



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2016/1.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata VIII. évfolyam 1. szám

Tóth Árpád

Tánc

Táncot kívánnék látni, hintázó női testet,
Zenén lebegve könnyűt, toppanva halk neszűt,
Úszó, setét hajával csak fátyolos mezűt,
Kit nékem furcsa piktor, bús vágy, élémbe festett -

Hadd jönne s lengené szép estté ezt az estet,
Most hogy aléló pillám zokogni nehezült
S hogy nehezülő szívem ím szakadni feszült
S azt sem tudja szegény, élni vagy halni restebb?

Áztatnám ajkamat borús, bibor borokkal
és dúdolnék a tánchoz téveteg bús torokkal
S hallgatnám, félig alva: kezem ütemre tapsol,

Rám dőlne részeg álom, mint egy agyagkolosszus
S nem hallanám a bút, a szennyes és a bosszús
Hiénát, amint tépi szívem s morogva habzsol.

(1915)

Szerkesztőség:

Tótvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor lapigazgató
Macher Szilárd
Major Rita
Mizerák Katalin

Lapterv, tördelés:
Tellinger András

A borítón Salvador Dali *Hódolat Terpszikhorénak* (bronz, 1977) című szobra látható.

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:

CE/14319-3/2016.

Megjelenik évente kétszer, a

Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és

Innovációs Hivatal támogatásával

(NKFIH K115676).

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

tartalom

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata VIII. évfolyam 1. szám



Forrásközlés

Johann von Münster: Istenes tanulmány az istentelen táncról (1594)	4
M. Simeon Zuccollo: A tánc örülete (1549)	17
Jean-Joseph Nyssen: A tánc (1882)	26
Tótvay Nagy Péter: Szalay Karola képei a Táncarchívumban	39

Tanulmány

Pierre Riché: Világi és vallási táncok a kora középkorban	45
Tamási Dóra: Bob Fosse koreográfiái a Sweet Charity (1969) című filmben	55

Konferencia (Tánc és film – műhelykonferencia. Budapest, MTF, 2014. május 30.)

Bolvári-Takács Gábor: Balettművészek filmszerepei	62
Dezséri Dóra: Gene Kelly filmtechnikai újításai	67
Lanszki Anita: Intertextualitás Lars von Trier Táncos a sötétben című filmjében	71

Recenzió

Varga Sándor: Gondolatok Kavecsánszki Máté Tánc és közösség című könyvéhez	85
---	----

Beszámoló

Felföldi László – Kukár Barnabás Manó – Varga Sándor: Új táncutató műhelyek Magyarországon	90
Beszámoló az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága 2015. évi működéséről	95

Szerzőinknek	98
---------------------	----



Johann von Münster Istenes tanulmány az istentelen táncról*

Most pedig következnek a 3. fejezet Mi is ez az istentelen tánc, és milyen neveket kapott?

Ez a mi testi és istentelen táncunk a szívben rejtőző hívság kiáramlása. E hívság pedig idélen külső mozdulatokban nyilvánul meg, ahogy azt Wolfgangus Musculus írja.¹

Vagy pedig – hogy ezt a táncot még világosabban leírjam – a genfi egyházzal egyetértve kijelentem, hogy a tánc semmi egyéb, mint a táncos olyan testi mozgása, amelyet meghatározott, ám többféle módon, ritmusban, rendben és formában lejtenek együtt olyan férfiak és nők, akik visszatetsző és nagyrészt sikamlós, istentelen dalocskák vagy énekek dallamára és muzsikájára sűrögnek– és forognak ide-oda, kizárólag avégett, hogy ebben a táncosok maguk, illetve nézőik gyönyörűségüket és örömeiket leljék, illetve találják.

Avégett pedig, hogy ezt az általunk tárgyalt testi, istentelen táncot a lehető legegyszerűbben és legteljesebben, ám ennek ellenére a valósághoz leghívebben írhattuk le, a következőkben azt ismertetjük, ami a mi táncunkról a Szentírás és különféle tudósok alapján tudható.

A Szentírás ugyanis Mózes, Jeremiás, Tóbiás és Pál által a következő neveket adja a mi táncunknak: Jeremiás olyan gyermekjátéknak nevezi, amely idős emberekhez nem illik, amint az a görög szövegből is látható, amely így szól: „Úk ekathüsa en szünhedrió paidzontón”² Ezt Vatablus³ a következőképpen fordítja le: „Non sedi in coetu ludentium, neque exultavi”, vagyis „nem üldögéltem a játékosok körében, és nem is ugrándoztam köztük.” Luther Úr és a zürichi fordítása szerint az áll itt, hogy a tánc olyan csúfság, amely komoly emberekhez nem illik. Továbbá, olyan bujaság, amely jámbor emberekhez nem illik. Mózes a táncot olyan játéknak nevezi, amely állhatatos emberekhez nem illik.⁴ Tóbiás a táncot levitasnak nevezi, ahogy azt a Vulgata latin szövege mondja, azaz könnyelműségnek. Vatablus turpitudinis maculá-ról, azaz szégyenbélyegről beszél.⁵ Luther azt mondja: „Soha nem csatlakoztam illetlen és könnyelmű társasághoz”. Tremellius⁶ és Junius⁷ ezen a helyen „coinquinatio nominis”-nak, vagyis a név beszennyezésének

* Johann von Münster: Ein gottseliger tractat von dem ungottseligen tantz. (1594). Basel, 1673. Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. Münster írásának előző részei az alábbi lapszámokban olvashatók: 2012/1., 2012/2.

¹ Wolfgang Musculus (1497–1563) berni protestáns teológus. Máté-kommentárjának 14. fejezetéből való az idézet, az 377. oldalról. Főműve a Loci communes sacrae theologiae címet viseli.

² „Nem ültem a nevetgélők gyülekezetében, és nem ujjongtam velök; a te hatalmad miatt egyedül ültem, mert bosszúsággal töltöttél el engem.” (Jer 15:17).

³ Vatablus, Francois (1485–1547) francia hebraista, exegéta és Biblia-fordító.

⁴ „Felkelvén azért másnapon jó reggel, áldozának égőáldozattal és hálaáldozattal is; azután leüle a nép enni és inni; azután felkelének játszani.” (2Móz 32:6).

⁵ „Soha a játszódk közebe nem egyelítettem magamat: sem azokkal, kik álhatatlanul járnak, részem nem volt.” (Tób 3:17.) Tóbiás könyvének ez a beosztása a Vulgátán alapul és Káldi György bibliafordításában is így olvasható.

⁶ Immanuel Tremellius (1510–1580) zsidó származású, ferrarai születésű kálvinista teológus. Latin Ótastamentum-fordítása az első tudományos Biblia-fordításnak tekinthető.

⁷ Nem azonosítható.

nevezi. Az pedig, hogy ez a szöveg a táncról szól, a megelőző szavakból nyilvánvaló: „Nusquam in ludentibus miscui me”, azaz „Soha nem keveredtem azok közé és soha nem csapódtam azokhoz, akik örömeik közt gyalázkodtak és töltötték idejüket” – ahogy a zürichi fordította.⁸ Pál apostol ezt a táncot szintén játéknak nevezi, hiszen a „paidzen” szót használja.⁹ Minderről fentebb. Ennyit írunk tehát a Szentírás tánc–elnevezéseiről.

Most pedig halljuk, miképpen nevezték a táncot az egyes Egyházatyák. Először is Ágoston nugae–nek, vagyis haszontalanságoknak nevezte.¹⁰ Valamint carnalis observatio Sabbathi–nak, vagyis a szombat testi ünneplésének. Továbbá Judaicae deliciae–nek, azaz zsidó élvezetnek.¹¹ Továbbá otium–nak, azaz henyélésnek, továbbá inepta laetitia–nak, azaz esztelen örömeinek.¹²

Másfelől Aranyszájú János¹³ ördögi táncnak, továbbá donum diaboli–nak, azaz az ördög ajándékának nevezi. Valamint barathrum diaboli–nak, azaz az ördög bugyrának. Valamint merae iniquitatis fomenta–nak, vagyis a puszta csintalanság táptalajának. Valamint corruptela morum–nak, vagyis az erkölcsök elfajzásának és corruptela honestatis nuptiarum–nak, azaz a házasemberi tisztesség elfajzásának. Valamint pompa Satánica–nak, azaz sátáni ékességnek, valamint chorea diabolica–nak, azaz ördögi táncnak. Továbbá totius familiae defoedatio–nak, azaz az egész család és háznép bemocskolásának. Továbbá opus Satanicum–nak, vagyis sátáni műnek. Továbbá animarum pernicies–nek, azaz a lelkek halálos veszedelmének. Továbbá az ördög megjelenési formájának. Továbbá deformitas corporis–nak, vagyis a test eltorzításának. Valamint deturbatio communis foeminarum sexus–nak, vagyis a teljes női nem vesztének. Valamint telum Diabolicum–nak, vagyis az ördög nyilának. Ennyit mond tehát Aranyszájú Szent János.¹⁴

Harmadszorra Nagy Szent Vazul ezt a mi táncunkat minden ifjonti mértéktelenség esztelen megnyilvánulásának nevezi. Valamint a föld buja lábbal való beszennyezésének. Továbbá animarum strages–nek, vagyis a lelkek pusztulásának. Továbbá a lelkek ördögnek való kiszolgáltatásának. Továbbá meretricis gestus ad libidinem invitandum, vagyis a vágy felgyújtására szol-

⁸ A latin szöveg helyesen: „Soha nem keveredtem a játszódk közé”. A zürichi, az ún. Zürcher Bibel, amelyet először 1531-ben adott ki Christoph Froschauer a zürichi lutheránus kanton megbízásából, Zwingli előszavával. Filológiaiailag pontosabb volt, mint Luther eredeti fordítása.

⁹ „Ne legyetek bálványimádóvá, mint néhányan közülük, ahogy az Írás mondja: »Leült a nép enni, inni, aztán fölkeltek táncolni«. Ne is vétsünk a tisztaság ellen, mint némelyek közülük, ezért egyetlen nap huszonháromezren meghaltak.” (1Kor10. 7:8.).

¹⁰ Az idézet forrása Ágoston Parmenianus levele ellen (Contra epistolam Parmeniani) című műve: „A vig és pajzán táncokat a püspökök mindig is megpróbálták korlátozni. Ma is akad azonban néhány püspök, aki részt vesz a táncmultságokon, és együtt táncol a nőkkel, és ez árában sincs, hogy ezt a bűnt korlátozza.”

¹¹ Szent Ágoston zsolttárgyarázataiban a 32. zsolttárral kapcsolatban a zsidókat bírálja, mert szombaton mulatoznak, táncra perdülnek: „Ne testileg ünnepel meg a szombat napját, ne zsidó vigasságokkal, amelyek a semmittevés útján visznek a bűnbe. Jobb ugyanis, ha az ember szombaton egész nap ás, mintha egész nap táncolna.” Az utolsó mondat szállóigévé vált a táncról folyó morális vitában.

¹² A kifejezések A De conflictu virtutum et vitiorum (Harc az Erények és a Bűnök között) című műből származnak, amelyet gyakran tulajdonítottak Szent Ágostonnak, vagy Szent Ambrusnak. A mű szerzője azonban Ambrosius Autpertus (730–784) frank bencés szerzetes volt. Érdemes megjegyezni, hogy a Nagy Szent Gergelyre (Moralia, Homilia in Ezechielem), Aquinói Szent Tamásra (Summa Theologica, De malo) visszamenő teológiai hagyomány a táncot a hét főbűn egyike, a mohóság (gula), illetve azon belül az oktalan örvendezés (inepta laetitia) egyik megnyilvánulási formájának tartja. Az inepta laetitia fogalmáról lásd: Arcangeli, 1994. 129.

¹³ Aranyszájú Szent János – A szöveg protestáns írója különösen vigyáz arra, hogy a Szent jelzőt senkivel kapcsolatban ne alkalmazza!

¹⁴ 56. homília a teremtésről: az erkölcsök elfajzása (corruptelae morum), az egész család és háznép bemocskolása (totius familiae defoedatio), sátáni ékesség (pompa satánica), ördögi tánc (chorea diabolica), a házasemberi tisztesség elfajzása (corruptela honestatis nuptiarum), 12. homília a Kolosszosz-béliekhez írott levélről: sátáni ékesség (pompa satánica), sátáni mű (opus satanicum), lelkek veszedelme (animarum pernicies), 48. homília Máté evangéliumáról: ördög bugyra (diaboli barathrum), a teljes női nem veszte (deturbatio communis foeminarum sexus), a test eltorzítása (deformitas corporis), ördög tánc (diaboli saltatio), a puszta csintalanság táptalaja (merae iniquitatis fomenta), ördög ajándéka (donum diaboli), ördög nyila (telum Diabolicum). Megjegyzés: A kifejezések egy része csak a kora újkori Chrysostomos-kiadásokban lévő szövegekben lelhető fel.



gáló ringyómozgásnak. Továbbá esztelen lábmozgásnak Továbbá a női erény vesztének. Továbbá megakadályozásának annak, hogy a szűzek szüzességüket – értsd ez alatta szív szüzességét – a vőlegényük számára megőrizhessék. Továbbá inexcusableis lasciviá-nak, azaz kimagyarázhatatlan kacérságnak. Ennyit mond tehát Nagy Szent Vazul.¹⁵

Negyedszer Ambrus ezt a táncot laetitia non bene consciae mentis-nek, vagyis a meghibbant értelem örömének nevezi, továbbá illecebra suspecta-nak és comes deliciarum-nak, azaz élitélendő hízelkedésnek és a gyönyör társnőjének nevezi. Továbbá vagy a bolondság vagy a jólét szülőanyjának. Másutt meg azt mondja, hogy szégyentelenség. Valamint azt, hogy a tánc a házasságtörő nők leányainak szokása. Hogy még mi egyebet tart Ambrus a táncról, azt majd a maga idején meghalljuk. Ennyit szoltunk hát azokról a nevekről, amelyeket az egyházatyák adtak a táncnak.¹⁶

Harmadjára nézzük azt, hogy a zsinatok miféle nevekkkel illették a táncot. A laodíceai lasciviá-nak, vagyis bujaságnak nevezte ezt a táncot, ahogyan az a Non oportet kánon 5. Distinctio-jából (De consecratione) és a laodíceai zsinat 53. kánonjából is látható. Amely a táncot minden tiszt és jámbor lakoma és vendégség alkalmával megtiltja. Amint azt a maga idején a kánon szövege alapján is megjegyezzük majd.

Az agathai zsinat a táncot obscenum motum-nak és turpia spectacula-nak nevezi, vagyis obszcén mozgásnak és szégyenletes mutatványnak, ahogyan az a fent említett presbiteri kánon 34. Distinctiojából is látható – amely a zsinat 28. kánonjával azonos. Az ilerdai zsinat a táncot motum indecorum-nak, azaz illetlen mozgásnak nevezi. Ennyit tehát a zsinatokról.¹⁷

Most pedig azt szeretném röviden elbeszélni, miféle neveket adott ennek a mi táncunknak három pápa és egy pápista szerző. III. Ince ludibrium-nak nevezte, azaz csúfságnak, ahogy az Gergely Határozatainak harmadik könyvéből a „Cum decorem domus Dei” kánonnal, a 408. oldalon kiderül. Ugyanő turpitudonak, vagyis szégyenletességnak, illetve corruptelának, azaz romlottságnak és szégyennek is nevezi, mint az ugyanitt olvasható.

Ebben a kánonban egyébként a pápa a táncot minden egyéb mutatvánnyal egyetemben – amelyek közé számít mindenféle olyan jezsuita ripacskodás és kóklerség is,¹⁸ amivel olykor elő szoktak rukkolni – papoknak és szerzeteseknek egyaránt megtiltotta, mégpedig a következő szavakkal:¹⁹ „Az egyházi intézményekben olykor színházi előadásokra is sor szokott kerülni, és nem csupán színészi mutatványképpen jelenítenek meg rajtuk álarcos szörnyeket, hanem némely ünnepség alkalmával ezeken az eszement előadásokon még diakónusok, presbiterek és szubdiakónusok is részt mernek venni. Ezért az alábbiakban – hogy az egyház tekintélye efféle

¹⁵ Az idézetek Nagy Szent Vazul a részegesek ellen írott (XIV.) homíliájából származnak.

¹⁶ Münster Szent Ambrus A szűzekről / De virginibus (III. könyv V. fejezet, 25. pont) című művét idézi: „Az ember találja örömet jó lelkiismeretében és ne féltelen mulatozásban, mely hangos a zeneszótól. Az erkölcsösség veszedelemnek van kitéve, a csábítás elkerülhetetlen, ahol a mulatság táncban végződik. Szeretném, hogy ettől az Istennek szentelt szűzek távol álljanak. Mert amint egy pogány bölcs mondotta, senki nem táncol józan állapotában, hacsak nem esztelenkedik. Hogyha a pogányok felfogása szerint a tánc vagy a részegség vagy a döröcsögés [ti. bolondság, örültség] jele, mit véljünk, hogy a Szentírás példái minő állásfoglalásról tanúskodnak? Keresztelő Szent Jánosnak, Krisztus előhírnökének sorsa, aki Heródiás kívánságára életét vesztette, elég elretentő példa, hogy a táncban rejtlő csáb többet ártott, mint a szentségsértő düh.” (Péter János fordítása), Vives, 1935. 290–294.

¹⁷ A laodíceai zsinat (343–381), az agdei zsinat (Agatha, Dél-Gallia, 506) és az ilerdai (leridai, 524), zsinatok táncbíráló rendelkezéseiről van szó. Laodíceai zsinat (343–381): „Ha keresztény ember lakodalomba megy, ne ugrabugráljon, és ne táncoljon, hanem illő és keresztényhez méltó módon vegyen részt az étkezésben vagy a vacsorán.” (Erdő Péter fordítása) Erdő, 1983. 328. Agathai zsinat: „A presbiterek, diakónusok, diakónus-helyettesek, és mindazok, akiknek tilos megnősülniök, mások menyegzői lakomáit is kerüljék, és ne vegyenek részt olyan összejöveteleken, amelyeken szerelmes dalokat énekelnek, vagy ahol obszcén testmozgásra, körtáncra, vagy táncra kerül sor, nehogy a szent misztériumok számára fenntartott hallásuk és látásuk a mocskos látványok és szavak hatására beszennyeződjenek.” Ilerdai (leridai) hispániai zsinat (524): „Hogy a menyegzőkön részt vevő keresztényeknek nem kell táncolniuk és dalolniuk, inkább csak szerényen étkezzenek és vacsorázzanak, ahogy az keresztényekhez illik.”

¹⁸ A jezsuita színdarabokra és drámákra utal a szerző.

¹⁹ Itt az eredeti szöveg csak a latin változatot hozza.



szégyenletességek miatt többé ne szenvedhessen csorbát – testvériségeket utasítjuk, hogy az említett előadások szokását vagy inkább romlottságát törekedjete kiirtani egyházközségeitekből.” Ennyit mond tehát Ince.²⁰

Mivel viszont a jezsuiták majomkodásukkal és – hogy Incét idézzem – eszement előadásaikkal a zsenge fiatalságnak és a közembereknek – akik ezekben az előadásokban azért lelik örömeiket, mert el vannak telve a testiséggel – olyan nagy gyönyörűséget okoznak, hogy azok eltájtják tőle a szájukat, és így sikerül őket istentelen vallásuk csodálatára csábítani és készíteni, inkább semmibe veszik e pápa és a többi pápa és zsinat összes törvényét, csak, hogy kedvükre játszassák sok-sok tragédiájukat és komédiájukat.

V. Kelemen ezt a táncot transgressio-nak és insolentiának, vagyis kihágásnak és vakmerőségnek nevezi. Ahogy az a Kelemen-féle határozatokból is látható, ahol a következő szavak olvashatók: „Némely klerikus és laikus, különösen bizonyos ünnepek éjszakáján, amikor pedig állandóan imádkoznia kellene a gyülekezetben, nem áttal magában a templomban vagy a templomudvaron feslett táncot ropni, és közben dalokat énekelgetni, továbbá sok olyasfajta vakmerőségre vete-medni, amelyek következtében a templomokat és a templomudvarokat²¹ különféle sérelmek érik. Ám ezekből gyakran különféle olyan bűnök is fakadnak, amelyek az isteni felség sérelmére és a jelenlévő hívek megbotránkozására. megzavarhatják még az istentiszteletet is.” S kevéssel később: „Nehogy tehát az efféle kihágások elterjedhessenek, s hogy mások számára is például szolgálhassanak...” stb.stb.

Ennyit ír tehát Kelemen, akinek szavait süszégtelennek tartottam lefordítani,²² de buzgón könyörgök azért, hogy azok a pápista zabagépek és ölebek, akik odáig süllyedtek, hogy papi rendjüket vadászattal, táncsal, hízott paripák tartásával, a nagyságos úr cím használatával, zabálással, ivászáttal, kurválkodással és egyebekkel járatják le, nem csak Kelemen a most idézett, hanem e fejezetben kevéssel korábban is citált szavait is megszívleljék. Amelyben a most említett dolgokról még részletesebben is szó esik.

Hasonló szavakat találhatunk a 2. maconi zsinat 13. kánonjában, a 225. oldalon, ahol Caranza Miranda²³ helyesen írja széljegyzetében, hogy „Ezt a kánont a mi korunkban semmibe veszik.” Azok, akire vonatkozik utána járhatnak, és emellett elolvashatják az agathai zsinat 35. fejezetét is, amely úgy kezdődik, hogy „Episcopum presbyterum” stb., és amely a Kánonjogban is megtalálható.

Zakariás pápa is ritus paganorum-nak nevezte ezt a táncot, vagyis pogány ceremóniának és szokásnak. Amint az a pápai jogkönyvben a következő szavakkal olvasható. „Aki Január Kalendéját²⁴ és a Brumát²⁵ pogány rítussal akarná megünnepelni, vagy még ennél is szokatlanabbat akarna tenni az Újév tiszteletére, vagy lakomákat, vendégségeket, evészeteket szervez a házában, illetve az utcákon és az utakon énekleve és táncolva merne fölvonulni, ami nagy bűn Isten előtt, az legyen átkozott.”

Ez a kánon tényleg megérdemli, hogy ne csak ellenfeleink, hanem a mieink közül is sokan alaposan és tüzetesen meggondolják. Hiszen azt, hogy gyakran mily szégyenletesen szokták megünnepelni az újévet mindenféle istentelen bujasággal, mintha nem lenne elegendő, hogy az újév

²⁰ III. Ince pápa (1198–1216) dekrétiumáról van szó.

²¹ Esetleg temetőket. (A kettő ugyanaz volt).

²² A szöveg ugyanis csak latinul szerepel az eredetiben. V. Kelemen pápa (1305–1314) egyike volt a korban jogászpapaként emlegetett egyházfőknek, éppen ezért nem meglepő, hogy több jogi vonatkozású műve is fennmaradt, amelyek közül a középkortól kezdve jegyzett Corpus Juris Canonici kiegészítése volt a legkiemelkedőbb. A Kelemen által írt részt gyakran nevezik Klementinának vagy latinul Clementinae-nek vagy Liber Clementinarumnak. A gyűjteményben elsősorban XI. Benedek és saját pontifikátusának pápai határozatai szerepelnek.

²³ Bartholomé Caranza (1503–1576) spanyol teológus, Toledo püspöke.

²⁴ Az év első napját. Zakariás pápa (741–751) dekrétumairól van szó.

²⁵ A téli napéjegyenlőség napja.



Ó bárcsak az Úristen, aki a fület hallóvá és a szemet látóvá teszi, kinyitná végre e hatalmasoknak is a szemét, és az isteni kegyelem végre annyira megvilágosítaná őket, hogy rendeleteikkel a táncolgatásnak véget vetnének, miután pedig kiadták utasításait a jogtudósokat a következő szavakra emlékezteték: „Lex sine executione instar campanae pistillo carentis” vagyis „A törvény végrehajtás nélkül olyan, mint a harang nyelv nélkül.”

Ennyit szólunk tehát a tánc elősegítő és fenntartó okairól.

(Németből fordította: Magyar László András,
a jegyzeteket írta: Magyar László András és Tóvay Nagy Péter)

Irodalomjegyzék

Arcangeli, Alessandro (1994): „Dance under Trial: The Moral Debate 1200-1600“. In: *Dance Research*. (2), 127–155.

Cicero (2010): *Összes perbeszédei*. Szeged: Lectum.

Erdő, Péter (1983): *A keresztény kor egyházfegyelme*. Budapest: Szent István Társulat.

Farenga, Vincent (1979): „Periphrasis on the Origin of Rhetoric“. In: *Modern Language Notes*. (5), 1033–1055.

Hecker, Justus (1832): *Die Tanzwuth. Eine Volkskrankheit des Mittelalters*. Berlin.

Horatius (1989): *Összes művei*. Budapest: Európa.

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

Magyar, László András (2007): *A repülőkenőcs*. Budapest: Gondolat.

Németh, György (2003): *Államéletrajzok*. Budapest: Osiris.

Ovidius (1975): *Átváltozások*. Budapest: Magyar Helikon.

Persius; Juvenalis (1977): *Szatírák*. Budapest: Európa.

Platón (2007): *Prótágorasz*. Budapest: Atlantisz.

Sallustius (1978): *Összes művei*. Budapest: Magyar Helikon.

Seneca (2002): *Prózai művei I*. Budapest: Szenzár.

Vives, Juan Luis (1935): *Válogatott neveléstudományi művei*. Kézdivásárhely.



M. Simeon Zuccollo

A tánc örülete (1549)*

VII. fejezet: Miben hasonlít a tánc a lármás felforduláshoz?

Mit mondjuk az érintés erkölcsstelen szabadságáról, és arról, hogy a nőket mások minden tisztelet nélkül fogdossák a tánc során. Hol máshol érintik, tapogatják, és fogdossák őket a leggátlástalanabban, mint a táncban, miközben mások látják ezt és egyetértenek vele? Ahol a nagyon udvarias és jólnevelt udvarhölgyek, hogy ne tűnjenek faragatlanoknak és vadembereknek, nem adnak pofont, ha tapogatják őket, és hagyják magukat megérinteni, messze nemcsak a kezükön.

Úgy szoktak táncolni, hogy a férfi és a nő nem fogja meg egymás kezét, hanem egy zsebkendő vagy más hasonló dolgot nyújtanak egymásnak. Aztán elkezdődik a szégyen(letes jelenet), hogy a homlokát igencsak felfedve, a nő a férfinak nyújtja a kesztyűs kezét, és elkezd lehúzni a kesztyűt, először csak egy ujját nyújtva a férfinak, majd kettőt, majd hármat, majd négyet, és végül, mivel már teljesen szégyentelen volt a szégyen, a nő szemérmertlenebb volt mint valaha. Ma a nők tánc közben nem hogy a csupasz kezüket nyújtják a férfiaknak, hanem a karjukat, a vállukat, a keblüket, és minden udvarhölgyi tagjukat. Ezért joggal lehet mondani, hogy a táncnak, van bizonyos hasonlósága és harmóniája a lármával. Ezért, ahogy a táncban is a nyilvánosan megjelenő udvarhölgyek mindenkinek pénzért adják az édes keserűséget, és a kellemes, de terhes örömet, úgy az is szokott még történni ezekkel a nőkkel, hogy hasonló módon a táncban eladják az örömet és pajkos játszadozást: hagyják magukat ettől is, attól is megérinteni, de nem húznak hasznat az így eladott örömből, mivel a síposok saját hasznukra fordítják és magukra költik azt.

Ti tehát, kedves hölgyek. azt értitek ezalatt, hogy hozzászoktatjátok magatokat és közelebb kerültök ezekhez a kétes alakokhoz, akik táncolva még ostobábbá tesznek benneteket, hogy azt a kevés eszeteket is elveszítsétek, ami van.

De mit kell mondanunk ama igen előrelátó családapákról, és azokról az igen előzékeny férjkről akik a közkeletű mondás szerint, nagy örömet lelnek benne és pompás dolognak tartják, hogy a feleségük és a lányuk nagyon tetszik (másoknak), és ez vagy az a tánc közben megbámulja vagy megérinti őket. Beleegyeznek, hogy csintalan udvarlók oly nagy serege versengve kérje táncra őket, és minden oldalról, minden pillanatban lökdössék, elsodorják és rángassák őket? Itt talán a köznapis és általános véleményt követve azt mondaná (a férj), hogy a férjek ily nagy türelme a felszarvazott férjek jellemzőivel egyenlő, azonban az általános vélekedéssel ellentétben nem a felszarvazott férj természetéről van szó. Sőt, Elianus szerint, az állatokról írott művének első könyve alapján, a harcias kecskének nem a féltékenysége miatt hiányzott a sarva, és a bika is megküzd a tehénért és a kos a juhért. Ennélfogva azt mondjuk, hogy ezt a türelmet bizony Bacchus és nem a felszarvazás okozza, mivel a férfiak örültsége és részegsége szabaddá és oldottá tesz a féltékenységet minden szenvedélyétől. Ha – ahogy a bölcs Zsidó írja – a bölcsesség az

* Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. A forrás előző részét folyóiratunk előző számában (2015/2) közöltük.



embernek fájdalmat és szenvedést ad, ezzel ellentétben az örülség és nővére, a részegség minden fájdalmat és a lélek minden szenvedését megkönnyíti és elűzi.

Emiatt mindezek az apák és udvaronc férjek, mivel házukban hagyva minden féltékenységet és becstelenségtől való félelmet, boldogan, nagy pompával és hiú dicsekvéssel vezetik feleségeiket és felékszerzett, kifestett és a táncra felékesített lányait, mint egy szép és tisztességes lovagi tornára, hogy ott vakmerően küzdjenek a házasságtörőkkel és az őket (azért) megsérteni kész udvarlókcal, hogy vágyuk mindenhova el tudjon érni. De semmit sem tennének meg ezért, ha a (tök)fejük nem lenne csordultig tele illatos és erős borral, hogy minél jobban egy udvarhölgyhöz hasonlóan gondolkozhassanak, szellemesen beszélhessenek, kötekedhessenek, és örült udvarlóiaknak az arcába nevehessenek. Megítélésem szerint nem rendelkeznek értelemmel, akik a húsból a falánk és mértéktelen emberek számára készítenek ételt.

Julius Caesar nem másért vált el a feleségétől, Poppeától, csak azért mert gyanakodott rá, hogy ő házasságtörést követett el Clodiussal, és ezért szarvassá vagy Akteónná tette Caesart. Ugyanúgy Sulpitius Gallus is megrótt a feleségét, mert a házón kívül fedetlen fejjel tartózkodott, azt mondván, hogy (a felesége) a törvény által azért adatott neki, mert csak ő nézheti meg tetszésére, és csak neki kell felékesítenie magát, a más szemeknek is tetszeni akarás azonban a szemérmelenség gyanújába keveri őt. Egnatius Metellus halálra verte a feleségét, mivel az bort ivott a római törvény és szokások ellenére. Sokan mások így tettek azokban az időkben, megszegyénítve és nagyon megverve a feleségeiket, mivel a fájdalom és a szenvedély erre ösztönözte őket, hiszen félték attól hogy miattuk szégyenben maradnak.

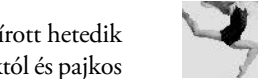
Manapság azonban, legfőképpen a Karnevál idején (a nőknek) egyetlen ilyen veszélytől sem kell tartaniuk és attól sem, hogy férjüknek ez nem tetszik: ők örülnek annak, és különleges megtiszteltetésnek veszik, hogy a feleségüket a többiek megérintik és örömeiket lelik bennük, mivel nekik semmi nem hiányzik, amikor majd hazatérnek. Mennyire örülnek és boldogok ezek az apák és férjek, amikor látják lányait és feleségeiket, akik mozognak és pajkosan lépegetnek a lábukkal az embersokaság között! És néhány alkalommal, a természetfeletti vidámság kábává teszi a szigorú és tekintélyes embereket, és azt a látszatot kelti, hogy ők csak arra vágnak, hogy a feleségeikkel és lányaikkal táncolók kényszerítsék őket a belegyezésre, hogy amazok (úgymond) táncolják a gagliarda, vagyis a villotta táncot. Itt minden esetben úgy kell gondolkodni, ahogy a szóban forgó örülség diktálja. Tehát miután ama ostoba apa és együgyű férj megfelelő engedélyt ad a feleségének és a lányának és (hogy az igazat mondjuk) a ló és a nőténycsikó nyakára dobja a gyeplőt, a bolondok nagy csapata gyűlik köréjük, és folyamatosan szólongatja őket füttel, és más ostoba hangokkal, hogy ők elbizakodottá válva jó szapora lépkedésbe kezdjenek, művészi mozdulatokat tegyenek, könnyedén ugráljanak, gyorsan forgolódnak, majd sokszor hátráljanak és visszafogják magukat, miközben időről időre a földre helyezik a lábukat. Ezeknek a táncosoknak mindegyike arra vágyik eközben, hogy ujjal rámutassanak, és azt mondják róla: Ő az, aki a táncban elnyerte a díjat.

Továbbá meg kell jegyeznünk azt is, hogy néhány apa és férj is van, akik, mivel úribb és nemesebb módon viselkednek a többi embernél, táncanárokat szoktak fizetni, és házukba hívják őket, hogy feleségeinek és lányaiknak a lehető legalaposabban megtanítsák ezt a művészetet. Nemde nagy örülség ez, mivel oly sok tanulást, szorgalmat és képességet fektetnek abba, hogy a lehető legművészebben elsajátítsák azt, és minél művészebben sajátítják el azt valaki, a bölcs emberek körében annyiival méltóbb a korholásra?

Macrobius filozófus örököül hagyta, hogy az ókori római nők nem ítélték csintalan dolognak, sem erkölcsstelen magamutogatásnak a táncot, abban az esetben, ha nem volt nagyon művészi.

¹ Sallustius ebből az okból ítélte el Semproniat, mivel ő művészebben táncolt, mintsem hogy

¹ Macrobius Baráti beszélgetések: a Saturnus-ünnep című művéről van szó.



erkölcsös, tiszta és jólnevelt családanya lehessen.² Platón is figyelmeztet a törvényekről írott hetedik könyvében, hogy a zsenge életkornak teljesen távol kell tartania magát a táncmulatságoktól és pajkos énekektől. Ovidius a Remedia amoris (A szerelem orvosságai) második könyvében azt mondja, hogy aki ki szeretne lépni a vak ifjú gyötrő szolgálataiból és súlyos rabságából, teljesen el kell távolodnia a színházaktól, mivel a lantok, az énekek, a hangok és a karok a pajkosan mozgó hangjaikkal kimerítik és lealacsonyítják az emberi lelkeket.³ És mivel ott még a hamis udvarlók is megjelennek, és folyton énekelnek, a spártaiak nem akartak sem igaz, sem olyan hamis dolgokat meghallgatni a színházakban, amelyek ellentétesek a jó törvényekkel: vagyis az erőszakot, a vérfertőzést, a házasságtörést és más bűnöket, amelyeket a törvények tiltanak és büntetnek. Ezek az annyira jól és erkölcsösen nevelt polgárok nem fogadták el azok érvelését, akik azt mondták, hogy a komédiákat és más ilyen meséket a színházakban nem rossz céllal, hanem a nép szórakoztatása miatt mutatják be, mivel igen bölcsen úgy gondolták, hogy a hallgatás és a erkölcsstelen előadásokon való jelenlét élvezete és pajkos öröme rombolja a gyengék lelkét, akik a természetük miatt jobban hajlanak a bűnökre.

Emiatt, ha a pogányok – akik életük vezetésében tanítómesterként az emberi természetet bírták, amely az emberek helytelen cselekedetei miatt teljesen romlott és hibás volt – ezeket a táncmulatságokat és pajkos szórakozásokat kárhoztatták, mit kell nekünk ma tennünk, akik (Isten végtelen jóságának kegyelmeként), tanítómesterünkül és az életünk hűséges kísérlőjeként magát az igazságot és a bölcsességet kaptuk? Hagyjuk, hogy bárki józan módon úgy döntsön, hogy az ostobák végtelen sokaságától magát menekülni késztesse.

VIII. fejezet: A harmadik, és utolsó okról, amely a férfiakat és nőket a táncolásra készíti, vagyis a zenéről.

Most, mivel már eleget mondtunk arról, hogy a tánc miként születik ama két első vidámságból, vagy a természetes és józan vidámságból, valamint abból, ami a borból származik: az maradt hátra, hogy a harmadik és utolsó vidámságról beszéljünk, amelyet a férfiakban és a nőkben a zene okoz. Ez a vidámság, a másik kettőtől kísérve, betetőzi az örületet, amely művünk tárgya.

Nos hát, hasznos először is tudnunk, hogy a furulyás és fúvós zenészek mindegyike természete szerint bizarr, fantasztikus és ingatag, mint az egek is, amelyekről a filozófusok azt mondják, hogy onnan szállt le a zene. Mindannyian képzelődnek, fantáziálnak és azt gyakorolják, hogy dalokat, hangokat, verseket és táncokat alkossanak, amelyekkel a férfiakat és nőket olyan módon tudják feltüzelní és megindítani, hogy ők mivel hallják és zsigereikben érzik az énekeket és hangokat azokban a testrészekben, ahol a boldog nevetés lakik, ezek úgyszólván a füllükbe hatoljanak, és emiatt ne tudják megtartóztatni magukat. Leginkább akkor, amikor a bor második vidámsága tompítja el őket, hogy ne induljanak meg, és ne ugráljanak, táncoljanak és kalandvágytól hajtva leüljenek, és legalább ne csináljanak valamely mozdulatot, kézmozdulatot vagy ne intsenek a fejükkel, kezükkel vagy lábukkal a vidámság jeléül, vagy a szájukkal sem fejezzék ki, hangot adva, ahogy a sípok szokták.

És azon hangok és énekek közül, amelyek hirtelen jönnek azokból a nagyon zavaros fejekből, egyesek lánggra lobbantják, mások megerősítik az érzelmeiket és az emberi szíveket, mások

² „Volt egy az asszonyok között, Sempronia, aki már sokszor követett el férfias bátorságra valló tetteket. Származása, szépsége, férje, gyermekei révén szerencsésnek mondhatta magát; jártas volt a görög és a latin irodalomban; citerázni és táncolni ekesebben tudott, mint ahogyan tisztességes nőhöz illik, és a bujaság sok más kelepcejét ismerte. Mindig minden kedvesebb volt neki a tisztességnél és a szeméremnél. Pénzét vagy hírét kímélte-e kevésbé, nem könnyű eldönteni. Olyan érzékiség lobogott benne, hogy gyakrabban kezdett ki ő a férfiakkal, mint azok vele. Sokszor megszegte adott szavát, esküvel letagadta adósságát, cinkos volt gyilkosságokban, fényűzése és elszegényedése a vesztébe kergette. Ám tehetsége nem mindennapi volt: verseket faragott, tréfákat eszelt ki, társaságban hol szerény, hol behizelgő, hol kacér volt. Egyszóval szellem és báj sugárzott belőle.” Sallustius, 1978. 24-25. (Kurcz Ágnes fordítása).

³ „És színházba se járj, mert felhevül ottan a szíved, / ám a rideg szívből jobban elillan Amor. / Elveszi lelkierőd lant-, síp- s citerának a hangja, / dal meg a tánc ütemén könnyen elernyed a szív.” Ovidius, 1982. 107. (Szathmáry Lajos fordítása.).



hogy mindenki számára nagy felüdülést jelent az őt teljesen átjáró vak vágyából, ha hallja a füleiben zengeni a hangot, amely annyira tetszik neki. Emiatt azt hiszem, hogy Theophrastos és Démokritosz igazat szolt, hogy azok, akik az isiászi fájdalmaitól szenvednek, amikor meghallják a dudák vagy más zeneszerszámok hangját, érzik, hogy csökken a hatalmas fájdalmuk, amely annyi szenvedést okoz nekik. És ugyanez szokott történni azokkal, akiket a vipera vagy más kígyó csíp meg. Azután, látom, hogy sokszor sokfajta furcsa kedvtelésben telik öröme az agyunknak, és kellemes orvosságot ad nekik a zene és a harmónia.

XI. fejezet: A kalapos táncról

Végül, miért nem táncol egy szerelmes sem, hacsak nem azért, hogy tervének kívánt végéhez jusson, vagyis hogy elúzza magától, annak a póknak a mérgezett kedélyállapotát, amely állandóan átdöfi és megszúrja őt.

Úgy tűnik számomra, hogy másképpen soha sem elégedett és boldog hogy táncolhat, ha ő nem táncolja Istennőjével ama igen édes és szerelmes kalaptáncot. Hatalmas tévedés lenne, ha én az énekek közül kihagynám ezt az ünnepélyes táncot, amely a mi örütségünket beteljesíti és minden részéről, egészen a hetvenes ütemig tökéletessé és teljessé teszi. Mivel tehát ebben a táncban szabad és szokásos, hogy a nők megkérdézzék és az ülésből felemeljék a férfiakat, hogy velük táncoljanak. Amikor a szerelmest felkéri, és egy édes nevetéssel és szerelmes tekintettel hívja kóborló hölgye, és ő udvari szokás szerint megcsókolva a kalapját, azt a hölgy szőke fürtjeire helyezi, és ő hasonló módon megcsókolva azt, először szép meghajlásokkal kecses szerelme fejére helyezi azt vissza. Mennyire boldogok, vidámak és játékosak mind a ketten, és teljesen elégedetten és csordultig tele vannak örömmel, hogy találkoznak egymással. De kétség nélkül a bolondos és kihívó nő szokott örvendezni ennek a táncnak, mivel úgy tűnik a számára, hogy mivel ebben a kellemes órában a kalap a fején van, a férfi fölött van, és tetszik neki, hogy ama ostoba kalap nélkül forgolódik és járkal. Ő mennyire jól viselkedik ama könnyed, vagyis könnyelmű nő, amikor agyonhajszolt egy fiatal, hetyke, erős és szerelmes férfit. Amikor az leül, hogy levegőhöz jusson, ő nagy továbbra is élénken egyedül marad a táncban, körbe-körbe járkal az udvarlók őt teljesen körülvevő szerelmes köre körül, hol ide, hol oda, hogy körülnézzen, és ha valamelyik másik udvarlót látja, tisztelgés nélkül otthagyja őt azon a térségen, mint az előzőt is, a szemlélők nagy vidámsága és nevetése közepette.

Ő, mennyien vannak ott abban az órában, akik vágyakoznak és elszántak, bár mindegyik azt hiszi, úgymond, hogy szebb orra van a másikonál és ezért neki az első után a másodikonak kell lennie azok közül, akiknek a birtokában van ama szerelmes és igen kedves kegy, hogy hölgye és Istennője tisztelettel üdvözli és így udvariasan táncba viszi. Íme, mondja amaz, a hölgy megszakítás nélkül meggy, hogy táncba hívja amazt. A másik így válaszol: Nem, ügyesebb az, akit majd táncba hív. Sokan ilyen dolgokat mondanak, és végül a rossz nő, aki ravasz róka módjára viselkedik, amikor a kutyák farkát fogával megkapva menekül, a többi udvarlókat mind féltékennyé teszi, és kalappal a kezében megjelenve, egy másik jelenlétében, akire senki sem gondolt, mivel a kaland, a bor, a kimerültség, vagy a hang kellemessége miatt elaludt. A körülálló nagy nevetése közepette táncba viszi őt, és ugyanolyan módon elkezdi a saját örömeire magával ragadni és rángatni, egészen odáig, hogy mint ama könnyed és igen gyors Atalanté, és mint az első barbár futók, fáradtan, kimerülve és nyomorultul hagyja maga mögött őt. Nem lehet elmondani, ennyi vidámságot, örömet, és elégedettséget éreznek ezek a buta és híres táncosnők a lelkükben, mivel közülük mindegyik szégyenletes gaszágot elkövetve tér haza a kalapjával. Ezért ki erről mond szellemes mondást, ki meg amarról.



XII. fejezet: A kalapos tánc miként hasonlít a házasságtöréshez

Ezt a kalapos táncot nem ok nélkül lehet házasságtörő táncnak nevezni, mivel a férfiek és a feleségek felkelhetnek a helyükről és a másik helyiségbe mehetnek, azzal a céllal, hogy más férfiakat és nőket kérjenek fel táncolni, és pajkosan együtt szórakozni, mindketten bizonyos módon a házasságtörő megcsalás módjára, hiszen egyik a másiknak lesz a hűtlen férje és a hűtlen felesége. Ezt a táncot, amelyet Mars és Venus házasságtörésének neveztek, az ókori görögök körében is nagyon művészi és dicséretesen járták. A dallamára mozdulatokkal és művészi mozgásokkal játszották el a Nap hatását, amikor fényes sugaraival az ablakok résén keresztül felfedte a szerelmeseket, akik az ágyban átölelték egymást. Vulcanusnak, Venus férjének sánta járása, és a gyémántháló fölájuk dobása által a házasságtörőket felfedezték. Mikor ama mesés istenek megpillantották őket, Venus elpirult, Mars méltatlankodott, és szikrázott a büszkeségtől, Merkúr pedig pajkos és vágyteli szemekkel a hálót, a lasszókat és a különféle gyertyákat kívánta. Közben, a mesés elbeszélés szerint, a többi istenek ide-oda járkálását és nevetését lehetett hallani.

Ő, hogy ez a tánc sajnos még a mi időnkben is teljesen fennmaradt, és az udvari emberek és udvarhölgyek gyakorolják azt. De ha ostobák és vakok vagytok, csodáljátok meg ebben a házasságtörő táncban, hogy férfi létekre nővé nő létekre férfivá teszitek magatokat, levéve a kalapjaitokat és a hölgyeknek adva őket. Ez nem jelent mást, mint hogy hatalmat és lehetőséget adtok nekik, hogy azt tegyék, amit akarnak. Nem látszik (elég) világosan, hogy a karnevál napjaiban a nők úrhölgyeket játszanak, és azt a női előjogukat és privilégiumukat gyakorolják, hogy parancsolnak férjeiknek? Önhittentek azt mondják: menjünk erre az ünnepségre, menjünk arra a vígjátékra, menjünk arra a másikkra, menjünk ide, menjünk oda, tegye meg nekem ezt, tegye meg nekem azt is; végül pedig ökrök módjára vezetik őket. Nem akarom (ezt) mondani, de mindenhol tetszést arat a szeszélyes hölgyek uralma. Legújabbán azt kell észrevennünk ebben a kalapos táncban, hogy a férfi nem csodálkozik, ha a nő - mivel ama földi paradicsomban teremtették a férfi már lélekkel ellátott húsából, és ennek következtében lágyabb, kifinomultabb, finomabb, és könnyebb a férfinál, akit az édenkertben kívül teremtett Isten a súlyosabb és durvább földből - ügyesen mozog a kalappal a fején, hogy a férfit kiválassza, hogy táncoljon vele és azokat az ostoba dolgokat csinálja, amelyeket a nő tesz, hogy megmutassa a természetes finomságát és könnyedségét. De nagyon is csodálatraméltó, hogy az alacsonyabb és súlyosabb elemből teremtett lény, akit ezért a legnagyobb Alkotó férfinak, vagyis földinek nevez (szójáték az olasz *uomo*, latin *humus* szóból), azért hogy alázatosabb és alacsonyabb, mozdulatlan és erős legyen, és saját természete ellenére hagyja magát megemelni, felemelni, és levegőbe repíteni egy nő által, aki könnyebb és kevésbé erős nála, miközben lépésről lépésre követi őt a súlyos és kemény vas módjára, amely a mágneshez tapad. Most mivel sok más dolgot is mondhatnék még, amelyek által a férfiak és a nők nem egy, hanem több szégyen-kalapot emelhetnének le a tánc miatt, mégis, mivel a kalapos táncot véget ért az ünnepség, itt befejezem a tánc örületét.

(A szöveget olaszból fordította: Bobay Orsolya. A lábjegyzeteket Tóvay Nagy Péter készítette.)

Irodalomjegyzék

Ovidius (1982): *A szerelem*. Budapest: Európa, Helikon.

Sallustius (1978): „Catilina összeesküvése“. In: *C. Sallustius Crispus összes művei*. Budapest: Magyar Helikon.

Strabón (1977): *Geographika*. Budapest: Gondolat.



Jean-Joseph Nyssen A tánc (1882)*

Harmadik fejezet

A tánc csak a szemérmességet veszélyezteti?

(folytatás)

Mindezek után azt kérdezzük Tőletek, fiatal emberek és hajadonok, hogy vajon nem szükséges-e nagymértékű önhittség, merészség és vakmerőség ahhoz, hogy a táncot ártatlan játékként védelmezzétek. Tévedtek volna, a táncmulatságok veszélyét nem ismerték vagy azokat túlzásba vitték volna minden évszázad, nemzet, társadalmi helyzet számos és fontos hivatala, akik azt állították, hogy tánc közben a jó erkölcsi szokások nagy veszélyben forognak? Hogyan? A leghíresebb írók, akár pogányok akár keresztények, világiak vagy egyháziak, a szentírás és a zsinatok a tánc jellegét és veszélyeit nem ismerték volna fel vagy fordítva értelmezték volna? És miközben olyan sok döntő bizonyíték súlya és száma alatt áldozatul estek a tánc elkerülhetetlen veszélyeinek, a felfoghatatlan kevélységet, az ellenkezőjét kellene állítanotok?!

A tánc rosszállásának és elítélésének ez az egyértelmű összhangja, évszázadokon át és minden nemzetnél, hogyan magyarázható, ha nem a tánc fenyegeti a jó erkölcsi szokásokat? Ki bátorodik, még ha ilyen könnyelmű és felszínes lenne is, minden ilyen kijelentéssel szemben azt állítani, hogy a hajadonok ártatlanságát, a fiatal emberek szemérmességét, a férfiak hűségét, a felesége tisztaságát tánc közben nem fenyegeti veszély?

Az elemi iskolákban gondosan különválasztják a kislányokat és kislányokat, már jóval azelőtt, hogy a szenvedélyek feltámadnának. A szülők helyeslik és dicsérik ezeket az eljárásokat mint bölcs rendszabályt gyermekeik ártatlanságának megőrzését illetően. És mihelyt gyermekeik belépnek életük legveszélyesebb és jövőjüket tekintve legvégzetesebb éveikbe, pont ők vezetik vagy küldik ezeket a gyermekeket bálba, ahol a fiúk és a lányok, egymással keveredve, ugrándoznak és kavarognak, ahol minden, ami szembeötlő, fülbemászó, az érteket befolyásolja: világítás, énekszó, zene, cicoma, manír és a test mozgásai, közeledés, átkarolás, ital, stb., a fiatal személyeknél elkerülhetetlenül felébreszti a gyönyört és a nemi élet nyüzsgését, hacsak nem angyalok, márványból vagy fából készültek, minden egyes külső befolyásnak megközelíthetetlenek, érzéketlenek minden ingerre. Hol rejtetik hát az erejük, hogy kibírják az ellenség rohamát? Talán erejük sziklaerő, húsuk ércből van?¹

Nincs a különböző nemek képviselőinek együttléte már önmagában összekapcsolva némi veszéllyel? Miért gyűjtják meg azok a körülmények a gyönyör szikráját, amelyek a táncot kísérik? Nem szeretnénk azt mondani, hogy ti, óvatlan szülők, türelmetlenségtől égve, gyermekeitek szívében olyan tűzvész keltetek, amit később nehéz kioltani? Megengednétek, hogy tetőtök alatt,

* A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Nyssen: Der Tanz. Luxemburg, Peter Bruck nyomda és kiadó, 1882. 81–125. Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. Nyssen írásának előző fejezeteit lapunk 2014/2 és 2015/1 számában közöltük. Az utóbbiban az eredeti műre való hivatkozás oldalszáma tévesen lett feltüntetve. A helyes oldalszám: 17-81.

¹ Jób VI. 11. 12.



a salonotokban, szeméitek előtt egy fiatal ember leányokkal olyan szabadon, fenntartás nélkül bánjon, mint ahogyan ez a tánc esetében előfordul; hogy kézen fogná, karjaiba zárna és mellkasához szorítaná? És miért nem?

Először is mert egy ilyen eljárás rossz nevelésről árulkodik, és másodsor pedig lehetőséget nyújt arra, hogy mindkettejükben tisztátlan gondolatok és érzések ébredjenek. És ugyanezt a szabadságot és bizalmaskodást tűritek, elnézitek és feljogosítjátok a bálon, ahol a veszély sokkal nagyobb, a szenvedély gyülékonyabb és bőségebb táplálékot talál! Megszűnik, ami a házatokban, a salonotokban tisztességtelen és bűnre csábíthat tánc közben, ami tisztességtelen és veszélyes? Talán az érzéki mozdulatok, a puhaság és az érzéki szerelmet magába szívó manírok, amiket a táncos és a táncosnő egymással szemben megenged magának, kevésbé bűnösök, kevésbé veszélyesek, mivel a bálon nyilvánosan zajlanak és a tánc megengedhetetlen illendőségét megbocsájtják? Vagy azt képzelitek, hogy a fiatal a természet jóvoltából már gyülékony táncosok tánc közben védve vannak a tisztátlan gondolatoktól, mozdulatoktól és érzésektől? Más az emberi természet a bálkon és más máshol? És nem minden túlságosan is alkalmas, ami a táncost körülveszi, hogy a legszénytelenesebb és legártalmasabb hatásokat keltse? A tapasztalat – és, azt mondják, hogy ez a legjobb, legbiztosabb tanítómester – azt tanítja, hogy a tánc alkalmával a fiatal leányok szemérmessége elhervad és fokozatosan, néha-néha hirtelen elhal. Továbbá azt is tanítja, hogy ott a házastársi szemérmesség és hűség gyakran észrevehető károkat szenved. Igen, több alkalommal volt a tánc, sőt az első tánc a házastársi hűtlenség első oka; több mint egy alkalommal jött létre házasság és nem házasság között bizonyos vonzalom a bálon; több mint egyszer beszéltek meg és erősítették meg titkos találkákat, a házastársi hűtlenség előjelét a bálon. Ezért gondoljuk a férj hiúságát vagy óvatlanságát felfoghatatlannak, aki ifjú feleségét egy másik férfi karjainak átadja és hagyja, hogy vele lejtessen a táncúton, büszke arra, hogy feleségét tömegesen kéri fel szenvedélyes vagy egészen romlott urak egy táncra. És ugyanez az értetlen férj, aki a bálban hetyke módon kiteszi magát annak a veszélynek, hogy ragaszkodását, felesége szívét elveszíti, bosszúsan ismerné fel, hogy házában egy idegen férfi akár csak egy ártatlan pillantást vetne a feleségére, vagy ő (az asszony), anélkül hogy eközben bármi rosszra gondolna, visszamosolyogna, vagy az idegen férfi a kezét megszorítaná! Óh, a tökfilkó, aki kiszolgáltatja a bárányt a farkas karmainak!

Belgium egyik városában időnként egy tekintélyes család estélyeket tartott, amiket rendszerint családi táncokkal kötöttek össze. Egy napon az egyik családi bálra meghívtak egy új házastársat, fiatal párt. A gyökeresen keresztény fiatalasszony kezdetben erős ellenszenvet érzett, hogy a meghívást elfogadják, ám végül a hiú férje többször ismételt és sürgető kitérője nyert, s aki azon volt, hogy felesége testi bájait egy csillogó társaságban közszemlére bocsáthassa, s így elmentek a bálba. Ez volt a nő szerencsétlensége. Ott találkozott egy fiatal, általa addig ismeretlen úrral, egy élvhajhással. Néhány táncot vele lejtett. Evéssel jön meg az étvágy, tartja egy francia közmondás. Így történt ez a fiatal hölgygel is. Miután néhány hasonló családi táncmulatságon részt vett, rákapott az ízére. Egyre növekvő örömmel látta ezeket ismétlődni, és egyikről sem hiányzott. Az ifjú férj is megjelent ezeken a bálkon, ahol feleségét jelenlétének tudta. Az asszony néhány ilyen összejövetel után hagyta magát elcsábítani, és házasságtörő lett. Jegyezzétek meg ezt, fiatal házasságok, és ha biztosítani akarjátok magatoknak a kölcsönös hűséget, akkor maradjatok távol a táncotól! Mennyi hasonló példát tudnánk még bemutatni!

Nos, ez egy tagadhatatlan, csak a tánc kedvelők és a nyereszkedő táncot adók által szolgáltatott igazság, hogy a legkevésbé tisztességtelen, vagy ahogy Szalézi Szent Ferenc mondja, a legjobb tánc semmire sem alkalmas, és ezeknek a látogatói veszélynek vannak kitéve, még akkor is, ha



semmilyen nyilvános illetlenség, semmiféle nyílt, tisztességtelen vagy szemérmetlen cselekedet nem fordul elő. Ezt a veszélyt nem szünteti meg sem a táncadó jó híre, sem a ház jó neve sem, ahol táncolnak. A táncosok fantáziáját sem a könnyelmű gondolatok elől, szívüket sem az érzéki érzelmek elől nem zárják el, a nyelvüket sem akadályozzák meg attól, hogy egymásnak édes, kétértelmű szavakat mondjanak, hogy kölcsönösen veszélyes szikrát vessék a másik szívébe és az erkölcstelenség tüzeit belefűjják.

„Egy fiatal nemesember, írja von Doncourt lovagja, újra elmesélte nekem egy bálon történt szórakozását egy nagyon tisztességes (?) hölgygel. Alig tudtam hinni a szóbeszédben forgó ilyesfajta kicsapongásnak, amitől óvakodni fogok, olvasóimra való tekintettel, itt elismételni. Nem kockáztattam volna meg, mondja, szalonjában ugyanazt a beszédet elmondani, hiszen szolgálóival az ajtaja elé dobott volna. De este, a fények varázslatos ragyogásában, ezek a hölgyek mindent hallhatnak. Védőangyalukat bundájukkal együtt a bejárati ajtónál hagyták.”²

Hozzátesszük; a táncosok tánc közben tartózkodni fognak emberkerülésből minden látszólagos, feltétlenül megengedhetetlen cselekedetektől, de az ezen cselekedetekhez vezető csíra magját elvetik a szívekbe tánc közben, a tisztátlan gondolatok olyankor termelődnek, szemérmetlen mozdulatok ébrednek és ezeknek a kielégítése egy előre megbeszélte pillanatban, a hazatérés közben következik be.

„Hazatérőben – ismételjük Bautain lelkész szavait – hazatérőben a bálon kezdődött és megbeszélte gonoszság bevégeztetik, az ott fonnyadó ártatlanságot a sírba viszik.” És ebben az értelemben bátran mondhatjuk, hogy a leány, aki hajadonként megy a bálba, lealacsonyodva, meggyalázva tér haza, a feleség, aki hűséges feleségként megy táncolni, házasságtörőként tér haza.³

Tehát a bálon és annak a táncosokra és táncosnőkre gyakorolt hatásainak következtében bűnös szenvedély jön létre.⁴

Nem is olyan régen írta egy már húsz éve szolgáló lelkész: „A húsz év alatt a plébánián harcolnom kellett az ellen a tánc ellen, ami a nyájamat egyre inkább megrontotta. Ameddig ez a bosszúság fennállt, a nyilvántartásba évente három vagy négy házasságon kívüli születést vezettem be, amelyek a tánc tagadhatatlan következményei. Tanításaimnak és figyelmeztetéseimnek sikerült végül a tánc lepráját a papi hivatalból kiirtani. Azóta nem fordul elő házasságon kívüli születés. Akinek füle van, hallja meg!”

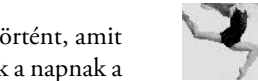
Ezekhez a számos, bizonyító erejű, az erkölcs birodalmában a tánc erkölcstelenségét igazoló jelekhez mellékelünk néhány elmélkedést, amelyek egy másik gondolatkörhöz tartoznak. Ismert és vitathatatlan tényekre támaszkodván kijelenthetjük, hogy a tánc a testi egészséget hátrányosan befolyásolja. A tánc gyakran az eredete, a csirája, az elősegítése súlyos és gyógyíthatatlan betegségeknek, sőt hirtelen haláleseteknek is. Többször feladtuk az utolsó kenetet olyan fiatal személyeknek, akiknek a betegsége a tánc egyik következménye volt. Felhevültek a bálon, aztán hirtelen meghűltek egy nyitott ablaknál vagy a táncterem melletti szobában, vagy a hazafelé vezető úton a hideg éjszakában, s olyan makacs, engesztelhetetlen betegséget szedtek össze, amit egyetlen orvos sem képes meggyógyítani, a tüdővész.

A lüttich-i egyházkerület egyik parókiáján történt az eset hat évvel ezelőtt: két lánytestvér, mind a ketten fiatalok, erősek és virágzóak, első alkalommal indultak bálba, figyelmen kívül hagyva a figyelmeztetéseket. Néhány hónappal később mindketten a tüdővész áldozatai lettek, amit a tánc alkalmával szedtek össze. Egyetlen bál életük virágjában, idő előtt a sírba taszította őket!

² La vérité aux femmes sur l'excentricité des modes. Igazság a nőket illetően a divat szeszélyeiről.

³ Penelope venit, abít Helena. (Martialis Epigrammák. I. 62.). Megjegyzés: Mentibe Pénélopé, visszajövet Helena.” (Csengery János fordítása) Martialis, 1942. 74. Penelopé mint a hűséges hitves (Odüsszeusz felesége), Heléna pedig a hűtlen feleség típusaként kerül leírásra (Menelaosz spártai király neje volt, akit a trójai Paris megszóktatott).

⁴ Quæ pudica forte ad choreas processerat matrona, de choreis revertitur impudica (S. Cypr.)



A lüttich-i egyházkerület egy másik falujában néhány évvel ezelőtt a következő történt, amit nekünk a település lelkésze maga mesélt el: „Pünkösöd ünnepének előestéje volt. Ennek a napnak a délutánján egy házasságkötést kellett volna megáldanom. Amikor megtudtam, hogy az ifjú házaspár bált akar rendezni, mindent bevettem, hogy ezt a bosszúságot megakadályozzam. Érvényre juttattam a fogadandó szakramentum szentségét, a következő napi ünnepséget, amit a gyermekek elsőáldozása még magasztosabbá tesz. Semmit nem tudtam elérni. Az esküvőt megünnepelték, a bált megtartották. Éjfél felé hirtelen ébresztettek és egy haldoklóhoz hívtak. – Hová? Melyik házba? – Az ifjú házaspár lakásába. Odasiettem. Bevezettek – a táncterembe. Akkor ott találtam magam, nem egy haldokló előtt, hanem egy holttest előtt! És ez a test egy fiatal személyé, az egyik szomszédos, nemesi család szobalányáé. Táncpartnere karjai között siklott, majd holtan összerogyott.” Micsoda halál!

1876 februárjában Belleville-ben, Párizs közelében hasonló eset történt. Esküvőt ünnepeltek. Az ünnepséget bállal akarták zárni. Ahogy az megszokott, a tánc késő éjszakáig tartott. Minden táncos és táncosnő vidám és boldog volt. Az egyik legbátrabb táncosnő hirtelen felkiáltott, partnere karjai közül holtan zuhant a földre.

1876 februárjában egy brüsszeli biztosítótársaság igazgatója a bálon holtan esett össze. 1876 márciusában egy paui előkelő családból származó ifjú személy közelgő házasságának alkalmával Tarancon-ban egy dáma csillogó bált rendezett. Mindenki ugrándozott és szökdécselt. Ekkor hirtelen az egyik jelenlévő hölgy ezzel a felkiáltással zuhant a földre: „Meghalok!” Teste holtá lett.

1876 áprilisában Belleville-ben esküvőt tartottak. Természetesen a tánc sem hiányozhatott. Az ifjú férj Madame S.-el, a meghívott hölgyek egyikével táncolt. Egyszer csak arra lett figyelmes, hogy partnernője nehezebbé vált. Úgy gondolta, hogy ez a jelenség a tánc okozta bódulat egyik hatása. Tehát Madame S.-t szoroson tartotta karjai közt, és folytatta a táncot. Amikor a zene elhallgatott, a férfi vissza akarta vezetni partnernőjét a helyére. De már halott volt, és négy percen keresztül a férfi egy holttesttel táncolt. Hasonló eset történt 1877 januárjában Párizsban egy 18 éves lánnyal keringő közben. Váratlanul holtan esett össze.

Néhány évvel ezelőtt A.-ban egy fiatal nő, miközben táncpartnere karjain lógva, helyesebben szólva általa cipelve örvénylettek a parketten, a földre esett. A lehető leggyorsabban egy szomszédos szobába vitték, ahol néhány perc múlva kilehelte a lelkét. 1841-ben adott Párizsban N. bárónő nagyszabású bált. D. kisasszonnyal a táncterem át megtett néhány forduló után a táncos észrevette, hogy amilyen mértékben a forgás gyorsabb és sebesebb lett, ugyanannyira vált a táncosnő nehezebbé, ellentmondva a dinamika törvényeinek. Megállt, hogy a kisasszony levegőhöz jusson. Csakhogy D. kisasszony nem vett többé levegőt. Két percent át az ifjú úr egy holttesttel táncolt!

A Jelen visszhangja (Echo der Gegenwart) 1858-ban megjelent 158. száma az alábbi esetet idézi. A bécsi sajtó tudósítja: „Vasárnap este szokatlan bált rendeztek itt. Kezdetben kevesen táncoltak. A harmadik keringőnél végül négy pár hullámzott a parketten, köztük M. litográfus a fiatal feleségével, aki figyelemreméltó alakkal és tartással bírt. A fiatal pár talán harmadszor szelte át a termet, amikor – hogy pihenjenek – a zenekar elhallgatott. Micsoda rémület! Az asszony csendesen kicsúszott férje karjai közül és lábai elé esett. A teremben általános zavarodottság uralkodott. Friss vizet hoztak és az eszméletlen nőt locsolták, aminek az első pillanatban hitték: kinyitották vagyis inkább szétvágták a fűzőjét, nincs életjel! A fiatalasszony – M. házaspár tizenegy éve volt házas – orcája rózsás volt a tánc hevületének következtében; a levegőre vitték, orvosokat hívtak, minden lehetséges élesztési kísérletet alkalmaztak, peccsétviaszt csepegettek a mellkasára, de minden hiába; kiszállt belőle az élet. Tánc közben már beállt a merevgörcs, amit az orvosok nyilatkozata szerint gutaütés követett és a mozgás törvényei szerint valamint a fiatalasszony azonnali összeomlása alapján, miután férje támaszát elvesztette, feltételezhető, hogy M. úr az utolsó körtáncot egy élettelen testtel járta.” 1858-ban a Jelen visszhangja-nak 194. száma a következő-



csak nem megengedett, hanem tiltott szórakozástól, hogy a résztvevők és szemlélődők körében ne idézzon elő semmiféle kísértést?²¹

Leányok, akik szeretitek a táncot és látogatókat, az ítélet napja meg fogja mutatni, hány lélek romlásának okozója volt elbűvölő öltözétek, illetlen viselkedésetek, érzéki állások és mozdulataitok; az igazságos és kérlelhetetlen bíró ezeket a lelkeket vissza fogja követelni tőletek. Semmi rosszat nem tettél tánc közben. Hadd kérdezzem meg, hogy mi jót tettél ott, amiből neked vagy másoknak haszna származott. Mit lelt lelked a táncból? Keresztény leány, a bál által talán szerényebb, komolyabb, tanulékonyabb, szorgalmasabb, alkalmazkodóbb, imádságban buzgóbb, szemérmesebb lettél? Milyen üdvös hatást vittél onnan haza? Milyen jó benyomást hagyta hátra táncpartnereid és a nézelődők szívében? Mivel keltettél bennük épületes hatást? Hiszen mégiscsak az a kötelességünk, hogy ne csak bosszúságot okozunk felebarátunknak, hanem jó példával szolgáljunk és örömet szerezünk neki.

(A művet németből fordította: Lupkovic Adrienn, a jegyzeteket Tóvay Nagy Péter írta)

Irodalomjegyzék

Martialis, Marcus Valerius (1942): *Martialis Marcus Valerius epigrammáinak tizennégy könyve a látványosságok könyvével*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.

²¹ Si enim propter cibum frater tuus contristatur, non secundum charitatem ambulat (cibum illum sumendo). Noli cibo tuo illum perdere, pro quo Christus mortuus est. (Róm 14:35). Megjegyzés: a hivatkozás helyesen 14:15.



Tóvay Nagy Péter

Szalay Karola képei a Táncarchívumban*

Lapunk már korábban (TTK 2011/2., 2012/2) is közölt Szalay Karolával kapcsolatos képeket, amelyek az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának anyagából származtak.¹ Ezúttal az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumának anyagából tallózunk.



Szalay Karola (OSZMI Táncarchívum, Fotótár, HGY 70. Vajda M. Pál felvétele, 1932.)

* Készült a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásával (NKFIH K115676). Szeretném megköszönni Halász Tamásnak (OSZMI Táncarchívum, gyűjteményvezető) a képek kiválogatásában nyújtott segítségét.

¹ Ez alól csak a Hézsó-tanulmányban megjelent kép képez kivételt, amely Keszler Mária tulajdona.



AZ Állami Balett Intézetben az elsőéves csoport Szalay Karola vezetésével gyakorol. (OSZMI Táncarchívum, Fotótár, 4810.)



AZ Állami Balett Intézetben az elsőéves csoport Szalay Karola vezetésével gyakorol. (OSZMI Táncarchívum, Fotótár)



AZ Állami Balett Intézetben a növendékek Szalay Karola vezetésével gyakorolnak.
(OSZMI Táncarchívum, Fotótár)



Csongor és Tünde, 1930.
Jan Cieplinski (középen), Vécsey Elvira (Mirigy),
Szalay Karola (Tünde), Brada Rezső (Csongor).
(OSZMI Táncarchívum, Fotótár, 8967.)



A Nílusi legenda próbája a Magyar Királyi Operaházban,
Harangozó Gyula, Szalay Karola
(OSZMI Táncarchívum, Fotótár, a fotósnak csak
a családneve van feltüntetve: Bojár)²

Pierre Riché

Világi és vallási táncok a kora középkorban*

Amikor Paul-Louis Courier 1822-ben megírta „Petíció a képviselőházhoz a táncukban akadályozott falusiak nevében” című kérelmét, arról panaszkodott, hogy az ifjú és ügybuzgó azay-i plébános a fiatalság megreformálására törekszik, és „Bonifác és Hildebrand bullái szerint kívánja őket kormányozni”. A pamfletíró így akarta közölni, hogy az egyház táncokkal kapcsolatosan kinyilvánított kora középkori állásfoglalását maradisága megnyilvánulásának tartja. Míg a középkori táncok számos tanulmány tárgyát képezik,¹ addig a kora középkort kevésbé vizsgálták ebből a szempontból. E tanulmányban arra vállalkozom, hogy felidézsem, amit ezekről az V. és XI. század közti táncokról tudunk, és hogy megmutassam: nem kellett az érett középkorig várni, hogy felbukkanjanak a vallási táncok. Írásomat egy olyan kollégának [Maurice A. L. Louise] ajánlom, aki munkásságának egy részét a népi kultúrának szentelte.

Amit a kora középkori táncokról tudunk, azt lényegében az ellenük szóló kárhoztatásoknak köszönhetjük. A zsinati akták, a püspöki rendtartások, a penitenciák – még ha gyakran ugyanazokat az elítélő frázisokat ismételték is –, elegendő felvilágosítást adnak, hogy valamiféle képet alkothassunk ezekről a játékos alkalmakról. Csak a közösségi táncokkal fogunk foglalkozni, melyeket meg kell különböztetnünk az ugyancsak elítélt, hivatásszerűen űzött táncoktól, melyeket komédiások és zenészek² jártak és adtak elő a palotákban és a püspöki székhelyeken.

Január első napja, akárcsak az ókorban, korszakunkban is mindenféle ünnepségre alkalmat adott. Az ajándékozás és a lakomák mellett meg akarván szabadulni az elmúlt esztendő rossz erőitől, és életerővel óhajtván megtölteni az újat, jelmezes mulatságot, utcai és szabadtéri táncokat rendeztek. Arles-i Szent Caesarius a VI. században, Sevillai Izidor a VII. században, valamint számos más szerző is helyteleníti ezeknek a megrögzött szokásoknak a megtartását.³ A VIII. század közepén Szent Bonifác egy Zakariás pápának írott levelében panaszkodik arról, hogy a római nép január első napjaiban éjjel-nappal igen zajosan ünnepli az új esztendőt, még közvetlenül a Szent Péter templom bejáratánál is.⁴ A következő századokban Prümi Réginon [840–915] és Wormsi Burchard [950/65–1025] majdnem ugyanezekkel a kifejezésekkel fogalmazzák meg bí-

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: Pierre Riché: Danses profanes et religieuses dans le haut Moyen Age. In: Robert Mandrou (szerk.): Histoire sociale sensibilités collectives et mentalités. PUF, Párizs, 1985. 159–167. Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében.

¹ Maurice A. L. Louise (Louise, 1963.) könyvében kívül számba kell még venni az alábbi cikkeket és értekezéseket: Gougoud, 1914, Chailley, 1969., Sahlin, 1940., Bertrand (1932) III., 25–26. A német anyagra vonatkozólag lásd: Harding, 1973.

² Az eredeti szöveg a jocularis kifejezést használja, és jelzi, hogy ebből ered a jongleur kifejezés. A szó eredeti jelentése zenész, énekmondó volt, amely később bohóc értelemben vált használatossá. (a ford)

³ Meslin, 1970; Arles-i Caesarius szentbeszédei (13, 5; 50, 2; 192, 3; 193, 3.). Megjegyzés: Arles-i Caesarius esetében valószínűleg a Morin-féle kiadásról van szó. Morin, 1937–1942. Migne, 1993. 83. k. 775. (Sevillai Izidor: De ecclesiasticis officiis Lib. I. cap. XLI.) Megjegyzés: 459.

⁴ A 743-as római zsinat (8-as kánon) megtiltotta ezt a gyakorlatot. Megjegyzés: Szent Bonifác 50. leveléről van szó. Emerson, 2000. Szent Bonifác (672–754.) irodalmi működéséről lásd: Adamik, 2014. 559–578.

² Macher Szilárd véleménye szerint a képen látható férfitáncos Sallay Zoltán (Rabszolga) lehet.



rálatukat.⁵ Valószínű, hogy a január eleji ünnepeket felerősítette a téli napforduló megünneplésének germán szokása (Yule). A kelták körében ugyancsak elterjedt ez a szokás, hiszen a Szent Briuc (Brioc, Brieg) élete című mű is táncokat és maskarázást ír le az év ezen szakában.⁶ A nyári napforduló ünneplése júniusban, melyet az egyház Keresztelő Szent János ünnepével próbált helyettesíteni, ugyancsak tűz körül járt táncokra ad alkalmat. Egy Szent Eligiusnak (Eloi, Elegy), Noyon püspökének tulajdonított prédikáció elítéli ezeket a táncokat, ugrabugrásokat, carole-okat⁷ és ördögi dalokat.⁸ Jegyezzük meg ezenkívül az antik gyakorlat és a germán népek szokásai közötti párhuzamot. Egy Indiculuc superstitionum [et paganiarum] név alatt ismert babonajegyzék ugyanis elítéli a Nodfyr-t, mely éppen a tűz körül szervezett táncos mulatságokat példázza.⁹

Minden átmeneti rítust, mint például a házasságot vagy a temetést elkerülhetlenül táncok kísérik. Egy Jean Leclerc által publikált és általa az V-VI. századra datált szentbeszédben a prédikátor megemlíti a táncokat és a citera- és fuvolaszóra végzett rendezetlen mozgásokat, melyeket a keresztények a lakodalmakkor járnak.¹⁰ Amikor kivisznek egy halottat a temetőbe, virrasztást rendeznek, melyet germán nyelven Dadsidasnak hívnak, és hogy elűzzék a halál rontását, mulatoznak és táncolnak. Hallgassuk Wormsi Burchardot az ezredik év körülről: „Részt vettél-e halotti virrasztáson, azaz az elhunytak melletti virrasztáson, ahol a holttesteket a keresztények pogány szokás szerint megvendégték? Énekeltél-e ördögi igézéseket, bájolásokat? Jártál-e pogányok által a sátán utasítására kiesztelt táncokat? Ittál-e, tréfálkoztál-e, és – fittyet hányva a kegyeletre és a könyörületességre – úgy tettél-e, mintha örvendeznél felebarátod halálán? Ha igen, harminc nap böjt kenyéren és vízen.”¹¹

Más körülmények is okot adhatnak a táncra: például egy győztes király hazatérése. A Szent Feron élete című műben a karoling püspök, Hildegár (Haldegair) beszámol róla, hogy miután Clotaire (Chlothar) király legyőzte a szászokat, körtáncokat rendeztek: „E győzelem után egy paraszti dal kapott szárnyra az énekesek ajkán, és az asszonyok kezeikkel tapsolva táncoltak.”¹² A szövegekből az derül ki, hogy mindezeket a táncokat énekszóval kísérték: a lakodalmiakat szerelmi dalokkal (amatoriae cantiones) – melyeket Arles-i Caesarius szerint a nép sokkalta jobban megtartott és megjegyzett, mint a zsoltárokat –, más ünnepek táncait pedig cantica turpiával és luxuriosával, valamint carmina diabolicával, melyek családról családra, generációról generációra öröklődtek.

Az egyház azért üldözi szüntelenül a táncot, mert a pogányság túlélését látja benne, melyet gyökerestül ki kell irtani, és mert fél annak a keresztények erkölcsére gyakorolt hatásától. Hiába mentegetőztek azzal, hogy az esküvő napján táncolva antik szokást követnek, a prédikátorok azt válaszolták, hogy az antikvitás minden bűn szülőanyja, és hogy a keresztények, akiknek Krisztus új útját kell követniük, nem utánozhatják a bálványimádókat. A tánc a szüzesség ellentéte: a nemeknek a papok által oly rettegett keveredése visszaéléseket és bűnre vivő alkalmakat

⁵ Migne, 1993. 132. k. 285. (Région de Prüm: De synodalibus causis et disciplinis ecclesiasticis, II. könyv, V, 51.), Wasserchleben, 1851. 643–644. (Burchard de Worms: Corrector) Valamint egy Alcuinnak tulajdonított szentbeszéd: Migne, 1993. 101. k. 1177. Megjegyzés: A Corrector másik elnevezése: De paenitentia (A bűnbánatról).

⁶ Plaine, 1882. AB II, 162–188. (Vita Brioci).

⁷ A legelterjedtebb középkori tánc, nyitott vagy zárt láncban táncolták, énekszóval kísérték. Férfiak és nők vegyesen járták, de a nőknek kitüntetett szerepük volt (a ford.).

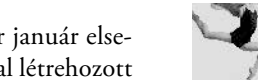
⁸ Pertz-Waitz, 1819–1969. SRM IV. 706. (Vita Eligii) Megjegyzés: Szent Eligiusról (588 – 660) lásd: Petrovics, 2011.

⁹ Pertz-Waitz, 1819–1969. XV. (Indiculuc superstitionum, I. fejezet, 26.) Megjegyzés: A jegyzék a 800 körül íródott Codex Palatinus Latinus 577 jelzetű kódexben (Vatikáni Könyvtár) maradt az utókorra. A rövidítés feloldása: Monumenta Germaniae Historica.

¹⁰ Leclercq, 1949. A szentbeszéd címe: De saltationibus respuandis.

¹¹ Wasserchleben, 1851. 648. (Burchard de Worms: Corrector, 79. fejezet). Hasonlóképpen a IX. századi római zsinat egy döntése: Mansi, 1758–98. XIV. 895.

¹² Pertz-Waitz, 1819–1969. SRM [Scriptorum rerum Merovingicarum] V, 193. (Vita Faronis) Megjegyzés: A Szent Faro (7. sz.), meaux-i püspök életéről szóló mű (Vita Faronis) szerzője az utódja Szent Hildegár (8.sz.) volt.



provokál. A táncosok megrészednek, elvesztik a kontrollt maguk felett. Amikor január elsején a férfiak nőknek vagy állatoknak öltöznek, megbolygatják a természet Isten által létrehozott rendjét.¹³ Egy szó mint száz, teljesen egyértelmű, hogy a tánc a táncolókat a pokolra veti. „A sátán vezeti a bált”, visszhangozták a moralisták egészen a XIX. századig. Az Isten által józan ésszel megáldott ember elveszti az ellenőrzést cselekedetei felett, és az ördög, a nagy varázsló ügynökévé teszi saját magát.

A táncok, az antik és barbár pogányság örökségei tehát már önmagukban elvetendőek. Ennél is súlyosabb azonban, hogy a keresztény ünnepek kísériként a klérust és a hívőket is botrány tárgyává teszik. Az ókor vége óta a zsinatok azt hangsúlyozzák, hogy a papság nem keveredhet a népi mulatságokba. Az agdei zsinat (506) püspökei felrészítvén az V. század végi vannes-i zsinat egy szövegét, deklarálták: „a papok, diakónusok és alszerpapok, akiknek meg kell tartaniuk a cölibátust, nem vehetnek részt a lakodalmi étkezésen és mulatságon, és nem vegyülhetnek el olyan összejöveteleken, ahol illetlen szerelmes dalokat énekelnek, és szemérmetlen módon táncolnak.” A VII. század elején az auxerre-i zsinat megtiltotta a papoknak, hogy a lakomákon énekeljenek és táncoljanak.¹⁴ A vizigót Hispániában a VII. században Valerius Bergidensis (Valère de Bierzo, 630–695) leír egy érdekes táncot, melyet a szeme előtt járt egy pap: „A (köz)nép módjára tett egy fordulatot – mely a színpadi örömökre való –, obszcén módon, míg karjai ide-oda jártak, lábait pedig buján kerekítette, ily módon nevetségesen táncolva, lábait rázva a levegőbe ugrott, és a táncához igazított istentelen énekeket és komor igézéseket énekelt, átadván magát a parázsnaságnak és az ördögi kórságnak.”¹⁵ Az egyszerű hívek megragadják az alkalmat a vallási ünnepeken, hogy énekekkel és táncokkal fejezzék ki örömeiket. Szintén Hispániában a szentek ünnepeinek előestéjén a nép énekelve és táncolva várja a szertartást, és ez zavarja azokat, akik imádkozni szeretnének.¹⁶ A XI. században Chartres-i Bernát még tanúja ezeknek a lármás megnyilvánulásoknak Sainte-Foy de Conques-ban, olyannyira, hogy a klérus kénytelen bezárni a szentély kapuit. A Mennybemenetel ünnepét megelőző három napot is azért intézményesítik az V. században (jours des Rogations), hogy helyettesítsék a szántóföldek megáldásának pogány szertartását, a keresztények azonban így sem tudják megakadályozni a régi szokások újrafelvetését. Tours-i Hérard karoling érsek kéri, hogy kerüljék a zajos felvonulásokat a bűnbánat e napján.¹⁷ Prümi Réginon kívánalmát Wormsi Burchard is feleleveníti: a nők ne adják át magukat a táncoknak és a hívek helyettesítsék a profán dalokat a Kyrie Eleisonnal.¹⁸ Vasárnaponként a templom előtt és az útkereszteződéseken férfiak

¹³ Wasserchleben, 1851. 533. (Poenitentiale Vigilium, c. 84. fejezet) „Qui in saltatione femineum habitum gestiant et monstrose se fingunt et maia et orcum et pelam et his similia exercent...” Megjegyzés: A spanyol penitenciás könyvből (850 k.) származó idézet fordítása: „Aki női ruhát visel a táncban és rettenetes módon az öltözéke olyan, mint Maia, Orcus és Pela [alvilági pogány istenek] öltözéke.... vö. Taylor, 2013.167. A korszak bűnbánati gyakorlatairól: Thorday, 2004.

¹⁴ Munier, 1963. 148. kötet. 154 és 209. (Concilia Galliae, artikulus 314–506.), De Clercq, 1963 148a kötet 266. (Concilia Galliae, artikulus 511–995.). Megjegyzés: A agdei zsinat agathai zsinat (Dél-Gallia) néven is ismert.

¹⁵ „Vulgari ritu in obsena theatricae luxuriae vertigine rotabatur. Dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivus conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circums tripudio, compositis et tremulis gressibus subsiliens, nefaria cantilena mortiferae ballimatiae, dira carmina canens diabolicae pestis exercebat luxurians.” Migne, 1993. 87 k. 443. (Valère de Bierze: Ordo querimoniae, 34.).

¹⁶ Mansi, 1758–98. IX, 999. (III. Concile de Toledó, c. 23.), Bouillet, 1897. (Bernard, Miracles de Sainte Foy, II, 12.), Megjegyzés: A III. Toledói zsinat (589) határozatáról (32. kánon) van szó: „Istentelen egy szokás, amely a nép között a szentek ünnepein és az egyéb ünnepnapokon dívik, vagyis, hogy azok az emberek, akiknek a szent szertartásokon kellene részt venniük, gyalázatos táncokkal töltik az éjjelt, és nem csak mocskos dalokat énekelnek, hanem még a hívők szertartásait is megzavarják. A szent zsinat utasítja tehát a papokat és a bírakat, gondoskodjanak róla, hogy ennek minden tartományban véget vessenek”. (Magyar László András fordítása). A Conques (Franciaország) közelében lévő híres Saint-Foy zárándoktemplomról van szó, melynek csodáiról Angers-i Bernard írt könyvet (Sainte Foy csodáinak könyve, 1010).

¹⁷ Migne, 1993. 121. kötet 765. (Hérard de Tours, Statuta, 95.).

¹⁸ „Nequaquam muierculae choreas ducant sed omnes in commune kyrie eleison decantant.” (Région de Prüm: De Synodalibus causis... I. 276.).



és nők táncolnak, és – amint Szent Ágoston mondja, akit idézni szoktak e témában – „Még az is jobb lenne, ha egész vasárnap dolgozik valaki, mintsem hogy táncoljon”.¹⁹

Nem csak a templom előtt találunk azonban táncolókat, hanem a templomban is, ami még botrányosabb. A VII. században az auxerre-i és a chalons-i zsinatok megtiltják, hogy a nők a templomban énekeljenek és táncoljanak.²⁰ 826-ban Rómában a püspökök ezt írják: „Több olyan személy van, főleg asszonyok, akik egyházi ünnepek vagy szentek ünnepnapjai alkalmával táncolva és szégyenletesen énekelve érkeznek a templomba, pogány módra vezetvén a körtáncokat. Ha kevés bűnnel a lelkükön érkeznek a templomba, hatalmas vétkekkel terhelve térnek onnan vissza.”²¹ Hiába azonban minden igyekezet: a IX. század közepén a maga részéről IV. Leó szólal fel ugyanitt, elítélvén az asszonyok dalait és táncait a templomokban és a temetőben. Húsvét és karácsony, a két nagy liturgikus ünnep idején, melyek összefüggnek egyrészt a tavasszal, másrészt a téli napjegyenlőséggel, a táncoknak is megvan a maguk helye a népi ünnepélyen.²² Nem hallgathatjuk el e témában Kölbjgk (Kolbijk) elátkozott táncosainak híres epizódját, mely legendává vált. A XI. század elején egy alsó-szászországi plébánián karácsony előestéjén férfiak és asszonyok, köztük a pap leánya is táncolni kezdtek a Szent Magnus templom körül, és magába a templomba is behatoltak. A pap, nem tudván őket elűzni onnan, elátkozta és arra kényszerítette őket, hogy egy esztendőn át szüntelenül folytassák körtáncukat és énekeiket. E ponton különbözik a történet vége: az egyik változat szerint egy év elteltével a táncosok a sok ugrándozástól elgyötörve koldulnak a világban, a másik szerint pedig lábaik alatt fokozatosan elsüllyed a föld, és a táncosok eltűnnek. Kevésbé érdekes az elátkozott táncosok sorsa, történetük azonban az egész Nyugaton elterjedt, sőt, egyesek egy bizonyos idegbetegség példáját látják benne, melyet Szent Vitus táncának vagy vitustáncnak neveznek, és amelyről egészen a modern korig szó esik.²³

Nem elegendő csupán bemutatni a pogány táncokat, illetve azokat, amelyek vallási ünnepek alkalmával fordulnak elő. Meg kell kísérelni kideríteni, vajon mit értettek ezek alatt pontosan, méghozzá úgy, hogy tanulmányozzuk az e tárgyban használt korabeli szókinccset. A leginkább használatos kifejezések a következők: saltationes, ballationes és ballematia. A saltationes szó a klasszikus és a bibliai szóhasználatból ered. David saltavit... Dominum, saltavit filia Herodiadi.²⁴ A ballationes és a ballematia kifejezést később kezdték el alkalmazni, Sevillai Izidornál, Arles-i Caesariusnál és a karoling szerzőknél találjuk meg. A Corpus glossariorum latinorum egyik szómagyarázata (V., 586) a ballematia szót úgy definiálja, mint „inhostae cantiones et carmina et joca turpia” („becstelen dal és ének, pajzán tréfa”). Ritkábban alkalmazott terminus a dansatrix,

¹⁹ Madoz, 1948. 127.: „[Utinam populus christianus, si die ipso Ecclesiam non frequentat, aliquod operis faceret, et non saltaret.] Melius erat viro hortum facere, iter agere, mulieri colum tenere, et non ut dicitur ballare, saltare, et membra a Deo bene condita saltando male torquere et ad excilandam libidinem nugatoribus cancionibus proclamare.” Megjegyzés: Cartagenai Licinius (VI. sz.) hispániai püspök Vincent-nek, Ibiza püspökének írott III. leveléről van szó. A szöveg tartalmi fordítása a következő: „Ha a keresztények vasárnap nem mennek a templomba, jobb ha bármilyen más munkát végeznek, mintsem hogy táncoljanak. Ebben az esetben a férfi számára jobb ha a földet műveli, vagy útra kerekedik, az asszonyok számára pedig jobb ha fonnak, és – miként ahogyan azt korábban már mondtam – nem táncolnak, nem forognak, nem csavarják ki, hajlítják meg természetellenes módon a testüket, miközben pajzán dalokat énekelnek a bujaságot erősítő.” A Szent Ágostonnak tulajdonított híres mondás („Jobb ugyanis, ha az ember szombaton egész nap ás / szánt, mintha egész nap táncolna.”) a 32. zsolttárhoz írott magyarázatából származik. Az eredeti szövegben a szombat kapcsán kerül elő a téma, amit a keresztény kommentátorok általában vasárnapra vonatkoztattak.

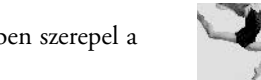
²⁰ Pertz-Waitz, 1819–1969. Conc. I, 180 és 212.

²¹ Pertz-Waitz, 1819–1969. Conc. I, 580, 582.

²² Migne, 1993. 72, II, 22. (Childebert levele II.).

²³ Metzner, 1972. Megjegyzés: A táncmánia (dancing mania, choreomania, dansomanie). a táncőrület, a táncdüh (Tanzwuth) jelensége Nyugat-Európában már a VII. századtól adatható, a populáris kultúrában még a 18. században is kimutatható (pl. magyar ponyvairodalom). A kölbjgk-i történet első előfordulása Wilhelmus Malmesbury-nek az angol királyság történetét feldolgozó műve volt. (Gesta regum Anglorum), amelyet sok más megjelenés követett: (Nürnbergi Krónika, Werner Rolewinck, Tirthemius, Krantz művei).

²⁴ 2Kir 6,14 és Mt 14,16, Lk 7,32, stb.



mely talán a német danzen szóból jön. II. Childebert frank király egyik rendeletében szerepel a saltatrix megfelelőjeként.

Ugyancsak a meroving kor az, melyben coranlát emlegetnek a közkedvelt táncok leírásakor. [Venantius] Fortunatus egyik – Nantes-i Félixnek címzett – versében írván szembeállítja egymással a papok énekét és a nép táncait: clericus ecce choris resonat plebs inde choraulis (Carm. III. 6, 47).²⁵ A Szent Radegunde (Radegonde) élete című műben ugyanő meséli el, hogy egy sainte-croix de poitiers-i apáca énekeseket és táncosokat hallott a kolostor körül, és felismert egyet a dalok közül, melyet annakidején ő maga is énekelt: „inter coraulas et cilharas dum circa monasterium a secularibus multo fremita cantaretur... dicit quaedam monacha: domina recognovi unum de meis canticis a saltantibus predicari”.²⁶ Néhány kézirat más értelemmel ruhazza fel a coraulas, corollas és carallas kifejezéseket. A caraula szót egy Szent Eligiusnak tulajdonított prédikációban is megtaláljuk, a nyári napfordulókort táncok kapcsán: „Vallationes, saltationes aul caroulas out cantica diabolica.” Du Cange Glosszáriumában a caraudával veti egybe, mely a latin caracus, boszorkány szóból ered, gondolván, hogy kevésbé a táncról, mint inkább mágikus praktikákról van itt szó.²⁷ Végso soron úgy tűnik, hogy a coraula vagy carola a klasszikus choris szóból származik, mely a körben történő táncot jelenti, vagy pedig a choraulából²⁸, melynek jelentése: fuvo-lajátékos, akit a kórus kísér.²⁹ Az általunk említett, táncokat elítélő szövegekben ezeket találjuk: choris saecularium vel puellarum... cum choris femineis turpia decantare... Cantus et choris mulierium... tenere et ducere. A továbbiakban vagy choris, vagy pedig chorea szót használnak. A X. századi latin lovagregény, a Ruodlieb írója a profán táncokat említve a chorea szót alkalmazza.³⁰

Ugyanebben a korszakban a Gesta Berengarii névtelen költője a Berengár király látogatásakor kitérő általános ováció leírásánál említi férfiak és nők templomokban járt közös körtáncait: „Letitia resonant, plausu et fora cuncta resonant, templa sacra virum strepitant matrumque choreis”.³¹ Nem vallási táncokról van-e itt szó, melyet a nép a templomokban lejt? Ily módon jutunk el a profántól a szentig. Folytatva a gondolatmenetet, a XI. század elején Katalóniából eredő szövegekben megtaláljuk a choris szó két formáját: choralis és caraula. Elné papja 1027-ben számba vesz egy choraulist, aki – mint azt Ripoll glosszája mondja – nem más, mint aki vezényli a kórust.³² Ami a caraulum szót illeti, egy könyv leírására használatos. Miként például Gérone egy diakónusának kéziratai közt volt egy antifonárium, két szertartáskönyv és egy caraulum. Adalaz grófnő pedig a barcelonai katedrálisnak adományozott egy librum charoli sanctae ecclesiae

²⁵ Megjegyzés: Venantius Fortunatus (535–600) irodalmár, költő, aki Carmina címmel jelentette meg költeményeit (XI. könyv). Félix, Nantes püspöke volt, akinek építkezéseit, villáit Fortunatus számos költeményében dicsérte.

²⁶ Pertz-Waitz, 1819–1969. SRM II. 375. (Vita Radegundis, I. 36.) Megjegyzés: Fortunatus Poitiersben ismerkedett meg Radegunda királynéval, Clothar király feleségével, akinek tanácsadója lett. Számos hagiográfiai művet készített (Szent Germanus, Szent Hilarius, Szent Albinus, Szent Paternus, Szent Marcellus), melyek közül a Szent Radegunde élete a legigényesebb nyelven megírt alkotás. Adamik, 2014. 321–322. Klaniczay Gábor kutatásai szerint ez utóbbi művének hatása Szent Erzsébet legendájában is kimutatható. Klaniczay, 2000. 78.

²⁷ Vita Eligii, II, 25. Y. Lacroix-Navaro a Revue de Musicologie hasábjain 1935-ben újra felveti ezt a hipotézist, mely tarthatatlan.

²⁸ Thegan Louis le Pieux életében (19. fejezet) pantomimzínészekről és táncosokról beszél: „Mimi cum coraulis et citharistis”. Megjegyzés: Trieri Thegan (800–850) francia krónikáíró Gesta Ludovici című művéből származik az idézet, amely I. Jámor Lajos (778–840) frank császár tetteit beszéli el.

²⁹ A choris szóhasználatára a Bibliában lásd: Kiv 32,19, Jud 3,10, Kiv 15,10, Zsolt 159, 154, stb.

³⁰ Ruodlieb, V. 92: „Cum pleba attisonam fecit mirado choream.” Megjegyzés: A Ruodlieb egy latinul írott lovagregény töredék. Szerzője ismeretlen, valószínűleg egy tegernseei szerzeteshez köthető a mű, amely 1030 körül keletkezett.

³¹ Pertz-Waitz, 1819–1969. PAC, Carol., IV, 360. Megjegyzés: I. Berengár (845–924) Friuli örgrófa, majd itália királya és római császár. Tetteit a Gesta Berengarii imperatoris (Berengár császár cselekedetei) című mű örökíti meg.

³² Mansi, 1758–98. XIX. 484. Glossaire de Ripoll, In: Bull. Du Cange, 1928. 112. Freisingi Erchambert már a IX. század közepén azt írja Grammaire című munkájában: „Charlambus quasi chorealis quia est hoc pede com positum carmen choris actissimum sit.”



utilimumot.³³ Vajon egy „énekgyűjteményről”³⁴ van-e szó, ahogyan azt fordították? Vagy inkább egy olyan könyvről, amely vallási körtáncokat tartalmaz, miként azok, melyeket J. Chailley tanulmányozott a XII–XIII. századra vonatkozólag?³⁵ Nehéz egyértelműen az előbbi vagy az utóbbi választ adni a kérdésre. Mindenesetre a caraula, mely a francia nyelv számára a carole-t adta, a choreából jön, és nem a Kyrie Eleisonból, amint azt állították.³⁶

Meg fogjuk találni az átmenetet a világi táncból a vallási táncba, ha a tripodium szó evolúcióját vizsgáljuk. Az antikvitásban a tripodium a Fratres Arvales („mezei testvérek”) három-ütemű tánca volt, ám hamarosan a tripodiare ige már egyszerűen csupán annyit jelentett, hogy táncolni. A XII–XIII. század folyamán a tripodiai az év bizonyos szakáiban szervezett vallási táncok. Jean Beleth Rationale című munkájában pontosan leírja, hogy négy tripodiat szerveznek karácsony után, egyet a diakónusoknak, egyet a papoknak, egyet a gyermekeknek és egyet az alszerpapoknak.³⁷ A liturgikus kéziratokban és a himnuszokban a tripodía szó ugyanebben a jelentésben tűnik fel.³⁸ Tripodium alakban találkozhatunk vele a koraközépkori szövegekben, ám egészen mostanáig „ujjongásnak” vagy „kitörő örömmel” fordították. Az ereklyék áthelyezéséről szóló elbeszélések egy olvasata tulajdonképpen megengedi, hogy megerősítsük: valóban vallási táncokról van szó.

A karoling korban a relikviák utaztatásai megsokszorozódnak,³⁹ és zajos táncos ünneplésnek adnak helyet. Míg a szentek ereklyéi egy új, számukra berendezett szentélybe érkeznek, a pap és a hívek nem csak énekkel, hanem táncokkal is tanújelét adják örömüknek. Így amikor 825-ben Szent Sebestyén relikviái Soissons-ba érkeznek, „a néptömeg a szent mártír sírja előtt táncot járva (tripudians) virrasztott”.⁴⁰ A hagiográfusok ugyanezt a kifejezést használják, amikor az ereklyék Saint-Germain-des-Prés-be szállításáról, vagy Szent Pirmin csodáiról írnak.⁴¹ A gyógyulást nyert betegek tripodíával fejezik ki örömüket. Más hasonló szövegekben a chorea szót használják, de a jelentése ugyanaz. Szent Bonifác földi maradványainak Fuldába vitelekor [Candidus] a szent Aegil életéről szóló (versben és prózában írott) elbeszélésében arról tesz említést, hogy az ereklyéket víg táncok közepette hordozzák.⁴² 822-ben a corbie-i bencés barátok megalapítják a corvey-i kolostort Szászországban.⁴³ Mint minden új szentélynek, ennek is rendelkeznie kellett egy ereklyével, különös tekintettel arra, hogy újonnan megtérített területen feküdt. Ezért a szerzetesek 837-ben megszerzik Szent Vitus relikviáit a párizsi Saint-Denis bazilikából (ahová egyébként Dél-Itáliából került). Szent Vitus maradványainak áthelyezésének elbeszélése igen informatív, és témánk szempontjából különös jelentőséggel bír. Lényegében nem mást állít a szöveg, mint hogy Istent éjjel-nappal magasztalják, és hogy a nők egész éjszakán át tartó táncokat rendeznek a

³³ Archivo Capitular, Barcelone, Lit. Ant. II, no 141. Vö. Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae, Carolum címszó.

³⁴ Bonnassie, 1975. I, I, 502.

³⁵ Chailley, 1949. XXI. 18–24.

³⁶ Sahlin, 1940.

³⁷ Douteil, 1976. t. 41, 261. (Jean Beleth: Summa de ecclesiasticis officiis). Megjegyzés: Jean Beleth (Joannes Belethus, 1135–1182) francia teológus. A Summa de ecclesiasticis officiis című művét később Rationale divinorum officiorum címmel adták ki. A mű a korszak fontos liturgiátörténeti forrása.

³⁸ Chailley, 1949. Mone, 1885. III. kötet 153. III.: „Cantemus cum tripodo”; Drevs-Blume-Bannister, 1907. Analecta hymnica, 45. kötet I, 78. st. II: „procedant clerici / succedant laici / tripodio.”

³⁹ Riché, 1976. 201–218; Heinzelmann, 1979.

⁴⁰ Migne, 1993. 123., 579.

⁴¹ Pertz-Waitz, 1819–1969. SS, 35. Lásd még: Ledru-Busson, 1901. 328 és 347: „Cum crucibus et cum tripodio corpora transtulit... cum maximo clerici plebisque tripodio regressus est.” Megjegyzés: Szent Pirmin (Pirminius. 700–753) sírja Hornbachban található.

⁴² Candidus: Vita Aegilis, MGH, SS, XV, 222, és Pertz-Waitz, 1819–1969. Poetae, II, 96. Megjegyzés: Fuldai Candidus (IX. sz.) bencés szerzetes, tudós, aki a fuldai monostor 4. apátjáról, Aegilről írt egy szentéletrajtot. (Monumenta Germaniae Historica Poetae Latini Aevi Carolini)

⁴³ Megjegyzés: A franciaországi Corbie monostor bencései alapították a szászországi-vesztfáliai fliát, Corvey (Nova Corbeia) monostort.



templom körül, miközben Kyrie eleison énekelnek: choros seorsum feminae ducentes per totam noctem in circuitu ecclesiae sine intermissione vigilias agentes semper kyrie eleison frequentant. Az „in circuitu” kifejezés jelentheti azt, hogy „a templom körül”, de azt is, hogy a Wala által épített tágas templomhajónak a belsejében, melynek romjait a német régészek megtalálták.⁴⁴ Jegyezzük meg, hogy ezek az éjszakai táncok annak a Szent Vitusnak az ereklyéi körül zajlanak, akit az ördögi megszállottság gyógyító szentjének tartanak. A későbbiekben az ereklyéket átszállítják Padernbornba, majd a X. században Prágába, és Szent Vitus kultusza egész Közép-Európában elterjed.

Ha Dél-Franciaországban járunk, megállapíthatjuk, hogy a relikviák körül rendezett körmenetek éppúgy alkalmat adnak a táncra is. [Angers-i] Bernard, a Szent Foy csodái szerzője azt mondja, hogy a csodás gyógyulásokat taps és tánc követi (plausus et tripodía).⁴⁵ Adhémar de Chabannes Krónikájában a Szent Martial ereklyéi körül zajló körmenetről számol be, és leírja, hogy a limoges-iak táncolva (tripudiantes) jönnek az úton.⁴⁶ Hosszan sorolhatnánk még a példákat.

Fentiek alapján úgy tűnik, hogy az Egyház a kora középkortól kezdve tolerálja az egyik helyről a másikra szállított ereklyék körüli, illetve a szentek sírjai körüli táncokat, ami új eredmény. A klérus sokáig igen tartózkodónak mutatkozott, és az Öszövétség által nyújtott kinyilatkoztatás sem készíteti őket arra, hogy elfogadják a vallási táncokat. Ismerik az Áron nővérei által rendezett táncokat a Vörös-tengeren való átkelés után, Judit táncát Holofernéz legyőzése alkalmával, és különösképp Dávid híres táncát a Szövétség ládája (frigyláda) előtt, melyet számos zsoltáros bemutat⁴⁷ – ráadásul gyakran allegorikus vagy misztikus jelentéssel ruházzák fel. Mikor Szent Ambrosius Dávid táncát magyarázza, így ír: „Dávid az Úr frigyládája előtt táncolt, nem kicsapongásból, hanem jámborságból. Ez azt jelenti tehát, hogy tánc nem egy kitekeredett test ugrándozása, hanem egy csepürágó mozdulatai, hanem a test és a lélek élénk, tiszteletet sugárzó mozgékonyasága.”⁴⁸

Dávid az ég felé nyúlik, hogy hálát adjon Istennek, és leborul a földre bűnbánatának jeleként. Mozgása által lelke megnyílik a belső kegyelemnek. Az egyház elfogadja, hogy a mennyben a szüzek, az angyalok, az üdvözült lelkek Isten trónja előtt táncolnak, ám a földön ez másként van. Ha oly sokáig bizalmatlan a vallási táncokkal szemben, az azért van, mert azt látja, hogy az eretnekek használják őket liturgiájukban.

Mi az oka tehát ennek a kora középkori attitűdváltozásnak? Egyrészt az egyház, amint az a folyamatosan ismételt elmarasztalásokból kitűnik, nem tudta kigyomlálni a táncot a közízlésből. Másrészt pedig – pasztorációs alapelvének megfelelően – megkísérelte a tánc alkalmasságának kihasználását azzal, hogy beépíti a liturgiába vagy a paraliturgiába. Éppúgy, mint ahogy megkülönbözteti a hangszereket: a kürtöt, a fuvalót, a cimbalmot profánnak tartja, míg másokat – a psalteriont⁴⁹, a hárfát, az orgonát⁵⁰ – a templomi szertartások szolgálatába állít. Ugyanígy elutasítja a köznép rendezetlen táncait, és elfogadja azokat, amelyek a népet a szentek hódolatára ragadtatja. Szent Vitus áthelyezésének résztvevői észreveszik, hogy Corvey-ben nem hallani obszcén dalokat, nem gesztikulálnak, ellenben a nők harmóniában és tisztességesen táncolnak és a Kyrie Eleison éneklnek. A szerző így állítja szembe a tiltott táncokat azokkal, amelyeket

⁴⁴ Pertz-Waitz, 1819–1969. SS, II, 513. (Translatio s. Viti); Claussen, 1977.; Heitz, 1980. 148. és a következő oldalak.

⁴⁵ Bouillet, 1897. 179. (Bernard: Miracles de sainte Foy, IV. 3.)

⁴⁶ Chavanon, 1897. 210. (Adhémar de Chabannes: Chronique). Megjegyzés: Adhémar de Chabannes (988–1034) francia középkori szerzetes, krónikáíró, zeneszerző. Krónikája (sok egyéb téma mellett) a frankok történetét taglalja a kezdetektől 1029-ig. (Chronicon Aquitanicum et Francicum).

⁴⁷ Steger, 1970. Az izraeli szent táncokról: Caquot, 1963. 121–143.

⁴⁸ Migne, 1993. XV. 1290. (Ambroise: Commentaire sur les Psaumes). Megjegyzés: Az egyházatya más művében is hasonló szellemben nyilatkozik Dávid táncáról (Pl. A bűnbánatról, Dávid próféta apológiája, 48. episztoła).

⁴⁹ Ősi cimbalom (a ford.)

⁵⁰ Migne, 1993. XXX. 213. (Pseudo- Jérôme: De diversis generibus musicorum), és Steger, 1970.



az egyház eltűr, sőt, támogat.⁵¹ Az egyikből a másikba való átmenet kétségtelenül állandó veszélyt jelent. Az egyház az egész középkor folyamán szüntelenül visszhangozza a templomi táncok során elkövetett visszaéléseket, túlkapasokat.⁵² Pedig a vallási táncok, melyek kora középkori gyökereit felidéztek, a choreák, a caroles-ok és tripodiák egészen a tridenti zsinatig élénk népszerűségnek örvendenek. Még napjainkban is felbukkannak a luxemburgi Echternach híres [pünkösdi] táncos körmenetén⁵³: másfél kilométeren át úgy haladnak a zarándokok, hogy öt lépést tesznek előre, kettőt hátra, egészen Szent Willibrod sírjáig.

(A szöveget franciából fordította: T. Ládonyi Emese. A megjegyzéseket Tóvay Nagy Péter készítette.)

Irodalomjegyzék

Adamik, Tamás (2014): *Latin irodalom a kora középkorban, 6-8. század: a keresztény Európa születése*. Pozsony: Kalligram.

Bertrand, Émile (1932): „Danses religieuses“. In: *Joseph, de Guibert; Marcel, Viller; Ferdinand, Cavallera (szerk.): Dictionnaire de spiritualité*. Párizs: Éditions Beauchesne.

Bonnassie, Pierre (1975): *La Catalogne du milieu du Xe siècle à la fin du XIe siècle: croissance et mutations d'une société. I-II*. Toulouse: Université de Toulouse.

Bouillet, Auguste (1897): *Miracles de Sainte Foy*. Párizs.

Caquot, André (1963): *Danses sacrées: Égypte ancienne, Israël, Islam, Asie centrale, Inde, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon*. Párizs: du Seuil.

Busson, Gustave; Ledru, Ambroise (1901. szerk.): *Actus pontificum Cenommannis in urbe degentium*. Le Mans (Archives historiques du Maine, 2).

Chailley, Jacques (1949): „Documents nouveaux sur une danse ecclésiastique.“ In: *Acta Musicologica*. (21. sz.) 8–24.

Chailley, Jacques (1969): „La danse religieuse au Moyen Age.“. In: *Arts libéraux et philosophie, Actes du IVe Congrès international de Philosophie médiévale*. Paris, Montréal: Institut d'Études Médiévales, J. Vrin, 357–380.

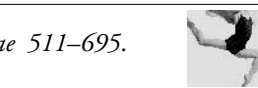
Chavanon, Jules (1897, szerk.): *Adémar de Chabannes: Chronique*. Párizs: A. Picard.

Claussen, Hilde (1977): *Corvey*. München-Berlin. (Grosse Baudenkmäler, 61. füzet)

⁵¹ Pertz-Waitz, 1819–1969. SS, II, 513. (Translatio s. Viti): „Nullum verbum turpe auditur, nullus locus aut scurilitas invenitur.“

⁵² Gougoud, 1914. Megjegyezzük, hogy a kora középkor idejéről származó egyetlen táncos ikonográfiai forrás az utrechti zoltároskönyv egy rajza, fol. 27 vo a 48. zoltár kommentárja mögött, 12. Vö. Kirschbaum- Braunfels, 1968–1976. IV. 239–241. (Oska Holl Tanz című szócikke).

⁵³ Ugráló vagy szökdelő körmenet – a város látványossága. Arra is van adat, hogy a résztvevők egymás zsebkendőjét fogva járnak a lépéseket. (a ford.)



De Clercq, Georges (1963): *Corpus Christianorum, series latina. Concilia Galliae 511–695*. Turnholt: Brepols.

Douteil, Herbert (1976): *Corpus Christianorum continuialis mediaevalis. Johannis Belet Summa de ecclesiasticis officiis*. Turnholt: Brepols.

Dreves, Guido Maria; Blume, Clemens; Bannister, Henry Marriott (1886, szerk.): *Analecta hymnica. 1–54*. Lipcse: Fues's Verlag.

Emerson, Ephraim (2000): *The Letters of Saint Boniface*. Columbia: Columbia University Press.

Etoughé, Patrick Anani (2012): *La danse de Miriam: Prototype des danses bibliques*. Lulu.com.

Gougoud, Dom Louis (1914): „La Danse dans les Eglises“. In: *Revue d'Histoire Ecclesiastique*. (15. sz.) 3–22., 229–245

Harding, Ann (1973): *An investigation into the use and meaning of medieval German dancing terms*. Göppingen: Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik).

Heinzelmann, Martin (1979): *Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes*. Turnhout: Brepols (Typologie des sources du Moyen Age occidental, fasc. 33).

Heitz, Carol (1980): *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*. Párizs: Picard.

Kirschbaum, Engelbert; Braunfels, Wolfgang (1968, szerk.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Freiburg.

Klanczay, Gábor (2000): *Az uralkodók szentsége a középkorban: magyar dinasztikus szentkultuszok és európai modellek*. Budapest: Balassi.

Leclercq, Jean (1949): „Sermons anciens sur les danses déshonnêtes“. In: *Revue bénédictine*. (59. sz.) 196–201.

Louis, Maurice Louis Alexis (1984): *Le folklore et la danse*. Paris: Editions D'Aujourd'hui.

Madoz, José (1948, szerk.): *Liciniano de Cartagena y sus cartas*. Madrid.

Mansi, Giovanni Domenico (1758): *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio. I-XXXI*. Firenze-Velence.

Meslin, Michel (1970): *Les fêtes des calendes de janvier. Etude d'un rituel du Nouvel An*. Brüsszel: Latomus.

Metzner, Ernst Erich (1972): *Zur frühesten Geschichte der europäische balladendichtung: der Tanz in Kölbick*. Frankfurt: Athenäum.



Mone, Franz Joseph (1853): *Lateinische Hymnen des Mittelalter. I-III.* Freiburg: Herder.

Munier, Charles (1963): *Corpus Christianorum, series latina. Concilia Galliae 314–506.* Turnholt: Brepols.

Pertz, Georg Heinrich; Waitz, Georg (1819–1969, szerk): *Monumenta Germaniae Historica.* Hannover.

Petrovics, István (2011): „Szent Eligius magyarországi és angliai tisztelete a középkorban.“ In: *Nagy, Ádám; Ujszászi Róbert (szerk.): A VIII. Numizmatika és a Társtudományok Konferencia. Szeged 2009. okt. 7-8-9.* Szeged: Móra Ferenc Múzeum, Magyar Numizmatikai Társulat, Magyar Éremgyűjtők Egyesülete. 163–174.

Plaine, François (1883): „Vita sancti Brioci episcopi et confessoris ab anonymo suppari“. In: *Analecta Bollandiana.* (2. sz.), 161–190.

Riché, Pierre (1976): „Translations de reliques à l'époque carolingienne. Histoire des reliques de Saint Malo.“. In: *Le Moyen Age.* (80. sz.), 201–218.

Sevillai, Izidor (1993): „De ecclesiasticis officiis“. In: *Jacques Paul Migne: Patrologia Latina.* Migne: Brepols.

Sahlin, Margit (1940): *Etude sur la carole médiévale, l'origine du mot et ses rapports avec l'Eglise.* Uppsala: Almqvist & Wiksells.

Steger, Hugo (1961): *David Rex et Propheta: König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bild Darstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts.* Nürnberg: Carl (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft).

Steger, Hugo (1971): *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarischen-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rote und Fidel.* München: Wilhelm Fink Verlag.

Taylor, Anna Lisa (2013): *Epic Lives and Monasticism in the Middle Ages, 800–1050.* Cambridge: Cambridge Press.

Thorday, Attila (2004): „A bűnvallomás és vezeklés rendkívüli formái a középkorban.“ In: *Teológia.* (1–2. sz.), 91–100.

Wasserschleben, Hermann (1851): *Die Bussordnungen der abendländischen Kirche.* Halle.



Tamási Dóra

Bob Fosse koreográfiái a Sweet Charity (1969) című filmben*

„Egy olyan lány kalandjai, aki arra vágyott, hogy szeressék” – ezzel a mondattal kezdődik Bob Fosse 1969-ben elkészített első olyan filmje, amelynek ő volt a koreográfusa és a rendezője is.

A főszereplő neve beszélő név, hiszen a név a karakter belső tulajdonságait jellemzi egyben. Charity jótékonytáncos jellegű, a Hope reményt, a Valentine pedig Szent Valentinra, a szerelmeseinek védőszentjére utal. Ezzel a három szóval meg is határozható Sweet Charity Hope alapvető karaktere a felsorolásból csupán egy jellemzője, a szeleburdiság, maradt ki. Már az első pár kockából kiderülhet a néző számára, hogy egy végtelenül jólelkű, vidám és kedves nőről van szó, aki szörnyen naiv az emberi kapcsolatok terén. Charity nem vágyik másra, csak hogy szerethessen, és hogy szeressék. A világ azonban sajnos nem ilyen. A film során végigkísérhetjük, hogyan ábrándul ki Charity a férfiakból, majd hogy Oscar segítségével hogyan nyeri vissza a hitét bennük. Azonban számára nem adhatatik meg a boldogság, hiszen, ha megtalálná a számára ideális férfit Oscar személyében, akkor nem lenne többé miben reménykednie, és mint a neve is mutatja – Hope – ő az örök reménykedő.¹

Rögtön a film elején az előző barátja, Charly éppen kicsalja az összes pénzét és lelöki Charityt a Central Park egyik hídjáról a vízbe, ahol majdnem megfullad. Azonban még ekkor sem akarja elhinni, hogy Charly csak a pénzét akarja, és reménykedik benne, hogy majd felhívja és megmagyarazza, miért tűnt el a táskájával együtt. Amikor elmeséli a történetet a barátnőinek, akkor sem vallja be, hogy mi is történt, de ők már jól ismerik, és azonnal rájönnek. Amikor Vittorio Vitalival, a filmsztárral találkozik, akkor is állandóan azon jár az esze, hogy bárcsak a lányok láthatnák őt. Meggyőződése, hogy nem fognak hinni neki, hogy ő egy ekkora sztárral töltötte az éjszakát, ezért kér tőle egy dedikált fényképet, aztán kap még ajándékba pár relikviát a régi kellékei közül. Ezek a tárgyak Charitynek a világot jelentik, a lányok azonban kinevetik, hogy nem tudott többet elérni, mint hogy kapott egy pár ócska tárgyat. Pontosan ez a hozzáállás az, amiben Charity annyira különbözik a többiekétől: számára nem az anyagi javak fontosak, hanem a lelki értékek.

Charity nyolc éve dolgozik bértáncosnőként egy bárban, amire nem túl büszke, de mégsem tesz semmit azért, hogy változtasson a helyzetén. Amikor pedig mégis megpróbálja, csúfos kudarcot vall. Ez a próbálkozás is nagyon jól szemlélteti a személyiségét. A barátnőivel a Kell lennie valami jobbnak ennél (There is got to be something better than this) című táncos számban közösen szönek terveket, hogy otthagyják a bár és keresnek valami tisztességes munkát. Mindegyiküknek van ötlete, hogy mi legyen, csak Charitynek nincs, de ő úgy van vele, hogy majd kitalálja. Amikor azonban a főnökük visszahívja őket, ketten azonnal rohannak, hiszen tudják, hogy az csak hiú ábránd, hogy számukra van innen kiút. Egyedül Charity veszi komolyan a dolgot és elmegy egy állásközvetítőhöz, ahol hamar kiderül, hogy semmihez sem ért, és a közvetítő azt hiszi, hogy csak a kollégái ugratják azzal, hogy ideküldték Charityt.

* A tanulmány Tamási Dóra: Bob Fosse stílusának bemutatása a filmjein keresztül (2012) című szakdolgozatának Tóvay Nagy Péter és Lanszki Anita által szerkesztett, módosított változata.

¹ A filmben történik utalás Federico Fellini Cabiria éjszakái (1957) című alkotására is.



A hősnő teljesen elkeseredve száll be a liftbe, ahol megismerkedik Oscarral, aki valóban kiutat ajánl neki ebből a világból, hiszen feleségül akarja venni. Sajnos, vagy éppen szerencsére azonban Oscar is rájön, hogy ha megváltoztatja Charityt, azzal elpusztítaná, így inkább kihátrál az utolsó pillanatban. A probléma csak az, hogy addigra már Charity mindent felrúgott és a lányok is azt hiszik, hogy ő az egyetlen kivétel, akinek tényleg sikerült kikerülnie a bárból, ahonnan eddig senkinek. Ez reményt adott a többieknek is, így amikor teljesen elkeseredve felhívta őket, miután Oscar elhagyta, nem volt szíve megmondani nekik, hogy mégsem házasodtak össze. Ebből is látszik, hogy mennyire nagy szíve van. Ezáltal viszont egyedül maradt munka, barátok és férj nélkül az örök reménnyel.

Oscar karaktere teljes ellentétben áll Charityével: maga a megtestesült komolyság és kiszámíthatóság. Ezért is annyira frappáns, hogy olyan körülmények között ismerkednek meg, amikor Oscar teljesen kifordul önmagából a klausztrofóbiája miatt a liftben. Valószínűleg, ha nem kerülne egy ilyen különleges szituációba, sose lenne bátorsága elhívni Charityt randevúra. Érdekes, hogy Charity egyáltalán szóba állt Oscarral, hiszen abszolút nem az ilyen típusú férfiak a zsánerei. Eddig mindig olyanokkal kezdett, akik megalázták, kihasználták majd eldobták. Oscar teljesen más volt. Ő szerette, és legalább annyit adott Charitynek, mint amennyit kapott tőle. Oscar mellett egyre jobban kezdte szégyellni, hogy ki is ő valójában, és érezte, hogy előbb-utóbb meg kell mondania neki az igazságot arról, hogy valójában hol dolgozik. Nagyon reálsan van megformálva Oscar karaktere, hiszen pontosan úgy reagál a hírré, ahogy egy szerelmes reagálna, és azt mondja, hogy őt nem zavarja, hiszen az a múlt. A probléma csak az, hogy tudni valamit, vagy a szemünkkel látni, az két teljesen különböző dolog. Eleinte valóban nem zavarja Oscart Charity múltja, azonban a búcsúünnepségen a saját szemével láthatja a dolgokat és ez egészen más fénybe helyezi a történetet. Akármennyire is szereti Charityt, rájön, hogy a múltat nem lehet semmissé tenni, még akkor sem, ha nem veszünk róla tudomást vagy elfojtjuk az érzéseinket. Ez is nagyban hozzájárul ahhoz, hogy Oscar közvetlenül az esküvő előtt elmenekül, hiszen nem akarja kitenni Charityt ennek a hosszú és idegőrlő játéknak, amiből egyikük sem kerülhet ki győztesen.

Érdekes megemlíteni, hogy Fosse készített egy másik befejezést is a filmnek, ahol Oscar rájön, hogy ugyan megőrijtik Charity bizonyos tulajdonságai és múltbéli tettei, nélküle mégsem tud élni, mert annyira kell neki, mint a levegő. Ebben a verzióban ismét összejönnek és boldogan élnek, míg a halál el nem választja őket. Ez a befejezés viszont egy egészen más értelmezést adott volna a filmnek, így nem csoda, hogy Fosse elvetette.

A koreográfus eszköztára

Bob Fosse ezt az alkotását meglehetősen hagyományos módon, a klasszikus filmmusical elbeszéléséhez hasonlóan rendezte meg. A film egy nyitánnyal kezdődik, majd a film közepén egy szünet található, a film közben pedig az idő múlását állóképek animálásával érzékelteti a rendező. Jóllehet a történet elbeszélésének módja hagyományos, ami azonban a mozgásvilágot illeti, minden túlzás nélkül kijelenthetjük, hogy korszakalkotó újításokat tartalmaz. Példaként a Pompeii Clubban játszódó jelenetet említhetnénk, amely olyan fantáziavilágot tár elénk, amit Fosse előtt senki nem mert volna megálmodni a filmvászonon. Fosse messze megelőzte korát a *Rhythm of Life* (Az élet ritmusa) című szám megalkotásával is, amelynek nézése során olyan érzésünk támadhat, mintha a szürrealizmus atyja, Salvador Dali egyik képe elevenedne volna meg előttünk. A filmben több táncos koreográfia szerepel, amelyeket az alábbiakban elemzünk.



A nagy költekező (Big spender)

A filmben szereplő első táncszám Charity példáján keresztül tökéletesen bemutatja hogy, milyen is lehet egy korabeli bárban bértáncosnőnek lenni. A táncosnőknek az a dolga, hogy szórakoztassák a férfiakat, azáltal, hogy táncolnak velük. Természetesen a nők egyáltalán nem élvezik ezt a tevékenységet. Viszont, ha meg akarnak élni valamiből, nemigen van más lehetőségük. Mindannyian más karakterek, és ezzel próbálják megnyerni maguknak az éppen aktuális vendéget.

A táncosnők gyönyörű, színes és vonzó ruhákba vannak öltözve, valamennyien erőteljesen, de szépen kisminkelve. Elvégre az a feladatuk, hogy hódítsanak. A lányokat a mögöl az asztal mögöl láthatjuk, ahol a kuncsaft is ül, az összes szokásos kellékkel együtt, mint a cigaretta, a pezsgő, és a pénz. Magát a férfit nem látjuk, hiszen ő nem lényeges, bárki lehetne. A lányok számára teljesen mindegy, hogy ki sétál be, csak fizessen. A helyszín egy tipikus bár, de a színpad elején található balettrúdra emlékeztető korlát sokkal izgalmasabbá teszi a látványt. A lányok végig e mögött maradnak, és ezzel játszanak. Ez a korlát azon túl, hogy teret ad a lányoknak a csábításhoz, el is választja őket a fizető vendégek világától. Számukra ez a munka, akármennyire utálják is; a vendég számára azonban ez a kikapcsolódás, a szórakozás helye. Míg a lányoknak nincs kiút erről a helyről, a vendég önként jött ide, és akkor távozik, amikor csak akar. Ez az, ami igazából elválasztja a két oldalt egymástól.

A zene hordoz magában némi erotikát, amire a látvány és a mozgás jelentősen ráerősít. A hirtelen dinamikai és ritmusváltások a zenében jó alapot szolgáltatnak egy hol statikus, hol megkirobbanóan dinamikus koreográfia megalkotásához.

Ebben a koreográfiájában Fosse nagyon erőteljesen játszik a dinamikával. A táncosnőket először csak szoborként láthatjuk, abban a pillanatban, ahogy beszél a kuncsaft. Utána óriási készülődés, mindenki elnyomja a cigarettáját, és kezdődhet a csábítás. A nézőnek háttal állva, vállizolációk kíséretében szép lassan sétálnak a színpad elején található vízszintes rúd felé. Majd beállnak különböző csábító, de meglehetősen Fosse-s pózokba a rúdhöz, sokan befelé forgatott térdekkal, mások kitolt csípővel. Ettől kezdve a mozgás elég sokáig statikus marad, a táncosnők nem mozdulnak, csak maximum csettintenek, dobognak a lábukkal a zene ritmusára, vagy végigpörgetik az ujjukat. Még akkor sem mozdulnak, amikor erőteljes dinamikai váltás következik be a zenében. Majd fokozódik a feszültség és egyre több a hirtelen kitérés a zene dinamikáját követve, a végén pedig már térben is elmozdulnak a táncosok: hátra mennek, ott erőteljes, de meglehetősen össze-vissza mozgás következik, főleg felsőtesttel és karral. Majd a lezáráshoz ismét visszarohannak a rúdhöz. Az egész szám alatt nem mozognak túl sokat a térben, főleg egy sorban állnak a rúd előtt, amelyre rátekerednek, rátámaszkodnak vagy felteszik a lábukat. Ezáltal valamennyien jól szemügyre vehetők. Ez a térforma elég sokáig változatlan marad, majd egy kupacba tömörülnek és nagy karmozdulatok kíséretében szépen lassan haladnak a rúddal párhuzamosan. Utána kicsit széjjelebb húzódnak a térben és egyre több dinamikus mozdulatot láthatunk, majd visszamennek a rúdhöz, és ismét szoborrá dermednek. Az egész koreográfia egyfajta unott életérzést sugároz, amiben a lányok a mindennapjaikat töltik. Várároznak, elütik az időt addig, amíg be nem toppan valaki, akkor kénytelenek produkálni magukat, de nem szívesen teszik, és ez tökéletesen érzékelhető ebből a táncból és erőteljes gesztusaikból.



Bárjelenet

„Én vagyok itt az egyetlen ember, akiről még sosem hallottam” (I’m the only person here I’ve never heard of). Ezzel a mondattal kezdődik az elegáns Pompeii Clubban játszódó jelenet, amit nem más mond, mint maga Charity. A hősnő Vittorio Vitalival, a filmsztárral való megismerkedése után látogat el ebbe az elegáns bárba. Hatalmas kontraszt van az előző jelenetben látható bár és a Pompeii Club között, hiszen itt minden fényűző, drága, mesebeli és elegáns. A férfiak és a nők fekete és fehér ruhákban vannak, csupán a nők parókái színesek. Azok viszont igen vad színekben pompáznak a zöldtől, a sárgán át a rózsaszínig minden megtalálható. A nők mind kisestélyiben, a férfiak szmokingban, az első jelenetben szipkás cigarettával a kezükben. Az összes jelenlévőnek nagyon extrém a ruhája, az ékszerei, a sminkje és a frizurája is. A bár berendezése is elég különleges, a párduccal, az óriási étlappal, a nagy csillárokkal, a kanapékkal, a lobogó tűzzel, az ókori oszlopokkal és a görög szobrokkal.

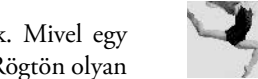
A bárban táncolt jelenetet Fosse három részre osztja: A tartózkodó (The Aloof), A nehézsúlyú (The Heavyweight), A nagy befejezés (The big finish). Valamennyi cím elég beszédes. Az egész jelenet Vittorio és a barátnője, Ursula szerelmi civódásáról szól. Vittorio eleinte távolságtartó, nem akar megbocsátani Ursulának, aztán a szokásos érzelmi játszmák következnek, amelyből végül természetesen a vonzó és ellenállhatatlan Ursula kerül ki győztesen. A rend ismét helyreállt: folytatódhat a két híresség megszokott, rongyrazó életmódja.

A táncosok az első részben (A tartózkodó) kék háttér előtt táncolnak, ami még hidegebbé teszi a környezetet, ezáltal is kifejezve a távolságtartást, amit Vittorio tanúsít Ursula iránt. Ennek a számnak az elején a legtöbb szereplő szoborként áll a színpadon, majd megjelenik a vezető táncosnő két férfi kíséretében. Az egész koreográfia alatt jellemző az előretolt csípővel való közlekedés, miközben a felsőtest egy egyenes vonalat képez, a fej pedig egy kicsit előre van tolva. Ez főleg a nőkre jellemző, miközben a férfiak ennek ellenpontjaként előre dőlő felsőtesttel és kitolt fenékkal közlekednek, szipkával a kezükben. Nagyon sokszor találkozhatunk a Fosse által állandóan használt kézmozdulattal, amelynél a karok a test mögött helyezkednek el, és egy könyökből indított oldalsó karhullámot végeznek. A karhullámokat nemcsak ebben a formában használta, hanem a test előtt föl-le mozgatott kar esetében is. Sok a fej-, mellkas-, váll- és csípőizoláció is. Emellett gyakran láthatunk csípőtölásokat és -tekeréseket, aszimmetrikus és tört karpozíciókat, csukló- és bokatekeréseket, mellkasrázást és kitarított pozíciókat. Ezek a mozdulatok a karakterek társadalmi helyzetét és életstílusát hivatottak kifejezni.

Nemcsak a mozdulatok nagyon összetettek, hanem a térhasználat is. Többek között ez teszi olyan izgalmassá ezt a jelenetet. Az elején szétszóródva kezdik, majd hátulról hárman besétálnak és elkezdnek táncolni, ezalatt a többiek állnak, majd páran keresztbe sétálnak. Utána két csoport jön be két oldalról, majd átfésülve egymáson helyet cserélnek, hárman kiválnak, és előre mennek táncolni, utána mindenki becsatlakozik, de egymástól időben eltolva táncolják el a mozdulatokat, utána párokat képeznek, majd megint csoportosan táncolnak, miközben páran átsétálnak közöttük. Ezután egy újabb térformába rendeződnek, a nők elől V-t alkotnak, a férfiak mögöttük egy kupacban, ebből kialakul két sor, majd kiválik négy férfi, akik előre jönnek, hozzájuk csatlakozik a vezető táncosnő és beállnak a végpózba. Ennyi pozícióváltás mindössze 2 perc 20 másodperc alatt! Ebből adódik a változatossága.

A sok térformaváltás ellenére az egész koreográfia dinamikailag visszafogottnak mondható, kis mozdulatokkal, csak bizonyos részeken vannak benne hirtelen kitérések és nagyobb mozdulatok. Ezáltal is érzékeltetve a tartózkodást, de felvillantva a háttérben húzódo indulatokat.

A második részben (A nehézsúlyú) rengeteg bokszra utaló mozdulat található, és a háttér színe is hirtelen pirosra vált. Ez a két szerelmes küzdelmét hivatott kifejezni. Ebben a részben



is megmaradnak az imént felsorolt mozdulatok, de a hangsúly kissé áthelyeződik. Mivel egy bokszmeccsről beszélünk, sok erre emlékeztető mozdulatot koreografált bele Fosse. Rögön olyan karlendítésekkel kezd, mintha a bokszmeccs elején hallható csengőt ütnék meg. Sokszor ütések is imitálnak, ökölbe szorított kézzel. Megfigyelhető, hogy a legtöbb mozdulatot ökölbe szorított kézzel hajtják végre. A csuklótekerés is sokkal hangsúlyosabbá és gyakoribbá válik. A kitolt csípővel vagy fenékkal, de egyenes vonalú felsőtesttel történő vonulások megmaradnak, azonban sokkal dinamikusabbá válnak. Nagyon sok kontrakciót láthatunk, valamint helyben futást és topogást. A mellkasrázások is megmaradtak, de általánosságban jellemző, hogy a mozdulatok dinamikája megváltozik, sokkal hirtelenebbé és erőteljesebbé válnak.

A térhasználat ebben az esetben is meglehetősen komplikált. Ismét szoborpózból kezdenek a táncosok, hátulról ötven előrejönnek és táncolnak, majd ők merevednek meg és a csapat másik fele táncol. Ismét öt ember kezd el előre-hátra mozogni, miközben a többiek a hátuk mögött keresztbe átvonulnak. Majd két sort alkotnak elől, és úgy táncolnak, utána valamennyien beállnak egy négyzet három oldalát kirajzolva, amely egy ringet imitál. Ezután hárman-hárman váltják egymást középen legalább ötször, majd párokba fejlődnek és egymással bokszolnak, végül egy sort alkotnak, amelynek az elején a vezető táncosnő áll, akit követnek, kiválik egy férfi is, de végül a lány kiüt mindenkit.

Az utolsó jelenet, a nagy befejezés, szintén elég szenvedélyes a piros háttérnek köszönhetően. A sok színes bevillanás, és a háttérben vetített film a gazdagok hétköznapijait és nagystílusú életmódját mutatja be. Érdekes megemlíteni, hogy ez az egyetlen olyan táncos jelenet, amit Fosse csak instrumentális zenére koreografált.

Ez a rész (az előzőekhez képest) sokkal kevésbé összetett mozgásanyaggal rendelkezik. Inkább a csapat összetartó erejére helyezi a hangsúlyt. Erőteljes fejhasználat jellemzi, sok a fejbólintás, a fejjoláció, a fejrázás. Gyakran vonulnak elég komikus módon ezekkel a fejmozdulatokkal, valamint csípőtölással. Nyújtott térdes robotmozgást is láthatunk, ami szintén elég mulatságossá teszi a mozgásukat. Van benne egy olyan rész is, amikor mindenki „eldobja az agyát” és teljesen szabadon táncol, majd hirtelen moderálják magukat és visszatérnek a távolságtartó pozíciókba.

A befejezés egy nagy szoborcsoporttal kezdődik, innen tömött csoportba állnak össze és jönnek előre, majd szétszélednek, de egy pillanat múlva ismét egy csoportot alkotnak, majd ismét szétszélednek, ez alkalommal azonban kiválik egy szólista, majd ismét együtt jobbra-balra vonulnak, amit a szabad tánc követ. A végén beállnak a legelső rész (A tartózkodó) kezdő pozíciójába, így keretbe foglalva a történetet, érzékeltetve ezzel, hogy minden visszaáll a régi kerékvágásba.

Ha most látnának! (If they could see me now)

Ez a kedves kis szám nagyon hüen mutatja be Charity személyiségét, hiszen a hősnő nem azzal foglalkozik, hogy miként tudna minél többet kipróbálni Vittorióból, a gazdag filmsztárból, hanem azon aggódik, hogy a barátai nem fogják elhinni neki, csoda történt vele és egy hírességnél tölthette az estét. Ezért hozza neki sorra Vittorio azokat a tárgyakat, amiket az első filmjében használt, és amiken szerepel a monogramja. Az egész dal arról szól, hogy Charity mennyire boldog, hogy itt lehet, ebben a fényűző környezetben és milyen kár, hogy a barátai nem láthatják. A helyszín valóban nagystílusú, Vittorio New York-i luxuslakása. Charity a szám alatt mindennel játszik, a kalappal és a sétatálcával, amit kapott, a bútorokkal, beáll a gyönyörű csillár alá, mintha csak egy fejdísz lenne, lehuppan az ágyra, magához szorítja a párnát, fölemeli a homárt, beszélget a tigrisbőrrel és még egy kis táncrevüt is előad a reflektorfényben. A zene is tökéletesen illik a revü műfajához, sok trombitával és ütőhangszerekkel.



Van ennél jobb (Something better than this)

Ez a jelenet arról szól, hogy a három nő mennyire szeretne új életet kezdeni és kiutat találni a bár-ból, ami csak kényszermegoldás számukra. Valamennyien terveket szőnek, hogy milyen csodás lesz innen kiszabadulni, miközben szoborként láthatjuk a többi lányt a bárban, hol egyedül, hol férfakkal táncolva. A táncos jelenetek a tetőn játszódnak, aminek különleges adottságait Fosse ki is használja: van, hogy a lányok felszaladnak egy ferde rámpaszerűsre, máskor egy óriási antenna alatt énekelnek, vagy a lépcső tetején táncolnak. A lányok a szokásos „munkaruhájukban” vannak és a szám végén, amint a főnökük azzal fenyegetőzik, hogy kirúgja őket, vissza is rohan-nak dolgozni. Egyedül Charity gondolja komolyan, hogy innen tényleg van kiút. A jelenetben szereplő három barátnőnél mindenképp meg kell említeni, hogy az Amerikában leggyakoribb három népcsoport tagjai. Az egyikük fehér, a másik latin, a harmadik fekete. A társadalomban uralkodó hierarchia ellenére, ebben a jelenetben azonban teljesen egyenlők, éreztetve ezzel, hogy bárkivel előfordulhat, hogy ilyen megélhetési formát kell választania.

Ami a zenét illeti, egy tipikus musical-zenéről beszélhetünk, amiben megvan a kellő fokozás, és a csúcsponton fejeződik be.

Az egész szám egyfajta spanyol hangulatot sugároz, sok az erre utaló mozdulat is. Van, hogy szteppelnek, sokat tapsolnak, gyakran rázzák a szoknyájukat és számos flamencóra jellemző kartartást is láthatunk. Emellett természetesen Fosse hú marad saját stílusához és előkerülnek a nyitott tenyerek (splayed fingers),² a befelé és kifelé forgatott lábvezetések, a nyújtott térdes oldal kontrakciós ugrások, az egyedi kartartások. Több esetben futnak körbe hirtelen kinyújtott egyik karral, amelyen a csukló le van feszítve. Más esetben a lovaglást imitálják, vagy kislányosan emelgetik a szoknyájukat és dalolásznek, mintha ők is tudnák, hogy csak egy hiú ábránd, hogy valaha is kikerülhetnek innen. A spanyolos hangulat a tánc dinamikáján is érezhető, amely általában nagyon temperamentumos, néhány közbeszúrt lassítással. A fokozatosság is megvan: ahogy közeledünk a vége felé, egyre nagyobbak a mozdulatok és a végén egész nagy ugrásokat, még grand jeté-eket is láthatunk.

Az élet ritmusa (Rhythm of life)

Egy San Francisco-i dzsessz bandából alakult vallási kultusz bemutatásával, ami a Rhythm of life nevet viseli, Fosse elég erőteljes kritikát fogalmazott meg bizonyos egyházak, felekezetek és annak tagjai ellen.

A filmben szereplő szektának a hívői valamennyien hippik. Erre igen sok jel utal, a színes ruhák, a hosszú haj, a színes autók, a virágszirom, a LOVE [szeretet] felirat és a marihuanára való utalás a szám végén. Ez még önmagában nem tenné ironikussá az egész jelenetet, azonban ahogy ezek az emberek viselkednek, az már meglehetősen szarkasztikus. Valamennyien úgy közlekednek, mint a zombik, minden óhaját lesik vezetőjüknek, és folyamatosan a legabszurdabb módon hódolnak előtte. Van, hogy a földön kúsznak hozzá, máskor a repülés vagy az úzás mozdulatait imitálják, vezetőjük ígéhirdetésekor pedig (annak minden jelenetős mondata után) körbefordulnak maguk körül. Az is előfordul, hogy csak rázkódnak vagy dülöngélnek, máskor meg Jézus-pózban húzzák föl a prédikátort a kocsira, aki felmutatja a tenyerére festett figyelő szemet, vagy glóriát formálnak a feje fölé a csörgőkből. Valamennyi ilyesfajta megnyilvánulás nevéssé teszi őket, és egyben kritikát fogalmaz meg a hasonlóan elvakult hívőkkel és istenkomplexusos prédikátorokkal kapcsolatban. Nagyon stílusos, hogy egy dzsessz bandából indult vallás esetében, amely már a hetedik a vallások között, pont egy dzsessz ikon

² McWaters, Debra (2008): *The Fosse Style*. University Press of Florida, Gainesville.



a vezetője, nevezetesen Sammy Davis Jr. Meg kell hagyni, hihetetlenül jó alakítást nyújt, ami által a zene megtelik étellel.

A helyszín is rásegít a hatásra, ugyanis egy garázsban játszódik a jelenet, ahol a Big Daddy (a prédikátor) utasítására, hogy Legyen világosság (Let there be light), az autók reflektorait és lámpáit kapcsolják fel. A sok hagyományos autó mellett ott van Big Daddy autója, ami ennél színesebb már nem is lehetne. A táncosok nagyon ötletesen játszanak a térrel, beleértve az autókat, a szerelőknát és minden mást, ami megtalálható egy garázsban.

Ebben a számban már a bevonulás is igen bizzra sikerült, hiszen valamennyien úgy jönnek be, mintha élőhalottak lennének. Különböző furcsa pózokat felvéve, lassan vonulnak be. Van, aki előre kinyújtott kézzel, mint aki most kelt ki a sírból, mást a lábánál fogva húznak be, miközben a karjával oldalt evezést imitál, ketten egymás hátának támaszkodva araszolnak be. Végig azt táncolják, amit a szöveg kifejez, így elég erőteljesek a gesztusok. Olyan jellege van ennek a jelenetnek, mintha a pantomimet keverték volna a táncsal. Sok esetben úsznak, kúsznak, vagy éppen repülnek. Mivel Big Daddy a Rhythm of Life nevű egyház feje, sok esetben láthatjuk Jézusra emlékeztető pozíciókban, vagy glóriával a feje körül, amit a csörgőkből képeztek. Nagyon sok a csettintés, a lábfej flex-spicc pozíciójával való játék, a fejrázás, a rázkódás, a dülöngélés, az ujjrázás és a csukló fel-le mozgása.

A hívek állandó mozgásban vannak. Ugyan a bevonulásuk igen lassú, és arra emlékeztet, mintha a kamera egy szoborcsoporton pásztázna végig, utána hamar mozgásba lendülnek. Az élőszobor-alkotás többször is előkerül a szám folyamán, hol az autón fekvő, hol meg mindenféle állványokra feltekeredve. Általában Big Daddy körül van egy három emberből álló csoport, akik folyamatosan körülrajongják. A jelenet többi részében a „hívek” Big Daddy köré csoportosulnak, és különböző bizzra mozdulatokkal imádják: mint például az ujjakkal való játék, vagy az ide-oda kúszás.

Ebben a jelenetben Fosse tökéletes példával szolgál arra, hogyan lehet egy humoros és látványos karikatúrát készíteni táncos mozdulatokból.

Valaki szeret engem (Somebody loves me)

Ez az, amire Charity mindig is vágyott: valaki szeresse őt és fogadja el olyannak, amilyen. Ez a szám az ő ünneplése. Charity New York utcáin és híres épületei előtt masírozik mazsorett ruhában egy teljes fúvós zenekar kíséretében. Charity mintegy húsz férfi körgyűrűjében táncolja el örömét, miközben csupa olyan hangszernek képzeletben magát, amelyen világgá tudja kürtölni boldogságát.

Ez Charity örömmünnepe, aminek igencsak megadja a módját. A szám érdekessége, hogy bár igen sokféle stílus keveredik benne, az egyes részek mégis összhangban vannak egymással. Charity mazsorettruhában táncolja végig az egészet egy fúvószenekar kíséretében, ennek ellenére az első táncetűd egy balett betét, ami tele van passékkal, developékkal, tourokkal, miközben a zenekar dobosai és trombitásai mögötte vonulnak és tisztelegnek neki. Majd következik egy mazsorett szám, amiben sok emelt térdes és kirúgásos vonulás van, némi chasséval és grand jetéval fűszerezve. Ezután jön egy hamisítatlan fúvós dzsessz betét. Itt a mozgás is sokkal dzsesszesebbé válik, sok csípőtölással. Majd katonásan felvonulnak a dobosok és Charityt istenítik: sok merev, nyújtott térdes és hirtelen irányváltás a dobszólóra, szalutálás és együtt menetelés. Ennél a pontnál azonban Fosse már belecsempész némi vállizolációt is. Lezárásként ismét előkerül valamennyi műfaj, nagy emelések és ugrások kíséretében, míg végül Charity boldogan kimenetel a képből szíve választottjához.



Bolvári-Takács Gábor

Balettművészek filmszerepei*

(Bordy Bella, Kováts Nóra, Róna Viktor és Handel Edit egy-egy prózai alakítása)

I. Áttekintés

Ismert, hogy az első, magyarok által Magyarországon forgatott filmalkotás a táncz címet viselte, s az Uránia társaság vállalkozásában 1901 tavaszán mutatták be. A filmszkeccset Zitkovszky Béla fényképezte és rendezte. A tánc mint téma 1918-ban játékfilm alapjául szolgált: a Lengyel Menyhért színművéből Garas Márton által rendezett *Táncosnő* főszereplője Leopoldine Konstantin volt.

Az 1948-ban államosított magyar filmgyártásban a táncművészet megjelenése a korábbiaknál lényegesen nagyobb hangsúlyt kapott. Kezdjük a sort a mindeddig egyetlen egész estés táncfilmmel. Az életbe táncoltatott lány 1964-ben készült, rendezője, forgatókönyvírója és díszlettervezője is Banovich Tamás volt. A halálba táncoltatott lány legendájának pozitív végkicsengésű feldolgozásával Banovich komoly munkát végzett. A film három részből állt, amelyeket egy-egy koreográfus neve fémjelez: Rábai Miklós, Harangozó Gyula és Seregi László. A főszerepet Orosz Adél táncolta, partnere Sipeki Levente volt. A tömegjelenetekben az Állami Népi Együttes, a Duna Együttes és az Operaház Balettkara működött közre. Hasonlóan táncos műfajból merítette témáját Bán Frigyes, amikor 1961-ben *Napfény a jégen* címmel forgatott filmet. A Jégszínház táncosairól szóló játékfilmben kilenc koreográfus közreműködött, közöttük Bogár Richárd és Jeszenszky Endre. Deák István 1962-es *Csudapest* című revüfilmjének elkészítésében négy koreográfus vett részt: Bogár Richárd, Pethő László, Szegő Tamás és Szöllősy Ágnes.

Banovich Tamás az 1956-os *Eltűszentett birodalom* című filmjében Rábai Miklóstra támaszkodott. A magyar néptáncművészet e kiemelkedő koreográfusa további három filmben kapott még feladatot, amelyekben egyúttal az Állami Népi Együttes is szerepelt: *Fekete szem éjszakája* (1958, r: Keleti Márton), *Háry János* (1965, r: Szinetár Miklós), és *Az aranyfej* (1963, r: Richard Torpe). Ez utóbbi film angol-magyar koprodukcióban készült, és az operaházi balettkar közreműködése mellett szólót táncolt benne Kun Zsuzsa és Fülöp Viktor. Operai balettművészek szerepeltek a *Gerolsteini kaland* (1957, r: Farkas Zoltán, koreográfus: Nemes György) és a *Bob herceg* (1972, r: Keleti Márton, koreográfus: Barkóczy Sándor) című filmekben is. A *Pécsi Balett* 1965–74 között három filmben lépett fel (Szentjános fejvétele, r: Novák Márk; *Fuss, hogy utolérjenek*, r: Keleti Márton; *Szikrázó lányok*, r: Bacsó Péter).

A Budapest Táncgyűttes az *Orfeusz és Eurydiké* című filmben szerepelt (1985, r: Gaál István), a koreográfus Kricskovics Antal volt.

A koreográfusoknál maradván, Seregi László nevét két film stáblistáján találjuk meg: *Esős vasárnap* (1962, r: Keleti Márton) és *Csak egy mozi* (1985, r: Sándor Pál). Novák Ferenc – az Ist-

* Elhangzott 2014. május 30-án a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által rendezett Tánc és film című műhelykonferencián. Az előadás a K81672, a szerkesztett, bővített szöveg a K115676 számú OTKA-kutatás keretében készült. A jelen lapszámban közölt szövegeken kívül, még az alábbi előadások elhangzottak a konferencián: Kóvágó Zsuzsa: Szerelmek városa, Pirovits Árpád: Hiszem ha látom.

ván, a király című (1984), eredetileg ugyan filmnek készült, de utóbb elsősorban rockoperaként önálló életre kelt produkció mellett – szintén két filmet jegyez: *Kakuk Marci* (1973, r: Révész György) és *A zsarnok szíve...* (1981, r: Jancsó Miklós). A filmrendezők általában szerettek ugyanazokkal a koreográfusokkal dolgozni. Várkonyi Zoltán például Roboz Ágnesre támaszkodott *Az utolsó vacsora* (1962), *A kőszívű ember fiai* (1965) és az *Egri csillagok* (1968) című filmjeiben is. Harangozó Gyula mindkét filmbeli koreográfiája Keleti Mártonhoz kötődik: a *Mágnás Miska* (1948) és az *Erkel* (1952). Jancsó Miklós a *Magyar rapszódia*ban (1978) és az *Allegro barbaroban* (1978) Györgyfalvy Katalinnal dolgozott. Szörényi Rezső *Boldog születésnapot, Marilyn!* (1980) című filmjének sajátossága, hogy a film koreográfusa, Dózsa Imre, szereplőként is koreográfust játszott.

A fentiekhez képest külön kategóriát képeznek azok a játékfilmek, amelyekben táncművész alakított *prózai főszerepet*. E tekintetben azon művészekre gondolunk, akik a táncos pályáról alkalmilag léptek át prózai szerepekbe, tehát kívül esnek témánkon azok, akik a táncos pályát professzionális színészi pályára cserélték (pl. Nádasi Myrtil, Esztergályos Cecília). 1945 előtt Bordy Bella emelendő ki, tucatnyi szereppel. 1948–90 között Bán Frigyes-től az *Első fecskék* (1952) Kováts Nóra, Máriássy Félix-től a *Kötélék* (1967) Róna Viktor, Elek Judittól a *Mária-nap* (1983) Handel Edit, vagy Kardos Ferenc-től a *Mennyei seregek* (1983) Fülöp Viktor főszereplésével tartozik ebbe a sorba. Prózai epizód szereplőként tűnt föl Gaál István *Zöldárjában* (1965) Sebestény Katalin, Várkonyi Zoltán *Egri csillagokjában* (1968) Sipeki Levente, Xantus János Hülyeség nem akadályában (1985) Handel Edit. Medveczky Ilona 1966–1971 között négy filmben szerepelt, s az első kivételével mindenben prózai alakítást nyújtott. Gyermekszereplőként csínytevő rosszcsontot alakított Kováts Tibor a *Tótágas* című filmben (r: Palásthy György, 1976). E filmhez egyébként a rendező az Állami Balett Intézet növendékeit kérte el, akik Péter László koreográfiájában szinte végigtáncolták a filmet.

A rendszerváltás szakaszhatárnak tekinthető, mert addig a táncművészek filmes foglalkoztatása nemcsak szakmai vagy üzleti, hanem kultúrpolitikai kérdés is volt. 1990 után ez a helyzet megváltozott, de prózai szerepek ezután is adódtak. Példaként említjük Sóth Sándor *A nagy postarablásában* (1992) Fülöp Viktor, Sipos András *Az én kis nővérem* (1996) c. filmjében Handel Edit, Tímár Péter *Vakvagányokjában* (2000) Bozsik Yvette főszereplését, illetve epizód szereplőként Böszörményi Zsuzsa *Vörös Colibríjében* (1995) Fülöp Viktor, Koltay Gábor *Honfoglalásában* (1996) Juronics Tamás és Fülöp Viktor, Simó Sándor *Franciska vasárnapjai* (1996) és Török Ferenc *Moszkva tér* (2000) c. filmjeiben Handel Edit megjelenését.

II. Négy balettművész – négy filmszerep

Bordy Bella (1909–1978) és a *Két lány az utcán* (1939)

A magyar filmgyártás a 30-as évek végétől termelési válságba került. A zsidótörvények miatt népszerű és sokat foglalkoztatott filmes alkotók és színészek kényszerültek parkoló pályára, miközben a magyar filmipar védelmét célzó 1935. évi XIV. tc. a mozikban – forgalomtól, nézőszámától függően – 10–20%-ban magyar gyártású filmek vetítését írta elő. A második világháború kitörésétől egyre több országgal kapcsolatban állt elő behozatali tilalom, ugyanakkor a bécsi döntések nyomán a kópiákkal ellátandó államterület bővült. A filmgyárak nagyüzemi módra kapcsoltak: 1934-ben 10, 1936-ban 20, 1938-ban 32, 1943-ban pedig már 53 magyar film készült. Ezzel párhuzamosan új szereplőkről is gondoskodni kellett, így lépett a filmvászonra 1938-ban három filmben is Bordy Bella, az operaház magántáncosa. Pásztor Béla A



Miklós Délibáb minden mennyiségben (1961) című filmjében játszott epizódszerepet. 1959-ben Érdemes Művész címmel tüntették ki.

A Két lány az utcán című filmet 1939. október 4-én mutatták be. A Vígszínházban sorozatban játszott – sőt, Európába és Amerikába is eljutott – azonos című színdarabot Emőd Tamás és Török Rezső írta, a forgatókönyvet a rendező Tóth Endre jegyezte, a zeneszerző Fényes Szabolcs volt. A film a fővárosba került két szerencsétlen sorsú vidéki lány kallódásának és felemelkedésének története. A terbe esett és emiatt elzavart vidéki kisasszony (Tasnády Fekete Mária) egy mulató női zenekarában hegedül, az árva parasztlány (Bordy Bella) építkezésen dolgozik. Az úrilány megmenti a parasztlányt a főmérnök (Ajtay Andor) erőszakoskodásától, magához veszi, gondoskodik róla. Cserébe a másik elintézi kitagadott barátnője apjánál, hogy anyagilag támogassa a lányát. A rendezett körülmények megteremtése után egyikük a művészetben, a másik pedig az őt korábban megkörnyékező főmérnökkel kötött házasságban találja meg a boldogságot. A film további szereplői között találjuk Csontos Gyulát, Dénes Györgyöt, Kovács Károlyt, Vaszary Pirit.

Kováts Nóra (1931–2009) és az Első fecskék (1952)



A magyar film rutinos nagymestere, Bán Frigyes, 1952-ben a szocialista munkaerkölcsöt népszerűsítő vígjáték forgatásához kezdett, Gyárfás Miklós forgatókönyvéből, Bacsó Péter dramaturg, Eiben István operatőr és Fényes Szabolcs zeneszerző közreműködésével. Az Első fecskéket 1953. március 5-én mutatták be. A főszerepre kiválasztott prima-balerina, Kováts Nóra az operaházban Rab István partnereként igazi sztár volt. 1953. március 15-én a balettművészek közül elsőként ők ketten kaptak Kossuth-díjat, hogy aztán még abban az évben Nyugatra távozzanak egy berlini turnén adódott disszidálási lehetőséget kihasználva.

Bán egyértelműen új arcot keresett filmjének női főszerepére. Kováts szerződtetésével sem a népművelési minisztérium, sem a filmgyár művészeti vezetője nem értett egyet, de a rendező tekintélye győzött. A balerina meghálálta a bizalmat: egyszerű, közvetlen játékművésze, kiváló beszédképessége, s nem utolsósorban fiatalos bája elnyerte a nézők tetszését, s ha nem választja a „szabad világot”, bizonyára jelentős filmes karriert futhatott volna be.



A film tartalma tipikus termelési konfliktus: a porcelángyárban az egyik régi és kiváló munkás (Maklár Zoltán) a komótos, minőségi munkában hisz, ám leánya (Kováts Nóra) a fiatalos lendület híve. Udvarlója (Kállai Ferenc) inkább leendő apósa munkafelfogásával szimpatizál, és a mindig elfoglalt, ezérféle dolgot művelő saját apját (Feleki Kamill) sem tekinti példaképnek. A szerelmesek egymásra találásának – a korabeli pártideológia szerint – a szocialista munkaerkölcs beteljesülése is záloga, így az ifjú brigádtagok (ők az „első fecskék”) összefognak, és addig meszterkednek, míg a munkaversenyben és a magánéletben mindenki, tehát az öregek és a fiatalok is megtalálják a helyüket. A film további főbb szereplői Deák Sándor, Juhász József, Ladomerszky Margit, Rozsos István, Tompa Sándor voltak.

Róna Viktor (1936–1994) és a Kötelék (1967)



Róna Viktor már Kossuth-díjas magántáncos volt az operaházban, amikor Máriássy Félix rendező felkérte az első olyan filmjének főszerepére, amelyet saját forgatókönyve alapján forgatott, Huszárik Zoltán dramaturgi közreműködésével, Tóth János kamerája előtt. A választás a népszerű és elismert balettművészeknek szólt, akinek színészi játéka az egyéni döntési szabadság és felelősség problémakörét firtató, de végeredményben reménytelenséget sugalló filmben igazán nem bontakozhatott ki. Ráadásul nem is saját hangján szólalt meg: Gábor Miklós szinkronizálta. Róna több filmszerepet nem játszott.

Az 1968. március 21-én bemutatott Kötelék főszereplője (Róna Viktor) vidéki repülőgépes műtrágyázást végző pilóta. Az egykor jobb napokat megélt sportrepülő kiábrándult a munkájából, nincs valódi életcélja, vergődik. A fővárosban élő feleségével kapcsolatát leépíti, munkatársaival, közvetlen környezetével felelőtlenül viselkedik. Csak akkor érzi magát szabadnak, amikor a házasságát szintén megunt vidéki doktorné (Váradiné Hédi) társaságában lehet. Egymásba szeretnek, de a nőt eltávolítja a pilóta lelketlensége és erőszakossága. Amikor ezt a tudomására hozza, a férfi, társai figyelmetlenségét kihasználva, gépre száll és minimális üzemanyaggal öngyilkos magasságokba repül. A film további főbb szereplői Haumann Péter, Nagy Attila, Tóth Judit voltak.



Handel Edit (sz. 1943) és a Mária-nap (1983)

Elek Judit rendező nem filmes előzmények nélkül választotta a Liszt-díjas Handel Editet, a Pécsi Balett egykori szólistáját irodalomtörténeti tényeken alapuló munkájának főszerepére. A balerina korábban rövidjátékfilmben és tv-filmben játszott. Handel első mozifilmje, az 1984. szeptember 6-án bemutatott Mária-nap a kritikusok körében nem aratott sikert, ám lírai finomságú, mély átélést tanúsító, olykor szinte naturalista felfogású alakítása a XVI. Magyar Játék-



filmszemlén elnyerte a szakmai zsűri színészi díját. A film forgatókönyvét Pethő György írta, az operatőr Novák Emil, a díszlettervező Banovich Tamás volt, a film zenéjét Liszt Ferenc műveiből válogatták.

A tragikus történet Rózsahegyen játszódik, 1866. szeptember 8-án. Szendrey Ignác (Szabó Sándor) házában Mária-napot ünnepelni gyűlik össze a család. Az apa szeretné lányát, a rákbetegségben szenvedő Szendrey Júliát (Handel Edit) elkülöníteni a hozzá méltatlannak tartott második férjétől, Horváth Árpádtól (Fodor Tamás), valamint a gyermekektől. Petőfi István (Kovács Lajos), Zoltán nevelője, bejelenti, hogy nem vállalja tovább a felelősséget az elzüllött, beteg fiúért. István Szendrey Marikát (Igó Éva) szereti, akinek férje, Gyulai Pál (Csiszár Imre) viszont a sógornőjét, Júliát. Elfojtott indulatok uralják a családi összejövetelt, az ellentétek a nap folyamán többször kirobbannak. Az igazi tragédia éjjel következik be: a kolerajárvány elragadja Marikát.

Felhasznált irodalom

A szövegben szereplő valamennyi adat és filmleírás forrása: Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931–1997. Felelős szerkesztő: Varga Balázs. Magyar Filmintézet, Budapest, 1998; valamint: Magyar filmlexikon. Szerkesztette: Veress József. Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest, 2005. A második fejezetben bemutatott filmekhez felhasznált irodalom, a filmek sorrendjében: Kelecsényi László: Vászonszerelem. A magyar hangosfilm krónikája 1931-től napjainkig. Noran Kiadó, Budapest, 2007; Szilágyi Gábor: Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992; Zsugán István: Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994. Szerkesztette: Zalán Vince. Osiris Kiadó, Budapest, 1994; Magyar filmkalauz. Negyven év száz magyar nagyjátékfilmje. Válogatta és szerkesztette: Karcsei Kulcsár István – Veress József. Magyar Filmintézet – Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985.



Dezséri Dóra

Gene Kelly filmtechnikai újításai



Az Amerikai Filmintézet 1999-ben készített listáján (A 25 legnagyobb férfi filmlegenda) Gene Kelly a 15. helyet foglalja el. Az ő jelentősége nem csak filmtörténeti, hanem tánc-, koreográfia- és filmtechnikai is. Merész és eredeti ötletei messze túlmutattak saját korán, és nem csekély lendületet adtak a filmipar fejlődésének. Előadásomban azokról a filmtechnikai újításokról beszéltem, melyekről, illetve melyek továbbfejlesztett verziójáról kevesen tudják, hogy eredetileg a táncos-énekes színész kreatív elméjéből pattantak ki.

Cover Girl

Gene Kelly első nagy lehetősége, hogy ötleteit kamatoztassa a Cover Girl (Címlaplány) című film forgatása alatt adódott, 1943 végén. Az MGM kölcsönadta Gene-t a Columbia Pictures-nek, melynek főnöke Harry Cohn volt, a film producere pedig Arthur Schwartz. Mivel Cohn már elkezdte leforgatni a filmet főszereplő nélkül, Gene a munkálatok felénél csöppent bele a folyamatba. Természetesen tele volt ötletekkel az eddigi jeleneteket illetően, de Cohn makacs ember volt, így kénytelenek voltak kompromisszumokat kötni. Szerencsére a rendező, Charles Vidor, hatalmas teret hagyott Gene Kelly-nek a kísérletezésre; ebből tudott megszületni a negyvenes évek egyik leginnovatívabb film musicalje.

Gene Kelly szerette volna, ha a dalok, de főleg a táncok részesei lennének, sőt előrevinnék a történetet a filmben, nem pedig jelentés nélküli betétekként szerepelnének. Erre az egyik legjobb példa a film csúcspontja, amikor miután a főszereplőt faképnél hagyja a barátnője, a férfi elindul céltalanul bolyongva az utcákon, amikor is a lelkiismerete megszólítja, ő pedig szembeszáll vele. A jelenet úgy indul, hogy Danny (Gene Kelly) befordul a sarkon, magában merengve a történeteken, amikor az egyik kirakat üvegében megjelenik a tükörképe, és beszélni kezd hozzá. A tükörkép aztán kiugrik a kirakatból és táncolni kezd vele. Először egyszerre táncolnak, később viszont fokozatosan megpróbálják egymást túlszárnyalni nagy ugrásokkal, forgásokkal. A táncbetét végül úgy ér véget, hogy az igazi Danny visszakergeti a tükörképet a kirakatba, az üveget pedig összetöri egy nagy szemetes kukával, így véget vet a belső csatározásnak és hozza meg döntését a lányt illetően.



Ez az úgynevezett Alter Ego tánc, amit láthatunk itt, az akkori filmes technikához képest hatalmas előrelépés volt. Ez volt Gene Kelly első olyan száma, amit színpadon nem lehetett megismételni, hiszen kifejezetten mozivásznonra készült. Az asszisztensétől, Stanley Donentől származik a tükörkép alapötlete, Gene Kelly az ő segítségével rendezte és koreografálta meg a jelenetet. Donen pontosan ismerte a lépéseket, ezért tudott segíteni az operatőrnek a felvételnél, illetve a díszleteseknek is, amikor felállították az utcaképet. A koreográfián egy hónapot dolgozott a két táncos, a jelenetet pedig négy napig forgatták.

Ma már egy egyszerű green screen vagy CGI technikával, illetve számítógépes utómunkával végtelenül egyszerű lenne megalkotni egy ilyen jelenetet, de a negyvenes évek elején ezt teljesen manuálisan kellett megoldani. Gene Kelly-nek először az igazi Danny-t kellett feltáncolnia, majd a halvány figurát egy teljesen fekete stúdióban vették fel, ahol a pontos helyek krétával voltak felrajzolva neki. Itt csak ő kapott megvilágítást, ilyenkor ugyanis a negatívon a fekete helyek nem látszanak, hanem teljesen átlátszóak maradnak. Ha jól megnézzük, ingének fehér része nem látszik át, de a szürke zakója és nadrágja igen. Ez a negatívot ráadásul egy kicsit „alulhívták” a szándékos halványság miatt, majd egymásra rakták, illetve összevilágították a két negatívot. A vágóstúdióban Donen több mint egy évet töltött el azzal, hogy a duplanyomott filmfelvételtől egy hiteles jelenetet alkosson. Az eredmény egy olyan látvány, amit az akkori filmesek – beleértve a rendezőt is – lehetetlennek gondoltak.

Donan így fogalmazott: „A kameramozgásokat kétszer ugyanúgy kellett megismételniünk, Gene-nek pedig kétszer kellett eltáncolnia a számot az előre felvett zenére. Tudtam, hogy ez úgy sikerülhet, ha ő ugyanazokat a pontokat találja el mind a kétszer a zenében és a koreográfiában, amiről tudtam, hogy ő meg tudja csinálni, utána pedig úgy felvenni őt, hogy ugyanazokat a kameraállásokat találjuk el mind a kétszer, amiről tudtam, hogy én meg tudom csinálni. Az emberfeletti precizitás Kelly fantasztikus képessége volt. Volt, aki emberi metronómnak hívta.”

Gene Kelly ebben a filmben arra is lehetőséget kapott, hogy bebizonyítsa a teóriáját, miszerint ahhoz, hogy érezni lehessen egy tánc teljes kinetikus hatását, a táncosoknak a kamera felé kell mozogniuk. Ennek érdekében Gene Kelly meggyőzte Harry Cohn-t, hogy üttesse ki a stúdiók közti falakat, ezzel több térhez juttatva őt, és két partnerét, Rita Hayworth-öt és Phil Silvers-t a Make Way for Tomorrow című szám alatt. Mind a két szám koncepciója visszaköszön Gene későbbi filmjeiben, egyre inkább tökéletesített formában.

anchors Aweigh

Csak úgy, mint a Cover Girl esetében, a következő merész ötlet is Donantól származott. Az Anchors Aweigh (Horgonyt fel) című filmben Gene Kelly partnere Frank Sinatra volt, akit bár Gene többé-kevésbé megtanított táncolni, mégsem lehetett vele különlegesebb vagy bonyolultabb koreográfiákat eltáncoltatni. Az Anchors Aweigh egy évvel később készült, mint a Cover Girl, és Kelly itt is rengeteg új dolgot próbált ki a táncos számok kidolgozásakor. A Mexican Hat Dance vagy az álomkép mellett a harmadik fő táncos jelenet a filmben egy igazi különlegesség, amellyel Gene Kelly ismét évtizedekkel megelőzte a korát.

Mikor Gene Kelly és Stanley Donan előálltak a meghökkentő ötlettel, hogy a főhős táncpartnerre egy rajzfilm figura legyen, az MGM kételkedő igazgatója, Louis B. Mayer átírányította őket Walt Disney-hez tanácsért. Disney beismerte, hogy amit a két táncos megálmodott, az messze meghaladja az ő jelenlegi kísérleteit is és azonnal telefonált az MGM vezetőségének, hogy támogatásáról biztosítsa őket. Az animációban ugyan nem állt módjában közreműködni – „Mickey Mouse nem az MGM-nek dolgozik.” –, de az ötletet zseniálisnak tartotta. A kétségekkel teli



köztük volt a legjobb film és a legjobb férfi főszereplő (Gene Kelly) jelölés, melyek közül végül a legjobb zene díját el is vitte.

Ubangi

A The Pirate egyik jelenetének forgatása közben Gene Kelly szerette volna egészen alacsony kameraállásból felvenni a képet, azonban az operatőrök felvilágosították, hogy ez lehetetlen a Technicolor kamera óriási méretei miatt. Gene Kelly nem hagyta ennyiben a dolgot, összeállt az MGM műszaki részlegével, és az ottani szakemberek segítségével feltalált egy általa Ubanginak nevezett szerkezetet, amely egy hosszú nyelvhez hasonlított, alul masszív vasrácsokkal rögzítve, a végén egy tükörrel. Ezt könnyedén el tudta helyezni pár centiméterre a padlótól, a kamerának pedig elég volt a tükörben megjelent képet rögzítenie. Az Ubangit ma napig használják az operatőrök, kissé modernizált változatban.

Cine-Dance

Busby Berkeley híres volt arról, hogy táncos jelenetei valójában szép lányok geometriai alakokba való rendeződését és minimális mozgását rögzítették. Hatásuk lélegzetelállító volt ugyan, de Gene Kelly számára egészen mást jelentett a tánc a filmvásznon, és bár csodálta Berkeley munkásságát, ideje múltán tekintette azt. Ő éppen az ellenkezőjét szerette volna megvalósítani és arra törekedett, hogy a kameramozgás szolgálja a koreográfiát és ez által olyan látvány kerüljön a vászonra, melyet színpadon nem lehet megismételni.

Ennek eredményeképp Gene Kelly megalkotta a Cine-Dance (mozi-tánc) kifejezést, amit úgy definiált, hogy „minden olyan tánc, amely kifejezetten filmre készült”. Ez azt jelentette, hogy neki és asszisztenseinek nem csak a tánclépéseket kellett megkoreografálniuk, hanem a hozzájuk



tartozó kameramozgásokat is. Ez a szemléletmód remekül megfigyelhető az Ének az esőben című jelenetében, hiszen amikor Gene Kelly kitárja a karjait és magához engedi az esőt, illetve a nézőt, vagy amikor hagyja, hogy csobogjon a víz a fejére, a kamera ráközelít az arcára, ezzel valóban közelebb hozva őt. A jelenet közepe felé pedig, amikor kiugrik az utcára és egyre gyorsabban szökdel és forog körbe az esernyővel, a kamera is távolodik és emelkedik, kiszélesedik a kép, ezzel összhangba hozva a táncos és a kamera mozgását.

Gene Kelly ezzel a felvételi technikával teljesen új megközelítést adott a táncos filmek képi világának, amely az ő munkái után már nem a régi, megszokott, statikus képet nyújtották, hanem mozgalmassal, életteli teli táncjeleneteket.

Irodalomjegyzék

Hill, Constance Valis (2010): *Tap Dancing America*. New York: Oxford University Press.

Hirschhorn, Clive (1984): *Gene Kelly: a biography*. New York: St. Martin's Press.

Morley, Sheridan; Leon, Ruth (1996): *Gene Kelly: a celebration*. London: Pavilion.

Silverman, Stephen M. (1996): *Dancing on the ceiling: Stanley Donen and his movies*. 1st ed. New York: Knopf.

Elektronikus források

Internet Movie Database. „Anchors Aweigh – Awards”, Hozzáférve: 2014. április 6., http://www.imdb.com/title/tt0037514/awards?ref_=tt_awd

Mental Floss. Kelli Marshall, „4 Surprising Facts About Gene Kelly”, Hozzáférve: 2014. április 19., <http://mentalfloss.com/article/54848/4-surprising-facts-about-gene-kelly>
Weirdland. „Gene Kelly: Cover Girl, Lucky Guy video”, Hozzáférve: 2012. április 6., <http://jake-weird.blogspot.hu/2012/04/gene-kelly-cover-girl-lucky-guy-video.html>

Mozgóképes források

Trachtenberg, Robert. *Anatomy of a Dancer*. DVD. Rendezte Robert Trachtenberg. USA: Turner Entertainment, 2002.

Fitzgerald, Peter. *What a Glorious Feeling: The Making of 'Singin' in the Rain'*. DVD. Rendezte Peter Fitzgerald. USA: Fitzfilm, 2002.

Green, Adolph és Comden, Betty. *Singin' in the Rain*. DVD. Rendezte Gene Kelly és Stanley Donen. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952.



Lanszki Anita

Műfajiság és intertextualitás Lars von Trier *Táncos a sötétben* című filmjében

Lars von Trier a kortárs filmvilág egyik legeredetibb és legvitatottabb figurája. Belső világáról vall filmjeiben és ehhez különböző szüzséket, filmnyelvi eszközöket, műfaji kereteket használ. Munkásságában nehéz egységes stílusjegyeket felfedezni, annál inkább megfigyelhetőek irányvonalak, melyeket az egyes alkotások jelölnek ki. Von Trier állandóan csapong káosz és rend világa közt, folyton kísérletezik, saját maga számára szabályokat állít fel.

A *Táncos a sötétben* című műve ennek megfelelően kreatív kísérletnek fogható fel, hiszen látványosan elkülönülnek benne a melodráma és a filmmusical tematikus és formai jegyei. Azonban ezen túlmenően a rendező saját viszonya is megfogalmazódik a filmmusical műfajával kapcsolatban, melyeket a filmben hemzsegető nagyszámú szerzői reflexióból, utalásból ismerhetünk meg. Elemzési szinten elkülöníthető tehát a film műfaji analízise és az intertextualitások vizsgálata.

A film formanyelvi és műfaji jellegzetességének analizálásához szükséges sorra vennünk a rendező előző filmjeit, melyek egymás mellé illesztve kirajzolják azt az ívet, mely kijelöli a *Táncos a sötétben* elemeit.

Az Európa-trilógia

Lars von Trier első három filmjét az ún. E-trilógiába rendezte. Első játékfilmje, a *Bűn mélysége* (*The Element of Crime*, 1984) sajátos dekadens atmoszférájáért és képi világáért 1984-ben a Cannes-i Filmfesztivál technikai díját nyerte. A kritikusok külön értékelték a német expresszionizmussal keveredő amerikai film noir elemeket és a kameramozgást. Ebben a fegyelmezett alkotásban jellegzetes dekadens motívumok tűnnek fel: démonikus, magányos, misztikus emberek sötét, nedves környezetben, elhagyatott épületek között. A témából egyébként is következő morbid atmoszférát sárgás-barnás monokróm képek tették még hangsúlyosabbá, ezen kívül néhány beállítást fekete-fehér anyagra vettek föl, amit utólag színezték. Lars-Olav Beier szerint a „*Bűn mélysége* a filmtörténet első sárga film noir-ja”.¹

A második alkotás, a *Járvány* (*Epidemic*, 1987) egy kis költségvetésű film, melynek érdekessége különös kettős „metafilm-szerkezete”.

Az Európa-trilógia harmadik filmjének, az *Európának* (*Europa*, 1991) a különlegessége, hogy egy sajátos technika segítségével von Trier különböző tér és képsíkokat illetve fekete-fehér és színes anyagokat egyesített. Az 1991-es Cannes-i Filmfesztiválon megkapta a zsűri nagydíját és kitüntették vizuális megjelenítés kategóriában is.

Lars von Trier úgy érezte, hogy az Európa-trilógiában elég mélyre ásott a tudatalatti birodalmában, és a filmek formai tökélyén keresztül megmutatta mindazt a szépséget, amit a nagy filmtörténeti elődöktől tanult. „Ha ugyanebbe az irányba kellene továbbhaladnom, rövid idő

¹ Beier, 1999. 141.



alatt a semmi kellős közepén lyukadnék ki.”² Az Európa-trilógiát és a Médeát nagy fegyelemmel készítette, de a Birodalomtól kezdődően szakított az eddigi módszerekkel. A precíz forgatókönyvet és storyboardot, a szörszál-hasogatóan pontos színészi utasításokat, az allegorikus filmnyelvet épp az ellenkezőjére váltotta fel. A Birodalom című tévésorozatban von Trier már részletes forgatókönyv nélkül, flexibilis kézi kamerával dolgozott, s a színészi játéknak is nagyobb teret engedett, a színészek improvizálhattak.³ Műfaji szempontból unikum a sorozat, mert horror és melodráma stílusjegyei ötvöződnek benne. Munkásságának alapvető kulcskérdése kontroll és káosz viszonya. A kemény önfegyelmet és technikai kontrolláltságot felváltotta egy lazább, emberközpontú munkamódszer. A művés képi világot tehát a ziláltabb, de autentikusabb dokumentarista stílus követte, s a színészi játék fontosabb szerepet kapott, mint előző filmjeiben. A hideg formalizmustól a szívhez szóló filmekig jutott el. Peter Schepeleern szerint az Aranyszív-trilógia Lars von Trier reakciója a szülői ház kifinomult intellektuális ízlésére, melyben a szentimentalitásnak semmi helye nem volt. A felvilágosult értelmiségi család érzévekkel elvetette az olcsó hatásvadász eszközöket, pláne a giccset és a vallásosságot is. Trier csodálatosnak találja a vallást, melyhez szerinte egy nagy adag naivitás is társul, pont ez az, amit a Hullámtörésben keres.⁴

Az Aranyszív-trilógia

Lars von Trier második trilógiáját a rendező gyermekkori olvasmánya, egy képes történet inspirálta: melyet von Trier családja borzalmasnak talált. A mese egy kicsi lányról szól, aki kiment az erdőbe sétálni, és útközben mindenét, ételét, italát, ruháját, elajándékozta a szembe jövő rászorulóknak, mert olyan jó szíve volt, s mindeközben egyre csak azt hajtogatta: „Jeg klarer mig nok.” („Így is kibírom.”) Mígnem semmije sem maradt már. De „arany szívéért” végül elnyerte méltó jutalmát: az égből tallér formájában csillagok potyogtak le, s egy kisfiú, akinek kőtenyét adta hercegként termett elő, s megkérte a kezét. Az utolsó pár oldal sajnos hiányzott, ezért von Trier nem tudta, mivel ér véget a mese.⁵

A történet egy Grimm-meséből a Die Sterntaler-ből⁶ származik, ami szintén egy árva, szegény kislánnyal szól, aki az erdő népével jótekingodik. Ez is úgy végződik, hogy amikor már tényleg semmije sem maradt, leestek a csillagok az égről, s neki lett a legszebb kőtenyé. ⁷

A Grimm testvérek története képezi alapját egy svéd képeskönyvnek is, melyet Cyrus Granér írt, és Burre Busse i Trylleskoven (1908) a címe. Ebben egy ötéves kisfiú megy ki születésnapján egy kosárral az erdőbe, ám új ruháját elkéri az állatok, s a végén ott áll pucéran és védtelenül, amikor jönnek az állatok, és erdei virágból meg levelekből szőtt ruhát adnak neki.⁷

A Guldhjerte ezen mesék kombinációja. A kislány úgy, mint a Grimm mesében, Istentől kapja meg jutalmát: szép ruhát és pénzt, de Burre Busséhoz hasonlóan a megsegítettek meghálálják jószívűségét, s ez Aranyszív esetében a fázós fiú, aki valójában egy herceg.

A lány szélsőséges jósága, mártíralakja hatotta meg von Triert, s egy egész trilógiát szervezett a téma köré, melynek középpontjában a naív női jóság, s a felszabadító önfeláldozás áll.

² Bondebjerg–Hjort, 2000. 56.

³ Lars von Triert Barry Levinson az NBC-nek készített 1993-as tv-sorozat, a Homicide inspirálta közvetlenül dokumentarista képi világa és morbid tematikája miatt. Schepeleern, 2000.170.

⁴ Schepeleern, 2000.193.

⁵ Schepeleern, 2000.198.

⁶ Gyermek- és családi mesék (1812-15). Schepeleern, 2000. 199.

⁷ Schepeleern, 2000. 199.



Hullámtörés (Breaking the Waves, 1996)

A Hullámtörésben Bess figurájában jelenik meg von Trier kedves mesealakja. A rendező csodálatosnak tartja a vallásos viselkedést, mely szerinte párosul egy nagy adag naivitással. Olyan filmet készített, melyben bizarr módon ötvöződik szexualitás és vallás a főhős transzcendentális megalapozottságú, érzéki önfeláldozásán keresztül. Von Trier a Hullámtörésben a melodráma szabályait használja fel egy viszonylag banális szerelmi történetet elmesélésére, amelyhez kiváló keretet nyújtanak a melodráma műfaji toposzai, hatáselemei.

A Hullámtörés a kézi kamerás felvételek és a vágás diszkontinuitása alapján technikai szempontból a Birodalom folytatásaként fogható fel. A kézi kamerás felvételek dokumentarista jellege az elbeszélés realitását erősíti meg. Filmnyelvi szempontból a történet tehát a melodráma műfaji konvencióitól eltávolodva, nem hagyományos köntösben jelenik meg: nincsenek csillogó színek, művi jelenetek, nincs láthatatlan szimfonikus zenekar. „Vannak, akik azért választanak egy bizonyos stílust, hogy nyomatékosítsák a történetet. Mi ennek pont az ellenkezőjét tettük. Olyan stílust választottunk, mely éppen a történet ellen dolgozik.”⁸ Von Trier tehát nem a műfajnak megfelelő filmnyelvi jegyeket használva eleve gondolkodásra készíti, elidegeníti a nézőt. „(...) a filmbe szűrőként magát a stílust helyeztük. Olyasmint ez, mint azok a televíziós kódok, melyek feloldásáért fizetni kell, hogy az ember megnézhesen egy filmet. Mi is kódoltunk egy jelet a filmbe, amit a nézők fognak feloldani. Tulajdonképpen a nyers dokumentumfilm jelleg az, ami érvényteleníti a melodrámat, aminek a hatására a történetet a maga valóságában tudjuk elfogadni.”⁹

Von Trier történetét hét fejezetre és egy epilógusra osztja, s az egyes részeket úgynevezett panorámaképekkel¹⁰ vezeti be, melyeknek képi világa minden szempontból ellentmond a film dokumentarista elbeszélőmódjának. E panorámaképek statikus tájképek, nincs bennük se ember, se állat, csupán misztikus, természetbeli mozgások fedezhetőek fel, úgy, mint a tenger fodrozódása, viharfelhők vándorlása, sőt egy alkalommal szívárványos lesz az ég. Romantikára jellemző helyszínek (romok, templomok, kápolnák, ködös templomok, kicsiny házikó, híd) és motívumok (vad, viharos éjszaka, óceán verte sziklák, hatalmas égbolt) jelennek meg a panorámaképeken. A képek szüzséjük alapján idézhetik a német romantikus tájképfestőt, Caspar David Friedrichet is, aki szintén olimpiai felülnézetből mutatja a tájat, a ködös hegyeket. Ő a természetet szentséges, misztikus tájnak látta, ahol az ember csak egy megalázott porszem az örökkévalóságban.

Az aláfestőzene szintén teljességgel nondiegetikus, a képek alatt a '70-es évek zenéje szól (David Bowie, Elton John, Deep Purple és Bob Dylent).

Idióták (Dogme 2: Idióták, 1998)

Az Aranyszív-trilógia második darabja egyben Lars von Trier dogmafilmje. A Dogma 95 egy puritán esztétikai manifesztum. Nem kevesebbet tűz ki célul, mint a film megváltását, amennyiben vissza akarja segíteni eredeti, igaz lényegéhez, egy olyan ártatlansághoz, amely a Lumière-testvérekre volt jellemző. Lars von Trier vissza akarja szerezni az elveszített ártatlanságot. Ez egyfajta „vissza a természethez-viszonyulás”, ami Rousseau-ra emlékeztet.

A kiáltvány céljainak elérésében a rendezőt a „tisztasági fogadalomban” (Kyskhedsløftet)¹¹ megfogalmazott tíz kitétel irányítja munkájában. A törvényeket a rendezőnek kötelezően követni kell. Harcolniuk kell a kiszámítható dramaturgia, a felületes akció és a technikai kozmetika ellen,

⁸ Björkman, 1997.28.

⁹ Björkman, 1997.28.

¹⁰ Schepeleern elnevezése: Schepeleern, 2000.198.

¹¹ A Kyskhedsløftet a Politikenben jelent meg először dánul 1995. 03. 08-án



azaz mindaz ellen az illúziókeltés ellen, ami a kor filmművészetét jellemezte. Ezzel szemben pedig minden erejével azon kell lennie, hogy a személyek és a jelenetek az igazságot közvetítsék. Radikális esztétikai elképzeléseik egyik alapkövetelménye az eredeti helyszín, mely feleslegessé teszi a mesterségesen megépített díszleteket. A szűrő, az optikai trükkök s a mesterséges megvilágítás helyett pedig kézi kamera és természetes fényforrás használatát írják elő.¹² Tilos az utósinkron és a kísérezene, tehát a hangoknak a felvétellel egy időben kell elhangozniuk. Fontos, hogy ne csak az elbeszélés tere, hanem ideje is legyen valóság, tehát az „itt és most”-ban játszódjon.

A művészi megváltás konkrétan abban áll, hogy a filmtechnikai aszkézis az amerikai mainstream-film műfaji kliséi, speciális effektjei és a pénz istenítése ellenében történik. A mozgalom megtagadja azt a hollywoodi konvenciót, melyben semmi sem zavarhatja meg a történetet és az illúziót, melyben nem szabad felhívni a figyelmet a kamera helyére, s annak mozgása észrevétlen kell, hogy legyen. A művészek nem bújhatnak el többé a technikai illúzió mögé, a mozgalom célja, hogy a személyeken és a jelenetekben az igazság jelenjen meg. Az amerikai blockbusterek, az óriás-költségvetésű szemfényvesztő mozik helyett az esendő ember hiteles megjelenítése kerül fókuszba.

A Dogma 95 ugyanakkor élesen szembehelyezkedik a francia újhullám auteur elméletével, amennyiben lemond a szerzőiségről, és a személyes ízlésről. A puritán dogma-manifestum szövege arra utal,¹³ hogy az újhullám céljával ugyan egyetért, de eszközével nem.

Lars von Trier korábban is felállított magának szabályokat, melyek szintén formai kérdéseket érintettek. „Az akadályok kényszerítenek arra, hogy használjuk a fantáziánkat annak érdekében, hogy legyőzzünk más akadályokat. A Bűn mélységében például azt a kikötést támasztottam magammal szemben, hogy csak párhuzamos – vagy függőleges vagy vízszintes – kameramozgásokkal filmezzek. A svenek és a visszafelé mozgás tilos volt.”¹⁴ Az Európa-trilógiában és a Médeában von Trier a legkisebb részletig mindent kidolgozott, formai perfekcionalizmusra törekedett. A Dogma 95 számára szakítás a formalizmussal, ezután a tartalomra helyezi a hangsúlyt, s a történet maga illetve a személyek tulajdonságai és fejlődése kerülnek figyelem középpontjába. „Számomra az a leglényegesebb a dogmaszabályokban, hogy rákényszerültünk, hogy a karakterekre és azok tulajdonságaira koncentráljunk”¹⁵

A legfontosabb a jó történet, a jó színészi játék lett, de mindennek előtt a szereplők közti dinamika. A gyártási idő viszonylag rövid, de a felvételek hosszúak. Storyboard nincs, a forgatókönyv pedig rövid idő alatt elkészül,¹⁶ mivel csak a főbb csapásirányokat tartalmazza, ezért a forgatás során lehetőség adódik az elmélyülésre, s a színészi játék csiszolására.

Ilyen formai és ideológiai háttérkoncepcióval született meg tehát a film, ami egy sajátos játékot űző kollektíváról szól, melybe főhősünk, Karen véletlenül belekeveredik. A sajátos játék résztvevői mind értelmiségiek, akik kommunába tömörülnek és a külvilág felé elmebetegnek adják ki magukat, normatörően viselkednek. A csoport különféle akciókat szervez a városba, hogy bolondot űzzön a polgárságból, lerántják a leplet a jóléti társadalom és viselkedésformáinak ürességéről, arról, hogy az emberek toleranciája csak látszólagos, arról, hogy elhiteti a társadalom, hogy méltó módon gondoskodik a fogyatékosokról, és minden lehetőséget megadnak nekik. A játék célja, hogy megtalálják saját „belső idiotájukat”, mely mentes a társadalmi viselkedési mintáktól. Azonban nem könnyű megélni a szellemi fogyatékosok életét, a játék egy idő után

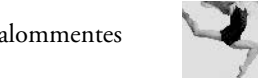
¹² A fogadalom kilencedik pontja szerint a film formája 35-mm-es standard, mely kitéltet később módosítottak. A nyersanyagot videoval vették föl, aztán átmásolták 35 mm-esre filmre.

¹³ Peter Schepelern szerint egészen konkrétan Referencia Truffaut szövegére, az Une certaine tendance du cinéma français (1954) utal a kiáltvány ezen kitétele. Schepelern, 2000. 220.

¹⁴ Björkman, 2001.179.

¹⁵ Braad Thomsen, 1996. 15.

¹⁶ Az Idiótáké négy nap, a Születésnapé három hónap alatt. Jensen, 2001. 50–53.



kiüresedik és öncélúvá válik, főleg mivel az anti-polgári-projekt kezd átfolyani izgalommentes szexualitásba és tényleges idiotizmusba.

Táncos a sötétben (Dancer in the Dark, 2000)

Aranyszív harmadjára Selma alakjában jelenik meg a trilógia harmadik darabjában, a Táncos a sötétben, mely a puritán dogmatanok és a pazarló musicalhagyományok bizarr ötvözeté.

1964-et írunk. A helyszín a szabadság és az opportunizmus földje: az Egyesült Államok. Selma (Björk) fiával Gene-nel (Vladan Kostic) és barátnőjével Kathy-vel (Catherine Deneuve) Csehszlovákiából menekült ide, állítólag, mert amikor amerikai bon-bont evett, arra gondolt, milyen jó lehet az USA-ban. De később kiderül, hogy az emigráció valódi oka az, hogy Amerikában vannak olyan orvosok, akik meg tudnák műteni Gene szemét, s a fiú így megmenekülhetne a lassan bekövetkező vakságtól. Selma éjt nappallá téve dolgozik a pléhdoboz-gyárban, hogy összegyűjtse a pénzt fia operációjához. Egyre több feladatot vállal, ám a munka egyre nehezebben megy, ugyanis Gene betegségét anyjától örökölte, akinek talán már egy éve sincs hátra, hogy teljesen megvakuljon.

Selma csupán egyetlen embernek tárja fel titkát: főbérőjének, a csendbiztos Billnek (David Morse), aki szintúgy megosztja problémáját Selmával: a csód szélén áll, de el akarja titkolni felesége, Linda (Cara Seymour) elől abbéli félelmében, hogy a nő elhagyja. Megígérik, hogy senkinek nem árulják el egymás titkát. Bill azonban mégis visszaél Selma bizalmával, mert egy alkalommal, amikor a nő hazaérkezik a munkából, kihasználva, hogy Selma szinte már semmit sem lát, csendben kifigyeli, hogy hová dugja a pénzét.

Selma látása azonban egyre romlik, s ez oda vezet, hogy munkáját is elveszíti. Épp az utolsó részletet akarja a kekszes dobozba tenni, amikor észreveszi, hogy az összekuporgatott pénznek hűlt helye. Selmának nem esik nehezére kitalálnia, hogy kinek a lelkén szárad a tett. Át is siet szomszédjához, hogy visszakérje a „kölcsonvett” pénzt, de Bill büntudata ellenére sem akarja visszaadni Selma „életművét”. Mindez dulakodáshoz vezet, amire Linda is felfigyel, s Bill fineszsen azt kiáltja oda neki, hogy hívja a rendőrséget, mert Selma el akarja lopni a pénzüket. Majd egy idegborzoló jelenetre kerül sor, melyben Selma megsebesíti, majd a férfi utasítására megöli Billt. Ezután Selma Jeffbe (Peter Stormare) botlik, aki a megbeszéltek szerint érte jött, hogy elvigye az orvoshoz (Udo Kier). Selma kifizeti az eddig összegyűjtött összeget, s aztán próbára megy. A rendőrség itt tartóztatja le. Selma – fogadalma szerint - nem árulja el a bíróságon, hogy mi vezérelte tettét, ezért halálra ítélik. Barátai Kathy és Jeff eközben kiderítik, mire gyűjtötte a pénzt, s az összegből új ügyvédet akarnak fogadni a nő megmentésére, ám Selma megtagadja a segítséget mondván, hogy ő a pénzt mindvégig fia műtétjére szánja. Épp az akasztás előtt kapja meg önfeláldozása jutalmát, Kathy kezébe nyomja Gene szemüvegét, mint a sikerült operáció bizonyítékát.

Ez a végletesen banális, mégis pofátlanul kegyetlen történet képezi a film cselekményét. Sok miért felmerül a nézőben: miért nem ad haladékot az orvos a pénzre? Miért akarja Bill, hogy Selma lelője? Miért nem vall a bíróságon, mikor Billnek már ügyis mindegy? A történetvezetésben látszólag hemzsegnek az ehhez hasonló inkonzekvens, olykor banális elemek, ám mindez a műfaji konvenciókból adódik: a cselekmény ugyanis vérbeli melodramát takar.

Mint ahogy a Hullámtörésben, úgy a Táncos a sötétben is a térbeli és időbeli realizmus csupán háttérként szolgál egy extrém cselekvésektől és érzelmektől meghatározott történet számára. A melodráma olyan személyekről szól, akik tehetetlenül sodródnak érzelmi viharok közt. A sors ide-oda dobálja őket. A konfliktusok véletlenből adódnak, az ártatlan főhőssel mintegy megsejnek. Selmát is elsősorban fatális genetikai következmények kényszerítik tettei elkövetésére.



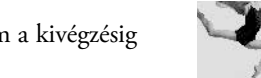
Melodráma jellemző elem az, hogy Selma egyedül van, ám a filmből expliciten hiányzik az egyébként oly jellemző szerelmi szál. Noha Jeff szünet nélkül ostromolja és oltalmazza őt, Selma nem kezd szerelmi kapcsolatba, bár nem zárja ki, hogy valaha közük lehet egymáshoz. Az apa is kitalált személy. Selma példaképét, a sztepptáncos cseh musicalcsillagot, Oldřich Novýt kiáltotta ki apjává. A külvilág úgy tudja, hogy neki küldözgeti a keresetét Csehszlovákiába. Von Trier filmjeiben jellemző módon az apa vagy démonikus figura, vagy egyszerűen nincs jelen.

Selma története nem a szerelem beteljesülésének külső és belső akadályairól szól, sokkal inkább az anyaság princípiuma kerül a fókuszba.

Selma anyasága a hétköznapi gyakorlatban erősen megkérdőjelezhető, mivel mind külső megjelenésében, mind viselkedésében inkább gyerekre hasonlít, nem egy felnőtt, megbízható anya benyomását nyújtja. Haja loncsos, ruhája lóg rajta, a tartása is olyan, mint egy gyereké. Infantilis gesztusai vannak, ugrál, integet. A filmben nem látható közvetlenül Gene és Selma kapcsolata, a néző csak sejteti, hogy a hétköznapiakban egyfajta nővér-öcs viszony valósul meg. Az anyaság legpregnansabb kifejeződése, hogy Selma a kislánynak gyűjtögeti a pénzt, a szemműtét Gene javát szolgálja. A pénzt mindvégig erre a célra tartja fenn, mereven elutasítja azt a lehetőséget, hogy ügyvédet finanszírozva esélye marad, hogy tovább éljen. Nem tud logikus választ adni arra a kérdésre, hogy miért szült gyereket, ha tudta, hogy öröklíti a betegséget. Ő csak egy kisbabát szeretett volna a karjaiban tartani. Ennek a „kellemes érzésnek” a következményeit aztán keményen, a fiú érdekeit szem előtt tartva viselte egészen a halálig. Azt sem teszi dilemma tárgyává, hogy a fiúnak az anyjára vagy a szeme világra lesz nagyobb szüksége, ha felnőtt, ezzel mintegy le is mond az anyaságról. Azt is megtagadja, hogy fia meglátogassa a börtönben, sőt nem is üdvözl, kemény marad, megvonja fiától a börtönben ülő anya látványát. Csak a börtönőr fiát üdvözl, s ebből a hatásvadász elemből is látszik, hogy erősen gondol Gene-re. Jeff a beszélőn adja át Gene abszurd kérését, hogy hadd lehessen ott anyja akasztásánál. Selma természetesen nem engedi ezt, „utolsó előtti” énekében mégis fiához szól. Feloldozásként halála előtt Kathy kezébe nyomja Gene szemüvegét és tudatja, hogy a műtét sikerült, Selma terve tehát megvalósult, nem hiába megy a halálba. Dramaturgiáját tekintve a film a sorstragédiákat idézheti. Fontos stílus-elem benne a késleltetés, hiszen a válság csak Bill megölésével következik be, melyhez csak apró lépésekkel jutunk egyre közelebb. Mindaddig a feszültség alacsony, amit a bűnügyi szál emel meg. Előreutalások prognosztizálhatják a gyilkosságot: Selma rácsodálkozik, hogy Bill otthon tartja pisztolyát; Selma arra buzdítja kislányát, hogy ha átmennek Billékhez, pusztán figyelmességéből mindig kérdezzon rá a pénzre, mert Bill szereti azt. Klasszikus sorstragédiára jellemző módon az expozíció szétszórt, lassan bontakozik ki a bonyodalom.

Fordulópontot jelent Selma kirúgása, majd a pénz kölcsönkérése és ellopása, melyben fontos szerepe van annak, hogy Selma előbb feltárja titkát Bill előtt. Innentől felgyorsulnak az események: Selmát kirúgják a gyárból, tehát nem tud több pénzt összegyűjteni a szemműtetre, ezért még aznap be akarja fizetni az összeget az orvosnál, de a pénznek Bill „jóvoltából” csak hűlt helyét találja. Kétségbeesésében átrohan szomszédjához, hogy visszakérje jogos tulajdonát, de a férfi nem áll kötélnek, ezért Selma reménytelen elkeseredettségében véletlenül megsebesíti a férfit. Az üvöltözésnek és a dulakodásnak Linda is szemtanúja lesz. Bill elhitheti feleségével, hogy az adás Selma az ő pénzüket akarja. Feltehetően szegényében Bill arra kéri Selmát, hogy ölje meg, aminek a lány engedelmessé válik, s a történet innentől ismét lassabban folyik a tragikus végkifejlet irányába. A sorsfordulót Bill megölése jelenti, a feszültség egyik kulminációja ez a jelenet.

A cselekmény ezután ismét érzékelhetően lelassul: Selma elfogásáig szinte egy fél nap is eltelik. A rendőrség nem jön rögtön, Selma még el tud menni az orvoshoz befizetni Gene „pénzét”, sőt Jeff még próbára is elviszi.



A befejezés is hosszú, késleltetett. A halálos ítéletet már a bíróságon tudjuk, ám a kivégzésig eltelik pár nap, ami éveknek tűnik Selma magánya miatt.

A gyilkosság elkövetésétől mindvégig ott van a nézőben annak a lehetősége, hogy Selma megmenekülhet. Reményt adhat, amikor a nő elfogásáig eltelik egy kis idő, olyan ez, mintha valóban megúszná. Irracionális remény ez a néző részéről, mégis ott lebeg. Kathy és Jeff mentőakciója is reményt ébreszthet, hátha megmenekülhet a haláltól. Ám Selma nem fogadja el a saját maga által gyűjtött pénzt anyai önzetlenségéből, amely következetesség is saját érzelmi és erkölcsi értékrendjéhez. Inkább önként meghal a fia szeme világáért. Az akasztás ilyen értelemben áldozati öngyilkosság a fiú megmentéséért. Érdekes párhuzam ez von Trier Médeájával, melyben viszont az anya fiait áldozza föl – szintén az akasztás módszerével – ám saját érdekében.

Selma alakján kívül a figurák abszolúta, egyoldalúak. Nem összetett jellemek. A filmre nem jellemző az elmélyült filozofikus párbeszédes jelleg, sőt dialógusai meglehetősen primitívek. Von Trier érzelmi manipulációja a dramaturgia szintjén valósul meg, melyet zenével nyomatékosít. A film végén az ártatlan Selma tragikus pusztulása megrendültséget vált ki a nézőből, s bekövetkezik a katarzis, a megtisztulás.

A melodráma műfaja eredetileg egy olyan színházi műfajt takart, amelyben zene és dráma ötvöződnek, mindez nem áll távol a musical műfajától sem, a különbség csupán annyi, hogy a musical happy enddel ér véget, s dramaturgiája sem túl elmélyült.

Von Trier szerint a melodráma mint műfaj mindig is az operához állt közelebb, nem pedig az operetthez, amiből végső soron a musical kifejlődött, ezért a filmet műfaji kísérletezésnek tekinti, melyben a melodráma és a musical műfaji elemeit elegyíti az érzelmkifejezés és hatáskeltés szolgálatában.¹⁷ Trier szeretett volna egy tragikus történetet tálalni musical formában.

A musical a musical comedy rövidítése, műfaja az amerikai színházról illetve az európai operett hagyományokból indul ki. Főleg komikus, de minden esetre romantikus műfaj. A tragikus elem főleg csak az operákban jelentkezett. A modern musical egyik tematikus transzformációja a tragikus vég felé fordulás.

Lars von Trier a '30-as évek klasszikus filmmusicaljére szeretett volna reflektálni filmjében. Egy musical az idő tájt csakis a hétköznapi élettől elkülönített, exkluzív környezetben játszódhattott, hogy elröpítse nézőit egy mesés álomvilágba. A musicalfilm-készítés legendás mottója ennek megfelelően így hangzott: „Kelj fel, és álmodj!”¹⁸

A nézők az impozáns enteriőrök, a virtuóz tánc, a mosoly, a csillogás láttán kikerültek a mindennapok trivialitásából, és ehelyett fiktív trivialitást élhettek át. Az akkori filmmusicalok banális, többnyire szerelmi történetek, a figurák is típuszereplők voltak, nem túl sok személyiségjeggyel. A jellemek ábrázolása nem túl mély, a rendező nem pszichologizál. Konfliktusok ritkán fordultak elő, a cselekmény is jobbára egy kisebb konfliktus köré szerveződött. „A zenés-táncos filmek cselekményének menete határozott tendenciát mutat: mindegyik egyfajta személyiség-felszabadító folyamatot ábrázol. A kiindulópont általában egy környezetétől elhidegült, merevvé vált ember találkozása egy vele teljesen ellentétes karakterrel (például: My Fair Lady, A muzsika hangja). A két főszereplő közeledése után bontakozik ki a film végére a teljes érzelmi – és ezáltal testi – felszabadulás, és az egymásra találás.”¹⁹ A meglehetősen egyszerű dramaturgia alapján a szereplők kitörő örömben hirtelen dalra fakadnak és virtuóz táncot lejtnek. „(...)a tánc mindig az igazi, mélyről jövő egzotikus érzelmek kifejeződése. Az életöröm ünneplése, a tetőfokára hágó jókedv és vitalitás megnyilvánulása. E formájában – lehet bármennyire is dinamikus a tánc – leállítja a cselekményt.”²⁰

¹⁷ „Mít mál var at fa følelserne genetableret i musicalen, og derfor blev jeg nødt til at atge nogle ufine midler i brug.” Monggaard Christensen, 2000. 30.

¹⁸ Kriston, 2000. 46.

¹⁹ Kriston, 2000. 47–48.

²⁰ Kriston, 2000. 48.



Trier eredetileg a hagyományos minta alapján szerette volna megrendezni filmjét, miszerint tánc és ének a film valóságának részei. Mindenekelőtt azért, mert fel szerette volna eleveníteni azt az őszinteséget és szeretetet, amit gyerekként érzett Gene Kelly filmjeiből.²¹ De hogy a dramaturgiát izgalmasabbá tegye és pszichológiailag elmélyítse, Lars von Trier a melodráma elemeit is beleszőve filmjébe – noha nem tartja túl elegáns megoldásnak – két külön univerzumba helyezte szereplőit: Selma hétköznapijaiba és Selma álmvilágába. A melodráma műfajelemeinek segítségével nagyobb teret engedett az érzelmkifejezésnek, ezzel gazdagabbá tette Selma jellemrajzát.

A musicalben központi helyet elfoglaló zene is jó médium az érzelmek kifejezéséhez. Azonban Björk zenéje új dimenzióba helyezte ezt a hagyományos zenés-táncos műfajt. Disszonáns elemeivel nem éppen kitörő boldogságról tesz tanúbizonyságot, s míg a hagyományos musicalzenedarábakban még a légy zümmögését sem lehetett hallani a szám harmóniáin kívül, addig Björk épp környezetéből beszűrődő zajokra komponálta dalait. Zenéjének sajátos melankólikus-romantikus jellege és az énekesnő naiv, kissé együgyű hanghordozása egybevág Selma önzetlen, infantilis, tiszta szívú, balga jellemével. Mindez egy olyan musicalstílust idéz elő, amely szakít a musical eddigi zenés hagyományaival, bár formailag megőrzi anakronisztikus jellegét.

A klasszikus musicalekben per definitionem virágozik az érzéki élet, mindenki örül és sugárzik. Selma dezilluzionált, szomorú, hanyatló világával ötvöződik mindez, a test amortizálódásával, elmúlásával. A Táncos a sötétben főszereplője, Selma, maga is musicalrajongó, s szívesen menekül a műfaj által előidézett illuzórikus világba. A musical fontos feladatot tölt be a lány életében, ugyanis a túlélést szolgálja, egyfajta önterápia. Selma álmodozásai során saját musicalt teremt, amelyben ő a hős.

Selma nem egy klasszikus filmmusical-főszereplő. Pattanásai vannak, zsíros a haja, drapp kardigánban jár, szódásüveg-szemüvege van. Egy ilyen aszexuális, inkább gyerekes hős távol esik a musicalek glamourózus világának szexbombáitól. A nagyon is hétköznapi környezetben játszódó musicaljelenetek a hősnő álmait, vigaszt, menedékét fejezik ki, ami többet mond el a drámai helyzetekről, mint maga az elbeszélés. Az álmok pszichikai gyógyító funkciót látnak el, Selma mindennapi életének elemei tűnnek fel saját tudatalattijának interpretációjában. Felmerülhet a kérdés, hogy melyik a történet igazi valósága: Selma hétköznapijai, ahol csupán a teste van jelen és passzívan hagyja magát sodortatni az eseményekkel, vagy a musicalekben felszínre kerülő érzelmvilág, melyet saját törvényei vezérelnek, amelyből valóban az derül ki, hogy Selma hogyan éli meg környezete eseményeit. Nem is tudjuk eldönteni, melyik borzongatóbb világ: a szürke hétköznapiok medrében előrecsordogáló cselekmény síkja, vagy a lány aktuális lelkiállapotát kivetítő álmvilág. A betétdalok más funkcióhoz jutnak, mint egy hagyományos musicalben, ahol az ének és a tánc az életöröm kifejeződései, mert Selma dalaiban a mosoly mögött a legmélyebb fájdalom és lelki nyomor jeleire bukkanhatunk. Ragyogva, musicalre jellemző előadásmódban, mégis darabosan jutnak kifejezésre Selma vágyai, félelmei, álmaiban tükröződik nyomorúságos kis élete. Ez a jeleneteknek groteszk felhangot ad.

A néző valóságához képest kétszeres fikcióról beszélhetünk: Selma valósága az elsődleges fikció, a másodlagos pedig a fikció fikciója, azaz Selma álmvilága.

Ellentétes dimenziók

A klasszikus amerikai musicalekben a film valóságának részét képezik a táncos-énekes jelenetek, diegetikusan beépülnek a cselekménybe. A Táncos a sötétben a musical-betétek egy-egy álm-szekvenciát nyitnak meg, melyek megállítják a film cselekményét illetve a film valóságának egy

²¹ Monggaard Christensen, 2000. 30.



belső, naivan idealisztikus interpretációját nyújtják. A számok mindig a valóságból, Selma monoton, fájdalmas hétköznapijaiból indulnak ki. A gyengénlátó, majd később vak lány környezetéből kiszűr egy ritmust, s ez elindítja őt az álmodozás útján. A gyár gépeinek zöreije, a vonatduda, a lemezjátszó tűjének ugrálása, a zászlórúdhoz ütemesen csapódó fémhuzal hangja, a ceruza sercegeése, a kórusének dallama, az ör léptei, majd végül saját szívdobbanásai mind varázslatos álmvilágba ragadják a főhőst. Az álmvilágba egyedül Selmának adatik meg átjárás. Ez a momentum összefügghet azzal a hagyományos felfogással, hogy a vakok zeneileg kifinomultabbak. A zene-számok betekintést engednek Selma tudatalattijába, megtudjuk, hogyan dolgozza fel az őt érő eseményeket. Musical-betétekben kivetülő belső világa és életének, melyben passzívan sodródik, külső körülményei kontrasztot képeznek, melynek megfelelően, a történet reális síkja és a főhős utópikus fantáziavilága, tehát az elbeszélés két fikciós síkja több szempontból is élesen elkülönülnek egymástól.

Testi fogyatékoság, esetlenség vs. Felszabadult mozgás, koreográfia

Selma fizikai felszabadulása és testi élvezete mindvégig csak álm maradhat. Látása rohamos romlásával egyre kevésbé tud orientálódni. A második zeneszámot megelőzően Jeff leleplezi Selmát, észreveszi, hogy a lány szinte semmit sem lát. Selma tagadja ezt, s a „vonat-jelenetben” eldobja szemüvegét, hisz az álmvilágban így is lát, majd párbeszédet folytat a férfival, melyben bebizonyítja, hogy ő már mindent látott a világból. Mozdulatai a valóságban esetlenek, suták, álmvilágában azonban felszabadult táncban és önfeledt éneklésben teljedhet ki. Álmaiban talál feloldozást, ahol szépen koreografált mozdulatokkal lesz úrrá a téren: táncol, énekel, ebben a dimenzióban átélheti a felszabadult örömet és a kirobbanó vitalitást.

Dezillúzió vs. Illúzió

Selma világa elég kiábrándító, nincs sok perspektívája az életben: hazájától távol préssel egy gyárban több műszakban, egy lakókocsokban él kiskamasz fiával, akinek a szemmütétjére kuporgatja kis keresetét, nehogy menthetetlenül megvakuljon, úgy mint ő. Élete monoton harc a fennmaradásért. Már az alapséma önmagában igen szomorú, nem még ha hozzájönnek a történetbonyolítás elemei: Bill álszent lopása, a kétségbeesetten elkövetett gyilkosság, az amerikai jogállam kegyetlen ítélete. Hiába a félénk lovag, Jeff és az oltalmazó barátnő, Kathy állandó jelenléte, örömet számára csak a musical hozhat, de az is csak ideig-óráig, mert látásának romlása bizony elég prózai ok, hogy elvegye tőle ezt az élvezetet: a Muzsika hangjának a próbáján lemondja Marie szerepét, és a moziban is mindkét alkalommal Kathy kommentálja neki a látottakat. Azonban vagy talán épp ezért is Selma megalkotja a maga külön musicalét, amely csupa csillogás és csoda, hiába kis életének valós elemeiből épül föl. A gyárban Kathy dalra fakad, le-föl ugrálnak a vonatról, együtt szteppel Novy-val a bíróság padjain.

Szintelenség vs. Ragyogás

A két világ szétválása képileg is megmutatkozik. A tragikus történet jeleneteit maga Lars von Trier vette föl „dogma-stílusban” remegő kézi kamerával, míg az álmvíziókat 100 digitális videoka-



mera vette különböző szögből, melyet aztán Robby Müller vágott videoklipeket idéző stílusban.²² Míg a reális történeti elemekre színtelenség, rángó bemozdulások, homály jellemző, addig a musicalbetétek Technicolor csillogással, virtuóz kamerabeállításokkal és vágástechnikával ámítják el a nézőt. Szerzői tudatosság mutatkozik meg a kameramunka esetében: a dokumentarista, kézi kamerás felvételek a nézőben a realitást erősítik meg, a „hé, ez veled is megtörténhet” mondat ott kalapál mindenki fülében, a musical képi elidegenítésével pedig jelzi, hogy ez fikció.

Trier minden egyes filmjének megvan a maga stilisztikai és technikai sajátossága. A Táncos a sötétben azzal a kikötéssel készült, hogy a musicaljelenetekben nem lehet mozgatható kamera.²³ Ezekre a részekre kifejlesztett egy új metódust: száz videokamerával veszik az eredeti musical jeleneteket, száz különböző szögből, ami Björknek nagy szabadságot adott. A képeket elektronikusan manipulálják és a színeket Technicolor-színvonalúra erősítik.

A játékszabály a következő: csak beállítások a musicalszámokban, csak kézi kamera a hétköznapokat bemutató jelenetekben. Szomorúság és melankólia a valóságban, öröm és sugárzó színek a zeneszámok alatt.

Izoláció vs. Közösség

Selma nincs egyedül az életben: próbákra jár, ott van neki a kisfia, a barátjánője, van egy lovagja, sőt a szomszéd Billék is oltalmazóan viselkednek vele, mégis izolált. Morális értelemben öntörvényű világban él, s érzelmeit sem osztja meg senkivel. Titkát nem ismerheti senki, csak Billnek mondja el, mire gyűjti a pénzt, s abból is baj származik. Álmaiban viszont együtt táncol mindenki. A zene közösséget kovácsol. A közös tánc kollektív szociális élményt nyújt. A letartóztatás jelenetében Selma verbalizálja a musicalekre oly jellemző varieté tánc-elemet: „They catch me, when I fall”. Azonban jó barátok helyett az álomképbe bevonul a rendőrség és Selma a táncosok oltalmazó karja helyett rendőrség karmaiba zuhan.

Kronológia vs. Időtlenesség

A valós történet eseményei egymást kronológiailag követik, az álomviziók azonban időtlenek. Ott véget ér a munkaidő, telnek a napok, beesteledik, a történet halad a tragikus végkifejlet irányába. Az álmok pedig ebben a történetfolyamban mindig szigeteket képeznek, ahol nincs idő, csak a túlárado öröm és érzelmi öntörvényűség. Ugyanazok a földhözragadt szereplők ugyanolyan ruhában jelennek meg az álmokban, s a helyszín is ugyanaz, mint reális síkon, de a jelenetek mégis kiemelkednek a hétköznapokból, bár a víziókban minden szereplő felszabadultabb, s maga Selma is ott-honosabban mozog ebben a térben. Ám ez a kiemelkedés épp az időtlenesség okán adatik meg. Bár a börtönben énekelt dalok átkerülnek a valós történet síkjára úgy térben, mint időben, azonban itt nem is jelenik meg a csillogó musicalvilág Selma dalain keresztül. Itt csak a lány kínlóadásának lehetünk szemtanúi. Az utolsó három dalt Selma a börtönben énekli. Itt egyedül van, a helyszín is adott: a cella, nem tud tehát tömegjelenetben kiszélesedni a fantáziálgatása. Az ötödik énekben sorra veszi, melyek kedvenc dolgai, a hatodikban számolja a börtönőr lépteit, a hetedikben fiához szól és reflektál arra, hogy ez nem az utolsó ének, ezért inkább értékelő jellegű, nem kapcsolódik hozzá fényes musicaljelenet, bár a vágás ugyanolyan, mint a többi musicalbetétben. Közelképek váltogatják egymást. A néző kívülről láthatja a nő szenvedéseit.

²² Schepele, 2000. 243–246.

²³ Monggaard Christensen, 2000. 30.



Kauzalitás vs. Visszafordíthatóság

A kronológiából következik a kauzalitás: az időben egymást követő események egymással ok-okozati összefüggésben állnak, s a már megessett fejleményeket nem lehet meg nem történné nyilvánítani. A legpregnansabb példa erre Bill halála, mely egy háromszoros oksági láncolat következménye: a férfi ellopta Selma pénzét – Selma vissza akarja szerezni, de nem megy – tehetlenségében megsebzti Billt, mire az felszólítja a gyilkosságra – Selma engedelmessékedik és Bill meghal. A „kézi kamerás világban” nem lehet visszafordítani az eseményeket, a musical világában viszont begyógyulnak a sebek konkrét és átvitt értelemben is.

Selma szürreális víziójában a halott Bill érintésre feltámad, majd visszafelé mozgásban kimennek a fürdőszobába, ahol a férfi lemossa magáról a vért, majd megbocsátanak egymásnak. Ezzel Selma visszaporgette az eseményeket. Gene refrénszerűen körbe-körbe kerékpározik, s közben azt kántálja, hogy „You just deed, what you had to do”. Selma így próbálja magát feloldozni tettének súlya illetve gyermekével szemben érzett lelkiismeret-furdalása alól. Majd ő maga is éneklie ezt a mondatot egyes szám első személyben, azaz saját erkölcsi törvényei alapján beismeri, hogy tette szükségzerű volt. Végül a patakban mintegy lemossa magáról a bűnt.

Jogállamiság vs. Erkölcsi és emocionális törvények

A hétköznapok Amerikájában farkastörvények uralkodnak: aki vak, nem dolgozhat gyárban, aki gyilkolt és nem tudja megindokolni, azt ki kell végezni. Pedig Selma egy magasabb eszmeiség nevében tette mindezt. A gyári munkával pénzt gyűjt fia szemműtétéhez, s a bíróságon is azért nem vallja be az igazságot, mert szavát adta Billnek, hogy titkát, miszerint eladósodott, senkinek nem árulja el. Inkább szembeesül füllentésével, azaz, hogy a cseh szteppántancos nem az édesapja.

A Táncos a sötétben intertextualitása, műfajkommentárjai

Bár az álomviziók formájukban a musicalek világát idézik, többször történik utalás magára a musicalre mint műfajra a történet reális síkján. Ezek az ironikus filmes kiszólások ráébresztik a nézőt arra, hogy ez csak egy film, a filmmusicalre (különösen a backstage musicalre) egyébként is érvényes műfaji önreflexió a Táncos a sötétben még szembeötlőbb.

Az USA mint helyszín eleve jelzi, hogy a musical hazájában vagyunk. Von Trier azonban több vonalon közelít a musicalhez. A legkonkrétabb sík, az álomviziók fikciós világa (melyet fent másodlagos fikciós síknak nevezünk), melyben a rendező a musical stíluselemeiből felépít egy musical-világot. De aztán mintegy emlékeztetőként a film reális síkján (melyet fent elsődleges fikciós síknak nevezünk) mellékszereplőként két nagy musicalsztárt léptet be a filmbe: a Selma barátjánőjeként végig jelen lévő Catherine Deneuve-öt, aki élő utalás a nagy francia zenés filmre, a Cherburgi esernyőkre. De intertextualitásként felbukkan a valóban létező, letűnt cseh musicalcsillag, Oldřich Nový szerepében Joel Grey, a Kabaré konferansziéja is. Selma példaképének a valóban létező szteppántancost tekintti. Ki is nevezi apjának, akinek pénzt gyűjt. Aztán a bíróságon szembesítik a hazugsággal. Itt egyben tényleg bebizonyosodik Nový léte. A szemorvosnál is ez a kulcsszó, hogy megműtsék Gene-t.

Másik fontos emlékeztető szál az, hogy Selma szenvedélyes musicalrajongó, s amatőr színjátszó körbe jár, amely A Muzsika hangját, Rodger és Hammerstein 1965-ös musicaljét próbálja. Ez a körülmény mellékszálként végig jelen van a filmben, a filmmusicalben van még egy



filmmusical. Selmának eredetileg Mariát, a fiatal apácát kellene játszania, ám a szembetegség előrehaladtával mégis inkább az öreg apáca szerepét vállalja. A film azzal kezdődik, hogy a műkedvelő társulat a „My Favorite Things” című dalt énekl, amely a film végén ismét előjön. Míg a „My Favorite Things” egy jóhangulatú nóta az élet apró szépségeiről, Selma a dal átköltésében elkecseregetett kísérletet tesz a cellában, hogy a kivégzés előtt megnyugtassa magát.

Selma kétszer is elmegy Kathy-vel moziba musicalt nézni, bár főleg csak Kathy „néz”, Selma inkább csak hallgatja a zenét, és Kathy interpretációjára hagyatkozva élvezi a filmet, melyből Busby Berkeley filmjeire ismerhetünk rá.

Von Trier a film elsődleges fikciós síkján konkrétan reflektál a musical műfajára a szereplők dialógusai által. A rendező eredetileg egy olyan musicalt képzel el, amelyben a táncosok szteppelnek, s ez az elgondolása ütközött Paterson, a film koreográfusának szándékával.²⁴ Ez az elvi konfliktus rögtön a film első jelenetében megjelenik, ahol a tánctanár azt magyarázza Selmának, hogy a musicalben nincs sztepp-tánc. Nem csak a valóságban koreografálta a film musicaljeleneteit, hanem a filmben is ő rendezte a Muzsika hangját, tehát úgyszólván saját szövegét értette meg Selmával. Ez Trier önreflektív ironiája.

Jeff ironikus műfajkommentárja is érdekes problémát vet fel, ami egy kiszólás a filmből: „Why do they start to sing and dance all of a sudden?” Reálisan megvizsgálva tényleg furcsa, hogy az emberek csak úgy hirtelen elkezdnek táncolni és énekelni. S az is mindig kérdés a musical kapcsolatban, hogy a tánc és az ének a show része, vagy a beszéd helyett van, úgy mint az operákban. A Cherburgi esernyőkben beszéd helyett énekelnek, itt azonban az álom nyelve az ének. Minden musical-szám menekülés a valóság elől, álmodozás, a szubjektív fantázia megnyilvánulása. Von Trier szerette volna, ha elgondolkodunk ezen, s mintegy rávezet arra a problémára, hogy az ő filmjében a musicalbetéteknek milyen szerepe van. Selma konkrétan meg is fogalmazza letartóztatása előtt, hogy „This is my musical”, ezzel legitimitást ad saját álomvilágának, de ez egyfajta szájbarágás is, a néző megint kívül kerül az eseményeken.

Fontos szerepet tölt be a filmben Selma és Bill beszélgetése, melyben Selma megnyílik és elmondja, hogy a legszomorúbb a musicalfilmekben az, amikor a finálé, a legszebb jelenet után véget ér a film, ezért ő mindig megszakította a mozizást az utolsó dalnál, hogy örökké tartson az élmény. „I would leave before the second to last song. And the film would just go on forever.”

Az akasztás előtt újra előjön ez a téma Selma dalának refrénjében, amint azt énekl, hogy ez nem az utolsó dal, hanem az utolsó előtti, holott a néző jól tudja, ez Selma és egyben a film utolsó dala is, ezért kicsit utópisztikusnak tűnnek ezen sorok. Aztán a zene abbamarad, Selma meghal. Csak egy borzongató felirat tesz pontot a film végére: „They say it's the last song / They don't know us, you see / It's only the last song / If be let it be.” Selma emelt fővel távozott. A befejezés tehát a nézőn múlik. A függőnyt elhúzzák előttünk. Az akasztást nézők úgy ülnek előttünk, mintha ők is a mi nézőterünkön ülnének, háttal nekünk. Realitásunk és a film fikciója újra találkoznak. Aztán a kamera elkezd fölfelé mozogni és sötétségbe torkollik. Von Trier talán azt akarta ezzel érzékeltetni, hogy ez a trilógia véget ért, „Aranyszív” utolsó történetét láttuk.

Az Aranyszív-trilógia darabjai közül műfaji szempontból a Hullámtörés és a Táncos a sötétben közelebb állnak egymáshoz, mert mindkét történet dramaturgiai alapja a melldráma, s ezekben a filmekben „Aranyszív” alakját éppen ez a műfaji kitétel mentesíti a giccesség vádjá alól. A melldrámák hősnői rendelkeznek azokkal az attitűdökkel és külső determinánsokkal, amelyeket „rá lehet húzni” erre a karakterre.

Kovács András Bálint tipizálja a műfaj sémáit, megkülönbözteti a klasszikus melldrámát a modern melldrámától, mely felfogás alapján megállapítható, hogy Lars von Trier első és har-

²⁴ Monggaard Christensen, 2000. 30.



madik Aranyszív-filmje a klasszikus melldráma sémáira épül. „A melldrámában a konfliktus egymással összeférhetetlen erők között tör felszínre: a magára maradt ember a természet, a társadalom hatalmaival néz szembe; tehetetlensége, kiszolgáltatottsága eleve veszésre ítéli, hacsak valami csoda segítségével nem győzedelmeskedhet.”²⁵ A műfajra oly jellemző feloldhatatlan konfliktus egyén és külvilág között e filmekben megjelenik mint „dramaturgiai mozgatórugó”. Bess viselkedése (promiszkuitás) a szigorú és szemellenzős helyi hitközösség hamis erkölcsiségével, Selmaé (gyilkosság) pedig egy kegyetlen jogállam törvényeivel ütközik. Viselkedésük egyedül saját, emocionális törvényű világukban nyer létjogosultságot. Bess kapcsolatban van Istennel, ami általi tettei duplán igazolást nyernek.

„Csak érzelmi válasz létezik kiszolgáltatottságuk frusztrációjára. Márpedig az érzelmesség nem túlzás a melldrámában, hanem a műfaj logikájából, a sors és a kiszolgáltatottság megértéséből következik.”²⁶ A melldrámahősökre jellemző emocionális intenzitás Bess-nél látszik a legexplicitebben, aki nyíltan kifejezi érzelmeit, felszabadultan nevet, fájdalmasan sír vagy éppen hisztisen toporzékol. Selma is hasonlóan végletes, nagy érzelmeiket él át, ám ez nem a külvilág felé, hanem saját álomvilágában, elfojtva jelenik meg.

Selmának saját hibája miatt, ti. hogy megszülte Gene-t, noha tudta, hogy örökölni fogja a bajt, kellett vezekelnie, hogy a csapást ne örökítse tovább. Selma a kezdetektől tudja, hogy meg fog vakulni, a vakság, saját sorsával párhuzamosan beteljesedik. Ez a kiindulópont, s ennek – a melldrámára jellemző sorsszerűség szabályai alapján – kiszámítható következménye, hogy előbb-utóbb ő is megvakul és elveszíti állását, illetve kiszámíthatatlan következménye, hogy Bill visszaél jóindulatával és ellopja a pénzt.

Selma Bess-hez hasonlóan passzívan, kiszolgáltatottan sodródik végzete felé, s halála pillanatában félelem lesz úrrá rajta, amikor az utolsó pillanatban megtudja Kathy-tól, hogy sikerült fia szemműtété, tehát terve megvalósult, nem hiába áldozza fel magát. Következéssége jutalma: tetteinek volt értelme.

Bess-re és Selmára egyaránt igaz az az állítás, hogy a sors kiszabott rájuk valamit, ők pedig kéredezés, ellenkezés nélkül csinálnak mindent. A néző csodálja őket, és együtt érez szegény, kihasznált nőkkel, akik a sors szeszélyeinek vannak kitéve. Ám ők felvállalják sorsukat és szenvedéseik árán felnőnek az igaz emberiséghez, mintegy erkölcsi értelemben felmagasztosulnak áldozatkész haláluk által. A passzív melldrámahőst mindvégig pátoz övezi, mely a végkifejletben kulminál: hősiesség és önfeláldozás ez egy olyan világban, ahol a rigiditás és az igazságtalanság az úr.

Mindez erősen idézheti a keresztény tematikát, elsősorban test és lélek szembeállítás miatt, amennyiben test enyészétével párhuzamosan a lélek felmagasztosul, másrészt pedig Jézus halála juthat eszünkbe, amennyiben az ártatlan, a morálisan jó áldozza fel magát.

Von Trier Táncos a sötétben című filmje izgalmas alkotás, melyet átszőnek a művész reflexiói a vallásos önfeláldozásról, az intertextualitások pedig arról vallanak, hogyan gondolkodik a rendező a filmmusical és a melldráma műfaji konvencióiról.

Irodalomjegyzék

Beier, Lars-Olav (1999): „Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit, Die bewegende Kamera in Breaking the Waves”. In: *Karl, Prümm; Silke Bierhoff; Matthias, Körnich (szerk.): Kamerastile im aktuellen Film (Berichte und Analysen)*. Marburg: Schüren, 139-148.

²⁵ Kovács, 2002. 35.

²⁶ Kovács, 2002. 36.



Björkman, Stig (1997): „Meztelen csodák, Beszélgetés Lars von Trierrel“. In: *Filmvilág*. (11. sz.), 28–29.

Björkman, Stig (2001): „Wir sind jetzt alle Sünder, Gespräch mit Lars von Trier“. In: *Hallberg, Jana; Wewerka, Alexander (szerk.): Dogma 95: Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin: Alexander Verlag.

Bondebjerg, Ib; Hjort, Mette (2000): *Instruktørens blik: en interviewbog om dansk film*. Koppenhága: Forlag Rosinante.

Braad Thomsen, Christian (1996): „Kontrol og kaos (Interview: Lars von Trier)“. In: *Politiken*. 1996. július. 15.

Jensen, Hans (2001): *Barnet og idioten: danske dogmefilm i nærbilleder*. Århus: Systime.

Kovács, András Bálint (2002): „Tehetetlen érzelmek“. In: *Filmvilág*. (3. sz.) 35–39.

Kriston, László (2000): „Az amerikai film és a tánc, I.: Betáncoltak Hollywoodba“. In: *Táncművészet*. (3. sz.) 45–48.

Monggaard Christensen, Christian (2000): „Triers egne dansetrin“. In: *Ekko*. (4. sz.) 30.

Schepelern, Peter (2000): *Lars von Triers film: tvang og befrielse*. Koppenhága: Forlag Rosinante.



Varga Sándor

Gondolatok Kavecsánszki Máté Tánc és közösség című könyvéhez*

„Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján” című kötet az új táncművelés nemzedék egyik legmodernebb szemléletű képviselője, Kavecsánszki Máté munkája. Vizsgálata úttörő jellegű, hiszen a társastáncokat és a néptáncokat kontextusba helyezve vizsgálja, szakítva a magyar táncfolklorisztikára sokáig jellemző, esztétikai alapon szelektáló megközelítéssel.

Az egyik kutatóponttal (Köröstárkány) kapcsolatban az előszó bemutatja a Fekete-Körös völgyi kutatásokat, kiemelve az itteni kultúra interkulturális, transznacionális jellegét. A másik kutatópontról (Hosszúpályi és környéke) illetve az azzal kapcsolatos vizsgálatokról nem ír Keményfi Róbert. Szintúgy nem említi a szerzőt, a könyvet és az annak alapjául szolgáló táncművelést. Ír viszont az interkulturális térben történő változásokról és ezek magyar és román olvasatáról, amiről a könyvben csak említés szintjén esik szó.

A kötet egy rendkívül alapos és hosszú elméleti alapvetéssel kezdődik, amelyben a táncfolklorisztika és a táncantropológia összehangolásának lehetőségeiről (is) ír a szerző, mintegy tudományos háttérrel biztosítva saját vizsgálatának bemutatására. A táncművelés foglalkozó tudományok pontos definiálása, érvényességi területük körülhatárolása és az általuk alkalmazott módszerek, rájuk jellemző paradigmák tisztázása külön kötet(ek) témája lehetne, de mivel Kavecsánszki Máté a II. fejezetben megpróbálkozik vele, rá kell mutatnunk egy tévedésre. Az etnokoreológia nem a táncfolklorisztikára alkalmazott nemzetközi kifejezés. Ebben az esetben egy olyan, az 1980-as évektől kialakuló, de még napjainkban is formálódó tudományról van szó, amelynek alapját az kultúrantropológiai megközelítések alkotják, ugyanakkor hangsúlyt fektet a kelet-európai (elsősorban a magyar) táncfolklorisztikára jellemző formai analízisre is. Fő jellemzője, hogy univerzális magyarázatok helyett inkább relativizáló modelleket használ a strukturált emberi mozgás értelmezése során, pl. émius fogalmak megértése mentén próbálja megismerni, elemezni a vizsgált táncművelést. Mindezt azért tartom fontosnak kiemelni, mert a táncfolklorisztikai és a táncantropológiai megközelítések közötti feszültségek tisztázásához feltétlenül szükséges a pontos meghatározás. (Maga a szerző a 150-151. oldalon már élesebben elválasztja egymástól az antropológiai és folklorisztikai megközelítést.) A kérdés pontos megismeréséhez azonban egy alapos tudománytörténeti és ismeretelméleti kutatásra lenne szükség, amelyet eddig Magyarországon egyetlen kutató sem vállalt még magára. Hozzátehetjük, hogy ebben a tekintetben a külföldi összehasonlítások, összefoglalók is meglehetősen egyoldalúak. Teljesen egyetérthetünk a szerző megállapításával, miszerint a táncfolklorisztika Magyarországon elsősorban művelődéstörténet jellegű, strukturális, morfológiai vizsgálatokat takar. Ezzel szemben a táncantropológiát már jóval nehezebb néhány paradigma közé szorítva definiálni. A teljesség igénye nélkül: a tánc társadalmi

* Kavecsánszki Máté: Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti táncművelés kapcsolatainak elmélete bihari kutatások alapján. Debreceni Egyetem Néprajz Tanszék, Debrecen, 2015. A kötet 192 oldalas, 20 ábrát illetve fotót valamint egy DVD mellékletet tartalmaz.



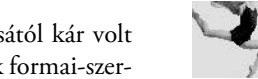
funkciójának megismerésére vonatkozó kutatások, amelyek a 20. század második harmadát jellemezték, mára mintha kifulladásra volnának. Az érdeklődés – ahogy a szerző helyesen meg is állapítja – a testen, testhasználaton keresztül szimbolikusan megnyilvánuló ember, illetve emberi tudás (embodiment) felé fordult. Úgy vélem azonban, hogy a szerző nagyvonalú, amikor azt mondja, hogy a magyar táncfolklorisztika alapvetően közösségkutató szemléletű. Feltétlenül igaz ez az 1940-es évek néhány kutatójára, de ők politikai okokból nem válhattak iskolateremtő személyiségekké. Martin György viszont 1964-ben deklarálta elfordulni a „gyakran rosszul értelmezett” funkcionális vizsgálatoktól. A magyar táncfolklorisztika hőskorában a formai-strukturális érdeklődés mellett/mögött valóban jelen van a tánc társadalmi szerepe és jelentése iránti érdeklődés, ez azonban vagy deskriptív módon jelenik meg, vagy a magyar táncművészet az európai kultúrtörténetbe ágyazva bemutatató tanulmányokban – makroszinten. A társadalmi változások táncművésztudására gyakorolt hatásának dinamikáját vizsgáló, az összefüggéseket mikroszinten láttató kutatások sorában Belényesy Márta és Kaposi Edit után Ratkó Lujza volt az első, közel ötven év elteltével.

A szerző rámutat arra is, hogy a táncantropológiai jellegű kutatásoknál a szinkron jelleg dominál, és hozzátehetjük, hogy ezzel szemben a táncfolklorisztikában sokáig uralkodó szelekciós elvek miatt a faluban a magyar táncfolklorisztika hőskorában még divatozó társastáncok kutatása, társadalomelméleti elemzésük másodlagos maradt a múlt rekonstrukciója mögött. Igaz ugyan, hogy a táncnak mint vizuális produktumnak a reprezentációja során csak jelenideje létezhet, ennek ellenére a magyar táncfolklorisztikai adatgyűjtés elsősorban a múlt irányult, a gyűjtés körülményeire, tehát a jelenben történő táncolás kontextusára alig reflektált, nem vizsgálta azt. Ezzel függ össze az is, hogy nem született igazi kutatómódszertani összefoglalás, néhány, elsősorban amatőr kutatóknak ajánlott rövid útmutatótól eltekintve. Ha ezzel szembeállítjuk az antropológiai kutatómódszertanról szóló könyvek tömegét, akkor látjuk, hogy ott valóban a folyamatosan változó jelenre való koncentráció az, ami állandóan megújuló módszertant kíván. Többek között ezért is fontosak Kavecsánszki Máté vizsgálatai.

A társastáncok és a néptáncok együttes vizsgálatának szentelt fejezeteket a könyv legjelentősebb részének tartom, külön érdekessége, hogy a magyar táncfolklorisztika tudománytörténete egy új oldalról, a társastáncok kutatás szemszögéből kerül bemutatásra, így új megvilágításban láthatjuk előnyeiket, de hiányosságait is. Kár, hogy a szerző egy, az összehasonlító elemzés szempontjából fontos fogalmat (táncnyelv) meglehetősen későn (67. oldal) tisztázza. Pozitívumként értékelendő, hogy olyan műveket is „leporol”, amelyek az új kutatói szemszög miatt ismét relevánssá válnak, elnyerve ezzel méltó helyüket a magyar táncfolklorisztika történetében.¹ Nem érthető azonban, hogy ennek során miért tekint el a Kaposi-féle vizsgálat bemutatásától, ami a paraszti táncművészet és a társastáncok érintkezésével foglalkozott. Ezek tartalmi ismertetése fontos lett volna, főleg annak a fényében, hogy jelen kötet célkitűzésével teljes mértékben egybevág.

A néptáncok és társastáncok összekapcsolásának egyik legbizonytalanabb pontja a közös terminológia kialakítása, amit a két tudományág fogalmi rendszereinek kidolgozatlansága is nehezít. A szerző jól érzi a szükségességét ezen probléma tisztázásának, ugyanakkor ezt nem végzi el, csak bizonytalan ajánlásokat tesz. Ugyanakkor a táncnyelvek közötti interakciók vázlatát adó fejezet nagyon jó összefoglalást tartalmaz! Megjegyzésként ide kapcsolható, hogy már a könyv elején hasznos lett volna pontosan tisztába tenni a kapcsolódó fogalmi kategóriákat, amire a szerző először a társastáncok elméletéről szóló fejezetben tesz kísérletet. Ennek elolvasása után sem igazán tudjuk meg pontosan, hogy mit ért a szerző a műtánc és a történelmi társastánc alatt. A versenytáncok kategóriájának alkalmazása is több magyarázatot igényelne, ezen fogalmak használatának tudományos hátterét meg kellene világítani. Mindez hozzájárult volna az értelmezés

¹ Halmos et al, 1988, Kaposi-Maács, 1958.



nagyobb sikeréhez² A gondolatot továbbfűzve: a történelmi korszakok meghatározásától kár volt eltekinteni. Nehéz ugyanis a társastáncok típusokba sorolását csupán az egyes táncok formai-szerkezeti elkülönítésével elvégezni (lásd 72. o.) egy olyan tudományos kontextusban, ami részben művelődéstörténeti jellegű, másrészt félrevezető is lehet, hiszen a változásvizsgálatok történeti jellegűek. Az ilyen jellegű vizsgálatokban elsőrendűen fontos a korszakolás. Ez fokozottan igaz a lokális vizsgálatokra, ahol a történelmi változások dinamikáját kell követni társadalmi, gazdasági és kulturális szempontból egyaránt. Ennek indokoltságát a szerző is érezhette, hiszen a 83., 86. és 89. oldalon önmaga is korszakol, és nem forma szerint kategorizál. Mindezt annak ellenére állítom, hogy egyetértek a szerző alábbi megjegyzésével, miszerint: „A táncok szabályrendszerének, szerkezeti kötöttségének vagy kötetlenségének vizsgálata a táncantropológia számára sem érdektelen, hiszen a táncos gyakorlatban megnyilvánuló rendből a közösség belső viszonyaira, a társadalmi rend és hatalom jellegére vonatkozó következtetések származhatnak.” (73. old.) Hozzáteszem: az új táncok megjelenésének időpontja is éppen ezért fontos a mikrovizsgálatok során, továbblépve: az ilyen jellegű eredményeket akkor lehet egymással összevetni és tágabb földrajz-történelmi keretbe helyezni, ha ismerjük ezen táncok lokális történetét. Itt kell megemlíteni, hogy az említett társastáncok elterjedésével kapcsolatban a jövőben érdemes lesz az interetnikus vonatkozásokat is megvizsgálni – legalább is a Fekete-Körös völgye településeinek esetében. Ennek ellenére igaz, hogy vizsgálni kell a társastáncok és a tradicionális táncok kapcsolatát formai-motivikai szempontból is – ahogy azt Kavecsánszki Máté kétszer is kifejti. Ide kapcsolódik, hogy a köröstárkányi táncok esetében fontos lenne a formáról is beszélni: tartalmaz-e például a csárdás olyan motívumokat, amelyek a csárdásnál későbbi/korábbi időkre utalnak, illetve az erősen kreált táncnak ható tárkányi ugrós táncmesterei hatására alakult-e ki, vagy volt-e formai előképe a faluban korábban is? Ide kapcsolódó pozitívum azonban a szerző egyik legfontosabb megállapítása, miszerint a köröstárkányi ugrós a „performatív etnikai identitás” eszközévé, valamint a falusi turizmus attrakciójává vált.

Több gondolatébresztő megállapítást tesz a szerző, például azt, hogy a 20. századi falu kulturális arculatának vizsgálatakor a közösségi magatartás mellett fokozottabban kell figyelembe vennünk az egyéni értékvalasztásokat is, vagy azt, hogy a 20. századi változások során a hagyományos és a társastáncok között funkcióazonosság alakult ki. Növumnak számít a társastánc és a művelődéspolitikai kapcsolatáról szóló vizsgálat, nyilván ennek köszönhető, hogy a többi fejezetnél lényegesebb részletesebb és hosszabb a könyv ezen része.

Előremutató gondolat, hogy a táncok mint a társadalmi elit életének, kultúrájának szimbólumai követendő mintákká válnak a parasztság számára. Az Erdei Ferenc illetve Kósa László által képviselt elmélethez hasonló tézis pontosabb kifejtéséhez, esetleges kritikai alkalmazásához Nagy Olga A törvény szorításában című könyvében leírt megfigyeléseit, illetve Fél Edit és Hofer Tamás átányi kutatási eredményeit lehetne felhasználni a jövőben. Helytálló azonban az a megállapítás, hogy a társastáncoknak a paraszti táncéletben betöltött szerepe, integrációjának mélysége, vagy annak elmaradása lehetőséget ad a közösségben bekövetkező szociokulturális folyamatok modellezésére, valamint arra, hogy amikor egy táncnyelv mozdulatrendszere elhagyja eredeti közegét, és egy másik társadalmi rétegnél talál befogadásra, ott ismét feltöltődhet tartalommal, és ismét szimbólummá válhat.

Fontos és teljesen helytálló a 86. oldalon megfogalmazott gondolat, miszerint a magyar paraszti világban a 20. század első évtizedeiben megjelenő társastáncok nem tekinthetők új jelenségnek, az átalakuló szociokulturális háttér következtében hatásuk és szerepük a lokális táncéletben sokkalta erőteljesebb lett.

² Érdekes lenne Kavecsánszki Máté eredményeit Dóka Kriszta kutatásaival összevetni. Ennek hiányában úgy járhatunk, mint Martin György és Pesovár Ernő esetében, akik történelmi kérdésekben (lásd: ugrós) megfogalmazott, egymással nem mindig egyező véleménye gyakorlatilag máig párhuzamosan fut egymás mellett. (Ehhez bővebben lásd: Karácsony, 2013.)



Szintén jó a táncos szocializációra vonatkozó vizsgálati eredményeket gazdagító észrevétele a szerzőnek, hogy a társastáncok elsajátításának során a tánciskolai direkt tanulás mellett a műveltség hagyományozódásának évszázados paraszti technikái is érvényesültek.

További pozitívuma a vizsgálatnak, hogy Biharnak azon területeit érinti, amiket eddig a magyar táncfolklorisztikai kutatások mostohán kezeltek. Reméljük, hogy az itt bemutatott két település (Köröstárkány és Messzelátó-Sóstó) mellett a többi helység tánc kultúrájáról is kapunk majd ismertetést a későbbiekben. A bihari terület kulturális illetve táncdialektológiai szempontból történő körülhatárolása, felosztása azonban nem történt meg a könyvben teljesen. Meg kell jegyeznünk: egy közigazgatási terület határai nem esnek feltétlenül egybe a kulturális jelenségek elterjedésével, illetve a társadalmi kapcsolatok határaival. Nem tisztázott az sem, hogy a vizsgált területre jellemző szabadtéri táncalkalmak mennyiben térnek el a felső-Tisza-vidéki táncalkalmaktól. Azzal a kijelentéssel sem tudunk teljesen egyetérteni, hogy a jelenkutatás szempontjából a dialektusterületek jellemzőinek figyelembevétele irreleváns, minthogy az „csak” a hagyományos tánc kultúrára érvényes, erre vonatkozóan ugyanis nincs elegendő kutatásunk.

A könyvben több kérdéses részlet is található: túlságosan is általánosítónak hat az a gondolat, miszerint a 20. századra a tradicionális táncok elvesztették rituális, szertartásos funkciójukat, és a nemesi-polgári táncokhoz hasonlóan szórakozó táncokká váltak. Ezzel kapcsolatban valóban tapasztalható egyfajta deszakralizációs folyamat, de a keringő például máig rituális szerepkörben fordul elő lakodalmakban.

A kötet értékeléséhez hozzátéve meg kell jegyezni, hogy a releváns esettanulmányok elkészítéséhez nagyobb mennyiségű táncanyag alapos bemutatására és értelmezésére van szükség. A pontosabb képhez a későbbiekben a levéltári és sajtóanyag felkutatását és elemzését is el kell majd végezni, és talán a további adatközlők bevonásáról, valamint a filmes gyűjtésekről sem szabadna teljesen lemondani. Hiányérzetet okoz továbbá, hogy a szövegben többször említett melléklet – lektori javaslatra – végül nem került be a kötetbe.

A kötet fontos pozitívuma, hogy a szerző új néprajzi elméletet emel be a táncfolklorisztikai-táncantropológiai diskurzusba, először alkalmazva a narratív paradigmát. Itt kell megemlíteni, hogy a módszertani fejezet részben szól csak a metodikáról, pedig a narratív paradigma alkalmazása miatt ez kiemelten fontos lett volna. Ezzel kapcsolatban felmerül, hogy az új módszer vajon nem lett volna alkalmazható Köröstárkány esetében is? Helytálló megállapítás azonban, hogy az emlékezetet a kutatók nagyban befolyásolják, és emiatt az eredmények tudományos konstrukciókká válhatnak, ugyanakkor nem szabad elfelejtkeznünk arról, hogy a kultúrakutatás módszertana az intencionális adatok ellenőrzésére is tartalmaz ajánlásokat.

A bevezetésben megfogalmazott célt, miszerint nem a táncok elemzése, hanem a tánc hagyományt hordozó közösség teljes szociokulturális hátterének feltérképezése a kutatói szándék, csak részben sikerült teljesíteni. Azzal azonban, hogy lokális társadalmi változásfolyamatok kontextusában elemzi a tánc szerepét, mikroszinten pontosabb értelmezést tesz lehetővé, mint Martin Györgyék nagyobb ívű és így szükségszerűen elnagyolt művelődéstörténeti korszakokra szorító vizsgálata. Ezen kívül a könyv jelentős hozzájárulás az új táncdivatok integrálódásának, asszimilálódásának, folklorizálódásának szociokulturális vonzatait vizsgáló tudományos célhoz.

Mindezek mellett kiemelendő, hogy a külföldi szakirodalom alkalmazása példaértékű, csak úgy, mint a könyvre végig jellemző elfogulatlan kutatói látásmód. A kötet végén egy alapos, nyolcoldalas angol nyelvű összefoglalás segíti a magyarul nem olvasó érdeklődők tájékozódását.

Utolsó gondolatként a magyar táncfolklorisztikával kapcsolatos változásról írtakkal kapcsolatban el kell mondjam: lassan be kell látnunk, hogy a Martin halála (1983) után tetszhalott állapotba merevedett, a martini örökséggel heroikusan birkózó magyar táncfolklorisztikában túl nagy változást sem a már említett Ratkó Lujza, sem pedig Köncei Csilla új irányokat felmutató



kutatásai nem hoztak. Hogy ma paradigmaváltás zajlik-e, azt talán a jövő kutatói fogják tudni eldönteni. Mindenesetre Kavecsánszki Máté antropológiai műveltségére alapozott jó megfigyeléseivel és helyesen feltett kérdéseivel pozitív előremozdítója lehet ezen változásoknak. Ennél többet egy kutató talán nem is kívánhat.

Irodalomjegyzék

Halmos, István; Lányi, Ágoston; Pesovár, Ernő (1988): *Vas megye tánc- és zenei hagyománya*. Szombathely: Magyar Művelődési és Ifjúsági Központ.

Karácsony, Zoltán (2013): „A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása.” In: *Vavrincez, András; Fügedi, János: Régi magyar táncstílus – az ugrós: antológia*. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet.

Maácz, László; Kaposi, Edit (1958): *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Budapest: Népművelési Intézet.



Felföldi László – Kukár Barnabás Manó –
Varga Sándor

Új tánckutató műhelyek Magyarországon

A Magyar Etnokoreológiai Társaság

A Magyar Etnokoreológiai Társaság (a továbbiakban: MET) 2011 júniusában alakult meg.¹ A társaság létrehozóinak célja az volt, hogy a táncfolkloristák és a néptáncal a gyakorlatban foglalkozó szakemberek számára egy olyan fórumot hozzon létre, amelynek keretei között lehetővé válik közöttük a rendszeres kapcsolattartás, illetve a közös munka. Az elnevezésben található koreológia újabban a tánckutatásra használt nemzetközi kifejezés, etnokoreológia értelemben pedig magában foglalja a néptánckutatást és a gyakorlati táncot egyaránt.

A MET szoros szakmai kapcsolatot tart fent a Magyar Tudományos Akadémia BTK Zenetudományi Intézetének tánckutatóival, a Hagyományok Háza és a Magyar Táncművészeti Főiskola szakembereivel, valamint a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén működő táncfolklorisztikai-táncantropológiai specializációnak oktatóival.

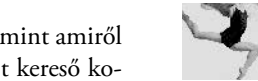
A táncosok és a tánckutatók kapcsolatáról

Az európai kultúrtörténetben egyedülálló jelenség, hogy egy tudományos irányzatnak olyan erős társadalmi háttere legyen, mint a magyar néptánckutatásnak. Az 1960-80-as években a magyar táncfolklorisztika és a néptáncmozgalom között igazán eleven kapcsolat volt, amely mindkét irányban jól működött. A tánckutatók szakmai továbbképzéseken ismertették a táncosokkal a legújabb tudományos eredményeket, filmes és zenei anyagot biztosítottak az oktatáshoz és a koreográfiákhoz, a táncosok pedig – sokszor a kutatókkal együtt – jártak terepre. Az így összegyűlt anyag nagy része eljutott a tudományos feldolgozás közelébe. Az együttműködés mozgatórugója Martin György volt, akit elhivatottsága, emberi és tudósi minősége tett a korszak szinte megfellebbezhetetlen szaktekintélyévé. Halála után ez a kapcsolatrendszer meggyengült, sok esetben szinte csak formálissá vált.

A magyar néptáncmozgalom egyre komolyabb társadalmi térhódítása és intézményesülése (néptáncoktatás a művészeti iskolákban, különböző szolgáltató intézmények megalakulása stb.), valamint a néptáncra vonatkozó adatok, első sorban videofilmek robbanásszerű elterjedése a 2000-es évekre új problémákat, illetve lehetőségeket hozott magával, amire a táncos szakmának reagálnia kellett.

Az 1990-es rendszerváltást követően megnyílt határok, valamint az egyre szélesebb körben elérhető technikai eszközök lehetővé tették, hogy a néptánc iránt érdeklődők önállóuljanak: valóságos folkurizmus indult meg az erdélyi falvakba, ahol különböző alkalmakkor még funkci-

¹ A Társaság „alapköveit” 2007-ben fektették le az alapító tagok (lásd a Folkmagazin 2007. 14. évf. 2. szám, 19. oldalán) azonban a bírósági bejegyzés 2011-es keltezésű.



óban élő paraszti táncokat láthattak az érdeklődők. Kicsit hasonló helyzet alakult ki, mint amiről Maác László 1954-ben tudósít: magányos kutatók, amatőr érdeklődők, kuriózumot kereső koreográfusok, egész táncgyűttesek „partizánkodnak”, aminek eredményeképpen egy-egy tájegység vagy falu az éppen aktuálisan felkapott táncanyaga miatt „valóságos táncos búcsújáró helyé” vált, a figyelmen kívül hagyott területek azonban teljes egészében fehér foltok számítanak mind a mai napig.² Az így összegyűjtött, szinte felmérhetetlen adattömeg egy-egy magánszemély birtokában van, legtöbb esetben rendszerezetlen állapotban. A szóban forgó felvételek a tudomány, illetve a mozgalom egésze számára elérhetetlenek.

Az összegyűjtött adatok értelmezése nemcsak a tudomány, hanem a néptáncmozgalom számára is központi probléma. Zsűritagként a kutatók számtalan esetben találkoznak ezzel a helyzettel. A táncos előadók színpadi produkcióiból általában kiderül, hogy nehézségeik támadtak a felhasznált néprajzi „nyersanyag” (film, fotó, szöveges adatok) értelmezésével, és így megfelelő interpretálásával. Az ebből fakadó véleménykülönbségek, viták elmérgesíthetik az amúgy is sok esetben feszült versenyhelyzetet, sok esetben kifejezetten károsan hatnak az együttesek munkájára, azon keresztül pedig a közösségek működésére.

Általános tapasztalat, hogy a táncosokhoz nem jutottak el a néptánckutatás elmúlt húsz évének eredményei. Félő, hogy a közeljövőben a mozgalom írásbeliség híján komoly szakmai problémákkal kell szembenézzen, ami hosszú távon társadalmi szerepére is visszautthat.

Az erős társadalmi háttér és a meglévő emberi, szakmai kapcsolatok azonban óriási lehetőségeket is hordoznak magukban. Az egyik lehetőség például egy gyűjtőpályázat meghirdetése, amelynek során lehetővé válna az archívumokban, magánszemélyeknél található táncanyag pontos adatolása, illetve kiegészítő gyűjtések megszervezése, lebonyolítása. Mindehhez elengedhetetlenül szükséges a terepismeret, amivel sok táncos rendelkezik. Az ő segítségükkel ez a munka elvégezhető, csupán megfelelő szakmai segítséget (kutatómódszertani ismereteket) kell számukra nyújtani.

A közös terepkutatások, műhelymunkák, ismeretterjesztő szimpóziumok, konferenciák a tánckutatók számára is gyümölcsözőek lehetnek. A gyakorlati tánc, illetve táncoktatás során olyan, a táncos test- illetve térhasználatra vonatkozó kérdések merülhetnek fel, amelyek elméleti síkon továbbrendíthetik a néptánckutatást. A kiváló testtudattal, táncoktatói és színpadi tapasztalattal rendelkező táncosok így válhatnak a táncfolklorisztika segítőivé.

Eddigi tevékenységeink és céljaink

2013 decemberében a MET egy tisztújító közgyűlés keretében újjáalakult. 2014. május 29-én, a Szegedi Tudományegyetemen megrendezett előadás majd kerekasztal beszélgetés kereteiben hallhattunk a Baranya megyei tánckutatások eredményeiről. 2014. november 21 és 23-a között egy nemzetközi szimpóziumot tartottunk Budapesten, melynek során elismert magyar táncoktatók és koreográfusok mutatták be pedagógiai és színpadi munkásságukat, illetve a szellemi világörökség részeként a magyar táncművészetet külföldi tánckutatást tanuló hallgatóknak. December 10-én pedig „Az intézményes tánckutatás kezdetei” címmel szerveztünk egy kerekasztal beszélgetést. Mindkét programunk helyszíne az MTA BTK Zenetudományi Intézetében volt. A 2015. áprilisában „Pár-beszéd. Néptánc - az elmélet és a gyakorlat kapcsolata” címmel módszertani napokat tartottunk Szegeden.³ Március 13-án megalakult a Néptáncpedagógiai Munkabizottságunk, ugyanezen a napon kerekasztal beszélgetést is tartottunk „Öreg táncos-e az öregtáncos” címmel Budapesten.

² Maác, 1954a 319–320., Maác, 1954 b. A tanulmány későbbi megjelenése: Maác, 2003.

³ Az előadások felvételei megtekinthetők a honlapunkon.



Továbbra is célunk, hogy szakmai összejöveteleket, konferenciákat és szimpóziumokat szervezzünk. Ezekon túlmenően továbbképzéseket tervezünk táncpedagógusok, koreográfusok, táncosok és más érdeklődők számára a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén. Az oktatás célja, hogy megismertesse a táncos nagyközönséget a magyar táncfolklorisztika aktuális kutatásaival, egyben kutatómódszertani és forráselemzési, forráskritikai ismereteket nyújtson a jelentkezőknek. Mindezek során közös kutatómunkák megtervezésére is lehetőség nyílik majd. Távlati célunk egy *társadalmi gyűjtőhálózat* létrehozása lenne, melynek segítségével adatokat nyerhetnénk a néptánc kutatás szempontjából fehér foltok számító kárpát-medencei területekről.

A közös munka sikerességének érdekében szeretnénk kapcsolatrendszerünket minél jobban kiterjeszteni, ezért várjuk táncosok, zenészek, érdeklődők jelentkezését.

Kapcsolattartó: Kukár Barnabás Manó (titkár)

Elérhetőség: etnokoreo@gmail.com.

Működésünkkel kapcsolatos további információk a honlapunkon (www.etnokoreo.hu) és facebook (<https://www.facebook.com/etnokoreologia>) oldalunkon is megtalálhatóak.

A szegedi tánckutató képzés

Közel tíz éve indult a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén a táncantropológiai-táncfolklorisztikai szakirány⁴, ennek ellenére nem köztudott, hogy létezik Magyarországon a felsőoktatásban tánckutató képzés, a táncos körökben pedig nem ismert, hogy ennek keretében milyen tevékenységet folytatnak az oktatók és a hallgatók.

A táncantropológia szakirány az egyetemi néprajz alap- (BA) és/vagy mesterszakos (MA) képzés specializációjaként egyaránt választható. A néprajzos alapozó tanulmányokon felül az oktatás főbb területei a következők: táncfolklorisztika, táncantropológia, kutatástörténet, forrásismeret, kutatómódszertan, tánc típusok és tánc dialektusok, táncjelírás, gyakorlati táncismeret. Ezt kiegészítve mester szakon a képzés foglalkozik a táncal, mint kulturális jelenséggel és örökséggel, a tánc kultúra változásai mögött álló társadalmi, gazdasági jelenségek bemutatásával és értelmezésével. Az oktatás a tánc történeti források és a recens folklor együttes vizsgálatának módszerére is kitér, és kiegészíti a BA-szinten elsajátított gyakorlati ismereteket a Kárpát-medence magyar és nemzetiségi táncairól, valamint más európai és Európán kívüli népek táncairól, ezen kívül a kinetográfiai ismereteket is bővíti.

A képzés nagy hangsúlyt fektet az elméleti ismeretek mellett a gyakorlati tapasztalatokra. Az utóbbi években folyamatos terepkutatást végeztek a hallgatók Varga Sándor vezetésével az erdélyi Mezőségeken és Rábaközben, Felföldi László koordinálásával pedig Bánátban, illetve több intézményben is archívumi gyakorlatokon vesznek részt.

A kötelező feladatokon túl sok egyéb tevékenységben is részt vállalnak a hallgatók. A szakos egyetemisták mellett „külsős” érdeklődőket is tömörítő Táncantropológus Olvasókör 2011-ben jött létre, azóta több rendezvény megszervezésében közreműködött, mint a 2011 decemberében megtartott intenzív kurzus,⁵ vagy a tanszéken 2009 és 2012 között megrendezett előadássorozat lebonyolításában is. Az egyik legjelentősebb szakmai rendezvényt 2013 tavaszán szervezték meg

⁴ Bővebben: <http://www.etnologiaszeged.hu>

⁵ Kukár, 2012.



a hallgatók az *I. Táncfolklorisztikai Kerekasztal* néven.⁶ Az önképző kör jelenleg is folyamatosan működik, rendszeresen tartanak összejöveteleket, melyeken széles tematikát átfogó magyar és idegen nyelvű táncirodalmat dolgoznak fel, beszámolnak egymásnak kutatási tevékenységükről, közös terepkutatásokat szerveznek. Mindezt segítik és követik a tanszék oktatói is. A korábbi vagy jelenlegi táncantropológus hallgatók közül többen is szerepet vállaltak a MET-ben.

A képzés felfutásának eredményeként a korábbi és jelenlegi táncantropológus hallgatók konferenciákon szerepelnek⁷ és önálló terepmunkát végeznek.⁸ Emellett többen részt vettek az MTA BTK Zenetudományi Intézetének hamarosan nyilvánosan is elérhető, Néptánc Tudástár elnevezésű adatbázisrendszerének elkészítésében is.⁹

A magyar szakirány a közép-európai térségben egyedülálló, véleményünk szerint alapos és sokoldalú tudást ad, így biztosíthatja a magyar tánc kutatás utánpótlását és jövőjét, továbbá a képzésben szerzett ismeretek a tudomány, a kulturális élet és a művészet területén is jól hasznosítható kompetenciákkal szolgálnak.

Choreomundus – Nemzetközi egyetemi, MA-szintű képzés

A „Choreomundus. A tánc mint tudás, gyakorlat és kulturális örökség” elnevezésű négy féléves, nappali tagozatos képzés az Európai Unió Erasmus Mundus programja által támogatott nemzetközi mesterképzés. Célja a tánc és más mozgás rendszerek (pl.: rituális gyakorlatok, harcművészetek, játékok és fizikai színház) vizsgálata, a szellemi kulturális örökség az etnokoreológia, táncantropológia, tánc tudományok és kulturális örökség tudományok tágabb keretein belül. A képzés négy egyetem, a Norvég Műszaki és Tudományegyetem Trondheim (NTNU), a Blaise Pascal Egyetem Clermont-Ferrand (UBP), a Szegedi Tudományegyetem (SZTE) és a Roehampton Egyetem London (URL) összefogása révén jött létre.¹⁰

Magyarországon a bölcsészettudományok területén nem tudunk hasonló, az Erasmus által támogatott nemzetközi képzésről, ami egyben a témája miatt – tánckutatók képzése – a világon is egyedülálló.

A program célja még, hogy gyakorlati ismeret nyújtson a táncok megfigyeléséhez, elemzéséhez, dokumentálásához és értékeléséhez. Ezen kívül módszereket és eszközöket ajánl a hallgatóknak a világ szellemi kulturális örökségének védelméhez, felkészíti a hallgatókat a kulturális-, az örökség- és a turisztikai iparban való elhelyezkedésre, beleértve a kultúra terjesztésével foglalkozó művelődési, múzeumi és oktatási intézményeket mind helyi, mind regionális, s mind nemzeti szinteken.

⁶ A program nem kapott nagy nyilvánosságot és ismertetés sem látott róla napvilágot, ezért röviden részletezzük. Az eseményen a néptánc kutatásban az 1990-es években (a korábbiaktól eltérő) új kutatási irányt, szemléletmódot megjelenítő kutatók tartottak előadásokat (Könczei Csilla, Kürti László, Ratkó Lujza), melyet a néptánc kutatás lehetséges jövőbeni útjairól, illetve társadalmi hasznosításáról tartott műhelybeszélgetés követett. A beszélgetésen a fentiek közül aktívan részt vett Felföldi László és Fügedi János, a moderátor szerepét pedig Varga Sándor töltötte be. A beszélgetés szerkesztett változatát a jövőben több hasonló rendezvény anyagával együtt szeretnénk elérhetővé tenni.

⁷ Bolvári-Takács, 2014. Aktuális konferenciaközlemények a Tánc és társadalom című 2015. novemberi konferencián hallható: <http://www.mtf.hu/download/1445940244.pdf>

⁸ Szőnyi Vivien Moldvában, Kovács Dóra Kis-Küküllő-vidéken, Kukár Barnabás Manó pedig a Partiumban és Magyarországon végzett az elmúlt két évben önálló terepkutatást. 2015 februárjában lezajlott ideai terepkutatáson több hallgató is részt vett.

⁹ Az adatbázis az intézet néptáncokkal kapcsolatos katalógusanyagának – filmtár, fotótár, kézírattár, táncírástár, motívumtár – teljes online kereshetőségét biztosítja, amit számos digitalizált dokumentum, lexikon és bibliográfia egészít ki. Ld: Néptánc Tudástár. Szerk. Fügedi János. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014.12.19. <http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/>

¹⁰ Bővebben: <http://www.choreomundus.org>



A jelentkezőknek rendelkezniük kell egy alap (BA) diplomával tánc, antropológia esetleg más rokon szakirányon, vagy evvel egyenértékű professzionális gyakorlattal. A képzés nyelve az angol, de a hallgatóknak lehetősége van a francia, norvég és magyar nyelvek megismerésére is a képzés alatt. Az első félév kezdetén minden hallgató részt vesz Norvégiában egy bevezetésen és egy intenzív kurzuson. Ezután a tanév hátralévő részében két csoportba osztva folytatják tanulmányukat a norvégiai és a francia egyetemeken. A harmadik félévet Magyarországon, a negyedik, azaz az utolsó félévet pedig Angliában töltik. A képzést sikeresen teljesítő hallgatók a négy egyetem által közösen kiállított nemzetközi mester (MA) diplomát kapnak. A magyarországi képzéssel párhuzamosan folyik a Choreomundus program, így a magyar hallgatóknak lehetősége van az ide érkező külföldi vendégtanárok kurzusait is látogatni, illetve kapcsolatokat kialakítani a külföldi etnokoreológus hallgatókkal.

Irodalomjegyzék

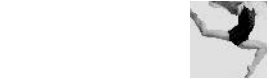
Bolvári-Takács, Gábor et. al. (2014, szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatókban. IV. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2013. november 8-9.* Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

Kukár, Barnabás Manó (2012): „A szegedi intenzív kurzusról: táncantropológiai és táncfolklorisztikai intenzív kurzus.”. In: *Folkmagazin*. (1. sz.), 39.

Maácz, László (1954a): „Rendezésre vár a néptánc kutatás helyzete. I.” In: *Táncművészet*. (10. sz.), 319–323.

Maácz, László (1954b): „Rendezésre vár a néptánc kutatás helyzete. Befejező közlemény.” In: *Táncművészet*. (11. sz.), 372–375.

Maácz, László (2006): „Rendezésre vár a néptánc kutatás helyzete.”. In: *Felföldi, László; Karácsony, Zoltán (szerk.): Magyar táncfolklorisztikai gyűjtemény. 2/A.* Budapest: Gondolat-Európai Folklor Intézet, 28–38.



Beszámoló az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága 2015. évi működéséről

I. A munkabizottság összetételének alakulása

Az általános akadémiai tisztújítás keretében az MTA I. Osztálya 2014. december 8-án határozott az MTA Néprajztudományi Bizottsága 2010-ben alapított Tánc tudományi Munkabizottságának újjáalakításáról. Az osztályülés a Tánc tudományi Munkabizottság névsorát a következő húsz rendes taggal hagyta jóvá: Andrásfalvy Bertalan DSc, Barna Gábor DSc, Beke László CSc, Bolvári-Takács Gábor PhD, Felföldi László PhD, Fodor Antal DLA, Fodorné Molnár Márta PhD, Fügedi János PhD, Kavecsánszki Máté PhD, Kővágó Sarolta CSc, Lázár Katalin PhD, Lőrinc Katalin DLA, Mizerák Katalin PhD, Németh András DSc, Ratkó Lujza CSc, Sándor Ildikó PhD, Sirató Ildikó PhD, Tóvay Nagy Péter PhD, Varga Sándor PhD, Vitányi Iván DSc.

A testület 2015. január 7-én tartotta alakuló ülését, amelyet Borsos Balázs DSc, a Néprajztudományi Bizottság elnöke vezetett. Itt meg-, illetve újraválasztották a tisztségviselőket: Andrásfalvy Bertalan elnök, Felföldi László alelnök, Bolvári-Takács Gábor titkár.

Az alakuló ülésen azon korábbi rendes tagokat, akik a munkabizottság újjáalakítása során a rendes tagok közé nem kerültek be, valamint a korábbi állandó meghívott tagokat a munkabizottság állandó meghívott tagnak kérte fel. A munkabizottság állandó meghívott tagjai a 2015. január 7-ei ülésen hozott határozat szerint: Angelus Iván PhD, Bernáth László PhD, Bólya Annamária, Dóka Krisztina PhD, Fenyves Márk, Forgács D. Péter PhD, Gaál Marianna, Gál Eszter, Gelenczey-Mihály Alirán PhD, Halász Tamás, Karácsony Zoltán, Kazinczy Eszter, Kovács Gábor PhD, Kovács Henrik, Kővágó Zsuzsa, Lévai Péter, Macher Szilárd DLA, Major Rita, Mihályi Gábor, Ónodi Béla, Simon Krisztián, Szakály György, Széll Rita, Szűdy Eszter, Török Jolán, Vincze Gabriella PhD, Zsámboki Marcell.

Az év során felkért további állandó meghívottak: Balatoni Katalin, Várszegi Tibor PhD.

II. A munkabizottság ülései

1. (alakuló) ülés: 2015. január 7. MTA Néprajztudományi Intézete Könyvtára, Budapest

Borsos Balázs DSc, az MTA Néprajztudományi Bizottságának elnöke ismertette az MTA I. Osztályának 2014. december 8-ai határozatát a Tánc tudományi Munkabizottság rendes tagjainak kijelöléséről a következő akadémiai ciklusra. Ezután sor került a Munkabizottság tisztségviselőinek megválasztására. A megalakult testület elfogadta a 2014. évi beszámolót és a 2015. évi munkatervet. Az ülés végén Bolvári-Takács Gábor tájékoztatta a jelenlevőket a legutóbbi ülés óra lezajlott tánc tudományi témájú rendezvényekről: 2014. november 18: Tudományos ülés a Bihari János Táncgyűttes 60 éves fennállására; december 10: Az intézményes tánc kutatás kezdetei. 3. kerekasztal beszélgetés az MTA BTK Zenetudományi Intézetében; december 15. Dienes Gedeon Emlékülés a FSZEK Zenei Gyűjteményében. Felföldi László beszámolt szentpéteryári tanulmányútjáról.

**2. ülés: 2015. február 4. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye, Budapest**

Dippold Péter igazgató köszöntője után Bándoli Katalin osztályvezető közreműködésével a jelenlevők megtekintették a Zenei Gyűjtemény anyagát és helyiségeit, illetve külön a Dienes Tánc történeti Gyűjteményt és raktárát. Bándoli Katalin beszámolt az állományról és fejlesztési irányairól.

A FSZEK 2011-ben gazdagodott Dienes Gedeon tánc történetész, mozdulatművész és kritikus könyves hagyatékával. Az állomány a tánc körébe tartozó könyveket és folyóiratokat, tánc történeti műveket, balett lexikonokat, táncművészek és koreográfusok életrajzait, operaházak és balett együttesek évkönyveit, tánctechnikai írásokat, fotóalbumokat tartalmaz a klasszikus balettől a kortárs táncig. Igen gazdag a 20. század első felének mozdulatművészetével kapcsolatos irodalom. Ugyanakkor az egész század jelentősebb táncos alkotóiról is találunk könyveket. Az állomány sok olyan könyvrítkaságot tartalmaz – magyar nyelvűeket is – amelyek ma már beszerezhetetlenek vagy éppenséggel csak itt, a zenei gyűjteményünkben hozzáférhetőek. A Dienes Tánc történeti Gyűjtemény helyben használható.

Az ülés további részében sor került az április végére tervezett Dienes Gedeon Emlékkülés és a Tánc tudományi Adatbázis tervezetének megbeszélésére, Felföldi László vezetésével. Véget értül Bolvári-Takács Gábor javaslatot tett két személy állandó meghívotti tagságára, tekintettel a meglevő doktori fokozatra (Várszegi Tibor), illetve a folyamatban levő doktori tanulmányokra (Balatoni Katalin). A munkabizottság a nevezetteket felkérte állandó meghívott tagnak.

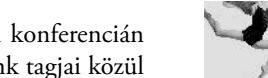
III. A munkabizottság további tudományos programjai és sajtó megjelenései

1. A munkabizottság 2014. április 29-én, a Tánc Világnapján Dienes Gedeon Emlékkülést szervezett az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók termében. A rendezvény a Dienes Gedeon portréfilm vetítésével kezdődött, majd visszaemlékezésekre került sor: Dienes Maya, az ünnepelet özvegye; Egri Zsuzsanna, táncos, pedagógus, koreográfus, Milánói Scala (a beszédét felolvasta Bolvári-Takács Gábor); Fenyves Márk táncművész, koreográfus, táncelméleti kutató; Pálosi István táncművész, koreográfus, táncelméleti kutató. Ezt élő mozdulatművészeti táncbemutató követte, rövid modern tánc részletek: közreműködött a Magyar Mozdulatművészeti Stúdió (Fenyves Márk és Pálosi István mozdulatművészek). A program második részében előadások hangzottak el: Felföldi László: Dienes Gedeon, a tánc kutató; Fenyves Márk: Orkesztika 103 - avagy hol tartunk ma?

2. 2015. június 30-án került sor Vincze Gabriella, a munkabizottság állandó meghívott tagja A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama című doktori (PhD) értekezésének nyilvános vitájára az ELTE Bölcsészettudományi Karán. Az eljárásban munkabizottságunk két tagja vett részt: Beke László mint a jelölt témavezetője és Fügedi János mint opponens. A védésen hallgatóként a munkabizottság több tagja megjelent.

3. 2015. október 26-án került sor A „gondolat testvérvé emelt mozdulat”. Dienes Valéria mozdulatművészete és a reformpedagógia című tudományos konferenciára, amelyet az OFI-Pedagógiai Múzeum és az Orkesztika Alapítvány rendezett. Munkabizottságunk tagjai közül előadást tartott Lőrinc Katalin és Németh András.

4. 2015. november 13–14-én került sor a Tánc és társadalom. V. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán című rendezvényre, amelyet a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke, valamint Pedagógiai és Pszichológiai Tanszéke az MTA Tánc tudományi Mun-



kabizottságával és a MTF OTKA-kutatócsoporttal együttműködve rendezett. A konferencián plenáris üléseken és nyolc szekcióban 38 előadás hangzott el. A munkabizottságunk tagjai közül plenáris előadó volt Fodorné Molnár Márta, szekcióelnöki feladatot látott el Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Lőrinc Katalin, Mizerák Katalin, Németh András és Tóvay Nagy Péter. Szekció előadást tartott a munkabizottság hat tagja.

5. 2015. november 24–25-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók termében került sor a Contemporary Approaches in Dance Anthropology. Symposium of Dance Researchers and Coreomundus Students című, angol nyelvű rendezvényre, amelyet az MTA BTK Zenetudományi Intézete és a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszéke rendezett. A konferencián 22 előadás hangzott el, közte három kivételével külföldi illetőségű kutatóktól. Munkabizottságunk tagjai közül szekcióelnöki feladatot látott el Felföldi László, Fügedi János és Varga Sándor.

6. 2015. december 21-én került sor Macher Szilárd, a munkabizottság állandó meghívott tagja A balett formanyelvének változásai a XX–XXI. században – szintézis teremtés a színpadon és a balettoktatásban című doktori (DLA) értekezésének nyilvános vitájára a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Az eljárásban munkabizottságunk két tagja vett részt: Bolvári-Takács Gábor mint opponens és Lőrinc Katalin mint bíráló bizottsági tag. A védésen hallgatóként a munkabizottság több tagja megjelent, illetve hozzászólt.

7. A munkabizottság alakuló üléséről valamint a személyi hírekről cikkek jelentek meg a Táncművészet folyóirat (ISSN 0134-1421) 2015. évi 1., 3. és 4. számaiban. A munkabizottság 2014. évi beszámolója megjelent a Tánc tudományi Közlemények folyóirat (ISSN 2060-7148) 2015/1. számában.

IV. A munkabizottság tagjaihoz kapcsolódó személyi hírek

Andrásfalvy Bertalant, a munkabizottság elnökét 2015. május 28-án a Magyar Művészeti Akadémia levelező tagjává választották.

2015-ben a munkabizottság tagjai közül egyetemi tanári kinevezést kapott Bolvári-Takács Gábor és Lőrinc Katalin, főiskolai tanári kinevezést kapott Fodorné Molnár Márta, Fügedi János, Mizerák Katalin, az állandó meghívott tagok közül Gelenczey-Miháltz Alirán és Macher Szilárd. Ismételten rektori megbízást kapott a Magyar Táncművészeti Főiskolán Szakály György, a Budapest Kortárs Tánc Főiskolán Angelus Iván.

Budapest, 2015. december 31.

Andrásfalvy Bertalan DSc elnök
Felföldi László PhD, alelnök
Bolvári-Takács Gábor PhD, titkár

szerzőinknek



A kézirat

A szerkesztőség tánctudományi 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: ttktnp@gmail.com

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

Hivatkozások

A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a — nemzetközi szabvánnyal egyező — Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. A folyóiratban a Harvard hivatkozási rendszer egyik típusát (Harvard reference format 7) követjük. Mivel a hivatkozási stílust a Zotero programmal állítjuk elő, ezért szerzőinknek nem kell a kéziratban hivatkozási rendszert alkalmazni. A szerkesztőségünknek megküldött szerzői kéziratnak azonban vannak minimális követelményei:

- a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.
- a szöveg ne tartalmazzon félkövér, dőlt stb. karaktereket
- minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.
- tanulmánykötetben vagy folyóiratban megjelent tanulmány / cikk esetén a teljes (től-ig) oldalszámot fel kell tüntetni
- a bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források, elektronikus hivatkozások stb.) és szakirodalom részre osztani.
- a kézirat szövegét elektronikus formában (doc vagy odt kiterjesztésű fájlban) juttassák el a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com.

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

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 142 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 általánosan 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.

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

Szerkesztőség

Szerzőink

Bobay Orsolya, fordító

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

Felföldi László, PhD, ny. tudományos főmunkatárs,
Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet

Dezséri Dóra, hallgató, Magyar Táncművészeti Főiskola

Kukár Barnabás Manó, filmrestaurátor, archívumkezelő,
MTA BTK Zenetudományi Intézet

Lanszki Anita, tanársegéd, Magyar Táncművészeti Főiskola

Lupkovics Adrienn, fordító

Magyar László András, Dr, orvostörténész,
Simmelweis Orvostörténeti Múzeum, Könyvtár és Levéltár

Tamási Dóra, főiskolai hallgató, Magyar Táncművészeti Főiskola

T. Ládonyi Emese, fordító

Tóvay Nagy Péter, PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Varga Sándor, PhD, egyetemi adjunktus,
Szegedi Tudományegyetem BTK



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
