizsgálati eredményeinél két változót tekintve a modern táncosok jobban teljesítettek, mint a kézilabdázó kontroll csoportunk. Ez a két tényező a lábikra erő-állóképesség és a hajlékonyság volt. Ezeket az eredményeket tekinthetjük várhatóknak, hiszen a modern tánc klasszikus balett alapokon nyugszik, így a magas féltalpon való mozgás igen gyakori, a technika fontos elemét képezi, illetve eme mozgásforma nagyfokú hajlékonyságot is követel, tehát táncspecifikus képességeknek tekinthetjük őket, míg a kézilabdázók esetében inkább a gyorsaságon és az erőn van a hangsúly. Az a tény, hogy a moderntáncosok magasabb sarokemelést képesek produkálni, annak is tulajdonítható, hogy a lábikra antagonistája (tibialis anterior) nyúlékonyabb, mivel a boka fokozott plantarflexiójának a moderntáncban esztétikai jelentősége van, szemben a néptáncsal és a kézilabdával. Az a feltételezésünk, hogy modern- és néptáncos csoport vizsgált képességei között is találhatunk különbséget, ez egyetlen vizsgálati paraméternél igazolódott csak be, a hajlékonyságnál, ahol a modern táncosok jobb eredményt értek el, mint a néptáncosok. Ezt az eredményt is tekinthetjük várhatóknak, hiszen a néptánc technikában nem fektetnek akkora hangsúlyt a hajlékonyság fejlesztésére, mint a modern technikákban. Fontos megemlíteni azt is, hogy a moderntánc esetében mind a napi tréningben, mind a színpadra vitt koreográfiákban nagy jelentősége van a hajlékonyságnak, gondoljunk akár egy egyszerű láblendítésre, vagy egy



lassú developpé-ra, mindkét esetben a mozdulat minőségét és esztétikumát nagy mértékben a hajlékonyság határozza meg. Mindezekkel szemben a néptánc mozgásanyagában nincs meghatározó szerepe a hajlékonyságnak, hiszen az inkább szűkebb mozgástartományú dinamikus mozgássorból, lépéssorból építkezik, melyekhez inkább fejlett mozgáskoordinációra, ritmusérzékre, állóképességre van szükség. A kézilabdázók esetében gyors, robbanékony izommunkát követel a sportág mozgásanyaga így a statikus hajlékonyság helyett inkább a dinamikus lehet meghatározó, a gyors, robbanékony izomkontrakciók következtében.

A statikus és dinamikus erő vizsgálatánál mindhárom csoportban közel azonos eredményeket kaptunk, mely oka feltételezhetően az, hogy mindhárom mozgásforma esetében meghatározó jelentőséggel bír ezen képességek fejlettsége. A moderntánc esetében például számos levegőben kitartott lábnyújtással, emeléssel találkozunk, melyekhez igen magas fokú statikus izomerőre van szükséges, míg a kézilabdázók és a néptáncosok esetében a mozgások stabilitásában, a kítámasztásoknál, és a különböző technikai elemeknél jelentős. A dinamikus erőre is vélhetően mindhárom vizsgált csoportnak szüksége van, gondoljunk csak a kézilabdázók esetében a különböző cselezési vagy dobási, támadási elemekre, vagy a néptáncosok feszes ugrósoraira, vagy éppen a modern tánc dinamikus láblendítéseire.

Az egyensúly tekintetében is hasonló eredményeket mutatott mindhárom vizsgált csoport, melynek oka vélhetően szintén az, hogy mindhárom mozgásban szükség van a megfelelő egyensúly meglétére. A modern tánc esetében a mozdulatok gyakori lábujjhegyen történő végrehajtása, legyen az forgás, vagy egy hosszú lábnyújtás, a néptáncosoknál a meglehetősen bonyolult forgások, forgáskombinációk biztonságos végrehajtása, a kézilabdázóknál pedig a különböző cselezési és labdavezetési technikák szabályos, sérülésmentes és eredményes kivitelezése követelik az egyensúlyozó képesség fejlettségét.

Az irodalmi áttekintésben bemutatásra került korábbi kutatómunkák mindegyike a táncosok egy-egy fizikai paraméterének bemutatásával foglalkozik, azonban egyik sem teszi azt összetettebb formában. Az efféle vizsgálatok segítségével átfogó képet lehetne kapni a táncosok fizikai adottságairól, mely mind a terhelhetőség, mind a sérülések megelőzése szempontjából fontosak lennének. Ahogy a fentiekben ismertetett már elvégzett hazai és nemzetközi kutatásokból is kiderül, a tánc hatására javul a keringés, a légzés, és erősödnek a csontok és az izmok. Vizsgálatunkban pedig igazoltuk, hogy egyes táncformák gyakorlói rendelkeznek olyan erővel, erő-állóképességgel, egyensúllyal és testösszetétellel, mint a kézilabdázók. Összességében tehát olyan mozgásformáról van szó, mely komoly fitsségi adottságokkal ruházhatja fel az embert.

Mindezek tükrében úgy gondoljuk, hogy a tánc kiválóan alkalmas lehet szinte minden korosztály számára az egészséges életvitelhez szükséges fitsségi jegyek fejlesztésére, fenntartására. Gyermekkorban javíthatja a tartást, fejlesztheti a különböző mozgásképeségeket, a testtudatot, valamint felruházhat olyan művészeti, kulturális, akár hagyományőrző, tradicionális ismeretekkel, melyek a személyiségfejlődésre pozitívan hathatnak. Idős korban pedig a tánc a szervezet egészét átmozgató, nosztalgikus és örömteli élményt jelenthet, miközben erőnlétet fokozó hatással is rendelkezik.



Irodalomjegyzék

Blanksby-Reidy

1988 Brian A. Blanksby – P. W. Reidy: Heart rate and estimated energy expenditure during ballroom dancing. In: *British Journal of Sports Medicine*, (1988), 22. sz. 57-60.

Dahlström- Esbjörnsson

1997 Monica Dahlström – Liljedahl Mona Esbjörnsson – J. Gierup – L. Kaijser – E. Jansson: High proportion of type I fibres in thigh muscle of young dancers. In: *Acta Physiologica Scandinavica*, (1997), 160. sz. 49–55.

Dévény

2005 Dévény Anna: A Dévény-módszer. In: *Táncművészet*, (2005), 6. sz. 37.

Dienes

2005 Dienes Gedeon.: A modern tánc korai éve Magyarországon. In: *Táncművészet*, (2005), 4. sz. 34.

Durnin,-Womersley

1974 J.V. Durnin - John Womersley: Body fat assessed from total body density and its estimation from skinfold thickness? Measurements on 481 man and woman aged from 16 to 72 years. In: *British Journal of Nutrition*, (1974), 32. sz. 77–79.

Koutedakis-Sharp

1999 Yiannis Koutedakis-Craig N.C. Sharp: *The fit and healthy dancer*. Chicester, John Wiley and Sons, 1999.

Koutedakis,-Jamurtas

2004 Yiannis Koutedakis- Athanasios Jamurtas: The dancer as a performing athlete, In: *Sports Medicine*, (2004), 34. sz. 651–661.

Kovács

2007 Kovács Henrik: Mérés-értékelés lehetőségei a néptánc oktatásban. In: *Magyar Pedagógia*, (2007), 2. sz. 111–122.

Körtvélyes

1970 Körtvélyes Géza: *A modern táncművészet útján*. Budapest, Zeneműkiadó, 1970.

Körtvélyes

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

Lewis

1984 Daniel Lewis: *Johsé Limon tánctechnikája*. Budapest, Planétás, 1984.

Papp-Tóth-Móricz

1996 Papp Gábor-Tóth Julianna-Móricz Péter: *Sportjáték Szöveggyűjtemény*. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem, 1996.



Pesovár

2003 Pesovár Ernő.: *Táncagyományunk történeti rétegei, a magyar néptánc története*. Szombathely, Berzsenyi Dániel Főiskola, 2003.

Petőfi, Ángyán

2005 Petőfi Áron – Ángyán Lajos: Az egyensúly megtartásának vizsgálata táncosokon. In: *Magyar Edző*, (2005), 3. sz. 38.

Schantz-Astrand

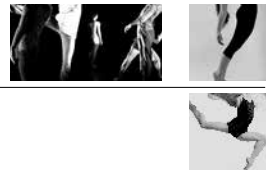
1984 Peter G. Schantz – Per-Olof Astrand: Physiological characteristics of classical ballet. In: *Medicine and Science in Sports and Exercise*, (1984), 16. sz. 472–476.

Tímár

1999 Tímár Sándor: *Néptáncnyelven*. Budapest, Püski, 1999.

Twitchett-Koutedakis-Wyon

2009 Emily A Twitchett – Yiannis Koutedakis – Matthew A. Wyon: Physiological fitness and professional classical ballet performance: a brief review. In: *Journal of Strength and Conditioning Research*, (2009), 23. sz. 2732–2740.



Almássy Balázs

„Ez a kezek tánca volt..”

Adalékok Babits Mihály tánchoz fűződő viszonyához *

Annak feltárásával, hogy a tánc hogyan került a századforduló íróinak érdeklődési körébe, majd a tánc kifejező ereje miként hatott ösztönzőleg az ekkori magyar irodalomra, már Ajtay-Horváth Magda¹ is foglalkozott futólag tanulmánykötetében.

Egy bizonyos: a korszakbeli társasági érintkezés legelterjedtebb megnyilvánulásának a zene mellett már ezt tekinthetjük, sőt, a balett-tánc is mint korszakmetafora, ekkor válik egyre elterjedtebbé, melyre Ajtay-Horváth Magda is felhívja figyelmünk Halász Gábornak Justh Zsigmond naplójáról írt tanulmányára utalva.² Ebben Halász Gábor egy helyen a századvéget egy balett-előadásként jellemző Justhot idézi: „A balett-táncos teste, amidőn a nagy ugráláskor a levegőbe kerül, egy lélegzetfójtó pillanatig állni látszik a magasban, izmai mintha legyőzték volna a nehézkedést, de legyőzték a felröpítő erőfeszítést is, játékosan, könnyedén lebeg a semmiben, feledve a küzdelmet és feledve a reá váró véget, az elkerülhetetlen leszállást. A pillanatban gyönyörteljes és idegesítő, mert valószínűtlen és varázslatos, s mint minden varázs, titkos mérgeket rejt magában. Így lebeg a nyolcvanas években a kéjes és tarthatatlan tetőpontra a tizenkilencedik század nagypolgári kultúrája.”³

A klasszikus balett mint a tánc legkifinomultabb formája, ekkor válik igazán népszerűvé Európa-szerte, s így kifejező készlete más táncokéval, mint például a keringő, polka, one-step, apactánc, kánkán stb. együtt az irodalmi művek motívumkincsét gazdagíthatta. De Justh Zsigmondon és Halász Gáboron kívül utalhatunk Lovik Károlyra is, aki a századvégi életérzés kifejezésére szintén a táncot hívja segítségül, s „a táncot a társadalom mélységeivel való kacérkodásnak nevezi.”⁴

A fiatal, felnövekvő író-költőnemzedék így már készen kapja a táncallegóriát, s azt az idő előrehaladtával a legváltozatosabb életérzések kifejezésére használja majd fel. Ahogy nőtt a különböző táncműfajok expresszív ereje, s ahogy a balett is egyre inkább nyitott a mindszélesebb közönség felé, úgy vált egyre gyakoribbá a táncok irodalmi megjelenése is.

S mindez miként kapcsolódik Babits Mihály költészetéhez? Babits Mihályt visszatérően foglalkoztatta a „műzsák testvérisége”, azaz a társművészetek szoros összetartozásának gondolata, és a táncnak is az ókorihoz hasonló, a mainál sokkal kiterjedtebb jelentésköre hatotta át egész irodalmi munkásságát. Miért?

Válaszként álljon itt mindenekelőtt egy késői Babits-mű: A már beérkezett tudós-költő az először 1936-ban megjelent tanulmánykötetében, Az európai irodalom történetében Pindarosznak kapcsán megemlíti, hogy az ókori költő presztízse olyan jelentős volt, hogy még Horatius szemében

* Részlet a készülő Nyugat és a tánc tanulmányból. Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és irodalom konferencián, 2012. március 2-án.

¹ Ajtay-Horváth, 2001. 176.

² Halász, 1941. 5.

³ Ajtay-Horváth, 2001. 176.

⁴ Ajtay-Horváth, 2001. 176.



is Pindaros volt a vitathatatlanul legnagyobb költő, „akit utánozni annyi, mint viaszszárnyakon repülni.”⁵

A művész-attribútumokként szolgáló ikarusi viaszszárnyak a klasszicizmus korában váltak ismét általánosan elterjedté, elég csak Goethénél Faust és Heléna közös gyermekére, Euphorionra gondolnunk, s Babitsnál már pályája korai, neoklasszikus szakaszától összekapcsolódik a szárnyalás a táncsal is.

Babits Pindaros jellemzését a következőkkel folytatja: „Az újkor a szárnyalást látta benne. A félőrült szárnyalást, amit már követni sem lehet. (...) Frisskorában muzsika és szent tánc támogatta, s a közönség rendkívüli ritmuskultúrája. De ránk már a szaggatottság s szinte kötetlenség benyomását teszi. Fülünk nem tudja megkapni zenéjét. Valósággal szabadversnek hat, szabad szárnyalásnak. A modern lelket épp ez izgatta benne: az emberi sas, a minden súlytól megszabadult költő.”⁶ Az ikarusi szárnyalás vágya a baudelaire-i Albatrosz evilági esetlenségével párosulva jelenik meg az antik költőalakot emberi sasként felvázoló, már idősödő Babits tanulmányában, aki azonban ezt a „szent tánc támogatta” művészetmetaforát már fiatalon is alkalmazta írásaiban.

Schöpflin Aladár jegyzi meg Babits novelláiról írt tanulmányában, hogy az életnek az a fajta „gyógyíthatatlan nyugtalansága”, mely a prózaíró Babits novelláinak sajátja, gyakori motívuma Babits költészetének is. Ennek alátámasztására Az angyal című novellát említi: „A test kínja a várakozás kínja, melytől végtelenbe nyúlik az idő, mint egy kígyó; mindig cél, mindig akarat, minden perc csak ideiglenes, minden perc a következőre vár; sehol egy nyugodt, igazi pillanat, ahol a lélek megvethetné magát, hogy szabadon szökhessen föl otthonos magasságaiba.”⁷

A novella földivé vált angyalának az otthonos magasságba való visszavágyódása keretül szolgálhatna akár Babits egész művészi pályájának is. Az 1918-as Az angyal című novellájának főszereplője nem más, mint a századfordulón gyakran visszatérő dekadens hős, Azáziel, azaz a bukott angyal.⁸

A novellában az egykor testetlen lélek testet öltött rabságára eszmélve keserűen elmélkedik: „Eszébe jutott, micsoda kéjjel öltözött egykor ebbe a rossz testbe. Minden mozdulat, az izmoknak ezer apró és ellenőrizhetetlen érzése, minden érintés, a ruha folytonos érintése és súrlódása a bőrön, a föld nyomása a talpak alatt, a fény súlya a szemem, levegő, ha legyintette arcát, a légzés titkos boldogsága: mind új gyönyör volt neki, kaland, felfedezés. Ide-oda jártatta a kezét, csak hogy érezze a levegő verését pólusain, a nyelvével kutatót a szájában, és minden fogát külön tapogatta, mulatott rajta, hogy fény elé tartva ujját, duplán látja. Mindene friss lévén, olyan volt, mint a gyermek; és épp úgy élvezte ezt a testi létet. Mennyire megváltozott azóta! Mindez az apró érzés ma unt és terhes neki, mint megannyi bilincs.”⁹

Rába György pedig Babits Mihály költészete kapcsán felhívja figyelmünket, hogy „Babits „personá”-inak drámai magánbeszédai (vagy pedig életképei) a költői objektiváció olyan szemléletformái, melyek a világ egyre több, önmagukban teljes metszetét adják. Az angyal című novellájában a földön boldogan létet változtató, a testi tapasztalatokat rendre örömmel átélő Azázielt Keresztury Dezső érzékeny ráeszméléssel a költő önarcképeinek ismerte föl. Valóban, „a tapasztalás mámorával betelni nem tudó gyermeki szív telhetetlensége”, de a „szellemi világból kiszökött lélek keserű” boldogtalansága, valamint a „szomjúság az emberi lét ősforrása után” jellemzi Babits személyiségét, s ez különösképpen „personá”-iban világosodik meg.”¹⁰

⁵ Babits, 1957. 31.

⁶ Babits, 1957. 31.

⁷ Schöpflin, 1931.

⁸ Babits, 1964. 58–64.

⁹ Babits, 1964. 59.

¹⁰ Rába, 1981. 208.



Ha pedig Azázielt Babits egyik költői önarcképeként fogjuk fel, akkor a novellának ez a mondata akár ars poeticájaként is felfogható: „Azáziel az égre tekintett; ó, ha még egyszer felszállhatna, mint hajdan, szabad és tiszta lélekké lehetne!”¹¹

S bár Babits Mihályról ismereteim szerint nem maradt fenn olyan visszaemlékezés, mely arról tájékoztat, hogy akár csak rövid időre is, de táncolni látták volna az alapvetően tartózkodó és visszahúzódó költőt, Babits fogarasi emlékeiről szólva egy apró utalásban mégis felfedi magát: „Én is korcsolyáztam. Nem művészzel, de gyönyörűséggel.”¹² Fogarasi tanársága idején, a hirtelen rászakadt sok szabadidőt nemcsak folytonos szellemi önképzéssel töltötte ki, hanem kitartó gyakorlatoztatások után a síelés és a korcsolyázást is elsajátította. A síelés meg is maradt később is kedves időtöltésének, a korcsolyázás pedig egyfajta táncpótléknak, s ezt a feltételezésünket erősítheti a századfordulón különösen népszerűvé váló Émile Waldteufel által komponált Korcsolyázók keringő is. Hogyan is fogalmazott Babits ekkori, fogarasi tanárkodása idején keletkezett Tél című elbeszélésében?¹³ „Lelkemben a világ ezer képét hordom. Mind csak teérted. Ki hitte volna, hogy e meleg szobában megtaláljalak? Most velem fogsz jönni. János lenn vár a szánnal. János is nagyot fog nézni, ha ketten jövünk. Szépen bepólyázlak. Mily gyönyörű út lesz! Úgy síklunk a havon, mint hajó a vízen, táncos a parketton. S szánunk a boldogság korcsolyája lesz.”¹⁴

Mint később látni fogjuk, írásaiban a testbe zárt lélek szabad szárnyalását Babits gyakran épp a táncolással ragadja meg, és jellemző módon a legigaztalanabb támadás is emiatt éri a háború alatt, amely aztán tanári pályájának kényszerű befejezéséhez vezetett.

Babits költői önarcképei (personái), a verslábakon táncoló költő

Kezdetben a tánc nála is főként a már ismert kormetaforaként jelenik meg: a fiatal tanár-költő, Babits Mihály 1906-os Medgyaszay Vilma színésznőnek ajánlott Galáns ünnepség című versében egy rokokó táncképpel bókol a pályakezdő színésznőnek, ki „könnyű bájú mozdulattal messze hagyja Dérynét”, mindeközben a korabeli nézőtéri társadalom finom kritikáját is meg tudta fogalmazni, ahogy az általuk nagy hirtelen elsajátított táncnyelvi szakszókincset belevegyíti a csoport-táj- és szalonnyelvi kifejezések kavalkádjába.¹⁵

De vajon rendelkezik-e a már megszokottól eltérő s azon túllépő, sajátos jelentéstöbblettel a tánc a babitsi életműben? A válaszuk határozott igen. Már szegedi, majd fogarasi, újpesti, később pedig tisztviselőtelepi tanárkodásával párhuzamosan született verseiben, novelláiban is a tánc kiterjedt motívumrendszerére bukkanhatunk, melynek okaként a babitsi művészetet átható Poe-hatást, és a nyomában megjelenő haláltánc-motívumot éppúgy megemlíthetjük, mint az újklasszicista görögészeszmény által hirdetett művészi ágak testvériséget. Babits számára a tánc nemcsak kiapadhatatlan motívumforrás, hanem olyan szemantikai horizont is lehetett, melyből ekkori, kettős hatású költészete folyamatosan építkezett.

Babits a középkori haláltánc motívumát gyakran alkalmazta, de nála a középkori „régirém” attribútumai modern tárgyakkal és látványvilággal egészülnek ki, mint például telefon, röntgenkép, s ezzel a látszólag anakronizmusnak ható, sajátos játékával helyezi művét időtlen kontextusba.

¹¹ Babits, 1964. 64.

¹² Babits, 1978. 557.

¹³ Babits, 1964. 122–127.

¹⁴ Babits, 1964. 126.

¹⁵ „Rechtsre perdül, linksre fordul, / spicce van tán némi bortul: / tempót íme mégse vét, / illik néki a minét. / Mint vázájából, kibimbul / dagadozó krinolinbul / s müredőkben veti szét - / illik néki a minét (...) Linksre ferdül, rechtsre fordul, / Spicce van tán némi bortul, / Püder rejti hév színét, Illik néki a minét.” Babits, 2005. 29–30.



konferencia



Az 1909-ben, A Hétben megjelent Haláltáncban például ezt olvashatjuk:

„Jár a tánc és zörg a csont:
Így se félek tőled;
Jöjj, öleld meg régi csont,
Régi szeretődöt.
(...)
Honnan tudom, hogy te jössz?
Megtelefonáltad.
Lelkemen át utadat
Régen megcsináltad.
Felriasztott éjeken
Telefonod hangja:
Bal fülemben élesen
Csendült rémharangja: Halló! Halál!”¹⁶

Egy későbbi haláltánc-novellájában, az 1913-as Novella az emberi húsról és csontokról címűben pedig egy balett-előadás kellős közepébe csöppenve a főhős Röntgen-szemével láthatunk mindent.¹⁷ Noha ez az írás, mintha csak egy E. A. Poe-rémnovella lenne, a végén haláltáncba csap át, de majdnem végig a balettelőadás által a főszereplőben megfogalmazódó benyomásokról olvashatunk, s bár itt a balett-táncosok eszményi szépségű testének lebegő, már-már testetlen mozgása szolgált keretül a test múlandóságára való rácszűrésre is, de a novellát akár egy irodalmi igényű balett-recepciónak is felfoghatnánk.

Az új füleket kinevelő Babits

Lassan már majd egy éve dúlt az I. világháború, mikor 1915-ben Babits Mihály Dienesék tisztviselőtelepi otthonában megismerkedik a francia internálótáborból frissen hazatért Révész Illus mozdulatművésszel. Nem sokkal ezután a Nyugat leközi az országos botrányt keltő Játszottam a kezével című versét, melyben a test és a fizikai világ szűköségétől szenvedő költői angyalélek helyett a tánc testnyelvét csodáló költő szólal meg, s megjelenik a földi boldogság egyszer volt emlékének képe is. A vers szerelmes vers, s ami vizsgálódásunk szempontjából kitüntetett jelentőségű: az ihletforrása ismét a tánc volt.¹⁸

¹⁶ Babits, 2005.83–84.

¹⁷ „Lassan szétvált a függöny, s kiömlött a fény a színpadról, s kilebbentek a táncosok. Férfiak voltak, hajlékony macskaberek, kéjes, lomha vággal nyújtogatták ütemre szokott kezeiket és lábaikat. Olyanok voltak e kezek és lábak, mint egy afrikai nővény hosszú, kúszós indái, melyek végük felé vékonyodtak, s melegedő viasztagok gyanánt beleolvadtak a levegő forró fényébe. (...) A fák előtt tág, sima padló volt, azon suhantak a könnyű férfiak. Karjaik, mint vékony ángolnák úszkáltak a légben, nagy vágyakozással lengt és nyúlt ki az egész testük. És egyszerre csak berepettek a nők, vékonyak, üdék és rózsaszínűek. Hajlott a testük, mint szélben a vékony szárú és dűskelyhű virágok. A férfiak néma megadással lenyűgözve nyújtották feléjük a zene csöndjében. S kis harangok kezdtek csilingelni a zene csöndjében, és a táncosnók pici pörgő lábai játszani kezdtek a habos, harangos fodrokkal. A fodrok tapadtak és hullámoztak selyemvíz gyanánt, e fodrok tengere öntötte el a színpadot, fűgén villogtak közte a fehér lábcskák. Egyszerre szétvált a tenger, és az őserdő közepéből elősurrant valaki, aki mindeneknek királynője lett. A zene is vörösebb lett, amint ő besurrant, vörös zenében úszni jöttek az ő mozdulatai. Kéjes leséssel és csalással nyúlókáltak elő és bontakoztak ki e mozdulatok, mert csodálatosan be voltak bonyolódva láthatatlan és látható fátlyakba. A zene egyre sötétebb, hangosabb lett, a táncosnő mozdulatai merészebbek, szabadabbak.” Babits, 1964. 80-86

¹⁸ „Mert tündértest a pici kéz/mely rózsás-meztelen ígéz / s a hely hol összeomlik ága / mint csöpp csipő hajlása, drága / vagy ujja láb és íze térd / s akkor hogy arca hol? ne kérd // mert tündértest a kicsi kéz / mely arca nélkül is egész.” Babits, 2005, 156–157.



Éder Zoltán, évtizedekkel ezelőtt, az akkor még élő néhány közeli ismerős és a rendelkezésére bocsátott személyes hangú levelek segítségével igyekezett rekonstruálni a nagy port kavart vers keletkezési körülményeit, mely azóta már nem csak irodalomtörténeti adalék, hanem a XX. századi magyar tánc történet egyik legmegragadóbb epizódja is.

Babits Mihály tisztviselőtelepi tanárkodása idején gyakori vendége volt az unokanővére, Dienes Valéria, és férje, Dienes Pál lakásán tartott délutáni összejöveteleknek. Dienes Valéria ekkorra már Isadora Duncan mozdulatművészetének hivatalos magyarországi propagálója volt, s lakásuk az orkesztika valóságos hazai fellegrárává vált, ahol az új típusú, kötetlenebb táncstílus hívei, pártolói és a „szabad tánc” egyre növekvő számú fiatal hazai művelői találkozhattak egymással.

Babits Mihály, aki tanárköltőként, mint verslábakon táncoló művész, az antik metrumra érzékeny diákkfülek kinevelésén fáradozott, s a költői ritmus és a tánc szoros kapcsolata már régóta foglalkoztatta, szellemi felüdülésként élte meg ezeket a fiatalos lendületű értelmiségi összejöveteleket, s az egyik ilyen alkalommal találkozott a Vöröskereszt közbenjárása nyomán a francia internálásból éppen hazaérkezett fiatal egyetemi hallgatóval, Révész Ilonával.

A visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Révész Ilona is személyesen Isadora Duncantól tanulhatta az új táncművészeti stílust, de „egyáltalán nem utánozta a nagy Isadorát; neki külön, sajátos adottságai voltak, amelyeket ízléssel és értelemmel tudott kiaknázni. Például elbűvölően finom, nemes vonalú, hallatlanul kifejező erejű kezei voltak. Egy kézmozdulatával többet mondott, mint bármely más művész, ha akármennyire megfeszítette is minden erejét, vagy fitogtatta minden szépségét.”¹⁹

E kezektől ígézten a klasszikus műveltségsményt hirdető, s az ógörög ideálok varázsában élő Babits Mihály a fiatal mozdulatművésznőben már-már Terpszikhoré újkori papnőjét látta, s megírta a *Játszottam a kezével* című verset.

Révész Ilus ráadásul – akinek a kortársak „tisztá mimikáját” külön is dicsérték – nagyon szeretett verseket eltáncolni, s Babits több költeményét is, így például a *Danaidákat*, *A két nővért*, a *Mennyei színjátékot*, a *Naív balladát* is többször előadta. Ezekről az orkesztikai előadásokról természetesen Babits sohasem hiányzott.

A költő rajongásából azonban, Babits minden kintartása és a kölcsönös szimpátia ellenére sem lett házasság: Révész Ilona ekkor már rég Dienes Barna menyasszonya volt, akivel vőlegénye hadifogságból való 1919-es hazatértekor össze is házasodott. Éder Zoltánnak a baráti társaság 1966-ban még élő tagja, F. J.-né M. E. mesélte, hogy Babits a fiatal házaspárt még azután is látogatta, hogy gyermekük megszületett. Az egyik ilyen alkalommal a gyermeket Babits karjaiba tették: „Soha még félszegebb jelenetet nem láttam. A fiatal pár kacagott, nekem a hátam borsózott, hogy Babits el ne ejtse a kisfiút. Gyönyörű fekete szeméből csak úgy áradt a lemondás gyötrelme, «minden lemondás egy kis halál». Sápadt arcáról leritt a csalódás, hogy visszavonhatatlanul özszeroppant álomvilága, melyhez hasonlót az élet még az ő lángoló, fogékony képzeletének se fog nyújtani soha többé...”²⁰

A *Játszottam a kezével* című verset a *Nyugat* 1915. augusztus 16-i száma közölte le, s ezután megkezdődött Babits Mihály hosszú vesszőfutása: Rákosi Jenő és a vele azonos szellemi frontot alkotó jobboldali sajtóorgánumok korábban soha nem látott támadást intéztek a fiatal tanárköltő ellen, hazaárulással, a fiatal diákok erkölcsi megmérgezésével vádolva őt: „Itt az ifjúság megrontásáról van szó. Egy rothadásról, amelyet a Középkisiskolai Tanáregyesület Közlönye pártol, fedez és védelmez, és amellyel foglalkozni kell, amíg nem késő.”²¹

A szünni nem akaró sajtótámadások nyomása alatt végül Babits Mihály a következő évben, 1916. február 1-jén kénytelen volt megválni tisztviselőtelepi állásától, s egy közbeeső rövid hi-

¹⁹ Éder, 1966. 166.

²⁰ Éder, 1966. 170.

²¹ Hegedűs, 1976. 239.



vatali munkát leszámítva csak Herczeg Ferenc közbenjárása nyomán tudott novembertől újra tanítani a VI. kerületi főgimnáziumban.

1918 szeptemberében aztán végképp abbahagyja a középiskolai tanárkodást, hogy „teljesen az irodalomnak” adja át magát, de a tánc vezérmotívumként fel-felbukkan újra meg újra ezután is a verseiben.

A Nyugat 1920/9-10. összevont számában jelent meg például a Szaladva fájó talpakon c. verse, melyben egy történelmi sorshelyzettől iszonyodó, csallános táncba beleroppant nép nevében kiált a háború véres báljába belefáradt költő-Babits, aki, miként az ókori Thesszália politikai vezetői, kiket – miként Lukianosz meg is említi – előtáncosnak neveztek, a tánc jelkészletét is felhasználja üzenetében.²²

Egy másik, 1924-es versében újra a fenn és a lenn, az égi és a földi kontextusteremtő bipoláris feszültségét használja a hazájáért aggódó Babits, aki most a lebegő magasságban egyensúlyozó artista szerepét ölti magára. S amint korábban Az angyal című novellát, úgy ezt a verset is egy babitsi alkotói önarcképnek, költői szerepnek tekinthetjük. (A vén kötél-táncos.)²³

Két évvel e verse után, s majd tíz évvel az 1916-os botrányos Babits-ellenes sajtókampányt követően, 1926-ban aztán kitüntetett méltósággal részesült Babits Mihály: ekkor tartották meg a Zeneakadémia zsűfólásig megtelt nagytermében szerzői estjét, melyről Schöpflin Aladár számol be a Nyugat 1926/21-es számában: „A költő hívei eljöttek a Zeneakadémiába, megtöltötték a tágas nagy termet, áhítatosan hallgatták a csaknem éjfélig tartott előadást: most meglátszott, hogy Babits Mihály költészete sokszoros visszhangot vert a lelkekben, az emberek érzik, mekkora lelki gazdagodást jelent nekik, mekkora öröm az, hogy Babits Mihály itt van közöttünk és osztogatja szellemének ajándékait azoknak, akik telt szívvel tudják elfogadni. A költő a maga meredek útjain jár, egyedül érzi magát, nem tud róla, hogy nehéz és küzdelmes útján ezrek és ezrek aggódó szeme kísérté, hallgatják a magasból aláengő szavait és befogadják őket a szívükbe.”²⁴

Az ünnepeltet köszöntő fellépők között Karinthy, Kosztolányi, Ascher Oszkár, Ódry Árpád, Péchy Blanka mellett ott volt Holló Klári fiatal színésznő is, aki azokat a korai Babits-dalokat énekelte, melyeket majd két évtizede Medgyaszay Vilma vitt sikerre.

Az előadás egy pontja aztán átalakult táncelőadássá: Mirkovszky Mária²⁵, aki Révész Ilus mellett egyik legelső hazai tanítványa volt a Párizsból hazatért Dienes Valériának, a költő néhány versére koreografált táncsal lépett fel: „A tánc nyelvén Mirkovszky Mária tolmácsolta Babits eredeti verseit és egy Poe-fordítását, melyeket Holló Klári szavalt, – gyönyörködve láttuk a költői szónak mozdulatá váló átalakulását, a fiatal női testnek finom játékát a vers szuggesztíója alatt.” – írta Schöpflin.

²² „Partos Óperenciának semmissége int: / rá sem érünk félni tőle; megtorpanva mind / csak a kint jajgatjuk, a bizsergő, tompa kint, / kapkodva csallános táncban égő talpaink. // Ó milyen bál birt bennünket eddig hajtani? / Olyan e homály előttünk, mint a hajnali / köd a bús kicsapongónak, kinek ajkai / kínos csókoktól sebessek, táncból sarkai.” Babits, 2005. 266–267.

²³ „Nosza fészítsd ki font köteled / kösd lábra táncos cipellődet. / Fogd kézbe hosszú súlyzórudad: / tudnád-e még, mint egyszer tudtad? / Amíg élsz, ugrájl! Lássuk, hires! / Győzi-e jobban más ha kiles? (...) Addig beszélnek: fogom magam / kihozom súlyos aranyrudam / fölveszem táncos cipellőmet / vonom kötelem felhők felett. / Jól tudom, mi van a felhők alatt: (...) Kínpanoráma! iszonyu sors! / Óh bús bátorság, mire sodorsz? / Bár volnék könnyű, hólyag gyanánt, / ne látnék semmit, jó vak gyanánt, / Szirt engem öklel, tűz nekem fáj / fojtó folyó és tályogos táj. / Kásás hidegláz! zöld szédület! / Lerúgom táncos cipellőmet...” Babits, 2005. 289–290.

²⁴ Schöpflin, 1926.

²⁵ Mirkovszky Mária (1896–1987) barátnőjéhez, Révész Ilushoz hasonlóan gyakran készített tánc-koreográfiát versekhez, 1925-ben Kosztolányi szerzői estjén is fellépett a költő verseire készített táncával. Később saját orkesztikai iskolát is nyitott, majd különböző, a filnek nem „osztályidegen” csengésű elnevezések alatt a kommunizmus tilalmi időszakában is törekedett az orkesztikai technika oktatására és átadására.



Azon az estén, a visszahúzódó és szemérmes magánember, a szerelme miatt egykor meghurcolt volt tanár, de a verzlábakat virtuóz módon kezelő s azokkal addigra már az olvasót is szinte táncra késztető költő végre maga is megtapasztalhatta, amit Schöpflin Aladár hivatkozott írásában így fogalmazott meg: „Az est folyamán a közönség valóságos hű antológiát kapott Babits műveiből, régi versek új dallamot kaptak, újat felkaptak az élő szó szárnyára, költő és közönsége újra szívét cseréltek.”

Irodalomjegyzék

Ajtay-Horváth

2001 Ajtay-Horváth Magda: *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001.

Babits

1957 Babits Mihály: *Az európai irodalom története*. Budapest, Európa – Szépirodalmi, 1957.

Babits

1964 Babits Mihály: *Novellák*. Budapest, Európa – Szépirodalmi, 1964.

Babits

1978 Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok II*. Budapest, Szépirodalmi, 1978.

Babits

2005 Babits Mihály: *Összegyűjtött versei*. Budapest, Osiris, 2005.

Éder

1966 Éder Zoltán: *Babits a katedrán*. Budapest, Szépirodalmi, 1966.

Halász

1941 Halász Gábor: Justh Párizsban. In: *Justh Zsigmond naplója*. Szerk: Halász Gábor. Budapest, Athenaeum, 1940. 9–23.

Hegedűs

1976 Hegedűs András: *Magyar írók pedagógia nézetei*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1976.

Rába

1981 Rába György: *Babits Mihály költészete*. Budapest, Szépirodalmi, 1981.

Schöpflin

1926 Schöpflin Aladár: Babits Mihály szerzői estje. In: *Nyugat*, (1926) 21. sz. 710–711.

Schöpflin

1931 Schöpflin Aladár: Babits Mihály, a novellairó. In: *Nyugat*, (1931) 15. sz. 171–173.



Kővágó Zsuzsa

Lorca és a tánc, a tánc és Lorca*



Foltin Jolán Harangok című koreográfiája

Amikor az irodalom és a táncművészet kapcsolatát vizsgáljuk szinte lehetetlen, hogy ne szenteljünk figyelmet a 20. század egyik legjelentősebb költőjének a táncsal való kapcsolatára. Federico Garcia Lorca életművében szinte minden gondolat, mondat mögött ott érezzük azokat az elemi erőket amelyekből a tánc megszülethetett. Lüktető táncritmusok feszülnek a drámákban, versekben, tanulmányokban. Ha lehetőségem lenne rá, szívem szerint minden táncossal – előadóművésszel és alkotóval egyaránt –, elolvasatnám Lorca: A „duende” (Játék és elmélet) című, 1930-ban írott tanulmányát. A megfoghatatlan titokról szól, arról ami nem tanulható és nem tanítható.

„Az igazi harcot a duendével kell megvívni...felkutatásához nincs sem térkép, sem gyakorlat. Csak annyit tudunk, hogy perzseli a vért, mint egy üvegszilánkokból gyúrt kenőcs, hogy kimerít, elutasít minden édes és ismert geometriát. Dél-Spanyolország nagy művészei, cigányok, vagy flamencók, akár énekelnek, akár táncolnak, akár hangszeren játszanak, tudják, hogy semmiféle hevület nem lehetséges

duende nélkül. Becsaphatják az embereket és a duende hamis érzetét kelthetik bennük. Éppúgy, ahogy napról napra önöket csapják be írók, festők vagy irodalmi divatkreátorok, akikben nincs duende. De elég, ha kicsit odafigyelünk és nem engedjük, hogy a közönyösség eluralkodjék rajtunk, máris felfedezzük a csalást, hogy durva műfogásaival együtt elhessegetjük

Egész Dél-Spanyolországban dalaiban őszinte „Éljen az Isten” felkiáltások követik a duende megjelenését. Így közelednek az andalúzok az istenhez, az őt érzéken keresztül, a duende közvetítésével; ő mozgatja a táncosnők hangját és testét, az ő segítségével törnek ki – valóságosan és

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és irodalom konferencián, 2012. március 2-án.



költőien – e világból... Néhány évvel ezelőtt egy Jerez de la Fronterában tartott táncversenyen az első díjat egy nyolcvanéves öregasszony vitte el, gyönyörű nők és vízsugár derekú leányok előtt, csupán azzal hogy felemelte karját, felvetette fejét és toppantott egyet a deszkán. De a múzsák és angyalok ott megjelent gyülekezetében, a forma és a mosolyok szépsége közepette, győznie kellett és győzött is ez a haldokló duende, amely már a földön vonszolta végig rozsdás késekből vert szárnyait. A duende minden művészetben megjelenhet, de legnagyobb tere a zenében a táncban és a szavalásban nyílik, mert ezeknek élő testre van szükségük, hogy tolmácsolja őket.”¹

Noha kortársai – itthon és a nagyvilágban egyaránt – a legnagyobbak között tartották számon, halálhírére Radnóti csodálatos verssel búcsúztatta 1937-ben, a magyar középiskolai irodalom oktatásban Lorca soha nem kapott s most sem kap helyet. Az 1947-ben megjelent Cigányrománcok című verseskötet megjelenését követően szinte seholy nem találkozhatunk Lorca nevével. Így azután generációk nőttek fel úgy, hogy talán soha nem hallották nevét, s noha jártak-járnak spanyol földön, ismerik Granada, Andalúzia nevét, látták talán az Escorialt, hallottak a flamencoról, látták esetleg Saura filmjeit, de soha nem hallottak arról, aki tanulmányaiban, mint például: A bölcsődalok, vagy a A cante jondo, népdalgyűjtéseiben és feldolgozásaiban, drámáiban, kiadott- és kiadatlan verseiben úgy tudta megjeleníteni Ibéria lelkét, ahogy talán csak Goya volt képes. Táncritmusú versei, balladáit szinte követelik a mozgó-táncoló emberi testet.

1957-ben tört meg a csend, az Európa Kiadónál megjelent a Toreádorsírató András László és Tolnai Gábor válogatásában. Ezt követte a reveláló erejű nemzeti színházi Bernarda Alba háza bemutató, amely talán a hazai színháztörténet egyik legjelentősebb eseményévé vált abban a korban. Az egykori közönség körében máig legendás emlékként él Tökés Anna félelmetes erejű gránitból faragott Bernarda alakja. A nemzeti színházi bemutatót azután sorban követték a Yerma, a Várnász, A csodálatos vargáné fővárosi és vidéki bemutatói. Szokolay Sándor operája (1964) melyet a Várnász alapján komponált – Házi Erzsébet főszereplésével – a 20. századi magyar operairodalom remekei között számontartandó.

De hol marad a tánc? Nem késett sokáig, hiszen a néptáncművészetben az úgynevezett második koreográfus nemzedék jelesei, s az általuk nevelt táncosok szinte csapatostul jártak a Lorca bemutatókra, a Toreádorsírató és a válogatott tanulmányokat egybegyűjtő kötet mint egy breviárium forgott kezük között. Nem véletlenül, hiszen az általuk felvetett kérdésekre, a folklór – tánc – zene – színház – élet viszonyaira a költő olyan szellemiségű feleleteket adott, amelyeket e generáció hazai viszonyaink között kereste a maga választát.

1967-ben a Vasas művészegyüttes különleges előadásra vállalkozott a Don Cristobal Madách színházi színrevitelével. A korabeli kritikus Gách Mariann többek között így írt az előadásról: „...a honi átdolgozók (Bodnár Sándor, Csoóri Sándor és Szigeti Károly) ügyesen beolvasztották Lorca Donna Rosita leányasszony című másik darabjának néhány mozzanatát is. A mű magyar változatának és az előadásnak nincs meghatározott korszaka és színhelye, ilyenformán minden stílus és utalás belefér. Ennek a nagyhatású keverék-műfajnak a világrahozása a Vasas Központi Művészegyüttes tiszteletre méltó és sikeres vállalkozásának bizonyult. Az amatőr szereplők (Bodnár Sándor rendező és Szigeti Károly kiváló és ötletes irányításával) a Madách Színház színpadán, főként táncukkal, valóban túlszárnyalták a műkedvelés fogalmát... Daróczi Bárdos Tamás elmésen sziporkázó dallamformálása, meglepő, fura ritmusképei (sic!), virtuóz, de mindig ökonómikus hangszerelése a legjobb nemzetközi sikerű musicalek színvonalára emelte a megzenésített Garcia-bohózatot.”² Megkockáztatom, hogy az akkoriban hazánkban is meg-megjelenő musical okán titulálta a szerző musical-nak az előadást. Visszaemlékezvén, jómagam találóbbnak és autentikusabbnak vélem a zarzuela megjelölést.

¹ Lorca, 1959. 45–46.

² Fuchs-Szilágyi, 1998. 39–40.

³ Lengyel, 1970. 28.



A sikeres kísérletet egy máig legendás sikerű produkció követte. Szigeti Károly amatőr táncosaihoz olyan professzionális táncművészek társultak, mint Györgyfalvy Katalin – aki egyúttal asszisztense is volt a Vasas Tánckarának –, Molnár Lajos – az első Liszt-díjas néptáncművész –, Berek Katalin és Iglódi István a Nemzeti Színház vezető színművészei. A Várnász és a Don Cristobal közös előadásával Lorca-est született 1968. október 27-én a Madách Színházban. Ez az est nem csak a magyar néptáncművészetnek lett kiemelkedő állomása, hanem beigazolta azt is, hogy aki mélységesen ismeri a „folklor lelkét”, beszéljen akár eltérő nyelveket, de művészetét duende járja át, az csak véresen valódit tud alkotni. Lengyelfi László így írt a Muzsika hasábjain: „A dramaturgiai ívelést szuggesztív vokális és instrumentális muzsika, s a folklor és a modern koreográfikus mozgás egyfajta szintézise támasztja alá. A koreográfia, a zene és a rendezés összmunkáját dicséri az egységes szerkezet, amelyben a lorcai szó, a zene és a tánc tökéletes egységet alkot.”³

1974 májusában érkezett először hazánkba Antonio Gades és együttese. Bemutatkozó műsoruk első részében frissen elkészült művel, az Antonio Manas szövegkönyvíró és Antonio Gades koreográfus által Paco Nieva és Emilio Diego muzsikájával színrevitt Várnásszal mutatkoztak be az Operaház színpadán. Magam is jelen voltam ezen az estén, s máig ható élményként él bennem e találkozás. Lorcát már ismertük (?), olvastuk, hallottuk és láttuk, a csodával viszont ezen az estén találkoztunk. A korán elhunyt nagyszerű tollú folklorista Pesovár Ernő sorait idézem: „Leonardo és felesége táncában kitűnően használta fel Gades a Flamenco párostáncaiban eleve meglévő vonást, s tette a cselekmény fonalába szervesen illő szerelmi párharccá. S ugyanilyen organikusán, fegyelmezett megfogalmazásban szolgálta a dráma kibontakozását a lakodalom paraszti légkö-



Foltin Jolán Harangok című koreográfiája

³ Lengyelfi, 1970. 28.



re, majd a kísérteties éjszakai lovaglás stilizált megjelenítése. A zenei aláfestés nélküli vég, a kétszeres halált hozó küzdelem lassított mozgása pedig a tragédia sűrű légkörét varázsolta a színpadra... (Antonio Gades)...bizonyosságot tett arról, hogy művészi koncepciója nemcsak a néptánc sallang nélküli, korszerű megfogalmazására alkalmas, de arra is, hogy a nemzeti táncstílust lorcai színvonalú költészet tolmácsolására használja.”⁴

Antonio Gades Várnász című koreográfiájának újrafogalmazásával a hazai közönség az 1983. évi filmbemutatóban találkozott Carlos Saura rendezésében – aki valaha maga is flamenco táncos volt – egy a színház liturgikus varázslatától mentes, szíkárabban és talán kegyetlenül éles képekkel megrajzolt drámát látunk. Aki nem látta valaha élő előadásban a késpárbajt az azt hihette, hogy a film trükklehetősége lassítja a két férfi mozgását, de egyetlen trükk se varázsolhat olyan feszülő kezeket, gyilkos, halálasztó tekinteteket, mint Juan Antonio és Gades halált hozó kettőse.

1981. Győr. Markó Iván fiatal társulatának „Az igazság pillanata” – Ceremónia és rituálé Federico Garcíaért alcímmel készített kétrészes koreográfiát. A bemutatón olyan zseniális vendégművészek, mint Lakatos Gabriella (Anyá) és Fülöp Viktor (Halál) vállaltak meghatározó szerepeket. A részben Vajda János által komponált, illetve összeállított zenei anyagra készült kompozíció megidézi Lorca költői látomásait, cigányrománcait, az andalúz bölcsődalokban is jelen lévő halált. „Hol van hát a duende”? kérdezi a költő-koreográfus. A színpadról korán távozott és korán elhunyt Szekeres Lajos e szerepével valóban megidézte a megfoghatatlan, s csak a kevesek által birtokolt talányt.

Egy koreográfus asszony, aki az asszonyi lét minden titkának tudója, velem egy időben találkozott Lorca zsenijével. A korai találkozások idején még senki nem sejtette, hogy valaha a táncköltők között is különleges poeta lesz. Foltin Jolánnak hívják, aki túl a pályakezdő bűvölő-bájoló Mondókán, a Kőműves Kelemennén, a Széki pár-on, Gyermekem édes-en, az Asszonyok könyvén; Harangok Garcia Lorca drámája nyomán címmel elkészítette a Bernarda Alba háza koreográfiai látomását. (1998) Temetést követő és temetést hirdető harangok keretezik a drámát, Kiss Ferenc archaikus világot teremtő muzsikájával a vágynyomorító, lelket ölő falak közé záró tradíciók ölnék. A széki motívikából és az érintések, a szerelmet idéző s igéző ruhadarabok, tárgyak koreográfiai használatával végzetes tragédiát teremt. A koreográfus így vallott munkájáról: „...a táncba öntött karakterek földrajzi határokat átlépve a széki viselet fekete-pirosába bújnak. Mert Bernarda háza mindenütt ott áll, ahol a szigorú törvények megfojthatják az emberi kapcsot



Foltin Jolán Harangok című koreográfiája

⁴ Pesovár, 1974. 48.



konferencia



latokat, ahol egyikünk zsarnoka lehet a másiknak, az erősebb függőségben tarthatja a gyengét és éjszakánként a magány gyűri a párnánkat a fejünk alá, s ahol a szerelem önmagunk vállalása és egyet jelent a szabadsággal.”⁵ Fekete és vörös, szerelem és halál, Andalúzia? Szék? Tánc? Költészet? Művészet? Csoda...

Irodalomjegyzék

Foltin

é.n. Honvéd Táncszínház szórólap é.n.

Fuchs-Szilágyi

1997 Fuchs Lívia-Szilágyi Gábor: *Forog a tánc, forog... A Vasas Művészegyüttes Tánckarának története 1927—1997*. Budapest, Vasas Szakszervezeti Szövetség Nyomdája, 1998.

Kővágó

1981 Kővágó Zsuzsa: Az igazság pillanata – A Győri Balett újabb bemutatója. In: *Mozgó Világ*, (1981) 4. sz. 205-208.

Lengyelfi

1970 Lengyelfi Miklós: A Vasas Együttes Lorca estje. In: *Muzsika*, (1970) 1. sz. 28–29.

Lorca

1957 Federico Garcia Lorca: *Toreádorsirató*. Budapest, Európa, 1957.

Lorca

1959 *Federico Garcia Lorca válogatott írásai*. Budapest, Gondolat, 1959.

Pesovár

1974 Federico Garcia Lorca: Antonio Gades táncdrámája. In: *Muzsika*, (1974) 8. sz. 47–48.

⁵ Honvéd Tánc színház szórólap é.n.



Mády Ferenc

Tánc az orvosi irodalomban*

Bevezetés

Az irodalom fogalmába számos irányzat, tevékenység sorolható. A költészet, a prózaírás, a tudományos igényű írások készítése mind-mind ide tartozik. Az irodalmi munkásság sorába a természettudományok világában a szigorú, tényeken alapuló tapasztalatok közlése tartozik.

Az orvostudomány a megfigyelések rendszerezésére, kísérletes bizonyítékok szerzésére alapítja munkáját, irodalmában ezek többé-kevésbé bizonyított adataira támaszkodik.

Sajátos helyet foglal el a táncművészet életében az orvostudomány, az orvoslás. Itt a művészet szolgálatába állított gyakorlati tudománnyal találkozhatunk. Ezek a tudományos munkák részben az oktatást, részben a gyakorló orvos munkáját segítik. Rövid ismertetésünkben bemutatjuk azokat a területeket, melyek az orvostudomány és a táncstudományok határát érintik.

Az orvosi ismeretek a táncsal kapcsolatos oktatásban

Az oktatás területén elsősorban anatómiai és élettani ismeretek átadása szükséges a növendékek számára.

Az alapfokú oktatásban az emberi testnek, mint a tánc alanyának és tárgyának bemutatása történik meg. Ez egy olyan szintű anatómiai oktatást jelent, mely egy 14-15 éves ember számára sem jelent nehézséget, mégis a tudományos eredményeknek megfelelően mutatja be az emberi testet.

A Magyar Táncművészeti Főiskola gimnáziumában évtizedek óta oktatják a „mozgásanatómiát”. Ehhez az első tankönyvet Dudich Endréné készítette. Az azóta eltelt idő hozta azt az igényt, hogy a mozgásanatómia tantárgy mintegy előszobája legyen a főiskolai oktatásba integrált mozgásbiológia és egészségtan oktatásának. Ennek céljából kizárólag intézetünk gimnáziumi hallgatói részére készült egy jegyzet, mely bőséges képanyaggal mutatja be az emberi testet.

Hazánkban az első oktatási célú, orvosi jellegű munkát az 1970-es évek közepén Dr Nemessuri Mihály a Testnevelési Főiskola tanára jelentette meg. Ez jegyzet az anatómiát csak nagy vonalakban érintette, elsősorban élettani ismereteket adott. Szemléletében a táncos a sportolóval azonos elbírálás alá esik.

A magasabb tánckultúrával rendelkező országokban a táncművészet és a táncpedagógia oktatásában változatos irodalmi anyag keletkezett az elmúlt évtizedekben. 1985-ben jelent meg Blandine Calais-Germain *Mozgásanatómiája* (Anatomy of Movement) mely francia és angol nyelven több kiadást ért meg. Valamennyi, általunk ismert eddig megjelent mozgásanatómia könyv közül ez a leginkább megfelelő az oktatás céljaira mind a mai napig.

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és irodalom konferencián, 2012. március 2-án.



Hazánkban e sorok írója kapta azt a feladatot 1991-ben, hogy a rendszeressé váló balettmester valamint táncpedagógus képzéshez készítsen egy biológiai jellegű tantárgyat. Ennek felépítése kapcsán született meg az a felismerés, hogy a leíró anatómia önmagában nem ad elég ismeretet ahhoz, hogy a tánc mozgásait megértsék a hallgatók. A táncsal kapcsolatosan számos, az egészséget közvetlenül érintő ismeret is szükséges, hogy biztonsággal oktathassák és művelhessék azt. A kezdeti évek alatt alakult ki a szükséges szemlélet és a megtanulható ismeretanyag összegyűjtése. Az első hazai tankönyv 1995-ben látott napvilágot *Mozgásbiológia* címmel. Az egészségügyi ismeretek elsősorban az orvosi működés során szerzett tapasztalatokra, valamint a világban már sok helyen meglévő tudományos műhelyek tapasztalataira épült. 1999-ben *Egészségről* táncosoknak címmel egy tankönyv jellegű könyv jelent meg.

A könyvek sorsa, a lassú elavulás, ezt a két munkát is utólrta, – használhatóságukat növelni kellett. Mivel a két témakör szorosan egybe tartozik egy újabb kiadásnál a két munkát összevonva szerkesztettük meg. Így került kiadásra az *Élettani ismeretek táncosoknak* című könyv. Ez elsősorban képanyagában bővült ki, lehetőséget adva arra, hogy nemcsak az anatómiai ábrákat frissítsük fel, hanem az egészségügyi rész is bővíthessen. A könyv 2007-ben jelent meg, de már az első tanév végére elfogyott.

A táncsal kapcsolatos ismeretterjesztés

Kiseb terjedelmű témák feldolgozása gyakran megjelenik táncművészeti szaklapok hasábjain is. Ezek a cikkek rendszerint egy-egy gyakran előkerülő kérdést taglalnak. Jellemző, hogy főként egy-egy ízületet érintő fájdalom forrásait magyarázzák, de sokszor esik szó táplálkozási kérdésekről, kozmetikai problémákról is.

A nyugati országokban, ahol a népesség nagy számával arányosan jelentős „tömegek” táncolnak rendszeresen (Amerikában ez a szám milliós nagyságrendű!) igen népszerűek a köznyelven megírt táncsal kapcsolatos életmód-felvilágosító könyvek. Ezek az irodalmi művek sokszor nagy veszélyt is rejtenek magukban. Számos, az európai kultúrától távol lévő ismeretanyag is közlésre kerül, melyekhez nem társul alapos orvosi, etnográfiai, szociológiai ismeret. A jóindulatú ajánlások sokszor nagy károkat okozhatnak. Sajnos a divat, a bulvárirodalom az utóbbi időben nagy erővel érte el a táncosok világát. Példának említhetjük a különböző diéták, étkezési szokások ismertetését, melyek sokszor olyan téves adatokat tartalmaznak, s ily módon végzetes betegségek kialakulásához vezethetnek.

Az orvostudomány eredményei a táncstudományi szakirodalomban

A klinikai és kísérletes orvostudomány nagyon sok ponton kapcsolódik a táncsal. Ezekben a munkákban elsősorban már kipróbált kísérleti módszerekkel kutatják a táncosok speciális problémáit. A tánc és az orvostudomány kapcsolata az Amerikában kiadott évi négy alkalommal megjelenő *Dance Medicine and Science* című folyóiratban érhető tetten leginkább. Ez a lap, mely a magyar Táncművészeti Főiskola könyvtárában is megtalálható, összefoglalóan orvosok és táncstudományos szakemberek számára egyaránt értékes írásokat tartalmaz. A szerkesztés nem forgácsolja szét, hanem összegyűjti a táncsal kapcsolatos írásokat az orvostudomány minden területéről a baleseti sebészettől a pszichológiáig terjedően. Ugyancsak jelentős mozgás észlelhető a táncstudományos világban. Valamennyi – évenként megrendezett – kongresszus bőséges teret szentel az egészséggel kapcsolatos kérdéseknek is.

Az orvosi irodalom inkább érdekes részletkérdéseknek tekinti a táncsal közvetlenül kapcsolatos orvosi tapasztalatokat. Az ortopédiai és traumatológiai irodalom számos tapasztalatot közölt az



elmúlt évtizedekben a táncosokkal kapcsolatos kérdésekről. Ezek elszórva a különböző ortopédiai, reumatológiai és sportorvosi folyóiratokban láttak napvilágot. Ma már ezek az internetes kapcsolatok útján valamennyi tudományos könyvtár számára elérhetőek.

Nyugat-Európában a táncsal kapcsolatosan több intézmény specializálódása figyelhető meg. Ezeken a helyeken sok éves, évtizedes tapasztalatok alapján kézikönyvek jelentek meg a táncosoknál gyakran előforduló betegségek, sérülések kezeléséről.

A tánc okozta betegségek, sérülések irodalmi vetületei

Táncsal kapcsolatos orvosi kérdések magyar nyelvű lapokban elsősorban az utóbbi húsz évben jelentek meg. Ennek elsősorban az az oka, hogy általános az orvosi működés körében ellátásra kerülő táncosok száma nem elegendő ahhoz, hogy általánosabb tapasztalatot szerezzen egy-egy intézmény.

A Magyar Állami Operaház orvosi szolgálata jelentős kutatást végzett az itt keletkező, teljes mértékben a táncsal összefüggő sérülések megismerésében, rendszerezésében. A vizsgálatok hamar nemzetközi figyelmet kaptak. 1999-ben Hágában rendezett táncstudományos világtudományos kongresszuson nagy érdeklődéssel kísért előadás és work-shop született ebből a munkából. Ehhez kapcsolódóan az osztrák lábsebész társaságnál is érdeklődést váltott ki a tánchoz használt lábbelik okozta elváltozásokkal kapcsolatos munka, melyet a társaság orvos továbbképző kongresszusán ismertettünk. Ezeknek a munkáknak az eredményei a tankönyvünk egészségtani fejezetét gazdagították.

A magyar orvosi szakirodalomban 1992-óta jelentek meg közlemények a Magyar Táncművészeti Főiskolán végzett csaknem minden lényeges kérdésre kiterjedő szűrővizsgálat tapasztalatairól, valamint a Magyar Állami Operaház művészeinek orvosi ellátása során nyert adatokról. Ez a két intézmény az, mely megfelelő számú esetet tud ahhoz felmutatni, hogy értékelhető következtetést vonhassunk le azokból.

A mozgásbiológia és egészségtan oktatás nyomán megnövekedett a figyelem a diákok körében is a táncsal kapcsolatos medicinális kérdések iránt. Ugyancsak komoly érdeklődés indult meg a gyógytornász-képzésben lévő hallgatóknál a tánc és a gyógytorna kapcsolatának feltárásában. Számos főiskolai szakdolgozat született ezekből, mely később a hivatalos szakirodalomban is megjelenhetett.

A külföldi, elsősorban az amerikai, de jelentős mértékben a nyugat-európai orvosi irodalom több részletkérdést tárgyal egy-egy cikkben. Rendszeresen jelennek meg összefoglaló cikkek olyan szakemberek tollából, akik folyamatosan több éven, vagy évtizeden át gyógyították a táncosok sérüléseit. Fontos adatokat közöltek gyermekgyógyászati, belgyógyászati lapok a táncosok hormonális és anyagcsere gondjainak megoldásáról is.

Összefoglalás

Jelen írás szerzője orvosként immár három évtizede foglalkozik táncosokkal. Orvosi működése során többször kellett megtapasztalnia azt, hogy azok az orvoskollégák, akik szakmájukat magas szinten ismerik diagnosztikus, és főként gyógyító munkájukban gyakran tévúton járnak amiatt, hogy magáról a táncról, és az azzal járó különleges testi és lelki tulajdonságokról nem rendelkeznek kellő ismerettel.



Irodalomjegyzék

Dudich

2000 Dudich Endréné: *Mozgásanatómia*. Budapest, Plánétás, 2000.

Calais-Germain

1993 Blandine Calais-Germain: *Anatomy of Movement*. Seattle, Eastland Press, 1993.

Mády

1995 Mády Ferenc: *Mozgásbiológia*. Budapest, Osiris, 1995.

Mády

1999 : Mády Ferenc: *Egészségről táncosoknak*. Budapest, Plánétás, 1999.

Mády

2007 Mády Ferenc: *Élettani ismeretek*. Budapest, Plánétás, 2007.

Nemessuri

1975 Nemessuri Mihály: *Bevezetés a tánc mozgásbiológiájába*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1975.

Scott

1988 Judith Scott: *Good-bye to Bad Backs*. Peenington, Princeton Book Company, 1988.

Thomassen

1982 Einar Thomassen: *Diseases and Injuries of Ballet Dancers*. Arhus, University of Arhus, 1982.



Benyő Hedvig – Tóvay Nagy Péter

A tánc motívuma Nagy László költészetében*

„A zene, a tánc, a képzőművészet nem kötődik nyelvhez, fordítani, sőt újrafordítani nem kell. Igazán csak a verset kell feldarabolni, ereit föltépni, halálra kínozni, hogy újraszülhessük, magyarul.”¹

Nagy László költészetét sokan, sokféle szempontból tárgyalták. A költészetében szereplő főbb motívumok elemzésére is sor került már. A versekben előforduló bibliai-motívumok mellett többek között a ló, az ünnep, a betyár, a május, a tél, a tűz, a kiseded, / fiú, a szesz, a ráébredés motívumának bemutatása történt meg:² Nagy Lászlónak ezt az igen összetett „poétai címerét” az alábbiakban még egy képpel, a tánc-motívummal, kíséreljük meg kiegészíteni.³

Nagy László lírájában a tánc motívumának legnagyobb csoportját a táncoló személyek és a táncalkalmak alkotják. A táncra perdülő gyermek képe jelenik meg az Emlékezés régi viharra című költeményében, ahol a nyári vihar lecsendesedése után az örömeiben egymással birkózó barmok önfeledt örömeiben osztozó kisbojtár mozdulatai elevenednek meg.⁴ Egy másik versben a táncoló idős ember alakja bukkan fel előttünk (A fekete pátriárka).⁵

Népi gyökerű, a bolgár történelmet megidéző, balladás tánc szerepel Bojánna táncában (Bolgártánc)⁶ A magyar népi mulatozások sajátos hangulatát, a sírva-vigadást idézi Táncbéli táncszók című verse,⁷ melynek táncos feldolgozásáról naplójában is megemlékezik.⁸

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és irodalom konferencián, 2012. március 2-án.

¹ Nagy, 1979.125.

² Pomogáts, 1979., Dobóné, 1981, Dobóné, 1989., Kiss, 1993, Szigeti, 1996, Tarján, 1994a, Tarján, 1994b, Tarján, 1997a, Tarján, 1997b, Vasy, 2000.

³ „Minden egyes motívum poétai címer, amelynek kialakításában a pszichológiai jegyeknek, a kontaktus személyességének döntő befolyás jut. Az állandóság és az ismétlődés eleven sémyszerűséget visznek a motívumokba, s azok így eleve és együttesen viselik a formalizálódás, az értelmezési automatizmus előnyeit és terheit. A lehető legnagyobb formai és tartalmi változatosságú, de önmaga centrumába folyamatosan visszakötődő motívum érheti el a legintenzívebb művészi hatást. E centrumot, a motívum lényegét névvel kell illetni: a motívum mindig nevet kér és nevet is ad önmagának. Így jelölőjévé válik az oeuvre valamely uralkodó képzetének, gondolatának, témakörének, megszólalásmódjának.” Tarján, 1997a 7-8.

⁴ „Örömeiben birkóztak, csattogtak szárvaik, / Meghasogatták egymást, vérük fűre dült. / Ázott ingben körülöttük táncoltam én, / Mosolyogtam, zengettem nádi hegedűm.” Nagy, 1978. I. 17.

⁵ „Miképpen földrengéskor, iszonyuan rázkódtatik a tűzhely. S mint aki sárkányvértől részeg, táncol a tata a bádogcsövön. Ratatatata. A cső pedig okádjá és fujja a kormot. Ratatatata.” Nagy, 1978. I. 652-653.

⁶ „Mikor már nyugodnék, szivencsap az emlék, / lángszárnyú szép nap, sohase feledhetem / Nyomomba ködösült hónapokon átvág / Bojánna táncát látta újra velem. // Boros asztalunkról kirepül a gyepre, / mindünknek vágyát érzi e gyönyörű szív, / ritmust ő parancsol zeneszerszámokba, / s ropja erővel, mint aki csatára szít. // Alattunk ássák a hóharmatos völgyet, / a fűvön trák sisak, római csont, / a víg asszony oda-oda pillant, / a táncba s szilajon föl-fölkölt. (...) Bojánna nem félhet, ő maga az élet, / parázslék benne szépség és minden erő. / Bojánnát örökre varázsolja tánc / tánc e gyors, e viharra kerekedő / Bojánna iszonyú történelmet táncol, /szakadnak szívek, mint őssel a meggyfalevél / főlészall a vérgőz a Balkán havasára / Bojánna járja, ő jatagántól se fél (...) Nagyurak csontjai, mint az aszu-ágak, / pattognak, porrá törődnek talpa alatt, / Bojánna nem nyughat, viharosat perdül, / rikolt s a gyilkos germánnak magva szakadt. // Táncolva felrobbog évezredes éjből, / pénzék rajban sírnak a nyaka körén: / zsinórra felfűzött szultánok s királyok sínylik e táncot, tátognak



Két versében is szerephez jut a tánc egyik legősibb formája, a népi mágikus-szagrális körtánc. A mindent fölfaló csodamalac körbetáncolásában a körtánc szagrális jellege, az imádat domborodik ki (Csodamalac).⁹ A Viola-homályban című költeményben a körtánc „a gonoszt, a rosszat távol-tartó, védettséget jelentő” értelme kerül előtérbe.¹⁰

A naptári ünnepekhez kapcsolódó, jellemzően népi eredetű, táncalkalmak közül számos említésre kerül a Nagy László-i oeuvre-ben. A farsangi táncot idézi meg a Farsangi ének,¹¹ a májushoz kötődő táncos hagyományra utal a Májusfák című verse.¹² A vasárnapi táncolás képe egy hosszúversben (A vasárnap gyönyöre) jelenik meg.¹³ A népi táncalkalmak szokásos helyszíne volt a búcsú is, melyek közül az iszkázi búcsú kerül megemlítésre (Jönnek a harangok értem).¹⁴

A tavasz beköszöntéséhez kapcsolódó táncolási szokások villanak fel az Ég és föld című „oratóriumban”. A műben szereplő, pusztulásra ítélt öregemberrel egyetemben a népszokások, a népi hagyomány, az emberi értékek (szeretet, hűség stb.) mellett a természeti értékek párhuzamos pusztulása figyelhető meg.¹⁵

Nagy László költészetében fontos szerepet kap az esküvőhöz, a lakodalomhoz kapcsolódó tánc motívuma. A Tánc a téren című versében a pópa áldása nélkül megtartott esküvő, lakodalmi vigadozás képét láthatjuk.¹⁶ A lakodalom haláltánc-szerű víziója bukkan fel a költő szüleiéről szóló versében (Rege a tűzről és jácinról).¹⁷

A bolgár esküvői szokást megidéző Menyegzőben maga az esküvő nem is kerül bemutatásra, csak a tombolásra, zuhlásra ürügyül szolgáló lakodalom: hiszen a „két fiatal egybekelése csupán merő ürügy a huzamos dáridózásra”¹⁸ Az állatias ösztönök elszabadulásának forgatagában buk-

most is felém... // Bojánna így járta, vihar volt a tánc, / harcra, szabadságba vitte a képzeletet. / tüzes volt, mikor lecsa-
tolta, / suhogtatta szélbe s fényesen fölnevetett. / Művének vérszínű zengő magasából / mint nap az égről, Bojánna pírral
leszállt, / énvelem kocintott, merengő fiúval / az új bort: a zavaros deli boránt. Nagy, 1978. I. 172-174.

⁷ „Nem vagyok jó, nem vagyok jó senkinek / Rámugatnak égiek és földiek /Táncra lábam, kutya a föld, eb az ég / Jó
lennék majd, égetőn ha kellenék (...) Fáj a szívem, kimutatnom nem lehet / Majd meggyógyít, aki szívből megszeret /
Táncra lábam, kutya a föld, eb az ég / Hadd mulatok, mikor sírnom illenék (...) Most rúgjon a sarkad szikrát / Égesd el
a világ piszkát // Aki bírja, kipirosul / Még a csúf is kicsinosul // Forgasd ide, oda is / Lángoljon a szoknya is // Elköltözni
csúnya volna / Deszka közé csomagolva // Mert mibennünk zeng a lélek / Minket illet ez az élet” Nagy, 1978. I. 465-466.

⁸ „1976. május 21. péntek. Kevés pihenés: fél 6-kor a Corvin téren, Népműv. Int. Táncpartik, a Táncszókat is táncolják.”
Nagy, 1994. 237. Krónika-törödétek.

⁹ „Hajlott a malac négylábra, / is lábnak használta, / s öt szegény összefogódzva / körbetáncolta – forogta.

Pörgött az élő kerítés, / gyöngyszemként szállt a veríték.” Nagy, 1978. I. 163. A körtánc funkciójáról lásd: Kaán, é.n. 6.

¹⁰ Kaposi, 1980.5. „Kis cigányom lobogtass kendőt, / Fejed körül hajnali felhőt, / ne less a világra, / seregei az enyészetnek
/ a nagy műszakra most öltöztek / viola-homályba. / Téged a fények bujdosása / ne keserítsen, / engem a táncod segítsen,
/ omlás ellen babonás körrel /most bekerítsen.” Nagy, 1978. I. 259.

¹¹ „Verőfényes tócsák tükre szélén / táncba kezd a diáklány, / fias anyák sugárban és sárban / járnak, szájuk halovány.”
Nagy, 1978. I. 184.

¹² „Májusfák suhogják magasan / Az ember elszabadult kedvét, / Tövükben a táncot ne járják / Sarkantyús csizmájuk
medvék.” Nagy, 1978. I. 111.

¹³ „Te vagy a legjobb szerelmi-kerítő, fényesesűz, / Te vagy a táncoltató és csókoltató hegedű.” Nagy, 1978. I. 229.

¹⁴ „Húzzák a bobai cigányok hervadó sátor alatt. Éppen a temető mellett borzongja a port a bőgő. Mintha egy ferde sír-
követ felhúroztak volna mára. Lassú a tánc a porban, öreges, de azért nem keserű. Langyos a sör és pocskék a bor, de azért
be lehet rúgni. Csücsörít, sóhajt s töpreng – iramodik mégis a szólam: Lacikám, édes úri barátom, hogy teccik a fels-
a felsőiszkázi búcsú?” Nagy, 1978. I. 684.

¹⁵ „Atya: De ti belepofáztok ügyembe, ráordítva / a kedves tavaszi táncra, a gödölye-örömrre, / szilánkos telet okádtok a
gyöngye virágra, / üvegököl-szemmel a világot megveritek, / szérümrre lenéztetek s vak lett a gödölye, vak! // Fiúk: Vak lett a
gödölye, ó vak remény, vak, vak, vak. // Atya: Vakogtok sírbontó ebek a koncra, de én / annyiszor zúzódtam s jajdultam el ké-
ken, lilán, / ahányszor a gödölye nekiment a falnak, fának / neki a fejsze fokának és hordta fején / a játék vér-csillagát akár egy
árva kislány, / aki ha táncol, megütik – nem bírtam elviselni / nyakára a szalag mellé odatettem a kést.” Nagy, 1978. I. 546.

¹⁶ „Jönnek a komák vörös kakassal, /áll zene-banda a téren, / járják dobra, harmonikára / csillag reszket az égen. //
Meghátrálnak, neki-nekifutnak /lobog a selyemkendő, / lehelet kavargó, leng felettük / lángokkal ittas felhő.” Nagy,
1978. I. 122.

¹⁷ „Jaj, a menyasszonytáncra bánatom virradatán, / nem jöttél ki a katonásírból, fejbőlött édesapám.” Nagy, 1978. I. 287.

¹⁸ A Menyegző keletkezési körülményeiről maga Nagy László is beszámol: Nagy, 1979. 80.



kannak fel a tánc és a féktelen mulatozást kísérő táncszók. A szöveg filmszerűen mutatja be a táncot: „nem a mozdulatokkal, hanem a mozgó emberek cipőivel, ruháival, majd magukkal az emberekkel.”¹⁹



Arccal a tengernek itt állunk párban,
 kürtszóban, ünnepi arany riadóban,
 síp-sikolyban, a dobhang döbbenetében,
 lábdobogásban ijedten, a tengert utánzó
 táncosok lendülete fenyegeti hátunk,
 mert a tengernek bemutattak minket,
 vegye tudomásul, itt állunk párban,
 (...)

de nekünk állni kell királyian, kéz a kézben,
 összeforradt kézzel, összekapcsolt vérköreinkben,
 ér-glóriában, gyöngyvirággillatú mátkaruhában,
 arccal a tengernek s mosolyogni a gigászi mókát
 a habból perdített tünemény baba-pólyákat,
 nézni az albatrosz-párok fáradhatatlan röptét,
 de állni a körtáncosok szélverésében, akár a szobor,
 várni, amikor dobszóra dobognak a lábak
 s rengetik az anyaföld tűzeres agyvelejét
 fekete sevrócipők, és drága mazsolaszínű
 topánok, lakkcsizmák, fogsorokkal sarkantyúsak,
 vérszekfű-tarajuk át-üt a föld sóhaján, a poron,
 s rúgva a port a szegények disznóbőr-bocskorai,
 sörtésen, torzonborzan, mint kicsi szörnyetegek
 ugrálnak kergén a zsírtalan remete-sarukkal,
 akasztottember-színű szederlila bilgerlikkel,
 csukaorr-cipőkkel, gyászszalag-cuggú cipőkkel
 és összevegyülnek a condrák, a fátyolruhák,
 a folthátán-foltok, mint párzó éjjeli lepkék,
 a püspökpalástartal, a bíborpuha érsekköpennyel,
 s fegyencek csíkjai gyűrűzve mint a giliszták
 hajnaluk piramisát nyalják: a hóhéri csuklyát,
 s csokorként dobálják a vézna balerinákat
 nagy lihegések magasra a girlandoknak,
 az ünnep galandférgéinek, és ropják zenére
 a kopottá kikefált gúnyák a diplomata-frakkok
 ollói közt is, rajongva, mert ők is hivatalosak
 és összevegyülnek a tüllök, a törpe zsokéék
 lótajtékillatú selyemgatyái, a prémekek
 dúvadhordái, a bárányok irháival,
 zihál azúr-dresszben a tizenegy aranyérmes,
 tolongnak a díjazott gárdák, az elégedettek,
 a dicsőségféltek, lóugrás-táncban a sakk mesterek,
 szív mellényben az ultivitézék zihálnak,

¹⁹ Tolcsvai, 1998.126–127. Egy másik elemzés: Görömbei, 2005. 380-389.



konferencia



forognak tisztviselőcskék, ráncuk elől-hátul mosoly,
titkárnők, új délibábok rezegnek a talaj fölött
kávépárában, a drága dohányfüst csipkéiben,
dögvész-uszályban a miss Európák és Amerikák,
company-vezérek karjain, aranyos ringlispilen,
forgó aranyfán pávaként ülnek magasan,
a porban toporgó, fejüket forgató tyúkok fölött,
szédelő, árva kis csajok fölött, és teljes az ünnep,
s rebbennek gyűrűs galambok, felropognak a dízsörtüzek,
üdvözölnek kalapok, csákok, s nem ülnek vissza a fejre,
kard-élek villannak, ezüstlenek rozmaringszálak,
szép delfinkendők és veronika-kendők lobognak,
fölsúznak a zászlók az égre s fölsúznak a zászlók fölé
fölsúznak az elaggott, krétafehér istenszakállak,
s szózat hallatszik steril, a jégszférák sugallata:
ÉLJEN AZ ÚJ PÁR, ÉLJEN, DE MOST NE MOZOGJON

(...)

s mi arccal a tengernek itt állunk párban megmerevítve,
izzanak a poharak, húrok, izzik a tánc, az anyaföld,
izzik a lakodalom, izzik ez a forgatag ünnep,
örvényel az égre, lesuppan a földre süvítve,
húzza neki a zenekar, s kurrog, rikogat, ropja:
SUPRA AGGNŐ, SZÖKJ FEL KABLA, TIPORJ A MAGRA!
TE VAGY A TÁNCOS, RIHERUHA-RÁNCOS, ROPJAD RÁNC!
HA MEGVOLT AZ ESKÜVŐJE, LESZÁRADHAT A TŰDŐJE, HÚZD!

(...)

KRIPTABELŰ VARJÚ TÁNCOL, SZÁJÁBAN A HÚS, A FÁTYOL, HUSSIKULÁS,
IKULÁS, TÁNCOL EZER MIKULÁS, HOPP!²⁰

A kultúrházi táncmulatságok, a cigánység és a tánc említése történik meg egyik címadó versében (Jönnék a harangok értem).²¹ Másutt pedig a báli mulatozások hangulata, a mámor kerül leírásra. (Víg esztendőkre szomjas)²²

A tánc mint a mulatozás, az időtöltés kifejezése bukkan fel egyik régi magyar nyelven megszerkesztett írásában (Üzenet X-nek a fonák napfogyatkozásról).²³ A költészet és a ritmus, a tánc kapcsolatára találunk példát Szilágyi Domokos halálára írott megrendítő verssoraiiban (Aki

²⁰ Nagy, 1978. I. 397-405. A Menyegzőből táncos koreográfia is készült a következő címen: A Menyegző. Táncjáték Nagy László verse alapján (koreográfus: Farkas Zoltán „Batyu” A Magyar Állami Népi Együttes, Kodály Táncműhely). A bemutatóval kapcsolatos vitát lásd: Falvai, 1997., Falvai, 1998., Falvai, 2001., Tarján, 2001.

²¹ „És nagy a tánc és rikogás: csendőrök verik a Kultúrházban a cigányokat, mint a ragály apostolait, – akik csak enni akartak. Bűdösek vagyunk, dögzsírosak, főzzük a szappant.” Nagy, 1978. I.686-687.

²² „Bálterem ez a világ, csillagok fűrtje csillár, / leng az űrbeli szélben, fehéren felizzik már. Emberiség, ma táncra hívott a mámor, járjad, / borral mulass, a sós vért örökre megutáljad. // Ami volt: temető az, táncos láb alá dermedt, / nem járja át az elme soha e tornyas vermet. / Táncos láb alatt kincsek s romlott vacakok tára, /csak isteni képzelet vehet itt mindent számba.” Nagy, 1978. I. 197.

²³ „Mert rimai katanák palota eránt az mejjúkkel tolják vala, mint habot bolond szél az tavon. Uraimék örvendik ám ez dolgot, mert palotában gyútósféle igencsak gyéren vala, úgy szinte tűzrevaló is. Mert uraimék reggelihöz újságjokat is rend szerént megevék. Fűtözni s langallni penig nem lehet örök éltig az táncztul és cimbaliomtul. Így hát az teméntelen epigrammákat gyömetik egy mélséges kálha eördögi pofájába.” Nagy, 1978. I. 633.



szerelmes lett a halálba).²⁴ Nagy László verseiben olykor a lélek maga is táncra perdül (Két sörényes).²⁵

A költő sajátos látásmódja lehetővé teszi számunkra, hogy hétköznapi cselekvéssorok is táncmozdulatokként jelenjenek meg leírásaiban. Ily módon például a fagyoskodó ember toporgása a táncos mozgásával válik rokoníthatóvá (Zuzmara).²⁶ A hóban meztelenül fürdő szép erdészlány, Viola mozdulatai pedig a lovak táncához válik hasonlatossá. (Havon delelő szivárvány)²⁷ Átvitt értelem-ben („nyomorúsága tánc”), szerepel a tánc kifejezés a Himnusz minden időben című költeményében.²⁸ Híres szerelmes versében a kedves „sávós” haja táncol a szélben. (A forró szél imádata)²⁹

Köztudomású, hogy bár a Biblia jócskán szerepeltet táncos vonatkozású történeteket és táncoló alakokat, sőt maga Nagy László is előszeretettel használ költeményeiben bibliai ihletettséggű képeket, érdekes módon azonban, a tánc és a Biblia kapcsolatának kiaknázására alig találunk példát az életműben.³⁰

A tánc-motívum második nagy csoportját a táncoló élővilág együttese, az állatok, a növények, a természeti jelenségek (évszakok, fény, csönd, délibáb, jégverés, Hold, jégvirág, hullám, tűz) alkotják. Ezek közül – előfordulásuk számát tekintve – a táncoló állatokra és természeti jelenségekre találhatjuk a legtöbb példát a szövegekben. A táncoló állatok közül – Nagy László költői világából következően, – a lovak állnak az első helyen. A viszontagságos körülmények miatt megnyomorodott, bántalmazott, pusztulásra készülő lovak képe többször is megjelenik verseiben. A Katonalovak című versében csaták báljában táncoló, „megsüketedett” lovakat láthatunk.³¹ Egy másik versében (Szederkirály) a munkában meggyötört, sanyargatott „Baba ló” képe bukkan fel.³² A megostorozott ló alakja a Vértanú arabs kanca soraiban köszön vissza.³³ A Búcsúzik a lovacska című hosszúversben pedig egy „vascső-karámban” álló, a kavargó hóesésben a halálát közeledni érző lóról olvashatunk, aki kezdetben az emberek érzéketlenségéről panaszkodik, majd panasza az egyetemes emberi értékek, a természeti kultúra pusztulásává tágul. Látomásában a tánc is szerepet kap:

²⁴ „Emlékezzetek, óhajtozott élni, játszott az életért madár-kecsesen, szeretősen. Táncolt neki vitézmihályos verslábakon, ál-marcás díb-dábul, atavisztikus bájritmusokban, fából faragott királyfi-tagokkal. Táncolt és labdázott úgy, hogy fátyolba göngyölt a sziklát, mert a pucér erőmutatványt rühellte.” Nagy, 1978. I. 611.

²⁵ „nem a félelem, nem a kín, itt az öröm az ostoros, / teljesség, panasztalan, nem görög se nem latin: / kolonctalan lélek táncol az álmok magaslatain.” Nagy, 1978. I. 455.

²⁶ „Ej, barbár ritmus kell a télnek, / lábdobogások, szisszenések- / már próbáljuk a hozzáértő zenét / már szól a tüdő-sípszó.” Nagy, 1978. I. 193.

²⁷ „Róza-cimpája kitágul, / trüszköl, / toporog, / táncol-: / ozmán csikó, deli-szép, / kit a forró szél szült, / de rajta / napsisakú padisa / kengyele még sose zendült.” Nagy, 1978. I. 212.

²⁸ „Piaci csarnok álmosa, / Nyomorúságnak táncosa, / Szilveszter-éji harsona, / Gyönyörűm, te segíts engem!” Nagy, 1978. I. 312.

²⁹ „Csoda, hogy elfér ide, albérleti pici szobába, / fogaid villáma, táncoló sávós hajad, / fullasztó gyönyöröm! Forró vagy, akár a szél!” Nagy, 1978. I. 393.

³⁰ Hacsak nem tekintjük annak Márta és Mária című versének alábbi sorait, ahol azonban a tánc kifejezés csak átvitt értelemben szerepel: „Márta ha zsákol, / Mázsákkal táncol, / Mária felizgul / Nádsusogástól.” Nagy, 1978. I. 39. Nagy László bibliai motívumairól lásd: Szigeti, 1995. Ezzel ellentétben, például Szécsi Margit költészetében, a bibliai tánc képe (a táncoló Dávid király alakjában) többször is megfogalmazásra kerül. Vö. M. Nagy, 2008.

³¹ „Háború volt, halálós télben / rühes lovak közt dülöngéltem. // Katonalovak voltak, árvák, / poklok útjait bejárták. // Táncoltak nyihogva a bálban: / a légnyomások udvarában. / Megsüketedve jöttek onnan esőben, / füledt nappalokban.” Nagy, 1978. I. 112. Pomogáts, 1979.

³² „látod-e szép Baba ló, fehér ló, / Babusék Baba lova, fehér hajú, / fehérnek fehéré, de szedres farú, / látod-e, mit kellett néked megérned, / lestrapáltak, megszakasztottak téged, / zab helyett zabszalmát löktek néked, / mégis te csikóként ugrándoztál, / soványan is táncikáltál, szép Baba ló, / vénülten is nagy volt igyekezeted, / láng volt a te lelked, szép Baba ló, / de bazaltot fuvaroztattak véled, / csak vaslapáttal tapogattak meg téged!” Nagy, 1978. I. 665. A nyomorúságos körülmények közötti tengődő lovakról szóló Nagy László-i sorokat olvasván az embernek önkéntelenül is Zola bányaalovai (Germinal) jutnak az eszébe.

³³ „Hátranéz a ló és látja a szemek lángoló városát maga fölött. És nemet int, nem indul el, bár az ostor sudara káromolva csapkod szeme közé, ahol üstöke táncol.” Nagy, 1978. I. 491.



konferencia



„Királyok, hercegek, grófok
rózsateste nagy darabokban
lerohad rólam
glóriátok patkó a patámon
ezüstözött, pelikános
miseruha hátamon a csótár
új győztesek térdei közt
járom a táncot profánul
a remény makogásával
ágyúk szavazata közben járom
vér fölött is tréfás tavaszban
zenitig vont szemöldökök
íveiben a táncot
a számba ütött gyöngytyúk-tojások
nyers aranyóráit lenyelem
vedelem a bort is palackból
járom
a repülőők jelenéseitől
nem esem térdre
forgódó tankok röhögve
csóválják cső-nyakukat e táncból
járom
az ég alá kicipelt dunyhák
tollzivatárában
kastély tövéen hol zárzatával
ragyog mint a szentség
a burzsuj-fohásztól szalagos
davaj-gitár”³⁴

A mostoha feltételek között szenvedő lovak mellett a megfelelő körülmények között tartott paripák is bemutatásra kerülnek: az egyik versben a táncoló versenylovakról olvashatunk (Csodák csodája).³⁵ A ló idealizált képe, a költői ihletet jelképező szárnyas pegazus szintén ott táncol egyik nevezetes költeményének soraiban (Rege a tűzről és jácintról).³⁶ A táncot járó ló mint a természetesen szimbolizáló őserő Nagy László több költeményében (Korai készülődés, Rege a tűzről és jácintról, Ereklýe) felbukkan.³⁷

Jóllehet a tánc motívumával legtöbbször a ló motívuma szerepel együtt a legtöbbet az állatokat szerepeltető képsorok közül, azonban a lovakon kívül még más táncoló állat is szerepel a költő verseiben. A hagyományosnak mondható népi állat-motívumok közül a pillangó (Szentségtörő

³⁴ Nagy, 1978. I. 343. Tüskés, 1976. 139-140., Tüskés, 2006. 140-141.

³⁵ „Bujkál bennem csodálatos dallam, / dúdolok magamnak, jó kedvem van /Állatnak is jó a fűvön járni, / táncolnak a zsokéék paripái.” Nagy, 1978. I. 272.

³⁶ „Érted nyihog, érted figyel / mezíten fejével, / táncol érted, pázsitodra / tajtékosan térdel, / haj rege rege rege, / haj rege rajta!” Nagy, 1978. I. 280.

³⁷ „Fényesíti a kincsét néhány lovasfiú, / izzadt fejükön körben fényes gyöngykoszorú, / táncol a kényes kanca, rezgeti kis füleit, / s mikor a féltett vékonyát kefe éri, nyerít.” Nagy, 1978. I. 151. „nézd: fejemen a piros csákó, csődörrel jár a fiú, / lógok a gyihos állat nyakában, két karom vaskoszorú, / táncol a fekete sárkány, neki a táj kicsi sátor,” Nagy, 1978. I. 283. „Csak a terebély gyümölcsfa, aki fölöttünk állt, ő mondhatná el, mit művelt époszi ménem a virágpör évadjában. Esztendő múlva a kicsikók tábora táncolt lángján a tavaszi gyufavirágnak.” Nagy, 1978. I. 505.



madonna)³⁸, valamint a medve (Medvezsoltár)³⁹ táncáról is olvashatunk. Az aprócska madár, a vörösbegy ugráncosítása pedig sajtóságos táncként jelenik meg a téli tájban (Havon delelő szívárvány).⁴⁰

A természeti jelenségek, az égitestek, a természeti táj élettelen alkotórészei mind-mind táncot járnak Nagy László verseiben. Az egyik, már idézett versben, a hold az égre táncol,⁴¹ míg egy másik – szintén korábban említett költeményben – a pusztuló értékek felsorolásánál a technicizált világban elpusztuló humánus értékekről, a táncmozdulatok megdermedéséről, a tánc sziklává változásáról olvashatunk (Búcsúzik a lovacska).⁴²

A fehérlő, havas téli tájban különös táncot lejt a csönd a fehér tarlón, a háztetőkön és gödrökön. (Csönd)⁴³ Téli idején táncra perdül az ablakon kirajzolódó jégvirág is és táncosnőként pompázik (Ó, csodálatos jégvirág).⁴⁴ Farsang idején pedig a fény táncol végig a tetőkön, buszokon és a „lómészárszék üvegén.” (Farsangi ének)⁴⁵

A tél mellett egy másik évszakban is táncra perdül a táj Nagy László költeményeiben. Szerelmes verseiben hol a délibáb táncol, hol pedig a forró szél kerekedik táncra. (Szerelmem, csonttörő élet, A forró szél imádata)⁴⁶ A viharban vad táncot jár a mindent elpusztító jégverés (Gyöngyszoknya)⁴⁷ Nyári fürdőző leányok különös szoknyája lesz a hullámok tánca, egy másik művében pedig a tenger hullámai jelennek meg (A vasárnap gyönyöre, Tájkép magammal).⁴⁸

A Nagy László-i oeuvre-ben az őselemek közül központi szerepet kap a tűz motívuma, amely néha a táncsal is összekapcsolódik. Az apa tűz fölé hajló feje körül szikrák járáják a táncot (Apám).⁴⁹

³⁸ „A szentségtörő madonna / háttere arany vihar, / illog és villog a lepkék / lemezes táncával.” Nagy, 1978. I. 332.

³⁹ „dējanna, dējanna, hölgyek, urak és tahók, / Csorba a fényesség: medvetánc hiányzik a tapshoz,” Nagy, 1978. I. 448.

⁴⁰ „Ó, havas erdő némasága, / szél se járja, / oly igen árva, / csak egy magányos / vörösbegy szálldos / ágról-ágra. / Pereg a hópor, / gyenge-reptű / szárnyatolla / két pici seprű / takarít, csak takarít, / söpri az éhség csillagait, / piros kis örült, / búvól-bájol, / hideg vesszőkön, / akár a szívem / jajgatva táncol, / szép napot vár, / végtelenségig / fehéredve / ámul a tél, a halál: / micsoda madár, / micsoda madár!” Nagy, 1978. I. 209-210.

⁴¹ „A hold amikor égre táncolt, / bőrtükre selyemszört varázsolt. / Álomban kihajtottam őket, / Jártuk a szeles, zöld mezőket.” (Katonalovak), Nagy, 1978. I. 113.

⁴² „Én ember akartam lenni / az lesz hirtelen a gép / titeket másol / hasznosabbra torzít / a csodák csodájaként / elrabolva agyateket, szíveteket / ezerszer mohóbb / micsoda ruganyos, micsoda halk / csak duruzsol s ketyeg / elfújja a lámpavilágot / kioltja a virágzó cseresznyefát / szemet vet a majálisra / szikla lett a zene / a tánc és ital” Nagy, 1978. I. 346.

⁴³ Táncol a csönd fehér tarlón, / trombitája égszín virág, / hatalmától megnémulnak / nádasok és bölömbikák. // Táncol a csönd háztetőkön, / fáradtaknak jó az álom, / ablak alatt, kertek alatt / csukott szájjal danolászom. // Táncol a csönd, bejár minden / gödröket és szegleteket, / harmat esik, szívem fázik, / hajt a bánat leveleket. Nagy, 1978. I. 40-41.

⁴⁴ „Ó, csodálatos jégvirág, / táncolva megdermedt leány, / fátyolos, csipke kombinés, / napvilágomnak ablakán.” Nagy, 1978. I. 80.

⁴⁵ „Táncol a fény, néha eltűnik / kátránytetőn, hó levén, / ezüst autóbuzok hátán, /lómészárszék üvegén.” Nagy, 1978. I. 184.

⁴⁶ „Itt belül vad havazások / Függönyén délibáb táncol: / Játékok, csonttörő élet: / Bolondulok érted: hiányzol.” Nagy, 1978. I. 367. „Szél, te véremre támadó forró szél, / nőstényoroszlán sóhaja, délövi / lárma, te sárgarézmellű ragyogás, / nekímész a szemnek, táncolsz, a csókod ragály,” Nagy, 1978. I. 389.

⁴⁷ „S nézd a gyönyörű cédát, ugrik, csördül a szoknya, / most kezdődik a tánc, már viharerővel rojpa. / Cintányérral az orkán gyorsan járja körötte, / vaknapot, holdat zordan csattogat össze, / szájából zúgnak-zengnek minden hurok és kürtök, / tücskök vagytok csak hozzá, jó hegedűsök! / Ilyen hangokra, ilyen muzsikaszóra / forog a fehér szoknya s nincs ki lefogja. / Ránca kinyílik mind, a széles égbolt az öble, / kéjjel rázza a gyilkos gyöngyöt a földre / Ne mondhasd rá, hogy fősvény – mázsaszám rázza, szórja / Füre, fára, aranyzöld szőlőbogyóra. / zöld gabonára, az élet legközepébe! / A szája belekékül, a táncnak sose lesz vége?” Nagy, 1978. I. 202-203.

⁴⁸ „Vízpartra meztlenednek szépséggel hízott csipők, / Ötlenek hideg-zöld szoknyát, hullámos táncbavivót.” Nagy, 1978. I. 235. „Tengerbe bukkott napvilágról / búcsúzkodok, lépnék utána: / hideg tajtékban holtan táncol /szívem öröme, ifjusága.” Nagy, 1978. I. 242.

⁴⁹ „Görnyed a tűznél, hólé-marta, / vörös bakancs kifűzve tágra, / fejénél táncos azúr szálak / nullákat nyílnak, ez a virága.” Nagy, 1978. I. 244.



konferencia

Egy másik versében a lángban eléggő ősz hajsza mozgását egy tündér tűzben hajladozó táncához hasonlítja. (Tündér a tűzben)⁵⁰

A táncoló élővilág legkisebb csoportját a növények alkotják. Nagy László verseiben megelevenedik a természet, táncra kerekednek a fák. Egy korai szerelmes versében táncra perdül a meggyfa (A meggyfa alatt),⁵¹ de az egyik legkorábban virágzó, jellegzetes sárga virágot bontó, som is táncot jár. (Cinóber fényben)⁵² A népköltészetben gyakorta szerepeltetett kőkény is „mímeli a táncot”. (Dombon).⁵³ A sírok tetején növegyom és virág is táncol. (Esti képek)⁵⁴

A táncoló motívumok utolsó, legkisebb, csoportját a táncra perdülő tárgyak alkotják. Az egyik versben a zsírban táncoló kenyérekockákról, egy másikban pedig a kés nyelén megelevenedő ábrázolás táncáról, egy harmadikban pedig a harangok megtáncoltatásáról olvashatunk. (A vasárnap gyönyöre, Kés, Elvárásolt kastély)⁵⁵ Végezetül a Petőfit jelképező piros csizma virtuóz táncát kell megemlítenünk (Föltámadt piros csizma).⁵⁶

Összegezve tehát elmondható, hogy a tánc-motívum – mind mennyiségi, mind strukturális szempontból – viszonylag szerény szerepet kap más motívumokhoz képest a költő műveiben, de egyúttal az is kijelenthető, hogy a tánc motívuma Nagy László költészetének egyik jellegzetességének tekinthető.

A Nagy László-i címerpajzs egyik kis szegletébe a tánc motívuma is felfestendő.

Irodalomjegyzék

Bori

1967 Bori Imre: *Két költő*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1967.

Csoóri

1987 Csoóri Sándor: Nagy László újra Debrecenben. In: Csoóri Sándor: *Készülődés a szám-adásra*. Budapest, Magvető, 1987. 192–198.

⁵⁰ „Most kitépve hajlongsz, / elégetlek máglyán, / göndörödő táncot / jársz a gyufa lángján.” Nagy, 1978. I. 82.

⁵¹ „Kerted végében roskadozva / egy pirhólyagos meggyfa áll, / aljában térdel teéretted / Szent László, szép aranykirály. // A hajló meggyfán megkötözve / Egy fehér angyal reng, röpös / meggyet szakítok, elpattantom / attól lesz ajkad vérvörös // Gallyat török: rubinkoszorú / Ott remeg homlokod körül / a meggyfa táncol és az angyal / megszabadulva elröpül.” Nagy, 1978. I. 21–22. A verssel kapcsolatban érdemes Csoóri Sándor szavait idézni: „Mit is jelentett neki a hagyomány? Átöröklést? Ismétlést? Hú emlékezetet? Sokkal többet! A nyelvben megörzött múlt tudatát ő kezdettől fogva úgy fogta föl, mint a mozgalmal jelen időjét. Küzdött, birkózott vele, hódolt neki, ráfonódott. Jó mélyen a tüdejére szívta, mint az otthoni kapadohány füstjét. Számára például Szent László, a szép aranykirály nem történelmi alak, hanem egy érzet, egy érzelemmé finomult legenda; valami belső fényesség, amely semmiben sem különbözik az ő legközvetlenebb élményeitől. Lírai átváltozások révén így lesz az Árpád-házi királyból önéletrajzi mozzanat egy korai szerelmes versben.” Csoóri, 458.

⁵² „Sombokor táncol, / csillaggal gombos, / kezed a nappal / kínjától oldoz, / asztalomra bort hoz.” Nagy, 1978. I. 318.

⁵³ „Kis kőkényfa mímeli a táncot / Érzy a tavasz megérkezett / Mint a kisgyerekeknek a bálban / Vállá csak a vállá rezeg” Nagy, 1978. I. 115.

⁵⁴ „Hányan haltak szolgásgáttól, / Vésztől ezer év alatt? / Felettük gyom s virág táncol, / e holtakról nincs adat.” Nagy, 1978. I. 145–146.

⁵⁵ „Tipegnek apró nagymamák, éljenek igen soká, / gondot susognak, gyűjtják a lángot a lábos alá, / búbosodik a tejjecske, hopp-hopp, csaknem kifutott, / fölforr a barna maláta, / pezsegget aranyhabot, / kenyérekockák a zsírban táncolnak jajpirosan, / gőzölgő rántott levesbe esnek majd illatosan.” Nagy, 1978. I. 230. „Már akkor kinyitottalak, / játék ezüstistene, kés: / hajnalomból zöld síp visít / és cincog cirok hegedű / És táncol faragott halál-” Nagy, 1978. I. 439. „Délutáni sétalovaglás – az anyaföld sóhaja hordoz. Ágaskodva a toronyig érünk, megtáncoltatnám a harangokat, s im, köddé vált kezem a bronzon. De megcsendíti fületem egy finom tiltakozás: Félre, te szentségtörő, a harangokat csak fejni szabad!” Nagy, 1978. I. 648–649.

⁵⁶ „s föltámadt piros csizma a síkon / szívünk dombjának dúvadja már / végzet-igézte agyunkon táncol / sarkantyúzza a dögöket is / mit akar, mit akar, azt akarja / szeresse ez a nagy havú országot / kövesse holt és eleven” Nagy, 1978. I. 527.



Dobóné

1981 Dobóné Berencsi Margit: A tűz motívuma Nagy László költészetében. In: *Magyar Nyelv*, (1981) 1. sz. 72-82.

Dobóné

1989 Dobóné Berencsi Margit: *Nagy László tizenkét versének elemzése*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

Falvay

1997 Falvay Károly: A menyegző (?) – kitűnő táncosokkal. In: *Táncművészet*, (1997) 5–6. sz. 33–34.

Falvay

1998 Falvay Károly: Gondolatok Nagy László: Menyegző c. költeményét olvasva. In: *Nyelvünk és kultúránk*, (1998) 81–93.

Falvay

2001 Falvay Károly: „Batyu-lakodalom”. Farkas Zoltán táncjátékának felújítása a BM Duna Művészegyüttesnél. In: *Táncművészet*, (2001) 3. sz. 34–35.

Görömbei

2005 Görömbei András: *Nagy László költészete*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005.

Kaán

é.n. Kaán Zsuzsa: *Egyetemes tánc történet I. A táncművészet története az őskortól a XX. századig*. Budapest, é.n.

Kiss

1993 Kiss Ferenc: *Írások Nagy Lászlóról*. Budapest, Püski, 1993.

M. Nagy

2008 M. Nagy Emese: „Táncot, forgósat, édeset”: A tánc szerepe Szécsi Margit költészetében. In: *Táncművészet*, (2008) 3. sz. 36–38.

Nagy

1979 Nagy László: *Adok néktek aranyvesszőt*. Összegyűjtött prózai írások. Budapest, Magvető, 1979.

Nagy

1994 Nagy László: *Krónika-töredék. Nagy László naplója. 1975. február 14-től 1978. január 29-ig*. Budapest, Helikon, 1994.

Pomogáts

1979 Pomogáts Béla: Nagy László lovai. Egy motívum költészetében. In: Pomogáts Béla: *Sorsát kereső irodalom*. Budapest, Magvető, 1979. 511–524.



Pomogáts

2004 Pomogáts Béla: Költészet: hatalom és kiszolgáltatottság. Nagy László halálának huszadik évfordulóján. In: Pomogáts Béla: *A költészet szigetengere*. Budapest, Littera Nova, 2004. 177–182.

Tarján

1994a Tarján Tamás: A természet mint líraszervező elem Nagy László költészetében. In: Tarján Tamás: *Nagy László tekintete*. Budapest, General Press, 1994. 131–146.

Tarján

1994b Tarján Tamás: A ráébredés-motívum Nagy László lírájában. In: Tarján Tamás: *Nagy László tekintete*. Budapest, General Press, 1994. 164–170.

Tarján

1997a Tarján Tamás: A kised-motívum Nagy László lírájában. In: Tarján Tamás: *Tres faciunt collegium*. Budapest, Orpheusz Könyvek, 1997. 7–27.

Tarján

1997b Tarján Tamás: A szesz-motívum Nagy László lírájában. In: Tarján Tamás: *Tres faciunt collegium*. Budapest, Orpheusz Könyvek, 1997. 28–36.

Tarján

2001 Tarján Tamás: „Te vagy a táncos”. A Menyegzőről. Nagy László verse az irodalomtörténetben. In: *Táncművészet*, (2001) 3. sz. 32–33.

Tolcsvai

1998 Tolcsvai Nagy Gábor: *Nagy László*. Pozsony, Kalligram, 1998.

Szigeti

1996 Szigeti Lajos Sándor: „Vállamon a bárányos éggel...” (Bibliai motívumok Nagy László költészetében). In: *„Inkarnáció ezüstben” Tanulmányok Nagy Lászlóról*. Szerk.: Tasi József. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1996. 50–59.

Tüskés

1976 Tüskés Tibor: Nagy László: Kiscsikó-sírató. In: *Tüskés Tibor: Versről versre*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1976. 138–146.

Tüskés

1983 Tüskés Tibor: *Nagy László*. Budapest, Szépirodalmi, 1983.

Tüskés

2006 Tüskés Tibor: *Nagy László pályaképe*. Pécs, Pro Pannonia Alapítvány, 2006.

Vasy

2000 Vasy Géza: Az ünnep motívuma. Nagy László: A vasárnap gyönyöre. In: Vasy Géza: *Tárgyiasság és látomás*. Budapest, Krónika Nova, 34–41.



Major Rita

A szövegekből előbukkanó koreográfus: Maurice Béjart és az irodalom*

Ritkán fordul elő a tánc történetében, hogy egy koreográfus életművében irodalmi alkotásokról is szót lehet és kell is ejteni.¹ Arra találunk példát, hogy egy táncalkotó dokumentálja saját munkáját, vagy esetleg szövegeknyvet ír saját maga, sőt esetleg mások számára. Leggyakrabban azonban az önéletrajz, a napló vagy az emlékirat műfajával találkozhatunk (például August Bournonville, Isadora Duncan, Serge Lifar, José Limón, Martha Graham, Bill T. Jones, Twyla Tharp, Jean-Claude Gallotta és mások is írtak ilyeneket). Az azonban ritkán fordul elő, hogy egy ízig-vérig táncban gondolkodó koreográfus az „írásbeliség” területén is jelentékeny nyomot hagyjon maga után. Hogyan alakulhatott ki ez a sajtóságos kapcsolat Maurice Béjart a táncalkotó, színházi ember és az írott szövegek között és hogyan épült össze műveiben az írott szöveg a testbeszéddel?

Béjart számára az irodalom nagyon hamar mindennapi „táplálékká” vált. Köszönhetően filozófus édesapja, Gaston Berger műveltségének és nevelési elveinek, a vers, a próza, a mesék, a színdarabok és az európai mítoszok világa nagyon korán, már gyermekkorban elérhetővé, sőt jelen valóvá vált számára és beleépült abba a képzeletbeli „borghes-i” végtelen könyvtárba, amely később koreográfiáinak, színházi rendezéseinek is tárháza, forrása lett.² A szellemi környezet, amelyben nevelkedett széleskörű és gazdag kulturális tradíciót foglalt magába. Már gyermekként építőkockák helyett könyvekből épített várat magának. Azt is apjának köszönhetette, hogy olyan művek, mint például a Bhagavad-Gita szanszkrit szövegei éppen olyan „közeliak”, ismerősek, sőt alapvetőek lettek számára, mint a német költészet remekei, a kínai versek vagy a Grimm-mesék.³ Goethe, Rilke, Tolsztoj, Csehov, Balzac és Victor Hugo művei mellé, később a kortárs európai irodalom alkotásai, de hindu vagy éppen japán versek, regények is társultak. Maurice Béjart a későbbiekben valódi és szellemi utazásai alkalmával gyűjtögette, gyarapította valódi és „szellemi” könyvtárát, amelyet úgy kezelt, mint valamilyen pogyászt. Olvasmányai, kedvenc „könyv-társai” mindig vele, a fejében vagy a keze ügyében voltak. Egyes olvasmányait többször újra és újra elővette, például Tolsztojtól az Ivan Iljics halálát, Dumas életrajzát, André Malraux: Antimemoár-ját, De Gaulle tábornok Beszédeit, Dosztojevszkij műveit, Baudelaire költeményeit, vagy Balzac Séráphitáját. Édesapja német műveltségének hatása annyira mélyen ivódott belé, hogy felnőtként is előfordult vele, hogy elalvás előtt újra és újra elolvasott egy-egy német verset, „rágcsálva, ízlelgetve” a szavakat, mint azt az almat, amelyet elalvás előtt gyermekként mindig a nagyanyjától kapott.

Nagyon sokat olvasott... Klasszikusokat és moderneket, változatos műfajokat, szépirodalmat, bölcséleti és tudományos műveket. Ráadásul különféle nyelveken. Angolul, spanyolul minden

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és irodalom konferencián, 2012. március 2-án.

¹ Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében.

² Gaston Berger (1896-1960): francia filozófus, gyáros. A karakterológia és a prospektív filozófia irányzatának egyik jelentős alakja.

³ Bhagavad-Gita: szanszkrit nyelvű filozofikus költemény. Béjart számára a mű transzcendentális tudásról és a jógaról szóló tanításai váltak irányadóvá.



nehézség nélkül értette a szövegeket, németül és olaszul kicsit nehezebben. Egy interjúban Patrick Poivre D'Arvor azt írta róla: „Éjszaka olvas. Nappal táncol.”⁴

Mindebben persze szerepe volt az édesanyja korai halála okozta krónikus álmatlanságnak is, de még így sem érti az ember, hogyan lehetett ilyen intenzív életmód, alkotások, próbák, turnék, utazások, együttes-vezetés, iskolák irányítása mellett ennyit olvasni. Talán éppen emiatt az olvasáshoz különleges módszert fejlesztett ki: úgy olvasott egy könyvet, ahogyan a partitúrát lehet olvasni. Az olvasás gyorsaságát tudta fokozni ezzel. „Amikor egy zenekari partitúrát fogsz a kezedbe, akkor ott egyetlen oldalon, felülről lefelé láthatod az első és a másodhegedűk szólamait, a brácsákat és a csellókat, a fafúvókat, a „rezeseket” és a dobokat. Az igazi karmester mindezt egyszerre olvassa. Ha egy könyv tipográfiaiilag megfelelő, akkor oldalanként tudom olvasni. (...) Így olvasni egy könyvet, azt jelenti, hogy az ember megízleli a könyv műfaját, stílusát, lényegesebb gondolatait. Ha pedig többet akarok, később elolvasom még egyszer.”⁵

Az olvasmányokból azután nagyon gyakran balettek születtek. Ha magunk elé képzeljük Maurice Béjart műveinek jegyzékét, a címek jelzik, hogy balettjeinek több mint a fele valamilyen irodalmi forrásból kapott inspirációt. A legfontosabbak: Trió szonáta (J. P. Sartre) (1957), Don Juan nyomában (14. századbeli spanyol monda illetve Keresztes Szent János szövegei) (1962), Rómeó és Júlia (W. Shakespeare) (1966), Szent Antal megkísértése (G. Flaubert) (1967), Baudelaire, (1968) La Nuit Obscure (Keresztes Szent János szövegei) (1968), L'Ange Heurtebise (J. Cocteau) (1972), Improvizációk Mallarmé-ra (1973), Per la Dolce Memoria di Quel Giorno (Petrarca) (1974), A mi Faustunk (J.W. Goethe) (1975), A képzelt Molière (1976), Héliogabale, avagy a megkoronázott anarchista (A. Artaud) (1977), Dichterliebe /Amor di Poeta (H. Heine, Ch. Baudelaire) (1978), Illuminációk (A. Rimbaud) (1979), A Székek (E. Ionesco) (1981), Öt modern No-játék (1984), Malraux, vagy az Istenek metamorphózsisa (1986), Szent Sebestyén mártírúma (G. D'Annunzio) (1986), M-Mishima (1993), Lear király, Prosperó (W. Shakespeare) (1994), A köpönyeg (N.V. Gogol) (1999), Zarathoustra, a Tánc Dala (F. Nietzsche) (2005), Tchekov au Bois dormant (Csehov mint Csipkerózsika) (A. Csehov) (2006).

A kérdés az, hogyan nyúlt Maurice Béjart ezekhez, a gondosan kiválogatott szövegekhez? Hogyan változott át a szöveg táncos előadásá, hogyan vált nem csupán illusztrációvá, hanem autonóm tolmácsolójává az adott szövegnek?

Michel Bernard A koreográfiai alkotásról (2001) című könyvében a táncművek alkotásához felhasznált irodalmi szövegekkel kapcsolatosan – részben merítve a modern és a posztmodern irodalomtudomány elméleteiből - a három megközelítési lehetőségként

1. szemantikai
2. esztétikai
3. poétikai (költői), képzeletből fakadó (pouvoir d'induction imaginaire) értelmezésről beszél.⁶

Az első esetben az adott szöveg jelentése, tartalma, értelme a kiindulópont. Ez a legelterjedtebb koreográfusi gyakorlat, amely többnyire narratív feldolgozást indukál. A színpadi látványban mozdulatokból „épített” képekkel jelenik meg a szöveg tartalma, látható és azonosítható formák és figurák rendszere szolgálja a mű érthetőségét, értelmezhetőségét.

Az esztétikai megközelítésben a szöveg irodalmi értéke hat az alkotóra, a „Barthes-féle plaisir du texte” /a szöveg öröme, élvezete / kell, hogy megjelenjen a koreográfiai alkotásban, látható, hallható, „érzékkelhető” és élvezhető megvalósításban. A mozdulatokban, a szcenikai megoldásokban, a zenében egyaránt érvényesülnie kell a szövegből fakadó esztétikai minőségnek.

⁴ Poivre d'Arvor, 1987. 47-52.

⁵ Zahnd, 2001. 83-84.

⁶ Michel Bernard a párizsi Sorbonne filozófia, illetve tánc- és színházesztétika professzora. Több nagy sikerű esztétikai, filozófiai könyv szerzője.



A harmadik megközelítés talán a legritkábban megvalósuló koreográfusi megközelítési mód. Ezúttal az alkotó nem a szöveg jelentésére, nem is formai értékeire koncentrál, hanem a szöveg hatására, a belőle kiváltott képzetekből, képekből alkotja meg saját művét. A szöveg tehát nem valamilyen monolitikus valóság, hanem inkább komplex szerkezet, amely „lemezes”, „rétegelt”, mint a kőzetek, így rétegeit többféle módon lehet felfejteni. A legfontosabb azonban, hogy a művész személyesen „éli meg” a felhasznált szöveget, amely saját szubjektív olvasatában „generál” új művészi alkotást.

Ami Maurice Béjart-t irodalmi ihletésű koreográfiáit illeti, megállapítható, hogy a felhasznált szövegek jelentésének, tartalmának narratív színpadi megjelenítésére, ritkán találunk példát alkotásai között. „A balettnak nincs több mesélni valója, de annál több a mondanivalója!”⁷ Ha Béjart-nál „irodalmi” a mondanivaló, akkor többnyire a szöveg a kiindulópont, de ezt a szöveget, vagy szövegeket mindig egyedien kezeli.

A Shakespeare-drámák feldolgozásakor például többnyire értelmezett, vagy aktuális üzenetet kapcsolt a szöveghez. Üzenete permanens asszociációkból született, az asszociációk egymásba szövődése adta a mű új mondanivalóját. Ilyen például a Rómeó és Júlia (Bemutató: 1966. Brüsszel), amelyben a mitikussá vált történet „ürügyén”, szerelem és a gyűlölet küzd egymással korokon és helyszíneken átívelő értelmezésben. Béjart a shakespeare-i dráma üzenetét vetítette későbbi korokba, analógiákat keresve, erőszak és humanizmus, szerelem és gyűlölet örökké visszatérő témáinak felbukkaszásában. Művéhez Berlioz partitúráját használta, egyesítve a zeneszerző romantizmusát a shakespeare-i történet kegyetlenségével. Választása nemcsak a zenei minőség miatt esett erre a muzsikára, hanem azért is, mert érdekelte őt és – újabb asszociációs réteggént - bele is szötte balettjébe Berlioz Shakespeare iránti rajongását és életrajzi vonatkozásokat is felidézett. Szerinte Berlioznak a nagy angol szerzőhöz fűződő érzelmei a zeneművet minden más a témával foglalkozó kompozíciónál mélyebbé és drámaibb hatásúvá tette.

Balettjéhez elő- és utójátékot szerkesztett, amellyel még inkább az „örök” üzenetet hangsúlyozta. „Szerelmeskedj, ne háborúzz” – adta konkrét verbalitással egyik szereplője szájába a hippi mozgalm „szlogenjét” a befejezésben a hófehér ruhás párok kórtánca közepette. És bár Béjart szerint a tánc a színháznál is alkalmasabb a szerelem megfogalmazására: „Azt hiszem, hogy egy arabesque, egy port de bras, egy tekintet többet mond a szerelemről, mint egy megírt színpadi jelenet, a tánc ezúttal nem eshet a fecsegés, a túlbeszéltség hibájába...”⁸ Ezúttal az örök szerelem szimbólumaként számon tartott történet mégis csak mellékszál a belőle származó mélyebb, általánosabb mondanivaló megfogalmazásához.

King Lear – Prospero (Bemutató: 1994. Montpellier) című balettjében két drámát kapcsol össze. Béjart hősein keresztül ezúttal a birtoklás drámáját fogalmazta meg: egy másik ember vagy a hatalom, egy királyság birtoklását. Lear története számára középkori haláltáncként jelenik meg, míg A viharban a varázslat világát ábrázolja, amely számára – visszatérő motívumként – a cirkusz porondját idézi meg. A középkori haláltáncok füzér-formája és a gyerekkora óta csodált cirkuszporondon köröző világ összekapcsolódik művében.

A Molière imaginaire /A képzelt Molière / (Bemutató: 1976. Párizs, Comédie Française) című művében, amely a táncot és a színházat vegyíti (ahogyan ez gyakran Molière komédia balettjeiben is történt), a kiindulópont megint csak a szöveg, egészen konkrétan két szó: Természet (Nature) és Csalás, Félrevezetés (Impostur). Béjart szerint Molière-t olvasva, bizonyos szavak rendszeres visszatérését lehet megfigyelni. Leggyakrabban a két említett szó jelenik meg nála, amely két fogalom egyébként Molière életében is szerepet játszott. Szerette a természetet, a természetes

⁷ Béjart, 1985. 114. Ahol külön nem jelölöm, ott a francia nyelvű szövegek saját fordításomban szerepelnek.

⁸ Robert, 2008. 61., 221-222.



dolgokat, a szabadságot, de folyamatosan harcolnia kellett a csalók, a képmutatók ellen, legyenek azok doktorok, gazdag fősvények, kényeskedők, vagy ájtatoskodók.

Béjart koreografikus színdarabjában együtt dolgoztak színészek és táncosok, megfért benne egymás mellett a tánc, a gesztus és a verbalitás is. A beszédes részekben pedig a klasszikus alexandrinusok keveredtek tájnyelvel és „makaróni latinnal”. Ahogyan Molière számára egy grimasz, egy kitörő kacaj vagy egy dal ugyanolyan fontos volt, mint a szép, veretes szöveg, ugyanúgy Béjart koreográfiájában egymáshoz tartozott, a tánc, az akrobatika, vagy a színjáték és a beszéd. Bemutatásakor a darab igen újszerűnek hatott a hagyománytisztelő Comédie Française repertoárjában.

Még érdekesebb az, ahogyan Baudelaire (Bemutató: 1968. Grenoble) című művében használja az irodalmi ihlető forrásként szolgáló szövegeket. A *Le Spleen de Paris* címet viselő, 50 prózaversből álló gyűjtemény (1869) első darabja a *L'Étranger* (Idegen) ihlette a balettet, amely valójában egy képzeletbeli utazásra hívta a közönséget a révület, a szerelem és a zene világába. Az utazás motívuma egyébként is rendszeresen visszatérő motívum Béjart oeuvre-jében. A prózavers a „les merveilleux nuages” (a csodálatos felhők) kifejezéssel zárul, amely képpé válva megjelenik a színpadon is. Ugyanakkor a „felhő-kép/zet” szintén többször visszatér Béjart-nál. „Szeretem a felhőket, mint a titokzatos idegent Baudelaire prózaversében. (...) „Szeretném, ha léteznének zenei felhők, ha lenne Mozart-felhő, vagy Wagner-felhő.”⁹

Ezúttal a szöveg és a zene találkozása, interferálása tovább „szervezi” a balettet. A prózavers szövege felvételtől hallatszik, míg a színészek és a táncosok Baudelaire szavait, mondatait mondják „élőben”. A választott zenei kíséret pedig nagyon tudatosan egészíti ki és teszi teljessé a Baudelaire-képet, hiszen Béjart egyrészt Debussy: *Cinq Poemes de Baudelaire* (Öt Baudelaire vers) című művét valamint Wagner zenéjét /kevésbé ismert zongoradarabok, illetve részletek a Tannhauserből/ társítja balettjéhez. Az öt Debussy által megzenésített vers közül például az *Áhítat* című verset. A romlás virágai-ból maga mondogatta monoton gépiességgel és olykor váltogatta a zenei taktusokkal, amelyből érdekes hangzás és sajátos ritmus keletkezett.

Természetesen Béjart olvasta Baudelaire-nek az 1861-ben megjelent, Richard Wagner és a Tannhauser Párizsban címmel készített kritikai írását (ez volt a poéta utolsó nagy elméleti munkája), amelyben a költő elsőként védte meg és értékelte a kor ítéseiivel szemben Wagner muzsikáját. Egyben a modernség körül kibontakozó vitához is „hozzászólt” írásával. Ha megnézzük a szöveg egyes részeit, szinte a béjart-i színpadi kompozíció leírását olvassuk benne: „Ezt a tüzes és zsarnoki zenét hallgatva, néha úgy tűnik, mintha a sötétség álmok szaggatta mélyén ópium keltette képzetek rajzolódnának ki.”¹⁰

A koreográfus tehát a szövegek tartalmi, esztétikai elemeiből válogatta ki az összeillőket és alkotta meg ezekből saját Baudelaire-képet. Kaleidoszkópikus látomásában, amelyben szöveg, zene, fény és tánc egyesült, a nagy francia szimbolista szellemi világát konstruálta képekké.

Különleges a szöveg és a tánc viszonya A Kilencedik szimfóniában (Bemutató: 1964. Brüsszel), ahol minden kétséget kizáróan maga a zenemű a koreográfia kiindulópontja. Mégis a Béjart életművében olyannyira meghatározó jelentőségű Friedrich Nietzsche szövegei, illetve Schiller Örömmódája legalább olyan fontos hatást gyakoroltak a balett születésére. Nem véletlenül tekintették ezt a művet a korabeli kritikusok is Béjart emblemátnak alkotásának, hiszen a brüsszeli Királyi Cirkuszban megvalósult előadás a monumentális táncszínházi alkotások egyik első darabja lett. Szimfonikus balettnek is tekinthetnénk, hiszen a zene ihletésében született, de valójában nagyon is „gondolati” táncdarabról van szó, amelyben morál, hit, egyetemesség, a világ születése és az emberiség felelőssége a világ iránt, mind megjelenik. Béjart szerint: „A Kilencedik eltáncolt

⁹ Béjart, 1996. 190.

¹⁰ Baudelaire, 2000. 5. Lenkei Júlia fordítása.



koncert, félig ártatlan, félig őszinte, félig populista befejezéssel.¹¹ A zenekarral és kórusal szcenírozott tánckölteményben Nietzsche: A tragédia születése című művének sorai váltak grandiózus, hatásos erejű képekké. A szöveg szinte teljesen táncá lényegült át, a huszonöt nemzetből származó, mindenféle származású és bőrszínű fiatal táncos produkciójában:

„A dionüszoszi bővületben nem csupán az embernek emberhez fűződő köteléke újul meg ismét: az elidegenült, ellenséges vagy leigázott természet is engesztelő ünnepét üli tékozló fiával, az emberrel. (...) Változtassuk eleven festménnyé a beethoveni Örömodát és ne röstelljük elképzelni, hogy milliók roskadnak borzongó érzéssel a porba. (...) Énekszóval, táncsal nyilvánítja magát magasabb közösség tagjának az ember: feledte a járást és a beszédet, s táncos léptekkel már-már a levegőbe emelkedni készül. Mozdulataiból az elvarázsoltság szól. (...) Az ember nem művész többé – műalkotássá lett.” Nietzsche, 1986. pp. 29-30. Kertész Imre fordítása¹²

Az 1964-es premieren a szövegek eredeti (német) nyelven hangzottak el, később Párizsban, a mű prológusában Jean-Louis Barrault, a híres színész-rendező, mondta el franciául a szövegrészleteket. A záró részben nyolcvan táncos, kézen fogva, koncentrikus körökben kanyargó, grandiózus, látomászerű tánc pontosan azt valósította meg, amely a beethoveni zenemű egy 19. századi német partitúráján olvasható: *Symphonie mit Chor und Tanz*. A balettet később Mexikótól, Washingtonon át Veronáig, szinte az egész világon bemutatták. A művet a nagyszabású és nagy hatású Béjart koreográfiák táncszínházi vonulatához sorolták a kritikusok.

Végül egy különleges irodalmi anyag felhasználásra is érdemes kitérnünk, amely Maurice Béjart életművében ismét fontos állomást jelentett. A japán kultúra iránti érdeklődését szintén apai örökségként kapta, amelyhez azután társultak személyes élményei, olvasmányok, a japán nyelv tanulására tett kísérletek, az 50-es években Párizsban megjelent japán filmek hatása, valamint az utazások (először 1967-ben járt Tokióban). Mindez különleges hangsúlyt kapott, amikor a koreográfus megismerkedett Mishima Yukio,¹³ japán samuráj családban született író műveivel. Béjart nem egy darabjához merített ihletet a japán kultúrából (például: *Hi Kyo*, 1969, *Kabuki*, 1986), de Mishima művészete – kortárs jellegével, látásmódjával és a szerző rituális öngyilkossága okán is – rendkívül mélyen megérintette. 1984-ben *Öt modern No* (Bemutató: Brüsszel) címmel Mishima írásaiból készített balettet. A szövegeket Marguerite Yourcenar fordításában használta. A koreografikus előadásban, amelyben színészek is közreműködtek (részt vett a vállalkozásban Jean-Louis Barrault társulata is), Béjart célja az volt, hogy az írások szellemében modern No-színházi előadást készítsen. Az előadás (amelyről csupán néhány leírás maradt fenn) egyszerre tűnhetett komédiának, rítusnak és bulvárdarabnak. Valójában a középkori samurájok harci képességeit igyekezett egészen modern környezetbe helyezve bemutatni. Jellemző módon keveredett ebben az előadásban is a Béjart-ra jellemző és neki olykor fel is rótt kettősség: irodalmi háttér, amelyet a hatás kedvéért közérthetővé, talán populárisává, az európai néző számára is érthetővé igyekezett tenni.

Az *M* mint Mishima (Bemutató: 1993. Tokió, majd Párizs) című műve azonban már igazi balett volt, amelyet a japán író életművének szentelt. „Nagyon megérintett engem, mert élete összhangban volt az életművével, sorsával igazolta művészetét. Számomra ő egyszerre jelenti a gyengédséget és a kegyetlenséget, a gyermeki mosolyt és a brutális emberi erőt, a dicsőséges szerzót és az esendő, fájdalommal teli embert. Megdöbbenő a szenvedés iránti szenvedélye, a halálvágya.”¹⁴ Művében a japán író kisgyermekként, samuráj harcasként és Szent Sebestyénként ábrázolta, ezek a figurák „utazták be” Mishima életének és művészetének különös világát. „Mishima szelle-

¹¹ Béjart, 1996. 525.

¹² Nietzsche, 1986. 29-30. Kertész Imre fordítása.

¹³ Mishima Yukio (1925-1970) japán író, közel negyven világhírű regény, elbeszélés és több kabuki dráma ünnepelt szerzője, akit háromszor is jelölték irodalmi Nobel-díjra.

¹⁴ Robert, 2008.185.



mi és erkölcsi forradalmat csinált a japán művészetben. Ilyet mások is akartak, de kevesen mentek el a legvégsőig, a halálig. Ő megtette! Le a kalappal előtte! Tovább ment, mint Jean Genet!”¹⁵

Béjart szerint Mishima modern hagyomány tisztelete termékeny talaja lehet a Kelet és Nyugat közötti kulturális párbeszédnek. Bizonyára nagyon jól tudta miről beszél, hiszen Mishima rajongója volt annak az új tánc mozgalomnak is, amelyből a később Európában is teret hódító butoh irányzat lett.¹⁶ Ennek alapítója T. Hijikata¹⁷ éppen Mishima egyik írásából (Tiltott színek) készítette 1959-es botrányos, de a mozgalom történetében korszakos előadását. Az pedig szintén izgalmas gondolatokra ragadtathatja a téma kutatóit, hogy Mishima, Hijikata és Béjart között közös szellemi kapocs lehet a francia irodalom néhány olyan jelessége, mint Jean Genet, vagy Antonin Artaud. Utóbbinak A színház és hasonmása (Le théâtre et son double) című könyvét 1965-ben fordították japánra és hatása a kortárs japán táncra megkérdőjelezhetetlen.¹⁸

Mishimáról szóló balettjében Maurice Béjart a Keletet és Nyugatot összkötő közös pontokat kereste. A balett mottója a Hagakura, a szamurájok 18. században született kódexének egyik fontos mondata lett: „A Halál a Szamuráj életének valódi értelme.” Ez a halál azonban nem valami öncélú fanatizmus eredménye, hanem a bátor, igazságos és igazságot kereső szenvedélyes kiáltás. A halál erkölcsfilozófiájának ezt a sajátos dokumentumát egyébként Maurice Béjart egész életében igen gyakran forgatta.

Szokásához híven ebben a balettben is többféle zenéből dolgozott: Toshiro Mayuzumi¹⁹ japán kompozíciójához, amelyben a tradicionális hangzások keveredtek elektronikus kísérletekkel, Richard Strauss, Eric Satie és Richard Wagner muzsikáit használta fel, illetve Debussy Szent Sebestyén vértanúsága című színpadi zenéjét kapcsolta. Szent Sebestyén alakja Mishima titkos életének idealizált figurája volt, így a választás ezúttal sem indok nélküli, ráadásul Debussy komponálási elveiben megmagyarázhatatlanul ott bujkál mindaz, amit akár egy japán haiku versben vagy Mishima szövegeinek természet tiszteletében felfedezhetünk. „Ki ismerheti a zenei alkotás titkát? A tenger zaja, a látóhatár íve, a falevelek között susogó szél, egy madár éneke sokféle benyomást hagy bennünk. És egyszerre minden beleegyezésünk nélkül az egyik emlékünkhöz túlrad rajtunk, és a zene nyelvére fejezi ki önmagát.”²⁰ A zeneválasztásból ezúttal is kivilágó asszociációs gazdagság egyébként kitűnően megmutatja Béjart-nak azt az érzékenységet, amely olykor már-már „megmagyarázhatatlannak” tűnő módon eredményezett adekvát megoldásokat műveiben és az életében is. Csak is az a látásmódbeli mélység eredményezhette ezt, amely gyermekkorától sajátja volt, az a különleges minőségű figyelem és szemlélődés, amely a kivételes fotográfusok látásmódjához hasonló, akik, szinte ösztönös módon mindent rögzítenek elméjükben és az adott pillanatban élő tudják hívni ezeket a nem is tudatosan rögzített képeket.

Hosszan lehetne még példákat hozni Béjart „szövegalapú” alkotásainak sorából, de legalább olyan figyelemre méltó kérdés az, hogyan próbálkozott ő maga olyan szövegek, írások létrehozásával, amelyben a „szavak és kifejezések táncoltak a tolla alatt”, vagyis olyan irodalmi alkotásokkal, ahol a szövegből „bukkant elő” a koreográfus. Már tizenkét évesen írni kezdett. Tizennyolc éves koráig több regényt, fantasztikus költeményt és színdarabot írt, parafrázist készített a Rómeó és Júliából. Valódi irodalmi tevékenysége a hatvanas években kezdődött, attól kezdve folyamatosan publikált, regényt, esszét, önéletrajzi köteteket.

¹⁵ Robert, 2008. 186.

¹⁶ butoh tánc: az 1960-as években született japán kortárs tánc irányzat.

¹⁷ Tatsumi Hijikata (1928-1986): japán koreográfus, a butoh tánc mozgalomának alapítója

¹⁸ A kötet írásai magyar fordításban is megjelentek: Artaud, 1985., Artaud, 1999.

¹⁹ Toshiro Mayuzumi (1929-1997): japán zeneszerző. Több balett zenét szerzett és operát is komponált, illetve számos filmhez készített muzsikát.

²⁰ Debussy, 2004. 16. Fazekas Gergely fordítása.



Életrajzát, visszaemlékezéseit két kötetben jelentette meg. Az *Un Instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, (Flammarion) 1979-ben készült el, ebből magyar nyelvű fordítás is született Maurice Béjart *Életem: a Tánc (Emlékezések)* címmel 1985-ben. A második életrajzi kötet tizenhét évvel később (*Mémoires, tome 2: La Vie de qui?*, Flammarion, 1996). került ki alkotója keze alól. Mindkét könyv Béjart egyéniségének tükörképe, leginkább a Coleridge-től kölcsönzött „biographia literaria” megjelölés illene rájuk.²¹ Szerzőjük ugyanazt az alkotói módszert követte megírásukkor, mint amit színpadi műveiben is alkalmazott. Nincs bennük lineáris témavezetés, nincs szorosan vett kronológiai rend, az események, a találkozások, az utazások, a művek születésének körülményei, mind kiindulópontok ahhoz, hogy felidézőjük tovább suhanjon egy-egy gondolati szálon és feltárja gazdag érzelmi-gondolati világának értékeit. Ezeket a gondolatokat nem lehet folyamatosan olvasni, hanem ahogyan szerzőjük is teszi, vissza-vissza kell térni egy-egy részre, újra és újra kell olvasni, akár a későbbiek tükrében is, mert csak így részesülünk abban az élményben, hogy közelebb jutunk Maurice Béjarthoz az emberhez, a művészhez, a világpolgárhoz, a táncalkotóhoz.

„Nem léteznek olyan kulcsok, amelyekkel beléphetünk Maurice Béjart univerzumába” - írta Gérard Mannoni 2000 decemberében a Béjart-interjúkat tartalmazó hanghordozókhoz mellékelte tanulmányában.²² „Ha meg akarjuk ismerni Béjart-t, ellenkezés nélkül kell elfogadnunk a meghívását egy olyan utazásra, amely időközön, kultúrákon és a saját életén vezet keresztül. Olyan ez az utazás, mint a kocsját húzó vándorutatóványos útja, akinek kordéja tele van emlékekkel, amelyeket olykor mintha figyelmetlenségéből el-elveszítene, mivel ezek egyszerre fontosak és különbözőek számára.”

Béjart önéletrajzai emlékek laza halmazából épülnek össze, valójában ugyanazt az alkotói-gondolkodási elvet követve, amelyet művei megalkotásakor használt. Saját életének eseményei éppen olyan fontosak, mint balettjeinek alakjaié (mindig alaposan ismerte is ezeket), de az események nem alkotnak kronologikus láncolatot, hiszen minden továbbgondolható, minden tényszerűséggel kapcsolatban érdemes és izgalmas szellemi-asszociációs kitérőket tenni.

Az első kötet (1979) eredetileg az „Un instant dans la vie d'autrui” (Egy pillanat valaki más életében) címet viseli, amelyhez a második kötetben (1996) találjuk meg a kulcsot. A címmé vált mondat a Hagakurából, A samurájok kódexéből való: „Az emberi élet csak egy pillanattig tart. Egy pillanat csupán ez valaki más életében.”²³ Így válik érthetővé az első kötet Montaigne-től kölcsönzött mottója is: „Mert ő volt, mert én voltam.”²⁴ Ennek az első kötetnek a befejező mondataiban pedig kiteljesedik a címben és az idézetben megfogalmazott kettősség, hiszen – ahogyan maga Béjart elmondja – Francois Weyergans,²⁵ belga író barátja a „másik énje”, aki rávette az önéletrajz megírására illetve segített is neki ebben.

A gondolat visszatér majd az 1991-ben publikált, különleges könyvének utolsó mondataiban, ahol ismét arról értekezik, hogy az ő élete vajon valójában kinek is az élete. A *La mort subite – Journal intime*²⁶ (Hirtelen halál - Bizalmas napló) című kötet saját gondolataiból és életrajzi elemekből állt össze édesapja kiadatlan naplójának részleteivel úgy, hogy a naplórészleteket a könyv szövegében csak azzal jelzi, hogy kurzívávalással emeli ki. Ezek a részletek leggyakrabban apja filozofikus gondolatait közvetítik, amelyeket úgy válogatja, hogy azok saját gondolatainak kiegészítői legyenek. A hatás nem marad el: a filozófus apa és művész fia szellemi közössége, a kapcsolódások

²¹ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834): angol költő, kritikus. filozófus., az angol romantika egyik kiemelkedő alakja. A *Biographia literaria* kifejezés Coleridge 1817-ben írt önéletrajzi ihletésű, irodalomkritikai munkájának a címe.

²² Gérard Mannoni (1939-): francia táncszakíró, fontos táncmonográfiák szerzője. Béjart, 2001a.

²³ „La vie humaine ne dure qu'un instant. Un instant dans la vie d'autrui.” Béjart, 1996. 81.

²⁴ Béjart, 1985. 5.

²⁵ Francois Weyergans (1941-): belga író, rendező. 2005-ben Goncourt-díjat kapott.

²⁶ Béjart –Berger, 1991.



világosan mutatják és igazolják azt az örökséget, amely mindvégig meghatározta Maurice Béjart munkásságát. „Sok mindenben szerencsém volt. Például az apámmal.”²⁷

De térjünk vissza az 1979-es életrajzi kötetre, amely huszonhárom fejezetből áll és számos fontos információt tartalmaz konkrét művekről, munkafolyamatokról. Szó esik benne a munkatársaihoz, számára fontos emberekhez fűződő érzelmeiről, viszonyairól is. Mesél a gyermekkoráról, arról, hogy született meg benne a hivatás érzése, vall a sikerekről és a félelmeiről is. Megidézi a fontosabb turnékat, meghatározó találkozásait Jorge Donn-nal, aki táncosa és társa volt az életben. Sokat tudhatunk meg alkotói módszereiről és azokról az élményekről, amelyek a műveit ihlették. Ezek azok a részek, amelyekben – ha megtartjuk a már használt utazás hasonlatot – úgy barangolhatunk Béjart gondolatvilágának „mellékösvényein”, mint egy labirintusban. Nem kell félnünk attól, hogy eltévedünk, hiszen az események valahogy mégis követik egymást, és az élmény ott vár ránk minden titkos kitérőnél. A valódi és képzeletbeli találkozásokat át- meg átszövik a személyes élmények, visszacsatolások és az a gazdag és széleskörű kultúra, amely minden gondolat mögött megvillan. „Megpróbáltam felidézni az emlékeimet. Mennyi, de mennyi emléket fedeztem fel! Mind ott voltak és vártak rám.”²⁸ – írja.

A szabálytalan kronológiai rend ellenére a kötetben az első művektől a hetvenes évek elején születettéig jutott el a szerző, természetesen önkényesen említve a számára legfontosabb darabokat: *Le Sacre du Printemps*, a Kilencedik szimfónia, *Nizsinszkij*, az Isten bohóca, *Mise a jelenért*, *Heliogabalus*. Az utolsó lapokon pedig egyfajta számvetést csinál: „Én ma halok meg. Az imént olvastam el az eddig leírt oldalakat. Úgy olvastam el őket, mintha nem én, hanem valaki más róta volna őket. (...) Megkértem a környezetemben levőket, ellenőrizték a dátumokat, még az útlevelemet is elővettem, hogy megnézzem benne a születésem időpontját. (...) Mire kell ez a könyv? (...) „Nekem ez a könyv arra való, hogy megszabaduljak a múltamtól, mert ezután mások gondolnak rá helyettem. Úgy adom oda ezt a könyvet, ahogy néha a könyvtáramból adtam könyveket ajándékba: hogy több legyen a hely. (...) „A múltamból akarok újjászületni.”²⁹

A megkettőzött személyiség képzelete tehát itt is visszatér, sőt Béjart írói stílusában is érezhető. A szövegek olykor személyesek, közvetlenek, mintha csak éppen most mesélne szerzőjük, máskor ironikusak vagy patetikusak, sőt kritikusak, mintha valaki más tollából születtek volna. A hatás – ahogyan balettjeiben is – minden eklektikusság ellenére lenyűgöző.

A második (magyarul még nem hozzáférhető) életrajzi kötet „*La vie de qui?*” (Kinek az élete?) címmel jelent meg 1996-ban. Béjart ismét fűzött megjegyzést a címadáshoz: „A kérdőjelet külön hangsúlyozom. Ahogyan a jó krimiben, fenn kell tartani a titokzatosságot és végig nyitva kell hagyni a kérdéseket a szereplőt illetően. Jó vagy rossz? Vesztes vagy nyertes? Szorongó, vicces, érzelmes, agilis? Beteg vagy jó egészségnek örvend? Faust-e vagy talán Mefisztó? Kiábrándult vagy lelkes? Mozart ő, vagy Freddy Mercury? Fernandel vagy Marius Petipa? Én volnék, esetleg Ön?”³⁰ Kinek az életéről beszél tehát ez a tizenhét évvel később ismét tollat ragadó író? Természetesen önmagáról vall, de ezúttal – belépve a hetvenedik életévébe – már más dolgoknak tanúsít fontosságát. Könyvében gyakran emlegeti a halált, amely amúgy is fontos motívuma volt és maradt művészetének, de ugyanakkor elfojthatatlan szomjjal kapaszkodik a jövőbe.

Írását négy fő részre tagolja és a függelékében két korábban már publikált írását is újra közli. A időrend ezúttal sem lineáris, de konkrét dátumok keretezik a tartalmat. 1995 karácsonyán indítja emlékezeit és az utolsó fejezetben 1996 januárjának eseményeivel kapcsolódik vissza az ünnepek utáni munkába. A keret tehát a karácsony környéki pihenés közepette feltoluló emlékeket

²⁷ Béjart –Berger, 1991. fűlészöveg.

²⁸ Béjart, 1985. 255.

²⁹ Béjart, 1985. 264-265.

³⁰ Béjart, 1996. 213.



fogja közre. Béjart munkamániás, számára az ünnepek semmittevése keserves, ráadásul homloküreg gyulladással küszködik. Kint hideg van, szobája tehát az egyetlen menedék. Részletesen leírja a környezetét és rendre visszatér az őt körülvevő valósághoz. Mint egy operatőr kamerája, úgy jár körbe tekintete a szobán, aprólékosan írja le a szobrokat, tárgyakat, a tükört, amely visszatérő motívum balettjeiben is. És éppen a tükör az, amelybe belepillantva felidézi az emlékeit, a balettjeit, a munkafolyamatokat. Ebben a *Nuit Obscure* (Sötét éjszaka) című, első részben olyan balettjeit idézi meg, mint a Malraux, avagy az istenek metamorfózisa, a *Nuit obscure*, Sissi, avagy az anarchista császárné, A csodálatos mandarin. Mindez csak töredéke annak a közel nyolcvan balettnek, amelyet a két könyv születése közötti időszakban koreografált. „Lehetetlen, hogy mindezt én hoztam létre?” Közben fontos események, találkozások villannak fel: Jorge Donn halála, Gil Roman A csodálatos mandarinban, a munka Sylvie Guillemmel a Sissi című balettben.

A továbbiakban könyveiről beszél, szinte láttató erővel tallózik a könyvtárban, egy-egy könyv ürügyén pedig megint csak szellemi kalandozásokra indul, emlékezik, képeket, eseményeket idéz fel életéből. Nagyon jellemző – ismerjük ezt műveiből is – ahogyan összeköti, az első látásra nem összetartozónak tűnő dolgokat, hogy végül megértsük, mi mivel, ki kivel tartozhat össze Béjart szellemi univerzumában: egy szufi mester II. Lajos bajor királlyal, Fritz Lang Gyagilevvel, Mishima Pasolinivel, a krimiíró Gaston Leroux Antonin Artaud-val.

Könyvének második fejezetében pontosan megadja a témákat, foglalkoztatja az öregség, őszintén vall a lankadó erőtlől való félelméről, felidézi apja és immár halott barátai alakjait. Közben továbbra is „cikk-cakkban halad” premierek, turnék, próbafolyamatok között Athénben, Berlinben Ebben a részletben vall találkozásáról és közös munkájáról Jean Vilar-ral,³¹ és bevallja, hogy Vilar rendkívülisége milyen nagy hatással volt rá.

A könyv harmadik része azért különleges, mert a „Kedvenc jegyzetek, dolgok, amelyek boldoggá tesznek” címet viseli. Rövidebb-hosszabb mondatok, egy-egy bekezdésnyi szövegek sorakoznak a következő lapokon, amelyek megint csak emlékeket idéznek, családról, szülőkről, balettekről, zenékről, színészekről, társulatokról, a háborúról. Mozaikok, de mind adnak valamit a Béjart-képhez. Nem is csak tartalmilag, de a megfogalmazás stílusával is. Aforizma sűrűségű például az a mondat, amelybe életének tevékenységét foglalja: „Dolgozom, kutatok, találok, tévedek, újrakezdem, folytatom. Ma, tegnap, holnap”³² Ezen a helyen érdemes talán megjegyezni, hogy Béjart mindig – szóban és írásban egyaránt – nagyon pontosan igyekezett fogalmazni. (A dolgozat megírása során meghallgatott több órányi interjú is bizonyította ezt.) Számára fontos a nyelv, a beszélt színház (théâtre parlé), a „csinálni” (le faire), és a mondani (le dire) egy töről fakad, az artikuláció a mozdulatban és beszédben azonos jelentőségű és értékű.

A harmadik rész – meglepő módon – egy naplótöredékkal zárul. Az 1969-es esztendő körülbelül első felének töredékes krónikája ez, de ezúttal nem találkozások és események szerepelnek benne, hanem a naplóíró lelkiállapotai: szavak, „szűk” szavak sorakoznak egymás mellett, alatt, amelyek keverednek a buddhista mantrák hangjainak írott változataival. Béjart ugyanis minden napjaiban élte és „használta” a buddhista vallás meditációs gyakorlatait és jógázott. Más írásaiban is rendszeresen visszaköszönnek a buddhista gondolatok, szimbólumok, képek.

Végül könyvének utolsó, negyedik részével az író visszavezeti olvasóját a jelenbe: a *Le temps présent* (Jelenidő) című fejezetben ismét Lausanne-ban vagyunk 1996 januárjában, ahol Béjart számára újra kezdődik a munka. A munka, amely a jövőt jelenti: próbák, turnék, városok. A szöveg ebben a részben is naplószerű, de egyre több az érzelem, a nosztalgia, gyermekkora, Provence. Az utolsó mondatok lezárják az előző gondolatokat, de a folytonosság és az állandóság megnyug-

³¹ Jean Vilar (1912-1971): francia színész, rendező, színházigazgató. Az avignon-i Színházi Fesztivál alapítója, 1951-től 1963-ig a Théâtre National Populaire (TNP) igazgatója.

³² „Je travaille, je cherche, je trouve, je rate, je recommence, je continue. Aujourd’hui, hier, demain.” Béjart, 1996. 210.



konferencia

tató jövőképét sugallják: „A jövőre gondolok. Szeretem a jövőmet. Beszélek hozzá és azt mondom neki: „szeretlek”. Tudom, hol vár rám: egy próbateremben. A rúd és a tükör. A rúd, a tükör és a táncosok. Minden marseille-i ismeri a dalocskát: „Az a kis házikó, az az egész életünk...” Minden marseille-inek megvolt a maga kis házikója. Az én házikóm a próbatermem, amit nagyon szeretek.”³³

Maurice Béjart írásos munkái között szerepel még két elméleti kötet (*L'Autre chant de la danse. Ce que la nuit me dit*, 1974, illetve *Lettres a un jeune danseur*, 2001), egy regény (*Mathilde*, 1963), egyes balettjeinek saját maga által írt szövegeknyvei, egybekötve korábbi munkáival (*Le ballet des mots*, 1994) és egy színdarab, amelyből később balett született (*Théâtre A- 6- ROC*, 1992).

Közülük azzal a könyvvel foglalkozunk részletesebben, amelyben a szerző irodalmi formában vall mesterségéről és a tapasztalatok átadásának ürügyén - talán a saját maga számára is - megfogalmazza gondolatait a táncról. 2001-ben jelent meg a *Levelek egy fiatal táncosnak* című írása, amelyben ugyancsak felvillannak életrajzi momentumok is. Munkáját fiatal munkatársának, szólistájának, a társulat jelenlegi vezetőjének, Gil Romannak³⁴ ajánlotta. A fiktív levél formai hagyományai messze nyúlnak vissza az irodalomban, Béjart ezúttal talán Jean-Georges Noverre híres leveleire is utal, amely meghatározó esztétikai alapokat adott a tánc elméleti kibontakozásához már a 18. században.

A hét levélből az első íródott „valódi” levélre utaló stílusban - „köszönöm legutóbbi leveledet...”³⁵ - , a további fejezetekben-levelekben már csak egy-egy mondat emlékezteti az olvasót a levélformára. Béjart ebben az első levélben olyan alapvető fogalmakat tisztáz, mint munka (*travail*), mesterség (*métier*), mester (*maitre*), mesterember (*artisan*), művész (*artiste*). „... a tánc az életem, a tánc minden reggel újabb és újabb kérdések elé állít és minél előbbre járok, annál kevesebbet tudok. Egyetlen bizonyosság létezik, hogy folytatni kell, egyetlen meggyőződés alakul ki bennem, hogy dolgozni kell.” /.../ „Koreográfus vagyok, mert semmi máshoz nem értek – írtam egy könyv első fejezetének elején. De ugyanabban a könyvben azt is írtam: egy balettben soha nem a koreográfia a fontos, hanem a táncos.” Az igazi csoda felfedezni egy előadót, majd ebben az előadásban felfedezni az embert, és ebből az emberből világra segíteni önmagát, azt ami benne a legmélyebben rejlik. Mindezt még anélkül, hogy tudnánk, mit fog a tánc előhozni a valódi személyiségéből. Mindemellett az a tény, hogy lépéseket fabrikálunk, szépeket, újakat... az már csak üres fecsegés!”³⁶

Ennél tömörebben még maga Béjart is ritkán tudta megfogalmazni mindazt, amit az alkotás során a táncosai iránt érzett. Nem egy balettjét nagyon tudatosan kiválasztott előadóra alkotta, (*Life* – Jean Babilée, *Nizsinszkij*, az *Isten bohóca* – Jorge Donn, *Egy vándorlegény dala* – Rudolf Nurejev, *Sissi* – Sylvie Guillem, *A székek* – John Neumeier, *Salome* – Patrick Dupont, *Brel* – Gil Roman stb.) és ha később valaki más táncolta ezeket a szerepeket, akkor sokszor akár át is alakította azokat. Érdekes ebből a szempontból a mitikussá vált *Boleró* című koreográfia, amelyből készített férfi és női változatot, és az 1961-es ősbemutató óta több mint negyven táncos táncolta el benne a szólószerepet. A legtökéletesebb és a leginkább érzelmekkel teli együttműködés Jorge Donnhoz kötötte, aki 1963-tól fiatalon bekövetkezett haláláig (1992) számtalan mű alkotására ihlette a mestert és szinte mindegyik Béjart-balettben táncolt. Béjart neki ajánlotta *L'Autre chant de la danse* (*A másik táncdal*) (1974) című művét, amely egyértelműen Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathusztra* című könyvéből táplálkozik.

³³ Béjart, 1996. 263.

³⁴ Gil Roman (1960-): francia táncos, koreográfus, balettigazgató. Béjart társulatának szólistája, Béjart halála után a Ballet Béjart Lausanne vezetője.

³⁵ Béjart, 2001b.7.

³⁶ Béjart, 2001b.9.



A táncos után alkotóművészete „harmadik szereplőjének” is szentel néhány gondolatot. Írásában szinte megszemélyesíti a közönséget: „(...) a koreográfiát hárman csinálják. Nem, én már megyek is, én már adtam neki, most te maradsz, egyedül, a TE közönségeddel. Persze én is szeretem őt, szerettem a közönséget és ezt azzal nyilvánítottam ki, hogy Téged megalkottalak számukra, de azután már rajtad a sor.”³⁷ Számára az a fontos, hogy a közönség ne „műalkotást” kapjon, hanem ünnepi esemény részese legyen, az öröm érzése töltse el, ahogyan az a néptáncokban (dances traditionnelles) történik. Ezen a helyen – hogy tartsa a levélstílus elevenségét - beszúr írásába egy rövid figyelmeztetést: „Ha időd engedi és alkalmad nyílik rá, foglalkozz a néptáncokkal. Amíg még léteznek..., siess!”³⁸ Aztán maga is sietősre vált, mintha a próbaterembe igyekezne és fiatal táncosát újabb levélíráásra buzdítja.

A második levél a test megmunkálásáról szól. Hogyan lehet teljessé tenni és elmélyíteni a test képzését. Ehhez megfelelő eszközként, elsősorban a jógát említi. Használta és beépítette a brüsszeli Mudra iskola tananyagába is. Most azonban alaposabban ki fejti, miért is tartja fontosnak a jógát mint a testtel való foglalkozás eszközét. Saját maga is rendszeresen művelte, így személyes tapasztalataival támasztja alá gondolatait. Ami azonban Bėjart-ra nagyon jellemző, hogy szintetizálni képes az őt ért élményeket és hatásokat, és ezekből létrehozza a saját olvasatát. Így bár hitet tesz a jóga fontossága mellett egy már-már filozofikus gondolatban egyesíti a testi fegyelem és a tudatos fizikai, szellemi jelenlét egységét.

Példamese szerű története arról szól, amikor Indiában egy autentikus jóga mesternél érdeklődött a tanulás lehetőségeiről:

„ – Miért akarsz jógázni? – kérdezte a mester.

– Azt remélem, hogy a jóga segítségével előbbre jutok a hivatásomban.

– Feltételezem, hogy nálatok is van mindennapi tréning, vannak gyakorlatok.

– Igen, mindennap megcsináljuk a rúdgyakorlatot. – és megmutattam neki.”(...)

„Hosszú csönd következett, majd a mester így szólt:

– Miért akarsz te jógázni? Ha mentálisan szabad vagy, ha tested egyenes, de nincs benne feszültség, ha hagyod, hogy a gyakorlás vezessen téged és nem fordítva, ha csak a gyakorlat szépségéért és igazságáért akarsz gyakorolni, akkor rátaláltál a TE jógádra. Ne keresgélj tovább!

Attól a naptól kezdve a rúdgyakorlat számomra nem tartozott többé egyetlen technikához, egyetlen stílushoz semmifajta táncformához sem, ez lett számomra a jóga, amely építi a testemet és a tudatomat...”³⁹

Az itt leírt sorok tanúsága egy 1965-ben készült balettben, L'Art de la barre (A rúd művészete) színpadi formát is kapott. Sőt, 1967-ben a Mise a jelenért című balettben egy színész Buddha tanításait idézte a Sattipatthana suttaból,⁴⁰ míg a táncosok a rúdnál erre gyakoroltak.

A harmadik levélben a Martha Grahammel való találkozásáról és annak tanulságairól értekezik. A központi kérdés ezúttal a központ, a test központja, a mozdulat központja, a tér középpontja.

A negyedik fejezet a megrendelés és a művészi szabadság látszólagos paradoxonját elemzi. Bėjart szerint a megrendelés adja a művésznek a legnagyobb szabadságot, és ennek igazolására olyan remekműveket említi, mint a Sixtusi kápolna mennyezeti freskója, Bach miséi, vagy Molière Úrhatnám polgárja... A megrendelés, felkérés ösztönöz erejű. „Azt hiszem, hogy a művészetben a szabadság a kényszerítő helyzetek legyőzését, nem pedig kikerülését jelenti. (...) Minden kényszer soha nem látott fordítványokra készítet bennünket. Minden cenzúra megdolgoztatja a képzeletünket és az ellene való lázadás az inspiráció forrása lehet. Még az eszközök hiánya is ötleteket ad (van

³⁷ Bėjart, 2001b. 9-10.

³⁸ Bėjart, 2001b. 10.

³⁹ Bėjart, 2001b. 14-16.

⁴⁰ Buddhista meditációs könyv páli nyelven a 16. századból.



némi tapasztalatom ezen a téren), márpedig az ötlet sokkal többet ér, mint a pompázatos díszlet, amely sok pénzbe kerül.⁴¹

A levél végén a szerző ismét visszaváloztok „levélíróvá” és – mintha összekacsintana – a címmel, így zárja a fejezetet: „Látod, mindig ugrálok egyik gondolatról a másikra, de hát, ezek a levelek nem akarják színházi vagy koreográfiai kézikönyv látszatát kelteni. Csupán fesztelenül beszélgetünk, mint két köteltáncos, akik az egyensúlyukat keresik... (Nagyon fontos: újraolvasni Genet Köteltáncosát!) Gyerünk hát, majmocskák, ugráljunk! – ahogyan apám szokta mondani.”⁴²

Az ötödik levél a könyv leghosszabb fejezete, amelyben Béjart ismét visszakanyarodik a mesterség kérdéséhez. Képzés, formálódás, munka, amelyből tudás lesz, határozzák meg egy táncos felkészülését arra a pillanatra, amikor a szikra megtermékenyíti munkáját: „A táncos – aki, remélem, Te is vagy – birtokában kell legyen mesterségének (métier) és persze a művészi ösztönnek is. Érdekes keveréke ez a fegyelemnek és a szabadságnak.”⁴³

Béjart szerint a közönséget csak akkor érdekli a táncos, ha mozdulatai olyanok, mintha ott a színpadon születnének meg. Ahogyan a színész mondatainak, egy kérdésre adott válaszainak azt a hatást, kell kelteniük, mintha ott és akkor találná ki azokat. Ha leckét mond fel, elveszett, mert a közönség unatkozni fog. Ahhoz azonban, hogy minden spontán hatást keltsen, a táncosnak folyton ismételnie, csiszolnia kell a mozdulatait. Ez a táncművészet egyik nagy paradoxona. A gyakorlás kellékei Béjart kedvenc tárgyai a próbateremben. Valóságos apológia az, amelyet a balettrúd, a tükör és a talaj hármasaról leír. Bizonyára ezért helyezte a színpadon is közel húsz balettjében a középpontba a rudat. Valójában ezekben a sorokban érezhetjük meg leginkább azt a spirituális megközelítést, amellyel a francia koreográfus viszonyult mesterségéhez, művészetéhez és helyezte el minden tevékenységét valahol egy szellemi és egy valóságos világ határán:

„Látod azt a darab fát, amit épp most eresztettél egy pillanatra: ez a rúd. A rúd a minden, de ne-hogy úgy gondoldj rá, mint valami eszközre, mint kapaszkodási pontra. A rúd eleven. A rúd ismer téged. A rúd figyel... Sok szeretetre van szüksége. Reggelente, amikor megérkezel a baletttérre, érkezz korán, a többiek előtt... azért, hogy egyedül lehess a próbateremben. Mindjárt, ahogy belépsz, köszöntsd a rudat! Úgy, egy nagy bókkal (révérence),⁴⁴ egy kedves mosollyal: Jó napot, Szépségem! Aztán finoman közelíts hozzá, simogasd, nyugtasd meg, mintha egy versenyló lenne. (...) Amikor munka közben megérinted, ne szorítsd túlságosan, mert fájdalmat okozhatsz neki. Csak tedd rá a kezedet. Nyugodtan. Kettőtök kapcsolata szövetség legyen. Hogy a kapcsolatban „átjárjátok” egymást. (...) Neki köszönheted, hogy állva maradsz. /.../ A rúd a gerincoszlopod, ezt sohase felejtsetd el.”⁴⁵

A tükröt azonban már veszélyesnek, „hamis barát” tartja. A táncos azt hiheti, hogy magát látja benne, „ikertestvérének” gondolhatja a tükröt, ez azonban árusítás. A tükrőben azt látjuk, amit látni akarunk, de amit látunk, az nem mi vagyunk. A hamis külső kép helyett, Béjart egy olyan belső látást ajánl, amellyel a meditáció területére lép. Maga megtanulta és folyamatosan gyakorolta is a buddhista meditációt, műveiben többször említi a „harmadik szem”, a lényegre figyelő belső látás jelentőségét.

A talaj a táncos harmadik társa. „A talajjal, a talaj által, a talajon, a talaj ellen, a talaj fölött. Ott van a Tánc.” (...) „Úgy játszatsz a talajjal, ahogyan egy labdával szoktak. Nem a tested emelkedik fel, a talaj tűnik el alólad, hogy azután engedelmesen visszatérjen a lábaid alá. (.../) Íme a rúd, a tükör és a talaj. Táncolhatsz”⁴⁶

⁴¹ Béjart, 2001b. 23-24.

⁴² Béjart, 2011b. 25.

⁴³ Béjart, 2011b. 27.

⁴⁴ A balettben ez egy mozdulat is, amellyel a táncos köszönti a mesterét, vagy a függöny előtt a közönséget.

⁴⁵ Béjart, 2001b. 29-30.

⁴⁶ Béjart, 2001b. 33.



A hatodik fejezet már teljesen elveszíti levél jellegét. Béjart egyfajta prózaverset ír, amelyben a „táncolni tanultam...” kezdetű sorokba belefoglalja mindazt, ami a világ és élete jelenségeiből táncra tanította őt és mindazt, ami azután színpadán, balettjeiben táncá változott. Ebben a nagy táncosok, nagy mesterek, szenegáli testvérei, vagy édesapja éppen úgy beletartoznak, mint a világ felfedezése, a meditáció a szobájában, a séták a természetben, a macskái szemlélése, az úszás a tengerben, a zen gyakorlása, az éjszakai autózézetések, a felhők bámulása, a mozi, a gyakorlás a balett-teremben, vagy a nagyanyja főztje. Azután ismét visszatér a tükör-képhez és Jean Cocteau mondatát idézi: „A tükröknek kicsit gondolkodniuk kellene, mielőtt vissza vetítik a képeket.»⁴⁷ Japánban a sintoista templomokban az oltáron egy tükör helyettesíti az istenség képét. A hindu szavakra gondolok:

TAT TWAM ASI, EZ VAGY TE⁴⁸

Az utolsó fejezet a tánc vallási értelmét, isteni eredetét idézi. A szakadozott gondolatfűzés kicsit olyan, mintha szerzője valamiféle révületben érkezne oda, ahol számot vet születéssel és halállal, istennel és táncsal, a pillanattal, születéssel és újjászületéssel. „Harcolj, dolgozz és repítsd el magad! SALVE⁴⁹ Végül pedig egyik kedvenc Nietzsche-idézetével zárja könyvét az Így szólott Zarathusztrá-ból. Attól a Nietzschétől kölcsönöz gondolatot, akinek miszticizmusa - mint korábban láttuk - rendszeresen visszatérő eleme Béjart színpadi, de ugyanúgy szellemei munkáinak is:

„Ki röpdülni tanítja majdan az embereket, határvövek megmozgatója léssen, levegőbe repülnek mind a határvövek, és új nevet ad az a földnek – emígy: »a könnyű.«⁵⁰

Maurice Béjart sajátos kapcsolata az irodalommal figyelemre méltó és nem általános a tánc világában. Művészetének mélyebb és teljesebb megértéséhez elengedhetetlen megismernünk a papíron és a „deszkán” alkotott művek összefüggéseit.

Irodalomjegyzék

Artaud

1985 Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985.

Artaud

1999 Antonin Artaud: *A színház és az istenek*. Budapest, Orpheusz, 1999.

Baudelaire

2000 Charles Baudelaire: Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban. In: *Muzsika*, (2000) 3. sz. 5–8.

Béjart

1985 Maurice Béjart: *Életem a Tánc*. Budapest, Gondolat, 1985.

Béjart –Berger

1991 Maurice Béjart – Gaston Berger: *La mort subite – Journal intime*. Párizs, Librairie Séguier, 1991.

⁴⁷ Jean Cocteau (1889–1963): francia költő, író, festő, filmrendező. Többször kapcsolatba került a balettel is.

⁴⁸ Béjart, 2001b. 40.

⁴⁹ Béjart, 2001b.45.

⁵⁰ Nietzsche, 2000. 234. Kurdi Imre fordítása.



konferencia



Béjart

1996 Maurice Béjart: *La vie de qui? Mémoires 2*. Párizs, Flammarion, 1996.

Béjart

2001a Maurice Béjart: *Les rêves en mouvement*. Párizs, INA/Radio France, 2001

Béjart

2001b Maurice Béjart: *Lettres a un jeune danseur*. Párizs, Actes Sud, 2001.

Debussy

2004 Claude-Achille Debussy: Debussy interjúiból. In: *Muzsika*, (2004) 12. sz. 16–20.

Nietzsche

1986 Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. Budapest, Európa, 1986.

Nietzsche

2000 Friedrich Nietzsche: *Így szólott Zarathusztra*. Budapest, Osiris, 2000.

Poivre d'Arvor

1987 Patrick Poivre d'Arvor: *Rencontres: Maurice Béjart*. Párizs, Éditions JC Lattes, 1987.

Robert

2008 Michel Robert: *Maurice Béjart, une vie*. Párizs, L. Pire, 2008.

Zahnd

2001 René Zahnd: *Maurice Béjart*. L'esprit danse, 2001.



Tóvay Nagy Péter

Részegség és tánc*

A középkori, kora újkori prédikátorok a prédikációkban különös előszeretettel ostorozzák a részegségből fakadó táncot. A kocsmákban folyó mulatozást éppúgy elítélik, mint a lakodalmakban, vendégségben folyó, lerészegedéssel járó, táncos mulatozásokat.¹ Ezen okfejtésekben a tánc gyakorta úgy kerül bemutatásra, mint a „részegségeknek gyümölcse.”² Ebben az értelmezésben a részegség okozta erkölcstelen viselkedés megjelenési formái között – az érzékek elbizonytalanodása, dülöngélés, összefüggéstelen beszéd, oktalan örvendezés, szószátyárság, bohóckodás, mosdatlanság – a szemérmetlen tánc is megjelenik. A középkori szerzők érvelésük alátámasztására gyakorta hivatkoznak ókori forrásokra. Az olvasóban természetesen felmerül a kérdés, mi készítheti a korszak prédikátorait a fentiekhez hasonló sommás kijelentések megtételére az ókorral kapcsolatban?

Természetesen nem történettudományi, tánc történeti összefüggések ismertetéséről van szó, hanem a táncról folyó morális polémiáról, melyben a részegség és a tánc oksági összekapcsolása és annak morális szempontú értékelése retorikai eszközként funkcionál.

A prédikációszerzők sajátos szövegszerkesztési leleményét, táncbíráló interpretációját érhetjük tetten ezekben a szófordulatokban, azonban az antik forrásokat elemezve látható, hogy az ókori szerzők nem kizárólag táncbíráló módon ítélik meg a részegség és a tánc témáját.

Jelen tanulmányban a témával kapcsolatos táncbíráló illetve táncpárti érveket igyekszem bemutatni, hiszen a középkori, kora újkori prédikátorok által felhasznált ókori érvanyag mélyebb megértéséhez szükség van az ókori szövegek alaposabb vizsgálatára is.³

* Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében. Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és irodalom konferencián, 2012. március 2-án. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Bajnok Dánielnek (ELTE BTK, Ókortörténeti Tanszék), aki részvételével, tanácsaival nagyon segítette a munkámat.

¹ „Ebben vétkeznek ma az emberek, hogy a lakodalomnak végét ördögnek szentelik részegeskedéssel, tombolással, táncolással, és több hejje-hujjával.” Gyulai, 1681. C4v. Thomas Chesneau: Értekezés a táncról (1564). Vö. Florian Daul von Fürstenberg: Tanzteuffel (1569).

² „Im hallod; hogy a fajtalan tánc, a tobzódásnak és részegségnek effectuma, gyümölcse, és elválhatatlan úti társa. (...) Ez a tobzódásoknak és részegségeknek gyümölcse; avagy útítársa (...) részegség nélkül nem lehet a tánc; a részegség pedig halálos vétek jutalma.” Szentpéteri, 1699. A8v, B3r. Negyedszer. Mert az részeggel mindenkor együttjár. Azért, minthogy nem szabad részegeskedni, így nem szabad táncolni is. Hogy pedig az részességgel együtt járjon és hogy annak úgmint gyümölcse legyen, ebből megtetszik, hogy józan embernek táncolását nem gyakorta látjuk. Aki pedig józanában táncol, boldognak mondjuk azt, mint az pogány Cicero is mondja: Senki nem táncol, úgymond, józan lévén, hanem ha megbolondult. Azért ha részeg lévén, táncolsz, azzal mutatod, hogy nem jó dolgot cselekszel. Ha pedig józanon táncolsz, boldogkodol.” Decsi, 2005.99. „Okai és hatásai miatt. A táncot ugyanis a keresztények a pogányoktól örökölték, és részegségből, illetve lelki fölszíneiségből születik. Homérosz az Odüsszeiában a bort ugyanis olyan butítószernek tartja, amely még az értelmes embereket is nagy danolásásra készíti, az ifjakat pedig nevetésre, táncra, és olyan szavak kimondására sarkallja, amelyek inkább el se hangzottak volna. Uő: „Sok bor bárgyúvá teszi azt, aki rendes egyébként” Innét származik a szólás: „A bor még akarata ellenére is táncra perdíti az öreget”, illetve: „A bor zabolátlán.” vagyis elveszi a józan éssz, amely zablaként tartja vissza az értelmes embert, és örületbe kerget.” Szegedi, 2010. 10. „Azért dicsíri Plutarchus a perzsákat, hogy mikor részegeskedni és táncolni akartak, feleségeket elküldötték, és feslett életű asszonyokat hívtak: ismértvev ezzel, hogy az ital és tánc között nem bátorságos az asszony tisztessége.” Pázmány, 1905. VII. 614–633. A táncra vonatkozó rész: 625–626.

³ Jelen sorok írója nem ókortörténész, ezért az antikvitás egyes jelenségeinek (lakoma, vallási ünnepek) részletes elemzését nem tekinteli céljának, hanem – az ezekkel kapcsolatos toposzok, képzetek vizsgálata révén – a táncról folyó morális vita középkori, kora újkori szakaszának alaposabb megértésére törekszik.



Tánc, részegség, lakomák

Az ókori kultúra vonatkozásában legalább három esetben beszélhetünk a részegségből származó tánc jelenségéről: a lakoma, a vallási ünnep és a hétköznapi mulatozás kapcsán. Elsőként az ókori lakomák példáját használom a téma bemutatásához.

A görög lakomákon zajló táncokról elsősorban a vázaábrázolások és az ókori lakoma-irodalom egyes művei szolgálhatnak tudósítással.⁴ A források alapján úgy tűnik, hogy a lakomákon mindig jelen van a tánc.⁵ Az első időszakban a lakomázók maguk perdülnek táncra,⁶ a későbbi korokban pedig a hivatásos táncosok elterjedése a jellemző.⁷ Természetesen a különböző korszakok lakomái eltérő funkciókkal rendelkeznek: kezdetben a lakomák „leginkább harcos férfiak csapatépítő, lazító, kohéziót teremtő tevékenysége, amelyek később afféle szabadidős-körökké” alakulnak át.⁸ A lakoma intézménye azonban nem korlátozódik csupán a társadalmi elite, az alsóbb társadalmi csoportok körében is népszerű. A komédiák tanúsága szerint a kézművesek, kereskedők lakomái gyakorta teljes lerészegedéshez vezetnek.⁹

A lakomai táncok egyik első forrását Platón műveiben lelhetjük fel.¹⁰ A platóni lakoma-modellt a Törvények alapján mutatom be, amelynek már az első fejezeteiben (I-II. könyv) felmerül a lakomák és a lakomai tevékenységek (pl. tánc) erényes voltának kérdése.¹¹

A műben szereplő spártai Megillosz a részegeskedés és a dorbézolás miatt – a Dionüszia-ünnepek mellett – a lakomák betiltását javasolja. A platóni álláspontot képviselő Athéni azonban pártfogásába veszi a lakomát. Elsőként az „ahány ház, annyi szokás” elvet hozza fel a lakomák védelmére: azaz érvelésében azt hangsúlyozza, hogy mindenütt különféle, eltérő szokások léteznek. A másik érvként a mértékletesség elvét hozza fel, mondván „semmi baj nincs ezekkel a szórakozásokkal, ha bizonyos önfegyelemmel szórakoznak az emberek.”¹² Vélekedése szerint a lakomák erkölcsileg megfelelő színvonalát egy erkölcsös életmódú, élemedett korú, ötven feletti vezető az ún. borkirály (szümposziarkhosz, arkhón) képes szavatolni.¹³ Mivel Platón a lakoma intézményét a nevelés (paideia) egyik eszközének tartja, ezért a borkirály a nevelésben is fontos szerephez jut.

⁴ A lakoma-irodalomról, a lakomák korszakolásáról lásd: Németh, 2005. 22–23., Brumberg-Kraus, 2007., Klotz – Oikonomopoulou, 2011.12-18., König, 2012., Fiona, 2013. Az ókori lakomák reneszánszkori továbbéléséről: Pajorin, 2002.

⁵ Nem foglalkozom például Petronius és Longosz műveivel (Satyricon, Daphnisz és Khlóé) amelyekben a lakomáknak része ugyan a tánc, azonban nem található vele kapcsolatban morális állásfoglalás. Apuleius művében (Az aranyszámár), szintén olvashatunk lakomákról (Byrrhaena lakomája, a rablók lakomája), azonban itt nem jut szerephez a tánc. Akhilleusz Tatiosz művével (Leukippé és Kleitophón) szintén nem foglalkozom.

⁶ A Schäfer-féle lakoma-periodizáció szerint a következő korszakok tartoznak ide: 1. korszak: homéroszi kor, 2. korszak: Kr.e. 7-6. század fordulója, 3. korszak: Kr. e. 580 k. – 530 k., 4. korszak: Kr. e. 530 k. – 470 k.

⁷ 5. korszak: Kr. e. 480/470 – 450 k.; 6. korszak: Kr. e. 450–400; 7. korszak: Kr. e. 4. század. Ebben az utolsó korszakban válik jellemzővé az oklaszma (perzsa eredetű, guggolós tánc). Vö. Németh, 2005. 22–23.

⁸ Kárpáti, 2005. 15., Bremmer, 1994. 136.

⁹ Kárpáti, 2005. 16., Pellizer, 1994. 181. A lakomákon – Alciphron szerint – vetkőző táncot bemutató hetérák is részt vehettek.

¹⁰ Platón az Euthüedemoszban is emlegeti a (kübisztész) táncot, azonban morális felhangok nélkül, ezért ezzel a szövegrész-szel nem foglalkozom. Azt hitték gúnyolódik, és nem akartak ráállni, hanem kitarítottak amellet, hogy mindama dolgot tudják, amelyekre Ktészipposz egyenként rákérdezett. A végén ugyanis Ktészipposz gátlástalanul faggatózni kezdett, és nincs olyan ronda dolog, amiről ne kérdezte volna meg, hogy tudják-e. Ezek meg nagy vitézül állták a faggatózást, rábólintva mindenre, hogy tudják. Olyanok voltak, Kritón, mint a vaddisznók, amelyek nekirohannak a késnek, úgyhogy a hitetlenségtől sarkallva a végén magam is megkérdeztem Dionüszodóroszt, hogy hát táncolni tud-e? Ez meg azt felelte, hogyné tudna! – Nahát!– mondtam erre–, csak nem jutottál olyan messze a bölcsességben, hogy a te korodban tótágast állva kardok között bukfeccsz, és keréken forogj? –Nincs olyasmi, amit ne tudnék– felelte. Steiger Kornél fordítása. Platón, 2006. 96. (Euthüedemosz, 294d).

¹¹ A lakomák erényességének kérdése felmerül Az államban és Prótagoraszban is. Börcöcki, 2005. 41.

¹² Platón, 2008. 36. (Törvények, I. 637c).

¹³ Platón, 2008. 40., 52–54., 81–82. (Törvények, I. 649b–650b, II. 671a–d, 672a). Platón a zenében csak a szöveges zenét engedélyezte. Platón, 2008.79. (Törvények, II. 669e).



A platóni államban ui. nemcsak a gyermekek részesülnek nevelésben, hanem felnőtt lakosság nagyobbik – az érzelmeik uralására képtelen – része is. A platóni nevelés célja az, hogy az ember képessé váljon arra, hogy a lélek megfelelő hangolása által uralkodni tudjon szenvedélyein, ösztönein, érzelmein és ily módon felemelkedve abban gyönyörködjön, ami erkölcsileg helyes.¹⁴ Platón szerint a nevelés során figyelembe kell venni az emberi lény azon sajátosságát, miszerint az emberi cselekvések legfőbb mozgatórugója a gyönyör keresése és a fájdalom elkerülése.¹⁵ Mivel azonban az emberben nemcsak értelmes lélek rész található, hanem alsóbbrendű lélek részek is,¹⁶ ezért a nevelés célja az, hogy a lélek részek között helyes hierarchiát létrehozva eljusson arra a szintre, hogy az értelmes lélek rész, az ész uralkodjon a többi felett.¹⁷ Ezt az állapotot a nevelés úgy érheti el, ha nemcsak az értelemre ható, racionális, hanem az alsóbb lélek részekre és az érzelmekre ható eszközöket, módszereket is alkalmaz. Az eszközök alkalmazásában kiemelkedő szerepet kap a lakoma intézménye és a borkirály.

A borkirály egyik feladata a borfogyasztás szabályozása (milyen arányban keverjék vízzel a bort, mikor mennyit igyanak). Az alkoholfogyasztás kordában tartására a bor ambivalens természete miatt van szükség. A bor egyfelől felszabadítja az ösztönöket, felszítja az indulatokat és így az alacsonyabb rendű lélek részek megerősödését okozza (negatív hatás). A bor másik hatása abban lelhető fel, hogy ellágyítja az embert és pozitív érzéseket ébreszt benne (pozitív hatás). Platón szerint tehát a részegség bizonyos fajtája az emberi lényben elősegíti az erkölcsös viselkedést, és jótékony hatással lehet a jellemre.¹⁸

Platón a bor mindkét hatását igyekszik felhasználni a nevelésben. A bor negatív hatása miatt a lakomák egyfajta – a tornagyakorlathoz hasonló – próbatétellel válnak, amely során a résztvevők saját szenvedélyeikkel, félelmeikkel szembesülhetnek, valamint alkalmuk nyílik az önuralom és a mértékletesség erényének gyakorlására és erősítésére.¹⁹ Az alkoholfogyasztás pozitív hatása pedig abban segít, hogy az ember meggyőzőtöbbé váljék, és könnyebben elfogadjon bizonyos szabályokat valamint felerősíti az egymás iránt táplált baráti érzéseket is.

A borkirálynak a lakoma folyamán nevelői tevékenységet kell folytatnia és a bornak tulajdonított hatások egyensúlyba tartására kell törekednie.²⁰ A gátlások oldása és a szégyenérzet feloldása mellett „vigyáznia kell a résztvevők közt már fennálló barátságra, és arra is oda kell figyelnie, hogy ez a barátság tovább erősödjön.”²¹

A borkirály másik fontos feladata az, hogy a különféle lakomai tevékenységek helyes arányának betartására felügyeljen. Ezért fontos, hogy a borkirály maga is járatos legyen az ének, a zene, a tánc művészetében és képes az alkalomhoz illő formák kiválasztására, amelyek a „nemes jellem iránti

¹⁴ Platón, 2008. 55. (Törvények, II. 653 b-c).

¹⁵ A két forrás elmélet: Platón, 2008. 34–35. (Törvények, I. 636 d-e).

¹⁶ A három lélek rész: az agyban lévő, megismerést végző értelmes (logisztikon) lélek rész, a kebelben található, a szervezetet a káros behatásoktól védő indulatos (thümoideusz) lélek rész valamint az altájékon elhelyezkedő, az érzéki ösztönöket, a vágyat megtestesítő vágyakozó (epithümétikon) lélek rész. Platón, 1989. 353–354. (Az állam, IX. 581.) Platón, 1984. 378–381. (Timaios 69–71a). A három lélek rész közül csak az értelmes lélek halhatatlan.

¹⁷ Platón, 1989. 173. (Az állam, IV. 442a). A lélek részek egymáshoz való viszonyát Platón a kocsai hasonlatban is megfogalmazza: a három lélek rész kettős fogathoz hasonlítható, amelyek hajtója az ész. Platón, 2005. 42–43. (Phaidrosz, 246.).

¹⁸ A mámor a nevelés szolgálatában gondolatkor: Ritoók, 1982. 534.

¹⁹ „Tudnánk-e olcsóbb és ártatlanabb gyönyörűséget említeni, amely alkalmasabb mind a próbára tevésre, mind a gyakorlásra, a borozás közben való próbánál és szórakozásnál, ha csak némi óvatossággal történik is a dolog?” Bolonyai Gábor fordítása. Platón, 2008. 53-54. (Törvények, I. 649–650b), Platón, 2008. 41–42. (Törvények, I. 641.), Platón, 2008. 85-86. (Törvények, II. 674a–c). Platón, 2008. 506.

²⁰ A borfogyasztás az életkorok vonatkozásában is szabályozott volt Platónnál: 18 éves korig tilos, 30 éves korig kis mennyiségben fogyasztható, 40 éves korig már többet, de a részegség kerülendő, 40 éves kor felett már a lerészegedés is engedélyezett. Platón, 2008. 74. (Törvények, II. 666.). Bizonyos körülmények között (nappal, hivatali teendőik) szintén tilos az alkohol fogyasztása: Platón, 2008. 514. (Törvények, II. 674a–c). Platón ezzel az intézkedéssel mintegy az idős borkirályok dalolásra való hajlamát kívánta fokozni. Ily módon a borfogyasztás a férfiak zenei nevelésben is szerephez jut. Platón, 2008. 507.

²¹ A borkirály szerepéről: Platón, 2008. 40–41. (Törvények, I. 639d–641a). Pellizer, 1994. 178–179.



illő vonzalom megerősítését” szolgálják.²² Ennek szintén pedagógiai célzata van, hiszen az értelemre (filozófia beszélgetés) illetve az ösztönökre, szenvedélyekre ható tevékenységeknek (éneke, zene, tánc) mind egy célja van a lakomán: a lakomázók erkölcsi fejlődését hivatottak elősegíteni.

Platón szerint a tánc egyik funkciója a szenvedélyek megzabolázása, tehát a lakomán a tánc a mértékletesség megőrzésének egyik hathatós eszközként kap helyet (szabályozó funkció). Ez abban nyilvánul meg, hogy a táncok művelése és szemlézése képes jótékony hatást gyakorolni az alacsonyabb rendű lélekrészekre.²³ Mi módon tudja a tánc kifejteni ezt a hatását? Egyrészt az utánzás (mimézis) révén, hiszen a tánc – a zenéhez hasonlóan – az utánzó, múzsai művészetek közé tartozik. A tánc képes a lelki kiválóság, az erény megjelenítésére, de – jellemtelen ember esetén – lehet a hitványság kivetülése is.²⁴ Az erényes ember (tánc)mozdulatai harmóniát sugároznak, míg a hitvány ember (tánc)mozdulatai rútságot tükröznek.²⁵ A táncművészet feladata a „jellemek utánzása mindenféle cselekvéseken és sorsokon keresztül, és ezeket a jellemeket minden egyes táncos a maga jellemével és utánzóképeségével játssza el.”²⁶

Ezen túl a zene és a tánc harmóniája a körmozgással való szoros rokonsága révén képes hatni a szintén körmozgás jellemezte lélekre.²⁷ Az összefüggés bizonyítására Platón a damóni elmélettel érvel a Törvényekben²⁸ és a Timaiosban egyaránt.²⁹

Platón számára tehát a megfelelő és mértékletes tánc a nevelés egyik eszköze,³⁰ amelynek célja a (zenéhez és a testgyakorláshoz hasonlóan) a lélek összhangjának kialakítása.³¹

²²A gondolatokról utóéletéről: „Mint hasznos és nagy segítőt említi az ilyen alkalmakon a zenét, értem a régiek lakomáit és társaságait. A zenét azért vezetik be, mert képes arra, hogy ellensúlyozza és csillapítsa a bor hevítő erejét, ahogyan valahol a ti Arisztótenoszok mondja. Ő ti. azt állítja, hogy a zenét azért hozták be, mert a bor természeténél fogva megingatja azoknak testét és gondolkodását, akik túlságos mennyiségben élvezik, a zene pedig a benne lévő rend és egyensúly (symmetria) révén az ellenkező állapot felé vezeti és csillapítja.” Pszeudo-Plutarkhosz (A zenéről, 1145 f), Ritoók, 1982. 417–419. „...mindenki, aki a részegség és az eltöltekezés felé halad, orvosát kapja meg a zenében a féktelenség és a rendetlenség ellen, azután, hogy az önféjűséget csillapítja. Mert a komorságot megszüntetve, nyájasságot és szabad emberhez illő örömet terem.” Atheniosz (Lakomázó filozófusok, XIV. 627e), Ritoók, 1982. 534–535.

²³„a zene és torna elegyítése hozza őket [a lélekrészeket] összhangba azzal, hogy az értelmet szép szavakkal és számvetéssel pallérozza és neveli, az indulatot meg rábeszéléssel szelídíti, összhanggal és ritmussal csillapítja.” Platón, 1989. 173. (Az állam, IV. 442a).

²⁴Platón, 2008. 508.

²⁵„Ami most már a gyáva és bátor ember mozdulatait (...) illeti: a bátor embereké szép, a gyáváké ellenben rút. (...) az összes mozdulat és dallam, amely lelki vagy testi kiválóság, erény kifejezése – már akár közvetlenül az erényé, akár csak annak művészi hasonmásáé – mind szép, a hitványság kifejezése viszont épp ellenkezőleg: rút.” Platón, 2008. 58. (Törvények, II. 655b).

²⁶A nem mimetikus műalkotás, zenemű, táncmű Platón szerint erkölcsnevelő hatással nem rendelkezik ezért értéktelennek minősül. Platón, 2008. 59. Ezzel ellentétben Platón Az államban inkább az utánzás alacsonyabbrendűségét hangsúlyozza. Platón, 2008. 512. Platón, 1989. (Az állam, III és X. könyv).

²⁷Nézete szerint a gyermek rendezetlen mozgását a testbe zárt lélek mozgászavari okozzák. Az értelmes lélek szabályosan, rendezetten mozog. A zene és a tánc segítségével a gyermeki lélek rendezetlensége rendezetté válik. Platón, 1984. III. 342–343. (Timaios, 43–44.).

²⁸Damón szerint ui. (a zene, az ének,) a tánc a lélek mozgásából származik, ezért az erkölcsi jellem és a táncformák közötti szoros kapcsolat mutatható ki, tehát a lélek természete a saját mozgásához hasonló táncmozdulatokban fejeződik ki. Vö. „...szinte egyetlen fiatal lény sem képes nyugton maradni, sem a testével, sem a hangjával, hanem egyfolytában mozogni és hangját hallatni igyekszik: hol ugrál, hol szökdécsel, mint aki jókedvében táncol és vígadozik, hol meg mindenféle hangon szólal meg.” Platón, 2008. 55–57. (Törvények. II. 653c–654b), Platón, 2008. 508. Damóonnal kapcsolatban lásd még: Platón, 1989. 115. 147. (Az Állam III. 400 b-c, IV. 424 c.), Kárpáti, 2005. 16. Hasonló rész: ...a szórakozásnak ez a fajtája (...) abból ered, hogy minden élőlény természeténél fogva ugrálni szokott; az emberek aztán (...) a ritmusérzék birtokába jutva, létrehozták a táncot; a melódia pedig felébresztette a ritmus szunnyadó érzékét, majd a tánc és a melódia egymással szövetségre lépve, létrehozták a kartáncot és vele együtt a sportot. Platón, 2008. 84–85. 673 d. „egyetlen élőlény sem születik annyi értelemmel, amennyit fejlődése tetőpontján elér. Abban az időszakban, amikor még nincs meg a magához való esze, mindegyik csak bolondozik és összevissza kiabál, és mihelyt fel tud egyenesedni, rendezetlen mozdulatokkal ugrándozik (...) épp ezt mondtuk a múzsai művészet és a sport kezdetének.” Platón, 2008.83. (Törvények, II. 672 c). A valószínűleg püthagóreus színezetű éthosz-elmélet eredete erősen vitatott: Ritoók, 1982. 48–49. 551. Az elmélet szövegszerűen elsőként Damóonnal jelenik meg, aki szerint (a zene, az ének,) a tánc a lélek mozgásából származik,



Milyen jellegű táncokat tart megfelelőnek a lakomához? A kérdés megválaszolásához a platóni táncpológiát kell segítségül hívunk. Platón kétféle csoportba sorolja a táncokat: nemes-komoly tánc és alantas tánc. Az első kategórián belül harcias és békés táncokat különít el egymástól, amelyek oktatását pártolja, mert a nevelés egyik eszközének tekinti őket. Az előbbi csoportba tartozik a pürrhikhé, amely „szép testeknek és férfias lelkeknek háborúban és súlyos küzdelmekben” való viselkedését jeleníti meg. Az utóbbiba pedig a tragédiák kartánca, az emmeleia sorolható, amely „józan és mértékletes lelkeknek jólétben és mértékletes örömeik közepette tanúsított viselkedését fejezi ki.” Ez a tánc a jólét és a boldogság érzéséből születik s „olyan emberek lelkiállapotát fejezik ki, akik küzdelmek és veszélyek után jutottak jobb helyzetbe, s így örömük is hevesebb (illetve) olyanokét, kik előbbi javaikat megőrizték és gyarapították, s így örömeik szelídebbek és csöndesebbek amazokénál.”³²

Bár Platón ebben a felsorolásában külön nem tér ki a lakomák táncaira, valószínűleg azok is a nemes-komoly táncok kategóriájába sorolhatók.³³

Valójában tehát, a közfelfogás által komolytalannak bélyegzett időtöltések – a tánc, az ének, az ünnepi áldozatok, a kultúra – az emberi lét leglényegesebb elemei: ezek az igazán emberhez méltó tevékenységek.³⁴

A fentiek alapján jól látható Platón számára az ideális lakoma az erényre nevelést szolgálja, amely a beszélgetés, a borozás, a zene, az ének és a tánc megfelelő arányú alkalmazását jelenti:³⁵ „A symposion tehát nem más, mint a szenvedélyek szabályozott, ellenőrzött és rituális gyakorlása³⁶ (...) A lakoma tehát próbatétel, konfrontálódás a csoporttal, a saját magunkról alkotott és a csoport felé mutatni kívánt kép megerősítése vagy veszélyeztetése, és mint ilyen meghatározója a lakomán kívüli szociális sikernek”³⁷

A fenti rövid áttekintés alapján azt mondhatjuk, hogy Platón a részegség egyik következményének a lakomai táncot tartja, amely az emberre erkölcsnemesítő hatást gyakorol.³⁸ Morális ar-

ezért az erkölcsi jellem és a táncformák közötti szoros kapcsolat mutatható ki, tehát a lélek természete a saját mozgásához hasonló táncmozdulatokban fejeződik ki. Az elméletnek hosszas utólete van, idézi például Arisztoxenosz, Philodemosz, Athénaiosz, Ariszteidész Quintilianus. Ritoók, 1982. 87. 276.

²⁹ „...a harmónia, melynek mozgásai a lélek bennünk lévő körforgásaival rokonok, annak számára, aki ésszel él a műzsákkal, nem értelmetlen gyönyörűsége való (...) hanem a lélek bennünk diszharmonikussá vált körforgásának rendbe hozására és összhangja érdekében szövetségessül van adva a műzsák által, s a ritmus is, minthogy közülünk a legtöbbnek magatartása híjával van minden mértéknek és bájnak, ezekre segítőtársul adták a műzsák.” Kövendi Dénes fordítása. Platón, 1984. III. 348. (Timaiosz 47d-e).

³⁰ Böröczki, 2005. 43. A nevelés egyik része a hanggal kapcsolatos (zenei nevelés), a nevelés másik fele pedig a mozgásra vonatkozik. Ha a mozgást játékosan végzik, táncnak nevezzük, ha a test tökéletességéért üzük, akkor sportról beszélünk. Platón, 2008. 514. (Törvények, II. 672e-673d).

³¹ Platón, 1989. 128-130. (Az állam, III. 410-411.) „Aki a testedzést és a zenét szépen elegyíti és mértéklet tartva alkalmazza a lélekre, leginkább ezt nevezhetnénk zeneileg képzett és magával összhangban levő embernek... (...) Ezek tehát a nevelés és a képzés alapelvei. Miért tárgyalnánk részletesen a táncot...? Világos, hogy ezeknek az előbbi alapelvekhez kell igazodniuk, és ezt már nem nehéz kitalálni.” Platón, 1989. 131. (Az állam III. 412ab).

³² Platón, 2008. 280-281. (Törvények, VII. 815a, e)

³³ Véleményem szerint (a bakkhikus táncok kivételével) a nemes-komoly táncok kategóriájába tartoznak a szakrális táncok is, hiszen Platón többször elismerően szól róluk. Vö. „...a többi élőlénynek nincs érzéke a mozgásban megnyilvánuló rend és rendetlenség iránt – e rend neve ritmus és harmónia. Nekünk azonban azok az istenek, akik (...) együtt ünnepelnek velünk, megadták a ritmus és harmónia iránti gyönyörteljes érzéket is, és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetik kartáncainkat; dallal és táncal fűzve össze bennünket, s ezt természetes névvel az örömről (khara) kartáncnak (khorosz) nevezték el.” Platón, 2008. 56. (Törvények, II. 654a).

³⁴ Általánosságban szólva tehát elmondható, hogy emberi életet játékként kell megélni és az élet ún. komoly dolgait (pl. háború) szintén játéknak kell tekinteni. Bolonyai Gábor magyarázata. Platón, 2008. 550. (Törvények, VII. 803-804c)

³⁵ Platón, 2008. 53-54. (Törvények, I. 649e-650).

³⁶ Pellizer, 1994. 178-181.

³⁷ Kárpáti, 2005. 15-16.

³⁸ A témával kapcsolatosan érdemes megemlíteni egy másik platóni szöveghelyet is, amely látszólag táncbíráló élel viszonyul a lakomák táncaikhoz: „Ami engem illet – mondtam – én Prótagorasra bízom a választást: döntsön aszerint, amint



gumentumokat alkalmaz a tánc védelmében: a részesség érve³⁹ a pedagógiai és erényesség érvével együtt kerül közös felhasználásra.⁴⁰

A lakomai táncok következő forrását Xenophónnál lelhetjük fel, aki Szókratész szavain keresztül informálja az olvasót a táncokkal kapcsolatos morális megállapításokról.⁴¹ Xenophón lakomamodelleje a platóni tanításokat követi: az ideális lakoma a mérsékelt borozást jelenti, különös gondot fordítván a bor – fentebb már említett – kettős hatására.⁴²

Xenophón számára is nyilvánvaló, hogy a mérsékelt italozás jótékony hatással van az emberi természetre. A platóni szempontoktól vezérelve a xenophóni lakomáknak fontos kelléke az ének, a zene, a beszélgetés és a tánc.⁴³

Xenophón azonban megnevezi azokat a táncokat is, amelyeket nem tart megfelelőnek a lakomához. Szókratész szavaiból arra következtethetünk, hogy az akrobatikus táncok ebbe a nemkívánatos kategóriába tartoznak. A lakoma végén ui. egy szürakuszai mutatványos táncos akrobatákat (kübisztész) – egy auluszoslányt, egy táncosnőt és kitharás fiút – hoz magával, akik különböző produkciókat mutatnak be. A lány egy veszélyes táncos mutatványt hajt végre: kézen áll majd a markolatával földbe szúrt, hegyes kardok között bukfeneczik át.⁴⁴ A soron következő másik mutatványa már kevésbé veszélyes, Szókratész azonban az akrobatikus táncok lakomai szemlélésében nem talál élvezetet.⁴⁵ A filozófus két okból utasítja el az ilyen típusú táncok lakomai alkalmazását,

neki kellemesebb. Ha azonban nincs ellene kifogása, hagyjuk már a dalok és költemények elemzését. Eredeti kérdésemnek viszont, Prótagorasom, a te segítségével, szívesen a végére járnék. A költemények elemezgetése ugyanis szerintem nem sokban különbözik a közönséges, vásári emberek lakomáitól. Ezek ugyanis műveletlenek lévén, képtelenek csupán egymás hangjának és beszédének élvezetéről összeülve egymagukban poharazni: inkább jól felverik a fuvolásnők árát, hiszen a drágán megfizetett fuvola idegen hangja tartja együtt az ő társaságukat. Ahol azonban az asztaltársak szép, derék és művelt emberek, ott hiába keresed a fuvolázó, táncoló vagy hárfázó leányokat, hiszen az ilyen barátok megelégednek egymás társaságával. Elég nekik egymás hangjának élvezete, nincs szükségük mindenféle ostoba mókára és játszadozásra. (...) Okos emberek az ilyenfajta beszélgetésből nem kérnek, ők egymással a saját hangjukon beszélgetnek, és saját szavaik segítségével teszik egymást próbára.” Bárány István fordítása. Platón, 2007. 77–78. (Prótagorasz, 347c–348a). A fenti eszmefuttatásból egy zene és tánc nélküli lakoma képe bontakozik ki előttünk. Ebben az olvasatban Platón táncbíráló módon a lakomák részeges táncait alantasnak minősíti. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a szöveget kiderül, hogy ez nincs így. Ugyanis ebben az esetben csupán Szókratész ironikus megjegyzéséről van szó, aki a magát felettebb műveltnek tartó Prótagorasszal csipkelődik. Platón, 2007. 77. Bárány István megjegyzése. Illetve egy konkrét cél is vezet a bábáskodó filozófust: rá akarja venni Prótagoraszra az erényekkel kapcsolatos beszélgetés folytatására. Ez a nézetet erősíti az is, hogy „a Prótagorasz és a Törvények kontextusa erőteljesen különbözik: az előbbiben a lakoma csupán hasonlatként kerül elő, az utóbbiban viszont éppen a klasszikus lakoma-forma újraértelmezése a cél.” Börczki, 2005. 55.

³⁹ A vita szerkezetének alaposabb megértéséhez – az érvelésméleti és érveléstechnikai terminológiát felhasználva – saját terminusaimat használom. Vö. Zentai-Tóth, 1999., Tóvay, 2013. A szillogizmuson alapuló érvelés csoportjába tartozik a részesség érve. Az érv szerkezete táncbíráló megfogalmazásban: A részesség erkölcstelen. A tánc a részesség következménye. A tánc erkölcstelen. (Minden A B., Minden C A., Tehát: Minden C B., A \subseteq B, C \subseteq A, C \subseteq B.). Táncpárti értelmezésben: A részesség jellemformáló hatással bír. A tánc a részesség következménye. A tánc jellemformáló hatással bír.

⁴⁰ A szillogizmuson alapuló érvelés csoportjába tartozik a pedagógiai érv. Az érv szerkezete (táncpárti értelemben) A pedagógiai értékkel bíró tevékenységek erkölcsösek. A tánc pedagógiai értékkel bíró tevékenység. Az ugyanebbe a csoportba tartozó erényesség érv szerkezete (táncpárti értelemben) A virtus fejlődését segítő tevékenységek erkölcsösek. A tánc segíti a virtus fejlődését. A tánc erkölcsös.

⁴¹ A xenophóni lakoma a Schäfer-kronológia hatodik korszakába illeszthető. Németh, 2005. 23.

⁴² „A bor ugyanis valóban elaltatja a férfiak lelkében a fájdalmat, mint mandragóra az embereket, és lángra gyújtja a vidámságot, mint tűz az olajat. De azért azt hiszem, a növények lakomája sincs másként, mint az embereké. Ha ugyanis isten túlságosan megitatja őket, azok sem képesek fölegyenesedni és beszívni a friss levegőt. De ha csak annyit isznak, a mennyi jólesik nekik, szép egyesek nőnek, míg csak gyümölcsöt nem hoznak. Velünk is így van ez. Ha nyakló-nélkül vedelünk, testünk-lelkünk hamarosan belerokkan, és szuszogni sem tudunk, nemhogy beszélni. Ha azonban a szolgák kis kupákba sűrűn csöpögtetnek, hogy Gorgiász szavaival szóljak, a bor nem kényszeríti a részességbe, hanem rábeszél bennünket, hogy kövessük a vidámság útját.” Xenophón, 2003. 15–16. (Lakoma, 2. 24–26.).

⁴³ „Amikor kivitték az asztalokat, bemutatták az italáldozatot, elénekelték a paíant, és iszogatni kezdtek, beállított hozzájuk egy szürakuszai. Magával hozott egy csinos auluszoslányt, egy táncosnőt, aki az akrobatikához is értett, valamint egy gyönyörű ifjút, aki remekül kitharázott és táncolt. Az ő mutatványait mutogatta pénzért, mint a mutatványosok. (...) Amikor aztán a lány az auloszán, a fiú pedig a kitharáján kezdett játszani az egybegyűlteknak, és mindketten nagy sikert arattak, megszólalt Szókratész: –Zeuszra, Kalliasz, tökéletes vendéglátó vagy, hiszen nemcsak a felszolgált ételek



egyrészt mert veszélyesnek,⁴⁶ másrészt pedig értelmetlen vakmerőségnek tartja ezeket a mutatványokat.⁴⁷

A mérsékelt borozás jellemezte xenophóni lakomán háromféle, Szókratész által elfogadott, tánc szerepel. Az első tánc a fiatal táncos és a táncosnő produkciója, amely teljes mértékben találkozik Szókratész előzetes elvárásaival.⁴⁸ Szókratész a tánc mellett érvelve annak esztétikai értékeit hangsúlyozza.⁴⁹ Elemzésében két szempontot domborít ki: a tánc képes a táncos testének szépségét még jobban kiemelni, a tánc révén a táncos testének minden részét kontrollálni tudja.⁵⁰

A következő, morális szempontból kedvező elbírálás alá eső lakomai tánc, Philipposz tréfás tánca, amelyben a fiú és a lány táncának tréfás utánzását láthatjuk viszont: „Gyerünk! – rikkantott Philipposz –, fújjátok nekem az auloszt, hogy én is táncra perdülhessek! Ezzel föl pattant, és utánozni kezdte a fiú és a leány mozdulatait. Mivel pedig azért dicsérték a fiút, hogy mozdulatai még szebbé teszik, először is úgy rángatózott, hogy még annál is nevetésesebbnek tűnt, amilyen valójában volt. Másodszor is, mivel a lány olyan ívben hajlott hátra, mint egy kerék, ő is megpróbált kerekre utánozni, de előrebukva. Végül pedig, mivel a fiút, azért dicsérték, mert tánc közben minden ízét megmozgatta, rászólt az auluszoslánynya, hogy pattogósabb ritmusban fújjon, és össze-vissza hánytavetette a lábát, a kezét és a fejét. Miután belefáradt lerogyott a heverőre, és azt pihegte: – Azt is bizonyítja, uraim, milyen remek tornagyakorlat volt a tánc, hogy alaposan megsomjaztam.”⁵¹ Philipposz táncának másik humorforrását az jelentheti, hogy mozdulataival a lakomákon rendszeresen felbukkanó ún. hívatlan koldus jövevények (akletos) viselkedését karikázza ki.

kifogástalanok, hanem gondoskodtál a legkellemesebb látványról és zenéről is.” Németh György fordítása. Xenophón, 2003. 11. (Lakoma, II. 1–2.).

⁴⁴ „Ezután behoztak egy olyan karikát, amelyre körben függőlegesen álló kardokat erősítettek. A táncosnő kézenátfordulással a kardok közé bukfencezett, majd hegyük fölött kifordult közülük. A nézők attól féltek, hogy baja esik, ő azonban bátran és magabiztosan hajtotta végre a gyakorlatokat.” Xenophón, 2003. 670. (Lakoma, II. 11.) A jelenet ábrázolása megtalálható egy 1980-ban Genfben publikált, K.r.e. 340 k. készült vázán, amelyet a Fiorella Cottier-Angeli-gyűjteményben őriznek. Németh, 2005.

⁴⁵ „A táncosnő már készen áll, és karikákat adnak a kezébe. A másik lány ekkor kísérni kezdte auloszán, másvalaki pedig, aki mellette állt, nem kevesebb, mint tizenkét karikát adott sorban a táncosnő kezébe. Ő pedig tánclepcsében átvette a karikákat, és felhajította a magasba, ügyelve rá, hogy csak annyira dobja fel őket, hogy megfelelő ritmusban el is tudja kapni valamennyit.” Xenophón, 2003.12–13. (Lakoma, II. 7–8.).

⁴⁶ „Épp csak befejezte az éneket, amikor becépeltek egy fazekaskorongot, hogy a táncosnő azon mutassa be látványos gyakorlatát. Szókratész ekkor a lány gazdájához fordult: –Attól tartok, syrakusai barátom, hogy valóban olyan bölcselkedő leszek, amilyennek nevezte! Azon gondolkodom most, milyen könnyedén végrehajta gyakorlatát szolgálád, ez a fiú és ez a lány, mi pedig a legnagyobb örömmel nézzük őket, miközben jól tudom, hogy éppen ezt akarod. Csakhogy nézetem szerint a kardok fölött átbukfencezni veszélyes mutatvány, egyáltalán nem illik egy lakomára. Az is valóban látványos, ha valaki egy forgó korongon ír és olvas, de nem tudom, mi élvezetünk lenne benne. Azt sem hiszem, hogy szebb látványt nyújtanának a kifacsart és karikát utánzó testek, mintha nyugalomban gyönyörködhetnénk szépségükben és fiatalágukban.” Xenophón, 2003. 35. (Lakoma, VII. 2–3.).

⁴⁷ „– Mondd csak, Xenophón, nem azt hitted, hogy Kritobulosz inkább a józan, semmint a vakmerő, inkább az előrelátó, semmint a meggondolatlan és veszélybe rohanó emberek közé tartozik?

–De, nagyon is-felelte Xenophón.

–Képzeld el, hogy most meg ő a legvakmerőbb és a legkönnyelműbb. Mintha éles kardok közt bukfencezne, vagy a tűz közepébe vetné magát.” Németh György fordítása. Xenophón, 2003. 125. (Emlékeim Szókratészről, I. 3. 9.).

⁴⁸ „Ha viszont ezek ketten az aulosz hangjára úgy táncolnának, mint ahogyan a Khariszokat, Hórákat és Nümphákat lefestik, azt hiszem, nekik könnyebb dolguk lenne, a lakománkat pedig sokkal kellemesebbé tenné.” Xenophón, 2003. 35. (Lakoma, VII. 2-3, 5). A lakomára meghívott szórakoztatók, így a táncosok is, általában alacsony társadalmi státusszal rendelkeztek. Jelen esetben rabszolgákról van szó. Fehr, 1994. 185.

⁴⁹ A szillogizmuson alapuló érvelés csoportjába tartozik az esztétikai érv. A művészet megnevesíti a lelket, esztétikai élményt nyújt. A tánc a művészetek közé tartozik. A tánc megnevesíti a lelket, esztétikai élményt nyújt.(Minden A B.,Minden C.A., Tehát: Minden C.B., A ⊆ B, C ⊆ A, C ⊆ B.).

⁵⁰ „Ekkor a fiú kezdett el táncolni. –Nézzétek csak –kiáltott fel Szókratész – mennyivel szebb ez az ifjú, ha táncol, mintha nyugalomban van, pedig amúgy se csúnya! –Ha jól hallom, dicséretedet a táncnánának szántad – jegyezte meg Kharmidész. –Zeuszra, így is van –ismerte el Szókratész –, ugyanis azt is észrevettem, hogy amíg táncolt, testének egyetlen porcikája sem volt mozdulatlan, hanem egyszerre mozdult a nyaka, lába, keze.” Xenophón, 2003. 14. (Lakoma, II.



A lakoma vége előtti – Dionüszosz és Ariadné történetét feldolgozó – pantomimus-szerű tánc szintén az elfogadott lakomai táncok körébe tartozik,⁵² melynek pantomimus jellegét egyes kutatók is kiemelik.⁵³

Szókratész táncpárti gondolatmenetében a tánc kedvező egészségügyi hatásait hangsúlyozza: a tánc morálisan jó, mert hasznos, hiszen a táncnak kedvező egészségügyi hatásai vannak az emberi testre.⁵⁴ Igaz – a már fentebb idézett Kerényi szerint – a tánc testgyakorlati aspektusának hangsúlyozása nem szókratészi eredetű, hanem „bizonyosan Xenophón számláját terheli”⁵⁵: „Szókratész: – „Pontosan így kell táncolnia annak, aki azt szeretné, hogy a teste könnyedén tudjon mozogni. Én is szívesen megtanulnám tőled, szürakuszai barátom, ezeket a mozdulatokat! Mire ő csak ennyit mondott: – Mihez kezdenél velük?

– Táncolnék, Zeuszra!

Erre aztán mindenki nevetni kezdett.

– Rajtam nevettek? – kérdezte Szókratész komoly képpel. – Vagy talán azon, hogy a testmozgástól egészségesebb akarok lenni, jobb étvággal enni, könnyebben elaludni, vagy inkább azon, hogy nem olyan testgyakorlásra vágyom, mint a hosszútávfutók, akiknek a lába megerősödik ugyan, a vállá azonban elgyengül, vagy a birkózók, akiknek a vállá megerősödik, a lába azonban elgyengül, hanem arra, hogy az egész testemet megmozgatva biztosítsam minden tagjának egyensúlyát? Vagy kinevettek, mert mértéktelen pocakomat kordába szeretném szorítani? Talán hallottátok, hogy minap ő, Kharmidész rajtakapott, amint hajnalban táncra perdültem.”⁵⁶

Ez a szövegrészlet más szempontból is fontos tanúsággal szolgál: Szókratész, a táncoló filozófus alakját örökíti meg. A szókratészi táncnak „van néhány figyelemreméltó sajátága is: főként korai időpontja, társak és zene híján való jellege.”⁵⁷ Ez a tánc sajátos filozófiai funkcióval is bírhat: „az elkedvtelenedés és a lélek mardosásai” ellen szolgálhat eszközként.⁵⁸ Ami pedig Szókratész táncá-

15–16.). A lány táncáról nincs részletes tudósítás, de hogy táncolt azt az alábbi idézetből kikövetkeztethetjük: (Philipposz) „utánozni kezdte a fiú és a leány mozdulatait.”

⁵¹ Xenophón, 2003. 14–15. (Lakoma, II. 15–23.). Fehr, 1994. 187. Philipposz társadalmi helyzetére vonatkozóan (hívott tréfacsináló, szolgálja van stb.) lásd: Xenophón, 2003. 10. (Lakoma, I. 11.)

⁵² „Ekkor valaki behozott egy trónszéket, és a szürakuszai is előkerült, hogy bejelentse: – Uram, Ariadné mindjárt belép a szobába, ahol Dionüszossal egybekel. Utána érkezik Dionüszosz, aki az istennel már poharazgatott kissé, a lányhoz lép, és szerelmesen játszódni fognak egymással. Ezután először Ariadné jött be menyasszonyi díszben, és leült a trónszékre. Bár Dionüszosznak még nyoma sem volt, bakkhoszi ritmusban megszólalt az aulosz. Most lehetett csak igazán szolgálni a táncot! Ariadné ugyanis, mihelyt meghallotta a dallamot, olyan mozdulatot tett, hogy mindenki megértette, örömmel hallgatja. Bár nem sietett Dionüszosz elé, még csak fel sem állt, látszott, milyen neheze érik nyugton maradnia. Ahogy Dionüszosz megpillantotta a lányt, olyan tánc lépésekkel közeledett hozzá, amelyek kifejezték, hogy mindennél jobban szereti őt, majd térdére ereszkedett, átölelte és megcsókolta. Látszott, hogy a lány szégyelli magát, mégis ugyanolyan szerelemmel viszonozta az ölelést. A lakoma résztvevői hol tapsoltak, hol kiáltottak a jelenet láttán. Ahogy felállt Dionüszosz és vele együtt Ariadné, láthatóvá vált egy csókolózó és ölelkező pár minden mozdulata. Szép volt Dionüszosz, az ifúság ragyogta be Ariadné, s amikor látták, hogy nem utánozzák a csókot, hanem szájuk valóban összetapad, mind feszülten figyeltek. Hallották Dionüszosz kérdését, hogy szereti-e őt a lány, és ő úgy fogadkozott, hogy nemcsak Dionüszosz, de vele minden jelenlévő megesküdtött volna rá, hogy a fiú és a lány valóban szerelmesek egymásba. Nem úgy tünnek ugyanis, mintha csak betanulták volna a mozdulatokat, hanem mintha megengedték volna nekik, hogy azt tegyék, amire régóta vágytak.” Xenophón, 2003. 42–43. (Lakoma, IX. 2–6).

⁵³ „a mimikus táncosok (...) a lakoma során is felléptek és Dionüszosz és Ariadné szerelmét adták elő.” Kerényi, 2009. 38.

⁵⁴ egészségügyi érv (szillogizmuson alapuló érvelés): A morálisan helyes tevékenység jó hatással van a testre. A tánc jó hatással van a testre. A tánc morálisan helyes tevékenység. Esztétikai érv (szillogizmuson alapuló érvelés): A művészet megneemesíti a lelket. A tánc a művészetek közé tartozik. A tánc megneemesíti a lelket.

⁵⁵ Kerényi, 2009. 37.

⁵⁶ Xenophón, 2003. 14–15. (Lakoma, II. 15–23.).

⁵⁷ Tillmann, 2012.

⁵⁸ Tillmann, 2012.



nak típusát illeti – a filozófus táncát Athénaiosz memphiszi táncnak nevezi, Lukianosz pedig pantomimushoz hasonló táncnak véli.⁵⁹

A szövegből az is kiderül, hogy Kharmidész – Szókratész barátja, Glaukón fia, Platón nagybátyja – szintén kedveli és gyakorolja a tánc művészetét, amelyet bizonyos kutatók pantomimus táncnak tartanak.⁶⁰

Xenophón a részegség érvét Platónhoz hasonló módon a neveléssel és az érényel összekapcsolva, táncpárti értelemben használja. A xenophóni műből – Platónhoz képest – több konkrétumot tudhatunk meg a megfelelő és nem engedélyezhető lakomai táncokkal kapcsolatban. Két új érvet (egészségügyi, esztétikai) is olvashatunk a tánc védelmében.

A római császárság korából több forrás is rendelkezésre áll a lakomai táncokkal kapcsolatos morális állásfoglalások áttekintésére.⁶¹

Plutarkhosz lakomával és táncsal kapcsolatos megállapításait főként két írásában lelhetjük fel. A hét bölcs lakomája Platón és Xenophón Lakomájával mutat szorosabb rokonságot, míg ezzel ellentétben a Lakomai kérdések egy sajátos lakomai egyveleg, amely Xenophón Emlékeim Szókratészről című művére hasonlít leginkább. A Lakomai kérdések tematikáját tekintve is jóval szélesebb körből merít (természettudományok, orvoslás, matematika, filozófia, irodalom, nyelvészet, szónoklattan, történelem, zene, tánc).⁶² Plutarkhosznál új elemekkel bővül a lakoma-irodalom műfaja: megjelenik a lakoma kellékeit és a lakoma beszédtemáit taglaló elmélkedés.⁶³

Plutarkhosz lakoma-modellje platóni alapokon nyugszik: műveiben a bor kettős természetéről és annak lakomákon történő nevelési célzatú alkalmazásáról,⁶⁴ „a helyesen gondozott gyönyörök és fájdalmak”⁶⁵ elvéről, a lakomai részegség, a mérsékelt borfogyasztás erkölcsnemesítő hatásáról,

⁵⁹ A történetre utal Lukianosz, Athénaiosz, Diogenész Laertiosz is. „A bölcs Szókratész nagyon szerette a memphiszi táncot, és mivel sokszor azon kapták, hogy maga is táncol, Xenophón tanúsága szerint azt mondta ismerőseinek, hogy a tánc minden testrész számára jó edzés. A régiek ugyanis a táncolni kifejezést használták mindenfajta mozgásra.” Bajnok Dániel fordítása. Athénaiosz, 2009. 5. (Lakomázó bölcsek, I. 37.). „Szókratész is, a legbölcsebb ember-ha ugyan hinni lehet a püthói Apollónnak, aki ezt a kijelentést tette róla-nemcsak dicsérte a táncművészetet, hanem arra is méltónak ítélte, hogy megtanulja, olyan nagy jelentőséget tulajdonított a ritmusnak és a zeneiségnek, a mozgás kellő rendjének és a mozgó ember szép megjelenésének, és nem szégyellte öregember létére ezt is a legkomolyabb tudományok egyikének tekinteni. S magától érteődően kész volt kellő komolysággal foglalkozni a tánc művészetével, hiszen még kis dolgokat sem habozott megtanulni, hanem el-eljárt a fuvalásnők leckeóráira is, sőt azt sem tartotta magához méltatlannak, hogy egy-egy komoly szót halljon egy hetairától: Aszpasziától. Pedig ő még a kezdet kezdetén látta akkor ezt a művészetet s nem szépségének mai fejlettségében. De ha azokat a művészeket látná, akik legnagyobb fejlettségre juttatták, jól tudom, minden egyebet félretéve, csak erre az egy látványosságra fordítaná figyelmét és semmi másra nem tanítaná előbb a fiatalágot. Lukianosz, 1974. I. 745–746. (Beszélgetés a táncról, 25) „Xenophón meséli Szümpozionjában, hogy táncolt is Szókratész, mert azt állította, hogy az effajta mozgás az egészséget szolgálja.” Rokay Zoltán fordítása. Diogenész, 2007. I. 93. (A filozófiában jeleskedők élete és nézetei, II. 5.).

⁶⁰ Kerényi Károly ennek a fényében értelmezi az eredeti szöveget: „»Ám miután a mostanihoz hasonlókat mondtál, magam is hazamenve, ugyan nem perdültem táncra, mivel sosem tanultam, hanem gesztikuláltam. Ezt ugyanis tudtam.« Kharmidész ismerte a mimikus táncosok arcjátékát, akik e lakoma során is felléptek és Dionüosz és Ariadné szerelmét adták elő.” Kerényi, 2009.38. vö. Németh György fordításával: „–Így volt, Zeuszra – helyeselt Kharmidész. –Meg is döbbsentem, és átfurrott rajtam a gondolat, hátha megbolondultál! De miután nagyjából ugyanazt elmondtad nekem, amit most is, hazamentem, és bár táncra nem perdültem, mivel azt sohasem tanultam, karizomgyakorlatokat kezdem el végezni, mert ahhoz igazán értek.” Xenophón, 2003. 15. (Lakoma, II. 19.). A római lakomákról: Maróti- Horváth-Castiglione, 1967. 336-337.

⁶¹ Plutarkhosz (I. sz.), Lukianosz (II. sz.), Athénaiosz (II. sz.), Macrobius (V. sz.). Jól lehet az utóbbi két szerző műveiben is találhatunk lakomával kapcsolatos és a táncra vonatkozó morális állásfoglalást, azonban gondolatmenetük nem a részegség érvéhez kapcsolódik, ezért műveiket nem tárgyalom.

⁶² Plutarkhosz két művének összehasonlítása, hatástörténete: König, 2012. 32., Klotz – Oikonomopoulou, 2011. 15–19. Athénaiosz és Plutarkhosz összehasonlítását lásd: König, 2012. 32.

⁶³ Plutarkhosz, 1969a 107–109. (Lakomai kérdések, II. 629 c–d).

⁶⁴ Plutarkhosz, 1969a 199–203. (Lakomai kérdések, III.), Plutarkhosz, 1969a 293–295. (Lakomai kérdések, IV. 660 c).

⁶⁵ Plutarkhosz, 1969b 265–287. (Lakomai kérdések, IX. 14.).



a lakoma révén felébredő barátság és szeretet érzéséről⁶⁶ olvashatunk. Platón iránt érzett csodálatát érhetjük tetten egy másik írásában is, amelyben egy Platón által adott elképzelt, ideális lakomának állít emléket. Plutarkhosz leírásában ez „földöntúli élményként,” jelenik meg, melynek másnapján a lakomázók természetesen nem kótyagosan, hanem „kipihenten, testileg-lelkileg felfrissülve ébrednek.”⁶⁷

A plutarkhoszi lakoma lényege a mértékletesség, melynek betartását a borkirály felügyeli. A borfogyasztás szabályozása mellett az apollóni és a dionüszoszi aspektus egyidejű, megfelelő mértékű alkalmazására is figyelnie kell.⁶⁸ A borkirály feladata az –amint az Plutarkhosz Kratónnal, Theóonnal folytatott beszélgetéséből kiderül –, hogy a lakomát megóvja a szélsőségektől: a demagóg, a szofista vitáktól és a mértéktelen tánctól.⁶⁹

Plutarkhosz később illusztrálja is, hogy mit ért a mértéktelen tánc fogalmán a hetedik fejezetben szereplő, lakomára érkező fiatal vendégek táncán keresztül, amelyről Kallisztratosz és Lampriasz párbeszédéből értesülhetünk.⁷⁰ A zenész kezdetben még megfelelő hangnemben, megfelelő dallamban játszik, azonban kisértve elnöiesedett és buja dallamokra vált át, ami jobban megmérgezi a lakomázók lelkét, mint a bor mértéktelen fogyasztása. Ennek hatására a lakoma résztvevői nem elégednek meg a továbbiakban az üldögéléssel és a tapsolással, hanem a buja zene hatására felpattannak az ülőhelyükről és érzéki táncolásba kezdenek. A lakomázó filozófusok, Lampriaszal az élen éltelik az efféle táncot és a mértékletesség betartása mellett érvelnek.

Kallisztratosz, Plutarkhosz szofista barátja a megfelelő lakomai táncról kezd el beszélni. Véleménye szerint a zene, a ritmus, az ének, a tánc az érzéki világon túli örömet nyújt, megérinti a lelket, egészséget, és jólétet ad. A zene nemcsak az ember sajátja, az értelemmel nem rendelkező állatokra (őzek, halak) is hat, táncolásra készíti őket. A tánc, a zenéhez hasonlóan, fontos része a lakomának, ha mértékletes formában (metron) és a megfelelő pillanatban (kairosz) használják.⁷¹

Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy bizonyos típusú, patetikus, pompával teli táncformák (püladészi táncok) lakomákon történő alkalmazását elutasítja.⁷² Egy másik táncstílust, a Bathüllosz által képviselt táncstílust, alkalmasnak tartja és engedélyezi a lakomákon, mert a bathülloszi tánc a kordax elemeit, valamint a szatírok és Pán mozdulatvilágát idézi meg és vélekedése szerint ez hasonlít a legjobban a Szókratész által a lakomákon alkalmazott táncokhoz is.⁷³ A kétféle táncstílus, a püladészi tragikus pantomimus, valamint a Bathüllosz-féle komikus pantomimus közötti kü-

⁶⁶ A lakoma végcélja az egymás iránti barát érzület felkeltése. Plutarkhosz, 1969a 57. (Lakomai kérdések, I.4. 621 c). Vö. Plutarkhosz, 1969a 21 (Lakomai kérdések, I. 615a).

⁶⁷ Böröczki, 2005. 41. (Lakomai kérdések VI. könyv bevezetője).

⁶⁸ A borkirály szerepéről: Plutarkhosz, 1969a 49–63. (Lakomai kérdések, I. 4.)

⁶⁹ Klotz – Oikonomopoulou, 2011.1. (Lakomai kérdések I. 4.)

⁷⁰ Plutarkhosz, 1969b 43–55. (Lakomai kérdése, VII. 5.). Klotz – Oikonomopoulou, 2011. 14.

⁷¹ Ruffy, 2011. 133–135. Plutarkhosz, 1969b 43–55. (Lakomai kérdése, VII. 5.).

⁷² Plutarkhosz, 1969b 81. (Lakomai kérdések, VII. 8. 711.e). Püladész, Augustus császár idején (Kr. e. 30 – Kr. u. 14) kilikiai, rabszolga származású táncos, a pantomimus, a mimikus táncdráma egyik megújítója. Athénaiosz szerint Püladész és Bathüllosz „hozták létre az itáliai táncot egyrészt a kómikus táncból, amelyet kordaxnak neveznek, másrészt a tragikus táncból, amelyet emmeleianak hívnak, harmadrészt pedig a szatírtáncok táncából, amelyet szikinnisznek mondanak” Püladész állítólag értekezést is írt a táncról. Athénaiosz, 2009. 4. Egyik legnagyobb szerepe a senecai Örjögő Herkulesz színpadí megjelenítése volt. Macrobius, 2003. 66–67. (Baráti beszélgetések, 2.7. 16–18.) Egy másik forrás szerint örjögő Dionüszoszt játszott sikerrel (Thesszalonikéi Antipatrosz: 78. epigramma). Jól lehet Augustus császár személyes baráti köréhez tartozott, a császár egy előadás alatti konfliktus miatt száműzte. Suetonius, 2004. 79. Hatását jól mutatja halála után kétszáz év alatt nem kevesebb, mint öt Püladész nevű pantomimus táncost ismerünk.

⁷³ Augustus császár idején (Kr. e. 30 – Kr. u. 14) élt alexandriai, rabszolga származású táncos, a pantomimus, a mimikus táncdráma egyik megújítója. Maecenas baráti köréhez tartozott, aki állítólag szerelem is gyulladt iránta: Tacitus, 1980. II. 45. (Tacitus: Évkönyvek I. 54.). Horatius szerint Anakreón ugyancsak gyengéd érzelmeket táplált a táncos iránt (Horatius: 14. epodus). Bathylus a Zeus által hatyú alakjában elcsábított Léda szerepében is fellépett. Szereplése a római matrónákra nagy hatást gyakorolt. Alakját Persziusz egyik költeménye (V. szatíra) szintén megörökítette.



lönbséget a következő – athénaioszi idézet – érzékelteti: „Püladész tánca dagályos volt, szenvedélyes és sokarcú, Bathülloszé viszont vidámabb hangvételő, nála ugyanis a táncot ének is kísérte.”⁷⁴

A mű kilencedik fejezetében ismét táncra perdülnek a lakomázók. A két résztvevő egy jelképes díj (sütemény) elnyeréséért phora para phoran stílusban ropja a táncot. A táncverseny döntőbírája a szakavatott pürrhikhé táncos Lampriasz, Plutarkhosz testvére és Meniszkosz, a táncmester. Az egyik résztvevő, Thraszübulosz, Ammóniosz fia, a phora szó jelentése felől tudakozódván alkalmat nyújt Ammóniosznak arra, hogy egy monológ keretében a táncsal kapcsolatos véleményét részletesebben kifejtse.

Ammóniosz – aki Plutarkhosz tanára is egyben – elgondolása szerint a tánc mozdulatokból (phorai), pózokból (szkhémata), és a megjelenítés módjából (deixisz) tevődik össze, amiként az ének is hangokból és szünetekből áll, a szünet a hang mozgásának a végét jelenti. A tánc esetében három összetevőt különíthetünk el egymástól: a mozdulatokat, a test, az elme mozgását (phora), a gesztusokat, pózokat, amelyekben végbe mennek és végződnek a mozdulatok (szkhéma. plur. szkhémata), valamint egy dolog, egy személy (ég, föld, Odüsszeusz, Akhilleusz) nem utánzáson alapuló ábrázolását, megjelenítését (deixisz). Tehát a szkhéma a formát, a testalkatot és a termetet, a megjelenést képviseli, a phora taglejtést, cselekményt, szenvedélyt jelenít meg, a deixisz pedig magukat (az ábrázolt dolgot) mutatja meg.⁷⁵

Ammóniosz Szimonidész híres mondását (A költészet beszélő festészet, a festészet néma költészet) elutasítván a tánc és a költészet egységét hirdeti. Ez számára legjobban a hüporkhéma⁷⁶ műfajában testesül meg.⁷⁷ Véleménye szerint azonban a táncnak és a költészetnek ez az ideális egysége, mára visszavonhatatlanul felbomlott. A zene elfajult és tánc jelenlegi formái is megromlottak. Plutarkhosz, a tánc jelenlegi degradált helyzete miatt, a táncnak pusztán jelképes, elvi szerepet tulajdonít.⁷⁸

Plutarkhosz, igazi platonikusként, táncpárti módon használja fel a részegség érvét, a tánc funkciója a lakomákon nála is az alsóbb lélekrészek kordában tartására szolgál. Platónhoz hasonlatosan a részegség érve a pedagógiai, érinység érvelés részeként jelenik meg. Plutarkhosz – mivel a tánc erkölcsös voltát egy korábbi tekintély, Platón, véleményével igyekszik alátámasztani – az auktorok érvét alkalmazza a tánc védelmében.⁷⁹ A lakomán erkölcsi szempontból elfogadható és elutasított táncokat szintén megnevezésre kerülnek.

A részegség érvének táncpárti vizsgálata után érdemes áttekinteni a táncbíráló interpretációkat is, amely első jelentősebb római előfordulása Cicero nevéhez köthető, aki⁸⁰ szerint a részegség erkölcstelen viselkedéshez vezet, a táncot a részegség következményének, velejárájának tartja: „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 leg-szélsőségesebb kísérője a tánc. Elém rángatod azt, amely minden vétek közül az első, és elhagyod

⁷⁴ Bajnok Dániel fordítása. Athénaiosz, 2009. 4. (Lakomázó bölcsek, I.37.).

⁷⁵ Plutarkhosz, 1969b 289–299. (Lakomai kérdések, IX. 15.747–748d) Lawler szerint Plutarkhosz értelmezése felettébb zavaros és logikátlan. Nyilvánvaló, hogy Plutarkhosz egy régi – mára már elveszett forrást – használ és a római császárság korában élő Plutarkhosz már nem értvén világosan a görög táncokra vonatkozó régi kifejezéseket rosszul értelmezi a szöveget. Lawler hipotézise szerint a schemata a táncban szereplő egyedi motívum, a phora kifejezés a testtartás, kéztartás, lépés értelemben szerepel, a deixis pedig a jellemábrázolást jelenti. Lawler, 1964. 24–27. Vö. Proudhomme, 1965. I. 352–353.

⁷⁶ Hüporkhéma: krétai eredetű, kardalok éneklésével kísért tánc.

⁷⁷ Plutarkhosz, 1969b 295. (Lakomai kérdések IX.15.748a). A Szimonidész-töredéket Plutarkhosz: Az athéniek dicsőségéről (3.347a) című műve őrizte meg az utókor számára.

⁷⁸ Klotz, 2011. 177., Schlapbach, 2011. Plutarkhosz a táncnak tisztán figuratív szerepet tulajdonít.

⁷⁹ A szakértőre hivatkozó érvelés (argumentum ad verecundiam: Arra hivatkozva fogadunk el egy érvet, hogy egy adott tudásterület szakértője az adott állítást igaznak fogadja el.) egyik argumentuma az auktorok érve. Az érv alapstratégiája: Platón azt állítja, hogy a tánc morálisan jó. Platón a filozófia tudományának tekintélye. Tehát a tánc morálisan jó.

⁸⁰ Természetesen az általam említett idézeteknél többször fordulnak elő a cicerói korpuszban táncbíráló gondolatok, azonban, mivel azok nem a részegség érvéhez kapcsolódnak ehelyütt nem elemzem őket.



azokat, amelyek mellőzésével e vétek elő sem kerülhet? Nem bizonygatod a szegyetlenjes lakomákat, szerelmi viszonyokat, a zajos dorbézolásokat, a kicsapongásokat és a pazarlást..⁸¹ Ez a cicerói idézet évszázadokon keresztül a táncbíráló diskurzus érvkészetének állandó darabja marad.⁸²

A corpus Ciceronianum másik helyén szintén a lakomákon való dorbézolás kerül elítélésre a részegen előadott, meztelen tánc formájában.⁸³ Ugyanez a téma felbukkan Verres lakomáival⁸⁴ és a Catilina-összeesküvéssel⁸⁵ kapcsolatban, valamint a Piso ellen mondott beszédben is.⁸⁶ Cicero Filippikáiban Antonius lakomai táncai esnek kedvezőtlen elbírálás alá.⁸⁷

Érdekes módon a korszak egyik jelentős táncpológiáját (Beszélgetés a táncról) megalkotó, táncpartiként jellemzett Lukianosz a lakomai táncok morális szempontú elítélése mellett teszi le a voksát.

Ennek több oka is lehet. Táncbíráló hozzáállása egyfelől a táncról alkotott lukianoszi vélemény egyik sajátosságának is tekinthető, amely az alapvetően táncpárti megközelítést, bizonyos esetekben (lakomai táncok, profán részegség) táncbíráló éllel egészíti ki. Viszont a lakomai táncok elítélése egy újabb bizonyítéknak is tekinthető a Lukianosz szerzősége körül folytatott vitában, amely azt igazolja, hogy a táncpológia szerzője valóban nem Lukianosz.⁸⁸

Lukianosz egész életművén végigvonul a filozófusok tevékenységének kigúnyolása, szatirikus ábrázolása, amely alól a filozófusi elmélkedések egyik jellegzetes színhelye, a lakoma sem kivétel, hiszen a szümpozicion intézménye is szatirikus szemszögből kerül bemutatásra. Lukianosz egyik írása (Lakoma avagy a lapithák) egyenesen a platóni lakoma-modell parodisztikus ábrázolása. A lakomán megjelenő tánc eredeti, platóni értelemben vett, funkcióját már nem képes betölteni:

⁸¹ Cicero forrása Arisztotelész Politika (VIII. 1339b) című műve volt: „Nem Zeus maga énekel és játszik a kitharán a költők szerint, sőt, akik ilyet tesznek, azokat hitványoknak (banausos) nevezzük, s úgy véljük, hogy férfinak nem is való ilyesmit csinálni, hacsak nem részeg vagy tréfál.” Ritoók, 1982. 257. Nótári Tamás fordítása. Cicero, 2010. 711–712. (Murena védelmében, VI.13.).

⁸² A cicerói idézet továbbélésének néhány példája: Szent Ambrus: A szüzességről, Agrippa: A tudományok bizonytalansága és hívsága, Arbeau: Orchesographia, Chesneau: Értekezés a táncról, Vives: A keresztény nő nevelése, John Northbrooke The Anatomie of Abuses (1577), Petrus Martyr: A briefe treatise, concerning the use and abuse of dauncing, Stubbes The Anatomie of Abuses. Hazai példa: Pázmány Péter: mint kell keresztény lányt nevelni. Népszerűségét jól jelzi, hogy még 1899-ben is táncbíráló éllel idézik: Georges Davis: An account of the trial of social dance (1899).

⁸³ „Hogyan tovább? Mivel folytatta ez a keresztfára való? Azt mondta, hogy e vidámságtól felajzva Deiotarus a bortól megrészegetülvén egy lakomán meztelenül táncolt. Milyen kereszt volna elegendő büntetés e szökött rabszolgának? Ugyan ki látta Deiotarus királyt valaha is táncolni, vagy részegen? Minden királyi erény megtalálható őbenne, amit te Caesar, úgy vélem, jól tudsz, de mértékletessége kiváltképp egyedülálló és csodálatra méltó, noha tudom, hogy egy királyt nem ezzel a szóval szokás dicsérni. Nem nagy dicséret egy király esetében, ha mértékletes embernek mondják, legyen bátor, igazságos, szigorú, tekintélyes, nagylelkű, adakozó, bőkezű, jótékony, ezek válnak egy király dicsőségére, amaz egy magánemberhez illik. Ám vélekedjék mindenki, ahogy akar, én mégis a mértékletességet, más szóval az önmérsékletet és az önuralmat ítélem a legnagyobb erénynek. (...) Aki tehát ifjúként, amikor még nem ékesítette ekkora dicsőség, minden esetben szerfelett komolyan és megfontoltan járt el, eme méltóságban és életkorban táncolt volna? Inkább nagyatyád jellemét és erkölceit kellene példaként követned, Castor, semmint e roppant kiváló és jeles férfit egy szökött rabszolga kijelentése által rágalmaznod. Még ha nagyapád táncos ember volna is, nem pedig az a férfiú, akiről tisztesség és erkölcs tekintetében példát lehet venni, legkevésbé sem illenék életkorához e rágalom. Azon gyakorlatok, amelyekkel ifjúkorában edzette magát, s ez nem a tánc, hanem a fegyverforgatás és a lovaglás mesteri elsajátítása volt, életkora hanyatlásával ez is mind sorra elhagyták.” Nótári Tamás fordítása. Cicero, 2010 1068–1069. (Deiotarus király védelmében. IX.26–27. X 28.).

⁸⁴ „Apronius, akit mindenki műveletlennek és barbárnak tartott, egyedül Verres számára tűnt megnyerőnek és szellemesnek, olyannyira, hogy nélküle, akit mindenki gyűlölt és senki sem akart látni, Verres nem is tudott létezni, hogy Aproniuszal, akivel mások lakomázni sem ültek le, Verres ugyanazon kupákból ivott, végül pedig hogy Apronius undorító szaga és lehelete, amit állítólag még a vadállatok sem tudtak elviselni, egyedül Verres számára tűnt édesnek és kellemesnek. Apronius állt legközelebb bírói emelvényéhez, ő léphetett egyedül hálósobájába, ő vezette lakomáit, s kiváltképp akkor, amikor a praetor kiskorú fia jelenlétében meztelenül táncolni kezdett.” Nótári Tamás fordítása. Cicero, 2010. 387. (Caius Verres ellen- Második beszéd Harmadik könyv IX. 23.)

⁸⁵ „Egész élettevékenységük és fáradságos virrasztásuk hajnalig tartó lakomákban merül ki. [...] Ezek a szép és elkényeztetett fiúk nemcsak szerelmeskednek, és szerelmi zsákmányul szolgálnak, nemcsak táncolnak, énekelnek, hanem tanulnak tört forgatni és mérget keverni is.” Perger Gábor fordítása. Perger, 2009. 57. (Catilina, II. 10.).

⁸⁶ Cicero, 2009. 243.

⁸⁷ Cicero, 1990. 120. „Csak az ismert bírákat említettem; akiket kevésbé ismertek, azokat nem kívántam megnevezni.



a lakomai tánc csúfos verekedésbe torkollik, mivel a cinikus Alkidamasz, a táncos szavain megsértődve, összeverekszik a táncossal.⁸⁹ A pénzéhes, kapzsi filozófusokon élcelődő (A kik fizetésért elszegődtek) írásában is egy dorbézolásra szolgáló lakoma képe villan fel előttünk.⁹⁰

Az istenek lakomája szintén szatirikusan kerül bemutatásra: bár megjelenik a tánc és a zene („Apollón lantját pöngette, Szilénosz kordaxot táncolt”) a filozofikus beszélgetések helyett, a résztvevők, miután torkig laktak „ki-ki ahogy volt, eléggé elázva” elszunnyadtak.⁹¹

A Saturnalia ünnepet humoros törvényhozója, Kronoszólón – a lakomára vonatkozó törvények kapcsán – szintén ironikusan említi a lakomák táncait.⁹¹ Thraszüklész, a képmutató filozófus rajzában az egyik legszenvedélyesebb bírálata olvashatjuk a lakomák részeges dorbézolásának táncairól.⁹³

A lakomák táncainak elutasításakor – Cicero, Lukianosz műveiben – a részegség (és az erényesség) érvének felhasználására találhatunk példákat, amely a táncot a részegség okozta erkölcsstelen viselkedés egyik megjelenési formájának tartja.

Tánc és részegség a lakomán kívül

A részegség és a tánc kapcsolata azonban nem szűkíthető le pusztán a lakomák világára.

Az ókori embert, a középkorhoz hasonlóan morális szempontból is foglalkoztatja a részegség jelensége,⁹⁴ ezért a lakomai mámor mellett a szakrális ünnepeken történő részegség⁹⁵ és a közönséges lerészegedés (és az ezekből származó táncok) között tesz különbséget.

Ezokról csak annyit, hogy táncosokat, lantjátékosokat, továbbá Antonius tivornyáinak egész társaságát a bírák harmadik decuriájához csapták.” Maróti Egon fordítása. (Philippica V. 6.).

⁸⁸ Lukianosz szerzőségének kérdéséről lásd: Lucian, 1972.

⁸⁹ „Zénothemisz meg valami bohabetükkel írt könyvből olvasott fel, amit szolgálja vitt oda. Amikor pedig a fogások közt szokás szerint egy kis szünet következett, Arisztainetosz gondoskodott róla, hogy ez az idő se teljék üresen, szórakozás nélkül: behívott egy tréfamestert, hogy éneke és bohócmutatványai nyomán még magasabbra hágjon a jókedv. Be is jött egy gnómszerű emberke, kopaszra nyírt fejjel, csak a feje búbján meredezett egy-két hajszál, mindjárt táncra perdült, tekerte-facsarta magát komikusnál-komikusabb pózokba, aztán egyiptomi akcentussal rázendített valamire, tenyérrel ütve hozzá az anapestusi ritmust, s végül elkezdett a jelenlévők rovására viccelődni.” Tar Ibolya fordítása, Lukianosz, 1974. II. 552. (Lakoma avagy a laphták, 18.).

⁹⁰ „Különösen az ék rosszul, amikor rádöbbsz, hogy egy hímrinyót, egy táncmestert, egy alexandriai törpét, aki néhány dalocskát ad elő, többre becsülnék nálad. De hogy is lehetnél egyenrangú az ilyenekkel, akik felcsigázzák az érzéki szenvedélyt, és ruhájuk ölébe rejte szerelmes leveleket hordoznak. Bollók János fordítása. Lukianosz, 1976. I. 465. (A kik fizetésért elszegődtek, 26.).

⁹¹ Jánossy István fordítása. Lukianosz, 1974. II. 155-156. (Ikaromenipposz, 27.).

⁹² „Aki akar, ihasson a másik egészségére. Ha a gazdag köszöntőt ivott, amennyiben kedvük tartja, bárki bárkire köszöntse rá a poharát. Nem szabad erőszakolni az ivást, ha valaki nem bírja az italt. Ha valaki akarná, sem szabad olyan táncost vagy kitharajátékost meghívni a lakomára, aki még csak tanul.” Bollók János fordítása. Lukianosz, 1974. II. 532., (Kronoszólón, 18.).

⁹³ „Timón: De mi ez? Ki ez? Nem Thraszüklész, a filozófus? Ó az, nem más. Szakálla előrebök, szemöldökét felvonja, és amint jön, dőlyfösen csörtet-titáni nézéssel, boglyas haja előrehull a homlokába, szakasztott olyan, mint Boreasz, vagy Tritón, ahogy Zeuxisz szokta lefesteni. Kor a reggel egész kilseje tiszta, ápolt, fellépése rendes, öltözete józanságra vall, ezerszámra ontja a szavakat az erényről, kárhoztatja a gyönyöröknek örvendőket, magasztalja a kevéssel beérőket-mihelyt azonban a fürdőből lakomára érkezik, s a rabszolgaifü retentő nagy billikomot tesz elé-minél erősebb a bor, annál jobban örül neki-, mintha a Léthé vizéből ivott volna. Viselkedése egyszerűen a legtökéletesebb ellentéte reggeli szavainak: mint egy ragadozó héja, csap le az ételre, könyökével ellöki szomszédait, az állán csurog le a leves, habzsol, mint a kutya, s úgy nekifekszik, mintha azt remélné, hogy a tálakban találja meg az erényt; a tányérok mutatoujjával gondosan kitérülgeti, semmit sem hagy másnak a finom hagymamártásból (...) Nem elég neki, hogy addig igyék, míg a bortól dalol és táncol, vedel tovább, míg kötözködő és dühöngő nem lesz. Hozzá még a billikommal a kezében vég nélküli szónoklatokat tart-ilyenkor beszél a legtöbbit a mértéketlenségről és a rendességről.” Jánossy István fordítása. Lukianosz, 1974. I. 68-69. (Timón, az embergyűlölő, 54.).

⁹⁴ Bárczi, 2007. 448-449.

⁹⁵ Főként Kübelé-Attisz és Dionüszosz kultuszában érhető tetten közvetlenül a tánc és a lerészegedés kapcsolata. Hegyi, 2003. 75-76. A szőlő és a bor számos dionüszoszi ünnepen megjelenik (Oszkphoria, Mezei Dionüszia, Lénaia, Haloa) Hegyi, 2003, 52, 54-56, 62-63. Bolonyai Gábor megjegyzése: Plátón, 2008. 35. Megjegyzés: a Haloa-ünnep Dionüszosz, Déméter, Koré közös ünnepe volt. a Nagy Dionüszia és az Anthesztéria ünnepe pedig a részegségből fakadó tánc, az őrzőgő tánc is fontos szerephez jut. Hegyi, 2003. 55-57. A dionüszoszi őrzőgő táncokról: Pintér, 2001.



A lakomai részesség táncait több szerző erkölcsileg pozitívan értékeli, a közönséges mulatozásból származó táncokat azonban a táncpárti és a táncbíráló szerzők egyaránt elfogadhatatlannak tartják. Már Homérosz megemlíti a közönséges részesség következményei között a táncot.⁹⁶ Ezzel kapcsolatban Plutarkhosz szintén táncbíráló módon használja a részesség érvét a Párhuzamos életrajzokban: „Bizonyos, hogy a spártaiak keményen és kegyetlenül bántak a helótákkal. Így például rákényszerítették őket, hogy vegyítetlen bort igyanak, és így vezették be őket a közös étkezőhelyre, hogy megmutassák az ifjaknak, milyenek a részek. Aztán megparancsolták, hogy aljas és nevetséges dalokat énekeljenek és illetlen táncokat járjanak, amelyek semmiképpen sem voltak szabad emberhez méltóak.”⁹⁷

Lukianosz Platónra hivatkozva érvel az ilyen típusú táncok ellen: „A táncnak ama borközi fríg változatát,⁹⁸ amelyet iddógálók részességükben járnak, gyakran női fuvolakíséret mellett táncoló műveletlen embereknek féktelen és nehézkes ugrálását, ami még most is szokásos faluhelyen (...) mindezeknek semmi közük sincs a tánc mai művészetéhez. Platón is a Törvényekben elismerőleg szól a tánc bizonyos válfajairól, másokat meg élesen elítél, különbséget téve közöttük gyönyörűség és hasznosság szempontjából, elutasítva a formátlanabbakat, megbecsülve, csodálva a többi.”⁹⁹ A közönséges részesség táncait az alantas táncok platóni kategóriájába sorolja.¹⁰⁰

A szakrális ünnepeken bekövetkező lerészegedéshez köthető táncok közül morális szempontból leggyakrabban a dionüszoszi táncok kerülnek tárgyalásra.¹⁰¹

Ezzel kapcsolatban Platón a Dionüszosz-ünnepek őrzőgő kartancát és borivászatát említi fel: „Héra megfosztotta józan esztől az istent, aki bosszúból találta ki a Bakkhosz-ünnepeket, az ör-

⁹⁶ „Kérve beszélek most, mert rávesz az elmevesztítő / bor, mely a bölcseszű embert is dalolásra deríti / és gügyögő nevetésre, bizony buzdítja a táncra, / és hogy olyan szót mondjon, amit ki nem ejteni bölcsőbb.” Homérosz, 1974. 651. (Odüsszeia, XIV. 462-466.). A verset sokszor idézik a táncról folyó morális vita története során a középkorban és a kora újkorban is. (Pl. Szegedi Kis István: Loci communes, 1585.). Plutarkhosz (Lakomai kérdések III.).

⁹⁷ Máthé Elek fordítása. Plutarkhosz, 2005. I. 111. (Lükurgosz, 28.).

⁹⁸ A fríg táncra vonatkozóan lásd: Molloy, 1998. 184., Lawler, 1943.

⁹⁹ Lukianosz, 1974. I. 748-749. (Beszélgetés a táncról, 34).

¹⁰⁰ Auktorok érve (tekintélyre, szakértőre hivatkozás / argumentum ad verecundiam).

¹⁰¹ Természetesen a tánc – lerészegedés nélkül – fontos szerepet töltött be egyéb vallási ünnepeken is: Tithenidies, Délia, Artemisz Orthia, Hüakinthia, Theszphoria, Eleuziszi nagy misztérium. Hegyi, 2003. 61-62., 66., 79-82., 88. Plutarkhosz (A hét bölcs lakomája) a Posszeidón-rítussal kapcsolatban is említi a táncot. Loeb, 1928. II. 431. (160f) Lukianosz a Kronia (Szaturnália) vonatkozásában emlegeti a táncot: „Kronosz: (...) Olyasmit kérsz, aminek a teljesítése nem rajtam áll. A javak szétosztása nem az én feladatom, ezért ne is vedd zokon, ha nem lesz részed bennük. Zeuszhoz könyörögni ilyesmiért, mert nemokára megint órá száll vissza a hatalom. (...) Inni, berügni, dorbézolni, bolondozni, kockát vetni, az ünnep királyát kinevezni, jóltartani a rabszolgákat, meztelenül énekelni, vadul dobogni, tapsolni, aztán meg – ha beletaszítanak – fejjel lefelé a hideg vízbe zuhanni, korommal bemázolt arccal, mindezt megtehetem, az olyan nagy dolgokat azonban, mint a vagyon és a gazdagság Zeusz adományozza, s csak annak, akinek akarja. Bollók János fordítása, Lukianosz, 1974 II. 521. (Lukianosz: Beszélgetés Kronosszal 2.) „Kronosz: Vedd csak sorra: egyáltalán nem kevés és lebecsülendő, amit uralkodásom alatt megtehetek. Na persze csak akkor, ha nem tartod kisi dolognak a kockázásban aratott győzelmet: mindenki más egyet-egyet dob, neked meg mindig a hatos pörül felülre! (...) A pedig egy szerencsés dobás révén ráadásul még az összes többi ember fölé királyi is megtesznek, úgyhogy neked senki sem adhat nevetséges parancsokat, te viszont igen: az egyiknek elrendelheted, hogy ocsmányságokat üvöltőn magáról, a másiknak, hogy meztelenül táncoljon, és karjába véve a fuvolánót, háromszor járja körbe vele a házat...Mindez jó bizonyíték arra, hogy tudok én nagy dolgokat ajándékozni. De ha azt vetnéd a szememre, hogy ez nem igazi és nem maradandó királyi méltóság, értelmetlenül viselkednél, mert láthatod: én magam is, aki mindezt adom, csak nagyon rövid ideig vagyok trónon.” Bollók János fordítása, Lukianosz, 1974 II. 522. (Lukianosz: Beszélgetés Kronosszal 4.) Pán kultuszáról: „Diké: Üdv neked is, Pán, te legjobb muzsikus és legjobb táncos az összes szatír között, s egyben Athén legharciasabb védője. (...) Zeusz küldött engem, Pán, hogy igazságot szolgáltatassak. S neked, hogy megy a soros Athénban? Pán: Ami, azt illeti, nem becsülnek érdemem szerint. Sokkal kevésbé tisztelnék, mint reméltem; nem ennyit érdemelnek viszonzásképpen, hogy olyan nagy háborús veszít háritottam el, mikor a barbárok rájuk törtek. Évente kétszer vagy háromszor feljönnek ide hozzám, kiválasztanak egy rettentő büzt árasztó bakkecskét, feláldozzák, azután a húsát felzabálják, nekem meg az jut, hogy tanúja vagyok a jókedvüknek és a tiszteletemre tartott zajos mulatságnak. Nevetésük és pajzanságuk azonban mégis megbizsergeti a lelkem. (...) Az én bölcsességem csak a ferde nádsípig és a szűrinxig terjed, azonkívül értek a kecskéik őrzéséhez, a tánchoz, ha kell, a harchoz. Lukianosz, 1974. II. 168-169. Bollók János fordítása, (Akit ketten vádolnak, 10-11.).



jöngő kartáncot, s emiatt adta a bort is.”¹⁰² Platón táncipológiájában az alantas táncok kategóriájába sorolja a bakkhikus táncokat és „ami ezzel összefügg: a nimfákat, Pánt, az ittas szilénoszokat és szatírokat utánzó” táncokat, amelyeket „tisztulások és beavató szertartások alkalmával adnak elő”.¹⁰³ A részesség érve a pedagógiai és erényesség érvelés részeként jelenik meg. Platón szerint mindenki a maga természetének megfelelő tánchoz vonzódik, s mivel a bakkhikus tánc az alantas táncok csoportjába tartozik, ezért „célja a rút testek és lelkületek utánzása.”¹⁰⁴ Gondolatmenetében analógiás érvelés (belső-külső) használ, amely szerint az ember belső rossz tulajdonságai megjelennek külső mozgásában, táncában is: diszharmonikus mozdulatokban, a bakkhikus tánc örjöngő mozgásában manifesztálódnak.¹⁰⁵

Platónnál a bakkhikus táncok elítélésének másik módja az ókori hagyomány érvének használata, miszerint a szépség ideájától eltérő táncokat tiltani kell, mert az ősi Egyiptomban is ezt a gyakorlatot követték.¹⁰⁶

Lukianosznál, a részességgel összefüggésben a dionüszoszi táncok többször szerepelnek,¹⁰⁷ a bakkhikus táncokkal kapcsolatos morális véleményét azonban csak a Beszélgetés a táncokról című

¹⁰² Platón, 2008. 82–83. (Törvények, 672a–b) Platón a bor eredetét illetően nem ért egyet teljesen ezzel a mítoszváriánsal. Platón, 2008. 514.

¹⁰³ Platón, 2008. 280. Az alantas táncon belül szintén két csoportot különböztet meg. Platón, 2008. 279. (Törvények, 874e). Az alantas tánc másik típusát a komédia táncja, a kordax alkotja. Ennek a táncnak a „célja a rút testek és lelkületek utánzása, amelyeknek természetes rendeltetése, hogy nevetést” keltsen. Ezért „a neveléses jellemek és dolgok utánzását tehát szolgálkra és megfizetett idegenekre kell bízunk, s nem szabad az ilyesmit komolyan vennünk; és szabad embernek – sem férfinak, sem nőnek – még a látszatát sem szabad keltenie, hogy ilyesmivel foglalkozik...” Platón, 2008. 282. Mivel mindenki a saját természetének megfelelő tánchoz vonzódik, ezért a szabad ember számára komédiát nézni, illetve a komédia táncbaiban gyönyörködni megengedett, de részt venni benne, játszani nem engedélyezett. Platón, 2008. 508. (Törvények, 655b–656b). A komédiák táncait analógiás érveléssel utasítja el Platón: az ilyen típusú tánc, a zenéhez hasonlóan, hitvány embertípusok, jellemek utánzását jelenti. Platón, 2008. 512. A platóni leírásból úgy tűnik, hogy a szikkinisz is az alantas táncok csoportjába tartozik.

¹⁰⁴ „Mint hogy a kartánc és az ének jellemek utánzása mindenféle cselekvéseken és sorsokon keresztül, és ezeket a jellemeket minden egyes táncos a maga jellemével és utánzóképeségével játssza el, ezért szükségszerű, hogy akinek természete vagy szokásai folytán, vagy mindkét okból kedvére van mindaz, amit elmondanak, elénekelnek vagy eltáncolnak, az gyönyörködik bennük, dicséri vagy szépnek mondja őket. Akinek ellenben természetével vagy jellemével, vagy szokásaival ellenkeznek az előadott dolgok, az nem gyönyörködhet bennük, nem dicsérheti, és természetesen rúttnak mondja őket. Akinek végül természetes hajlamai helyesek, környezete és szokásai ellenben helytelenek, vagy fordítva: amit megszokott, az a helyes, természetes hajlamai azonban a rossz felé vonzzák, annak a dicséretei ellentétben állnak a tényleges gyönyörűségeivel: arra ugyanis, ami gyönyörködteti őt, azt mondja, hogy kellemes, de bűnös és hitvány, és mások előtt, akiket hozzáértőknek gondol, szégyell ilyen mozdulatokkal táncolni és szégyell énekelni, annak nyílt vállalásával, hogy szépnek találja az efféle – de titokban gyönyörködik bennük.” (...) Tehát szükségképpen úgy áll a dolog, hogy az ember hasonlóvá válik ahhoz, amiben gyönyörködik...” Platón, 2008. 59–60. (Törvények, 655e–656b).

¹⁰⁵ A helyzetet tovább bonyolítja, hogy egyes kutatók szerint az alkoholfogyasztás életkorok szerinti szabályozásáról szóló platóni szöveghely (Törvények, 666a–b) a szövegben szereplő misztérium és játék kifejezés által, arra utal, hogy Platón engedélyezi a dionüszoszi táncot. Pintér, 2001. 82–83. Platón a dionüszoszi jellegű szakrális táncok kivételével, más istenségek kultuszához tartozó szakrális táncait pártolja. (Törvények, 796c).

¹⁰⁶ „Az egyiptomiak – úgy látszik – réges-régen felsímerték azt a gondolatot, amelyet mi most fejtettünk ki az előbb, hogy szép mozdulatokra és szép dallamokra kell szokatni az államok ifjúságát; miután ezt elrendelték, a szent ünnepeken megmutatták, hogy melyek és milyenek a szép taglejtések és dallamok; és attól kezdve nem volt szabad új útra térni sem a festőknek, sem másoknak, akik bármiféle testmozdulatot ábrázolnak, és még gondolniuk sem volt szabad másra, csak az ősi formákra; és máig sem szabad sem a mondottakban, sem általában a műzai művészetekben.” Platón, 2008. 60–61., (Törvények, 656c–657c). A hagyományra hivatkozó érvelés (argumentum ad antiquitatem, Arra hivatkozva fogadunk el egy érvert, hogy az régi és hagyományos.) egyik argumentuma az ókori hagyomány érve.

¹⁰⁷ „A rágalom leghatásosabb formája, ha az ellenkezője annak, amit hallgatója hallani szeretne. Egyszer a platonista Démétrioszt valaki azzal vádolta a magát Dionüszosznak nevező Ptolemaiosznál, hogy csak vizet iszik, és egyedüli, aki nem öltözött asszonyruhába a Dionüszia ünnepén. Másnap korán reggel hívatta a király, és ha tarentumi tuhában nem vedelte volna a bort, mindenki szeme láttára, és ha nem táncolt volna kümbalont verve hozzá, halállal lakol, mint aki nem tartja helyesnek a király életmódját, hanem ellenfele Ptolemaiosz tobzódásának.” Bollók János fordítása. Lukianosz, 1974. II. 346–347. (A rágalmazásról, 16.) „Amikor az indek és királyuk meghallották ezeket, nevettek, mert nem tartották magukhoz méltónak sem azt, hogy kivonuljanak ellenük, sem azt, hogy csatarendbe álljanak; legfeljebb ha közelebb érnek, majd asszonyaikat küldik ki ellenük, fontolgatták. Még győzni is szégyelltek volna, hát még legyilkolni az örjöngő asszonyokat, egy női ruhába öltözött vezért, egy részeg kis öregot, meg azt a másik fél-kecskebak alvezért és a meztelen tán-



értekezésében fejt ki részletesebben. A mű egyik szereplője – a táncbíráló nézetek szócsöve – Kratón egyértelműen elítéli az ilyen típusú táncokat.¹⁰⁸ Ezzel szemben a mű másik szereplője Lukianosz (Lukianosz rezonőre) morális szempontból elfogadhatónak véli a Dionüszosz-kultusz táncait. Okfejtésében a tánc isteni, szakrális eredetével érvel: „Ami Dionüszosz, illetőleg Bakkhosz szertartásait illeti, úgy gondolom, nem tőlem kell megtudnod, hogy ezek lényege a tánc; hiszen a tánc három jellegzetes alapformáját, a kordaxot, szikkiszot és az emmeleiat, Dionüszosz szolgálja, a szatírok találták fel és önmagukról nevezték el mindet. Ennek a művészetnek a segítségével hódította meg a türrhéneket Dionüszosz, az indusokat és a lídeket, és nem egy ilyen harcias fajtát a thiaszok által a tánc erejével kényszerített megadásra. Így hát (...) nem bűn-e vádat emelni egy olyan tevékenység ellen, mely isteni és misztikus egyszerre, és amivel ilyen nagy istenek is foglalkoznak, és amit az ő tiszteletükre is végeznek, és ami ekkora gyönyörűséget és ilyen hasznos időtöltést jelent egyszerre.”¹⁰⁹

Egy másik helyen a származás érvével igyekszik igazolni a bakkhikus táncok erkölcsiségét: „Itt van például a bakkhikus tánc, amelyet leginkább Ióniában és Pontoszban művelnek, habár ez szatírtánc, annyira hatalmába keríti az ottlakókat, hogy amikor eljön az ideje, minden másról megfeledkezve napokat töltenek el avval, hogy a színházban ülve bámulják a Titánokat, a Korübantokat, a szatírokat és a pásztorokat. S magában a táncban is részt vesznek ezeknek a városoknak mindegyikében a legelőkelőbb és legtekintélyesebb emberek, s nemhogy nem szégyellik, hanem még többre is tartják ezt a tevékenységüket, mint akár nemesi származásukat, közéleti szerepüket és születési előjogaikat.”¹¹⁰

Egy másik jelentős ókori táncapológia Libaniosz műve (Ariszteidész ellen a táncosok védelmében, 64. oratio) a tánc eredetének érvének segítségével veszi védelmébe a dionüszikus táncokat: „Másodszer, úgy tudom, hogy Dionüszosz kórusa nem másképp örvendeztet meg az istent, mint táncokkal, és a szatüroszoknak és pánoknak nem más a dolga, mint játszani a szürixen és táncolni. És még ha meg sem említem a bakkhánsnőket, 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. Lehet tehát ugyanaz az ember a szavak mestere és a tánc művésze. Ezért vajon eszébe jutott volna-e a műsáknak körbetáncolni a forrást, ha ez valami szégyenteljes dolog volna? Vagy vajon neki tetszőnek tartotta volna-e Dionüszosz a bakkhánsok táncoló társaságát, vagy akár elfogadta volna-e a tengeri táncot, ha bármi rosszat látott volna benne? És vajon nem a tánc mentette-e meg számunkra apja kezétől Zeuszt, aki csaknem ugyanarra a sorsra jutott, mint testvérei, ám a korübaszok tánca elrejtette őt Kronosz szeme elől?”¹¹¹ A dionüszoszi hagyomány Libaniosz általi fontosságát jelzi az a tény is, hogy Dionüszosz az első név szerint említett istenség a műben,¹¹² aki-

cosokat, ezt az egész nevetséges társaságot.” Lukianosz, 1974 II. 310–311. (Dionüszosz, 3.). „De hát mi köze van ennek a Dionüszosznak Dionüszoszhoz? – kérdezhetné valaki. Mert szerintem – és a Khariszokra, ne tartsatok megszállottnak és azt se higgyétek, hogy teljesen lerészegedtem, amiért az istenekhez hasonlítom magam-sok emberen, ha újfajta szónoklatot hall, azokéhoz az indékéhez hasonló hangulat vesz erőt. Ez a helyzet az én beszédeim esetében is. Azt gondolják ugyanis, hogy szatírtáncokba illő, tréfás és kizárólag csak komikus dolgokat fognak hallani tőlem – ki tudja miért alakult ki rólam ez a vélemény. Így aztán egyesek eleve távol maradnak, mert szerintük semmi szükség rá, hogy –leszállva elefántjaikról – asszonyos komédiázások és szatírok ugráncolásai felé fordítsák figyelmüket. Mások éppen emiatt jönnek el, de amikor a borostyán helyett vashegyet találnak szavaimban, nemigen mernek tapsolni, annyira megzavarja őket a váratlan élmény.” Bollók János fordítása. Lukianosz, 1974 II. 312. (Dionüszosz, 5.).

¹⁰⁸ „A jövőre nézve pedig vigyázz, hogy ne változzál észrevétlenül férfiból, ami voltál, valami líd asszonnyá vagy bakkhánsnővé, amiért nemcsak téged csúfolhatnak, hanem minket is...” Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. Lukianosz, 1974. I. 737. (Beszélgetések a táncról, 3.) A lídek az elpuhultság megtestesítőiként Athénaiosznál is felbukkannak. (Athénaiosz XII.11-12.).

¹⁰⁹ Lukianosz, 1974. I. 744–745. (Beszélgetés a táncról, 22–23). Egyébként Lukianosz a komédia táncait is védelmébe veszi. A tánc eredetének érve (tekintélyre, szakértőre hivatkozó érvelést, argumentum ad verecundiam): Az erkölcsös dolgok az istenektől származnak. A tánc az istenektől származik. A tánc erkölcsös dolog.

¹¹⁰ Lukianosz, 1974. I. 760 (Beszélgetés a táncról, 79). származás érve (gazdagságra hivatkozó érvelés). Az előkelő származású emberek véleménye igaz. Az előkelő származású emberek szerint a tánc morálisan jó. A tánc morálisan jó. Érdemes azonban megjegyezni, hogy érvelésében Lukianosz kissé csúsztat, hiszen elhallgatja, hogy az általa csodált és idézett Plátón nem támogatja, hanem éppen ellenkezőleg, elítéli a bakkhikus táncokat.



nek jelenlétére (tévesen!) az akhilleuszi pajzson található szüreti táncmultság említésével is utal.¹¹³ Libaniosz, védelmébe veszi a bakkhikus táncokat a tánc eredetének érve a hagyományra hivatkozó érvelés (argumentum ad antiquitatem) segítségével táncpárti szellemben nyilatkozik róluk.

Összegzés

A fenti áttekintés után jól látható, hogy a táncról folyó morális polémia hosszú évszázadai alatt a részszégségből eredő tánc témájának megítélése jelentős átalakuláson megy keresztül. Az ókorban a részszégség érve általában táncpárti módon, a pedagógia és az erény érvével együtt kerül felhasználásra. Azonban a római kortól, majd a középkortól kezdődően alapvetően megváltozik a helyzet. A részszégség és a tánc közötti viszony a táncpárti érvelés eszköztárából fokozatosan kiszorul, és a táncbíráló diskurzus retorikai fegyvertárában szinte kizárólagos részévé válik.

A lakomai táncok megítélése is megváltozik, a róluk való vélekedést a kereszténység jelentős mértékben módosítja. Az ókori lakomák (és a vallási ünnepek) táncaira általában a szokás érvét (hagyományra hivatkozó érvelés, argumentum ad antiquitatem) kezdik el alkalmazni, amely szerint a tánc pogány szokás, ezért morálisan elítélendő cselekedetnek minősül. A jelenség morális mérlegelésénél már nem a részszégség, a mámor bizonyul a legfontosabbnak, hanem annak pogány eredete kerül túlsúlyba. Az ókori lakomák táncai egységesen táncbíráló megítélés alá kerülnek. A hétköznapi részszégség táncainak megítélésén a kereszténység nem változtat: a tánc pártfogói és ellenfelei egyaránt elítélik.

Irodalomjegyzék

Cicero

2009 Cicero: *Ten Speeches*. Indianapolis, Hackett, 2009.

Cicero

2010a Cicero: Lucius Licinus Murena védelmében. In: Cicero: *Összes perbeszédei*. Szeged, Lectum, 2010. 707–740.

Cicero

2010b Cicero: Deiotarus király védelmében. In: Cicero: *Összes perbeszédei*. Szeged, Lectum, 2010. 1061–1073.

Decsi

2005 Decsi Gáspár: *Az utolsó üdöben egynéhány bűnökről való prédikációk*. In: Régi magyar prédikációk 16–18. század. Szerk.: Szelestei N. László. Budapest, Szent István Társulat, 2005. 97–102.

Diogenész

2005 Diogenész Laertiosz: *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei. I-II*. Budapest, Jel, 2005.

Homérosz

1974 Homérosz: *Iliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*. Budapest, Magyar Helikon, 1974. (Bibliotheca Classica)

¹¹¹ Bajnok Dániel fordítása. Libaniosz, 2009.8–9. (64. oratio, 13–14.)

¹¹² Molloy, 1996. 184.

¹¹³ Molloy, 1996. 175. (64. oratio, 119.), magyarázat: Molloy, 1996. 274–275.



konferencia



Gyulai

1681 Gyulai Mihály: *Tánc jutalma*. Debrecen, 1681.

Lucian

1972 *Lucian In eight volumes*. Cambridge-London, Harvard University Press, 1972. (Loeb classical library)

Lukianosz

1974 Lukianosz: *Összes művei I-II*. Budapest, Magyar Helikon, 1974. (Bibliotheca Classica)

Molloy

1996 Margaret E. Molloy: *Libanius and the dancers*. Hildesheim, Olms-Weidmann, 1996.

Pázmány

1905 *Pázmány Péter összes munkái. I–VII*. Szerk.: Kanyurszky György. Budapest, k. n., 1894–1905.

Platón

1989 Platón: *Az állam*. Budapest, Gondolat, 1989.

Platón

2005 Platón: *A lakoma*. Budapest, Atlantisz, 2005.

Platón

2007 Platón: *Prótagorasz*. Budapest, Atlantisz, 2007.

Platón

2008 Platón: *Törvények*. Budapest, Atlantisz, 2008.

Plutarkhosz

1969a Plutarch's *Moralia. VIII*. Cambridge, Harvard University Press, 1961. (The Loeb Classical Library).

Plutarkhosz

1969b Plutarch's *Moralia. IX*. Cambridge, Harvard University Press, 1961. (The Loeb Classical Library).

Plutarkhosz

2005 Plutarkhosz: *Párhuzamos életrajzok. I-II*. Budapest, Osiris, 2005.

Ritoók

1982 *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. Szerk. Ritoók Zsigmond. Budapest. Akadémiai, 1982.

Suetonius

2004 Suetonius: *Összes művei*. Budapest, Osiris, 2004.

Szegedi

2010 Szegedi Kis István: *Loci communes*. In: *Tánc tudományi Közlemények*, (2010.) 1. sz. 4–18.

**Szentpéteri**

1699 Szentpéteri István: A tánc pestise

Tacitus

1980 Tacitus: *Összes művei I–II.* Budapest, Európa, 1980.

Xenophón

2003 Xenophón: *Filozófiai és egyéb írásai.* Budapest, Osiris, 2003.

Weege

1926 Fritz Weege: *Der Tanz in der Antike.* Halle, Niemeyer, 1926.

Szakirodalom**Bárczi**

2008 Bárczi Ildikó: *Ars praedicandi.* Budapest, Universitas, 2008.

Bremmer

1994 Jan N. Bremmer: Adolescents, Symposion and Pederasty. In: *Sympotica: A Symposium on the Symposion.* Szerk.: Oswyn Murray. Oxford, Oxford University Press, 1994. 135–148.

Fehr

1994 Burkard Fehr: Entertainers at the Symposion: The Akletoi in the Archaic Period. In: *Sympotica: A Symposium on the Symposion.* Szerk.: Oswyn Murray. Oxford, Oxford University Press, 1994. 185–195.

Hegyi

2003 Hegyi Dolores: *Polis és vallás.* Budapest, Osiris, 2003.

Hobden

2013 Fiona Hobden: *The Symposion in Ancient Greek Society and Thought.* University of Liverpool, Liverpool, 2013.

Kárpáti

2005 Kárpáti András: Lyra a kereveten. A görög zenei nevelés és a lakomazene. In: *Ókor*, (2005) 3. sz. 10–19.

Kárpáti

2006 Kárpáti András: Kithara a kereveten. A görög zenei nevelés és a lakomazene. In: *Muzsika* (2006) 2. sz. 26–31.

Kerényi

2009 Kerényi Károly: A labirünthosztól a szirtoszig. Gondolatok a görög táncról. In: *Pannonhalmi Szemle* (2009) 2. sz. 36–46.

Klotz

2011 Frieda Klotz: Imagining the Plutarch's Play with Time. In: *The Philosopher's Banquet.* Szerk.: Frieda Klotz – Katerina Oikonomopoulou. Oxford, Oxford University Press, 2011. 161–178.



konferencia



König

2012 Jason König: *Saints and Symposiasts. The Literature of Fodd and the Symosium in Graeco-Roman and Early Christian Culture.* Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Németh

2007 Németh György: Egy filozófus két lakomája. In: *Debreceni Disputa*, (2007) 11–12. sz. 4–8.

Németh

2005 Németh György: Lányka a kardok között. In: *Ókor*, (2005) 3. sz. 20–24.

Pajorin

2002 Pajorin Klára: A humanista symposionrendezvények. In: *Uralkodók és corvinák : Az Országos Széchényi Könyvtár jubileumi kiállítása alapításának 200. évfordulójára.* Szerk.: Karsay Orsolya. Budapest, 2002. 111-115.

Pellizer

1994 Ezio Pellizer: Outlines of a Morphology of Smyptic Entertainment. In: *Sympotica.: A Symposium on the Symposion.* Szerk.: Oswyn Murray. Oxford: Oxford University Press, 1994. 177–184.

Perger

2009 Perger Gábor: Róma és a tánc. In: *Hagyomány és újítás.* Szerk.: Perger Gábor. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola- Planétás, 2009. 52–64.

Pintér

2001 Szőkéné Pintér Márta: *Tánc és lélek.* Budapest, Akadémiai, 2001.

Prudhommeau

1965 Germaine Prudhommeau: *La danse grecque antique.* Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965.

Ruffy

2011 Maria Vamvouri Ruffy: Symposium, Physical and Social Health in Plutarch's Table Talk. In: *The Philosopher's Banquet.* Szerk.: Frieda Klotz- Katerina Oikonomopoulou. Oxford, Oxford University Press, 2011. 131–157.

Tillmann

2012 Tillmann J. A.: A táncoló Szókratész és a táncoló cigányok. In: *Magyar Lettre International*, (2012) 85. sz. 22-24.

Tóvay

2013 Tóvay Nagy Péter: Disputa a táncról. A tánc feltételei. In: *Kultúra-érték-változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban.* Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013. 197–211.

Hivatkozások a világhálón

Brumberg-Kraus

2007 Jonathan Brumberg-Kraus: *Memorable Meals: Symposia in Luke's Gospel, the Rabbinic Seder, and the Greco-Roman Literary Tradition.*



Nagy Ágnes TÁNC-OK*

Vajon hányan gondolkodtak el azon manapság, hogy hogyan azonosíthatjuk a táncos tehetségeket? Látjuk a szemük csillogásából, a testük-lelkük harmóniájából, az elszántságukból? Nos, ennyi nem elég, hogy csupán ösztöneinkre hallgassunk. Ehhez sokkal több kell. Mindehhez nyújt különleges segítséget a *Tánc-ok* című könyv, mely bevezet minket a táncos tehetségek azonosításának és gondozásának varázslatos világába. A könyv hiánypótló a maga területén, s akár paradigmaváltás is. Thomas Kuhn szavaival élve, a mű lelkes szerzői követ dobtak a táncos tehetségekkel foglalkozó tudományok állóvizébe.

A könyv maga három tanulmányból áll, melyek szoros egységben, többféle megközelítésben világitanak rá a problémákra, jelenlegi helyzetekre. A Mező Ferenc által írt első tanulmány a témakör pszichológiai aspektusait tárja fel rövid, átfogó jelleggel. Az alapfogalmak tisztázása mellett megismerkedhetünk különböző tehetségkonceptiókkal, melyek segítségül szolgálnak a tehetség többszintű megértésében, pszichológiai aspektusának belsővé tételében. Az elméleti részeket gyakorlati példákkal kívánja mélyebb megértési szintre emelni, melyek tartalmilag is összekapcsolódnak.

A következő nagyobb tanulmányt, – mely a könyv törzsanyaga – Demarcsek Zsuzsa tollából olvashatjuk. Az írás széles spektrumban mutatja be a Magyar Táncművészeti Főiskola (MTF) partnerintézményeivel végzett kutatás elméleti hátterét – egészen a tánc körüljárásával, definiálásával kezdve – és a gyakorlati eredményeket is. A tánc különböző aspektusai (képessegek, mozgulatelemzés, művészetszociológia, pedagógia) után, s táncos tehetségek részletes kifejtése tárul elénk. Mire kell figyelniünk az azonosításkor? Mi a feladata a pedagógusnak? Kinek a felelőssége a tehetségek gondozása? Ezekre és hasonló hasznos kérdésekre kapjuk meg a választ, ahol többek között az is kiderül, hogy a táncos tehetségeken belül, mely az a terület, amely még nagyobb figyelmet igényel. A kutatás bemutatása során képet kapunk arról, hogy a vizsgálatban résztvevők véleménye szerint – ezt a szerző is kiemeli, hogy ezek nem kőbevésett tények, hanem mankóul szolgálnak a továbbiakban – mi jellemző az alsó, illetve felső tagozaton, a középiskolákban, van-e eltérés a nemek, a tánc típusok között. A különböző gyakorlati feladatok végiggondolása segíti az elméleti rész más minőségbe való adaptálását. A konkrét tehetséggondozó példa bemutatása, a Koreográfus Palántaképző Projekt, remélem, másokra is ösztönzően, bátorítóan hat majd.

A Mizerák Katalin által írt záró rész az azonosítás és gondozás táncpedagógiai szerepére fókuszál. „A tánc nem csupán egy kifejezés, hanem önálló nyelv is...” – olvashatjuk a bevezető gondolatokban. Egy rövid tánc történeti bemutatás után részletes képet kapunk a mozgásfejlésről és táncra nevelés korosztályonkénti különbözőségeiről, a mozgásos jellemzőkről, melyekhez didaktikai javaslatok is párosulnak. A gyakorlatok hozzájárulnak a táncpedagógus attitűdjeinek, kompetenciáinak azonosításához; a foglalkozások felépítésének megtervezéséhez is. A felvillantott

* Demarcsek Zsuzsa - Mező Ferenc – Mizerák Katalin (2012): *TÁNC-OK. A táncos tehetség azonosítása és gondozása.* Debrecen, Kocka Kör, 2012.



recenzió



„szakmai titkok” különböző további kérdéseket ébresztenek az olvasóban. További segítség az olvasónak a nemcsak felhasznált irodalom feltüntetése, hanem egyéb, ajánlott irodalmak, melyek tematikus bontásban jelennek meg.

Kinek is való ez a könyv? Táncosoknak, táncpedagógusoknak, koreográfusoknak, „palántáknak”, és azt gondolom, akár az általános iskolák pedagógusainak is, hiszen a tanulási stílus felismerésénél ne hagyjuk, hogy a „mozogva tanuló és mozogva gondolkodó” gyermekeket akár hiperaktívként is stigmatizálják. Felelősek vagyunk gyermekeinkért!



Retró néptáncműsor

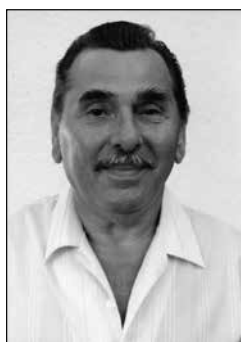
Múltidéző az 1950–60-as évek alkotóiról

Az 50-es, 60-as évek színpadi néptáncművészetének két meghatározó, ma már a szakma klasszikusának tartott személyisége Molnár István és Rábai Miklós. Jelentkezett azonban az ő „árnyékukban” egy generáció, akinek a munkásságáról nagyon keveset tud az utókor. Közülük mutatunk be a Nemzeti Táncszínházban nyolc koreográfust egy-egy alkotással. Hogy miért éppen ezeket a műveket? Mert mozgóképes dokumentáció hiányában még néhány idős tanítvány segítségünkre lehetett az újratánításban.

Amíg az eltávozott generációra van élő emlékezet, amíg a kezdeti koreográfiai értékek néhány felidézője még köztünk van: kötelességünk tudatni a jelen és jövő nemzedékével, hogy tehetséggel jelentős műveket hoztak létre tiszteletet érdemlő, elhivatott elődök ebben a „hőskorban” is. Az estet professzionális filmes stábbal, megörökítési szándékkal fölvevük, hogy az utókorhoz eljuttatható legyen legalább ennyi információ róluk.

Az előadáshoz segítségül hívtam Kővágó Zsuzsanna tánc történezszt, aki egy-egy rövid szakmai életrajzzal bővítette a nézők ismereteit. Eközben az érintett alkotók portréfotóját nagyban ki- vetítettük a színpad teljes magasságában a föliára, melyet a táncosok megjelenésével – hogy ne takarjanak bele a képbe – fölúszattunk föléljük, azt az érzetet kelteve, mintha a koreográfus nézné művének előadását.

A táncművek szerzőit, zeneszerzőit és a fellépő együttesek felsorolását, valamint a tömör szakmai életrajzokat az alábbiakban közöljük.



Náfrádi László (1928–2001)

A mozgalomban csak „Naszi”-ként emlegetett koreográfusról ma már kevesen tudják, hogy táncos pályáját a Molnár István vezette Csokonai Együttesben kezdte. A csoport feloszlata után a Petőfi kollégista bölcsészhallgató Lengyel Miklós és Maác László ajánlásával lett a MEFESZ együttesének tagja. Naszi útját meghatározta Rábaival való kapcsolata, hiszen 1957-ig asszisztens az Állami Népi Együttesnél, amelynek repertoárjába később 12 koreográfiát készít: közöttük a Pántlikázót, és itt készíti el a Makar Csudra első verzióját is.

Náfrádi és Lengyel nevéhez fűződik a Duna Művészegyüttes működésének első periódusa 1957–65 között. A kis létszámú táncarra készült, főképp zsánerkép-jellegű koreográfiák közül a vaskos humorú Három barátot és a lírikus hangvételű Lányok a vízparton stilizáló leánytáncot emelem ki.

Abban az időszakban, amikor némiképp kiszorult a hivatásos együttesek tájékáról, sikerrel vezette a Közgazdasági Egyetem táncsoportját, és számos korábban készült koreográfiáját itt tartotta életben



1970–83 között visszatért a Duna Művészegyütteshez. E korszakból kell megemlítenünk az Éjfélnél után, Farsang, Nyáreste falun, Torockói menyegző című műveket, s az utolsó bemutatót: az 1983-as Tánc virágporban című műsort, amelyben mintegy visszatekintésként az Anyám balladát táncol című koreográfiában a mestereitől kapott útravalókat is felidézni koreográfiai verziójában. Egyik legkorábbi munkáját, a Gulyás László zeneszerzői közreműködésével készült Pántlikázót Kalmár Sándor betanításában a Csepel Táncegyüttes adta elő.



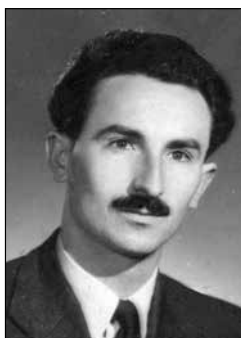
Létai Dezső (1931–1989)

Ahhoz a koreográfus-nemzedékhez tartozott, akik elsőként végeztek a Színművészeti Főiskola koreográfus szakán. Gyakorló éveit a Néphadsereg Együttesnél töltötte, s itt készítette első műveit: a Székely verbunkot és a Huszártáncot, melyet a korabeli kritika többek között így értékel: „a mívség és az ötletekkel való ökümenikus bánás jellemzi”. Az együttesben eltöltött időt tekinthetjük a koreográfusi felkészülés idejének is. A honvéd tánckar 57-es felosztatásáig megélt tapasztalata az Állami Népi Együttesnél kamatozódtak. Rábai mellett tagja lett annak a szűk csapatnak, akik szorosán részt vettek az új műsorok alakításában, koreográfiák előkészítésében. Asszisztensi feladatai

mellett az alábbi koreográfiák kerültek az együttesi repertoárba 1960-ig: Kunsági pásztorbotoló, Hatvágás verbunk, Patakparton, Csata után, Karácsony 1930, Legénybúcsú, Székely szvit. Rábai Miklós mellett kivette részét a triós műsorokból: Muzsikáló tájak, és a Fergeteges, Hétszínvirág című műsorokból. Ez utóbbihoz készült többek között a Sváb bál.

Első önálló műsora az együttesnél a Magyar századok, amelyről így írt Maác László: „Megpróbált leásni régebbi rétegekbe, megkeresni a magyar folklór gyökereit. Elmúlt századok fájdalma, öröme csendül fel a kétrészes műsorban, a sámántáncról az első világháború katonanótájáig, ahogy leírásokból, metszetekről a teremtő fantázia újraalkotja. A nagyszerű gondolat szép megoldással párosult.”

Rábai halála után az Erkel-díjjal kitüntetett koreográfus 1981-ig volt az együttes művészeti vezetője. Noha a szakma még egy nekrológgal sem búcsúzott tőle halálakor, idézzük a Magyar századokból a Gulyás László feldolgozására komponált Bihari-verbunkját. Brieber János betanításában előadták a Magyar Táncművészeti Főiskola végzős növendékei.



Vadasi Tibor (1927–2006)

Vadasi Tibor volt az a koreográfus, aki szinte minden valaha létezett hivatásos együttesnél megfordult. Érettségizett kamaszként került Molnár István Csokonai és Ruggyantagvári együttesébe, ahol ha kellett, a táncból kiállva alázatosan furulyán szolgáltatott zenét a táncosoknak. Itt ragadt rá a „Pikulás” elnevezés. A tánc iránti elmélyült érdeklődése vitte a Színművészeti Főiskola tánc főtanszakára, ahol később 1952–54 között néptáncanárként is tevékenykedett.

1949–1951 között táncos a Néphadsereg Művészegyüttesénél. 1951-től a különböző név- és státuszbeli változásokon átesett BM együtteseknél táncari asszisztensként, ill. tánckarvezetőként tevékenykedett. Gyűjtései alapján Nyírségi bál és Sárközi tánc feldolgozásokkal bővítette koreográfusi pályáját, de már nagyon korán jelentkezett történelmi témák táncfeldolgozásaival. is (Kuruc



táborban). Ez az érdeklődése pályáján mindvégig megmaradt, ugyanígy vissza-visszatért korai gyűjtéseihez is. 1954-ben készíti el a honvéd együttesnél Sarkantyús táncát, amely az akkori katonai profilt igénylő felsőbb vezetésnek is megfelelt, talán a sarkantyú okán. Vadasi szélesebb körű tánc iránti érdeklődését jelzi az is, hogy Strauss-zenére készíti el a Randevű című polkáját, vagy megformálja Gorkij nyomán az Anyát.

1955–57 között Rábai mellett asszisztens és táncos az Állami Népi Együttesnél. 1955-ben készíti el a nagysikerű Kisdobos című művét, ennek ellenére csak később, mint meghívott koreográfus kapott rangos helyet a 13 táncminiatűr című programban 1963–64-ben.

1958–67 között útja visszavezet a honvéd együtteshez, s itt kiérleltebb jelennek meg azok a koreográfiai szándékai, amelyek a különböző táncnyelvek felhasználásával elsősorban az expresszionista stílus körben megformált művekben öltenek testet. Erősen vonzódott a színpadi műtánchoz (Galántai táncok). Felkészültsége lehetővé tette, hogy egy évadig a Szegedi Balett együttesének legyen vezetője. Néprajzos végzettsége, gyűjtői tapasztalata révén 1967–73 között Etiópiába hívják, hogy az addisz-abebei konzervatórium folklór tanszakának legyen egyik szervezője és tanára.

Szerteágazó munkásságát nem lehet röviden összefoglalni, így elégedjünk meg az említettekkel túl néhány műcím felsorolásával: Napóleon csatája, Kisdobos, Drágszéli táncok, Néger kantáta. Fontos momentumként kell megjegyeznünk, hogy haláláig feladatának tekintette mesterei: Molnár István és Rábai Miklós emlékének őrzését, munkásságuk szélesebb körben történő megismertetését. Meg nem valósult álmai között szerepelt egy élő koreográfiai táncmúzeum életre hívása.

A Honvéd Táncszínház előadásában került színre Kovács Árpád–Vadasi Tibor Sarkantyús csárdása. Betanította: Péli János.



Szabó Iván (1913–1998)

Nem készült táncosnak, még kevésbé koreográfusnak, s mégis ő lett a magyar néptáncművészet első hivatásos néptáncgyüttesének koreográfusa. Szobrász volt, akit a mozdulatlanságban rejlő mozgás érdekelt. Mint fiatal művésznövendék egyszerre találkozott az autentikus néptánc kifejezési lehetőségeivel a Székely Egyetemi Hallgatók budapesti csoportjában, a mozdulatművészet stilizált mozgásával főiskolai stúdiumai révén, s a Milloss Aurél által képviselt modern tánc kínálta előadói lehetőségekkel. Széles körű műveltsége s a társadalmi problémák iránti fogékony érdeklődése vitte fiatal korának progresszív értelmiségi művész közösségeibe, s így lépett fel a zeneakadémiai szavalóesteken, ahol pl. Paraszttáncok c. koreográfiáját Pártos Géza, Pásztor János és jómagam táncolta. Petőfi Tigris és hiéna c. művéhez ő készített koreográfiát. Ugyanezen idő alatt a Levente művészgyüttesnek táncos nevelője, koreográfusa volt. Muharay Elemér őt hívta koreográfusnak a Népi ének-, Játék- és Táncgyütteshez, a NÉKOSZ Együttes elődjéhez. Innen vezetett útja a Színművészeti Főiskolára, majd a Néphadsereg Művészgyüttes Tánckarának élére.

Hajdani tanítványai így jellemezték munkáit: „Vigyázott arra, hogy a tánc ne legyen hosszú és unalmas, tudta, hogy kell elrendezni, s ami különösen fontos, tudta, hogy mikor és hogyan kell befejezni... különösen ügyelt a tánc idő- és térbeli beosztására...” (Vitányi Iván). A hivatásos körülmények között dolgozó Szabó Ivánnak nem kisebb személyiségek voltak zeneszerző munkatársai, mint Ránki György, Székely Endre, Ligeti György és Dávid Gyula.

Tanítványai között olyan neveket találunk, mint Kaposi Edit, Pálfi Csaba, Keszler Mária, s leghíresebb felfedezettje Seregi László.



Később kiemelkedő szobrász lett, de tevékeny szellemi résztvevője maradt a néptáncmozgalomnak. Még elutazott a XVIII. Országos Néptáncfesztiválra, de a Szabó Iván-vándordíjat már nem tudta személyesen átadni. Tanítványai körében lett rosszul, elment.

Az első változatú, 1946-os Báltáncoltatót útmutatónak szánta. Be akarta bizonyítani, hogy a néptánc elemeiből modern művészi alkotást, cselekményes táncjelenetet lehet komponálni. A későbbi kompozíció Galambos Tibor betanításában, az Erkel Néptáncgyűttes szólistáival került előadásra.



Somogyi Tibor (1930–2009)

Előképzetség nélkül, 21 évesen került a Színművészeti Főiskola koreográfus szakára. Leselkedő című koreográfiája volt diplomamunkája. Üzemi-szakszervezeti táncsoportokat vezet, majd 1957-ben meghívásra részt vesz a Kék Duna társulás turnéján, később a hivatalosan megalakult BM Duna Művészegyüttes táncos lett. Náfrádi László az ő személyére koreografálta a Tógyerka című groteszk zsánerképét. 1965-től a társulat tánckarvezetője, s 1966-ban a Három barát, Szivárvány havasán, A púp és a Mese a madárijesztőről és a napraforgóról c. művekkel mutatkozik be a Szivárvány c. műsorban. A művek eltérő karakterükkel együtt erőteljes drámai vénáról

vallanak. Későbbi műveiben erősödik koreográfiáinak expresszív-drámai karaktere: Örvény, Cigányász, Üssétek a dobokat.

1970-től az együttestől megválvá különböző művelődési otthonokban és a Mecsek együttesel dolgozik. 1973-tól a KISZ Központi Művészegyüttes tánckaránál dolgozik, alkot: itt készült a Búcsú kedveseimtől, Őszi harmat után, Hajnallik, Magyar évszakok, Tavasz. Az együttesnél kezdi kialakítani önálló technikai rendszerét, amely a táncosok kifejezőképességének és az állóképességének fejlesztésében erőteljes támaszt ad. A rendszerváltozás után koreográfustársával, Szirmai Bélával és tanítványaival megalakítja a Talentum Nemzetközi Tánc- és Zeneművészeti Szakiskolát, amelynek halálig szellemi munkatársa marad. Koreográfiái mellett maradandó értékű művészi munkái bőrplasztikái és szobrai.

Expresszív stílusának egyik etalonarabja a Farkas Gyula muzsikájára komponált Pásztortánc, melyet Berzsenyi László betanításában a Rajkó Művészegyüttes Stúdiócsoportja adott elő.



Sásdi László (1927–1963) –
Seregí László (1929–2012)

A Honvéd Művészegyüttes alapító tánckarának tagjai, akiknek a néptáncmozgalomban neve szerzőpárosként szinte összeforrt. Az együttes történetének első periódusában a gyorsan cserélődő tánckarvezetés stíluskolái révén a két fiatal táncos válogathatott azon impulzusokból, amelyek segíthették egyéni alkotói szándékaikat, alkotói karakterük kialakítását. A korai évek úgynevezett „br-

gádszámái”-t követi közös kompozíciójuk, a Kalotaszegi táncok 1953-ban, amely világos szerkezetével, esztétikus férfitáncával bemutatása pillanatában sikert aratott. Ezt megelőzte a Reggel a táborban, amely tematikájában magán viseli a születése pillanatát jellemző korszellemet, mégis



valami új, önálló koreográfiai szemléletet tükröz. Megcsillannak benne azok a koreográfusi eredmények, amelyekkel később erőteljes alkotói jegyekként találkozunk úgy Sásdinál, mint Sereginél. Sásdi anyagkezelése, Seregi dramaturgiai érzéke e korai katona-tanmesében szerencsésen került el az agitatív plakátkliséket. Egyénített, élő figurákat, természetes színpadi helyzeteket, arányos léptékű koreográfiát alkotott a szerzőpáros. Mára kevesen tudják, hogy a szak- és a köznapi sajtóban polémiákat is kiváltott e kompozíció. Szovjetunióbeli vendégszereplésen bizony fanyalogtak az elvtársak azon a tényen, hogy a szocialista kiskatona netán lusta. Az 1956-os közös alkotás, a Kimenő előtt ugyancsak a közönségsikert aratott kompozíciók közé tartozik, de a kritika ekkor már itt-ott jelezte, hogy a koreográfusok el-elcsúsztak a könnyebb megoldások felé.

A két fiatal az úgynevezett brigádműsorokba készített önálló kamaraszámokat. Sásdi Székelyforgósát éppúgy egyöntetű elismerés fogadta, mint Seregi Katonaálmát és Grúz táncát.

Seregi pályája közismert. Ő műfajt váltva a Honvéd Táncegyüttes 1957-es feloszlását követően az Operaházban balett-táncos lett, majd koreográfusként a XX. század legnagyobb, nemzetközileg is nagyra becsült magyar táncalkotója lett.

Sásdiról kellene még néhány mondatot említenünk, annál is inkább, mert nevét szinte csak az egykori pályatársak ismerik. Az alapító táncosok közül talán ő táncolt legtovább az együttesben, s 1961-es Győz az élet Saint-Saëns Haláltáncára már kísérletet tesz az expresszionista balett formanyelvének egyéni adaptálására.

Péli János betanításában a Honvéd Táncszínház doyenjei és fiataljai adták elő Bartha Gábor kompozíciójára Sásdi László – Seregi László Reggel a táborban című koreográfiáját.



Szirmai Béla (1931–2011)

Pécsett középiskolás korában orkesztkát tanult, majd 1948-tól egy esztendeig a Baranya Néptáncegyüttesnél ismerkedett a néptánc gyakorlatával. Az 1948-as Centenárium Fesztivál szólótáncversenyének résztvevői között találkozunk nevével. Táncgyakorlata, érdeklődése vitte a Színművészeti Főiskola koreográfus szakára, ahol 1955-ben diplomázott. Vizsgakoreográfiáját az MTH (Munkaerő-tartalék Hivatal) Központi együttesénél készítette el, s mondhatjuk, itt is ragadt pedagógus- és koreográfusként. Rövidesen a tánckar vezetője lett. Ebből az időből való a rábaközi anyagból készített Legényavatás koreográfiája.

Az 1956-ban megalakult Kék Duna Együttesnek készít kis létszámú kamarajellegű néptánc-koreográfiákat. 1957–70 között az Állami Artistaképző tanára, s ezzel egy időben (a rendszerváltásig) a KISZ Központi Művészegyüttes koreográfusa. Néptáncfeldolgozásait (Drágszéli táncok, Gyermektáncok, Sarkantyús, Baranyai táncok) dinamikai árnyaltság, szépen kidolgozott formák jellemzik. A művészegyüttesben tevékenysége nem korlátozódott a folklór indíttatású művek komponálására. Szorosan együttműködött az Irodalmi Színpad, a Rajkó- és a Szimfonikus Zenekar munkásságával. Műtánc-, színházi tánckompozíciók sorát készítette együttesének; film- és tv-produkciók, színházi előadások sokaságának volt mozgástervezője, koreográfusa (Liliomfi, A kőszívű ember fiai). Dramatikus művei között kiemelkedő a Plakátragasztók című kompozíciója. A Színművészeti Főiskola Tánc-Mozgás tanszékének vezetője, egyetemi tanár, professor emeritus. A rendszerváltás után egyik alapítója a Talentum Nemzetközi Tánc- és Zeneművészeti Szakiskolának; tagozatvezetője, majd haláláig művészeti vezetője a Kulturális Fórumnak.

Fehér Júlia betanításában a Drágszéli táncokat mutatta be Farkas Gyula muzsikájára a Rajkó Művészegyüttes senior táncokra.



tudományos hírek



Retró néptáncműsor

Múltidéző az 1950–60-as évek alkotóiról

(2012. november 24., 19.00 óra, Budapest, Nemzeti Táncszínház)

A Magyar Táncművészetért Alapítvány szervezésében
az előadás szerkesztő-rendezője: Galambos Tibor koreográfus

Náfrádi László: PÁNTLIKÁZÓ

zene: Gulyás László

betanította: Kalmár Sándor – előadja: a Csepel Táncegyüttes

Létai Dezső: VERBUNK

zene: Bihari János

betanította: Brieber János – előadják: a Magyar Táncművészeti Főiskola végzős növendékei

Vadasi Tibor: SARKANTYÚS CSÁRDÁS

zene: Kovács Árpád

betanította: Péli János – előadja: a Honvéd Táncszínház
művészeti vezető: Zsuráfszky Zoltán

Szabó Iván: BÁBTÁNCOLTATÓ

betanította: Galambos Tibor – előadja: az Erkel Ferenc Néptáncegyüttes

Somogyi Tibor: PÁSZTORTÁNC

zene: Farkas Gyula

betanította: Berzsényi László – előadja: a Rajkó Művészegyüttes Stúdió tánckara

Sásdi László – Seregi László: REGGEL A TÁBORBAN

zene: Bartha Gábor

betanította: Péli János – előadják: a Honvéd Táncszínház doyenjei és táncosai

Szirmai Béla: DRÁGSZÉLI TÁNCOK

zene: Farkas Gyula

betanította: Fehér Júlia – előadja: a Rajkó Művészegyüttes szenior csoportja

(Összeállította: Galambos Tibor, Kővágó Zsuzsa)



Beszámoló az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága 2012. évi működéséről

I. A munkabizottság összetételének alakulása

A munkabizottság 2012. január 1-jén 21 rendes tagból állt. Elnök: Andrásfalvy Bertalan DSc; titkárok: Bolvári-Takács Gábor PhD és Felföldi László PhD; tanácsadó: Vitányi Iván DSc; tagok: Angelus Iván PhD, Barna Gábor DSc, Beke László CSc, Bernáth László PhD, Fodor Antal DLA, Forgács D. Péter PhD, Fügedi János PhD, Gelenczey-Mihályt Alirán PhD, Kovács Gábor PhD, Kővágó Sarolta CSc, Lázár Katalin PhD, Mizerák Katalin PhD, Nagy Péter Miklós PhD, Németh András DSc, Ratkó Lujza CSc, Sándor Ildikó PhD, Sirató Ildikó PhD. Az év során a munkabizottság a következő személyek rendes tagságára tett javaslatot: Dóka Krisztina, Varga Sándor.

A testület állandó meghívott tagjai 2012. január 1-jén: Bólya Annamária, Dóka Krisztina, Fenyves Márk, Fodorné Molnár Márta, Gaál Marianna, Halász Tamás, Kaán Zsuzsa, Karácsony Zoltán, Kovács Henrik, Kővágó Zsuzsa, Lévai Péter, Lőrinc Katalin, Macher Szilárd, Major Rita, Mihályi Gábor, Pálfy Gyula, Szakály György, Szúdy Eszter, Török Jolán, Varga Sándor, Vincze Gabriella, Zsámboki Marcell. Az év során Pálfy Gyula elhunyt; a munkabizottság döntött Gál Eszter állandó meghívotti státuszáról.

II. A munkabizottság ülései

1. ülés: 2012. február 8. Hagyományok Háza.

Felföldi László összefoglalta a 2011. év eseményeit és eredményeit. A házigazda Pávai István vezetésével a résztvevők bejárták és megtekintették az archívumi részleg egységeit. Ennek során az igazgató elmondta, hogy a Hagyományok Háza a Kárpát-medencei néphagyomány ápolására és továbbélésére létrehozott nemzeti intézmény, amelyet a nemzeti kulturális örökség minisztere 2001. január 1-jén alapított. A Hagyományok Háza szolgáltató központ. Három nagy egysége eltérő eszközökkel, de egyazon céllal és elkötelezettséggel várja a népi kultúra, a hagyomány iránt érdeklődő nagyközönséget és a szakmabelieket, akik útmutatásért, vagy segítségért keresik fel intézményünket. A fél évszázada működő, most újjászervezett Magyar Állami Népi Együttes művészeti munkája során mérvadó, a közművelődést szolgáló művek előadására és létrehozására törekszik, valamint felkarolja a külső, támogatásra érdemes kezdeményezéseket. A Kárpát-medence hagyományait átfogó Lajtha László Folklórdokumentációs Központ hozzáférhetővé teszi a régió népi kultúráját rögzítő audiovizuális és szöveges dokumentumokat. A Népművészeti Módszertani Műhely a hagyományos paraszti kultúrát (elsősorban a kézművességet, néptáncot, népzene, népköltészetet) közvetíti a mai kor embere számára is élhető műveltségként. Tevékenységei: tanfolyami oktatás, konferenciák szervezése, pályázatok lebonyolítása, kiállítások rendezése, kiadványok készítése, a kortárs kézművesek alkotásainak minősítése, ismeretterjesztés. A résztvevők megis-



merkedtek az itt kezelt hagyatékokkal is (Martin, Lajtha). Az ülésen Felföldi László bemutatta a munkabizottság fejlesztés alatt álló honlapjának jelenlegi verzióját, majd megbeszélték, hogy a munkabizottság tagok hogyan végezzék el saját adataik feltöltését és az általuk javítandónak ítélt más adatok módosítását.

2. ülés: 2012. április 4. Magyar Állami Operaház Archivuma.

Wellmann Nóra vezetésével a résztvevők megtekintették az Operaház archívumi részlegét. Az archívum teljes spektrumú színháztörténeti anyagot gyűjt: színlapok, kéziratok, kották, emléktárgyak, tervek, kritikák, fotók stb. 1930 óta működik, ekkor tartották az első kiállítást, amelynek katalógusa is megjelent. A legrégebbi anyagok a Nemzeti Színház idejéből valók, mert 1884-ben az operával kapcsolatos dokumentumokat az Operaház kapta meg. Táncos jellegű dokumentum kevés van. A 19. századból sok jelmezterv fennmaradt. Kuriózum a 90 kötet sajtókritika, amely újságkivágatokból áll. Ugyancsak jelentős a fotóanyag. A kutatási körülmények jelenleg korlátozottak, mert legfeljebb egy-két kutató fér el egyszerre, és a gyűjtemény a nyilvánosság számára jószerivel ismeretlen. Az ülésen Kővágó Zsuzsa rövid előadásban emlékezett meg a tavaly elhunyt Körtvélyes Géza Széchenyi-díjas táncművészről, a hazai tánc kutatás kimagasló személyiségéről, a munkabizottság alapító társelnökéről.

3. ülés: 2012. június 6. Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet.

Kispéter István vezetésével a résztvevők megtekintették a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmarchívum (MaNDa) kutatótermét, majd Nyeste Györgyi vezetésével az intézet könyvtárát. A Filmarchívum az ország egyetlen filmes közgyűjteménye. Működésének célja, hogy a magyar és egyetemes filmkultúra tárgyi, írásos és egyéb dokumentumainak gyűjtésével, megőrzésével, felújításával és archiválásával, valamint kutatási tevékenységgel hozzájáruljon a magyar filmkultúra fejlődéséhez. Filmgyűjteményében mintegy 64.000 leltári tétel szerepel. Folyamatosan, természetesen felújítják, restaurálják a magyar filmállományt. Könyvtáruk az ország egyetlen filmes szakkönyvtára, ahol 20 000 könyv, 4000 kötetnyi folyóirat, 3500 filmforgatókönyv és 30 külföldi szaklap áll az olvasók rendelkezésére. Plakáttáruk 53 000 plakátot, fotótáruk több mint 200 000 fotót őriz. Mozijuk, az Örökmozgó Filmmúzeum, naponta változó filmműsora mellett filmhetek, fesztiválok, filmklubok közkedvelt színhelye. On-line folyóiratuk a Filmkultúra. A MozgóKépTár egyedülálló, magyar-angol nyelvű cd-rom kiadvány, amely több mint tízezer filmről szolgáltat információt. Kispéter István összeállította a Filmarchívumban található táncsal kapcsolatos filmanyagok válogatott listáját, amelyet a jelenlevők rendelkezésére bocsátott. Az ülésen Gál Eszter ismertette a Semmelweis Egyetem Sporttudományi Doktori Iskolájában folyó, testtudattal és szomatikus gyakorlatokkal összefüggő doktori kutatásának eddigi tapasztalatait, terveit és várható eredményeit.

4. ülés: 2012. szeptember 5. Honvéd Együttes Művészeti Nonprofit Kft. Archivuma.

Bolvári-Takács Gábor bemutatta az 1949-ben alakult Honvéd Együttesről az elmúlt évtizedekben megjelent kiadványokat. Novák Ferenc korábbi, illetve Zsuráfszky Zoltán jelenlegi művészeti vezető áttekintették az Együttes elmúlt évtizedekben végzett kulturális értéktéremtő és értéktéremtő tevékenységét, és megerősítették elkötelezettségüket, hogy a dokumentálás és archiválás feladatát továbbra is fontosnak tartják és támogatják. Stoller Antal vezetésével a résztvevők megtekintették a Honvéd Együttes Archivumát, illetve az Archivumot kezelő Vitézi Ének Alapítvány helyiségét. Ennek során tájékoztatást kaptak a dokumentumok keletkezéséről, tárolásáról, feldolgozásáról, felhasználásáról, a társulat költözködéséből adódó átrendezésekről. Az ülésen Szűdy Eszter „A táncgyűjtés és társulatok dokumentumgyűjteményei, mint a tánc kutatás forrásai”



című téma bevezetőjében összefoglalta a hazai táncműhelyekben szerzett tapasztalatait. Eszerint a Magyar Állami Népi Együttes helyzete rendezett a Hagyományok Háza jóvoltából, a Duna Művészegyüttes megoldatlan. Az Operaház archívumának sorsa bizonytalan, a győri, pécsi, szegedi balettek ilyen jellegű igyekezetei kezdetlegesek. A legjobban dokumentált irányzat a kortárs tánc, mert az alapvetően pályázati úton megvalósult produkciókról szóló beszámolókat írásban és képi anyagban is elkészítik. A résztvevők egyetértettek abban, hogy a gyűjtemények tárolása, állagvédelme, nyilvántartása, kutathatósága fontos kérdés, amellyel indokolt önálló rendezvényként is foglalkozni.

5. ülés: 2015. december 5. Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtára.

Lőrinc Katalin, aki 2010-től a Színház-és Filmművészeti Egyetem Készségfejlesztő Tanszékének mozgás csoportvezetője, tájékoztatást adott a SZFE-n folyó mozgás képzés múltjáról és jelenéről. Ezt követően a munkabizottság tagjai meglátogatták a bábszínész I. évf. (tanár: Németh Péter) táncóráját, valamint a színész II. évf. (tanár: Gyöngyösi Tamás) színpadi mozgás óráját, mindkét helyen a másnapi vizsga anyagába nyertek betekintést. A munkabizottság tagjai Ascher Tamás rektorral, Huszti Péterrel, a Doktori Tanács elnökével, valamint Kuti Edit tanulmányi osztályvezetővel a SZFE-n folyó mozgás és táncoktatásról, valamint a doktori képzésről, különösen ennek tánc tudományi vonatkozásairól beszélgettek. Felföldi László tájékoztatta a SZFE vezetőit a Tánc tudományi Munkabizottság céljáról, működéséről, eddigi eredményeiről, majd a jelenlevők véleményt cseréltek az önálló táncművészeti DLA-képzés indításának jövőbeni esélyeiről. A Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárának történetét és működését Knornné Csányi Zsuzsa könyvtárvezető mutatta be, a prezentáció során közreműködött Szűcs Judit könyvtáros. Az egyetem elődjével, a Színházi Tanodával egy időben jött létre az intézmény könyvtára. 1965-ben Nádasdy Kálmán akkori főigazgató kezdeményezésére létrejött a zenei részleg. 1994-ben videótár létesült, amely korábban főként a filmes oktatást szolgálta, de a színházi oktatáshoz kapcsolódóan prózai és zenés színházi előadások felvételeivel is gyarapítja a meglévő állományt. A Könyvtár 2010-ben TÁMOP pályázaton 24.023.463,- Ft támogatást nyert, felhasználóbarát fejlesztésekre. A jelenlegi állomány 43.600 db könyv, 55 db időszaki kiadvány, 1338 db szakdolgozat, 64 db DLA dolgozat, 2645 db DVD, 400 db CD, 3000 db VHS-kazetta, 9000 kotta és 2563 hangzódokumentum. Az ülésen jóváhagyták a munkabizottság 2012. évi beszámolóját, a 2013. évi munkaterv elfogadását a 2013. évi 1. ülésre halasztották.

III. A munkabizottság tudományos programjai és sajtómegjelenései

1. A munkabizottság több tagja közreműködött az Iparművészeti Múzeumban 2012. június 28-án megnyílt MOZDULAT. A magyar mozdulatművészet története és kapcsolatai 1902-1950 között című kiállítás létrehozásában, amely az MTA BTK Művészettörténeti Intézete kezdeményezésére és szervezésében valósult meg. A kiállítást Marosi Ernő, az MTA rendes tagja nyitotta meg, közreműködött a Magyar Mozdulatművészeti Társulat. Beke László, az intézet igazgatója a munkabizottság tagjainak augusztus 16-án és 25-én tárlatvezetést tartott. A kiállítás 2012. szeptember 9-ig volt megtekinthető.

2. A munkabizottság 12 tagja autóbusszal 2012. november 7-én egész napos szakmai tanulmányutat tett Bécsbe. A programot összeállította és megszervezte Forgács D. Péter, az alábbiak szerint:

- Látogatás a bécsi állami Operaház Balettiskolájában (Ballettschule der Wiener Staatsoper), vezető: Evelin Teri balettmester, bemutatója: Simona Noja igazgató.



- Látogatás Bécs város privát egyetemén (Konzervatórium), a Tánc tanszéken (Konservatorium Wien Privatuniversität), bemutatja: Nikolaus Selimov igazgató.
- Látogatás a Tanzquartier-ben, bemutatják: Walter Heun és Kruschkova Krassimira.
- Találkozás a „Tanz die Toleranz” nevű táncmozgalom egyik irányító egyéniségével, Monica Delgado Aguilarral.

3. A munkabizottság a Magyar Tudomány Hete rendezvényeinek keretében 2012. november 8-10-én Martin György-emlékülést szervezett az MTA BTK Zenetudományi Intézetben. A rendezvényt támogatta: az MTA BTK Zenetudományi Intézete, a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács Tánckutató Csoportja, a Hagyományok Háza, a Magyar Táncművészeti Főiskola, a Magyar Etnokoreológiai Társaság, a Budapest Kortárstánc Főiskola, a Honvéd Együttes és a Pilikék Gyermek Néptánc csoport. A november 8-ai ünnepi ülés programja: Személyes megemlékezés: Borbély Jolán: Élet közeli emlékek Martin Györgyről. Visszaemlékezések: Andrásfalvy Bertalan etnográfus, Kósa László, az MTA rendes tagja, Albert Zsuzsa író, szerkesztő, Takács András néptánc kutató. Előadások: Karácsony Zoltán: A kalotaszegi (Nádas menti) legényes pontszerkezeti mintái; Dóka Krisztina: Hagyományos táncaink korai filmes forrásai; Felföldi László: Martin György tánckutató munkássága az 1960-as évek európai tánc kutatásának fényében. Élő táncbemutatók: Tiszteletadás Martin Györgynek - az Állami Balett Intézet első néptánc-osztályának hallgatói, valamint a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc szakos hallgatói. November 9-én került sor a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács (ICTM) Etnokoreológiai Kutatócsoportjának jubileumi ülésére a Haydn teremben. Program: Táncbemutató Martin György emlékére: Csillagszemű együttes, Tímár Táncegyüttes; megemlékezés a jubileumról: Novák Ferenc koreográfus, a MMA rendes tagja; előadások, visszaemlékezések: Egil Bakka (Norvégia): Writing Dance: Epistemology for Dance Research; Fügedi János - Vavrincez András: Unheard, but visible - Defining Dance and Music synchrony on mute films; Colin Quigley (Írország): Dance Science and Dance Revival in the Dance House Movement; Varga Sándor: Use of Dancing Space in a Transylvanian Village. A nap második felében a rendezők bemutatót tartottak az MTA Számítástechnikai és Automatizálási Kutatóintézet Motion capture laboratóriumában az emlékülés résztvevői számára. Ezen és az azt követő konzultáción részt vett a norvég nagykövet asszony is. A számítógéppel segített mozdulatelemzés lehetőségeiről és távlatairól szóló konzultáció levezetője Baranyi Péter (SZTAKI) volt. November 10-én a résztvevők a Zenetudományi Intézet Haydn teremben munkamegbeszélést tartottak, amelynek témája a konzultáción fölmerült feladatok ütemezése és az érdeklődők körének fölmérése volt. A megbeszélés moderátorai Siri Maeland (Norvégia) és Fügedi János (ZTI) voltak.

4. A munkabizottság által 2011. november 9-én rendezett Szalay Karola-emlékülésen elhangzott előadások megjelentek a Magyar Táncművészeti Főiskola Tánc tudományi Közlemények c. folyóiratának (ISSN 2060-7148) 2011/2. és 2012/2. számaiban. A munkabizottság 2011. évi beszámolója megjelent a Tánc tudományi Közlemények 2011/2. számában.

Budapest, 2012. december 5.

Andrásfalvy Bertalan DSc elnök
Bolvári-Takács Gábor PhD, titkár
Felföldi László PhD, titkár



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: ttkozl@googlemail.com

Néhány általános megjegyzés a kézírra 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 lábjegyzetben kérünk feltüntetni. A hivatkozások esetében a lábjegyzetekben 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-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 152 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica
A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

Szakirodalmi hivatkozások – néhány általános megjegyzés:

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

pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.

az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

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

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

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

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



a, hivatkozás egy szerző munkájára

Rövidítés

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

Kaposi

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

b, hivatkozás egy szerkesztő által összeállított munkára:

Rövidítés

Kiadási év A könyv címe [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. (Sorozatszám, 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

Megjelenés 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 őrzünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Szerzőink

Almássy Balázs, középiskolai tanár,
Magyar Táncművészeti Főiskola Nádasi Ferenc Gimnáziuma

Benyő Hedvig, adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Bobály Viktória, doktorandusz, Pécsi Tudományegyetem,
Egészségtudományi Doktori Iskola

Galambos Tibor, néptáncművész, koreográfus,
az Erkel Ferenc Néptáncgyűttes művészeti vezetője,
a Magyar Táncművészetért Alapítvány elnöke,
a Fészek Művészklub igazgatója

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

Kaj Mónika, doktorandusz, Pécsi Tudományegyetem,
Egészségtudományi Doktori Iskola

Kővágó Zsuzsa, tánc-történész, nyugalmazott főiskolai
adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Dr Mády Ferenc, CsC, főiskolai tanár,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Nagy Ágnes, konduktor-óvodapedagógus,
neveléstudományi bölcsész

Solymosi Tari Emőke, főiskolai adjunktus,
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Tékus Éva, doktorandusz, egyetemi tanársegéd,
Pécsi Tudományegyetem, Egészségtudományi Doktori Iskola,
Pécsi Tudományegyetem, Testnevelés-és Sporttudományi Intézet

Tóvay Nagy Péter, PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Váczi Márk, PhD, egyetemi adjunktus,
Pécsi Tudományegyetem, Testnevelés-és Sporttudományi Intézet



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
