

MŰFAJOK, MÓDSZEREK, MESTEREK A TÁNCMŰVÉSZETBEN /  
GENRES, METHODS AND MASTERS IN DANCE

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY / DANCE ART AND SCIENCE

A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata /

Series of the Hungarian Dance University

XV.

*Sorozatszerkesztő / Series Editor:*

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor PhD egyetemi tanár

*Konzultatív szerkesztőbizottság / Editorial Board:*

FODORNÉ MOLNÁR Márta PhD egyetemi tanár

FÜGEDI János PhD egyetemi tanár

GARA Márk PhD egyetemi docens

LANSZKI Anita PhD egyetemi docens

LŐRINC Katalin DLA egyetemi tanár

MACHER Szilárd DLA egyetemi tanár

# **MŰFAJOK, MÓDSZEREK, MESTEREK A TÁNCMŰVÉSZETBEN / GENRES, METHODS AND MASTERS IN DANCE**

**Új tapasztalatok, új módszerek, új megközelítések /**

**New experiences, new methods and new approaches**

IX. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen /  
9th International Conference on Dance Science at the Hungarian Dance University  
2023. november 3–4. / 3–4th November 2023

Szerkesztette / Edited by:  
TONGORI Ágota – SZENTE Dorina Eszter

A borítón a 2023. évi vizsgakoncertből Jacopo Godani *Moto Perpetuo* című  
kortárs balettjének részlete látható.

Fotó: Csillag Pál

© A mű szerzői és szerkesztői, 2024

ISBN 978-615-5852-33-6

ISSN 2060-7091

Egyetemi oktatási segédkönyv

Kiadja a Magyar Táncművészeti Egyetem

1145 Budapest, Columbus u. 87–89.

honlap: [www.mte.eu](http://www.mte.eu); e-mail: [titkarsag@mte.eu](mailto:titkarsag@mte.eu); tel.: +36 1 273 3430

Felelős kiadó az egyetem rektora.

Sorozati arculatterv: Tellinger András

Tipográfia és tördelés: Kánvási Krisztián

Nyomdai munkák: Kapitális Nyomda, Debrecen

Felelős vezető: Kapusi József



## TARTALOM

|                                                                                                                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| A konferencia programja .....                                                                                                                                                                                            | 7   |
| <i>Fodorné Molnár Márta</i> : Rektori megnyitó a Magyar Táncművészeti Egyetem<br>IX. Nemzetközi Táncstudományi Konferenciáján .....                                                                                      | 15  |
| <i>Balogh János</i> : Táncmesterek könyve.<br>Három pécsi táncmester a 19. és 20. századból .....                                                                                                                        | 17  |
| <i>Csáji László Koppány</i> : Tánc, művészet, antropológia.<br>A táncantropológia és a művészetantropológia viszonya .....                                                                                               | 33  |
| <i>Dóra Furulyás, Petra Péter</i> :<br>Movement-Based Research Methodology Course for Dance Students .....                                                                                                               | 43  |
| <i>Gara Márk</i> : A romantikus balett morfológiája .....                                                                                                                                                                | 53  |
| <i>Hudák Dóra</i> : Antik témák a magyar színpadi néptáncművészetben.<br>Kricskovics Antal, Mucsi János, Novák Ferenc .....                                                                                              | 61  |
| <i>Thierry Jaquemet</i> : Tánc és zene kéz a kézben.<br>Campilli Frigyes (1819-1889) családi kötelékei .....                                                                                                             | 69  |
| <i>Kovács Ilona</i> : A Ruralia hungarica táncai .....                                                                                                                                                                   | 81  |
| <i>Lévai Emese</i> : A Tánc-Tér-Kép elnevezésű mesterprogram indulása,<br>tapasztalatok, továbblépési lehetőségek.<br>Kreativitás és élményfeldolgozás, kérdések és válaszok<br>a 21. századi táncművészeti órákon ..... | 95  |
| <i>M. Nagy Emese</i> : Tánc és irodalom a kortárs folklórszínpadon .....                                                                                                                                                 | 105 |
| <i>Radák Judit</i> : Az Orosz Balett kapcsolata a magyar képzőművészettel .....                                                                                                                                          | 113 |
| <i>Rákos Kata</i> : Lux Elek szobrászművész kapcsolata az európai<br>és a magyar mozdulatművészettel .....                                                                                                               | 121 |
| <i>Szente Dorina Eszter</i> : Változó pedagógiai terek változatlan rituáléi .....                                                                                                                                        | 133 |

|                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Tóth-Knapecz Kata: „kéziratban maradt”.<br/>A bukovinai székelek kiadatlan táncmonográfiája .....</i>               | 141 |
| <i>Varga Nóra, Szigethy Norbert: Az affektum fogalmának alkalmazhatósága<br/>az Immobile című táncmű tükrében.....</i> | 147 |
| <i>Vojtek Miklós: Steinmassler János, Lábán Rudolf eltitkolt nagybátyja .....</i>                                      | 157 |
| <i>Maja S. Vukadinović: Pleasure and Dance .....</i>                                                                   | 163 |

## A KONFERENCIA PROGRAMJA

| 2023. NOVEMBER 3., PÉNTEK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | FRIDAY, 3 NOVEMBER 2023                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 8.30-9.00 Regisztráció                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 8.30-9.00 Registration                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 9.00-9.10 Megnyitó<br>ifj. Nagy Zoltán Színházterem előtere                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 9.00-9.10 Opening Ceremony<br>the foyer of Jr. Zoltán Nagy Theatre Auditorium                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>9.10-10.50 PLENÁRIS ELŐADÁSOK</b><br>ifj. Nagy Zoltán Színházterem                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>9.10-10.50 PLENARY SESSIONS</b><br>Jr. Zoltán Nagy Theatre Auditorium                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Francesca Falcone:<br><i>Reconstructing a Great Italian Dance Master:<br/>Havasi Gyopár (Edelweiss, 1911) by Nicola<br/>Guerra</i><br>Maja S. Vukadinović:<br><i>Pleasure and Dance*</i>                                                                                                                                                                                                                            | Francesca Falcone:<br><i>Reconstructing a Great Italian Dance Master:<br/>Havasi Gyopár (Edelweiss, 1911) by Nicola<br/>Guerra</i><br>Maja S. Vukadinović:<br><i>Pleasure and Dance*</i>                                                                                                                                                                             |
| <b>11.15-13.15 SZEKCIÓK</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <b>11.15-13.15 SESSIONS</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1. szekció<br><i>Táncművészet és pszichológia</i><br>Levezető elnök: Bernáth László                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Session 1<br><i>Dance and Psychology</i><br>Session Chair: László Bernáth                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Audrey van Herck:<br><i>Psychological Safety: Ballet Student's Perception<br/>and Recommendations</i><br>Nagy Fruzsina,<br>Medveczné Atinay Dorottya:<br><i>A professzionális táncművészek és vezetőik<br/>(mesterek, koreográfusok, művészeti vezetők)<br/>szakmai kapcsolatának vizsgálata,<br/>hatásmechanizmusainak feltárása</i><br><br>Pávics Judit:<br><i>A tánc és a pozitív pszichológia összefüggései</i> | Audrey van Herck:<br><i>Psychological Safety: Ballet Student's Perception<br/>and Recommendations</i><br>Fruzsina Nagy,<br>Dorottya Medveczné Atinay:<br><i>Exploring the Professional Relationship<br/>Between Professional Dancers and<br/>Their Leaders (HUN)</i><br><br>Judit Pávics:<br><i>The Correlations Between Dance and Positive<br/>Psychology (HUN)</i> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>2. szekció<br/> <i>Mesterek és tanítványok I.</i><br/> Levezető elnök: Lőrinc Katalin</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p>Session 2<br/> <i>Masters and Followers I.</i><br/> Session Chair: Katalin Lőrinc</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <p>Anna Leon:<br/> <i>Elsa Enkel in Greece: Choreographic Negotiations Around the First World War</i><br/> Frida Robles Ponce:<br/> <i>Choreographing Grief: On Gregory Maqoma's Work</i><br/> Gilányi Attila:<br/> <i>Applications of Virtual Reality in Teaching Dance History</i><br/> Tongori Ágota:<br/> <i>Who is the Master and Who is the Student? Intercultural Role Reversal in the "Theoretical" Training of International Dance Students</i></p> | <p>Anna Leon:<br/> <i>Elsa Enkel in Greece: Choreographic Negotiations Around the First World War</i><br/> Frida Robles Ponce:<br/> <i>Choreographing Grief: On Gregory Maqoma's Work</i><br/> Attila Gilányi:<br/> <i>Applications of Virtual Reality in Teaching Dance History</i><br/> Ágota Tongori:<br/> <i>Who is the Master and Who is the Student? Intercultural Role Reversal in the "Theoretical" Training of International Dance Students</i></p>                                        |
| <p>3. szekció<br/> <i>Tánc és társ-művészetek I.</i><br/> Levezető elnök: H. Major Rita</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <p>Session 3<br/> <i>Dance and Co-Arts I.</i><br/> Session Chair: Rita H. Major</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <p>Radák Judit:<br/> <i>Az Orosz Balett 1912-es budapesti vendéglőadásainak kapcsolata a magyar képzőművészettel*</i><br/> Rákos Kata:<br/> <i>Lux Elek szobrászművész kapcsolata az európai és a magyar mozdulatművészettel*</i><br/> Kovács Ilona:<br/> <i>The Dances of Ernő Dohnányi's Ruralia Hungarica (op. 32) *</i><br/> Strausz Imre-István:<br/> <i>A partitúra mint kézikönyv. Zenei információk feldolgozása a koreográfus munkájában</i></p>    | <p>Judit Radák:<br/> <i>The Connection Between the Ballets Russes's Guest Performances in Budapest in 1912 and Hungarian Fine Arts*(HUN)</i><br/> Kata Rákos:<br/> <i>Sculptor Elek Lux's Relationship with the European and Hungarian Modern Dance Movement*(HUN)</i><br/> Ilona Kovács:<br/> <i>The Dances of Ernő Dohnányi's Ruralia Hungarica (op. 32) *</i><br/> Imre-István Strausz:<br/> <i>The Score as a manual: Incorporating musical Content into the Choreographer's Work (HUN)</i></p> |
| <p><b>13.45-15.45 SZEKCIÓK</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <p><b>13.45-15.45 SESSIONS</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <p>4. szekció<br/> <i>Táncesztétika</i><br/> Levezető elnök: Nagy Péter Miklós</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <p>Session 4<br/> <i>Dance Aesthetics</i><br/> Session Chair: Péter Miklós Nagy</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Varga Nóra,<br/>Szigethy Norbert:<br/><i>Az affektum fogalmának alkalmazhatósági lehetőségei az „Immobile” c. táncmű tükrében*</i></p> <p>Hegedűs Sándor:<br/><i>Miről „szól” egy tánc(-mű), mikor éppen szándékoltan „semmiről”?</i></p>                                                                                                                                                                                                                                              | <p>Nóra Varga,<br/>Norbert Szigethy:<br/><i>The Problem of Affect in the Context of the Dance Performance ‘Immobile’* (HUN)</i></p> <p>Sándor Hegedűs:<br/><i>What Does a Dance(-piece) “talk” About, When Intentionally Just About “nothing”? (HUN)</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>5. szekció<br/><i>Mesterek és tanítványok II.</i><br/>Levezető elnök: Bolvári-Takács Gábor</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <p>Session 5<br/><i>Masters and Followers II.</i><br/>Session Chair: Gábor Bolvári-Takács</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <p>Balogh János:<br/><i>Táncmesterek könyve*</i><br/>Gáspár Emese:<br/><i>Művész-Menedzser-Művészmenedzser avagy Dózsa Imre munkássága</i><br/>Kézér Gabriella:<br/><i>Berczik Sára. Művészi nevelés</i></p> <p>Vojtek Miklós:<br/><i>Steinmassler János</i><br/><i>Lábán Rudolf eltitkolt nagybátyja*</i></p>                                                                                                                                                                            | <p>János Balogh:<br/><i>Book of Dance Masters (HUN) *</i><br/>Emese Gáspár:<br/><i>Artist - Manager - Artist Manager, in Other Words, the Work of Imre Dózsa (HUN)</i><br/>Gabriella Kézér:<br/><i>Artistic education and movement synthesis of Berczik Sára (HUN)</i><br/>Miklós Vojtek:<br/><i>János Steinmassler. Rudolf Lábán’s Secret Uncle* (HUN)</i></p>                                                                                                                                                                     |
| <p>6. szekció<br/><i>Néptáncművészet</i><br/>Levezető elnök: Ónodi Béla</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <p>Session 6<br/><i>Folk Dance Art</i><br/>Session Chair: Béla Ónodi</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <p>Hudák Dóra:<br/><i>Antik témák a magyar színpadi néptáncművészetben. Kricskovics Antal, Mucsi János, Novák Ferenc*</i><br/>Karácsony Zoltán:<br/><i>Mezőségi vagy kalotaszegi? A györgyfalvi sűrű legényesről</i><br/>Tóth-Knapecz Kata:<br/><i>„... kéziratban maradt.” A bukovinai székelylek kiadatlan táncmonográfiája*</i></p> <p>Horváth-May Dániel:<br/><i>Képletek, grafikonok, táblázatok és egyéb ábrázolási formák Martin György formai-strukturális tanulmányaiban</i></p> | <p>Dóra Hudák:<br/><i>Ancient Topics in the Hungarian Folk Dance Theatre. Antal Kricskovics, János Mucsi, Ferenc Novák (HUN) *</i><br/>Zoltán Karácsony:<br/><i>Mezőség or Kalotaszeg? On the Dance ‘Legényes’ of Györgyfalva (HUN)</i><br/>Kata Tóth-Knapecz:<br/><i>“Unpublished manuscript.” The Unpublished Dance Monograph of the Bukovina Székelys* (HUN)</i><br/>Dániel Horváth-May:<br/><i>Formulae, Graphs, Tables, and Other Forms of Representation in Formal-Structural Analysis Studies of György Martin (HUN)</i></p> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>7. szekció<br/> <i>Tánc és társművészetek II.</i><br/> Levezető elnök: Kovács Ilona</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <p>Session 7<br/> <i>Dance and Co-Arts II.</i><br/> Session Chair: Ilona Kovács</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p>Daru Andrea:<br/> <i>Egyfelvonásosok a századfordulón.</i><br/> <i>A műfaj jelentősége és hatása</i><br/> <i>Bartók Béla művészetében</i><br/> Lengyel Emese:<br/> <i>Néptánc és operett</i><br/> M. Nagy Emese:<br/> <i>Tánc és irodalom a kortárs folklórszínpadon.</i><br/> <i>Koreográfiai gondolkodásmódok,</i><br/> <i>műfajok, mesterek az ezredforduló néptánc-</i><br/> <i>művészetében*</i></p> | <p>Andrea Daru:<br/> <i>One-act Plays at the Turn of the Century.</i><br/> <i>The Importance and Influence of the Genre in</i><br/> <i>the Music of Béla Bartók (HUN)</i><br/> Emese Lengyel:<br/> <i>Folk Dance and Operetta (HUN)</i><br/> Emese M. Nagy:<br/> <i>Dance and Literature on the Contemporary</i><br/> <i>Folklore Stage - Choreographic Mindsets,</i><br/> <i>Genres, Masters in the Folk Dance Art of the</i><br/> <i>Turn of the Millennium* (HUN)</i></p> |
| <p><b>16.15-17.45</b><br/> <b>MŰHELYFOGLALKOZÁSOK</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <p><b>16.15-17.45</b><br/> <b>WORKSHOPS</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p>Adamovich Ferenc:<br/> <i>Affektív mozgáspedagógia workshop</i><br/> Lévai Péter:<br/> <i>Testszólam kísérletek</i><br/> <i>a kéz és a láb ritmikai függetlenítésére</i></p>                                                                                                                                                                                                                              | <p>Ferenc Adamovich:<br/> <i>Affective Movement Pedagogy</i><br/> Péter Lévai:<br/> <i>Body Parts Experiments for the Rhythmic</i><br/> <i>Separation of Hands and Feet</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p><b>18.00 KÖNYVBEMUTATÓ</b><br/> ifj. Nagy Zoltán Színházterem előtere</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p><b>18.00 BOOK PRESENTATION</b><br/> the foyer of Jr. Zoltán Nagy Theatre Auditorium</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p>A szerzőkkel Lőrinc Katalin beszélget</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <p>Moderated by Katalin Lőrinc</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <p>Fügedi János, Kovács Ilona és Lanszki Anita közelmúltban megjelent angol nyelvű könyveinek bemutatása.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                | <p>Recently published English language books by János Fügedi, Ilona Kovács, and Anita Lanszki</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <p><b>18.30 TÁNCELŐADÁS</b><br/> ifj. Nagy Zoltán Színházterem</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <p><b>18.30 DANCE PERFORMANCE</b><br/> Jr. Zoltán Nagy Theatre Auditorium</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <p>Kiss Rebeka Petra, Horváth Attila:<br/> <i>A kimondhatatlan jókedv játéka</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <p>Rebeka Petra Kiss, Attila Horváth:<br/> <i>Game of Unspeakable Joy</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

| 2023. NOVEMBER 4., SZOMBAT                                                                                                                                                                   | SATURDAY, 4 NOVEMBER 2023                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 09.00-11.00 SZEKCIÓK                                                                                                                                                                         | 09.00-11.00 SESSIONS                                                                                                                                                                                      |
| <p>8. szekció<br/> <i>Műfajok</i><br/> Levezető elnök: Fügedi János</p>                                                                                                                      | <p>Session 8<br/> <i>Genres</i><br/> Session Chair: János Fügedi</p>                                                                                                                                      |
| <p>Túri Virág Réka:<br/> <i>Klasszikus indiai táncok a mai színpadokon</i></p> <p>Lanszki Anita,<br/> Szente Dorina:<br/> <i>Regular Rituals in Changing Pedagogical Environments*</i></p>   | <p>Virág Réka Túri:<br/> <i>Classical Indian Dances on Today's Stages (HUN)</i></p> <p>Lanszki Anita,<br/> Szente Dorina:<br/> <i>Regular Rituals in Changing Pedagogical Environments*</i></p>           |
| <p>9. szekció<br/> <i>Tánc és antropológia</i><br/> Levezető elnök: Németh András</p>                                                                                                        | <p>Session 9<br/> <i>Dance and Anthropology</i><br/> Session Chair: András Németh</p>                                                                                                                     |
| <p>Olexa Csenge:<br/> <i>A queer reprezentáció története a táncszínpadon</i></p> <p>Csáji László Koppány:<br/> <i>The Relation of Anthropology of Dance and the Anthropology of Art*</i></p> | <p>Csenge Olexa:<br/> <i>The History of Queer Representation on the Dance Stage (HUN)</i></p> <p>László Koppány Csáji:<br/> <i>The Relation of Anthropology of Dance and the Anthropology of Art*</i></p> |
| <p>10. szekció<br/> <i>Módszerek a táncművészetben</i><br/> Levezető elnök: Dóka Krisztina</p>                                                                                               | <p>Session 10<br/> <i>Methods in Dance Education</i><br/> Session Chair: Krisztina Dóka</p>                                                                                                               |
| <p>Gál Eszter:<br/> <i>A kontaktimprovizáció módszertana</i></p> <p>Blaskó Borbála:<br/> <i>Mozdulat és mozdulatlanság</i></p>                                                               | <p>Eszter Gál:<br/> <i>Methodology of Contact Improvisation (HUN)</i></p> <p>Borbála Blaskó:<br/> <i>Movement and Immobility (HUN)</i></p>                                                                |

| 11.30-13.30 SZEKCIÓK                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 11.30-13.30 SESSIONS                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>11. szekció<br/> <i>Képzésfejlesztés a táncművészetben</i><br/> Levezető elnök: Gáspár Emese</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <p>Session 11<br/> <i>Training Development in Dance Education</i><br/> Session Chair: Emese Gáspár</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p>Csizmadia Tamás:<br/> <i>Inspiring Six Days in London</i><br/> Furulyás Dóra, Péter Petra:<br/> <i>Mozgásalapú kutatómódszertani kurzus</i><br/> <i>táncművész hallgatók számára*</i><br/> Lévai Emese:<br/> <i>A Tánc-Tér-Kép elnevezésű mesterprogram i</i><br/> <i>ndulása, tapasztalatok, továbblépési lehetőségek.</i><br/> <i>Kreativitás és élményfeldolgozás. Kérdések és</i><br/> <i>válaszok a 21. századi táncművészeti órákon*</i><br/> <br/> Nicoleta-Cristina Demian:<br/> <i>Exploring the Intersection of Dance Education</i><br/> <i>and Digital Technology</i></p> | <p>Tamás Csizmadia:<br/> <i>Inspiring Six Days in London</i><br/> Dóra Furulyás, Petra Péter:<br/> <i>Movement-based Research Methodology Course</i><br/> <i>for Dance Students* (HUN)</i><br/> Emese Lévai:<br/> <i>The Start of the Master's Program Called Tánc-</i><br/> <i>Tér-Kép. Experiences, Possibilities for Advance-</i><br/> <i>ment. Creativity and Experience. Processing</i><br/> <i>Questions and Answers on 21st Century Dance</i><br/> <i>Classes* (HUN)</i><br/> Nicoleta-Cristina Demian:<br/> <i>Exploring the Intersection of Dance Education</i><br/> <i>and Digital Technology</i></p> |
| <p>12. szekció<br/> <i>Tánc történet</i><br/> Levezető elnök: Gelenczey-Miháلتz Alirán</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <p>Session 12<br/> <i>Dance History</i><br/> Session Chair: Alirán Gelenczey-Miháلتz</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>Gara Márk:<br/> <i>A romantikus balett morfológiája*</i><br/> H. Major Rita:<br/> <i>Cocteau - tánc – színház</i><br/> Thierry Jaquemot:<br/> <i>Dance and Music Hand in Hand: Federico</i><br/> <i>Campilli's (1819-1889) Family Ties*</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <p>Márk Gara:<br/> <i>The Morphology of Romantic Ballet*(HUN)</i><br/> Rita H. Major:<br/> <i>Cocteau - Dance - Theatre (HUN)</i><br/> Thierry Jaquemot:<br/> <i>Dance and Music Hand in Hand: Federico</i><br/> <i>Campilli's (1819-1889) Family Ties*</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>13. szekció</p> <p><i>Kutatásmódszertan a táncművészetben</i></p> <p>Levezető elnök: Lőrinc Katalin</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <p>Session 13</p> <p><i>Research Methodology in Dance</i></p> <p>Session Chair: Katalin Lőrinc</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <p>Kristián Kohút:</p> <p><i>Slovak Choreographers and Their Work as a Subject of Theatrical Research</i></p> <p>Lanszki Anita,</p> <p>Tongori Ágota,</p> <p>Papp-Danka Adrienn:</p> <p><i>Characteristics of Research in Tertiary Dance Education. A Systematic Literature Review of the Recent Research</i></p> <p>Lubica Orovnická:</p> <p><i>Movement Analysis and Its Importance in the Process of Teaching Classical Dance</i></p> | <p>Kristián Kohút:</p> <p><i>Slovak Choreographers and Their Work as a Subject of Theatrical Research</i></p> <p>Anita Lanszki,</p> <p>Ágota Tongori,</p> <p>Adrienn Papp-Danka:</p> <p><i>Characteristics of Research in Tertiary Dance Education. A Systematic Literature Review of the Recent Research</i></p> <p>Lubica Orovnická:</p> <p><i>Movement Analysis and Its Importance in the Process of Teaching Classical Dance</i></p> |
| 13.45 Konferenciazárás                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 13.45 Conference Closure                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| *Az előadások közül a jelen kötetben is megjelent tanulmányokat csillaggal jelöltük.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | *The papers included in the present proceeding are marked with an asterisk.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |



## **Fodorné Molnár Márta**

Rektori megnyitó a Magyar Táncművészeti Egyetem  
IX. Nemzetközi Táncstudományi Konferenciáján

Budapest, 2023. november 3.

Ladies and gentlemen,  
Dear Guests,

First of all, it is a great honour to welcome you to the 9th International Conference on Dance Science, organized by the Hungarian Dance University. You have come to the university at a very special time, because I am delighted to tell you that we are in the final stages of our first international ballet competition called the Budapest Ballet Grand Prix. There will be more than 90 candidates from more than 20 countries.

Second of all, as you all know, the art of dance is not language-bound, and it is understandable and acceptable to everyone in the world. However, it is very important to examine aspects of dance scientifically, which is the aim of this international conference. I would like to highlight that in Hungary, the Ministry responsible for Higher Education considers artistic works and choreographies equivalent to academic publications, which is very unique. The Hungarian Dance University's aim is to become one of the top 3 universities in Central Europe by 2030, and we hope this conference will help to achieve this goal as well.

Last but not least, I would like to thank my colleagues for their dedicated work to make this conference happen.

The conference programme will include a lot of very interesting presentations. I wish all the speakers a successful presentation and all the participants a meaningful time. I hope to see you at our campus in the following years as well. I hereby open this conference.

Fodorné Molnár Márta PhD  
egyetemi tanár, rektor



Balogh János

## Táncmesterek könyve

Három pécsi táncmester a 19. és 20. századból

### Bevezetés

Írásomban három, a 19. és 20. században működő pécsi táncmester életét, tevékenységét mutatom be. Tevékenységükkel kapcsolatban arra keresem a választ, hogy milyen szerepet tölthettek be koruk kulturális életében? Milyen lokális kapcsolati hálót tudtak kiépíteni, fenntartani? A polgári életbe történő integrálódásukhoz milyen életstratégiáik segítették őket? Voltak-e törekvéseik a tánc kultúra formálására, a hagyományteremtésre, vagy a modernizálásra? Mennyiben határozta meg származásuk táncmesteri tevékenységüket, és a városi társadalomba illeszkedésüket? Életrajzi adataik (család, származás, életút, önképzés), életstratégiáik (kooperáció, lokalitás, mobilitás, diverzitás), és táncmesteri tevékenységük (ízlésformálás, hagyományteremtés, modernizálás) részletes feltárása, valamint az urbánus és a rurális közösségekben való tevékenységük nemcsak az adott korszak táncműveltségére, de annak változásaira és továbbélésére is rávilágíthat.

A kutatásban tehát olyan, korlátozottan érvényesíthető történeti forrásokat kellett társadalmi kontextusban értelmezni, amelyek a városi társadalomnak egy sajátos szakmacsoportjára vonatkoznak, s amely csoport – tevékenysége révén – változatos kapcsolatrendszerekhez fért hozzá és széles társadalmi csoportokat ért el. A tánc és viselkedésformák átadása a társasági (társadalmi) életben való érvényesülést segítette elő, ezért a táncmester ideológiai szerepe és befolyása, a táncmesterség szakmai követelményei iránymutatóak voltak, és ezáltal meghatározták az általános polgári műveltségben betöltött szerepét (Kaposi, 1970).

A terjedelmi korlátok a források és a metodika vázlatos ismertetését tették lehetővé. Bár az előadásban kitértem a mozdulatművészet mestereire, itt erre nem lesz lehetőség. A három táncmester bemutatása során kísérletet tettem annak reprezentálására, hogyan lehetséges „tánc történeti adatok, dokumentumok segítségével közelebb kerülni elmúlt életvilágok megértéséhez” (Kavecsánszki, 2021, p. 70).

### Források és metodika

A kutatás dominánsan az archívumi forrásokra épül, melyek legnagyobb része a város és a vármegye táncéletével kapcsolatban a korabeli sajtóban megjelent írásokat öleli fel. Ezeknek a forrásoknak a túlnyomó része szekunder, kis hányaduk (főként a hivatalos közlemények, anyakönyvek) primer forrásnak tekinthetők, melyek forráskritikai vizsgálatát követően eltérő minőségű szintézis és történeti expozíció valósítható meg (Fazekas, 1999; Szilágyi, 2001). A történeti források vizsgálata során a megfigyelés, leírás, megértés, összehasonlítás és értelmezés az archívum szimbolikus terében zajlik. A kutatás időkeretének és az adatgyűjtés terének kitágítása – antropológiai kontextusban – az archívum terepként való használataként értelmezhető (cf. Illés, 2019; Wilhelm, 2019).

A feldolgozást főként a hely-, és kultúrtörténeti írások, valamint a tánc történeti kontextusok fogták keretbe (cf. Appadurai, 2001; Dobszay, 2019; Gál, 2015; Márfi, 1986, 1996, 2003, 2010, 2017; Nagy, 2017; Pilkhoffer, 2003, 2015, 2022). Az összefoglaló helyi társadalom-, város-,

és művelődéstörténeti írások mellett az értelmezést a zsidósággal kapcsolatos munkák segítették (cf. Glässer & Zima, 2022; Gollance, 2021; Katz, 2005; Orysieck, 2007; Rossen, 2012, 2014; Varga, L., 2005; Vörös, 2010).

A tánc történeti, táncfolklorisztikai, etnokoreológiai megközelítések együttes alkalmazásának felvetése a megfelelő táncantropológiai módszertani eljárások alkalmazási lehetőségeire mutat rá (cf. Dóka, 2014, 2015, 2016, 2017, 2022; Kaposi, 1968, 1970, 1979, 1985, 1987, 1991; Kavacsánszki, 2007, 2013, 2015a, 2015b, 2015a, 2015b, 2021, 2022; Kürti, 1995, 2014; Vályi, 1953, 1969; Varga, S., 2015).

Kavacsánszki szerint a tánc kultúra újszemponitú vizsgálatát a „történeti táncantropológia” mint kutatási irány jelölheti ki, mely a kritikai vagy leíró tánc történet mellett, a történeti antropológia, elveinek és módszertanának (cf. Apor, 2006; Hofer, 1984; Klaniczay, 1992; Kósa, 2003; Niedermüller, 1992; Peter Burke, 1984), valamint az „új társadalomtörténet” (mentálitástörténet) (cf. Conrad, 2005; Gyáni, 1997; Szijártó, 1996) eredményeinek figyelembevételével valósítható meg (Kavacsánszki, 2021).

Kavacsánszki meghatározásával egybevége, a dolgozatban a tánc kultúra – tánc mesterség – tánc mester helye, szerepe, jelentősége egy adott időkeret adott lokalitásában, a társadalomtörténeti kontextusban kerül megvilágításba, mely a – korabeli viszonyok között érvényes – táncélet szimbolikus, illetve reprezentációs gyakorlataira is reflektál. Ebben nem a táncra mint formára esik a hangsúly, hanem a táncra, a tánc mesterségre mint kulturális jelenségre.

Annak ellenére, hogy tánc mestereink jelentős része származását tekintve valamely kisebbséghez is tartozott, az etnicitás (zsidó, vagy szintó származás) nem központi pillére, kerete tevékenységük értelmezésének. A kontextust a tánc mesterség, a tánc mester és a modernizálódó polgári társadalom kulturális élete közötti viszony határozza meg. A tánc tanítás terén nem a zsidóság, vagy a cigányság eltérő örökségének bemutatása a cél, hanem integrálódásuk folyamatát és eltérő lehetőségeikből adódó életstratégiákat próbálja megragadni. Ezeket az eltérő lehetőségeket olyan változó történelmi, politikai, gazdasági interakciók határozták meg, melyekkel túllépték etnikumuk határait. A életrajzokban az egyező vagy szituatív etnikai identitásra, a különállást, elhatárolódást jelző kulturális különbségekre, az eltérő normák hangsúlyozására utaló cselekvések inkább a kulturális pluralizmus kontextusában értelmezhetők, mint az etnicitás hangsúlyozásában (Barth, 1969, 1996; Bodnárné Kiss, 1998; Jenkins, 2002). Ezek a modernizálódó polgári társadalom cselekvésre készítő jelenségei, melyek integrálódásukat segítették.

## Pécs tánc mesterei

*Preusz József (Tétény, 1808 – Pécs, 1870. szeptember 2.)*

Preusz József 1808-ban született Tétényben,<sup>1</sup> és 1870-ben hunyt el Pécsen (Izraelita Hitközség, 1870). Felesége Bruckner Zsófia (Bonyhád, 1811–?). Gyermekai Adolf,<sup>2</sup> Eduard,<sup>3</sup> Kálmán

<sup>1</sup> A település 1949-ig önálló település volt, majd Budapesthez csatolták, és Budatéténnel, valamint Budafok nagy részével napjainkban a XXII. kerületet alkotja. A tétényi zsidók történetével foglalkozik Bayer Árpád –Pelikán Imre: Baross Gábor-telep története kezdetektől a Budapesthez csatolásig. Budapest: Budapest XXII. kerület Önkormányzata, 2014. című kötete, melyből rövid összefoglalókat ad a „barossblog” weboldal: <http://barossblog.blogspot.com/2014/07/zsidok-nagytetenyben-szetvalt-de.html> (letöltés ideje: 2022. október 03.). Az online is kutatható tétényi zsidó anyakönyvekben 1808-ban valamint a megelőző és követő években Preusz József (Josephus) néven nem található bejegyzés. 1808-ban egy Preusz Israel anyakönyveztek itt.

<sup>2</sup> (1836 - 1908.08.29 Pécs) a Duna Gözhajózási Társaság tisztviselője, Baranya vármegye könyvvivője, a Mecsek Egyesület (Kiss, 1902, p. 87), a pécsi Színházi Bizottság tagja 1883 és 1886 között (Márfi, 1993, p. 246), zongoraművész, zenetanár.

<sup>3</sup> (1842. 12. 04 Pécs - 1896. 04. 21 Bécs) zeneszerző, karnagy

(Coloman),<sup>4</sup> Wilhelmina,<sup>5</sup> valamint Zsigmond<sup>6</sup>. A család adatait a Magyar Királyi Helytartótanács által elrendelt 1848-as zsidó összeírás (Magyar Királyi Helytartótanács, 1848), valamint az Israel Löw főrabbi által 1850-ben készített Conscription Buch (Israel, 1850, p. 124) is feljegyezte. Adolf és Zsigmond szoros barátságot ápolt a híres pécsi porcelángyáros, Zsolnay Vilmos leányával, Terézzel is, aki naplójában emlékezik meg róluk (Tolnay, 2017). Eduárd, Zsigmond és Kálmán a 19. század végi zsidó migrációs hullámmal végül elhagyták szülővárosukat, és Bécsben, illetve környékén teremtettek egzisztenciát.

Pécs szabad királyi várossá történő kinevezése után (1780), II. József uralkodásának időszakában (1780–1790) kezdődtek meg az első kísérletek az addig kitiltott zsidóság betelepülésére (Radnóti, 1994). Lakhatási engedélyt végül 1788-ban kapott két zsidó család, majd számuk az elkövetkező évtizedekben lassan növekedett (Schweitzer, 1966). A város kirekesztő törekvései ellenére a betelepülés jogát végül az 1840 évi XXIX. törvénycikk teremtette meg. Ebben az évben jött létre a Chevra Kadisa, a zsidó hitközség alapszabálya, és 1842-ben kezdte meg itt működését Löw Izrael megyés főrabbi (Radnóti, 1999).

Preusz József betelepelési kérelmét képviselőjében az 1786-ban elsőként betelepelési engedélyt kapott Weismayer Márk fia, az ekkor a Pécsi Zsidó Hitközség első elöljárójaként regnáló Weismayer Moses terjesztette elő 1841-ben (Hábel, 2016). A hatósági bejegyzés szerint „Preis József szépírást tanító zsidó magát városi lakónak bevétetni kéri – bevétetik” (Magyar Nemzeti Levéltár, 1841).

A csatolt tanúsítványokban főnemesek, megyei és városi hivatalnokok, valamint polgárok tettek bizonyosságot jó pedagógiai munkájáról, erkölcsi feddhetetlenségéről. Weismayer szerint a kalligráfus<sup>7</sup> akkor 17 éve tevékenykedett Pécsen, azaz 1824-ben, 16 évesen érkezhett ide. A bejegyzések széles kapcsolati hálóját és tevékenységi körét is reprezentálják<sup>8</sup>. Dollinger Károly Pécs polgármestere német nyelvű bejegyzése szerint (1. ábra) „... *gegesenen anterrichte im Schönschreiben, Tanzen, und in de Musik lobenswerth den erwartungen und dem Bedürfnisse hiesigen Publikums selbst entsprachen ...*”, vagyis szépírást, tánc- és zeneórái dicséretesen megfeleltek a helyi közönség (közösség) elvárásainak és igényeinek<sup>9</sup>. A tanúsítvány szerint Preusz József a szépírást nemcsak tanította, de leveleket és – a vármegye számára – hiteles iratokat is készített (Magyar Nemzeti Levéltár, 1841).

.....  
<sup>4</sup> (1844–1917.05.03 Bécs)

<sup>5</sup> (1849 március 12. - ??)

<sup>6</sup> (Sigmund) (1858–??) Cs. és kir. járásbíró, Bécsben (Pécsi Figyelő, 1900, p. 3)

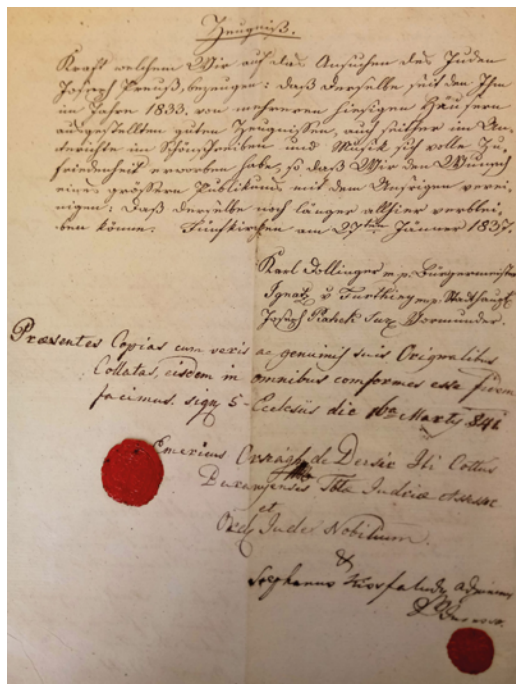
<sup>7</sup> A kalligráfia a díszes „szépírást”, vagy „ékes írást” művészete.

<sup>8</sup> Az iratban tizenegy hosszabb-rövidebb méltató szöveg és harmincnégy aláírás található az iratokon. A polgármester, a gyógyyszerész, a szolgabíró és vármegyei ülnök mellett – többek között – adószedő, táblabíró, orvos, ügyvéd, katonatiszt (őrnagy), vármegyei bizottsági felügyelő és a királyi tábla hiteles jegyzője is szerepel az aláírók között.

<sup>9</sup> Saját fordítás

## 1. ábra

Dollinger Károly polgármester német nyelvű bejegyzése



Az engedélyezett beköltözést követően még egy ideig bérletben a Budai külvárosban, majd a Jókai utca 5-7. telken lévő házban lakott, amelyben korábban a Franz Josef Lehranstalt zsidó elemi iskola működött (Madas, 1978, pp. 225–226; Magyar Nemzeti Levéltár, 1861a, 1861b). A lakóház mellé épített saroképületben felesége, Bruckner Zsófia, önálló divatáru üzletet működtetett 1873-ig (Madas, 1978).

A személyével kapcsolatban szórványosan felbukkanó adatok szerint 1841-ben a Pécsi Szent-Egylet, a zsidó hitközség jótékonyági szervezetének tagja volt (Irsai, 1928). 1843-ban ülőhelyet váltott az első Pécsi zsinagógában (Hábel, 2013). Az 1846-os összeírásban a kalligráfusként feltüntetett mester adózásához évi 30 forint jövedelemfelesleget jegyeztek fel (Cserkúti, 1914). A Pécsi Dalárdának annak alakulásától fogva tagja volt (Angyal, 1865; 1866; Bánffay, 1863; 1864). A Dalárdának fia, Adolf is tagja és tisztségviselője volt, akiről kortársa úgy emlékezett meg, mint „[...] Pécs első táncmesterének fia, aki még maga hegedült növendékei táncóráira [...]” (Lenkei, 1934).

Preusz József egyike az első pécsi zsidó családfőeknek, és talán utolsó képviselője volt a klasszikus műveltségű táncmestereknek. A zenetanár, kalligráfus és táncmester azért tudott városi polgárként érvényesülni, mert olyan speciális ismeretek birtokában volt, melyek széles kapcsolatrendszer kialakítását tették lehetővé. Ennek révén integrálódott a pécsi polgári társadalomba, melyhez hozzájárult a vallási kötelekellék fellazulása, a neológ hitközséghez való tartozás. Kalligráfusként olyan a városi és egyéb szervezetek működésekhöz szükséges szolgáltatást nyújtott, amely nem csak a felekezeti igényeket szolgálta ki. Kapcsolatainak kialakítására, fenntartására, megújítására felekezeten belül is törekedett. Rokonsága, családja révén a tétényi, és a bécsi zsidó közösséggel, tevékenységei miatt pedig a pécsi nemességgel, a városi előjárókkal, a város prominens polgáraival,



a nagyiparos zsidó családokkal is kapcsolatban állt. Felesége divatáru üzlete nemcsak gazdasági lehetőséget biztosított, de fenntartotta, újratermelte, megújította kapcsolati tőkéjét.

Mivel nyilvános tanítást nem vállalt, és nincs adatunk újító, hagyományteremtő megvalósításaira, táncmesteri tevékenységének hatása nem tekinthető olyan széles körűnek, mint az őt követő generációké.

*Herczenberger József (Zombor, 1830. december 13. – Pécs, 1918. december 13.)*

Zombori (Vajdaság, Nyugat-Bácska) születésű (Római Katolikus Egyház, 1830), híres szintó (muzsikus cigány) családból származik. Zenei képzettsége egész életpályáját végig kísérte.

Az 1850-es években telepedett le Pécsre. 1858-ban feleségül vette (Római Katolikus Egyház, 1858) a neves és vagyonos pécsi mészárosmester, Sillay József leányát, Sillay Juliannát (1836–1922), amivel megalapozhatta táncmesteri tevékenységét (Dunántúl, 1922).

## 2. ábra

*Herczenberger József portréja 1902-ből<sup>10</sup>*



Három gyermekük született. Gyula (1860–1950)<sup>11</sup>, Mária Helena (1864–?), Josephina Aranka<sup>12</sup> (1868–1891) és Helena Maria “Ilka” (1876–1882).

Táncmesteri tevékenységéről az első adat 1860-ból származik, amikor Szigriszt József tanintézetében tevékenykedett (Szigriszt, 1860). Nyilvános tánciskolája mellett 1867-ben rövid ideig a Pécsi Testgyakorló Intézetnél működött (Dunántúl, 1925), majd az 1868/1869. tanévben a Ciszterci Gimnáziumban (Szalay, 1868), az 1869/1870. tanévben pedig a Pécsvárosi nyilvános Alreáltanodában (Szauter, 1870) volt mozgástanár.

<sup>10</sup> (Cziglányi, 1902, p. 551)

<sup>11</sup> Herczenberger Gyula, aki a gróf Majláth uradalom intézője, a szerb megszállást követően a marcali gróf Széchenyi uradalom, majd a Mohácsi Járás gazdasági felügyelője volt, felvette anyja családi nevét, így 1907-től Sillay Gyula (Landauer, 2016, p. 285; Pannon Digitális Egyesített Archívum, 1882, 1891; Római Katolikus Egyház, 1860, 1864, 1868, 1876; Rubinek, 1907).

<sup>12</sup> Mayer Károlyné

Praxisát – a városi nyilvános táncoktatás mellett – még vidéken, a „legelőkelőbb családoknál” vállalt oktatás is jellemezte (Pécsi Figyelő, 1881). Pécsi működése során jobbra a „Hattyú”-ban tartotta foglalkozásait és a bálakat, de a város egyesületeinek táncos eseményeit azok székházában rendezte. A tánciskoláiról szóló sajtóértékesítések alapján Pécsen csak nyilvános táncoktatást tartott, a gyermekektől a fiatal felnőttekig, míg magánórákat, kiscsoportos tanításokat csak a vidéki szalonokban, kúriákban vállalt.

Pécsre érkezésétől fogva tagja volt a Pécsi Dalárdának, melyben tisztséget is vállalt (Pécsi Napló, 1901). Zenei műveltsége okán a férfikarnak írta többek között a „Te az enyim” című népies dalát (Pécsi Lapok, 1867). Koreográfiáinak zenéjén túl, közreadott tánczenéket is (Corvina, 1895).<sup>13</sup> Újító törekvéseit nem csupán zenei darabjai jelezték, hanem a nemzeti identitást is kifejező, országos hírvű koreográfiája, a „Levente-táncz” is, mely halála után még évtizedekig a pécsi táncmesterek praxisának része volt, a bemutatók különleges darabjának számított (Réthei, 1985).

Herczenberger József az egyetlen baranyai táncmester, aki országos hírnévre tett szert, nem csupán tanításával, szerzeményeivel, országos szervezetekben vállalt tisztségeivel. Tánckönyvei – az 1874-ben Pécsen kiadott „Az illem, társalgás és táncz főbb szabályai különös tekintettel a társas tánczok ügyes rendezésére”, és az 1890-ben Budapesten kiadott „Táncz-Salon” –, nemcsak a korszak ismereteit és elvárásait tükrözték, de lehetőséget adtak a táncösszeállítások népszerűsítésére és egyben megörökítésére, valamint a hazafias érzelmek kifejezésére is (Herczenberger, 1874, 1890).

Komoly szakmai elismerést jelentett, hogy – a nemzetközi táncanfolyamokat is rendszeresen felkereső – Róka Pál<sup>14</sup> a berlini táncanfolyamon Herczenberger „Társalgó” c. koreográfiáját is tanította (Pécsi Napló, 1897). Herczenbergert vélhetőleg ez a szoros szakmai és személyes barátság is hozzásegítette ahhoz, hogy igen gyorsan haladhasson felfelé a Magyar Táncitanítók Egyesületének ranglétráján,<sup>15</sup> amely a későbbiekben meghatározta viszonyát is a pécsi táncmesterekkel is, hiszen táncmesteri oklevelek kiadásán keresztül lehetősége volt befolyásolni a lokális erőviszonyokat, amire kísérletet is tett (cf. Herczenberger, 1906a, 1906b; Kovács, 1906; Róka, 1906; Saphir, 1906).<sup>16</sup>

A közel húsz esztendeig egyedül, voltaképp konkurencia nélkül működő mester a századfordulóra azzal a helyzettel találta magát szemben, hogy rajta kívül még öt táncmester működik a városban, akik modern szemlélettel, vállalkozói ambíciókkal, az üzleti érdekeket szem előtt tartva, egymással kooperálva, sajátos szolidaritásban működnek. Herczenberger ennek a szakmacsoportnak egy kívülálló tagja volt, nem származása, hanem feudális, tekintélyelvű felfogása és személyes ambíciói miatt.

Herczenberger a megváltozott társadalmi és kulturális rendszerhez nem, vagy nehezen alkalmazkodott. Jól kiolvasható ez a vele kapcsolatos, őt érintő írásokból. Valamennyi tájékoztató

<sup>13</sup> Ilyen volt például a „Polka Noblesse”, vagy a „Kreuzpolka für das Pianoforte”, melyeket a budapesti Rózsavölgyi és Társa Zeneműkereskedésben is kapni lehetett.

<sup>14</sup> Neves budapesti táncmester, a Magyar Táncitanítók Egyesületének elnöke, az 1900-ban, Nagykőrösön kiadott, és tankönyvként használt „A táncművészet tankönyve” szerzője

<sup>15</sup> Az 1891-ben létrejött Egyesület alapító tagjaként 1892-ben már bekerült választmányba, illetve abba a vizsgáló bizottságba, mely a táncitanítói oklevelek kiadásáról dönt. 1893-ban – 6 hónappal később - alelnöke, egy évre rá, 1894-től pedig elnöke lehetett az országos szervezetnek.

<sup>16</sup> Herczenberger és Róka Pál – hogy a pécsi praxis akadálytalanul „gazdát” cserélhessen – nyilvánosan is kétségbe vonta Kovács József Kovács József (1880–1943) fiatal, kezdő pécsi táncmester tudását, és megszerzett oklevelét azzal az állítással, hogy a volt „borbélysegéd” rosszhiszeműen félre akarta vezetni a Pécsieket, ergo engedély nélkül (kontárként) működött. A polémiát végül Saphir Imre, neves budapesti tánctanár levele zárta. Saphir szerint Kovács József Róka Pál tanítványa volt, aki végül a képzési díjért nem adott értékelhető tudást, és Herczenberger érvényesítenie akarta befolyását azzal, hogy levelet írt Saphirnak, melyben azt kérte, gátolja meg az oklevél kiadását.

szöveg, melyek egyes szám harmadik személyben íródtak.<sup>17</sup> Ezzel összefüggésben, a róla szóló híradások elmaradhatatlan kelléke volt Herczenberger „eposzi jellemzése”, állandó jelzőkkel, szófordulatokkal, illetése.<sup>18</sup> Haláláról szóló híradások tovább idealizálták személyét (Dunántúl, 1918a, 1918b, 1919a, 1919c).

Herczenberger Józsefet országos viszonylatban is a legnevesebb táncmesterek között tartják számon. A hírnévhez vezető úton magas szintű zenei és táncmesteri képzettsége, valamint jó házassága segítette. Híres koreográfiai és komponált zenéi, széles szakmai kapcsolatrendszere, jelentős lokális és hazai szervezetekben való szerepvállalása országos hírűvé tette. Sikerét mindezek mellett a két évtizednyi monopol helyzete és országos szakmai kapcsolatai tették lehetővé. Lokális viszonyait is jellemző adatok feudális, tekintélyelvű felfogására utalnak, mely nem volt összeegyeztethető a modern polgári szemlélettel, a kulturális élet, a művelődési formák dualizmus kori változásaival.

*Fellner János (Budapest, 1874. január 5. – Budapest, 1936. február 2.)*

Fellner János 1874. január 5-én született, Fellner Fülöp cipész, és Gál Rozália gyermekeként, Budapesten (Római Katolikus Egyház, 1874). Szülei csak 1892-ben kötöttek házasságot.<sup>19</sup> Fia Fellner László tánctanár, aki édesapja örökségét, a tánc és a tánctanítás iránti elhivatottságát, vállalkozó, modernizáló szellemét vitte tovább. Fia mellett a következő táncmesteri nemzedékből Sztipics József volt a tanítványa.

Táncmesteri tevékenységét 1896-ban kezdte meg. 1899-ben még Budapesten adtak tiszteletére táncestetélyt (Pesti Napló, 1899), itt a Pécsi Munkásképző Egylet által 1908 október 3-án indított tánctanfolyam tanáraként találkozunk először a nevével, ahol a hirdetés szerint „... Tanítva lesz: Boston, Társalgó Francia négyes, Körmagyar, Pas de Patineur, Pas de Quatre, Graciana, Tomtit, Levente, Lánccé, Excelsior-Boston, Polka française, Keringő, Csárdás és az összes körtáncok” (Munkás, 1908, p. 10).

Hirdetése az első világháború végéig nagyméretűek, részletezők voltak és sűrű időközönként jelentek meg, amely egyértelműen a tudatos üzletépítésre utal. Ugyan ezt a tudatosságot látjuk abban is, hogy a hirdetésekben a sztenderd formák mellett külön kiemelte a legújabb divatos táncok tanítását is, amellyel egy modern, divatkövető tánciskolát, és kiemelt, egyedi pedagógiai módszerével a könnyű és gyors tanulást ígérte (Fellner, 1909).

Mindezekhez biztosította a könnyű elérhetőséget, azaz követte a piac igényeit is azzal, hogy az állandó tánciskola helyszínéként egy jobban elérhető belvárosi helyszínt biztosított. Saját, „könnyen felfogható” módszerét – főként a kezdetekben – szinte mindenhol kiemelte. Mindezek mellett tudatosan választotta vállalkozásának felépítéséhez célközönségének korosztályát (4. ábra) (Fellner, 1909).

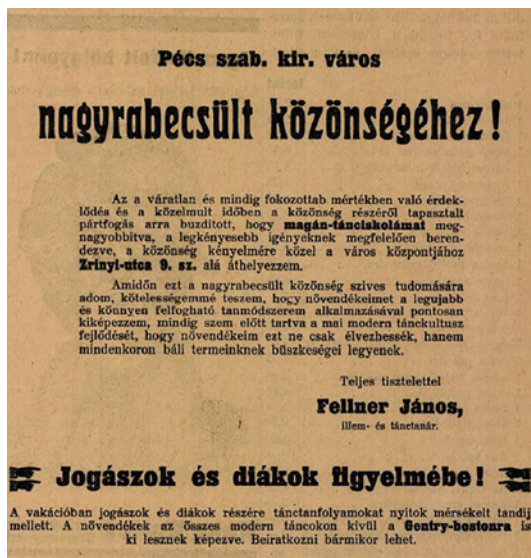
.....  
<sup>17</sup> Vagyis a táncmester – két alkalmat kivéve – nem hirdetett, nem szólt közvetlenül a közösséghez. Ezen szövegek gyakori kezdő formulája volt az „úgy hírlík”, „úgy tudjuk”, stb., melyek mintegy megfelelő távolságban tartották a pécsi polgárokat. Ez a gyakorlat nehezen volt összeegyeztethető a modern polgári szemlélettel, a társadalom és a kulturális élet dualizmus kori változásaival.

<sup>18</sup> Ezzel felhívva a figyelmet erőnyeire, „táncmesteri tapintatosságára”. Ezek: „városunk derék táncmestere”, „táncmesterünk”, „a mi Herczenbergerünk, ki e szakban egyike a legjelesebbeknek az országban”, „országos híru tánctanító”, „legrégibb s mégis örökifjú” stb.

<sup>19</sup> Feleségéről, házasságáról nem rendelkezem még információkkal.

### 3. ábra

*Fellner János nagyméretű hirdetése*



Nem feledkezett meg tanítványairól és pártfogóiról az ünnepek alatt sem: a sajtó hasábjain keresztül kívánt boldog újévet (Fellner, 1909).

1913-ban, majd 1915–1917 években nincs hirdetése, ekkor, ha nem is szolgált a fronton, a táncmulatságok szervezése hivatalosan is csak a jótékonyági eseményekre korlátozódhatott. 1918-tól már sokkal szűkszavúbb apróhirdetéseket adott fel.

A kor modern táncai mellett, a „magyar táncok” tanítására is külön figyelmet fordított. A csárdás mellett számos korabeli sikeres koreográfiát oktatott.<sup>20</sup>

Munkásságát az újításra való törekvés is jellemezte, melyben kanonizált formákat is módosított. Ez a törekvése felveti annak a lehetőségét, hogy a paraszti táncműveltségben fellelt változatos formák nem helyi módosítások, vagy folklorizáció eredményei, hanem alapvetően a táncmesterek módosításaiként már így kerültek a falu tánciskolaiba.<sup>21</sup>

Modernizáló, újító törekvése mellett a pályatársakkal való kooperációra is jól törekedett, mely Guttmann Ármin táncmesterről írt nekrológia mellett több közösen szervezett rendezvényről tudósító cikkben is olvasható (Pécsi Közlöny, 1910).

A lakásán folytatott privát tánctanítások mellett nagy létszámú tánckompozíciókat is készített (Pécsi Közlöny, 1912). Fellner nem csak a pályatársakkal, de más egyesületekkel, művészekkel is együttműködött, illetve jótékonyági rendezvények szervezésében és lebonyolításában is részt vállalt tánctanításával (Dunántúl, 1919b; Pécsi Napló, 1919). Filantróp magatartása mellett vidéken, valamint különböző társadalmi rétegek és korosztályok számára is vállalt tanítást, ami

<sup>20</sup> Veszter Sándor 1844-ben Rózsavölgyi Márk zenéjére komponált „Társalgó” koreográfiája, a korszak híres pécsi táncmesterének, Herczenberger Józsefnek 1898-ban készült Levente koreográfiája, melyet a pécsi jogakadémia polgárainak ajánlott tisztelete jeléül, (vagy a korszak leghíresebb darabja, a szintén Rózsavölgyi zenéjére, Szóllósy Lajos által 1840-ben komponált Körtánc (Körmagyar), mely valamennyi tánckönyvben helyet kapott (Vö: Dóka, 2017, p. 62; Herczenberger, 1898, p. 6; Pesovár, 1980, p. 720).

<sup>21</sup> A jelenség a polgári társastáncok más formáiban is tetten érhető. Ilyen a Berkes Eszter drávaszögi és szlavóniai gyűjtési anyagában található sormagyar háromféle változata (cf. Balogh & Gunszt, 2016, pp. 150, 166).

nem csupán üzleti törekvéseit, de társadalmi szerepvállalását és nemzeti elkötelezettségét is jelzi. Mindez szakmai és oktatói elkötelezettségével és innovációs törekvéseivel párosult (Fellner, 1911; Dunántúl, 1919d; Munkás, 1921; Fellner, 1919).

30 éves pécsi tevékenysége új fejezetet nyitott a táncoktatás, a táncmesterség történetében, ami a kor törekvéseinek megfelelően az üzlet világába integrálta a táncmesterséget, a tánctanítást és a táncot mint szórakozási formát, valamint a művészetet. Gazdag és tevékeny életpályája 62 éves korában fejeződött be (Pécsi Napló, 1936).

Fellner János a táncmesterséget a 19. század utolsó éveiben tanulta. Ha Preusz József az utolsó képviselője volt a klasszikus műveltségű táncmestereknek, akkor ő az első képviselője a modern iparos-vállalkozó táncmestereknek Baranyában. Folyamatosan megújuló szakmai tudása mellett sajátos oktatói módszereket alkalmazott. A tánctanításban mindig követte a legújabb divatot. Célzottan szólította meg azokat a korosztályokat és társadalmi rétegeket, melyekre felépítette vállalkozását. Ebben nagyszámú sajtómegjelenése is támogatta. Széles kapcsolatrendszerét magántanításokkal, nyilvános táncoktatással, és egyesületekben és egyéb szervezetekben vállalt munkái útján építette ki. Vállalkozói szemléletében nemcsak a piac igényeit követte, de jótékony szervezetekben is vállalt tanítást, szervezést. Pályatársaival és más művészekkel, csoportokkal működött együtt. Vidéken és valamennyi társadalmi rétegnél, korosztálynál vállalt tanítást. Fia, és legalább egy tanítványa táncmesterként tevékenykedett Pécsen. Filantróp magatartása mellett széles társadalmi szerepvállalás és nemzeti elkötelezettség jellemezte. Modernizáló, újító és ízlésformáló munkássága szakmai és oktatói elkötelezettségét jelzi.

## Az érvényesülés útjai

A táncmesterek pécsi polgári társadalomba történő integrálódását – a városba település lehetőségét követően – több tényező segítette.

Speciális ismereteik és kiegészítő gazdasági tevékenységük révén széles kapcsolatrendszert tudtak kiépíteni, amely a reformkor idején inkább a város prominens személyeit, gazdagabb polgárait célozta, míg a dualizmusban a különböző szervezeteket és azok közösségein keresztül a legkülönbözőbb társadalmi rétegeket.

Kulturális életben betöltött szerepüket elsősorban a tánc társadalmi életben elfoglalt helye, szerepe, jelentősége határozta meg. A tánc szimbolikus reprezentációja volt az egyéni érvényesülésnek, a modern polgári értékrendeknek és a nemzeti identitásnak. Táncmestereink szaktudásuk révén ezeknek az értékrendeknek a közvetítői, újítói lehettek.

Életstratégiájuk a korszakoknak megfelelően eltérő volt, hiszen más jogi környezet, más társadalmi igény vette körül. A reformkorban domináns házi tanítás kisebb, de minőségében jobb, a dualizmus – a nyilvános táncoktatása miatt – viszont nagyobb, de minőségében szerényebb kapcsolatrendszer kiépítésére adott lehetőséget. Így a táncmesterséget kiegészítő egyéb kereső tevékenységek a dualizmus végéig jellemzőnek mondhatók. A századfordulón azonban már a piac dominanciája érvényesült, így az önmagát reklámozó, modern oktatási rendszert felépítő, újító szellemű, kooperatív iparos-vállalkozói stratégia segítette a táncmestert életcéljai megvalósításában. Ízlésformáló és modernizáló szemléletükhöz elengedhetetlen volt a polgári értékszemlélet és mentalitás átalakulása is, amely a kulturális élet társadalmasításában testesült meg.

A tánc szerepe – a tánctanítás piacosodásával és a társadalmi átalakulással – megváltozott. A társasélet szabadidős szórakozási formájává vált, ami a táncmestereken keresztül mind a polgári, mind a paraszti táncéletben és táncműveltségben változásokat hozott.

## Irodalomjegyzék

- Angyal, P. (1865). *A Pécsi Dalárda harmadik évkönyve az 1864–65-ik évre*. Pécsi Dalárda.
- Angyal, P. (1866). *A Pécsi Dalárda negyedik évkönyve az 1865–66-ik évre*. Pécsi Dalárda.
- Apor, P. (2006). Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek. In Z. Bródy, & J. Ö. Kovács (Eds.), *Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek* (Revised edition, pp. 286–301). Osiris Kiadó.
- Appadurai, A. (2001). A lokalitás teremtése. *Regio* 12, 12(3), 3–31.
- Balogh, J., & Gunszt, A. (2016). *Hegyaljától Tótorszáig. Tánc hagyományok és táncos népszokások a történelmi Baranyában II*. Janus Pannonius Múzeum.
- Bánffay, S. (1863). *A Pécsi Dalárda első évkönyve az 1862–63-ik évre*. Pécsi Dalárda.
- Bánffay, S. (1864). *A Pécsi Dalárda második évkönyve az 1863–64-ik évre*. Pécsi Dalárda.
- Barth, F. (1969). *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Little, Brown.
- Barth, F. (1996). Régi és új problémák az etnicitás elemzésében. *Regio – Kisebbség, politika, társadalom*, 7(1), 3–25.
- Bodnárné Kiss, K. (1998). Etnicitás: A társadalomtudományi vizsgálatok új dimenziója. *Iskolakultúra*, 8(8), 81–85. <https://www.iskolakultura.hu/index.php/iskolakultura/article/view/18899/18689>
- Conrad, C. (2005). A kulturális fordulat a történettudományban. („Társadalom” helyett „kultúra”?). *Magyar Lettre International*, (58). <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00042/conrad.html>
- Corvina. (1895, december 10). Új táncdarabok. *Corvina*, 144.
- Cziglányi, B. (1902). A Pécsi Dalárda külföldi útja. *Ország-Világ*, 551.
- Cserkúti, A. (1914). *Az első pécsi zsidók*. Wessely és Horváth.
- Dobszay, T. (2021). Magyarország kulturális élete a dualizmus idején. In A. Gergely (Ed.), *Magyarország története a 19. Században* (pp. 460–489). Osiris Kiadó.
- Dóka, K. (2013). 19. századi társastáncok a magyar paraszti tánc kultúrában. *Tánc tudományi Közlemények*, 6(2), 49–66. [https://mte.eu/wp-content/uploads/2022/04/2014\\_2-TTK.pdf](https://mte.eu/wp-content/uploads/2022/04/2014_2-TTK.pdf)
- Dóka, K. (2015). A 20. század elejének társastáncai a magyar paraszti kultúrában. *Tánc tudományi Közlemények*, 7(2), 69–80.
- Dóka, K. (2016). Közelkép a 19. század végének népi tánc kultúrájából. *Tánc tudományi Közlemények*, 8(2), 59–79.
- Dóka, K. (2017). Társasági táncok, „magyar tánc” és népi tánc kultúra a dualizmus kori magyar nyelvű tánc könyvekben. *Tánc tudományi Közlemények*, 9(2), 52–67.
- Dóka, K. (2022). A népi kultúra képének megszerkesztése Magyarországon az 1920-as években. In Dóka, K. (Ed.), *Múltidéző. Írások a magyar népi kultúráról és örökségéről* (pp. 279–320). Magyarországtudató Intézet. <https://doi.org/10.53644/MKI.MULTIDEZO.2022.279>
- Dunántúl. (1918a, december 13). Herczenberger bácsi meghalt. *Dunántúl*, 5.
- Dunántúl. (1918b, december 19). Herczenberger tánc tanár emléke. *Dunántúl*, 6.
- Dunántúl. (1919a, április 6). A Pécsi Dalárda közgyűlése. *Dunántúl*, 4.
- Dunántúl. (1919b, május 3). A Szeretet Jótékony célú és Kultúrát művelő asztaltársaság tánc estéje. *Dunántúl*, 2.
- Dunántúl. (1919c, május 22). A Pécsi Dalárda gyászmiséje. *Dunántúl*, 2.
- Dunántúl. (1919d, október 19). Húsipari Munkások Szakcsoportja Őszi Tánc mulatsága. *Dunántúl*, 8.
- Dunántúl. (1922, március 5). Halálozás. *Dunántúl*, 5.



- Dunántúl. (1925, június 21). 1867 JUNIUS 22. —Megalakult a Pécsi Testgyakorló Intézet. *Dunántúl*, 7.
- Fazekas, C. (1999). *Bevezetés az újkori magyar történeti források tanulmányozásába*. Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítvány „Tudomány az oktatásban” Szakalapítványa.
- Fellner, J. (1909, június 12). Beiratközosok. *Pécsi Közlöny*.
- Fellner, J. (1911, július 5). Táncitanítás Szabolcs-bányatelepen és Sellyén. *Pécsi Közlöny*, 5.
- Fellner, J. (1919, május 17). Tánc-torna gyermektánc tanfolyam. *Pécsi Napló*, 4.
- Gál, É. (2015). Bálozás Pécsen a múzeumi források tükrében. *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 53, 195–206.
- Glässer, N., & Zima, A. (2022). Az „izraelita paritástól” a felekezeti közötti kapcsolatokig a 19. Század végi Óbecsén. A lokalitás szerepe egy modernizálódó járási elitben. *Korall*, 87(87), 95–118. <https://doi.org/10.52656/KORALL.2022.01.004>
- Gollance, S. (2021). *It Could Lead to Dancing Mixed-Sex Dancing and Jewish Modernity: Mixed-Sex Dancing and Jewish Modernity*. Stanford University Press. <https://doi.org/10.11126/stanford/9781503613492.001.0001>
- Gyáni, G. (1997). A mindennapi élet mint kutatási probléma. *Aetas*, 12/1, 151–161.
- Hábel, J. (2013, December 15). Az első zsinagóga ülohelyei. *Pecsizsidóság*. Retrieved July 25, 2018, from <https://pecsizsidóság.wordpress.com/2013/12/25/az-első-zsinagoga-ülohelyei>
- Hábel, J. (2016). Moses W. *Peczizsidóság*. Retrieved November 11, 2022., from <https://pecsizsidóság.wordpress.com/2016/02/07/moses-w/>
- Herczenberger, J. (Ed.) (1874). Az illem, társalgás és táncz főbb szabályai különös tekintettel a társas tánczok ügyes rendezésére. Madarász Endre.
- Herczenberger, J. (1890). *Táncz-salon*. Lampel Róbert.
- Herczenberger, J. (1898, november 20). Levente. *Pécsi Figyelő*, 6.
- Herczenberger, J. (1906a, szeptember 23). Tánciskola megnyitás. *Pécsi Közlöny*, 3.
- Herczenberger, J. (1906b, szeptember 28). Megtámadott táncitanári oklevél. *Pécsi Közlöny*, 6.
- Hofer, T. (Ed.) (1984). *Történeti antropológia*. MTA Néprajzi Kutató Csoport.
- Illés, P. (2019). A múzeumi gyűjtemény mint terep. Posztmúzeum a fogyasztói társadalomban. *Tabula. A néprajzi Múzeum online folyóirata*, 20(1–2), 1–9. <https://doi.org/10.54742/tabula.2019.1-2.03>
- Irsai, G. (1928, február 26). 100 éves a Pécsi Szentegylet. *Pécsi Napló*, 5.
- Israel, L. (1850). *Coscription Buch*. Kézirat, Pécsi Izraelita Hitközség Iratai.
- Izraelita Hitközség. (1870). *Preusz József halotti anyakönyve Házassultak, halottak 1860–1895*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 642738, Items 1–3, Film: 7951749 Kép: 208. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSMW-39BX-B?i=237&cat=352982>
- Jenkins, R. (2002). Az etnicitás újragondolása: Identitás, kategorizáció és hatalom. *Magyar Kisebbség*, 7(26). Letöltés helye: <https://www.jakabffy.ro/magyarkisebbség/index.php?action=cimek&lapid=21&cikk=m020426.html>
- Kaposi, E. (1968). A versenytánc kialakulása és fejlődése. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1967–1968(1967–1968), 61–92.
- Kaposi, E. (1970). Adalékok az európai és a magyar táncmesterség történetéhez. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1969–1970(1969–1970), 163–194.
- Kaposi, E. (1979). Századok társastáncai. *Táncművészet*, 4/6, 25.
- Kaposi, E. (1985). A magyar társastánc szakirodalom forráskritikai vizsgálata I. *Táncstudományi Tanulmányok*, 1984–1985(1984–1985), 177–196.

- Kaposi, E. (1987). A magyar társastánc-szakirodalom forráskritikai vizsgálata II. *Táncstudományi Tanulmányok, 1986–1987*(1986–1987), 49–76.
- Kaposi, E. (1991). A táncmesterség és a 19-20. Századi társastánc-kultúra nemzeti vonásai hazánkban és Európában. In T. Hofer. (Ed.), *Népi kultúra és nemzettudat* (pp. 105–120). Magyarságkutató Intézet.
- Katz, J. (2005). A magyar zsidóság kivételessége. In *Zsidóság a dualizmuskori Magyarországon. Siker és válság* (pp. 31–39). Pannonica Kiadó - Habsburg Történeti Intézet.
- Kavacsánszki, M. (2007). Társastáncok a magyar paraszti közösségekben a XIX–XX. században. In E. Kiri, L. E., Kovács, & J. Szilágyi. (Eds.), *Notitiae Iuvenum. Tanulmányok Ujváry Zoltán 75. születésnapjának tiszteletére* (pp. 129–142). Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Hallgatói Önkormányzat.
- Kavacsánszki, M. (2013). A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában. In J. T. Karlovitz (Ed.), *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében* (pp. 89–97). International Research Institute sro.
- Kavacsánszki, M. (2015a). A társastáncok kutatása a magyar táncfolklorisztika történetében. *Ethnographia*, 126(2), 189–210.
- Kavacsánszki, M. (2015b). Tánc és nemzeti identitás—Antropológiai reflexiók. In R. Papp, & A. Gergely (Eds.), *A nemzettudat tárgyiassulási. Háttér tanulmányok a magyarság és az etnicitás kutatásához*. MAKAT - Antroport.
- Kavacsánszki, M. (2021). Táncstudomány és társadalomtörténet. Lehetséges kapcsolódások. *Táncstudományi Tanulmányok 2020–2021*, 23, 68–98.
- Kavacsánszki, M. (2022). Hagyományos és új megközelítések a magyar néptánc kutatásban. In Bihari Nagy, É. (Ed.), *Tánc – Tananyag – Módszer. Módszertani jegyzet* (pp. 9–33). Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.
- Kiss, J. (1902). *A Mecsek Egyesület jelentése az 1901-ik évről*. Pécsi Irodalmi és Könyvnyomdai Részvénytársaság.
- Klaniczay, G. (1992). Történeti antropológia Magyarországon. In Mohay, T. (Ed.), *Közelítések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára* (pp. 349–352). Ethnica Alapítvány.
- Kósa, L. (2003). *Nemesek, polgárok, parasztok: Néprajzi, történeti antropológiai és művelődéstörténeti tanulmányok*. Osiris Kiadó.
- Kovács, J. (1906, szeptember 22). Megtámadott tánctanítói oklevél. *Pécsi Közlöny*, p. 6.
- Kürti, L. (1995). Antropológiai gondolatok a táncról. In Zakariás, E. (Ed.), *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve* (Köt. 3, pp. 137–153). Kriza János Néprajzi Társaság.
- Kürti, L. (2014). Táncantropológia és kritikai táncstudomány. *Magyar Tudomány*, 6, 740–748.
- Landauer, A. (Ed.) (2016). *A Kárpát-medencei cigányság és a keresztyén egyházak kapcsolatának forrásai (1567–1953)*. L'Harmattan Kiadó.
- Lenkei, L. (1934). Negyven év Pécs életéből. Egy pécsi újságíró visszaemlékezései. *Pécsi Napló*.
- Madas, J. (1978). *Pécs-belváros telkei és házai – Adatgyűjtemény*. Janus Pannonius Múzeum.
- Magyar Királyi Helytartótanács. (1848) [Now Belügyminisztérium]. *Conscriptio Judaeorum 1848*. <https://www.familysearch.org/search/catalog/352982?availability=Family%20History%20Library>
- Magyar Nemzeti Levéltár. (1841). MNL BaML IV.1003.b.848/1841. Magyar Nemzeti Levéltár Baranya Vármegyei Levéltára, Megyei és Törvényhatósági Iratok, Pécs Város Tanácsának iratai (1681–1868), Tanácsi iratok (1681–1847).



- Magyar Nemzeti Levéltár. (1861a). MNL BaML IV.1106.b.2358.4242/1861. Magyar Nemzeti Levéltár Baranya Vármegyei Levéltára, Megyei és Törvényhatósági Iratok, Pécs Város Tanácsának iratai (1848–1871), Tanácsi iratok (1848–1870).
- Magyar Nemzeti Levéltár. (1861b). MNL BaML IV.1106.b.4234.4952/1861. Magyar Nemzeti Levéltár Baranya Vármegyei Levéltára, Megyei és Törvényhatósági Iratok, Pécs Város Tanácsának iratai (1848–1871), Tanácsi iratok (1848–1870).
- Márfi, A. (1986). Baranya vármegye egyesületeinek vizsgálata, 1867–1914. In B. Somfai (Ed.), *Város—Mezőváros—Városiasodás: A Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi és Pécsi Bizottságainak IX. konferenciája*; Veszprém, 1990. November 8–9 (pp. 259–268). MTA Veszprémi és Pécsi Akadémiai Bizottsága.
- Márfi, A. (1993). *Pécs Szabad Királyi Város német és magyar színjátszásának forrásai a Baranya Megyei Levéltárban (1849–1886)*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- Márfi, A. (1996). A pécsi színjátszás korai szakaszának kiemelkedő egyéniségei (1730–1846). *Tanulmányok Pécs történetéből*, 2–3, 255–264.
- Márfi, A. (2003). A pécsi színészet játszóhelyei a 18. század végétől a 20. század derekáig. *Tanulmányok Pécs történetéből*, 15, 107–122.
- Márfi, A. (2010). Polgárosodási folyamatok Pécs kulturális életében a dualizmus alatt. *Győri Tanulmányok. Zechmeister Károly emlékszáma II. 1910–2010*, 31/2010, 57–108.
- Márfi, A. (2017). Pécs társasági és kulturális élete, szórakozási lehetőségei a dualizmus korában (1867–1914). In Pilkhoffer, M., & Kaposi, Z. (Eds.), *A dualizmus kori Pécs történetéből. Városgazdálkodás – Társasági élet – Szegénypolitika* (pp. 173–281). Kronosz Kiadó – Pécs Története Alapítvány.
- Munkás. (1905, szeptember 17). Tánciskola. *Munkás*, p. 38.
- Munkás. (1921, január 30). Pécsi Kocsigyártó Munkások zártkörű bálja. *Munkás*, p. 7.
- Nagy, I. G. (2017). Pécs város gazdálkodása a dualizmus korában (1867–1918). In Pilkhoffer, M., & Kaposi, Z. (Eds.), *A dualizmus kori Pécs történetéből. Városgazdálkodás – Társasági élet – Szegénypolitika* (pp. 11–172). Kronosz Kiadó – Pécs Története Alapítvány.
- Niedermüller, P. (1992). Új törekvések a magyar néprajzban (1988). In Mohay, T. (Ed.), *Közelítések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára* (pp. 353–370). Ethnica Alapítvány.
- Orysieck, S. (2007, január 2). Those dancing Jews. Jewish Sightseeing. Retrieved November 11, 2024, from [https://www.jewishsightseeing.com/writers\\_directory/sheila\\_orysieck/2007-01-02-jews\\_dance.htm](https://www.jewishsightseeing.com/writers_directory/sheila_orysieck/2007-01-02-jews_dance.htm)
- Pannon Digitális Egyesített Archívum. (1882). *Herczenberger Ilka gyászjelentése*. Gyászjelentés.: <http://hdl.handle.net/20.500.12346/297106>
- Pannon Digitális Egyesített Archívum. (1891). *Herczenberger Aranka gyászjelentése*. Gyászjelentés. <http://hdl.handle.net/20.500.12346/180633>
- Pécsi Figyelő. (1881, november 26). Tánciskola. *Pécsi Figyelő*, p. o.n.
- Pécsi Figyelő. (1900, augusztus 29). Harminc év után. *Pécsi Figyelő*, 3.
- Pécsi Közlöny. (1910, január 11). A Pécsi Kath. Legényegylet bálja. *Pécsi Közlöny*, p. 5.
- Pécsi Közlöny. (1912, november 4). A Pécsi Gutenberg Dalkör vasárnapi II. Krizantin Estje. *Pécsi Közlöny*, p. 5.
- Pécsi Lapok. (1867, október 31). Pécsi Dalkör. *Pécsi Lapok*, 248.
- Pécsi Napló. (1897, április 17). Magyar tánczok meghonosítása. *Pécsi Napló*, 4.
- Pécsi Napló. (1901, március 27). A Pécsi Dalárda közgyűlése. *Pécsi Napló*, 5.

- Pécsi Napló. (1919, május 3). Vendég-délután a „Tanítók Háza” javára. *Pécsi Napló*, 2.
- Pécsi Napló. (1936, február 4). Elhunyt táncanár. *Pécsi Napló*, 2.
- Pesovár, F. (1980). Népies műtáncok. In Ortutay, G. (Ed.), *Magyar Néprajzi Lexikon* (Köt. 3. kötet, pp. 719–720). Akadémiai Kiadó.
- Pesti Napló. (1899, március 12). Tánckedvelő ifjuság jelmezbálja. *Pesti Napló*, 9.
- Burke, P. (1984). A populáris kultúra a történettudomány és az etnológia mezsgyéjén. *Ethnographia*, 3(95), 362–373.
- Pilkhoffer, M. (2003). *Pécs építészete a századfordulón (1888–1907)* (Ph.D. értekezés). Pécsi Tudományegyetem.
- Pilkhoffer, M. (2015). Pécs térbeli terjeszkedése a dualizmus időszakában. In Fedeles, T. (Ed.), *Pécs város topográfiája a kezdetektől a 20. Század elejéig* (pp. 237–250). Kronosz Kiadó.
- Pilkhoffer, M. (2022). Szellemi élet és művészetek, szabadidő és hétköznapiak. In Vonyó, J., Bánkuti, G., Csibi, N., Font, M., Gözsy, Z., Kaposi, Z., & Visy, Z. (Eds.), *Pécs története VI. Iparosodás—Polgárosodás. Pécs a dualizmus korában (1867–1918)* (pp. 325–376). Kronosz Kiadó – Pécs Története Alapítvány.
- Radnóti, I. (1994). Adatok a Baranya megyei zsidóságról a 18. Századi összeírások alapján. In Uherkovich, Á. (Ed.), *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve* (Köt. 39, pp. 135–142). Janus Pannonius Múzeum.
- Radnóti, I. (1999). A Pécsi zsidók története I. In *Pécsi Szemle*, 1999. Nyár (pp. 11–19).
- Réthei, P. M. (1985). *A magyarság táncai* (Reprint Studium 1924). Állami Könyvterjesztő Vállalat.
- Róka, P. (1906, szeptember 18). Megtámadott táncanári oklevél. *Pécsi Közlöny*, 4.
- Római Katolikus Egyház. (1830). *Herczenberger József születési anyakönyv. Kereszteltek 1826–1840*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 639173 4594756, Kép: 173. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939X-3S9H-ZR?i=177&cc=1743180&cat=10057>
- Római Katolikus Egyház. (1858). *Herczenberger—Sillay házassági anyakönyv. Házassultak 1700–1895*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 601956 8116796, Kép: 499. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CS64-VGMZ?i=498&cat=427376>
- Római Katolikus Egyház. (1860). *Herczenberger Gyula születési anyakönyve. Kereszteltek 1781–1869*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 601954 4520449 Kép: 364. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9Q97-YSY6-SL6?personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AX8H6-QR2>
- Római Katolikus Egyház. (1864). *Herczenberger Mária születési anyakönyve. Kereszteltek 1781–1869*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 601954 4520449 Kép: 59. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9Q97-Y33Q-VVX>
- Római Katolikus Egyház. (1868). *Herczenberger Josephina születési anyakönyve. Kereszteltek 1781–1869*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 601954 4520449 Kép: 107. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9Q97-Y33Q-VKC>
- Római Katolikus Egyház. (1874). *Fellner János születési anyakönyv. Kereszteltek 1872–1875*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 612910 4552456 Kép: 366. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9398-N49D-RS?cc=1743180&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AX6FC-ZHF>
- Római Katolikus Egyház. (1876). *Herczenberger Helena születési anyakönyve. Kereszteltek 1781–1869*. Anyakönyv, Family History Library, International B1 Floor Film: 601954 4520449 Kép: 233. Letöltés helye: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9Q97-Y33Q-VLL>

- Rossen, R. (2012). Jews on View: Spectacle, Degradation, and Jewish Corporeality in Contemporary Dance and Performance. *Theatre Journal*, 64(1), 59–78. <https://doi.org/10.1353/tj.2012.0012>
- Rossen, R. (2014). Dancing Jewish: Jewish identity in American modern and postmodern dance. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199791767.001.0001>
- Rubinek, G. (1907, szeptember 25). Névmagyarosítás. *Köztelek*, 1916.
- Saphir, I. (1906, szeptember 29). Megtámadott tánctanári oklevél. *Pécsi Közlöny*, 6.
- Schweitzer, J. (1966). *A Pécsi Izraelita Hitközség Története*. Budapest: Magyar Izraeliták Országos Képviselőlete.
- Szalay, A. (Ed.) (1868). A Cisterci Rend Pécsi Kath. Fő-Gymnásiumának értesítővénye az 1867/68-ki tanévre. Madarász Endre.
- Szauter, A. (Ed.) (1870). Szabad Királyi Pécsvárosi nyilvános Alreáltanoda tizenharmadik értesítővénye az 1869/70-iki tanév végén. Madarász Endre.
- Szigriszt, J. (1860, december 30). Tanítási jelentés. *Pécsi Lapok*, 210.
- Szijártó, M. I. (1996). Mi a mikrotörténelem? *Aetas*, 1996(4), 157–185.
- Szilágyi, M. (2001). *Néprajzi forráskritika*. Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar Néprajzi Tanszék.
- Tolvay, F. (2017). A Zsolnay-kód. Feltárul a legendás Zsolnay család titka. Alexandra Kiadó.
- Vályi, R. (1953). *Társastáncok története*. Zeneműkiadó.
- Vályi, R. (1969). *A táncművészet története*. Zeneműkiadó.
- Varga, L. (2005). Zsidó bevándorlás Magyarországon. In *Zsidóság a dualizmus kori Magyarországon. Siker és válság* (pp. 11–30). Pannonica Kiadó - Habsburg Történeti Intézet.
- Varga, S. (2015). Gondolatok Kavecsánszki Máté Tánc és közösség című könyvéhez. *Táncstudományi Közlemények*, VIII/1, 85–90.
- Vörös, K. (2010). Polgárosodás és zsidóság Pécsen. In Nagy, I. G. (Ed.), *Források Pécs város polgárosodásáról (1867-1921)* (pp. 355–369). Baranya Megyei Levéltár.
- Wilhelm, G. (2019). Terepmunka, módszertan és antropológiai muzeológia. *Tabula. A néprajzi Múzeum online folyóirata*, 20(1–2), 1–29. <https://doi.org/10.54742/tabula.2019.1-2.02>



## Tánc, művészet, antropológia

### A táncantropológia és a művészetantropológia viszonya

„Látod? Az ott biztosan egy táncos ember” – mondta nekem egy lány, akivel az Andrassy úton sétáltunk, beszélgettünk. „Ismered?” – kérdeztem. „Nem, de ahogy egy vonalba teszi a lábfejét... ez a táncosjárás” – válaszolta. Egy másik alkalommal hallottam, ahogy egy kismama odasúgja magzatának, aki nem fordult még meg a szüléshez, hogy „Táncolj szépen! Fordulj a fejedre, kicsikém!” Megint máskor azt tapasztaltam egy szalagavató utáni táncesten, hogy azok, akik éppen kívül rekedtek a mulatságban táncolókon, meg-megemelték, mozgatták a testüket, ritmusosan, ahogy a zene diktálta, de egyúttal felfigyeltek a táncolók apró interakcióira (pl. etikai „szabályszegésekre”), amit néha szóvá is tettek, sőt, ezeknek akár azonnali következményei is lehettek. Az 1930-as években egy német koreográfus (Walter Spies) és egy balinéz táncos (Wayan Limbak) közös munkája révén létrejött táncdráma, a Ketsak (Stepputa, 2010), mára Bali „hagyományos kultúrájának” szerves részévé vált; megkonstruáltsága ellenére alapelemei a helyi mozgáskultúrát emelik át, például a kakasviadalok kézmozdulatait vagy egyes rontáselhárító rítusok transztechnikáit. Ezért is emelte ki James Clifford példaként a *modern art-culture system* fogalmának ismertetésekor (Clifford, 1988).

Mi a tánc? Tobzódunk a definíciókban (cf. Royce, 1977; Williams, 2004). Az egyik legtaggabb megfogalmazás Franziska Boas amerikai antropológustól származik, amely szerint „*a test bármely részének ritmikus mozgása, a kéz hullámzó mozgása, a test vagy a fej mozgatása, vagy a láb, illetve a lábfej mozdulata*” (Boas, 1955). Judith Lynne Hanna, a *To Dance is Human* című, 1979-ben megjelent nagyhatású könyvében a tánc mibenlétéről elmélkedve és a korábbi táncdefiníciókat felsorolva, elemezve azt a kritikát fogalmazza meg Franziska Boas – valóban túlságosan tág és leíró jellegű – meghatározásával kapcsolatban, hogy az túl tág, ráillik sok más mozgásformára, így különösen a ritmikus munkafolyamatokra is, amelyeket nem tekintenek táncnak (Hanna, 1987). Hasonló álláspontot képvisel Andrée Grau (1993).

Az, hogy ki mit nevez táncnak, kultúrafüggő, másrészt egy adott tudományos definíció nagyban meghatározza a hozzá kapcsolódó kutatási kérdéseket, a kérdések pedig jelentősen behatárolják a válaszokat. A fogalommeghatározásainknak tehát alapvető kihatása van eredményeinkre, megállapításainkra. Nem véletlen, hogy Drid Williams felhívja a figyelmet az étikus és émikus fogalomhasználat különbségére, hogy egy adott közösség hogyan használja a tánc fogalmát, és mi az, amit a tudomány „táncként” vagy a tánchoz kapcsolódó mozgásformaként vizsgál (és mi az, amit a mögöttes magatartásformaként idekapcsol). Az étikus fogalomhasználat körében Williams utal az egyes irányzatok eltérő perspektívájára, gondoljunk például a kineziológiai, proxemikai, az Adam Kendon féle gesztuskutatás általi (Kendon, 1996), a táncfolklorisztikai és szemaziológiai stb. megközelítések különbségeire (Williams, 2004); saját kutatásaihoz például úgy fogalmazza át ezt az alapkérdést, hogy „miért táncol az ember?” – ennek megválaszolása visz ugyanis közelebb szerinte a tánc mibenlétének megragadásához (Williams, 2004). Amikor a tánc mibenlétére, vagy tágabb, emberi aspektusaira, például kulturális és társadalmi kontextusára gondolunk, máris az antropológia területére érünk.

Az antropológia viszonylag újkeletű, mintegy másfél évszázados múlta visszatekintő tudomány. Fókuszában a közösség- és értékkalkoló „ember” áll, mint kulturális és társadalmi, kommunikáló

lény; mindezt elméleti és összehasonlító céllal, de induktív módon vizsgálja, tartós terepmunkára (főleg résztvevő megfigyelésre) alapozva; a tudományos értelmezések megfogalmazásakor felhasználja az adott közösség belső (émikus) fogalomrendszerét és a tudományos, általánosító jellegű külső (étikus) kategóriákat is (Eriksen, 2006; Harris, 1964; Pike, 1967;).

Franziska Boas imént idézett megállapítása nyilvánvaló leegyszerűsítése ellenére is felhívja a figyelmet egy lényeges vonásra: a tánc ott lappang mindennapjainkban, ember-létünk legmélyéről tör elő és végig kíséri a történelmet. Ezért is választja Judith Lynne Hanna is mérföldkőnek számító kötete címének a „táncolni emberi dolog” megállapítást (Hanna, 1987, pp. 8-9). Bár Hanna helyteleníti a táncművészet kutatásában az érzelmi megnyilvánulások túlhangsúlyozását (továbbá a test és a tudat merev elkülönítését is), felhívja a figyelmet arra, hogy Joann Kealiinohomoku több évtizeddel ezelőtti felhívása ellenére kevés figyelmet fordított a táncantropológia a tágabb, emberi kontextusnak (Hanna, 1987; Kealiinohomoku, 1983), így például a metafora és a művészet mibenlétének, szerepének, ami az emberi gondolkodást alapvetően emeli ki az állatiból (Morris-Kay, 2010). A művészet nem szűkíthető le a „professzionálisra” vagy „elitre”.

Felmerül a kérdés: vizsgálhatjuk-e a táncot anélkül, hogy figyelmet fordítanánk arra, mi a művészet,<sup>1</sup> mi a művészi alkotó folyamat jelentősége az emberi kultúrák, közösségek (ki) alakulásában? Drid Williams szerint, ha nem teszünk fel ilyen általánosabb tudományos kérdéseket, önmagában az egyes táncok kutatásából és leírásaiból nem kerülünk közelebb az árnyaltabb és átfogóbb kép megrajzolásához (Williams, 2004).

Ennek megfelelően Judith Lynne Hanna a lehető legtágabban értelmezve a táncot nemcsak kommunikációs, társadalmi, érzelmi, pszichológiai, hanem gazdasági, kognitív és politikai jelentései és dimenziói szempontjából is vizsgálta; Ray Birdwhistellre hivatkozva felhívja a figyelmet arra, hogy az ember nemcsak „beszélőközösségeket” hoz létre, hanem mozgáskultúrákat, „mozdulatközösségeket” is, ami az egymásra épülő, de részben eltérő táncművészetek létrejöttének alapja (Hanna, 1987). Az ún. „nyelvi fordulat” egyik meghaladása annak felismerése volt, hogy nemcsak szemantikai (kognitív), hanem az érzelmi kommunikáció elsajátítása is szükséges egy adott kultúra megismeréséhez, és a vizualitás, a zene, a mozgás nem nyelvi tapasztalatok és reakciók (tudások) sorát hozza létre. A közösségek saját érték- és érzés-nyelvet alakítanak ki, amelyre vonatkozó tudás, tapasztalás nélkül, tehát csupán szemantikai megfontolások alapján, nem kapunk árnyalt képet az adott csoport – Pierre Bourdieu fogalmát alkalmazva – habitusáról (Bourdieu, 1972/2009).

Drid Williams szerint az ember mozgással történő kommunikációja több, mint az állatvilág hasonlóan mozgáskommunikációnak tűnő magatartásformái (Williams, 2004). A táncművészetben valamiféle művészi alkotó folyamat ölt testet, tehát egyidős magával az emberi nyelvvel és kommunikációval. A művészetantropológia egyik alapkérdése is ehhez kapcsolódik: mi a művészet, továbbá mi a művészet szerepe az emberi kultúrák, közösségek életében, és viszont: az emberi kultúrák hogyan határozzák meg a művészet megnyilvánulásait. Az interpretatív és a szimbolikus antropológia egyik atyja, Clifford Geertz, a művészetet olyan rendszernek tekintette, amely sajátos nyelvet alkot, és az adott kulturális kontextus ismerete nélkül nem értelmezhető (Geertz, 2001). A kulturális adottságok, keretek diszkurzív mibenlétét Michel Foucault már az 1960-as években elméleti igénnyel és gyakorlati példákban is kifejtve kidolgozta (Foucault, 1969/2001). A kulturális, szimbolikus keretek mellett azonban a művészet egyben a legegényibb kommunikációs forma is, ahol az egyén (vagy egy csoport) alkotó tevékenysége kifejeződik. A kortárs valóság és művészet megismerésében, értelmezésében is alapvető jelentőségű a diszkurzivitás és kreativitás dialektikája (Csáji, 2013, 2019).

<sup>1</sup> Nem elfeledve, hogy a táncnak vannak a művészetten túlmutató aspektusai (cf. Reed, 1998), és a művészet eredetét is kereshetjük a játékban (Dissanayake, 1974).

A művészet mibenlétét már az ókori görög filozófusok (különösen Platón, Arisztotelész és Plótinosz) elmélyülten vizsgálták, de a reneszánsztól kezdve ismét felélénkült az erről folyó diskurzus Európában, majd fokozatosan a világ más területein is. A különböző megközelítések más-más kiindulópontból, a művészet eltérő aspektusait kutatták. A művészet a legegényibb, de egyúttal a leguniverzálisabb módja is annak, ahogyan az emberek egymással és a transzcendenssel kommunikálnak. A művészi kreativitás megnyilvánulása felfogható a teremtés folytatásaként, hiszen valami újat, egyénit hozunk létre, amikor alkotunk, tehát hozzáadunk a világhoz (vagy elveszünk belőle). A művészetelméleti megközelítések a művészetet az ókor óta akaratlagos emberi tevékenységnek tartják, amelynek egyik alapvető formája már Arisztotelésznél is a tánc. A tánc és a művészet antropológiai kutatása tehát jelentős közös nevezővel bír: mindkettőnek fókuszában az ember közösség-, kultúra- és értékalkotó természete áll, amelynek során az alkotás folyamatának és az alkotó személyének, kulturális és társadalmi kontextusának vizsgálata elengedhetetlen. Ezért is inkább a táncantropológia és a művészetantropológia összefüggéseit, mintsem különbségeit tárgyalom írásomban.

A művészet jelentőségét kezdetektől felismerték az antropológusok, bár ennek szerepét sokáig a kultúra és a társadalom nagyobb kérdéseinek vizsgálata alá rendelték. Számos korai antropológus (Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Edward E. Evans-Pritchard stb.) fontos elemzéseket írt a táncról és más művészeti ágakról mint a kultúra alrendszeiről vagy megnyilvánulási formáiról, hiszen ekkor még a művészetantropológia és a táncantropológia nem volt önálló diszciplína. Az 1960-as és 70-es években az ún. szakanropológiák keletkezését az indukálta, hogy egyes szűkebb tudomány- és művészeti területek mélyreható társadalmi és kulturális kontextusát szakterület-specifikusan vizsgálják. Nem vagyok táncantropológus, ezért írásomban a táncantropológiát a művészetantropológia perspektívájából vizsgálom. Arra keresem a választ, hogy milyen viszonyban van e két szakanropológia egymással, melyek az eltérő irányultságaik, kérdéseik, továbbá, hogy mit adhat hozzá a szűkebb terület, a táncantropológia vizsgálódásához, ha egyúttal az integratív művészetantropológiai horizontot is figyelembe véve határozza meg magát.

A művészetantropológia előzményét jelentő, mérföldköveknek tekintett írások a 20. század közepéig nem magát a művészetet, hanem egy adott társadalom vagy kultúra konkrét művészeti jelenségeit – ezek technikáját, motívumait, párhuzamait, a társadalmi struktúrák leképződését és funkcióit – elemezték, döntően a tárgyalható művészetekre koncentrálna (Firth, 1973). Az angol nyelvterületen az *art* szónak egy szűkebb, a tárgyi művészetekre vonatkozó értelmét használva kézenfekvőnek tűnhetett az ilyen jelenségekre koncentrálni, de a vizualitás ezen túlmenően azért is kerülhetett a középpontba, mert – látszólag – kevesebb előképzettség, művészeti ismeret kellett hozzá, mint például a zene, a tánc vagy a színház tanulmányozásához. Ennek megfelelően a korai írásokat tartalmazó kötetek gyakorlatilag a tárgyi művészetekkel foglalkoztak (pl. Forge, 1973; Haselberger, 1961; Layton, 1981/1991; Morphy & Perkins, 2006).

Abban, hogy maga a művészet kutatása csak megkésve vált külön antropológiai diszciplínává, szerepe lehetett a 19. század végi kolonializmus hierarchikus szemléletmódjának is. Eszerint a „primitív népek” a nyugati (evolucionista) perspektívából nézve fejlődésben visszamaradott állapotban voltak, következésképpen egyszerűbb, bármely képzett tudós által könnyebben elemezhető tárgyi kultúrát hoztak létre. A tudományos világ a professzionális (vagy elit) művészetet még a saját kultúrájuk viszonylatában is hierarchikusan a népművészet fölé helyezte. A „primitív” művészet, de a populáris- vagy népművészet is csupán egy komplex kultúra részeként volt izgalmas, nem volt összemérhető a nyugati „elit” művészettel (cf. Morphy & Perkins, 2006, pp. 1-2).

Sorolhatnánk a példákat a művészet megnyilvánulási formára vonatkozó hierarchikus szemléletmódra a *gesunkenes Kulturgut* (alászálló kultúrjavak) elméletétől (Naumann, 1922) a gyerekmondókák reliktum jellegének feltételezése mellett az alig érthető szövegek szövegromlásaként



értelmezéséig (Tamás, 2019).<sup>2</sup> Ennek megfelelően a professzionális vagy elit művészettel nem is az antropológia foglalkozott, hanem a művészetfilozófia, művésztörténet, irodalomtörténet és más művészetelméleti tudományok, amelyek jórésze már az antropológia előtt létrejött, intézményesült, hiszen a „hazai társadalmak” terepként felfogása csak a 20. század közepén indult meg. A tudományágak hatáskörének felosztása is visszahatott a művészetről alkotott megállapításokra. A 20. század utolsó harmadában Clifford Geertz kultúrafelfogása, a szimbólumok rendszerének nemcsak fogalmilag értelmezhető, hanem az „átélhető” rétegére is ráirányítva a figyelmet (Geertz, 1973/2001), továbbá Victor Turner „társadalmi dráma” elmélete hozott lényeges változást e téren. Turner a rítusok, a művészet és a szociokulturális kontextus dinamikus és dialektikus kapcsolatát hangsúlyozta, elemzéseibe előszeretettel vont be európai példákat is (Turner, 1969/2002).

Az 1960-as és 70-es évek jelentős változásokat hoztak nemcsak az antropológia, hanem magában a tudományos gondolkodásban is. A művészetantropológia létrejöttéhez és kiteljesedéséhez számos új, a humántudományok egészét érintő teoretikus megközelítés is hozzájárult: például az ún. nyelvi fordulat (Eriksen, 2006), a tudásszociológia (Berger & Luckmann, 1966) és a diskurzuselmélet (Foucault, 1969). Az 1970-es, 80-as években az antropológiában sorra nyíltak új irányok. Az interpretatív és szimbolikus antropológia megszületése után James Clifford és George Marcus *Writing Culture* című 1986-os könyve nyitott új, a művészetantropológia szempontjából jelentős perspektívát (Clifford & Marcus, 1986). Nemcsak a terephez, hanem a tudományos írásműhöz és a kutató szerepéhez való viszonyulásban is fellazította tudomány és a művészet addig stabilnak hitt határvonalait. A posztmodern korban a művészet behatolt a tudományosságba, és fordítva. A 2000-es évekre nemcsak a tudomány és a művészet határterületei szélesedtek ki, de sokak szerint a kétféle gondolkodás szembeállítás is túlhaladottá vált (Schneider & Wright, 2020).

A művészetantropológia vizualitás-központúsága egészen az ezredfordulóig egyértelműen érvényesült. A művészetelméleti diszciplínák diskurzusterei, a szaktudományok hatáskörei a 20. század végére nemcsak kialakultak, de a tudományos közélet féltékenyen őrködött ezek felett. A bevett kommunikációs csatornák (folyóiratok, kutatói műhelyek, tudós társaságok, nemzetközi tudományos szervezetek, konferenciák), egyébként sem egykönnyen tudják integrálni egy másik, már létező tudományszak művelőit, annak sajátos nyelvezete, különböző szabályai és művelőinek eltérő habitusa miatt. A humántudományokban az inter- és multidiszciplinaritás sokáig komoly ellenállásba ütközött, a 20. század végétől vált egyre legitimebb törekvéssé. A tánc szerepe a művészetantropológiában még akkor is elsikkadt, amikor kézenfekvő lett volna ennek bevonása az elemzésbe (cf. Paulme, 1973). Alfred Gell például hiába hívja fel a figyelmet arra, hogy a malakulanok tánca és grafikai formakincse között milyen komoly összefüggések figyelhetők meg, megmarad a művészetantropológia tárgyi művészetekre fókuszáló keretei között (Gell, 1998).

A művészetantropológia intézményesülésével párhuzamosan – bár már az 1960-as évek elején felmerült a táncetnológia önállósulása – a tánchoz értő etnológusok, etnomuzikológusok és antropológusok csak az 1970-es, 80-as évek fordulójától indították meg saját műhelyeiket, folyóiratukat, alakítottak önálló tudományos diszciplínát (Grau, 1993). A táncantropológia mint önálló diszciplína szükségességének első komoly felvetése Gertrude Prokosch Kurath-nak köszönhető, aki hangsúlyozta a táncról alkotott koncepciók átfogó szerepét és az emberi lét és kogníció (az érzékelő, válaszkereső és valóságalkotó ember) tágabb dimenziójában elhelyezhető vizsgálatok fontosságát (Kurath, 1960). A tudományszak későbbi önállósulása azonban más alapokon indult meg. A táncantropológiát, táncetnológiát – a művészetantropológia első

<sup>2</sup> A nyugat és a primitívek dichotómiája a 20. század utolsó harmadára látszólag eltűnt, a „fejlődő világ” fogalma a hidegháború időszakában mégis fenntartott egy átalakult, „nyugat, kelet és a fejlődő világ” hármasságot, ami szintén hierarchikus volt. A posztkolonialista fejlődés-mítoszok és fejlesztés-diskurzus által okozott új problémákról (Csáji, 2018).



évtizedeivel szemben – a diszciplína kialakulásától kezdve általában olyanok művelték (és hozták létre), akik maguk is vagy művészek (is) voltak, vagy legalábbis járatosak az adott művészeti ágban. Ez a részben belső perspektíva a szemléletmódot is jelentősen befolyásolta, ugyanakkor helyzeti előnyt is biztosított a megértés és a terep megismerése terén. Egyúttal azonban a különállóságot is erősítette, megerősítette a határokat, így nehezebben találták meg a közös pontokat egy afrikai maszkokkal, indiai textiltechnikákkal vagy akár a testfestéssel foglalkozó „egyszerű” antropológussal.

A régiótól függően táncantropológiának, táncetnológiának nevezett diszciplína művelői az etnomuzikológia, néprajztudomány (főleg a folklorisztika) és koreográfia szakembereivel folytattak intenzívebb párbeszédet. A mozgáskultúra, tánc kultúra, illetve az egyes táncok esztétikai, funkcionális és értelmező jellegű kutatásának kérdése foglalkoztatta őket (Hodgens, 1984). Williams szerint a magyar táncfolklorisztikának jelentős hozzájárulása volt a táncantropológiai kutatásokhoz (különösen Kürti László személyét emeli ki); a Saussure-féle nyelvelmélet átültetése és a tánc motívumainak, mintegy morfémainak lejegyezhetősége jelentős hatást gyakorolt a táncantropológiára (Williams, 2004), amelynek előzményét Laban Rudolf elmélete képezte (Toepfer, 1997; Wisotzki, 2021; cf. von Laban, 1982).

Bár Andrée Grau arra is felhívja a figyelmet, hogy a táncantropológia és a táncetnológia is meglehetősen eltérő utakon járt Európában és az USA-ban, mindkettőre jellemző azonban a gyakorlatközpontúság (Grau, 1993). Ez nem jelenti azt, hogy néhány izgalmas elméleti megközelítés újszerű és holisztikus szemléletmódja miatt ne érintett volna tágabb, művészetantropológiai kérdéseket. Igaz, a tágabb értelmezések egyik kritikusaként Grau elveti az *anthropology of human movement* kifejezést és kutatási irányt, ami szerinte parttalanra tágitaná a vizsgálat fókuszát (Grau, 1993). Joann Kealiinohomoku például felhívja a figyelmet, hogy antropológiai perspektívából a balett is felfogható etnikus táncnak (Kealiinohomoku, 1983). Ezt a holisztikus szemléletet folytatva elemzi Adrienne Kaeppler a modern táncokat, a balettet és minden más táncot is univerzális emberi magatartásformaként (Kaeppler, 2000).

A táncantropológusok, táncetnológusok, táncfolkloristák következtetéseiket döntően saját, szűkebb inerciájukban kívánják megfogalmazni, és kevésbé kapcsolódnak a „nagy kérdésekhez” (Kaeppler, 2000). Ez is közrejátszott abban, hogy alig indult meg e kétségtelenül fontos tudományszak integrációja a művészetantropológia már felvázolt keretei közé. Kivételek persze időről időre akadtak, így például Drid Williams és Judit Lynne Hanna is átfogóbb perspektívából ismertették a performatív művészetek, így különösen a tánc és a zene, a tánc és a mozgáskultúra, térhasználat összefüggéseit, továbbá az érzelmek szerepét (Hanna, 2010, 2015; Williams, 2004). A táncantropológia azonban döntően a tánc kultúra antropológiája maradt.

Az új horizont, tehát a táncantropológia és művészetantropológia összefüggéseinek felismerésében kétségtelenül szerepet játszott a *performance theory*<sup>3</sup> több tudományban is jelentős visszhangot keltő elmélete (Schechner, 2003). A 2000-es évektől a performatív művészetek fogalma vált a táncot a színházművészettel és más művészetekkel összekapcsoló katalizátorrá (cf. Royce, 2004). A táncantropológia természetesen nemcsak a művészetantropológia, hanem más antropológiai szaktudományok figyelmére (és a velük történő párbeszédre) is számot tarthatna. Az egyik ilyen terület az etnicitáskutatás, aminek az antropológia egyik fő katalizátora (cf. Zografou & Pipyrou, 2011).

Az ezredforduló éveiben a szakantropológiák is a holisztikusabb látásmód felé mozdultak el. Mérföldkövet jelentett az antropológia George Marcus és Fred R. Myers 1995-ös *The Traffic in*

<sup>3</sup> A performance szó az 1970-es évektől került be a német és francia nyelvbe, majd a világ más nyelveibe az angolból – fontos szemléletmódbeli változást jelezve: az egyéniség, az előadásközpontúság, a közönség szerepét, továbbá az egyén és a társadalmi csoport kölcsönhatását egyre fontosabbnak tartották (Shephard, 2016, vii–viii.).

*culture* című kötete, ahol a zene és a (társadalmi) dráma is markánsan megjelent az elemzésekben (Marcus & Myers, 1995). Alfred Gell 1998-as azt javasolja, hogy a művészetet (és a táncot) ne csak a forma, az esztétika, a jelentés és a kommunikáció dimenziójában vizsgáljuk, hanem a cselekvő, alkotó ember magatartása perspektívájából is, mint *agency*-t, a társadalmi környezetét alakító emberi tevékenységet (Gell, 1998). Ez ismét csak egy diszkurzív, dialektikus „network domain” jellegű (White & Mische, 1998) viszonyt feltételez az egyén és a környezete, a művész és a közönsége között. Az ezredfordulóra sokak számára világossá vált, hogy a hálózatelmélet, a diskurzuselmélet, a művészet- és társadalomfilozófia, ontológia, episztemológia, továbbá az antropológiai nyelvészet (kognitív szemantika), az etológia és a szociológia eredményei nem hagyhatók figyelmen kívül az antropológiai kutatásokban. Az áttörést mégis a 20-21. század fordulóján az intermediális művészet és a digitális kultúra megkerülhetlenné válásának felismerése hozta el. Ez az „új terep” a legtöbb tudományág számára idegen volt. Az antropológia hamar kiterjesztette kutatási terepét a digitálisan létező valóságra: Paolo Apolito, Robert Glenn Howard, Trevor Blank, Sarah Pink mellett hosszan sorolhatnánk az új irányokat kijelölő antropológusokat, akik a társadalom és a kultúra ezen új dimenziójának kutatásához újabb és újabb aspektusokat adtak hozzá. A műnemek és műfajok fluiditásának felismerése az online térben megkerülhetlenné vált (Pink et al., 2016; Tamás, 2021), ahogyan az online és az offline tér kölcsönhatásának kutatása is. A szociálintropológusok legnagyobb európai szervezetének (EASA) keretében 2012-ben alakult meg a művészetantropológiai munkacsoport (ANTART), amelyben a performatív művészek, a zenészek, táncosok stb. is helyet kaptak. Első tudományos találkozóját a 2014-es, tallini nemzetközi konferencián tartotta, és az eltelt években egyre markánsabban fogalmazza meg azt a célkitűzést, hogy a művészetantropológia olyan integratív terület, amely a primer művészek mellett helyet ad a művészeti ágakkal foglalkozó szakanropológiák, de a művészettörténet, művészettfilozófia, régészet, nyelvészet és pszichológia képviselőinek is, hogy új, átfogó, de alapvetően antropológiai kérdésekre keressenek közösen választ.

A 21. század első évtizedeiben az egyes tudományok működésének, létjogosultságának felülvizsgáló, a tudományok és diszciplínák egymáshoz való viszonyát újradefiniáló időkből élünk. Az átalakulás egyik fontos iránya a tudományközi párbeszéd megkerülhetlenné válása és az, hogy a kortárs világ kihívásaira és változásaira melyik tudományszak mennyire hiteles válaszokat tud megfogalmazni. Az antropológia kezdetektől egyfajta holisztikus, az alulnézeti perspektíva (résztevő megfigyelés, elmélyült tartós terepmunka) mellett az emberre, a társadalmi és kulturális másság elemzésére összehasonlító módon vállalkozó felülnézeti perspektíva dialektikus szemléletét valósította meg. Ezért is tudott folyamatosan megújulni.

A tudományszakok specifikációja során sem hagyhatjuk figyelmen kívül az összképre, vagy legalábbis összehasonlításra irányuló fogékonytságot. Az önreflexív módon újra- és újragondolt elméleti és módszertani megközelítései, ezek sokrétűsége miatt az antropológia innovatív képessége máig töretlen. A 20-21. század fordulójától a művészetantropológia mint integratív, és nagyon dinamikus fejlődő tudományterület egyre fogékonyabb a designkultúra mellett a tánc, a zene és más performatív művészetek antropológiai vizsgálatára. Az elmúlt évtizedek nemzetközi kutatási irányait, eredményeit felvázolva felismerhetjük azokat a tudományelméleti változásokat, amelyek mentén a táncantropológia – megtartva sajátos látásmódját és kutatási kérdéseit is – megtalálhatja helyét egy tágabb kontextusban (a művészetantropológia területén), új kérdésfelvetésekkel és módszerekkel gazdagodva.

## Irodalomjegyzék

- Berger, P., & Luckmann, T. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor Books
- Bourdieu, P. (2009). *A gyakorlat elméletének vázlata.: Három Kabil etnológiai tanulmány*. Napvilág. (Original work published in 1972)
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674503724>
- Clifford J., & Marcus, G. (1986). *Writing Culture. The poetics and politics of Ethnography*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520946286>
- Csáji, L. K. (2013). Robinson pávája. Diszkurzív és kreatív folyamatok a folklórban és a „magas művészetben”. *Napút* 15(4), 87–104.
- Csáji, L. K. (2017). Alá(t)rendelődés: A posztkolonialista fejlesztés-diskurzus evolucionista gyökerei és hatása. In F. Offenbacher (Ed.), *„A remény évei”* (pp. 21–36). Kepes Intézet.
- Csáji, L. K. (2019). A művészet felparcellázása: A népművészet és a hivatásos művészet szembeállításának eszmétörténeti háttere és következményei. *Magyar Művészet*, 7(1), 37–43. [http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202102/pdf/MM2019\\_1belivek\\_06\\_csaji\\_laszlo.pdf](http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/202102/pdf/MM2019_1belivek_06_csaji_laszlo.pdf)
- Dissanayake, E. (1974). A Hypothesis of the Evolution of Art from Play. *Leonardo* 7(3), 211–217. <https://doi.org/10.2307/1572893>
- Eriksen, T. H. (2006). *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálanropológiába*. Gondolat Kiadó.
- Evans-Pritchard, E. E. (1976). *Witchcraft, Oracles, and Magic Among the Azande*. Clarendon Press. (Original work published 1937).
- Forge, A. (Ed.) (1973). *Primitive Art & Societies*. Oxford University Press
- Firth, R. (1973). *Preface*. In Forge, A. (Ed.), *Primitive Art & Societies*. Oxford University Press, p. v-vii.
- Foucault, M. (2001). *A tudás archeológiája*. Atlantisz. (Original work published 1969)
- Geertz, C. (2001). *Az értelmezés hatalma*. Osiris. (Original work published 1973)
- Grau, A. (1993). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. *Dance Research Journal* 25(2), 21–31. <https://doi.org/10.2307/1478551>
- Gell, A. (1985). Style and meaning in Umeda dance. In Spencer, Peter (Ed.), *Society and the Dance*. Cambridge University Press, (pp. 183–205)
- Gell, A. (2013). *Art and Agency. An anthropological Theory*. Clarendon Press. (Original work published 1998) <https://doi.org/10.1093/oso/9780198280132.001.0001>
- Hanna, J. L. (1987). *To Dance is Human*. University of Chicago Press.
- Hanna, J. L. (2010). Toward a cross-cultural conceptualization of dance and some correlate considerations. In Blacking, J., & Kealiinohomoku, J. (Eds.), *The Performing Arts: Music and Dance*. Mouton, (pp. 17–46) <https://doi.org/10.1515/9783110800692.17>
- Hanna, J. L. (2015). *Dancing to learn. The Brain's Cognition, Emotion, and Movement*. Rowman & Littlefield
- Harris, M. (1964). *The Nature of Cultural Things*. Random House
- Haselberger, H. (1961). Methods of studying ethnological art. *Current Anthropology* 2(4), 341–384. <https://doi.org/10.1086/200209>
- Hodgens, P. (1984). A Multicultural Perspective: Study of Dance Conference 3. *Dance Research Journal* 16(2), 39–41. <https://doi.org/10.1017/S0149767700014431>
- Kaepler, A. (2000). Dance ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal* 32(1), 116–125. <https://doi.org/10.2307/1478285>

- Kendon, A. (1996). Reflexions on the Study of Gesture. *Visual Anthropology* 8(2-4), 121–132. <https://doi.org/10.1080/08949468.1996.9966672>
- Kealiinohomoku, J. (1983). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In Copeland, R., – Marshall, C. (Eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, (pp. 33–43) [https://doi.org/10.1111/1540\\_6245.jaac43.1.0104](https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac43.1.0104)
- Kurath, G. P. (1960). Panorama of Dance Ethnology. *Current Anthropology* 1(3), 233–254. <https://doi.org/10.1086/200101>
- Laban, R. (1982). *A mozgás művészete*. (ford. Láncki Katalin). Ady Művelődési Központ
- Layton, R. (1991). *The Anthropology of Art* (Rev. ed.). Cambridge University Press. Original work published 1981 <https://doi.org/10.7312/layt90370>
- Marcus, G. (2020). *Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork*. In Schneider, A., & Wright, C. (Eds.), *Between Art and Anthropology*. Routledge, (pp. 83–94) <https://doi.org/10.4324/9781003230694-7>
- Marcus, G., & Myers, F. (Eds.) (1995). *The Traffic in Culture. Refiguring art and anthropology*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520354920>
- Morphy, H., & Perkins, M. (Eds.) (2006). *The Anthropology of Art. A reader*. Wiley Blackwell
- Morris-Kay, G. (2010). The evolution of human artistic creativity. *Journal of Anatomy*. 16(2010), 158–176. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01160.x>
- Murphy, R. (1964). Social Distance and the Veil. *American Anthropologist* 1964(66), 1257–1274. <https://doi.org/10.1525/aa.1964.66.6.02a00020>
- Naumann, H. (1922). *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Quelle & Meyer
- Paulme, D. (1973). Adornment and Nudity in Tropical Africa. In Forge, A. (Ed.), *Primitive Art & Societies*. Oxford University Press, (pp. 11–24)
- Pike, K. (1967). *Language in relation to a unified theory of the structures of human behavior* (2nd ed.). Mouton. <https://doi.org/10.1037/14786-000>
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewi, T., & Tacchi, J. (Eds.) (2016). *Digital Ethnography. Principles and Practice*. SAGE
- Reed, S. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology* 27., 503–532. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.27.1.503>
- Royce, A. P. (1977). *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press
- (2004) *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*. AltaMira Press
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203361887>
- Shephard, S. (2016). *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139600194>
- Schneider, A., & Wright, C. (2020) [2010]. Between Art and Anthropology. In Schneider, A., & Wright, C. (Eds.), *Between Art and Anthropology*. Routledge, (pp. 1–22) <https://doi.org/10.4324/9781003084587-1>
- Schneider, A. (Ed.) (2020). *Art, Anthropology, and Contested Heritage*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350088139>
- Stepputat, K. (2010). The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak. In V. Gottowik (Ed.), *Die Ethnographien des letzten Paradieses*. Transcript, (pp. 267–285)
- Sütterlin, C., Schievenhöfel, W., Lehmann, C., Forster, J., & Apfelauer, G. (2014). Art as behaviour – an ethological approach to visual and verbal art, music and architecture. *Anthropologischer Anzeiger* 71(1-2), 3–13. <https://doi.org/10.1127/0003-5548/2014/0371>
- Tamás, I. (2019). Mit jelentenek a gyermekmondókák? A vallástörténeti olvasat problémái. *Ethnographia* 130(1) 583–602.

- (2021) Nyelvi, stilisztikai eszközök és műfajiság a COVID-19 online folklórjában. *Tabula Online* 22(2), DOI: 10.54742/tabula.2021.2.03
- Toepfer, K. (1997). *Empire of Extasy. Nudity and movement in German body culture 1910–1935*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918276>
- Turner, V. (2002). *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*. Osiris. (Original work published in 1969)
- White, H., & Mische, A. (1998). Between Conversation and Situation: Public Switching Dynamics across Network Domains. *Social Research* 65(3), 695–724.
- Williams, D. (2004) (1991). *Anthropology and the Dance – ten lectures*. University of Illinois Press.
- Wisotzki, P. (2021). Art, Dance, and Social Justice: Franziska Boas, Dorothy Dehner, and David Smith at Bolton Landing, 1944–1949. *Panorama* 7(2) (online folyóirat: <https://journalpanorama.org/article/art-dance-and-social-justice/> , utolsó letöltés: 2023.05.14.)
- Zografou, M., & Pipyrrou, S. (2011). Dance and Difference: Toward an Individualization of the Pontian Self. *Dance Chronicle* 34(3). 422–446. <https://doi.org/10.1080/01472526.2011.615235>



Dóra Furulyás  
Petra Péter

## **Movement-Based Research Methodology Course for Dance Students**

In the contemporary dance BA program at the Budapest Circus Arts and Contemporary Dance College (BCDC), besides the performance practice, we place great emphasis on the experimental, research-based creative practice of our students. In order to achieve this training goal, we designed the research methodology course, which guides students step-by-step through a research process, from topic formulation to research report. During the course, we used a variety of learning situations and tools: seminar-style discussions, individual and group work without a teacher, mentoring, individual and small group consultations, presentations, and oral and written feedback. The process was divided into three parts: (1) topic selection process, (2) research process, (3) research presentations. In this case study, we will describe the methods used for each stage in detail and summarise the lessons learned, issues raised and student feedback from the course.

### **Institutional context of the course**

#### *The research methodology as an integrated theory and practice course*

The three-year BA in Contemporary Dance at BCDC prepares students for a creative-performing practice in the field of contemporary dance and a career as a professional performer. All of the teacher-led classes in the course collectively appear in the *integrated experience-focused dance theory and practice* module. This means that the two areas are not separated: ‘the ratio of theory to practice is not a function of the number of separate “theory” and “practice” classes, since there are no theory-only and practice-only classes, but of the ratio of theoretical and practical knowledge and learning within each class (*Contemporary Dance BA* -, n.d.).

This also applies to the research methodology course, in which practice-based theoretical preparation is followed by a process of practice and theory-based topic selection. Students undergo the process of conducting and participating in the movement research phase with encountering both practice and theory in the process, and eventually reflecting on and evaluating the whole process.

### **Relationship of the research methodology course to other areas of the curriculum**

#### *Creative work*

We place great emphasis on helping our students develop an experimental, research-based creative practice and find a unique, authentic performing voice. The entire academic year is divided into five periods (each period consists of five to eight weeks), with students producing creative work in each period. The artistic concept of these works is determined by the students, who are responsible for the timing and organisation of rehearsals. The rehearsal period is a timetabled time slot, typically one and a half hours each day, for which the College provides dance studios.

A creative work can be a presentation of an independent creation or a part of a creative process: some kind of research, such as movement research. The latter is supported by the research methodology course, which aims to introduce students to research, its possibilities and tools from the perspective of dance and movement.

### *Writing*

The contemporary dance BA program includes a number of periodically recurring tasks that are closely linked to the sub-processes of the research methodology course. The articulation, framing and planning of their own work are present from the beginning of their studies, as students write and implement work plans and creative plans from the first period onwards, and at the end of each period, they formulate their reflections on their work for the current period in written form. At the end of the three-year course, students write a thesis on a topic of their choice, based on their practical experience. Throughout the research methodology course, the production of written material is emphasised. The multistep process of topic selection is the same as the initial steps of thesis writing.

### *Following the studies*

Our graduates typically work in the independent performing arts field, where they can access project funding through grants. The structure of the research methodology process helps them to articulate their ideas and artistic projects in a way that is better understood by the professional community.

## **Principles of the course process**

During the research methodology course, students are guided through a research process over an intensive three- to four-week period. The stages of this process are the same as in the thesis seminar. In this way, the course not only provides a toolkit for the methodology of artistic research but also (part of) the basis for future thesis writing. These are the basic principles:

- Each student will raise several possible topics, from which they will choose the final one in a multistage process;
- The topic selection process is supported by group discussions where students give each other feedback and ask each other questions on the topics raised;
- Students work on the basis of written plans, which are clear to others;
- Finally, they work on the topic they have chosen;
- Throughout the process, students stick to agreed frameworks and deadlines;
- Students present the results of their research in a way that is understandable to the relevant professional audience.

Selection criteria: professional interest; professional experience; feasibility (space, time, availability of partners etc.); availability of necessary resources (literature, expert support, studio etc.).

The course leaders frame the course, provide the conditions and the environment. At different stages of the process, they sometimes lead the activity, sometimes blend into the group to do the same activity as the students, and sometimes provide on-call support to give professional assistance in the form of individual or small group consultations. Outside of the contact hours, the course leaders consult on each of the submitted materials at all stages of the course and discuss its content. If needed, further development of the plans is proposed. At the end of the course, they reflect on the whole process, document it and use it to improve the structure, objectives and implementation of the course.

The aim of the course is to learn about the research process, and to see, interpret and present research results. An important aspect is that the aim of research work is not to create an artistic product but to learn how to integrate, for example, a research process into the creative process during the rehearsal period.



## The structure of the course

### *Section 1: Choosing the topic*

For the selection of research topics, five themes are given, which are agreed with the course leader. For each of the topics, the main criterion is that the student has some kind of personal experience of the topic. Within the five areas offered, three written research plans must be submitted in the first round.

*Examples of subject areas:*

- Pre-existing experience related to the body or movement;
- A task encountered in any class, an instruction, that has been given during the school year;
- Researching an aspect/segment of a previously created solo dance;
- Related to László Fülöp's composition class: choosing an idea from the movement-based methods;
- In connection with Dóra Furulyás's improvisation class: explore movement within trios;
- "Batyú" Zoltán Farkas: movement transitions from the dances explored in class;
- Music and movement: musicality of movement, rhythm and movement, movement and musical structures;
- The relationship between space and movement: exploring space through the concept of "direction"; travel, movement in space; transitions, position and movement.
- It is not obligatory that the three research topics raised come from three different fields.

*To write the research plan, we asked students to explain:*

- Title of the research;
- Formulate the topic, short description;
- What is the research question I will investigate?
- Methods;
- The expected outcome;
- Method of documentation;
- Method of presentation;
- Number of partners, participants;
- Planned working time (studio work, preparation and summarisation time).

*Research plans are screened and developed using the following tools:*

- Small group feedback, questions on written plans;
- Large group discussion on a particular issue or problem;
- Individual consultation with course leaders;
- Working in a dance studio, trying out the planned methods.

The screening is a three-step process: first one or two topics are dropped and the remaining one or two are further developed in writing, again with feedback in a similar form as in the first round. In the final round, only the selected topic is developed further and a full and detailed research plan is written. In the process, students produce a more and more thoughtful and detailed plan (see Appendix).

*Small group feedback, questions on the written plans*

During group work, they read each other's plans and asked each other questions. Through this, they had the opportunity to clarify and articulate their ideas more outwardly. For feedback, we gave the following criteria:

- What is the question? Make the question clear!
- Let's get to know the method! As a potential participant, am I clear about the tasks I will be given during the research?
- What resources will you use and how? Are the sources available?
- Is it realistic to expect a result on my research within the timeframe foreseen?
- Who is engaged in the research? How does the method or objective change whether one or more people are working?

### *Large group discussion on a specific topic, question or problem*

Examples of topics and questions discussed in the large group:

- What is the difference between research and creative work?
- What is the difference between movement research and movement-based research?
- Who is the documentation for?
- How does video documentation not influence the researcher?
- How can the process not be boring for the participants?
- Does the research need to give the participants a dance experience?
- When is research effective?
- Do I need a research question? Or is it enough to test an idea?
- What will shift me from my current position if I do the research alone?

### *Individual consultation with course leaders*

The following issues were raised during the individual consultations:

- Clarifying whether it is movement research, movement-based research or creative methods research. Each has validity, but it is good to be aware of the differences between them.
- Is the chosen method really appropriate for the research plan? In general, the question of the validity of the research outcome has arisen, how to set up the conditions so that the research is really directed towards and produces results in the topic defined.

By the end of the first phase, the final research plans will be ready, as well as the detailed research programme and studio schedule for the second section.

## ***Section 2: Research period***

On research days, students work independently according to a jointly developed rehearsal plan. Each student takes on the role of research leader and participant, in order to familiarise themselves with the tasks and limits of competences in both roles. The daily time frame is spent on studio work, studying the professional materials mentioned in the research plan (e.g. literature, audiovisual material), additional consultations as needed, and recording the research process and planning the presentation. On these days, "on-call" sessions are held to provide students with professional help on issues that may arise during the process. The questions raised during the on-call sessions typically covered the following topics:

- How to prepare for presentations?
- How to conduct research sessions?
- How far can you deviate from the research plan described?

## ***Section 3: Presentations***

The last two or three days of the course are a summary of the process. As the presentation format is open to all, the research results are presented in a variety of formats. Students are encouraged to find the most appropriate presentation format for their research topic and methods. In terms of

defining genre, there were some that were closer to a traditional conference presentation (mostly verbal with a static speaker) and others that had the defining characteristics of a performative event or installation. The following elements appeared in varying proportions in each report:

- Verbal presentation;
- Presentation summarised in a PowerPoint file;
- Live demonstration of movement material;
- Show selected material from research documents;
- Photo documentation;
- Video documentation;
- Written notes;
- Drawings.

Each presentation has a time frame of 30 minutes, including the time for the professional discussion. The presentations follow a pre-arranged order and we go from presentation to presentation. First, the research process, the results and summary are presented, and after listening and/or watching and/or reading this, everyone can ask questions and give feedback on the presentation.

### **Evaluation of the course**

At the end of the presentation days, students are asked for oral feedback on the whole course. Evaluations so far have highlighted that there was a lot of *background work* compared to the time spent in the studio (about two-thirds background and one-third studio). Background work is defined as any time outside of the studio. So preparation, planning, and coordination. We think this is a realistic proportion. At the same time, it was acknowledged that it was worth planning the work in such detail because the researcher was able to lead the teamwork and represent their ideas with confidence. It was established that because time must be allotted for this during the research process it is important to consider the method of documentation in advance. They also experienced a sense of liberation recognising that divergent research outcomes were acceptable even if they deviated from their initial expectations.

At the end of the research process, the course leaders evaluate and document the process in order to improve the course for the future. During the design phase, we initially considered this process to be a *research course*. We came to the realisation that this extremely short duration would not allow for in-depth research. However, the compressed time frame allows us to experience the whole process, which could realistically take several months, as a single unit. This is why we view this procedure as a *research methodology course*.

In this intensive period, students can experience the structure of the research process, the steps involved and the tasks they have to carry out as a research leader. They will also gain experience in leading a team. It is also important that the class is methodologically varied, as they will be able to apply the methods they learn in their own creative work (see Table 1). Furthermore, the constrained time frame effectively illustrates how time is a material that must be worked with, because it is finite.

**Table 1**

*A summary of the pedagogical methods, tools, procedures and forms used in the course, according to the stages of the research methodology course*

| Choosing the topic                                                                       | Research phase                                                                             | Presentation                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Writing a research plan based on given criteria.                                         | Practising leadership in your own research.                                                | To highlight the essence of the research process.                       |
| Giving verbal feedback on peers' written research plans.                                 | Participation in the research of others.                                                   | Oral presentation.                                                      |
| Listen to oral feedback on your own research plan.                                       | Documenting the research process.                                                          | Performative presentation.                                              |
| Developing and rethinking the research plan in several steps.                            | Requesting and participating in an individual consultation.                                | Using and keeping the time available.                                   |
| Studio work to test the planned methods.                                                 | Planning the format and content of a research presentation.                                | Participation in a professional discussion related to the presentation. |
| Participation in a small group professional discussion.                                  | Strict adherence to the rehearsal plan.                                                    |                                                                         |
| Participation in a large group professional discussion.                                  | Dividing attention and time between studio work, documentation, evaluation and recording.  |                                                                         |
| Requesting and participating in an individual consultation.                              | Ongoing evaluation of research against plans.<br>Deciding whether a redesign is necessary. |                                                                         |
| Deciding on inviting participants and accepting to contribute to others' research.       |                                                                                            |                                                                         |
| Rehearsal schedule to be agreed depending on participants and available studio capacity. |                                                                                            |                                                                         |

## Reference List

*Contemporary Dance BA.* (n.d.). Budapest Circus Arts and Contemporary Dance College. Retrieved January 31, 2024, from <https://bcdc.hu/en/education/higher-education/contemporary-dance-ba/>

## Appendix: Example of a research plan development

In the example shown here, we show all three phases of a research plan. This will show how the plan has evolved during the selection phase, as a result of feedback and peer discussion.

### *First submitted research plan*

Question:

Something to do with the tics we did in László's class. Maybe something with the eyes or trying to see how many can be maintained at the same time. How do these affect the movement? Can we find strategies to make it easier?

Method of investigation:

Starting from simpler tasks and gradually making them more complex. Also writing down observations. Possibly using a video. Still unsure if it should be a fixed or improvised material since improvising takes extra brain power but with fixed material the tics might also become fixed in a way, but is that an issue?

Expected results:

I would expect fixing the tics would be easier but it might be more time consuming. Realistically doing two tics cleanly at the same time while doing something else is a challenge but three could be possible. Eye tics might be quite disorienting.

Form of presentation:

Demo?

### *Developed research plan*

Title: Tics

Question/description:

Are there techniques to make it easier to maintain multiple tics at the same time while dancing? In this experiment, tics are the same movements repeated constantly and ideally at a constant speed (the tic can have different dynamics but it shouldn't slow down or speed up overtime). End goal: have as many tics at the same time as possible and maintain that for a while. Also, seeing if there is a way to make more complex or faster tic systems easier.

Note: now there are two questions: the methods generally and for more complex ones.

Method:

Generally playing around with tics and seeing what is easier and what is harder. Using set material and improvisation and seeing if there is a difference. Making tics faster, slower, using different body parts, doing just the tics first, walking with the tics, making the relation in timing of the different tics very clear. Trying to find methods of how to do it the harder way. Other than practice. Using some of the methods found?

Expectations:

Fixing the tics to a material could be easier. Slower tics might be easier, but I wonder if you forget them if they are too slow. The material you are doing affects the tics and what body parts you can use. And somehow connecting the tics in your mind to one tic, would probably make it easier.

Documentation:

Notes, videos?

Presentation: Talk/PowerPoint + demo?

Participants: 2-3

Working hours:

### ***Final submitted research plan***

Title: Tics

Question/description:

Are there techniques to maintain multiple tics at the same time while dancing? A tic in this case means a movement that is repeated in exactly the same manner at a constant frequency. The aim is to have as many tics at the same time as possible and be able to maintain that. Are there ways to make more complex or faster tic patterns easier?

Method:

There will be different aspects of the tics that we will play around with and see what is easier and what is more difficult. Also, hopefully, just by doing, there will be discoveries besides these preplanned aspects.

For singular tics the aspects are:

- Speed (how fast the movement is);
- Which body part is doing the tic;
- Using music;
- Frequency (how often you do the tic);
- Sensory impulse;
- Touch (tic involves touching some other body part than the one doing the tic);
- Sight (tic happening so that the person doing it sees it);
- Sound (tic makes a sound).

For two or more:

- What is the relationship in timing between the tics?
- What combination of body parts is there?
- What direction are the tics moving in?
- Progression:
- Starting with just the tics;
- Walking with the tics;
- Dancing;
- Does this progression make it faster/easier to learn?
- What is done beforehand?
- Does a short relaxation beforehand make it easier?
- Does an adrenaline rush make it easier?
- Does sleeping have an effect?

Expectations:

- Speed: I would assume medium to slower pace to be easier.
- Which body part is doing the tic: something that is easy to move, but in a way that you are still able to dance; hands for example.
- Using music: could help a lot with keeping frequency, but it might be too many things to focus on at the same time.

- Frequency: medium often/often is probably easier since if the tic happens rarely, it is easier to forget.
- Sensory impulse: I would assume getting some sensory input makes it easier, because then the body can almost remind you if the impulses stop.
- What is the relationship in timing between the tics?
- Doing the tics at the same time would be easiest;
- 'Opposite' time will also probably be easy.
- What combination of body parts is there?
- If numerous things are happening in the same area, it might confuse the brain.
- What direction are the tics moving in?
- I think the same or opposite directions would be easiest.
- Progression:
- I would assume that progressions help.
- What do you do beforehand?
- I think sleep can definitely have an effect, but I do not know about the other two.

Documentation:

Notes: Reflections, what we have done

Videos: Comparing (beforehand, progression)

Presentation:

PowerPoint presentation with video(s) or demo?

Participants:

(2 names)

Working hours:

For now the plan is to do improvisation and material every session.

Last five minutes reflecting discussion

1. Preparation

- Preparing materials
- Discuss (and try out) what tics are. How to define them?

2. One tic

- Playing with one tic
- Continuing with the material(s)

3. Moving on to two

- Continuing with one tic
- Adding tic(s) to the material(s)
- Playing with two tics

4. More play with two or more

5. Progression or not

- Trying tic patterns using and not using a progression

6. More progressions

7. Beforehand

- Using the same amount of time to learn similar difficulty level tic patterns and changing what is done beforehand

8. More beforehand





## A romantikus balett morfológiája

### Bevezetés

Aranyvály Emília pályájának kutatása közben, a Covid19-járvány alatt kezdtem el azon gondolkodni, hogy vajon helyesen tanítjuk-e a romantikus balett történetét. A tanítás ugyanis mindig leegyszerűsíti, megpróbálja egységes szerkezetbe foglalni egy művészeti ág adott korának jellegzetes vonásait, a summázat azonban szemben áll a korszak sokszínűségével. Úgy gondoltam, hogy Propp (1999) *A mese morfológiája* című könyve segít majd abban, hogy a romantikus balettek történeteinek elemeiből, Afanaszjev meséihez hasonlóan egy „képletet” írjak fel. Így azonosítva egyértelműen az adott balett cselekményét és felrajzolva a legjellegzetesebb történetvezetési tipológiákat, majd ezek által árnyalhatom a romantikáról jelenleg rendelkezésre álló tudást.

### A kutatás módszertana

A kutatást a balettszövegek könyvek elolvasásával és lefordításával indítottam, ugyanis mindössze néhány érhető el magyarul. A szövegek forrása minden esetben Cyril W. Beaumont (1937) *Complete Book of Ballets* című munkája. Ezután tartalomelemzést készítettem, amelyből statisztikai adatokat nyertem. Ezeket az adatokat hasonlítottam össze végül a jelenleg is tanított tánc-történeti anyag állításaival. Vizsgálódásomat az 1832 és 1849 közötti időszakra szűkítettem le némiképp önkényes módon, ugyanis nincsenek egyértelmű fordulópontok a romantika korszakolásában. Fontos kiemelni, hogy az elemzésből kimaradtak August Bournonville művei is, ugyanis azokat a fenti kiadvány nem tartalmazza. A használt forrás szűzséi közül ki kellett szűrni azokat is, amelyek nem voltak kellően részletesek az összehasonlításhoz, vagy éppen nem voltak leírható cselekményű balettek. Végül összesen 30 alkotásból állt a vizsgált alapsokaság, amelyek listáját az 1. táblázat tartalmazza.

A tartalomelemzést kiegészítettem néhány olyan leíró adat feltüntetésével, amelyek relevánsak lehetnek a balettek összevetése szempontjából, mint a felvonások száma, a balett befejezésének pozitív vagy negatív volta, valamint a fehér balett jelenléte.

### A kutatás

A 21. századi balettrepertoár csak néhány romantikus művet tartalmaz a romantika legelső, legfényesebbnek tartott korszakából, amelyet kb. 1825 és 1845-1850 közé tehetünk. *A szilfidből* August Bournonville változata (1836) autentikusnak tekinthető, míg Pierre Lacotte 1972-ben rekonstruálta Filippo Taglioni változatát (1832). A másik, nagyjából „állandó” balett a *Giselle* 1841-ből, Jean Coralli és Jules Perrot munkája. Az *Esmeralda* (1844, Jules Perrot), a *Paquita* (1846, Joseph Mazilier) és *A kalóz* (1856, Joseph Mazilier) jelentős átdolgozásokon estek át már a 19. században, és ez a folyamat azóta is tart, a *Pas de quatre* pedig Anton Dolin 1941-es kreációja. A fentiekből látható, hogy a 2-5 művön túl még rengeteg olyan balett született, amelyet névről, egy rövid részletből vagy éppen metszetről ismerünk, azonban már nem részei a színpadi gyakorlatnak. Ugyanakkor fontos rögzíteni, hogy Beaumont munkája csak a leghíresebb koreográfusok legjelentősebb munkáit gyűjtötte össze az 1930-as évek második felében, nem

foglalkozott – nem is foglalkozhatott – Európa és Oroszország regionális alkotóinak ezres nagyságrendű bemutatóival. A 20. század második felétől, elsősorban a tavaly elhunyt Pierre Lacotte-nak (1932–2023) köszönhetően egy sor romantikus balett „támadt fel”, például a *Nathalie avagy a svájci tehenéslány*, az *Ondine* vagy a *Marco Spada*. Ezek azonban az esetek többségében nem váltak az alaprepertoár részévé.

A romantika egyik újdonsága volt az önálló szövegkönyvíró megjelenése abban az alkotói csapatban, amelyet a koreográfus vezetett, és amely a zeneszerző(ke)t és scenikus(oka)t jelentette az 1830-as évektől kezdve. Elsősorban Eugène Scribe balettre is irányuló szövegkönyvírói tevékenységét és hatását hangsúlyozza a kor jeles szakértője, Ivor Guest. (Guest, 2008, 188) Scribe óriási életműve színdarabokat, opera- és balettszövegkönyveket együtt tartalmaz, azaz ő maga a kapcsolat a prózai és a zenés színpad ágai között. Éppen ezért nem véletlen, hogy a színművek, a belcanto majd francia nagyopera stílusában írt zeneművek témái sokszor részleges vagy teljes átfedésben vannak a korabeli balettek történeteivel. Scribe *Az alvajáró* című vaudeville-je 1819-ben jelent meg, Jean Aumer koreográfiájában 1827-ben láthatta a párizsi közönség, míg a leghíresebb, és a mai napig színpadon jelen lévő változat a Vincenzo Bellini nevéhez kötődő belcanto opera 1831-ből.

Scribe kiváló szerző, aki a színházi működés gyakorlatával éppúgy tisztában volt, mint a műfajok dramaturgiai sajátosságaival vagy a művészeti ágak előadási lehetőségeivel, azok kifejezési határaival. Termékenysége azt is jelenti, hogy művei tematikailag és fordulataikban gyakran azonosak vagy nagyon hasonlóak. Nem feladatom megítélni, hogy zseniális eredetiségű szerző vagy remek mesterember volt-e, de annyi bizonyos, hogy szövegkönyvei a legtöbbször sikert arattak, azaz szakmájának mestereként tekinthetünk rá. Rajta kívül Théophile Gautier, Adolphe Nourrit az ismertebbek, ugyanakkor egyáltalán nem elhanyagolható a koreográfusok hozzájárulása a szövegkönyvek kialakításához. Ők fejlesztették ízlésük és ötleteik szerint, majd ők öntötték végleges formába a táncanyag kialakítóiként a szüzsét, és állították színpadra a produkciót. Mivel a szerzői jogokat abban időben a mainál lényegesen lazábban értelmezték, így számtalan balettváltozat készült el például a *Faust* témájára, egymástól kisebb-nagyobb eltéréssel. Ha *A szilfid* esetét nézzük meg a korábban említett Taglioni- és Bournonville-féle feldolgozásokban, azt találjuk, hogy a zene és a koreográfia teljesen más, a szövegkönyv azonban gyakorlatilag megegyezik. Mivel tudjuk, hogy a koreográfusok földrajzilag mozgékonyak voltak (Perrot Európában sokfelé, majd Oroszországban, Paul Taglioni Berlinben és Bécsben), könnyen adaptálhatták a helyi adottságokhoz már meglévő műveiket. Olyan eset is előfordulhatott, hogy egy koreográfus a történetet csak kicsit megváltoztatva, azonban címet és szereplőneveket cserélve vitte színre újdonságként balettjét. Ennek számos példáját láttam az Aranyváry Emília külföldi működését vizsgáló kutatásomban, ahol a táncalkotók kisebb együtteseikkel akár szezonon belül is színházat/települést váltottak.<sup>1</sup> Ilyen esetekben nyilván örültek lettek volna mindenkől újat készíteni (ha Anconában szerették, Torinóban is sikert fog aratni alapon).

A kutatás során az elolvasott szövegkönyvekből kiválogattam a leggyakoribb dramaturgiai fordulatokat, vizsgáltam a természetfeletti szereplők jelenlétét immár az összes balettben. A 30 elemes mintára vetítve 18-ban fordult elő természetfeletti lény. Ezek leggyakrabban tündértípusok voltak (erdei, vízi, tavi, élőhalott), azonban manók, elfek és – bármiféle lények legyenek is – elfridek szintén előfordultak. Ami ennél érdekesebb, hogy 12 balettben viszont semmilyen varázslény nem található. Ha a természetfeletti lények eloszlását nézzük, az sem mutat semmilyen tendenciát, azaz nem mondhatjuk, hogy 1832 körül több fordult elő, mint az 1840-es évek végén.

.....  
<sup>1</sup> Hiszen ők három vagy négy időszakot (stagione) különítettek el a mai évadon belül. Bővebben lásd Gara 2022 32.

A minta alapján látszik, hogy a dramaturgia gyakori mozgatórugója a rivalizálás, akár két férfi küzd ugyanazért a nőért, akár megfordítva. A darabok felében előfordult ez az elem. Ettől csak eggyel marad el (14 darab) a varázslat jelenléte. Ezek általában valamilyen színpadi trükk formájúak, mint az *Alma avagy a tűz leánya* című balettben, amikor Belphegor rácsap jogarával a sziklára, amelyből előtűnik egy csodálatos márványszobor, amely életre kel, vagy eredhet a szereplő karakteréből is, mint Myrtha varázserejének megmutatkozása (a szerelem előtt meghajlik a gonoszság) a *Giselle* II. felvonásában. A megtévesztés, alakoskodás, átöltözés a balettek legalább harmadában (12 darab) előfordul, azaz gyakran akarja valaki eltitkolni a személyiségét, vagy éppen bátran adja ki magát másnak. A *Nathalie*-ban Oswald szobornak tettei magát a címszereplő előtt,<sup>2</sup> a *cigánylány*ban pedig Lord Campbell, royalista skót nemes lánya él cigány identitás alatt, mit sem sejtve valódi származásáról. Amennyiben ilyen elem fordul elő, úgy a felismerés, az igazság kiderülése elmaradhatatlan fordulat a cselekményvezetés további szakaszában.

9 elemes előfordulással, azaz kb. 30%-os jelenléttel rendelkezik három fordulat: a szülő ellenzi gyermeke házasságát, a jól megkülönböztethető csoport felbukkanása (felkelők, királypártiak, cigányok, rablók stb.), valamint az álom. A csoportok illetén alkalmazása legalább kétféle lehetőséget rejt magában. Részben a csoport és az egyén kapcsolatát (befogadás, kitaszítás, árulás) mutatja be, részben pedig a csoport karakterhordozó-képességét emeli ki, mint spanyol és cigánytáncok, sőt a szilajság bemutatása az utóbbi csoport (haramiák) esetében. Az álom mint a darab lezárásának megoldása, kifejezetten érdekes fordulat. Albert balettje, *A szép genti lány* főszereplőjének, Beatrixnak elszenderedése ad lehetőséget arra, hogy a saját társadalmi rétegéből származó fiú helyett egy nemes embert válasszon, s így mindenféle kalandokon menjen keresztül (becstelenné válás, az apa átka és megtagadása, Beatrix elkártyázása, gyilkosság, az apa halála, Beatrix szakadékbba ugrása). Majd Beatrix felébred imázsamolyán és nem a márkához, hanem Benedicthez megy hozzá, s így a rengeteg szenvedés és kaland után a balett pozitív véget ér.

A közepesen gyakori (5-7 mintában megjelenő) mozzanatok között találjuk a párvalasztó bált, a jóslást (jövőé, szerelmesé), valamilyen virág(csokor) megcsókolását, az ablakon való ki- és bemáshatást, a szerelmes megmentését valamilyen támadástól vagy kellemetlen helyzetből, az öngyilkosságot, valamint az örületet vagy ennek enyhébb formáját, a zavarodottságot.

A kevés darabban megjelentő fordulatok közé sorolható az egzotikum megjelenése mindössze három találattal, a tetszhalál és a szellemlénnyé válás. Az időugrás gyakran párosult a gyerekrablás motívumával (3-3 elem). Ilyenkor a darab elején megtörténik a gyerekrablás, majd a következő felvonástól fogva már a felnőtt lányt látjuk viszont a színpadon, akire a darab végén ráismernek és a szülők elismerik törvényes gyerekeiknek.

Ha átlagosan nézzük, akkor 6-7 fordulatból állt össze a legtöbb balett szöveggönyve. Kiugróan tekervényes cselekményű *A cigánylány*, Mazilier balettje a maga 14 fordulatával, majd ezt követi holtversenyben (13-13 elem) a *Giselle* és *A Duna lánya*. Itt nyilvánvalóan nem szabad figyelmen kívül hagyni azt sem, hogy egy egyfelvonásosban kevesebb mód nyílik a cselekményvezetés feldúsítására (*A tél örömei avagy a korcsolyázók*), de míg a kétfelvonásos *Alma avagy a tűz lány*ában mindössze két elem bukkan föl, addig a pontosan ugyanolyan hosszú *Giselle*-ben pedig 13. Tehát messzemenő következtetéseket a fordulatok számából sem lehet levonni.

Most pedig vizsgáljunk meg két objektív tényezőt! Az első a felvonások száma. A legtöbb balett a mintában két felvonásra tagolódott (18 darab, 60%), a háromfelvonásos alkotásokból 8-at találtam, amely 27%-ot tesz ki, míg egyfelvonásos is akadt 4 darab, ami 13%. A másik vizsgálható jellemző a darab befejezésének pozitív vagy negatív volta. 70% végződött pozitívan, 23% volt szomorú végű és néhány olyan eset fordult elő (7%), ahol nehezebben volt eldönthető

<sup>2</sup> Ugyanezzel a színpadi ötlettel éltek a *Sylvia* című Mérante-balettben is 1876-ban.

a befejezés milyensége, mint például az *Elektra avagy az eltűnt pleiád* című Paul Taglioni-mű esetében. Ebben egy norvég hegyi pásztor, noha van földi menyasszonya, beleszeret egy fénylő csillagba, aki megtestesül és lánnyá válik. A friss párt azonban felfedezik, és Elektrát (a csillaglányt) úgy büntetik meg, hogy további életét halandó lányként kell leélnie. Párja családjában azonban nem fogadják szívesen, ráadásul a legény elhagyott menyasszonya előbb megőrül, majd meghal. Az égbolt urai végül mégis megsajnálják a szereplőket, ezért a halandó lányt feltámasztják és visszaadják józan esztét, a csillaglányt pedig visszaviszik az égboltra. Így a legény is visszatérhet földi arája mellé, hiszen visszaállt a kiinduló status quo. Számomra itt ugyan megtörténik az eredeti állapot visszaállítása a történet elejéhez képest, ugyanakkor a csillaglány se nem boldog, se nem boldogtalan.

## Klisék

A szövegek könyvek fordítása során nem volt nehéz arra a következtetésre jutni, hogy a balettek cselekményének vezetése nem más, mint egy alaptémára felépített kliséhalmoz, azaz a legtöbb romantikus balett egy elméletben létező „fordulatkészletből” gazdálkodik. Ezen elemek tetszőleges variációja a szűzsé. Ez nem értékítélet, hanem annak rögzítése, hogy a színpadi rutin és az alkotók fantáziája együtt tudott létrehozni sikeres és kevésbé sikeres baletteket. Ráadásul a felhasznált fordulatok generációról generációra öröklődhetnek is, azaz másolták a megoldásokat és azok később sokszor szolgáltak mintául. *A Duna lánya* (1836) folyóban játszódó jelenetéhez nagyon hasonló látunk a Bournonville-féle *Napoliban* (1842), ott éppen a Földközi-tenger fenekén táncolnak a vízilények, majd az 1862-es, Marius Petipa-féle *Fáraó lányában* pedig a Nílusban.

Eddig a *Giselle* minden szempontból a legkiválóbb romantikus balettek között szerepelt. Ez továbbra is így marad, de a történet első felvonása nem annyira eredeti, mint gondolnánk. Nagy mértékben hasonlít a *Nathalie avagy a svájci tehenészlány* című balett első felvonására. Ennek bizonyítására minden kommentár nélkül következzen a Filippo Taglioni által 1831-ben Bécsben, majd 1832-ben átdolgozva Párizsban bemutatott *Nathalie* első részének rövidített szűzsége.

Bettemberg gazdának két lánya van: Henriette, akinek Karl a jegyese, valamint Nathalie. Amikor a függöny felgördül, a színpad bal oldalán látjuk Battembergék házát, jobbra pedig egy vadászkunyhót, amelyet a földesúr, lord Rewena használ, a színpad közepterében, a távolban a kastély látható. Miután a gazda minden munkását feladattal látta el, és családtagjainak is kiadta a munkát, megjön Nathalie, apja kedvence. Egy talicskát tol. Lady Rewenának szedett virágot és hamarosan indul a kastélyba a csokorral. Miután Battemberg távozik, Zug, a kecskepásztor érkezik, aki szerelmes Nathalie-ba, de a lányt épp elkerülte. A fiatal Oswald, lord Rewena testvére lép a színpadra bizalmas szolgálójával, Waltherrel. Elrejtőznek. A kastélyból érkezik vissza Nathalie, akinek hirtelen felbukkanása és sugárzó szépsége megbabonázza Oswaldot. A férfi a lány felé indul, aki egy darabig meredten áll, majd befut a házukba. Oswald, átugorva a talicskát csak a bezáródó ajtót éri el. Oswald ekkor elmondja Walthernek, hogy szerelmes a lányba, és meg kell szereznie. Walther először ellenzi az ötletet, majd egy zacskó arany ösztönzésére előáll tervével. Lépéseket hallani, a két férfi ismét elrejtőzik. Zug izzadtan érkezik meg a piacról. Örömmel veszi észre a talicskát, s ugyanebben a pillanatban jön ki a házból Nathalie is, hogy megnézzze, elmúlt-e a veszély. Zug a lány szemére hányja, hogy hideg vele. Nathalie előbb kineveti, majd megenyhülve táncol vele. Battembergék akkor térnek vissza a földekről, amikor Walther megérkezik a hírrrel: a lord vadászni fog kíséretével, s a vadászat után a lakban reggelizik majd. A gazda örömmel nyugtázza hírt és megteszi a szükséges előkészületeket. Nathalie barátnőivel készül a lady fogadására, virágkosarakkal kedveskednek neki. Zug és Karl pedig zenészeket hoztak. Az előkelő társaság érkezése után víg mulatság kezdődik, a lady a pompás fogadtatásért cserébe egy aranyláncot ajándékozik Nathalie-nak, a többiek kisebb

meglepetéseket kapnak. Miközben a lányok és a falusiak vidáman táncolnak, Oswald mindenáron keresi a kapcsolatot Nathalie-val, de az minduntalan kicsúszik a kezéből. Ekkor a férfi figyelmezteti Walther, ígéretet tett, hogy segít. Egy vadász jelenti, hogy kész a reggeli, a társaság a vadászházba vonul. Reggeli után a társaság vadászni indul, Battemberg meghívja a falusiakat Henriette és Karl esküvőjére. Jövendőbeli vejét a házba küldi, hogy a házassági szerződést olvassa el, két lánya pedig közben rendbe teszi és bezárja a vadászlakot. Az egyedül maradt lánnyal Walther próbál kapcsolatba kerülni, de az nem akar vele beszélni és ajánlatát is elutasítja. Végül Nathalie ki tud siklani Walther keze közül és a ház felé fut, de ott Walther egyik embere állja útját. A csapdából nem tud szabadulni, félelmében a lány elájul, majd gyorsan kiviszik a színről. Zug keresi, de nem találja Nathalie-t, csak a földön akad rá a lady által adott aranyláncra. Walther is visszatért a láncért. A két férfi egymásra néz és Zug már mindent ért. Zug bemegy a vadászházba, azt hiszi, hogy ott a lány, Walther pedig hirtelen ötlettől vezérelve rázárja az ajtót. A csapdába ejtett pásztor zajongani kezd, amire mindenki odasereglik. Zug végül az ablakon mászik ki és elmondja, mi történt. Általános felháborodás után Battembergék és a falusiak a kastélyba indulnak.

## Összegzés

Amennyiben a jelen kutatást onnan nézzük, hogy hány balettet sikerült Propp módszerével leírni, a kudarc teljes, hiszen egyet sem. Ehhez sokszáz darab szövegekönyvét kellene megszerezni, lefordítani, és ha már megvan a kellő nagyságú alapsokaság, akkor szétbontani elemekre és leírni a meseelemző módszerével. Ehhez egy kutatócsoport és rengeteg idő lenne szükséges.

Ennek ellenére mégsem gondolom hasztalannak munkámat, ugyanis számos olyan eredményt tudok felmutatni, amely a romantikus balettekről való hazai gondolkodást, valamint az oktatást árnyalni tudja. A jelenlegi hazai tánc történet-oktatás is *A szilfid* és a *Giselle* bemutatására fókuszál,<sup>3</sup> a többi mű felbukkanása a tananyagban esetleges, zömmel az idő és a bemutatható felvétel függvénye. A lefordított szövegekönyveket ki lehet adni szöveggyűjteményként vagy néhányuk alkalmas lehet az órai anyag kiegészítésére, esetleg a koreográfusképzésben vagy egy későbbi táncdramaturgiai kurzuson.

Kutatásom jelenlegi leglényegesebb részének azt tartom, hogy tovább árnyalja a romantikus balettekről itthon élő képet. Ennek számbavételéhez tekintsük át, hogy tankönyvívűen miféle jellemzőket kapcsolunk a romantikus balettekhez a korábban említett két alaplánc alapján.

A) Nincsenek antik, mitológiai művek. Egyértelműen cáfolható, hiszen ott van Perrot-tól a *Párizs ítélete*, vagy az Aranyvály-kutatásból a *Bacchus és Ariadné* Francesco Magritól. Számuk azonban valóban elenyésző.

B) A romantikus balettek kétfelvonásosak, amelyekből az első felvonás a realitásban játszódik, a második pedig nem. Az általában kétfelvonásosak kitétel indokolt, hiszen az itt vizsgált darabok 60%-a volt ilyen, azonban 40%-uk pedig rövidebb vagy hosszabb. A helyszíntre való kitétel teljesen el lehet vetni. Amennyiben egy műben van természetfeletti szereplő, az végig jelen lehet és a helyszínek a legritkább esetben rugaszkodnak el a realitástól úgy, mint a *La périclès*, amelyben a balett végén a börtön mohamedán paradicsommá változik.

C) A balettek témája a beteljesületlen szerelem. Jelen kutatás szerint egyáltalán nincs így. Sőt, inkább ezek az alkotások vannak kisebbségben, hiszen a romantika színpada a szórakoztatást szolgálta elsősorban, s ebbe csak elemelt formában fért bele a negatív (szomorú) befejezés. Úgy kellene tehát újrafogalmazni ezt az állítást, hogy a romantikus balettek témája maga a szerelem.

<sup>3</sup> A hazai balettrepertoárban is e két balett jelent meg, nem véletlenül erre fókuszált Fuch Livia tanulmánya is a Tánctudományi Tanulmányok 1978/79-es kötetében. (*A romantikus balett A szilfid és a Giselle tükrében*)

D) Gyakran fordulnak elő bennük mesei, természetfeletti lények. Zömében igaz állítás, azonban sok olyan alkotás is született, amelyben semmilyen varázslat sincsen, sőt minden szereplő valós karakter lehetne.

E) A nemzeti és a tündéri romantika jegyei együtt vannak jelen. Ez továbbra is igaz azzal a megkötéssel, hogy vannak olyan darabok, amelyekben nincsen tündéri romantikus elem (*Paquita*).

F) A nemzeti karaktertáncok a cselekmény helyszínére utalnak. Ezt ugyan tételelesen nem vizsgáltam a kutatás során, azonban úgy tűnik, hogy ezt a sablonos állítást felül kellene vizsgálni. Például egy vásárban egymás után szerepelhettek a különféle népek táncai anélkül, hogy helyszínt kellett volna váltani, és máskor is előfordultak olyan szórakoztató, díszítő táncok, amelyek a helyszín bemutatásában semmilyen szerepet nem játszottak, csupán a műfajból adódóan kerültek bele a balettbe.

Ezek tehát azon eredmények, amelyeket a jövőben mindenképpen át kellene vinni legalább az oktatásba. A kutatást egyébként kíváncsú lenne folytatni és kibővíteni úgy, hogy a szövegkönyveket összevetnénk a korszak operáinak és irodalmi műveinek cselekményével. Így még nagyobb rálátásunk lehetne a romantika korának színpadi gyakorlatára, ha már az eredeti művek közül alig valamit van módunk élőben megtekinteni és analizálni.

## Irodalomjegyzék

- Beaumont, C. W. (1937). *Complete Book of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Putnam.
- Fuchs, L. (1979). A romantikus balett A szilfid és a Giselle tükrében. In G. Dienes, & E. Pesovár (Eds.), *Táncstudományi Tanulmányok 1979–1980* (Vol. 10, pp. 189–237). Magyar Táncművészek Szövetségének Tudományos Tagozata.
- Gara, M. (2022). La ballerina en voyage: Aranyváry Emília külföldön. *Táncstudományi Közlemények*, 14(2), 29–32. [https://epa.oszk.hu/04900/04973/00027/pdf/EPA04973\\_tancstudomanyi\\_2022\\_02\\_029-039.pdf](https://epa.oszk.hu/04900/04973/00027/pdf/EPA04973_tancstudomanyi_2022_02_029-039.pdf)
- Guest, I. (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. Dance Books Limited.
- Propp, V. Á., Soproni, A., Meletinszki, E. M., & Vilmos, V. (1995). *A mese morfológiája*.

**1. táblázat**  
*A vizsgált balettek*

| Koreográfus      | A balett címe                       | A bemutató éve |
|------------------|-------------------------------------|----------------|
| Filippo Taglioni | A szilfid                           | 1832           |
|                  | Nathalie avagy a svájci tehenéslány | 1832           |
|                  | A Duna lánya                        | 1836           |
|                  | La gitana (A cigánylány)            | 1838           |
| Jean Coralli     | A sánta ördög                       | 1836           |
|                  | A tarantula                         | 1838           |
|                  | La péri                             | 1843           |

|                             |                                               |      |
|-----------------------------|-----------------------------------------------|------|
| Jean Coralli - Jules Perrot | Giselle                                       | 1841 |
| Joseph Mazilier             | La gipsy (A cigánylány)                       | 1839 |
|                             | Le diable à quatre (Az ördög négyese)         | 1846 |
|                             | Paquita                                       | 1846 |
|                             | Betty                                         | 1846 |
| Albert                      | A szép genti lány                             | 1842 |
| Jules Perrot                | Alma avagy a tűz lánya                        | 1842 |
|                             | Ondine                                        | 1843 |
|                             | Esmeralda                                     | 1844 |
|                             | Éoline                                        | 1845 |
|                             | Párizs ítélete                                | 1846 |
|                             | Catharina avagy a bandita lánya               | 1846 |
|                             | Lalla Rookh avagy Lahore rózsája              | 1846 |
|                             | Faust                                         | 1848 |
|                             | La filleul des fées (A tündérek keresztlánya) | 1849 |
| Arthur Saint-Léon           | A markotányosnő                               | 1844 |
|                             | A márványleány                                | 1847 |
|                             | Az ördög hegedűje                             | 1849 |
| Paul Taglioni               | Coralia avagy az ingatag lovag                | 1847 |
|                             | Thea avagy a virágtündér                      | 1847 |
|                             | Fiorita és az elfridek királynője             | 1848 |
|                             | Élektra avagy az eltűnt pleiád                | 1849 |
|                             | A tél örömei avagy a korcsolyázók             | 1849 |





## Antik témák a magyar színpadi néptáncművészetben

Kricskovics Antal, Mucsi János, Novák Ferenc

Kutatásom témája az ókori görög-római műveltség magyar néptáncszínpadon való megjelenése, írásomban tehát olyan táncszínházi darabokkal foglalkozom, melyek mitológiai történetet és/vagy ókori drámát mutatnak be. Az ókori görög-római civilizáció jelenti európai kultúránk alapját, ennél fogva újra és újra megjelenik valamennyi művészeti ágban, így a magyar néptáncszínpad évtizedei során is.

Munkám során arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen módon, milyen eszközökkel kerültek színpadra a magyar néptánc-koreográfusok (elsősorban a „magyar iskola” második koreográfus nemzedékének) művészetében az antikvitás témái, hogyan jelentek meg alkotóink szemüvegén keresztül ezek a mítoszok és drámák. A kutatás tárgyát képezi annak a kérdésnek a vizsgálata is, hogy miért is válhat az ókori műveltség ideális ihletforrássá; miben keresendő a megkérdőjelezhetetlen örökérvényűsége.

### Alkotók és koreográfiaiák

A bunyevác származású Kricskovics Antal az 1950-es években a SZOT Művészegyüttesben, ezt követően a zágrábi Lado Együttesben táncolt (Akadémiai Kiadó, 1994). Utóbbiban kezdett koreografálni, majd jugoszláviai gyűjtőútjáról visszatérve 1959-ben megalapította a Magyarországi Központi Nemzetiségi Táncegyüttest (1976-tól kezdve Fáklya Horvát Művészegyüttes) (Zórándi, 2014). Pályája során ókori mítoszok és drámák sorozatát dolgozta fel alkotásaiban: Iphigeneia (1967), Elektra (1968), Pygmalion (1968), Oresztész (1969), Antigóné (1971), Dionüszosz (1974), Castor és Pollux (1978), Orfeusz és Eurüdiké (1978), Sisüphos (1978), Prométheusz (1980), Párizs almája (1981) és Médea (1984) (Lukács, 1997). Az ókori Hellász területének történetei kézenfekvő témaválasztásnak bizonyultak a délszláv, balkáni népek folklórjából – személyes kötődése okán – előszeretettel merítő koreográfus számára.

Novák Ferenc 1964-től a Honvéd Művészegyüttes tánckarvezetője volt, majd az amszterdami Nemzetközi Folklór Táncszínház rendezőjeként és koreográfusaként dolgozott („Novák Ferenc”). Innen hazatérve, 1983-ban a Honvéd Művészegyüttes művészeti vezetője lett, ekkor kezdődő alkotói szakaszában készült a Magyar Elektra (1984) és az Antigóné (1991). (Zórándi, 2006)

Novák és Kricskovics, a „magyar iskola” második koreográfus nemzedékének tagjai az újabb generációk alkotóira is hatással voltak. Mucsi János művei az Amazonok és a Danaidák, Juhász Zsolt a Tükörmély – variáció Pygmalion témára, Horváth Csaba a néptánc műfajától elrugaskodottabb &Echó, Médeia és különböző Orfeusz-feldolgozások koreográfusa.

A teljesség igénye nélkül felsorolt számos koreográfia közül a következőkben néhány művet kiemelek, és ezek vizsgálatára vállalkozom. A táncelőadások elemzését az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZTMI) Táncarchívumában megtalálható felvételek és korabeli kritikák alapján végzem.

## Páris almája

Kricskovics 1981-ben készült Páris almája című nyolcperces koreográfiája az istennők az aranyalmáért folytatott vetélkedését ábrázolja tánccal, három táncosnő és egy férfi szólista, a Fáklya Horvát Művészegyüttes tagjainak előadásában. Az OSZMI Táncarchívumában a 0441b jelzetű VHS kazettán tárolt felvételt tekintettem meg, mely az 1997-ben megrendezett Kortárs néptánc-esten készült.

Ennek a kompozíciónak a zenéje és lépésanyaga a délszláv folklórból származik, az alkotó úgy állította össze, hogy az autentikus alapanyag a színpadon megfelelő eszköze legyen a történetmesélésnek. A jelmezben fellelhetők a hagyományos viseletből vett darabok: a szoknyák, kötények, a férfiing és a bocskor – a koreográfus ezzel tulajdonképpen paraszti környezetbe helyezi a mitológiai epizódot (Dienes, 1981; Kenessey, 1981).

A három istennő a színpad közepén alkot körszerű térformát; mindhárom kendőt tart a kezében, amit a szomszédja megfoghat, ezzel kapaszkodnak össze. A kendős összefogódzás lehetőséget ad különleges koreográfiai elemek alkalmazására, ilyen a kör szűkítésekor történő átfordulás a fellendített karok és kendők alatt, majd a kör újbóli tágítása, mely során az összegabalyodott kendők megfeszülnek. Ez az istennők hatalmát juttathatja eszünkbe, a képességet, hogy egy puszta mozdulattal összekuszálják a halandók sorsát, illetve elővezeti a köztük kialakuló konfliktust. A kendővel való játék és forgás a körből felbomolva, majd a láncá formálódás és kapuzás azonban összhangot érzékeltet, a három istennő békeességben kapcsolódik össze.

Egyszer csak megjelenik Párizs, magasra tartva az almát, vidáman és fürgén, gyors mozgásával bejárva a színpadot. Az istennők láncformában erednek a nyomába, majd összszárnak Párizs körül, így csapdába ejtik. A négy szereplő egy emberként vetődik az elguruló alma után, így tudja meg a trójai ifjú, hogy hatalom van a kezében. Pozíciójának tudatában várakozón leül bal oldalt elöl, maga elé helyezve az almát. Az első istennő látványos táncba kezd, intenzív kendőhasználatral igyekszik felkelteni Párizs érdeklődését. Virtuóz lábfigurái közben rázza és pörgeti a kendőt, nagy köröket ír le vele a levegőben, és gyors perdületekkel díszíti a táncát, Párizs közömbössége azonban megállásra készteti. A második istennő a lábát emelve és kimérten lépkedve járja a táncát, intésére a társnői is csatlakoznak a háttérben. Incselkedve körül táncolja Párizst, eléri, hogy csatlakozzon hozzá, és végül mind egy körbe rendeződnek.

Ebből a körből váratlanul kiszalad a harmadik istennő, hogy megszerezze az almát, de Párizs elragadja előle, majd ismét leteszi, egy pillanatra elgondolkodik, végül viselkedése megváltozik, és önként kezd könnyed mozgású táncba. Az istennőket egyesével kiforgatja, az egyikőtől a kendőjét is elveszi, és maga táncol vele. Mindhárom istennő azt hiheti, hogy Párizs választása rá esett, de ahogy ő a kendőt forgatja, a néző számára kezd világossá válni: továbbra is ő van fölényben, kezében a hatalom. Ő válik az irányítóvá, kedvére mozgatja a kört, majd kiszakad belőle, így a kendőkkel összekapaszkodott istennők a saját versengésük csapdájában ragadnak. Párizs eközben felkapva az almát vígan táncol vele, majd mit sem törődve a csetepatéval, jóízűen beleharap, és kitáncol, nyomában az istennőkkel. Kricskovics tehát az eredeti befejezés helyett egy racionális gondolkodású Párizs megoldását választotta: kompozíciója a jelentéktelen dolgokon való veszekedés, az értelmetlen viszály megkérdőjelezése, melyet a tisztánlátás, a helyzeten való felülemelkedés állíthat meg.

## Iphigeneia

Az 1967-es Iphigeneia Kricskovics első görög témájú alkotása, melyet a Magyarországi Nemzetiségek Központi Táncegyüttese számára koreografált, és nagy sikert aratott: elnyerte a Szolnoki

Néptáncfesztivál 1. díját és a különdíjat, valamint megnyitotta az utat a további görög mitológiai és drámai történetek néptánc feldolgozásai előtt (Maász, 1967).

1990-ben újabb Iphigeneia készült, amikor Kricskovics Antal a Budapest Táncegyüttes művészeti vezetőjeként felújította és kibővítette a negyedóránál nem hosszabb koreográfiát. Az így félórássá vált előadás tehát ezúttal professzionális táncosokkal és terepen mutatkozhatott meg (Kővágó, 1990). A bemutatón készült felvétel az OSZMI Táncarchívumában a 913-as jelzetű DVD-n található, ezt dolgozom fel az elemzéssel a következőkben.

A táncjátékot a „Varakozás”, „Jóslat”, „Nász” és „Átok” tételek alkotják (Kővágó, 1990). Majd az előadás feléig a férfi tánckar uralja a színpadot a görög férfiak harcias mozdulataival, egységben lévő hadi erejük megkérdőjelezhetetlen, ahogyan egy emberként táncolnak láncba rendeződve. Amikor Kalkhász, a jós az oltáron terem, a harcosok összefogva táncolják körbe, míg ő ütemesen ismétlődő erőteljes mozdulatokkal izzítja őket. A körtáncot archaikus funkcióban látjuk megjelenni a színpadon, egy igazi rituálé zajlik le a szemünk előtt, mely végén megszületik a jóslat.

Ezt követően jelennek meg a nők baldachin alatt kísérve Klütaimnésztrát és Iphigéniát. Sokáig késleltetett megjelenésük az egyenletes, kecses mozgással érvényesül igazán, a dübörgő férfierő kontrasztjaként. Lány karvezetéssel, lebegés hatását keltő súlypont-emelésekkel és -ejtésekkel táncolják körbe anyát és lányát, ünnepi, piros kendőt csavarnak a fehér ruhát viselő Iphigénia köré – ez is rituálé, a náaszt előkészítő szertartás, a lány anyától kísért útja az asszonnyá válás felé, mignem fény derül Iphigénia feláldozásának tervére.

Az áldozatot megelőzően Iphigénia és Akhilleusz meghitt kettőst járnak egybekelésük jelzésként; szinkronban fordulgatnak ívesen feltartott karokkal, és olykor alkarjaikat keresztezve meghajolnak egymás felé. Euripidész drámájában is kötődés alakul ki a fiatalok között, hiszen Akhilleusz csodálattal tekint a hős Iphigéniára, aki népük győzelméért vállalja a halált, s ezzel példaértékű hazaszeretetről tesz tanúbizonyságot. Mindazonáltal Kricskovics feldolgozásában kevésbé érvényesül a címszereplő hősiessége, inkább szánandó áldozatként hal meg, miután Agamemnón virágkoszorút helyez a fejére, és anyjától elbúcsúzva az oltár felé veszi az irányt, ahol Kalkhász lesújt rá. A valódi hős itt a lánya elvesztésének fájdalomával megküzdő Klütaimnésztra, aki a hadsereg csatakiáltásokkal kísért elvonulása után nagyívű, lassú mozdulatokkal és kicsavart pózokkal adja át fájdalmát a nézőnek, majd a kard eltörésével átkot szór a háborúra, és elszántan kivezeti az őt kísérő női tánckart a színről (Kővágó, 1990).

Kricskovics Iphigéniájának meg kell halnia. Euripidész színdarabja a hazaszeretettől vezérelt önfeláldozás nemes eszméjét magasztalja, ahol a hős elnyeri az istenek kegyelmét, a koreográfus viszont arra használja az antik történetet, hogy kifejezze tiltakozását a háború ellen, ezért alakítja Iphigéniát ártatlan áldozati báránnnyá, és Klütaimnésztrát a háborúban elveszetteket gyászoló tömegek megtestesítőjévé (Péter, 1990; Zórándi, 2014).

## Magyar Elektra

Novák Ferenc 1984-ben készült Magyar Elektra című táncjátékának alapja Bornemisza Péter evangélikus lelkész és író 1558-ban írt tragédiája, melyet Szophoklész Elektrájának magyarra fordításával és részleges átdolgozásával tett önálló művé. Bornemisza az átdolgozásában keresztény kontextusba helyezi az ókori történetet: fő mondanivalója, hogy a bűnösök büntetést érdemelnek, Isten nem felejt el tetteinket, és előbb-utóbb mindenki számára eljön a megérdemelt vég. Bornemisza továbbá az aktuális politikai helyzetre is reflektál a királyi pár megformálásával, akik a magyar főnemességet testesítik meg, valamint bevezeti Parasitus, az udvari talpnyaló karakterét. (Varjas, 1964) Novák koreográfiájában is szerepel tehát Parasitus, aki Elektra szöges ellentétéjeként

szüntelenül éljenzi Klütaimnésztra és Aigiszthosz bűnös párosát, azonban hiányzik a darabból Khrüszothemisz, aki az alkotó saját véleménye szerint nem fontos karakter (Martinkult Event Group, 2021).

Novák Magyar Elektrája nem a megérdemelt büntetés elkerülhetetlenségét hangsúlyozza ki, helyette más üzenete van: azt mutatja meg, ahogyan egy kis emberen eluralkodnak az erőszakos érzelmek, az egyéni és társadalmi bosszú kérdésével foglalkozik. Mondanivalóját Péter Márta az előadásról írt beszámolójában így fogalmazza meg: „a bűn újabb bünt terem, még ha az igazság köntösében is jelenik meg” – hiszen Oresztésznek is ölnie kellett az „igazságszolgáltatás” nevében (Péter, 1984, p. 8). A mű egy elgondolkodtató, nyitva hagyott kérdéssel fejeződik be: a büntetés megtörtént, Oresztész végrehajtotta a bosszút, Elektra azonban tébolyultan rohángál föl-alá az emberek között, és mindenki büntetését követeli. De Oresztész a jó érdeket szem előtt tartva kollektív büntetés helyett elindul az új rend, a béke felé. Így marad magára Elektra, aki eszét veszítette az évekig tartó elnyomás alatt.

A Magyar Elektra történetének megjelenítéséhez Novák Ferenc a Kárpát-medence néptáncainak formanyelvét használta fel. A Klütaimnésztra és Aigiszthosz között szövődő szerelmet a forgató tancok motívumkincséből felépített táncfolyamat jeleníti meg, hiszen a férfi és a nő összefonódását érzékletesen kifejezi a folyamatos testkontaktusból adódóan gördülékeny, egymásba fonódó mozdulatok sorából álló tánc. A hazatérő győztes Agamemnón ünnepélyes hangulatot teremt a szőlóban járt verbunkkal, majd köríven haladó táncba kezd, melyhez valamennyi alattvalója csatlakozik, így a közösen járt lánc-körtánc a láncszemekként összetartozó egységes népet testesíti meg, mely elem a történet végén visszatér. A királynő hazatérő férjét szorosan a karjába zárva üdvözl, és széki lassút táncolnak. Ez a tánc a szoros összetartozást ábrázolja, de lassú tempója és melankolikus hangulata ideális ahhoz, hogy az alkotó ebben rejtse el Agamemnón halálát, aki a tánc végén élettelenül rogy a földre. Később a királynő és az udvarhölgyei ugrós motívumokból álló, kapuzó jellegű táncát látjuk, amely során hosszú kendővel játszanak: ez a könnyed, vidám életet jelképezi. A katonák harcias fegyverzettsége az unisonóban táncolt gyors legényes motívumokban és a cigánybotolóban mutatkozik meg. A bűnösök halálát követően megismétlődik az ünnepélyes verbunk, melyet Oresztész táncol el győzedelmesen a tanítóval, ekkor veszi át a hatalmat igazságos és dicsőséges királyként (Zórándi, 2014).

## Danaidák

Mucsi János Danaidák című húszperces koreográfiája a Zalka Táncegyüttesben készült, mely 1989-ben elnyerte a Szolnoki Néptáncfesztivál koreográfiai fődíját, majd 1992-ben a Duna Művészegyüttes mutatta be, Mucsi művészeti vezetése alatt (Péter, 2013). A koreográfia tanulmányozásához a 2007-ben készült, 375c jelzetű DVD-n tárolt felvétel állt a rendelkezésemre. A koreográfia elején Babits Mihály A Danaidák című versének részletét halljuk Papadimitriu Athina előadásában. A hosszú percekig hallható, ritmusos ismétlődésekkel teli vers megfesti a Danaidák repetitív büntetésének hangulatát, miközben a nézőt is hozzásegíti az események megértéséhez a történet felidézésével. A vers alatt a női táncosok tagjai lassan bevonulnak a színpadra, és végül kialakul egy öt lányból álló kör bal oldalt elől, és egy, a kör felé tartó, lányokból álló sor. A vízholdok olykor fordulnak egyet útkon, majd a körhöz érve oldalra hajolva egyenként kiürítik a korsót, mialatt a körben haladók egymást elengedve kitágítják a kört. Ekkor mindig egy lány oldalt távozik a színpadról, és a kör szűkülésekor a vizet öntő lány csatlakozik a bent maradt négyhez. Ez a kreatív ábrázolás tökéletesen illusztrálja a történeteket, hiszen jobbról egyre csak jönnek a vízhold lányok, de akárhányszor öntik ki korsójuk tartalmát a körhöz csatlakozva,

abban mindig öt lány marad csak – így a körben álló lányok a sosem növekvő mennyiségű vizet is jelképezik egyben. Az előzmények azután kezdődnek el, hogy a lányok ismétlődő mozgásukkal kimennek a baloldali takarásba. Ekkor a színpad közepén meglátjuk a két testvért, Danaoszt és Aigüptoszt, mögöttük mozdulatlan asszonyaikat. A két fivér viszályát a férfi táncosok egymással szemben szinkronban táncolt gyors legényes motívumokból álló táncfolyamata jeleníti meg.

A házasságkötés jelenete azzal indul, hogy a lányok a férfiak gyűrűjén belül kört alkotnak, párjaik pedig feléjük fordulnak. A fiúk és lányok a saját körívükön lépdelve ellentétes irányban haladnak, majd párba állnak, és széki lassút táncolnak egybekelésük jelzéseként. Egy pár azonban kiválik a körből, ők nem úgy táncolnak, ahogy mindenki más: a lány kifordul a fiú karja alatt, majd kézenfogva megkerülik egymást, és párként vonulnak a színpad jobb oldalára, ahol a vallási vezető hitelesíti nászukat.

Később az elől középen elhelyezkedő boldog házasokat a párok félköre fogja közre, és újból széki lassúba kezdenek zárt összekapaszkodásban. A lányok azonban bal karjukat a hátuk mögött tartják, kezüket ökölbe szorítva. Jelentőségteljes pillanat ez, a közelgő vész előjele a nézőben is kellemetlen, nyomasztó érzést kelt. A félkör körre záródik, a párok térdre ereszkednek, és a férjek maguk köré vonják feleségeik bal karját is. Ám éppen ebben a szoros ölelésben lelik a halálukat, feleségeik egymás után szakadnak ki a párok köréből, férjeiket a padlóra taszítva. A férfiak így sorra előre esnek, és arcukkal a földön hasra fekszenek. A férjgyilkosság után Danaosz és Aigüptosz táncba kezdenek, egymással szemben folytatják az ellenségeskedést, majd egymásnak háttal, feltartott kezükkel összefogva megállnak; körülöttük elhelyezkedik öt lány.

Ekkor kezdődik újra az előadás elején látott jelenet: az öt lány a kör középpontjától kifelé fordulva jobbra kering, jobb oldalról pedig közelednek a vízholdást- és öntést imitáló lányok, majd a kör kitágulása után visszahátrálnak, mialatt egy lány a baloldali takarásba távozik. Közben ismételten felhangzik Babits verse, ezúttal nem előlről, csak az utolsó versszakok, a Danaidák „dala” kíséri a végtelen büntetést ábrázoló jelenetet. A koreográfia – miként Babits verse is – tehát keretes szerkezetben meséli el ezt a történetet, melynek tanulsága, hogy a szülők ellenségeskedése a fiatalabb generáció jövőjét is romba döntheti.

## **Összegzés**

A kutatás témája a jelenség magyar néptáncszínpadi vonatkozásának vizsgálatára korlátozódik, azonban megállapíthatjuk, hogy még ennél is szűkebb és pontosabban definiált kategóriákba sorolhatnánk a bemutatott koreográfiákat. A Páris almája Kricskovicstól és a Danaidák Mucsitól inkább tekinthető a szó szorosabb értelmében vett néptáncszínpadi előadásnak, néptáncelőadásnak, mivel ezekben szinte kizárólag autentikus néptáncot láthatunk a történetmesélés eszközeként. Ezzel ellentétben a többi koreográfia – habár bővelkedik a néptáncból vett elemekben – a szigorúbban vett táncszínház műfajába tartozik, hiszen ezekben a színészi megnyilvánulások (a kézzel vagy karral tett gesztusok, a mimika), jóval nagyobb szerepet kapnak, és gyakran ugyan táncos minőségű, azaz esztétikai értékkel bíró mozdulatok, de nem összetett néptáncfolyamatok szemléltetik a cselekményt.

Elkülönítve az ezekben a színpadi művekben felfedezhető eltérő formanyelveket, a néptáncok különböző műfajainak és típusainak megjelenését is vizsgáltam. A körtánc a sok egyén egyidőben történő összekapcsolódása miatt igen gyakran összetartozást, egységet szimbolizál. A Mucsi János Danaidák című táncjátékában megfigyelhető jelentésbővülés eredményeként a lányok által alkotott sorsközösséget testesíti meg (Zórándi, 2014). Ugyanebben a koreográfiában ezzel egyidőben a körforgás, az ismétlődés, így a végtelenség jelképe is. A kört emellett összetarthatja egy felsőbb személy által gyakorolt erő, az öt övező tisztelet, ezáltal a hatalom illusztrációjává is válhat. A kö-

zösen, körben táncolt lépések óriási, tulajdonképpen ősi erővel bírhatnak, melyből magával ragadó felfokozottság származik, ez pedig – miként a Kricskovics által koreografált Iphigeneiában láthattuk – a körtánc eredeti célját, az archaikus rituális funkciót is megjelenítheti a színpadon.

A lassú lépő páros táncok és a forgatók a párok dinamikáját ábrázolják, szerelem és konfliktus bemutatására egyaránt alkalmasak. A forgatók táncok, de már önmagában a kar alatt forgatások is általánosan előfordulnak a szerelem szövődését és virágzását elmesélő táncjelenetekben, és emellett küzdelmet is kifejezhetnek ingerült, agresszív minőségben eltáncolva. A széki lassú Novák Magyar Elektrájában és a Danaidákban is a szerelmespárok egyesülésekor látható, ugyanakkor érdekes módon mindkét koreográfiában közvetlenül a pár férfitagjának a nő általi meggyilkolása előtt tűnik fel. Véleményem szerint ez a zene által teremtett melankolikus hangulat mellett azért van így, mert ha egy forgatók tánc meg is jeleníthet küzdelmet nő és férfi között, abban a nő nem kerekedhet felül, a férfi fizikai erőfölényének köszönhetően elhárítaná a nyílt támadást. A gyilkos nő eszköze így az alattomoság, a csábító női erő, mely törbe csalja a férfit, és ölelésében halált rejt.

A tánc típusok által megjeleníthető konkrét cselekvések és hangulatok közé tartoznak továbbá a két nem karakterének megfelelő táncok. A férfi táncok és különösen a gyors legényesek a férfiaság, a virtus szimbólumaként szerepelnek a táncszínpadon, az alkotók előszeretettel használják fel a férfi táncok unisono folyamataihoz, ekkor érvényesül ugyanis igazán a bonyolult motívumok látványossága, ennek következtében egy hadsereg bemutatásának is eszköze lehet, ennek példája a Magyar Elektrában is előkerül. Ennek a tánc típusnak a felhasználásban újító szerepet tölt be Mucsi, akinek koreográfiájában, a Danaidákban a gyors legényes egyedülálló módon a női táncok szolamában is feltűnik. A férfi energiát ellensúlyozó női jelenetek fő formai eszköze jellemzően a kapuzás. Képe lágyan tekerő, kellemesen hullámozó és gördülékeny, ezért – és tánc hagyományainkban betöltött szerepe miatt – ideális mozgás a feminin energiák közvetítéséhez. A nők által táncolt könnyed, ugrós motívumokkal is kiegészülhet, mely hozzájárul a gyakran megjeleníteni kívánt gondtalan, vidám hangulathoz.

Az adaptáció módjainak megfigyelése mellett elgondolkodtat a kérdés, hogy miért nyúlnak az alkotók az antik témákhoz, és van-e, illetve miben áll ezek „örökérvényűsége”. Bizonyos, hogy minden kor embere talál olyat ezekben a történetekben, ami az aktuális korszellem szerint jelentőséggel bír. Novák nem vezetett be erősen eltérő mögöttes tartalmat koreográfiái megalkotásakor; örök témákat, az elnyomást, a zsarnokságot, az egyéni elhatalmasodó erőszakot mutatta be Elektra tragédiájának néptáncnyelven való újra mesélésével (Martinkult Event Group, 2021). Az általa feldolgozott tragédiában az uralkodók elnyomó ereje nyilvánul meg, és az erkölcsös, de tehetetlen főszereplő szenvedését okozza – ezen táncelőadás témája különösen aktuális volt az akkor fennálló politikai rendszerben. Kricskovics szükség szerint alakított az alapanyagot jelentő történeten, hogy koreográfiáival kifejezhesse a háború elleni tiltakozását; ezt láthatjuk az 1990-es Iphigeneiában. Novák és Kricskovics művészetében közös vonás, hogy az egyén szembekerül a többséggel, problémába ütközik a társadalomba való beilleszkedéskor, mivel valamilyen okból kifolyólag kitűnik a tömegből.

A magyar alkotók tehát megtalálták a módját, hogy egy új formanyelven elevenítsék fel az európai kultúra egyik alapkövét jelentő ókori műveltséget. „Felfogásukban a néptánc nem hordozott időtlen értéket, hanem egy számukra adott, de alakítható, formálható művészi nyelv volt, amelynek segítségével a mához és a máról lehet szólni” (Fuchs, 2007, p.268). Miként a reneszánsz, a barokk és a romantika művészei a maguk „nyelvén” (a festészetben, a szobrászatban, a zenében), úgy koreográfusaink, Kricskovics Antal, Novák Ferenc és Mucsi János is feldolgozták az antik témákat a saját művészeti árukban, a néptánc eszközeivel.

## Irodalomjegyzék

- Dienes, G. (1981). Levél Kricskovics Antalhoz. *Táncművészet*, 6(5), 7–8.
- Fuchs, L. (2007). *Száz év tánc: Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. L'Harmattan Kiadó.
- Kenessei, A. (1981). Táncfórum a Budai Vigadóban: Kricskovics-portré. *Magyar Hírlap*, 56. 6.
- Kővágó, Zs. (1990). Budapest Táncgyűttes: Adj nekünk békét! *Táncművészet*, 15(7), 6–8.
- Akadémiai Kiadó. (1994). Kricskovics Antal. In Székely, Gy. (Ed.), *Magyar Színházművészeti Lexikon*.
- Kricskovics, A. (1990). *Iphigeneia*. Zenéjét szerezte Daróczi Bárdos Tamás, előadta a Budapest Táncgyűttes, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Videótár, 913 DVD.
- Kricskovics, A. (1997). *Páris almája*. Elődták a Fáklya Horvát Művészegyüttes táncosai a Kortárs néptánc-esten, Honvéd Táncszínház, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Videótár, 0441b VHS.
- Lukács, I. (Ed.) (1997). *A csend relációi – Relacije tišine. (Kricskovics- emlékkönyv)*. Budapesti Horvát Önkormányzat.
- Maácz, L. (1967). A III. Alföldi Néptáncfesztivál. *Muzsika*, 10(7).
- Martinkult Event Group. (2021). Interjú Novák Ferencsel. *Tata 90: Magyar Elektra*. Bihari János Táncgyűttes YouTube-csatorna, <https://youtu.be/Cs3FBkowA0Q>
- Mucsi, J. (2007). *Danaidák*. Előadta a Duna Művészegyüttes, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Videótár, 375c DVD.
- „Novák Ferenc.” *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerkesztő Székely György, Akadémiai Kiadó, 1994.
- Novák, F. (1984). *Magyar Elektra*. Előadta a Honvéd Művészegyüttes, 2021. március 22. Bihari János Táncgyűttes YouTube-csatorna, <https://youtu.be/Cs3FBkowA0Q>
- Péter, M. (2013). *Eleven történet: A Duna Művészegyüttes és elődegyüttese*. Duna Palota Nonprofit Kft.
- Péter, M. (1990). Ha robban a társulat: Ki őrzi Iphigeneiát? A Budapest Táncgyűttes bemutatója. *Esti Hírlap*, 1990. április 12.
- Péter, M. (1984). Magyar Electrák: Bemutató a Várszínházban. *Táncművészet*, 9(5), 4–8.
- Varjas, B. (1964). Bornemisza Péter. A magyar irodalom története, Akadémiai Kiadó, 1964–1966. 1. kötet.
- Zórándi, M. (2014). *A bartóki út: Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Magyar Táncművészeti Főiskola.





## Tánc és zene kéz a kézben

Campilli Frigyes (1819-1889) családi kötelékei

Federico Campilli balettmester a magyarországi balett intézményében betöltött jelentős szerepvállalásáról ismert, nevezetesen a Nemzeti Színháznál a XIX. század második felében megjelenő számos balett produkcióból, illetve az országos balettoktatás megalapozásáról. Míg hazánkban tevékenysége ismeretes, származásáról művészi és családtörténet szempontjából is kevesen tudunk. Hol nőtt fel? Milyen táncoktatásban részesült? Milyen kapcsolata van az azonos családi nevű, Bécsben, a XIX. század első felében jelen lévő táncművészekkel?

Nemrégiben Bruno Ligore (nyomtatás folyamatban) és jómagam (Jaquemet, 2022) ezekre a kérdésekre eredményesen választ találtunk. Ez az írás összegzi és kiegészíti a legfrissebb felfedezéseket, a Campilli család családfáját összesen öt generáción keresztül bemutatva, beleértve mind Campilli apai, mind az anyai ágot. Számos születési, házassági és halotti anyakönyvi kivonat elérhető olyan felületeken, mint az Antenati (Portale Antenati, 2023), Matricula (*Matricula Online*, n.d.), vagy FamilySearch (FamilySearch, n.d.). A Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (Nemzetközi Zenei Múzeum és Könyvtár, Bologna) online katalógusa, amelynek neve Gaspari (*Museo Internazionale E Biblioteca Della Musica - Catalogo Gaspari*, n.d.), aprólékos tartalomjegyzékkel és alapos bizonyítványaival, kivonataival hasznos kutatási eszköznek bizonyult. Továbbá néhány Campilli leszármazott személyes segítségével is részesültem. Külön szeretnék köszönetet mondani Rosnyay Nórának és Stefan Bisteghi-nek.

### 1. A Campilli család

#### 1.1 Leopoldo Campilli

Leopoldo Campilli olasz táncos és koreográfus 1750 körül született. 1780 és 1812 között számos olaszországi városban, valamint Bécsben lépett fel, a Campilli táncosok dinasztinájának elején áll. Feleségével, Agnesével három gyermekük született: Giovanna, Pietro és Rosa. Mindannyiukat bevonta a táncos tevékenységeibe. Különösen látható ez 1794-95 között, amikor Giovanna Leopoldo egyik balettjában táncolt a bécsi Theater in der Josefstadt színházban; vagy 1810-1812 között, amikor Leopoldo, Giovanna és Pietro mindhárman Palermóban voltak.

A három gyerek közül először Giovanna dolgozott együtt olyan ünnepelt táncművésszel, mint Gaetano Gioja. Továbbá Ligore (publikálás alatt álló munkájában) úgy írja, hogy Giovanna volt az első női koreográfus, akire valaha úgy hivatkoztak, mint *“compositrice”* (női balettszerző). Következésképp összefoglalja, hogy míg először Giovanna szülei karrierjét követte, későbbi sikerei segítették családtagjainak munkát találni.

#### 1.2 Pietro Campilli

Halotti anyakönyvi kivonata szerint Pietro Campilli 1786/87-ben született, mivel 1853-ban (Parrocchia di Santa Maria Maggiore, 1853) 66 éves volt. Az *Österreichisches Musiklexikon* szerint azonban 1791-ben született, Paduában (Harrandt, 2002). Ha számításba vesszük a Campilli családi mozgalom profilját, és átgondoljuk, mikor voltak ebben a városban, mindkét

dátum lehetségesnek tűnik: megtaláljuk Leopoldot Páduában a Prato della Valle-ben 1786 nyarán (mint az *Il cavaliere errante* koreográfusát), valamint a Teatro Nuovóban 1792 kezdetén (mint táncost az *I due litiganti*-ban).

Egyértelmű, hogy Pietro hasznát húzta a családja támogatásából. Legkorábbi előadásának dokumentumokban fellelhető dátuma 1802, amikor is az *Armida, e Rinaldo*-ban tűnt fel a Teatro San Carlos színházban Nápolyban, két húgával együtt. Apja nyugdíjazása után egyedül folytatta karrierjét, majd egy táncos társával, Elisabetta Brizzivel 1823 körül házasságot kötött. Az asszony első házasságából született lányát, Chiara Livia Bisteghit sajátjaként nevelte.

Együtt folytatták pályafutásukat, a pár a kiváló táncossal és táncművészekkel foglalkozó Carlo Blasis-szal közreműködött Velencében 1824-25-ben és 1830-31-ben. Pietrot lenyűgözte Blasis munkássága, lefordította Blasis *Traité* c. művét olaszra (Blasis, 1830). Mivel ebben az időszakban tanított Pietro az Ateneo Forlivese (forli-i egyetem) balettiskolájában, sejtethető, hogy a diákjait Blasis metódussal oktatta. Az *Il ritorno del generale Eustacchio Conflans dalle Crociate* (Campilli, 1830) c. iskolai előadások közvetítéséből tudjuk, hogy itt, Forlíban adta tovább a családi táncos vállalkozást az előadók közt adoptált lányának, valamint nevelt fiának, Federico Zolinak (később Campilli Frigyes néven ismert).

1831 nyarán Pietro táncosként és balettmesterként kezdett dolgozni a bécsi Kärntertortheaterben, ahogy 1848-ig majdnem egy tucat balettművet írt meg. Emellett az *Almanacco Imperiale Reale* és *Manuale del Regno Lombardo-Veneto* a lombard-velencei testőrgárda táncmestereként tartja számon 1841-től a társulat felbomlásáig, 1849-ig. Ebben a állásban részben a királyság megfelelő megjelenítéséért volt felelős a császári udvar irányába, és bizonyára befolyásos kapcsolatokra tett szert.

Folytatva pedagógiai munkásságát, 1852-ben Pietro átvette a Teatro Grande balettskola vezetését Triesztben, ahol 1853. augusztus 11-én bekövetkezett haláláig dolgozott (Parrocchia di Santa Maria Maggiore, 1853).

### 1. ábra

*Pietro Campilli (jobboldalon), Pauline Mattis (baloldalon), Louis Henry (balról a második), és csoporttáncosok az Adelheid von Frankreichban. Wien Museum*



### 1.3 Campilli Frigyes

Habár Campilli Frigyes (született Federico Zoli néven) születési anyakönyvi kivonatát még nem találták meg, a házassági (FamilySearch, 1868) és halotti (Matricula, 1889) anyakönyvi kivonatai minden kétséget kizárnak. Forlí városában született, Olaszországban 1818/19-ben Giuseppe Zoli és Marianna Pagliarini gyermekeként. Mint említettük, Pietro növendéke volt az Ateneo Forlivese-ben.

Nem tisztázott, hogy a Campili család miért vette nevére Frigyes. Mindenesetre a kamasz követte tanárát Bécsbe, ahol a Kärntnertortheater fő balettmesterével, az olasz Antonio Guerra koreográfussal fejlesztette táncos képességeit. Ez utóbbi nemcsak “hűséges és szorgalmas tanára”, hanem “hithű apai barátja” is volt (Wiener Tagblatt, 1846). Ez a kijelentés arra enged következtetni, hogy a fiatal táncos biológiai apja nélkül nőtt fel. Frigyes a korábban említett színház tagja, illetve magántáncosa volt 1835-től 1847-ig, miközben az 1844-es évadban *primo ballerino* a milánói Teatro alla Scala színházban.

Frigyes 40 éven át a Nemzeti Színház és később a Királyi Operaház balettmestere volt. Foltényi Vilma (ca. 1845—1878. március 1. (FamilySearch, 1878)) magyar színésznővel kötött házasságot, aki Foltényi Vilmos színész és Erdélyi Barbara lánya.<sup>1</sup> Esetenként bevásárolta a balettjeibe, például *Farsangi kalandokba* (Nemzeti színház, 1863) Hubenay Vilma művésznéven.

Amint nyugdíjba vonult, Frigyes felkereste fennmaradt családját Bécsben. Egy az új városháza közelében lévő sikkes városnegyedben lévő lakásba költözött. 1889. október 3-i halála után (Matricula, 1889), húga, Chiara Bisteghi mellé temették a hütteldorfi temetőben (csoport 1, sír száma G18).

## 2. ábra

*Ernestine Crochat, Campilli Frigyes, és Joséphine Kohlenberg egy pas de trois-ban. Houghton Library, Harvard University*



<sup>1</sup> Őt is örökre fogadták, mégpedig Hubenay Ferencz színész és második felesége Gabrielly Borbála. Ezt 1878. március 2-i gyászjelentéséből tudjuk meg, ahol Gabrielly Borbála leányaként hivatkoznak Vilmára (*Campilli Frigyesné Foltényi Vilma Gyászjelentése*, 1878).

#### 1.4 Irene Zoli

Frigyes egyetlen lánya, Irene Zoli Pesten született 1869. május 27-én (FamilySearch, 1869). Nem végzett táncos tevékenységet. Így a Campili-család táncos hagyományai Frigyessel véget érnek. Irene apósának, id. Szenes Edének (a *Pesti Napló*ban 1896. május 29-én éjjel megjelent) gyászjelentéséből derül ki, hogy Irene egy Szenes Gyula nevű férfival kötött házasságot. Négy gyermeke közül háromnak szintén ebből a dokumentumból ismerjük a nevét: Julius (másképpen: Gyula), Livia, és Rezső (másképpen: Rudolf). Volt egy másik lányuk, akit Franziskának hívtak (másképpen: Fränzi) (Csanády, 1966). Míg Irene olasz gyökerei nem maradtak titokban, az, hogy egy úttörő balett művész lánya volt, sosem volt családtagjai közt megemlítve.

Irenét is a hütteldorfi temetőben temették el 1954-ben férje és Rezső mellé (csoport 4, sír száma G4).

#### 3. ábra

*Irene Zoli portréja*



#### 1.5 Julius Szenes (később Bisteghi)

Irene legidősebb fiát, Julius Szenest (ca. 1889—ca. 1962) másodunokatestvére, a bankár és konzul Rudolf Bisteghi – akiről még később hallunk – örökbe fogadta. Az örökség szorosan kapcsolódik a Bécs közeli Hütteldorfban lévő Villa Bisteghi történetéhez, amely a család akkori székhelye volt. A neobarokk épület napjainkban a fehérorosz nagykövetségnek ad otthont, amely weblapjának kezdőoldalán az épület történetét összegzi (Bisteghi, 2009). Julius családnév változtatása kulcsfontosságú a Campilli Frigyes leszármazottainak fő ágában, akiket ma Bisteghinek hívnak. Máshogy fogalmazva: táncos hagyományaikon túl a Campilli család a nevét is feladta.

## 2. A Brizzi család

Ebben a tanulmányban a cím ellenére “Tánc és zene kéz a kézben”, eddig csak táncművészekről beszéltünk. A zenei részt Pietro felesége, Elisabetta Brizzi hozta be a Campilli családba. Így az ő származását is érdemes kutatnunk.

### 2.1 Lodovico Brizzi

1766 január 8-án született Bolognában (Gaspari, n. d.), Lodovico egy zeneileg kimondottan befolyásos családból származik. Legtöbb testvére zenész volt, köztük a sikeres *Kammersänger* Antonio Brizzi (1770—1854). Lodovico is részesült zenei képzésben.

1788-ben Joseph Haydn operatársulatához csatlakozott Eszterházában tenorként. Ekképpen Lodovico a komolyzene egyik legjelentősebb központjában találta magát. Itt vette el az énekes és táncos Teresa Bianchit 1789-ben (FamilySearch, 1789).<sup>2</sup> Ő is gyerekkorától színpadon volt, mint a Felix Berner fiatal színészekből álló társulat tagja (Garnier, 1786). Utólag Carl Ferdinand Pohl (1878) szopránénekesként említi az Esterházy operatársulatban 1788-tól 90-ig, habár Bartha Dénes és Somfai László (1960) kifogásolja, hogy egyetlen bérszámfejtési vagy szereplői listán nem szerepel a neve.

Az uralkodó művészi pompa Eszterházában Nikolaus herceg 1790-es halálával ért véget, és Lodovico sok más zenésszel együtt elvesztette pozícióját. Mindazonáltal, fenntartotta “mélységes hódolatát” és “eltörölhetetlen háláját” a hercegi család iránt, és írt egy cantatát Esterházy Mária Leopoldina esküvőjére (Brizzi, 1806). Több olasz városban való elkötelezettsége után is, Lodovicot – még mindig közel a Habsburg nemességhez – *Hoftheatrsänger* rangon hívták a bécsi udvarba 1805-ben. 1807-ben még mindig a városban lakott, Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz hercegi zenekarában szolgálva (Macek, 1988).

A kritikusok soha nem adóztak olyan kegyelettel Lodovico iránt, mint bátyja, Antonio iránt. Utoljára nagy publikum előtt 1817-ben Torino-ban a királyi család előtt lépett fel énekesként az *Abradate e Dirce*-ban lányával, Elisabetta Brizzivel, aki táncolt. Majd visszavonult a színpadról.

Ezt követően az énekoktatásnak szentelte az életét a bolognai Liceo Musicaleban 1814-től haláláig, 1837. augusztus 29-ig.

### 4. ábra

*Teresa Bianchi sziluettje. Wienbibliothek im Rathaus*



<sup>2</sup> Lodovico felesége Teresa Tozzi néven szerepel a halotti anyakönyvi kivonatán. Tisztázatlan, hogy ez ugyanaz a személy-e, mint Teresa Bianchi, vagy újra nősült Lodovico. Egy lehetséges magyarázat az, hogy Teresa Bianchi lehetett Antonio Tozzi zeneszerző és Marianna Bianchi énekesnő lánya, és mindkettő nevét használta. Ez a házaspár dolgozott Livornóban 1772-ben – ugyanazon a helyen, ahol házassági anyakönyvi kivonata szerint, Teresa ebben az évben megszületett. De számos művészt hívtak Bianchinak Eszterházában, azért más lehetőségeket sem lehet kizárni.



## 2.2 Elisabetta Brizzi

Süttörben született 1790. július 4-én (Római, 1790), Elisabettára Eszterházán a művészet szépsége egyértelműen nagy hatással volt. *Prima ballerina* seraként a Scalaban debütált (Drammi, 1805) 1805-ben. Szülei nélkül maradt Milánóban. Hamarposan feleségül ment Giovanni Bisteghihez, Napóleon seregének egy közalkalmazottjához, 1807. november 6-án (Archivio Storico Civico, 1807). Férje láthatólag megakadályozta további közszereplését, mivel nem találjuk őt egy produkcióban sem 1817-ig. Talán emiatt volt rövid ez a boldogtalan házasság. Mindazonáltal a házaspárnak két gyermeke született: először fiuk, Francesco Bisteghi (született 1810. április 16-án Milánóban (Archivio Storico Civico, 1810), meghalt 1884. augusztus 24-én Londonban (Signor Brizzi, 1884)), aki apjával maradt; másodikként lányuk, Chiara Bisteghi, aki anyjával maradt.

Elisabetta újrakezdte táncos pályafutását az elválás után. Például Giacomo Serafini *Adele Principessa Franceséjében*, egy balettben lépett fel Genovában 1818-ban, amelyben partnere későbbi második férje, Pietro Campilli volt. Csakugyan mellette telt el pályafutásának nagy része. Még olyan balettekben is részt vett, amelyeket Pietro Campilli rendezett, mint a *Zemira ed Azor* (amelyet Bergamo-ban 1823-ban rendeztek). A *La secchia rapitaban* történő megjelenése óta (Firenze, 1823), "Elisabetta Campilli" volt a neve a szereplők listáján, melyből arra következtetünk, hogy nem sokkal azelőtt házasságra lépett Pietroval.

A Kärntnertortheaterban való rövid elköteleződés után, Elisabetta jóval férje előtt vonult vissza. Nem is követte férjét Triesztbe 1852-ben. Ehelyett Bécsben maradt a lányával és unokájával. Tüdőgyulladásban hunyt el 1855. január 23-án (FamilySearch, 1855).

## 5. ábra

*Színlap Pietro Campilli Das unbewohnte Haus premierjére feleségével és jómagával a szereplők listájában. ANNO/ÖNB*



## 2.3 Chiara Bisteghi

Elisabetta első házasságából származó lánya, Chiara Bisteghi, Bolognában született 1814. január 24-én (Archivio Generale Arcivescovile, 1814). Pietro Campilli örökre fogadta, amikor anyja újra házasodott, és néha még a nevét is használta a lány. Míg szülei folyamatosan utaztak, úgy tűnik, hogy ő a nagypapával, Lodovico Brizzivel Bolognában élt. A férfi gondoskodott neveltetéséről úgy, hogy elvitte munkába magával a Liceo Musicaleba. Énekórájára is elkezdett járni 1822-ben (Benedetto Donelli zongoraórái mellett), így osztálya legfiatalabb diákja lett (Catalogho, 1822). Úgy látszik, tanulmányait a család kívánságára kezdte el, hiszen miközben a Liceo archívuma általában megőrzi a hivatalos felvételi leveleket, Chiara nevére vonatkozóan nem található ilyen.

Minden adott volt Chiara számára, hogy sikeresen képviselje a Brizzi zenészeket. Azonban emlékezzünk ennek tanulmánynak a címére: “Tánc és zene kéz a kézben”, és vizsgáljuk meg, hogy Chiara igazán egyesítette-e mindkét művészeti formát. Amikor Pietro Campilli az Ateneo Forlivesén dolgozott, Chiara számos tanszéken diákként jelent meg, nevezetesen zene, színművészet és balett szakokon. Minden készségét bevetette nevelőapja *Il ritorno del generale Eustacchio Conflans dalle Crociate*-jában, megírva a zenét, és eltáncolva a főszerepet.

Számos tehetségének bizonyossága ellenére Chiara kizárólag a zenére koncentrált a család Bécsbe való költözése után. Nagyra tartott zongoratanár lett belőle. Érzékeny ajánlólevelét egy diákja, az osztrák író, Rosa Mayreder (1948) hagyta hátra az utókornak. 1878. július 25-én hunyt el (Matricula, 1878) hosszú, nehéz betegség után.

#### 2.4 Rudolf Bisteghi

Chiara egyetlen fia, Rudolf Bisteghi, Bécsben született 1844. november 3-án. Keresztelő levelén nem találunk információt apjáról, és még Chiara is csak “állítólagos” anyjaként van feltüntetve (Matricula, 1844). Mindazonáltal Pietro Campilli készségesen lett keresztapja.

Mint Irene Zoli esetében, ez a generáció nem vitte tovább a Brizzi család művészeti örökségét. Ehelyett Rudolf rendkívül sikeres pénzügyi szakember és konzul lett. Megkérte Carl Brizzit – Antonio Brizzi egy leszármazottját, ennél fogva saját rokonát –, hogy építsen egy képviselői villát Hütteldorfban. Mivel ő felesége halála után, 1916-ban örökös nélkül maradt (Matricula, 1916), 1917-ben örökbe fogadta Julius Szenest. Így haláluk után Campilli Frigyes és Chiara Bisteghi közelebb kerültek egymáshoz, mint valaha.

Rudolf 88 évesen szívelégtelenségben hunyt el 1933. június 23-án, (Matricula, 1933). Említenünk sem szükséges, hogy a családi sírhelyen temették el a hütteldorfi temetőben (csoport 1, sír száma G18).

#### 6. ábra

*Rudolf Bisteghi és ismeretlen nő a Villa Bisteghi előtt.*

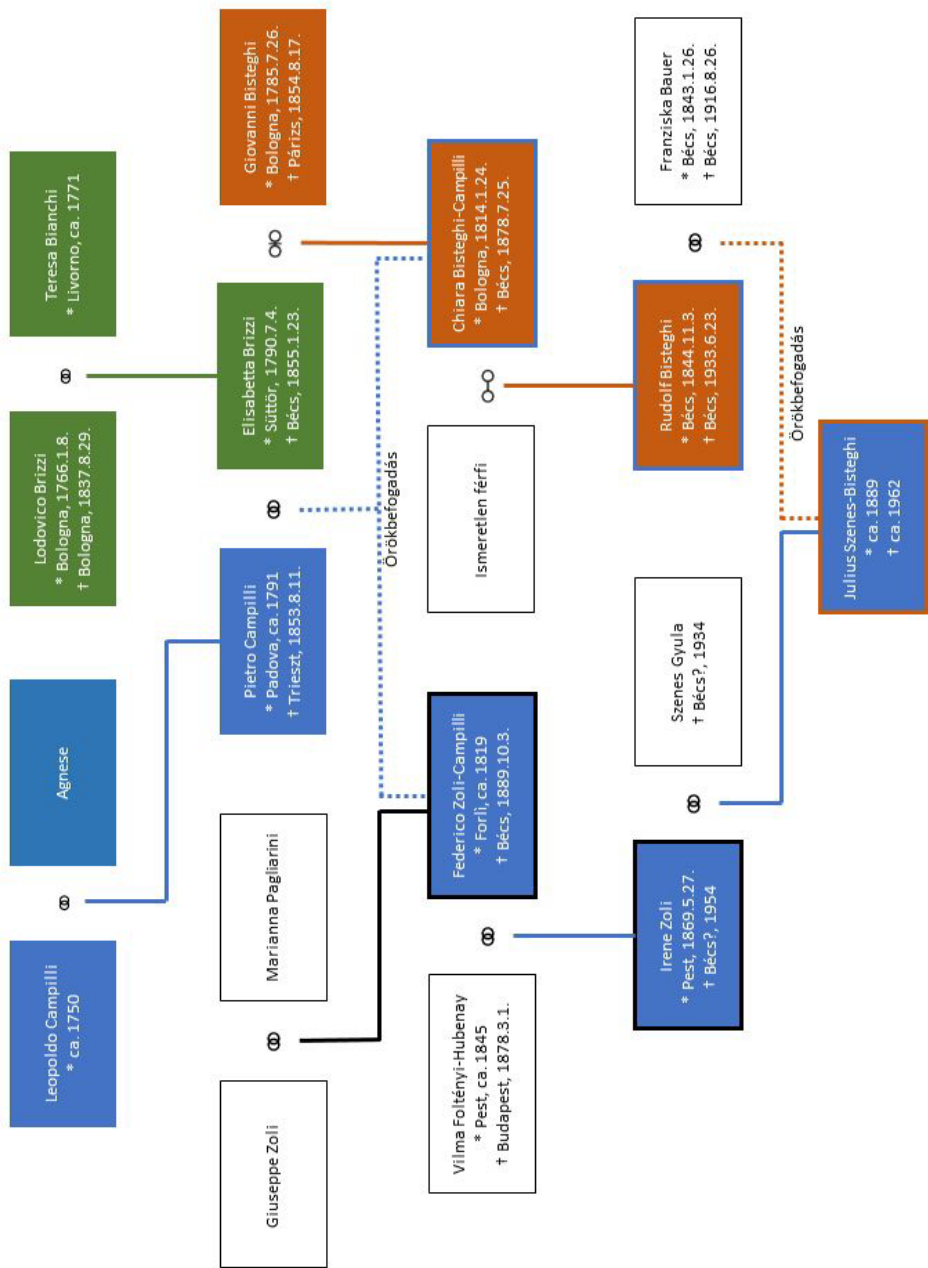


#### 4. Konklúzió

Visszatérve a központi szereplőkhöz, Campilli Frigyeshez, elmondhatjuk családi kapcsolatairól, hogy Pietro Campilli és Elisabetta Brizzi örökbefogadása lenyűgöző hálózatot nyitottak meg kiemelkedő (olasz) tánc- és zeneművészek között. Saját és családtagjai kapcsolata által kétségtelen, hogy bármely olasz színháznál alkalmazták volna a Kärntnertortheater-től való távozása után – ez egy olyan következtetés, melyet maga is bizonyított, amikor vendégszerepelt Olaszországban 1850-ben. Ehelyett azonban Pesten telepedett le. Tudva, hogy a balett még mindig aránytalanul kevés támogatásban részesült Magyarországon ebben az időben, ez a lépés bizonyára inkább tudatos és határozott döntésnek tűnhet, mint a jobb lehetőségek hiányának. Az 1848-as, Habsburg uralom elleni szabadságharc estéjén Campilli Frigyesnek az a kimondott célja, hogy a magyar balettet egy szintre hozza a bécsivel, még nehezebben megvalósíthatónak tűnt. Mivel az uralkodó magyar kultúra főleg a nemzeti tudatot erősítette, a balettet idegennek és feleslegesnek ítélték. Minden szokatlan esemény ellenére Frigyes – a kapcsolati hálózatát inkább intézményi, mintsem magán célokra használva – folyamatosan és kitartóan azon munkálkodott, hogy emelje a balett rangját Magyarországon.



7. ábra  
Campilli Frigyes családi kötelékeinek illusztrációja (részleges)



## Irodalomjegyzék

- Almanacco Imperiale Reale*. (1841–1846). I. R. Stamperia.
- Archivio Generale Arcivescovile, Bologna. (1814. január 25.). [Clara Livia Anna Maria Bisteghi születési anyakönyvi kivonata].
- Archivio Storico Civico, Milánó. (1807. november 6.). [Giovanni Bisteghi és Elisabetta Brizzi házassági anyakönyvi kivonata].
- Archivio Storico Civico, Milánó. (1810. április 21.). [Francesco Scipione Achille Bisteghi születési anyakönyvi kivonata].
- Bartha, D., & Somfai, L. (1960). *Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opersammlung*. Ungarische Akademie der Wissenschaften.
- Bisteghi, G., & Siebert, F. (2009, február/március). *Geschichte des Botschaftsgebäudes. Geschichte des Botschaftsgebäudes – Botschaft der Republik Belarus in der Republik Österreich*. (n.d.). <https://austria.mfa.gov.by/de/embassy/history/building/>
- Blasis, C. (1830). *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo contenente li sviluppi e dimostrazioni de' principi generali, e particolari, che devono guidare il ballerino di Carlo Blasis primo ballerino tradotto dal francese dal primo ballerino e compositore di balli Pietro Campilli*. Bordandini.
- Brizzi, L. (1806). *Endimione, e Diana: Cantata a cinque voci per festeggiar le felicissime nozze di Sua Altezza Il Signor Principe Maurizio Lichtenstein &c. &c. &c. con Sua Altezza La Signora Principessa Leopoldina Esterházy*. [Schmidt].
- Campilli Frigyesné Foltényi Vilma gyászjelentése. (1878). <https://dspace.oszk.hu/handle/20.500.12346/366082#>
- Campilli, P. (presumed). ([1830]). *Il ritorno del generale Eustacchio Conflans dalle Crociate, ossia Isabella Villerkardovin: Ballo serio dato dall'Accademia filoginnastica nel Teatro dell'Ateneo forlivese il carnevale dell'anno 1830*. Bordandini.
- Catalogho degli Scolari ammessi alle Scuole Comunale di Musica negl'anni. [1822 és 1823]. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.
- Csanády, L., & Edlinger, F. (1966. augusztus 3.). [Rudolf Szenes gyászjelentése]. Példány Rosnyay Nóra birtokában.
- FamilySearch. (1789 április 14.). [Aloysius Briczi és Theresia Bianki házassági anyakönyvi kivonata]. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSVH-79GL-5?i=24&cat=109275>
- FamilySearch. (1790. július 4.). [Elisabetha Theresia Aloysia Briczi keresztlevele]. <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-XQ9T-KG?cc=1743180>
- FamilySearch. (1855. január 23.). [Elisabeth Campilli geb[orene] Brizzi halottlevele]. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSYV-791G-P?cat=22998>
- FamilySearch. (1868. május 25.). [Zoli alias Campilli Fridericus Vilhelmus és Foltényi Vilhelmina házassági anyakönyvi kivonata]. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSV4-1S73-T?i=119&cat=231451>
- FamilySearch. (1869. június 5.). [Irene Klára Zoli keresztlevele]. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:9398-N48B-K?cc=1743180&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AX6W7-SNL>
- FamilySearch. (1878. március 1.). [Zoli-Campilli született] Foltényi Vilma halotti anyakönyvi kivonata]. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-C33W-9S8Y-G?i=282&cat=229487>

- FamilySearch. (n.d.). *Family Search*. Family Search. <https://www.familysearch.org/hu/>
- Gaspari. (n. d.) Brizzi, Lodovico Antonio. Retrieved November 26, 2023, from <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/author.asp?id=763>
- Jaquemet, T. (2022). Az olasz tánctechnika hatása a balett magyarországi meghonosítására. *Táncstudományi Közlemények: A Magyar Táncművészeti Egyetem lektorált tudományos folyóirata*, 14(2), 55–66. [https://mte.eu/wp-content/uploads/2023/10/TTK202202\\_javitott2.pdf](https://mte.eu/wp-content/uploads/2023/10/TTK202202_javitott2.pdf)
- Ligore, B. (publikálás alatt). La création féminine dans l'Italie napoléonienne: Maria De Caro et Giovanna Campilli entre émancipation et contrainte. In S. Andrieu, & M. Nordera (Eds.), *Danses traversés: carrières, genre, circulations*.
- Macek, J. (1988). Franz Joseph Maxmilian Lobkowitz: Musikfreund und Kunstmäzen. In: S. Brandenburg, & M. Gutiérrez-Denhoff (Eds.), *Beethoven und Böhmen: Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens* (pp. 147–187). Beethoven-Haus.
- Manuale del Regno Lombardo-Veneto*. (1847–1848). Imperiale Reale Stamperia.
- Matricula. (1844. november 3.). [Rudolph Peter Bisteghi keresztlevele]. <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/01-st-peter/01-05/?pg=23>
- Matricula. (1878. július 25.). [Chiara Livia Bisteghi geb[orene] Campilli halotti anyakönyvi kivonata]. <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/06-st-josef-ob-der-laimgrube/03-16/?pg=263>
- Matricula. (1889. október 3.). [Zoli Friedrich halotti anyakönyvi kivonata]. <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/09-votivkirche/03-04/?pg=12>
- Matricula. (1916. augusztus 26.). [Bisteghi Franziska halotti anyakönyvi kivonata]. <https://data.matricula-online.eu/en/oesterreich/wien/14-huetteldorf/03-10/?pg=241>
- Matricula. (1933. június 23.). [Bisteghi Rudolf halotti anyakönyvi kivonata]. <https://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien/14-huetteldorf/03-11/?pg=199>
- Matricula Online*. (n.d.). Diocesan Archives of St. Pölten. <https://data.matricula-online.eu/en/>
- Mayreder, R. (1948). *Das Haus in der Landskrongasse: Jugenderinnerungen*. Mensa.
- Museo internazionale e biblioteca della musica – Catalogo Gaspari*. (n.d.). [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/src\\_aut.asp](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/src_aut.asp)
- Nemzeti színház. (1863. június 21.). *Színházi látcső*.
- Parrocchia di Santa Maria Maggiore. (1853. augusztus 11.). [Petrus Campilli halotti anyakönyvi kivonata]. Archivio Diocesano, Trieszt, Olaszország.
- Pohl, C. F. (1878) *Joseph Haydn* (Vol. 1). Breitkopf und Härtel.
- Portale Antenati. (2023, December 21). *Portale Antenati*. <https://antenati.cultura.gov.it/>
- Signor Brizzi. (1884. szeptember 27.). *The Illustrated Sporting and Dramatic News*.
- Wiener Tagblatt. (1846. július 23.). *Allgemeine Theaterzeitung*.

## Ábrák

1. ábra: Geiger, A., & Schoeller, J. C. (1831). Adelheid von Frankreich. / Grosses Ballet von Henry. / (Die berühmte Kerkerscene). In *Galerie interessanter und drolliger Scenen zur Theaterzeitung* 5, no. 4. Bécs. Wien Museum Inv.-Nr. 96843/28. <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/163474/>
2. ábra: Wenzel Reisinger choreographic notations. MS Thr 1148, 3 Char, Group 3, Houghton Library, Harvard University.
3. ábra: Rosnyay Nóra szíves engedélyével.
4. ábra: Teresa Bianchi sziluettje. Réz vésés. In Franz Xavier Garnier (1786), *Nachricht von der im Jahre 1758. von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft* (p. 81). Johann Joseph Jahn. Wienbibliothek im Rathaus, URN urn:nbn:at:AT-WBR-58383
5. ábra: A Kärntertortheater 1833. október 22.-i színlapja, ANNO/Österreichische Nationalbibliothek, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18331022&zoom=33>.
6. ábra: Rosnyay Nóra szíves engedélyével.
7. ábra: Thierry Jaquemet.

Fordította Varró Katalin

## A *Ruralia hungarica* táncai

A *Ruralia hungarica* (op. 32, 1923–24) keletkezése óta Dohnányi Ernő legnépszerűbb kompozíciói közé tartozik. A zeneszerző 2. világháborút követő magyarországi elhallgattatása idején az egyike volt azoknak a kompozícióinak – a c-moll zongoráskvintett (op. 1) és a *Változatok egy gyermekdalra* (op. 25) mellett –, melyek „kegyelmet kaptak”, a „tűrt” kategóriában lehettek, így időről-időre hallhatta a magyar közönség. Éppen ezért meglepő, hogy milyen kevés a szakirodalom a *Ruraliá*val kapcsolatban. Népszerűségéhez több tényező is hozzájárult:

- a ciklus a zeneszerző azon kevés alkotásai közé tartozik, melyben magyar népdalokat dolgozott fel, méghozzá oly módon, hogy a népi dallamok és a romantikus harmóniavilág magasrendű szintézist alkotnak.
- jó volt az időzítése. Az 1. világháborút követő nemzeti gyász és sokk után általában is megszorodtak azok az műalkotások, melyek valamilyen módon az elvesztett területekhez kapcsolódtak.

Dohnányit – pozsonyi születésű lévén – különösen közletről érintette a trianoni békeszerződés igazságtalansága. Számtalanszor szóban is hangot adott a veszteség miatt érzett fájdalomnak, (Dohnányi, 1944) és kompozícióiban is feltűnően megszorodtak a magyar tematikájú alkotások. A *Ruralia* 2. tételében például a negyedik népdal címében – *Kolozsváros olyan város...* – olyan város szerepel, mely akkor már nem tartozott Magyarországhoz. A *Ruraliá*ban feldolgozott népdalok egy részét Dohnányi a Bartók és Kodály által frissen közzétett *Erdélyi magyarság: Népdalok* című, 1923-ban megjelent kötetből választotta.<sup>1</sup> A *Ruralia* népdalválogatásával egyben kollégái publikációjára is felhívta a figyelmet.

A *Ruralia hungarica* – melynek címét igen változatos módon magyarították<sup>2</sup> – első megfogalmazása egy hét darabból álló zongoraciklus (op. 32/a), melyet a zongoraművész-Dohnányi egészben vagy részleteiben gyakran játszott hangversenyein. A zeneszerző a sorozat sikerén felbuzdulva elkészítette a mű öt tételes zenekari változatát (op. 32/b), melynek hangszerelésével pártatlan zenekari színeket kevert ki. A kompozíció már a kezdetektől meglévő népszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy hamarosan három tételt átírt hegedűre és zongorára (op. 32/c), egy tételt pedig csellóra és zongorára (op. 32/d) is. A kompozíció ismertségéhez az is nagyban hozzájárult, hogy a zongoraváltozatot az ősbemutatót követően (1924. szeptember 24. – Pécs) (Kovács, 2007, p. 329) szólóestjein részben vagy egészben szinte élete végéig műsorán tartotta.<sup>3</sup> A mű közkedveltségét és népszerűségét tovább növelte, hogy egy évtizeddel később – 1934-ben – Galafrés Elsa (a komponista akkori felesége) teljes egészében – tehát immár az op. 32 mind a hét tételét meghangszerelve – felhasználta tánclegendájában, A *szent fáklyában* Dohnányi frissen komponált *Szimfonikus percek* (op. 36) című művének négy

<sup>1</sup> Bartók Béla – Kodály Zoltán : [1923]. A kötet 150 erdélyi népdalt tartalmaz. Szimbolikus az előszó datálása is: 1921. március 15. Bartók szülővárosát, Nagyszentmiklóst szintén elcsatolták, ma Romániához tartozik. <https://drive.google.com/file/d/1w5oTPqfoSMfGvTQ29SVSbOaVmRhV0VfZ/view>

<sup>2</sup> *Képek Magyarország vidéki tájairól, Falusi képek Magyarországról, Magyar aratóünnep* – említi Kiszely-Papp Deborah, 2005; *Vidéki magyarság* – említi Windhager Ákos, 2020.

<sup>3</sup> A teljes ciklust a rendelkezésre álló dokumentumok szerint utoljára 1958. április 15-én játszotta Athensben (Ohio). Kovács Ilona, [é. n.]

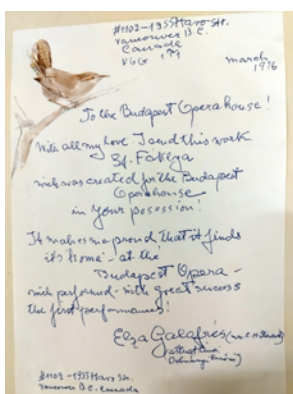
tételével karöltve.<sup>4</sup> Galafrés nemcsak a mű történetét és koreográfiáját alkotta meg, hanem egy sajátos táncpartitúrát is, amire a korabeli kritikák is felhívták a figyelmet:

„Csak kevesen tudják, hogy az utóbbi hónapok folyamán Magyarországon megszületett az első táncpartitúra. A koreográfiai jelzések több száz év óta ismeretesek, azt azonban megszoktuk, hogy a *partitúra* szó csupán a zenét jelző hangjelzéseket jelezze. Dohnányi Ernő felesége, Galafrés Elsa, az európai hírnő pantomimművésznő teremtette meg ezt a művet, melynek lapjain zene, mozgás és szín egyszerre szólal meg: *írásban*.

Nagyméretű foliáns alakú könyv fekszik Galafrés Elsa előtt. Fedőlapját régies, olaszos kék-fehér rajzok díszítik. Ennek a könyvnek vastag, kemény lapjaira írta Dohnányiné férje Rurallia hungaricájának zenéjére a »*Szent fáklya*« tánclegendát. Lassan lapozza a könyvet, fehér, lágy ujjai minden oldalon külön rámutatnak valamire, aláhúznak egy-egy új fordulatot. Minden oldalt, úgy, mint a kótapapírt, öt vonallal öt részre osztottak. Mindegyik ilyen vonalköz néhány centiméter széles, ellentétben a kóták egy-két milliméter széles vonalközeivel. Egy-egy ilyen vonalköz mellett mindig ott van a megjelölés, hogy melyik »szólamot« képviseli. A legfelső a dallam, a ritmus, a dinamika. Ebbe a rekeszbe Dohnányiné a zenepartitúra néhány taktusát illesztette. Ezeknek a taktusoknak zenei parancsa szerint igazodik azután a többi négy rész. A második a *szöveg*. E vonalköz mellé írta az író, hogy a legenda alakjai a zenének idevágó taktusaira mit csinálnak. A harmadik részbe a mozgások legaprólékosabb meghatározása került. A papírlapnak ez a rekesze többnyire apró, néhány vonással odavetett rajzzal van teli, amelyek azt illusztrálják, hogy a szereplők mozdulatai hogyan visszhangozzák a zene és a költemény történéseit. A negyedik vonalköz a térbeli képet jelzi, az ötödik pedig a világítási hatásokat. Mialatt az ember nézi ezt a rendkívül egyszerű megoldását egy több művészeti ágból összeállított műfajnak, teljes világossággal domborodik ki az egész mű elgondolása és felépítése. Szinte halljuk, melyik zenei taktusra melyik mozdulat következik és melyik lámpa sugározza fényét éppen erre a mozdulatra.” (Bárá Doblhoff, 1934, p. 15)

## 1. ábra

*Galafrés Elsa ajándékozási levele az Operaház Archivumának*

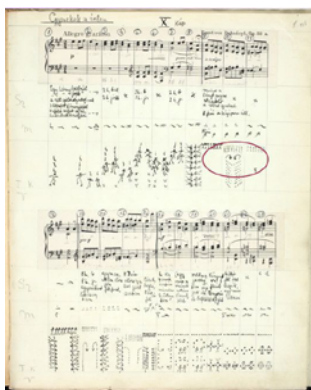


<sup>4</sup> A *szent fáklya* keletkezéstörténetét, recepcióját és elemzését lásd Kovács Ilona, 2019, 241–273. A tánclegendát 1934–1942 között játszották az Operaházban. Ez idő alatt vidéki turnékon is előadták. A *Népszava* egy 1936. június 9-én, Tataóvárosban rendezett előadásról tudósít: „[...] Az önfeláldozóan fagyoskodott balettegyüttes ezúttal is kitüntette magát és félig meztelenül oly lendülettel mozgott, mintha didergéshez és fogvacogáshoz nem is neki, hanem a rideg éjjeli hidegben pokrócokba csavart nézőtábornak lenne több joga.” J[emnitz] S[ándor], 1936.

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy *A szent fáklya* táncpartitúrájának két példányát is Magyarországon, Budapesten őrzik: az egyiket az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának Dohnányi-hagyatékában, míg a másikat a Magyar Állami Operaház Archivumában.<sup>5</sup> Utóbbi 1976-ban került az Archivum tulajdonába, Galafrés ajándékozta azt a dalszínháznak halála előtt néhány hónappal (1. ábra). Ami a tartalmát illeti, a két táncpartitúra szinte teljesen ugyanaz, csak a zenetörténész-filológus talál apró eltéréseket. Például a 10. kép 10. ütemében, a partitúra térbeli elrendezést mutató sorában hiányzik két nyíl az Operaházi példányban (2.a–2.b ábra). Mivel az OSZK-ban őrzött példány rosszabb állapotban van, továbbá ebben a *Szimfonikus percek* zongorakivonata a zeneszerző kézírásával olvasható, joggal feltételezhető, hogy ez a korábbi verzió és az OSZK-beli példányt használták a próbák során. Ugyanezen *Szimfonikus*-tételek a Galafrés által adományozottban nyomtatott kottával láthatók (talán a zongorás próbákra készült el a nyomtatott változat, (3.a–3.b ábra). Az Operaház Archivumában őrzött példány tele van fotókkal, valamint kosztüm- és díszlettervekkel, ezek nincsenek benne az OSZK-példányban. Bizonyára az említett 10. kép 10. ütemének hiányzó nyilait is észrevette volna a másoló – aki nem más volt, mint maga Galafrés Elsa –, ha a próbák során ezt a példányt (is) használták volna, hiszen a koreográfus-Galafrés gyakran látogatta a próbákat<sup>6</sup> (Kaán, 2005, p. 102). Vice versa, a tánclegenda partitúrájában a 11. kép táncmozdulatainak lejegyzése az operaházi példányban sokkal részletesebb (4.a–4.b ábra). (Ha nem is sokat, de ehhez hasonlatos eltéréseket az idézett példákon kívül is lehet még találni.) Galafrés az operaházi-példányt talán jövőbeli más előadásra is szánhatta, ahol esetleg ő maga nincs jelen. Az pedig egy esetleges külföldi előadás tervét sejteti, hogy az operaházi-példányban németül is olvasható a történet tartalmi leírása, a tételek címe és a táncpartitúra soreleji leírása (*Szöveg-Text; Mozdulat-Bewegungszeichen; Térbeli kép-Raumbild, Világítás-Beleuchtung*). A Galafrés által 1976-ban az Operaháznak küldött példányt tehát a fentiek fényében mindenképpen egy reprezentatív, díszes, emlékmegőrző másodpéldánynak tervezte másolója.

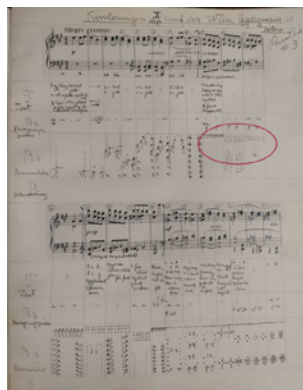
**2.a ábra**

*A szent fáklya* – a 10. kép kezdete  
(OSZK)



**2.b ábra**

*A szent fáklya* – a 10. kép kezdete  
(Operaház-Archívum)



<sup>5</sup> Dohnányi monográfusa, Vázsonyi Bálint 1971-ben megjelent könyvében egy olyan példányt is említ, mely a párizsi Balett-múzeum állandó kiállításán látható. Vázsonyi, '1971, '2002, 226. Ezúton fejezem ki köszönetemet és hálámat az Országos Széchényi Könyvtárnak és Karcag Mártonnak, az Operaház Emléktára vezetőjének a táncpartitúrák részleteinek közlési engedélyéért.

<sup>6</sup> Seregi László említi, hogy a balerinák áradoztak Galafrés-ról, aki „fenséges” volt. Seregi tévesen hivatkozik a *Pierrette fátyla* című Dohnányi-Galafrés pantomimra Bordy Bella főszereplésével (Kaán, 2005). Bordy a *Pierrette fátyla*ban még nem táncolt, *A szent fáklya*ban alakította a Cigánylány/Lidérkirálynő szerepét. Lásd *A szent fáklya* bemutatójának szereposztását (Kovács, 2019, p. 247).



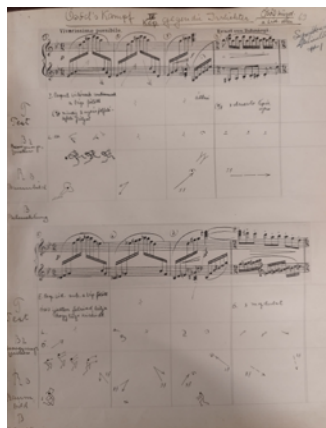
### 3.a ábra

*A szent fáklya – a 4. kép kezdete*  
(OSZK)



### 3.b ábra

*A szent fáklya – a 4. kép kezdete*  
(Operaház-Archívum)



### 4.a ábra

*A szent fáklya – a 11. kép kezdete*  
(OSZK)



### 4.b ábra

*A szent fáklya – a 11. kép kezdete*  
(Operaház-Archívum)



A *Ruralia* gyors tételei önmagukban is kiváló tánczenék, a koreográfus Galafrés pedig maximálisan kihasználta e tánczene-jelleget. Tizenegy képből álló alkotása négy olyan tételt tartalmaz, ami voltaképpen tánc a táncban. Címükben is szerepel a tánc (1. táblázat),<sup>7</sup> mivel a tánclegendában a bevezető költeményen kívül nincsen próza, a cselekményt kizárólag tánccal jelenítik meg a szereplők. E négy táncos tételből három a *Ruralia* része, egy pedig a *Szimfonikus percek* egy tétele (Kovács, 2019, pp. 265–266).<sup>8</sup> Ezekben a tételekben a történet szerint is táncolnak a színpadon. Tanulmányom a *Ruralia hungarica* e három tételében vizsgálja a tánc és a zene összekapcsolódását.

<sup>7</sup> A táncos tételeket vastaggal jelöltem. Az operaházi táncpartitúrában Galafrés a 2. kép teljes címét így írta be: *Pásztoroktánc a csárda előtt – Hirtenanz vor der Csárda*.

<sup>8</sup> A *Szimfonikus percek* (op. 36) táncos tételének (*A szent fáklya* – 7. kép) – a Scherzónak – elemzését lásd itt



### 1. táblázat

*A Ruralia hungarica (az op. 32/a – héttételes, zongorára írott – verzióját alapul véve) és a Szimfonikus percek (op. 36) négy tételének megoszlása 'A szent fáklyában'.*

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

2. kép – A csárda

(Az operaházi-példányban: *Pásztorkörtánc a csárda előtt – Hirtentanz vor der Csárda*)

Galafrés pásztorkörtáncként írja le a csárda előtti jelenetet. A formát (is) tekintve zene és tánc egymásba fonódásának magasiskoláját adja ez a tétel. Galafrés követi a zene körtáncjellegét, az ugyanis rondóforma. Mind a zongoraverzióban (op. 32/a), mind a zenekari változatban (op. 32/b) a 2. tételről beszélünk, ez az egyetlen tétel, melyek helye megegyezik a kétféle verzióban (Kovács, 2019, p. 258). Dohnányi négy népdalt használ ebben a tételben, mind a négy Erdélyből származik (2. táblázat).

### 2. táblázat

*A szent fáklya 2. kép (Ruralia hungarica op. 32/a – op. 32/b 2. tétel) népdalai és zenei formája*

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

*Jelmagyarázat:*

A – (rondótéma): „Én istenem, add megérnem, kit szeretek, avval élnem” (3. versszak: „Kicsi vagyok, nagy az eszem, mikor adnak, akkor eszem...” – Gyimesbükk, Csík vármegye

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

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

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

**5. ábra**

*A szent fáklya – a pásztorlányok  
(Operaház-Archívum)*



**6. ábra**

*A szent fáklya – a pásztorok  
(Operaház-Archívum)*



**7. ábra**

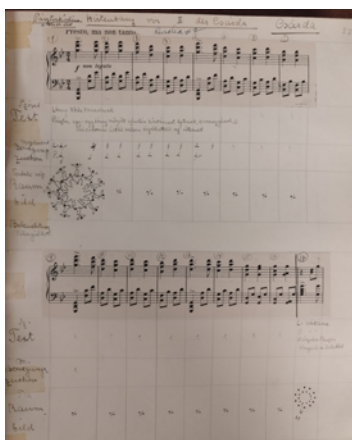
*A szent fáklya – Búza és Ősöd (Operaház-Archívum)*



A rondótémára – *Én istenem, add megérnem, kit szeretek, avval élnem* című népdal dallamára – lányok-fiúk párosai kezdenek el táncolni, melyből a későbbiek során – a rondóforma epizódjai alatt – négy páros (5–6. ábra)<sup>9</sup> és főszereplő Búza és Ösöd párosa (7. ábra)<sup>10</sup> kap hangsúlyos szerepet. (*Lány.[ok] körbe táncolnak. Pásztor.[ok] egy-egy lány mögött szintén körtáncot lejtnek. Karmozgások és lábdobbanás által erősen érzékeltetik az ütemet.*<sup>11</sup> – szól az instrukció (8. ábra). A 17. ütemben<sup>12</sup> történik változás: mikor a zenében a mély rézfúvós hangszerek veszik át a dallamot,

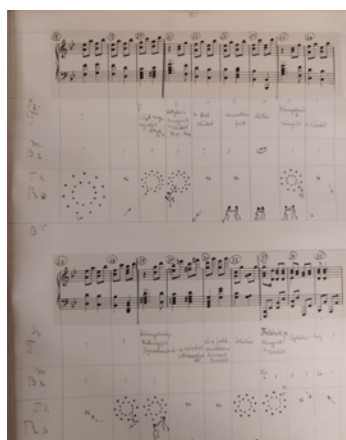
#### 8. ábra

*A szent fáklya – a 2. kép kezdete, 1–17. ütemű*  
(Operaház-Archívum)



#### 9. ábra

*A szent fáklya – a 2. kép kezdete, 18–35. ütem*  
(Operaház-Archívum)



„Erőszakos pásztor kiugrik a körből” (8. ábra), a 20. ütemben „megragadja Hetyke [lány]t” (9. ábra), a 21. ütemben *Hetyke [lány] kiugrik a körből, Er[őszakos] p[ásztor]hoz*. A következő ütemekben a pár a bal elülső sarokba fut – ölelés a 24. ütemben. A következő nyolc ütemes részben (25–32. ütem) újabb páros kerül a középpontba: a 25–26. ütemben *Könnymű p[ásztor] kiugrik a körből*, majd a 29–32. ütem alatt *Könnymű p[ásztor] kihúzza Szerelmes [lányt] a körből, átkarolja őt, és jobb sarokban táncol tovább – ölelés*. A 33–40. ütem között Félénk pásztor és a Szelíd lány (itt, a 33. ütemtől kezdődik a második népdal,<sup>13</sup> a rondóforma 1. epizódja), majd a 41. ütemben *Hiú pásztor ugrik ki a körből, minden lányt végignéz*, majd *Dacos [lányt] kihúzza körből*, az 51. ütemben ölelés. Zseniális az időzítés, miután mind a négy pár egymásra talált, a zenében is pontosan itt fejeződik be az 1. epizód. Az 52–70. ütem között visszatér a rondótéma, azaz az *A* formarész, a koreográfus pedig új formációkat alkot. A 60. ütemtől megjelenik a két főszereplő, Búza és Ösöd: *Búza és Ösöd közepén, solo elől – körök széteszlanak, újra alakulnak* – olvashatjuk a következő ütemek instrukcióit. A 71. ütemtől kezdődő és a 119. ütemig tartó formarész a *C* (*A kaposi kanális*) rész mind a zenében, mind a történetben meglepetéseket tartogat: az eddig szabályos 2/4-

<sup>9</sup> A történetben névvel is illetett szereplők és a bemutató táncos párpárjainak szereposztása: *Erőszakos pásztor* (Csányi László) – *Hetyke lány* (Vera Ilona); *Könnymű pásztor* (Brada Rezső) – *Szerelmes lány* (Ottubay Melinda); *Félénk pásztor* (Zsedényi Károly) – *Szelíd lány* (Mátrai Irén); *Hiú pásztor* (Harangozó Gyula) – *Dacos lány* (Vágó Dóra).

<sup>10</sup> *Búza* (Szalay Karola) és *Ösöd* (Köszegi Ferenc).

<sup>11</sup> Galafrés Elsa instrukcióit kurzíval jelöltem.

<sup>12</sup> Galafrés Elsa mindenhol akkurátusan beszámolta az ütemeket táncpartitúrájában.

<sup>13</sup> „Verd meg, Isten, azt az apát s anyát, aki házas embernek adja a lányát...”

es lüktetést nemcsak a szinkópák teszik aszimmetrikussá, de sokkal inkább a belekomponált 1/4-es -es ütemek (a 77., a 81. és a 100. ütemben), melyek háromszor törlik meg az addigi szabályos lüktetést. A történet szereplői is megbolydulnak egy kicsit, kissé „szabálytalaná válnak”, mint a zene. A karakterben ellentétes Szelíd lányhoz közelít Erőszakos pásztor: a formarész elején a Szelíd lány szólóját látjuk, majd az ominózus, első szabálytalan 77. ütemben *Erősz[akos] p[ásztor]* nem a saját párjához, hanem *Szelíd l[ány]hoz* ugrik, *Szelíd lány tovább táncol a jobb oldalt elöl lévő csoporthoz fut (Kar helyben kíséri)*, mindez a 81. ütemben is megismétlődik. A 82. ütemben Szerelmes l[ány] *kokettálva táncol* szólót, e jelenetnek csúcspontja, mikor a 92. ütemben *Szerelmes l[ány]* átöleli *Könny[elmű] p[ásztort]*, (aki a koreográfia szerint a párja). A 93. ütemtől Dacos lány szólózik. Az 1/4-es 100. ütem utáni négy nagy akkord alatt 101–102. ütemben Hiú pásztor ugrik oda hozzá, végül a 109. ütemtől Hetyke lány is szólótáncot lejt – tehát mind a négy leány mellékszereplő szólót táncol a C formarészben. A harmadik A részben a concertók mintájára ismét tutti: az egész kar részt vesz a pompázatos táncjelenetben.

A zenében egy rövid átvezetést követően kivilágosodik a zene: az eddigi komor g-moll hangnemet G-dúr váltja fel (itt a *Kolozsváros...* című népdal tonalitása), a minore-maggiore váltást természetesen a koreográfia is megmutatja a tánc eszközeivel: Búza szólót táncol, akihez hamarosan Ösöd is csatlakozik. A D formarész (3. epizód) a tétel középpontja, unikum jellegét az is kidomborítja, hogy ez a zenei anyag a darab folyamán csak egyszer hangzik el. Pörgés-forgás annak ellenére, hogy a B részre visszatér a minore (moll) hangnem. Ebben a visszatérő epizódban még mindig hangsúlyos Búza személye, akit a tánckar kísér. A 218. ütemtől kezdődő – immár negyedik alkalommal visszatérő – rondótémától ismét a teljes kar táncol, az instrukció szerint a „kör megáll; *P[ásztorok] egye lányoknak megfogják a kezét és a földről felhúzzák.*” A darab hátralévő részében színes táncos tablókban látványos ösztáncot kért a koreográfus (11–12. ábra).

### 10. ábra

*A szent fáklya – Fülöp Zoltán jelmezterve a 2. képhez – (Operaház-Archívum)*



### 11. ábra

*A szent fáklya – ösztánc a 2. kép végén (Operaház-Archívum)*



### 10. ábra

*Gyermekek tánca*

A tétel az egyik legismertebb gyermekdalt idézi. A *Kiskacsa fürdik...* egyik dallamváltozatának részlete indítja a tételt. A két ütemes, négyszer ismétlődő, háromhangos (trichord) motívum

minden egyes elhangzásnál dúsabb felrakásban hangzik fel és az első nyolc ütemen kívül a darab folyamán ez a motívum már nem fog többet szerepelni. Dohnányi a gyermekdalokra jellemző kis motívumokból építkezik. Az első zárlat a 12. ütemben, az első nagyobb – a klasszikus formatani terminológiát használva leginkább periódusként jellemezhető – egység a 16. ütemben zárul. Formáját tekintve egy laza szerkesztésű kéttagú, Codával kiegészített formáról beszélhetünk (3. táblázat):

### 12. ábra

*A szent fáklya – Fülöp Zoltán jelmezterve a 10. képhez – (Operaház-Archívum)*



### 3. táblázat

*A szent fáklya – 10. ábra (Ruralia hungarica op. 32/a, no. 5: op. 32/b, no. 3)*

| Formarész | A    | B     | Coda   |
|-----------|------|-------|--------|
| Ütemszám  | 1–45 | 46–83 | 84–108 |

Az *A* és *B* formarész zenei anyaga nem határolódik el mereven egymástól, vannak közös, variált formában megjelenő motívumaik. Például a 11–12. és a 15–16. ütemben megjelenő *m-m-r-r-d-d* zárómotívum a darab végén is felbukkan: a 92. ütemtől induló *tranquillo* szakasz a darab végéig végeredményben ennek a kis motívumnak a variálása.

Ugyanígy, a 17–18. ütem kétütemes motívuma is négyszer ismétlődik (mivel ez már a darab negyedik motívuma, ezért *d*-vel jelöljük: *d'-d'-d'-d'* – 17–24. ütem), melyet egy 3x2 ütemes szakasz zár le, az utolsó két ütem a *m-m-r-r-d-d* (*c* motívum – 29–30. ütem, (2.a–2.b ábra). Ezt majd háromütemes, szintén négyszer ismétlődő motívumok követnek, az utolsó egy kis bővüléssel. Ennek a 17–45. közötti résznek lesz pandanja (vagy ha úgy tetszik, variációja) a *B* rész 57–82. üteme közötti rész. A Coda első nyolc üteme (84–92. ütem) pedig a *B* rész első nyolc ütemét idézi (46–53. ütem).

### 13. ábra

*A szent fáklya – Mák Magda (2023. július 28. – fotó: a szerző)*



Galafrés táncpartitúrájában is vannak betűk az első nyolc ütem kottája alatt, de ezek nem zenei motívumokat jelölnek, hanem a nyolc kislány és kisfiú színpadi mozgását. Az első nyolc ütemben a kottában olvasható *a-a – bb-bb – ccc-ccc – dd-dd* betűk a kislányok színpadra lépésének sorrendjét jelölik. Mák Magda (\*1925) – aki 1936. szeptember 1-jétől Nádasi Ferenc balettiskolájában tanult – néhány előadásban fellépett, méghozzá nagyon fontos szerepben, (Kovács, 2018, pp. 264–266) ő volt az első kislány, aki belépett a színpadra (12–13. ábra). Egy korabeli kritikai beszámoló a gyermekek jelenetét a következőképpen írja le: „Az ingoványos mocsárból virágzó zöld mező lesz, ahol kikericsárga virágokra emlékeztető kosztümökben táncol sok-sok apró gyerekek. Ezek a gyerekek újra a tulipánmotívumot keltik életre.” (Báró Dpblhoff, 1934, p.15) Talán egy asztalterítő is inspirálhatta Galafrés Elsát koreográfiája megtervezésében: egy ekkoriban, az 1930-as években készült fotón a Dohnányi-Galafrés házaspár asztalán egy olyan népművészeti terítő látható, mely motívumai nagyon hasonlatosak a táncpartitúra néhány rajzjelzéséhez, amint arra a premiert követő egyik kritika is felhívta a figyelmet (14–15. ábra):

### 14. ábra

*Galafrés Elza és Dohnányi Ernő az 1930-as években*





## 15. ábra

### *Táncformációk a táncpartitúrában*



„Gyönyörű mozdulatokat látunk, kifejező és művészi táncokat. Dohnányiné nem hiába tanulmányozta a magyar népi táncot, a Gyöngyös bokréta remek számain, ízletes, végtelenül finom és magyarízű táncmotívumokat talált ki. Egyik-másik csoportképe úgy hat, mint pompás magyar hímzés a szötteken. Csupa báj és mosoly a gyermekek tánca. Költői a gondolat is. A lép helyén termett virágos réten gyermekek ugrándoznak és örvendenek a megújhodott természetnek. A kis gyermekvirágok csoporttáncainkkal valóságos mezei virágokat, pipacsokat rajzoltak gondosan betanított mozdulataikkal a néző szeme elé.” (Haics, 1934).

## 16. ábra

*A szent fáklya – Fülöp Zoltán jelmezterve a 11. képhez – (Operaház-Archívum)*



## 17. ábra

*A szent fáklya – Fülöp Zoltán jelmezterve a 11. képhez – (Operaház-Archívum)*



Az utolsó kép mi más lehetne, mint egy hatalmas tablókép, ahol az összes pozitív szereplő színpadra lép. A sokszereplős színpadkép, a lakodalomhoz illő díszes kosztümök és díszletek, a zene elsőprő lendülete (*Molto vivace*), a tétel fényes hangneme (C-dúr) mind-mind hozzájárulnak a pompás befejezéshez, ahol a jó ünnepli győzelmét a rossz felett (16–17–18. ábra). A tétel zenei formája Dohnányi egyik kedvence – variációs forma –, amivel kiaknázza a variáció adta kompozíciós lehetőségeket. Maga a téma is variáció a variációban, ezenkívül pedig a különféle zenei figurációkkal, változatos mozgásokkal, a minore változattal, a zenekari változatban pedig a színes hangszereléssel tartja fenn a hallgató figyelmét (4–5. táblázat). A tétel ugyanakkor egy hatalmas fokozás, amihez a dinamika is hozzájárul. Az alapidinamika *forte*, melyeket *sforzatók*

(hangsúlyok) tarkítanak. *Pianó*t csak az 1. és az 5. variáció kezdetén látunk a kottában, illetve a 135. ütemben egy *meno f* (kevésbé hangosan) jelzést is, de mind csak arra szolgál, hogy az azt követő *crescendo* (fokozatos erősítés) még hatásosabb legyen. A 127. ütemtől az eredeti, nagyon élénk tempó még jobban felgyorsul (*poco a poco più vivo*), a 143–144. ütemtől *accel.* [erando] *molto* (nagyon gyorsítva), a 151. ütemtől induló Coda pedig eléri a *Vivo*-t, és így is marad a darab végéig.

### 18. ábra

*A szent fáklya – a tánclegenda zárójelenete – (Operaház-Archívum)*



### 4. táblázat

*A 11. kép variációs formájának témája*

| Téma           |                |                |                |
|----------------|----------------|----------------|----------------|
| a <sup>1</sup> | a <sup>2</sup> | a <sup>3</sup> | a <sup>4</sup> |
| 1–8. ütem      | 9–16. ütem     | 17–24. ütem    | 25–32. ütem    |

### 5. táblázat

*A 11. kép variációs formájának szerkezete*

| Tagolás    | Téma                | 1. var.    | 2. var. | 3. var. | 4. var. | 5. var.   | 6. var. | Coda        |
|------------|---------------------|------------|---------|---------|---------|-----------|---------|-------------|
| Ütemszám   | 1–32                | 33–48      | 49–64   | 65–80   | 81–96   | 97–110    | 111–150 | 151–170     |
| Megjegyzés | <i>Molto vivace</i> | <i>sfp</i> |         |         |         | <i>fp</i> | minore  | <i>Vivo</i> |



## Irodalomjegyzék

- Báró Doblhoff, L. (1934). „Az első »táncpartitúra« – Galafrés Elsa műve”. *Pesti Napló*, 1934. december 6(275) 15.
- Bartók, B., & Kodály, Z. (1923). *Erdélyi Magyarság. Népdalok*. Budapest: Népies Irodalmi Társaság. <https://drive.google.com/file/d/1w5oTPqfoSMfGvTQ29SVSbOaVmRhV0VfZ/view>
- Dohnányi, E. (1944). „Emlékkönyvből. Előadás a Magyar Rádióban. Budapest I, 1944. január 30. (vasárnap) 18.00” – gépirat. (British Library, BL, Add. MS. 50,807A, fols. 11–24.)
- Haics, G. (1934). „Álmos – Szent fáklya. Az Operaház díszelőadása a kormányzó névünnepén”, *Új Magyarság*, 1934. december 7.
- Jemnitz, S. (1936). „Júniusi Hetek Tatatóvárosán”, *Népszava*, 1936. június 13. (133) 4.
- Kaán, Zs. (2005). *Seregi*. Gutenberg Press Nyomdaüzem, 102.
- Kiszely-Papp, D. (2005). *Lemez kísértő*. Warner Music Ltd. 2564-62409-2
- Kovács, I. (2007). „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921–1944, *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, Sz. M. Farkas, & L. Gombos (Eds.), MTA Zenetudományi Intézet (pp. 303–360). [http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/docs/evkonyv/Kovacs\\_2007.pdf](http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/docs/evkonyv/Kovacs_2007.pdf)
- Kovács, I. (n.d.). „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1944–1960” (kézirat)
- Kovács, I. (2018). „Szabálytalan pas de deux – Beszélgetés zenéről és táncról Roboz Ágnessel és Mák Magdával”. *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III*. In Táncművészet és tudomány XI. Magyar Táncművészeti Egyetem, (pp. 264–266.)
- Kovács, I. (2019). „Zene és tánc szimbiózisa Dohnányi Ernő–Galafrés Elsa *A szent fáklya* című tánclegendájában.” In *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Gramofon Kiadó (pp. 241–273).
- Vázsonyi, B. (2002). *Dohnányi Ernő*. Nap Kiadó. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003694>
- Windhager, Á. (2020). „Dohnányi Ernő: Ruralia hungarica”. *Országút*, 2020. július 26. <https://orszagut.com/orszagut/dohnanyi-erno-ruralia-hungarica-552>



## **A Tánc-Tér-Kép elnevezésű mesterprogram indulása, tapasztalatok, továbblépési lehetőségek**

Kreativitás és élményfeldolgozás, kérdések és válaszok  
a 21. századi táncművészeti órákon

A magyarországi oktatási rendszerben a pedagógus életpályamodellt, más néven minősítési eljárást 2013. szeptember 1-én vezették be a pedagógusok körében. Az elmúlt tíz évben sok változáson ment keresztül a folyamat, és igencsak megosztotta a pedagógus társadalmat. 2018-ban döntöttem úgy, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetem mesterképzésének keretében a moderntánc szakirányon a tánctanári oklevél megszerzése után, az ott elkészült dokumentumokat felhasználva beadom a jelentkezésemet a minősítésre. A minősítési rendszerbe való belépésem oka – hiszen ez önkéntes – az volt, hogy főleg anyagi téren nem láttam más, jelentős továbblépési lehetőséget ebben a szakmában. A jelentkezésemet elfogadták, és egy problémamentes eljárási folyamatban vettem részt, amely után az Oktatási Hivatal pedagógus 2 fokozatba léptetett 2019 januárjában. Ezek után a debreceni Debreceni Református Hittudományi Egyetemen drámapedagógiai szakvizsgát tettem, amelynek nemcsak a szakmai érdeklődés volt az oka, hanem az is, hogy tudtam, a mesterpedagógus fokozat megszerzéséhez, amit célul tűztem ki, ez elengedhetetlenül szükséges. Ezt követte a mesterpedagógusi pályázatom beadása 2021-ben, ahol az öt lehetséges terület közül (fejlesztő-innovátor, fejlesztő-támogató, szakértő, szaktanácsadó, intézményvezető) én a fejlesztő-innovátort választottam. Jobban vonzott a szaktanácsadói terület, de a táncművészet a 2021-es évben nem szerepelt a hiányterületek között, így oda nem adhattam be a pályázatomat.

Mesterprogramom megtervezését saját szakmai munkám tovább gondolása, illetve a tanítványaimban megjelenő alkotói igény ösztönözte. Indításom abból eredt, hogy a megszerzett tánctechnikai anyag önmagában nem képes funkcionálni, szükséges hozzá egy alkotó koreográfus, aki „használja” ezt a tudást. Sok esetben a megtanult tánctechnikai anyag megfelelő önismeret és énkép hiányában nem képes megmutatkozni.

A mesterprogram megvalósításával célom volt egy olyan szak módszertani anyag összeállítása, melynek fókuszában a koreográfusi, alkotói, előadó-művészeti tehetség fejlesztése áll. A kidolgozott módszertan a táncművészeti és a színművészeti tagozatot működtető alapfokú iskolákban, a szakirányú szakgimnáziumokban, illetve a Magyarországon működő egyéb fenntartású művészeti iskolákban, stúdiókban, együttesekben is felhasználható. Későbbiekben a gyakorlatokat a tánctanárok saját szakirányú óráikon (klasszikus balett, néptánc, társastánc, modern-kortárs technikák, táncelőkészítő gimnasztika stb.) kipróbálhatják, ezzel is színesítve szakmai módszertani tárházukat; új egységeket emelhetnek be, növelve tanításuk eredményességét. A tervek szerint a módszer alkalmazható a táncos képzésben megjelenő színész mesterség és a dráma és színház órákon is. Az elkészült szakmai anyag más művészeti oktatásban részt vevő kolléga számára is elérhetővé válik, ez által is elindítva egy szakmai párbeszédet, mellyel a módszer a későbbiekben a tanulságok levonásával még inkább tökéletesíthető, bővíthető, gazdagítható.

Jelenleg a debreceni Medgyessy Ferenc Gimnázium, Művészeti Szakgimnázium és Technikumban tanítok, ahol a különböző tánctechnikák és szakirányok jól megalapozzák azt, hogy a tanítványaink azon része, akikben él az alkotói igény a világ mélyebb megismerésére, valamint saját tánctechnikájuk továbbfejlesztésére, újragondolására, erre teret és lehetőséget

kapjanak. A mesterprogramban részt vevők köre: az intézményünkbe táncos képzésre – tánc- és mozgásművészeti gimnáziumi képzésű osztály, szakgimnázium-néptánc tagozat és OKJ szakképzés-színházi táncos szak – járók.

A program másik része: egy táncos filmklub létrehozása, amely az iskola közössége számára is lehetőséget teremt arra, hogy az eddig esetleg ismeretlennek, érthetetlennek számító táncnyelvet jobban tudja értelmezni, testi jeleit dekódolni.

A filmklub nemcsak film nézést jelent, hanem a hozzá kapcsolt, a drámapedagógiai eszközökkel felépített foglalkozások élményszerűvé, közelivé teszik a sokszor távolinak tűnő művészi nyelvet. Ez elősegíti a tantárgyközi kapcsolatok segítségével más művészeti ágak (irodalom, képzőművészet, zeneművészet) jobb megértését, a tanulási tartalmak beépülését. Az alkotói foglalkozásokon is részt vevő diákok ezeken a filmes alkalmakon elemezni, értelmezni tudják nemcsak a mondanivalót, hanem a technikai, szerkesztési, komponálási megoldásokat. A feldolgozó gyakorlatokon az alkotói műhelyben aktív szerepet szánok a résztvevőknek, ezzel is növelve előadó-művészeti rutinjukat, illetve a pályaválasztásukat tekintve egy újabb alternatívát is felmutatok számukra, mint például drámapedagógus, drámainstruktor vagy színházi nevelési szakember, esetleg a színházi, filmes szakma egyéb foglalkozásai. A feldolgozást segítő színházpedagógiai munkamódszer megismerésével a különböző művészeteket tanító tanárok színesíthetik saját órájukat a program elemeit megismerve és tovább gondolva.

### **Várható hasznosulás, későbbi tervek**

- a későbbiekben hospitálási, tudásmegosztási lehetőség a Magyar Táncművészeti Egyetem moderntánc szakirányán tanuló pedagógus jelöltek részére
- más művészeti iskolával (alap- és középfok) együttműködve tudásmegosztó konferenciák szervezése tánctanárok és táncosok részvételével

A mesterprogramom pozitív elbírálásban részesült, így 2022. óta foglalkozom ezzel a szakmai óráim, illetve a munkaközösség-vezetői és osztályfőnöki státuszom betöltése mellett. A mesterprogram második évében be kellett látnom, hogy a foglalkozások egyes részeit be kell emelnem a táncórákba, mivel igen kevés idő marad a tanításon túl erre az elmélyült munkára.

Az ilyen típusú mesterprogramnál nincs órakedvezmény – a mesterprogram első évében a megtartott 28 órán felül foglalkoztam a feladataimmal, tartottam alkotói műhelyt. A művészeti képzésen a diákok heti 37 órás leterheltsége mellett nehezen jut idő és energia plusz foglalkozásokon való részvételre. Az előnye ennek a lépésnek az, hogy az előre megtervezett módszertani lépéseket a meglevő öt évfolyamon azonnal ki tudom próbálni, és le tudom vonni a szakmai következtetéseket a feladatok felépítésével, szerkezetével kapcsolatban.

### **Okok, elméleti háttér**

A XXI. században – mint mindannyian tapasztalhatjuk – számtalan kihívás elé néz egy pedagógus, tanítson bármilyen területen. A fejlesztendő területek száma sokszorosára növekedett: találkozhatunk érzelmi bizonytalansággal, az érzelmi intelligencia fejlesztésének szükségességével, kikerülhetetlen feladat a már meglevő szorongások oldása. Órákon, társas helyzetekben egyre inkább megfigyelhetjük az egyéni különbségek felerősödését, a meglevő társadalmi kompetenciák igen eltérő szintjét.

A könnyen elérhető technikai berendezések, az ehhez kapcsolódó szokások eredményezhetik, hogy a XXI. század gyermekei gyakran elszigetelődnek, bizonyos érzelmi reakciókat rosszul, illetve

sémák szerint értelmeznek, nehezen illeszkednek bele mások nézőpontjába, így kevésbé képesek megérteni és elfogadni a másik szempontjából a felmerülő problémákat. A mozgásszegény környezet, illetve a mindennapi életben megjelenő ingerek sokasága megnehezíti a befelé fordulás, önmagatra figyelés, lehetőségét, korlátozza annak igényét. A tanítvány ma már nehezebben jut el a lecsendesedés, a belső hangok megtalálásának szintjéig, hiszen a mindennapi életben a felületes, gyorsan változó és erős ingerek vették át a főszerepet. Testi szinten is jelentős változás tapasztalható: általában nem felkészültek a napi terhelésre, egyre több deformitást figyelhetünk meg testtartásukban, sok a sérülés. Ennek okai az étkezésben, káros szokások meglétében, a nem kellően összpontosított figyelemben, az önismeret, önellenzés hiányosságaiban keresendő. A sor tetszés szerint folytatható.

A művészettanítás eszköz, hogy az ember önismereti útját támogassa, kreatív energiáit, problémamegoldó képességeit megmozgassa.

„Én bizony a „táncnál” fontosabbnak tartom – úgymond – annak mellékhatásait. Személyiség formáló erejét. Minden tanár az egész embert neveli, nem csak szakterületét oktatja. Akár akarja, akár nem. Akár tudja, akár nem” (Angelus, 2012, p. 22).

A tanulási folyamatban egyszerre beszélhetünk verbális, perceptuális, motoros/pszichomotoros tanulási feladatokról. A táncoktatásban a megtanítandó tananyag nem a hagyományos értelemben értendő. A mozdulatok plasztikussága alapvetően „csak” eszköz arra, hogy a táncos mondanivalóját kifejezze, érzéseit formába öntse.

A táncpedagógia szempontjából Lőrinc Katalin szerint – aki a klasszikus balett tanulmányait követően jutott el a modern-kortárs tánctechnikák, többek között a Graham technika mesternőjévé –, a következőképpen fogalmazza meg, hogyan kell a mai kor kihívásainak megfelelni, ha táncoktatásról van szó.

[...] a képzés során nem lehet a forma- és struktúraelsajátítás a kizárólagos cél még a balett, néptánc és társastánc oktatásán belül sem. Kellő súllyal kell szerepelnie a nem frontális munkamódszerrel végzett feladatoknak, mint a csoportos vagy páros feladatmegoldásoknak, improvizatív és kombinatív feladatoknak és tantárgyaknak, a feladatokra történő egyéni reflektálásnak” (Lőrinc, 2018, p. 197).

A táncpedagógia alapvetően gyakorlat-centrikus szervezésében számtalan lehetőséget kínál, hogy az előzőekben felsorolt kihívásoknak meg tudjunk felelni, hatékonyan tudjuk fejleszteni a felsorolt területeket. A művészeti alkalmakkor gyermekkorban a teljesítmény szorításától mentes problémamegoldás az elsődleges témakör, míg a gimnazisták körében a személyiség fejlesztése, az ön- és társismeret az a terület, amely a korosztályt tekintve a legfontosabb.

A program célja többek között, hogy amennyiben lehetséges, a felvázolt gyakorlatokat lebontsa életkor szerint: a kisgyermekkor, a felső tagozatot és a gimnáziumi korosztályt érintve. Tanulmányom végén példákon keresztül bemutatom, hogy egy-egy gyakorlat hogyan képes a gyermekkorból átvezetni a tanítványt a felső tagozat, majd a gimnáziumi tanulmányok egyre szélesebb és komplexebb feladatmegoldásaiba, segítve ezzel személyiségfejlődésüket.

## **Gyermekkor: Kreatív gyerektánc**

Angelus Iván, a kreatív gyerektánc megalkotója és rendszerbe foglalója, korunk táncpedagógusai közül is kiemelkedik. Nemcsak azért, mert önről saját iskolarendszert hozott létre és működtet a XXI. század elején Magyarországon (Budapest Tánciskola-rendszer), hanem mert az infrastruktúra mögé olyan átgondolt, a táncos testet-szellemet-lelket több oldalról megközelítő pedagógiai rendszert alakított ki, amely iskola Európai szintű táncosokat, alkotókat bocsájt útjára. Az általa kidolgozott kreatív gyerektánc nagyban hasonlít a drámaórákon alkalmazott

improvizációs helyzetgyakorlatokhoz, de más szemszögből közelíti meg: itt a fókuszban a test és annak kifejezési módzatai állnak. Nem feltétlenül gyakorlatokat ír le, bár azt is megteszi, hanem alapelveket, pedagógiai hozzáállást fogalmaz meg. Az ő gondolatmenetét, pedagógiai elveit vettem alapként a kisgyermekkorai gyakorlatoknál.

A gyermek *mozgásfejlődésének* egyik legfontosabb szakasza (Demarcsek et al., 2012), amely egész életére kihat a 0-12 éves korig terjedő időszak. A kreatív gyermektánc nagyjából az 5-10 éves korig terjedő időszakot érinti, bár a módszerben rejlő tapasztalatokat tovább lehet vinni felsőbb korosztályokba. A megjelölt életszakasz elején a gyermek utánoz és önálló utakat is keres egyszerre. Ha érdekes számára a cselekvés, képes erőfeszítéseket tenni érte, egyre kitartóbbá válik, elviseli az esetleges kellemetlenségeket is. 5-7 éves korra képes a szabályok betartására, mozgásában magabiztossá válik, fontossá válik számára a mozgásminőség, az egyre igényesebb kivitelezés. A nagy- és finommotorikus mozgások különösen jól fejleszthetők ebben az időszakban. A térbeli differenciálódás 7-8 éves korra jelentősen javul, képessé válnak háromdimenziós mozgásformák megértésére, elsajátítására. Az időszak végére azon túl, hogy a testhasználat tudatosná válik, és kifejlődött az ezt végrehajtani képes test, akár kisebb etűdöket is létrehozhatnak, az előadókészség differenciáltabbá válik, megnő a szereplélés minősége.

## **Felső tagozat és gimnázium: az improvizáció kérdésköre**

A testünk az *önkifejezés* eszköze. Annak elérése, hogy a tanítvány eléggé elengedett, de közben megfelelően koncentrált legyen egy improvizációs gyakorlat során nagyon nehéz. Legfontosabb sarokköve a bizalom tanár-diák között. Minden, amit tapasztaltunk testünkben kitörölhetetlen nyomot hagy. Ezt az emlékképet fedezi fel a koreográfus, fogalmazza újjá tudatosan vagy tudattalanul a táncos.

A táncos, koreográfus munkája, mivel előadó-művészetről van szó, elképzelhetetlen és értelmezhetetlen a befogadó szerepe és jelenléte nélkül. A hagyományos értelemben vett koreografálás a kortárs tánc palettájának csak egyik üde foltja. Jelenkorban nagy hangsúlyt kap az improvizációs technikák jelenléte. A test miután megtanult egy adott tánctechnikát, új utak mentén fogalmazza meg saját mozdulatszótárát. Ami az órán történik, mindig más fókuszról válik igazsággá. Egyszer tánctechnikai problémákat feszeget (gravitáció, oppozíció; honnan indul a mozdulat), a személyiségefejlesztésre összpontosít (akarat, kontroll, megfigyelés, kitartás, átlényegülés), máskor kreatív energiák életre keltésére összpontosít (adott szempontok alapján alkoss). Gondolkodni tanítjuk a tanítványokat, új megoldásokat keresni, kérdéseket feltenni.

A saját mozgásnyelv megtalálásának útja elutasítja a jó és rossz fogalmát, nem minősít. Érdekes kérdés, hogy vajon mikortól kell elkezdenni az improvizációs kísérleteket? A gyermek, aki még nincs tudatában testének mozgáslehetőségeivel inkább játékként találkozik ezzel a formával. Már szabadon dönthet, de eszköztára nincs hozzá. A táncosnak meg kell tapasztalnia, hogyan közöljön a testével, hiszen ez az eszköze, a hangszere. Az improvizációs gyakorlatok segítenek abban, hogy a ránk rakódott megfelelési kényszereknek, bevált sémákat elengedjük, és új utakat keressünk, ahol saját valónkkal találkozhatunk. Az improvizáció színpadi műfaj is, mint a drámában a rögtönzés. Egy időben alkotás és előadás.

## **Hol van a helye és szerepe a kreativitás fejlesztésének a táncművészeti oktatásban?**

Az órai munkát változatossá teszi, ha az órát – a *ráhangolódás, és bemelegítés* idejét – mozgásos játékokkal kezdjük. Ez segíti a tanítványt abban, hogy megérkezzen az órára, áthangolja az gondolkodását egy másfajta cselekvési mechanizmusra. E mellett színesíti mozgásszótárát a

megtapasztalt gyakorlat, fejlődik személyisége (önbecsülés), illetve társas kapcsolatai a csoporton belül (együtt elvégzett munka öröme).

Az egysíkúvá vált tanulás, még a monotonitás türesben oly kiváló táncosok érdeklődését is eltompíthatja. Egy-egy gyakorlat új nézőpontot hoz be magába a tánctanulásba, így nyitottságukat, rugalmasságukat is tudjuk fejleszteni.

Az önkifejezés eszközeinek megtalálása a befelé forduló, életkorából vagy személyiségéből adódóan szorongó gyermek képes feloldódni a gyakorlatokban, és ezáltal a biztonságos légkörben jobban is teljesít, bátrabban kezeli a nehéz helyzeteket, mer hibázni.

A tánctanításban fontos és kiemelt hangsúlyt kap az *egyéni látásmód fejlesztése*, a belső képek megtalálása. A gyakorlatoknál érdemes vizualizációkat használni, ami során a belső kép segíti a fizikai megvalósítás tökéletességét, segít megélni a mozgulatot.

A kapcsolatteremtés és bizalomjátékok *közösségteremtő* ereje kézzelfogható a gyakorlatban. Ne csak az együtt megélt fizikai aktivitás, hanem az együtt átélt játékkal teli öröm is kovácsolja össze a csoport tagjait, így könnyebb velük a közös munka.

A technikai elemek *pontosabb megértése* céljából érdemes más kontextusba helyezni az adott mozgást, akár egy játék segítségével, így jobban „körüljárhatóvá” válik a probléma, könnyebben fedezhetők fel az összefüggések a táncos számára (pl. egy adott mozgatsort kombinálok egy szabályjátékkal). A sokszor monoton, embert próbáló fizikai feladatsorok elvégzése után kifejezetten hasznos, ha feszültségoldó vagy ellazító gyakorlatokat iktatunk be.

Ne féljünk *megszólalni*, megszólítani. A mai táncos alkotásokban nem idegen a táncos megszólaltatása, egyfajta trendet is képvisel (pl. Tünet Együttes: Burok; Off: Grace; Pina Bausch darabjai, Goda Gábor előadásai). Ehhez viszont olyan gyakorlatokra van szükség, amelyek erre készítik fel a tanítványokat.

A koreográfiák készítésénél szintén hasznos, ha a játékok világához fordulunk. A rögtönzések játékok segítik a táncost abban, hogy egy-egy táncban megfogalmazott témát jobban megértse, átéljen, illetve saját ötleteivel, mozgulataival inspirálja a koreográfust. A táncos maga is azonosulni tud az adott szerepkörével, ha úgy érzi, ő is részt vett a kitalálásban saját gondolataival.

A pedagógus kreativitása elősegíti a táncos *kreatív szemléletét*, de a megtervezett, átgondolt óravezetést nem helyettesíti. A kettő együtt képes jól funkcionálni. A tapasztalat a legjobban hasznosulni tudó tevékenység a tanulási folyamatban.

A táncművészeti oktatásban szinte folyamatosan jelen levő játékok, kreatív feladatok egyfajta pókháló-szerűen fogják össze a különböző tánctechnikai periódusokat. Sajátságos, hogy ezeket a feladatokat – tudtommal – még nem jegyezték le egy kötetben. A gyakorlatok, amelyeket az órákon alkalmazunk, különböző tánctechnikai kurzusokon, szakmai diskurzusokban „szájról-szájra”, a kipróbálás, új helyzetbe állítás által alakul és formálódik megtartva a vázat, amit a táncpedagógusok egy része ismer. Hogy honnan? Nem tankönyvből, hanem a gyakorlatból, élményeinkből, kreatív újratерemtésekből. Hiánypótló lehetőség lenne, ha lejegyezve láthatnánk, bizonyos szempontrendszer alapján összegyűjtve ezeket, meghagyva a lehetőségét annak, hogy az gyakorlatokat felhasználó szabadon formálhassa azokat.

Az alábbiakban ismertetett gyakorlatok csak kiragadott példák ebből a sajátos, hálózat-szerűen összefüggő gyakorlatrendszerből. Egy-egy általam fontosnak tartott téma egy-egy gyakorlatát ismertettem a három választott korosztályban, fokozatosan haladva a kreatív gyerektáncból az improvizáció világába. Fontos, hogy ez a megvilágítás saját tapasztalataim alapján született, de nem örökérvényű, csak egyfajta megközelítés. A sokoldalú felhasználása abban is rejlik, hogy a pedagógus képes lehet arra, hogy újabb összefüggésben, egy teljesen más logikai rendszer szerint alkalmazza a gyakorlatokat, hiszen a cél, az elérhető „eredmény”, a korosztály, az adott helyzet újabb kapcsolat rendszert tárhat fel.

## Testkép

### 1. Kisgyermekkor

#### *Rajzolás kézzel levegőben, lábbal földre*

Csoportosan végrehajtható egyéni munka. Adott témára, érzésre, vizualizációra épülő gyakorlat. A szabad térben elhelyezkedő gyerekek először karral, majd lábbal fogalmazzák meg szabad táncban az adott témához kapcsolódó ötleteiket. Fontos a térben való haladás lehetősége, a saját belső világra való figyelés – burok megteremtése.

### 2. Felső tagozat

#### *Rajzolás partnerrel*

A páros gyakorlat során a két táncos adott vagy önállóan kiválasztott testrészt összeérintve (egyenlő súlyt adva), térben haladva (vagy egy területet betöltve) adott szempont alapján rajzol a levegőbe, talajra. Szempontként jelenhet meg: dinamikai váltások (pld.: gyors-lassú, erős-gyenge stb.), szintváltások: talaj, álló, levegő, szünetek és akciók váltakozása. Fontos az egymásra figyelés, összehangolódás lehetősége.

### 3. Gimnáziumi korosztály

#### *Irányítás-vezetés*

Partnerrel egy pontot összeérintve, de súlyt adva (irányítva) végezzük a gyakorlatot. „A” táncos az érintésével irányítja, befolyásolja „B” táncos mozgását. Egy-egy ponton lehetséges nagyobb súlyátadás, ezzel is segítve a táncos mozgását. Beiktatható az elszakadás-visszatalálás élménye. Különböző szintek, irányok, dinamikai váltások színesíthetik a gyakorlatot. Érdekes kérdés: mi történik, ha az érintett pont vándorolni kezd?

## Érintés

### 1. Kisgyermekkor

#### *Mozgáslehetőségek földhöz ragasztott testrésszel*

Csoportosan végezhető egyéni munka. A gyerekek egy adott testrészüket a talajhoz érintve akár témára, akár szabad asszociációval dolgoznak. Az alap verzióban magának a mozgásnak a határait tágitjuk, ha van hozzá kapcsolva téma, a kifejezést fejlesztjük. Érdemes a csoport egy részét nézőként szerepeltetni, azután váltani a szerepeket, hogy tudatosuljon a kifejezés lehetőségeinek tárháza, illetve inspirációt kapjanak a résztvevők. Téma lehet maga az alapkoncepció: milyen érzést vált ki belőlem a rögzítettség helyzete?

### 2. Felső tagozat

#### *Mozgáslehetőségek partnerhez ragasztott testrésszel*

Az előző gyakorlathoz képest a mozgáslehetőségek a partnerhez kötnek. Itt az együttműködés, az egyéni célok feladása – vagy fel nem adása a közös cél érdekében, illetve a meglepő helyzetek megoldása kerülhet a fókuszba. A távlati céloknak megfelelően dönthetünk arról is, hogy a pedagógus határozza meg a testrészt, vagy a párok döntenek el, hol ragadnak össze. Lényeges kérdés: hogyan haladok így a térben, hogyan történik és mit vált ki a találkozás más párokkal?

### 3. Gimnáziumi korosztály

#### *Irányítás érintéssel, partnerszerével, megadott szempontok alapján.*

A fejlődési lehetőség itt az irányító-irányított szerep váltakozásában, akár el nem döntésében



van. Hogyan jelenik meg a dinamika, illetve a tér szintjeinek használata az improvizáció során? Mire vagyunk együtt képesek, megfelelően rugalmasan vagy rugalmatlanul reagálunk partnerünk kezdeményezéseire? Különböző szempontok megadásával színesíthetjük az alapkonceptiót (pld.: tempo váltás, szünet-mozgás beiktatásával)

## **A tér szintjei**

### *Állás-fekvés*

#### 1. Kisgyermekkor

Állásból fekvésbe, fekvésből állásba érkezés 5 ütemben, irányítással (pl. taps). 5 mozdulattal kell megérkezni a meghatározott helyzetbe.

#### 2. Felső tagozat

Duett formában: partner levezetése állásból a földre. Az irányítás az érintés, maga a mozdulat indítása: pld. az érintett testrésszel kell indítani a mozgónak a mozgást. Lényeges kérdés: képesek vagyunk-e az érintés befogadni, illetve milyen érzés adni? Az irányítást minek a vágya hajtja: akadályoztatni szeretnék vagy megoldani?

Elindulás a térben: ugyanez a gyakorlat miközben a térben haladunk: megjelenik a többi pár is a színen, előtérbe kerül az alkalmazkodás, illetve a térbeli tájékozódás fejlettsége.

#### 3. Gimnáziumi korosztály

Improvizációban páros vagy két csoportos gyakorlat. Amíg „A” a talajon táncol, „B” állásban. Amikor „A” feláll, „B”-nek szintet kell váltania. Második körben B az irányító. Haladó verzió: nincs irányító, ha az egyik vált, a másiknak is kell váltania. Térben való elmozdulás is szükséges ahhoz, hogy a fejlesztendő területek komplexen jelenjenek meg. Érdemes feltennünk a kérdést: mi a cél: a teret egyenletesen felosztani vagy elbillenteni valamelyik irányba?

## **Szabad tánc**

#### 1. Kisgyermekkor

Csoportos improvizáció: fókuszban pl. a dinamikai váltás (értelmes a szélsőséges variációk felé fordulni), a tér szintjei (talaj, álló, levegő), hangulat (vizualizáció megadásával, pld.: táncolj úgy mint egy ...)

#### 2. Felső tagozat

„B” táncos szabad táncba kezd vagy témára mozdul. „A” táncos felkínál egy pózt, „B” beépíti saját táncába (egyszer vagy többször) „A” eldönti, mikor vált pózt. Kérés: ki kire hat? Hatnak-e rám a többiek – más párok? Figyelem-e a társamat, vagy a belső képek kapnak-e teret? Érdemes ismét hangsúlyt helyezni a térben való elmozdulásra, a dinamikai váltásra.

#### 3. Gimnáziumi korosztály

Egyéni, időben meghatározott pl. 1 perces improvizáció témára, vagy szabadon. „A” táncol, „B” megfigyeli. A tánc végén „B” leképzett táncra következik fele annyi időben (ez itt fél perc), arról, amit látott. Nem a pontos reprodukálás a cél, hanem a benyomások tükrözése. Szerepcsere. Csoportok megtekintése is szempont lehet, az azokból való inspirálódás ismét új szintet ad a gyakorlatnak.

A felsorolt gyakorlatok nagyszerűsége a változékonyságában rejlik, amely az órán részt vevő táncosok és az általuk elfoglalt környezet határozza meg. Nagyon fontos a feladatot közlő/irányító pedagógus facilitátor szerepe, hogy megteremtjük a lehetőséget ahhoz, hogy a táncos fejlődni tudjon az előzőekben felvázolt területeken. Mindig érdemes megfogalmazni, hogy pontosan milyen cél vezet minket a feladat végrehajtása közben? A felsorolt gyakorlatok egy része nem kíván tánctechnikai tudást, hanem szabad, nyitott szellemet, játékoságot, a megfelelési kényszerszertől való szabadulás lehetőségét, éppen ezért alkalmazható akár feszültség oldás céljából más területeken is.

A pedagógus személyisége – mint minden pedagógiai helyzetben – itt is jelentősen meghatározza a gyakorlatok végkifejletét. Hasznos, ha megfogalmazzuk a célt, de semmiképpen ne ragaszkodjunk hozzá rövidtávon, hiszen a tanítvány által felkínált lehetőségek lehet, hogy nekünk is új utakat mutatnak meg. A gyakorlatok jellegzetessége az illékonyság, de a gondolkodás, alkotás nem áll meg, a következő találkozásig kitart és tudattalanul mozgatja tanítványunk belső képeit. Az újabb találkozás, ha megfelelően intuitív és nyitott mindkét fél újabb lehetőséget nyújt a test-lélek-szellem fejlődésére.

Az improvizáció önállóság, a magunkba vetett hit megjelenése, annak a szabad térnek a megnyilvánulása, hogy nincs hiba, csak megvalósítás. Ha a művészeti neveléssel ezt a tudást megalapozzuk a tanítványban, várhatóan az más tanulási folyamatban is megjelenik, támogatva ezzel a jobb teljesítményt, a kiegyensúlyozottabb személyiség meglétét.

## Irodalomjegyzék

- Angelus, I. (2000). *Táncoskönyv*. Új Előadó-művészeti Alapítvány.
- Angelus, I. (2005). Művészet-e a tanítás? Koncepció és ismeretanyag a Budapest Kortárástánc Főiskolán. *Iskolakultúra*, 2005(11), 130–138.  
[http://epa.oszk.hu/00000/00011/00098/pdf/iskolakultura\\_EPA00011\\_2005\\_11\\_130-138.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00011/00098/pdf/iskolakultura_EPA00011_2005_11_130-138.pdf)
- Angelus, I. (2017). Az én pedagógiám. [Unpublished master's thesis]. Budapest Kortárástánc Főiskola. [https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Angelus\\_Ivan\\_2017\\_MA.pdf](https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/11/Angelus_Ivan_2017_MA.pdf)
- Bolvári-Takács, G., Fügedi, J., Mizerák, K., & Németh, A. (Eds.) (2014). *Táncművészet és tudomány VII. Alkotás - befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban IV. Tánc tudományi Konferencia*. Magyar Táncművészeti Főiskola. [https://mte.eu/wp-content/uploads/2020/05/konferencia2013\\_javitott.pdf](https://mte.eu/wp-content/uploads/2020/05/konferencia2013_javitott.pdf)
- Demarcsek, Gy., Mező, F., & Mizerák, K. (2012). *Tánc-OK. A táncos tehetség azonosítása és gondozása*. Faculty of Central European Studies, Constantine the Philosopher University in Nitra & Kocka Kör.
- Demetrovics, Zs., & Koronczai, B. (2010). Az internet árnyoldala: problémák és függőség. *Okta-tás-informatika*, 2010(1-2). [https://www.eltereader.hu/media/2013/05/Okt\\_Inf\\_2010\\_1\\_2\\_opt.pdf](https://www.eltereader.hu/media/2013/05/Okt_Inf_2010_1_2_opt.pdf)
- Gaál, M. (2009). A kreativitás a táncoktatásban In Bolvári-Takács, G. (Ed.) (2009). *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10*. 142–145. Planétás Kiadó. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2019/08/2007-1.pdf>
- Hatházi, A. A. (2001–2003). *Improvizáció és személyiségfejlesztés*. [unpublished doctoral dissertation]. Színház- és Filmművészeti Egyetem [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI\\_hathazi\\_andras\\_attila\\_dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_hathazi_andras_attila_dolgozat.pdf)

- Hód, A. (2014). *Tánctanítás improvizációval*. Budapest Kortárstánc Főiskola, Kortárstánc pedagógus szak, Budapest. <https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2015/01/H%c3%b3d-Adrienn-BA-szakdolgozat.pdf>
- Laczó, Z. (2002). *A morális nevelés lehetőségei iskolai zenehallgatásban*. *Parlando*, 44(6). 7–13.
- Lőrinc, K. (2009). A kreativitás lehetőségei a klasszikus balett oktatásában. In A. Németh, R. Major, K. Mizerák, & P. Tóvay-Nagy (Eds.), *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban. Tudományos konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2007. november 9–10*. Magyar Táncművészeti Főiskola. (pp. 163–169). Planétás Kiadó. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2019/08/2007-1.pdf>
- Lőrinc, K. (2014). A test szövege. [Unpublished doctoral dissertation]. Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola. [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/lorinc\\_katalin\\_dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/lorinc_katalin_dolgozat.pdf)
- Lőrinc, K. (2018). *Szellemi nyitottság mint a táncalkotói kreativitás feltétele az oktatás felelősségének aspektusából*. Táncművészet és tudomány X. Táncművészet és Intellektualitás Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen. Magyar Táncművészeti Egyetem. (pp. 195–199)
- Várady, Zs. (2016). Improvizációs technikák alkalmazása a forgatókönyv-fejlesztésben és a forgatókönyvíró-képzésben. [Unpublished doctoral dissertation]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola. <http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2017/03/Va%CC%81rady-Zsuzsa-doktori-dolgozat.pdf>



## Tánc és irodalom a kortárs folklórszínpadon

Tánc és irodalom a kezdetektől összekapcsolódó, egymást kölcsönösen inspiráló és értelmező művészeti ág. Ősi, szinkretikus szövetségüket követően is számos ponton összefonódtak, hiszen táncművek születtek irodalmi minta alapján, és irodalmi műveket is ihlettek táncok, vagy egy-egy szuggesztív alkotói, előadói egyéniség. Emellett a tánc művészei által papírra vetett irodalmi művek, önéletrajzaik, visszaemlékezéseik dokumentumértékük mellett sokszor szépirodalmi erényeket is hordoznak.

A két művészeti ág kapcsolata többféle megközelítési lehetőségre nyújt alkalmat. Ezúttal a prózai és drámai művek színpadi felhasználását, adaptációs lehetőségeit és irányait vizsgáljuk a kortárs néptáncgyűttesek repertoárjában. Ezzel a témával az irodalom- és tánc történet olyan határterületére lépünk, mely jórészt mindkét szakmai fórum látókörén kívül esik, alig-alig születik komplex reflexió ezekre az alkotásokra.

### Az adaptáció

Az adaptációelmélet viszonylag újabb keletű, nagyon termékeny és lendületes kutatási terület, felöleli a filmadaptációkat, a színpadi átiratokat, a tánc, a vizuális művészetek és a zenei alkotások kapcsolódási pontjait az irodalmi művekkel, és természetesen az irodalmi kereteken belül maradó adaptációs tevékenységek széles skáláját is. Viszonylag szűk szegmens a táncos adaptációk köre, ezen belül is a néptánc formanyelvét alkalmazó színpadi műveké.

Az adaptálás során egy bizonyos médiumból egy másik médium közegébe helyeződik át a szöveg. Az irodalom egynemű médium: elvont, nyelvben kódolt szöveg által közvetít egy fiktív világot, a hangokat, színeket, mozgásokat ugyanúgy elvont szavak által fejezi ki, mint a fogalmakat. A színpad viszont komplex médium, a befogadás során többféle érzékelés adódik össze, mozdulat, látvány, hang éppúgy részei, mint az értelmi befogadást megkövetelő, nyelven alapuló elemek (párbeszéd, dalszövegek, feliratok). Az adaptációk egyik fő nehézsége, hogy a nyelv mindig általánosan fogalmaz, a színpadi történés viszont mindig konkrét, érzéki dolgokat, személyeket mutat meg, ezáltal még a legaprólékosabban leírt személy vagy dolog képi vagy színpadi megjelenítése is elkerülhetetlenül egyfajta interpretáció. Benedek András a tér és idő befogadói élménye alapján elkülöníti a drámai és prózai szerkesztésmódot: „A regényolvasó képzeletében gyorsan váltokozhatnak a színterek, s azok gyakran nem is lényegesek a történet szempontjából. A színpad viszont valóságos színteret mutat (Benedek, 1975, p. 26), ráadásul a színpadi tér behatárolt, mindig totálképet látunk, szinte mindig szemből. Egyes dolgokat csak stilizáltan jelez, nem jelenít meg (pl. síkszerű, festett díszletelemek; kevés berendezési tárggyal jelzett helyiségek), és a színpadon kívüli teret is csak jelezni lehet (pl. a színpadon kívüli térből érkező hangok, arra utaló párbeszéd).

Az adaptációk kapcsán jogosan felmerülő kérdés, hogy milyen mértékű és mennyiségű változtatás lehetséges az eredeti szövegen, történeten, mikortól beszélhetünk önálló műalkotásról? Radnóti Zsuzsa dramaturg szerint: „ha valaki alkotói fantáziával nyúl egy figyelemre méltó regényhez, akkor szerencsés esetben nem egyszerű dramatizálás jön létre, hanem átváltozás, új minőség” (Radnóti, 1991, p. 77). Az adaptációk minden esetben két (vagy több) szöveg intertextuális kapcsolatának megtestesítői. Legtöbb esetben egy kanonikus szerző ismert művét

alkalmazva lehet hatékony. Az adaptációk, bár önállóak, saját helyük és szerepük van a kánonban, mégsem függetlenek az eredet-szövegtől. Kettős viszonyulás jellemző rájuk, szembe szállnak, egyszersmind együtt is működnek az eredeti szöveggel, aláássák, és ugyanazzal a gesztussal meg is erősítik az adaptált szöveget (Bradlay, 2010, p. 7). Az adaptáció mozgósít az eredet-szövegből származó, a befogadó számára ismerős elemeket, és ugyanakkor kreatív, újszerű tartalommal vagy formában teszi ezt. Ezáltal a könyv és az adaptáció közé került olvasó-néző kettős tudatú, szüntelenül nyomokat kereső befogadásmódját is irányítja. A felkínált értelmezési lehetőségek gyakorlatilag végtelenek, eredet és adaptáció oda-vissza hatnak egymásra, megkérdőjelezve és megerősítve egymás jelenlétét az irodalmi kánon(ok)ban. Az eredet-szöveg újra és újra átértelmezve, játékba hívva létezik (Fábián, 2012, p. 6).

Mindig izgalmas kérdés, hogy mi az, ami kimarad, ami elillan, és mi az, ami esetleg más lesz, több lesz, jobb lesz egy adaptáció során? Bordwell (1996) felosztása szerint az elbeszélés három rétege – fabula, szüzsé és stílus – közül nem mind adaptálható. Fabulaként a cselekményt alkotó események kronologikus, oksági láncolatát azonosítja, amely a befogadás során tulajdonképpen a néző fejében áll össze történetté. Az elbeszélésnek ez a rétege könnyen színpadra adaptálható. A szüzsé a történet alkotóelemeinek, eseményeinek rendszere, a fabulának az adott médiumban megvalósuló elrendezése és megjelenítése. Egyes elemei könnyen adaptálhatók, másokat például a táncos médium sajátosságai szerint átírnak. A stílus viszont az adott médiumhoz kötődik, adott irodalmi, színpadi és táncos megoldásokat mozgósít, ezért valójában adaptálhatatlan, legfeljebb más eszközökkel érzékeltethető.

## A kortárs adaptációk tendenciái

Az utóbbi két-három évtized néptánc nyelvet alkalmazó produkcióiról elmondható, hogy egyre árnyaltabb, technikailag sokszínű irodalmi adaptációk születtek. Fontos ismervük, hogy a szöveg csupán egyetlen komponense a számos más összetevőből felépülő színházi előadásoknak (Szegedy-Maszák, 2008, p. 9). Gyakori fogásuk az illusztráció, amikor a cél a szöveg tárgyi, szellemi környezetének minél hitelesebb megmutatása a színpadon, de egyre sűrűbben találkozunk metaforizációval is, amikor egy alkotás a komplementaritás igényével lép fel, azzal a szándékkal, hogy kiegészítse, új kontextusba helyezze az eredeti irodalmi alkotást.

Az előbbi esetben az irodalmi alkotás a tárgya, az utóbbiban egyenrangú dialóguspartnere a színpadi adaptációnak (Király, 2023).

A tánc és irodalom határmezsgyéjén születő produkciók nagy része megfoghatatlan pusztán a szövegek vagy az irodalomtörténet irányából, a tánc- és mozgásszínház felőli értelmezésük a legkézenfekvőbb, annak ellenére, hogy a legtöbb irodalmi szövegekre támaszkodó darabban a szöveg (vagy egy része) el is hangzik a színpadon. A szöveg mellett a történet, a mozgás, a zene, a prózai és dalszövegek, az egyes előadók testi jellegzetességeinek felmutatása közel hasonló hangsúllyal bírnak.

Az előadások éppúgy készülhetnek drámaszövegből (pl. Madách Imre, Tamási Áron; Sarkadi Imre, Csoóri Sándor műveiből), mint más műnembe tartozó irodalmi szövegekből: regénytől kezdve szociográfián, szövegtörödékeken, meséken és mondákon át elbeszélő költeményig (pl. Sárka rózsá; Puszták népe; Hajadonok; Mátyás, a világ királya; A helység kalapácsa; János vitéz). Előadástól függ, hogy a szöveg mennyire hangsúlyos vagy éppen hangsúlytalan. Van, ahol a szövegek és a mozgásos szakaszok egyformán meghatározóak és szinte ugyanannyi ideig tartanak, többnyire azonban a táncé a vezető szerep. A táncosok legtöbbször nem szorosan az irodalmi szövegek irányítása alatt mozognak, vagy nem azt illusztrálják, támasztják alá, hanem attól független jelentéseket, síkokat nyitnak meg. A néptáncszínház több alkotója igyekezett

függetleníteni magát a prózai színház fő konvenciójától, a szcenírozott formában elmesélt történet súlyától. „S miközben a tánc narrativitása csökkent, az önreferencialitás viszont nőtt [...]. A szavak tehát nem interpretációs »kíséretet« kínáltak, hanem a mozdulatok mellett/ellenében kerültek kijátszásra, behatolásuk pedig maga után vont a mozgásszínházzá alakuló táncszínház zenéléssel, hétköznapi cselekvéssel, cirkuszi akrobatikával stb. való telítődését.” (Kékesi Kun, 2008, p. 71)

## **Adaptációs utak**

A folklórszínpad nagyon érdekes, sokrétű, és bizonyos szempontból jellegzetes adaptációs jellegzetességeket hordoz. Előfordul, hogy egy-egy tánc, vagy táncritmus ihletésére született irodalmi mű kerül színpadra, például Nagy László Táncbéli tánc-szók és Kányádi Sándor Fekete-piros című verse esetében. Szintén lírai műveknél gyakoribb, hogy előbb születik az irodalmi mű megzenésítése, majd ez inspirálja a táncalkotást (pl. József Attila – Sebő Ferenc – Varga Zoltán: Skandalás; vagy Petőfi Sándor – Tolcsvay László – Zsuráfszky Zoltán: Nemzeti dal). Előfordul, hogy a szöveghez kapcsolódóan már gazdag zenei és képzőművészeti hagyomány áll a koreográfus rendelkezésére, és az alkotás során ezekre is támaszkodik, például Foltin Jolán Piéta című darabjában. Máskor kifejezetten a képzőművészeté a meghatározó szerep, ott gyökerezik a kiinduló ötlet, mint az Izsó Miklós szobrát életre keltő Zsuráfszky Zoltán Táncoló paraszt című koreográfiájában. Újabb irány, amikor az irodalmi mű előbb filmvásznonra kerül, majd onnan, vagy onnan is inspirálódik a színpadi megvalósítás, mint a Magyar Nemzeti Táncegyüttes Körhinta vagy Végvárak, vitézek előadásában, vagy a nyárádszeredai Bekecs Néptáncszínház Tóték című darabjában. Izgalmas kísérlet Novák Péter és a Nomád Nemzedék Társulat Varázsfurulya előadása, mely Mozart Varázsfuvolájának egészen egyéni, az opera történetétől bátran elrugaszkodó interpretációja.

## **Az adaptáció típusai**

Egy adaptáció kapcsán óhatatlanul fölmerülő kérdés, hogy mennyire kell, hogy hűséges legyen az eredeti irodalmi alkotáshoz? A mű esszenciáját, lényegi elemeinek megragadását várjuk, vagy bármilyen művek közötti dialógust elfogadunk? Roland Barthes (1996) a szöveget és művet egymástól elkülönítő elmélete szerint a mű esszenciális tulajdonságokkal rendelkező, befejezett, lezárt, változatlan alkotást jelent, míg a szöveg a lezárhatatlan, a sorozatos újraértelmezésekre, újraolvasásokra és ezáltal állandó jelentésszóródásra ítélt produktumot. A fogalmak valójában a különböző olvasásmódokra utalnak. A művé olvasás véglegesíteni, stabilizálni igyekszik a nyelvi jelentéseket, míg a szöveggé olvasás a maga teljességében megragadhatatlan és lezárhatatlan entitásként kezeli interpretációs tárgyát.

Mit jelent az, hogy egy adaptáció az eredetihez hű? Pontosan mihez hűséges? Az alkotói szándékhoz? Stílushoz, történethez, nézőponthoz, elbeszélésmóddhoz? Mennyi narratív összetevőt adaptál a médiumfüggetlen komponensek közül? A hűségelvű teóriák az irodalmi mű primátusából, elsődlegességéből indulnak ki, s az (intermediális) összehasonlítás alapjává a szöveget teszik (Sághy, 2018). Holott világosnak tűnik, hogy a szöveg-orientált színházon kívül régebben is számos forma létezett (utcaszínház, vásári színház stb.), s hogy a kortárs színház is bővében van az ilyen jellegű produkcióknak – a performanszoktól kezdve egészen a posztdramatikus színházi formákig (Szegedy-Maszák, 2008, p. 9).

Érdekes megvizsgálni, hogy a gyakorlati színpadi adaptáció során milyen problémákat vet fel az alapszöveg és a dramatizált textus műnembeli-műfaji különbözősége. Egyértelmű, hogy egy drámai vagy prózai mű színpadra való átdolgozása egészen más alkotói invenciót kíván,

mint a lírai alkotásoké. Ezúttal a verses adaptációktól eltekintünk, és csak a másik két műnem alkotásain alapuló darabokat vizsgáljuk. A drámai és prózai művek színpadi adaptációi az eredeti műhöz való hűség fényében négy, az eredet-szöveget övező egyre növekvő sugarú körgyűrűn képzelhetők el.

### *Transzpozíció*

A transzpozíció esetében a színpadi adaptáció a cselekményfelépítés terén is pontosan követi az irodalmi alkotást, a történetet a mintáival párhuzamosan fut, felismerhető benne a mű eredeti íve. Nyilvánvaló, hogy az eredetileg is színpadra szánt szövegek esetében a legegyszerűbb ezzel az eljárással élni.

A Csoóri Sándor művén alapuló, Novák Péter által a Nomád Nemzedék Társulat számára rendezett Halálra táncoltatott lány című előadás például tökéletes példa erre. A sűrű szövésszerű Csoóri-szöveg folklóralapú, de szélesebb tudásbázist és mélyebb rétegeket is érintő metaforaháló. Az eredeti ballada szegény-gazdag ellentétét, és a szerelmét megtagadó lány bűnhődését állítja fókuszba. Már Csoórinál máshová kerülnek a hangsúlyok, Novák Péter színpadi megfogalmazása pedig egészen huszonegyedik századi: valójában minden szereplő viselkedésének a mozgatórugóit értjük. A maga szempontjából mindegyiküknek igaza van, konfliktusai a különböző személyiségből, eltérő működésmódjaikból adódnak. Nem a végzet áldozatai, a Halál és a sorsfonalat fonó párok szerepeltetésével mégis mitikus közegbe emelkedik a történetük, egyszerű hétköznapi esetből példázattá válik. Hasonlóan népballada, a gyimesi Molnár Anna-történet ihlette a Re-Production Dance Company és a Csángálló zenekar produkcióját Benkő Dávid és Benkő-Morvai Veronika rendezésében. Az Európa-szerzte ismert Kékszakáll-monda, a szeretőit legyilkoló nőcsábító története – a többi európai balladaváltozattól eltérően – a magyar variánsokban a csábító halálával, az áldozatul kiszemelt hősnő szerencsés megmenekülésével és férjéhez, gyermekéhez való visszatérésével végződik. Szembetűnő, hogy a magyar ballada szerzőit-énekzőit az izgatta a leginkább, hogy az asszony hogyan talál vissza az elhagyott családi körbe, s férjével miképpen tudják helyreállítani a megbomlott harmóniát, s erről mesél ez az előadás is, modern fénytörésbe, mai megvilágításba helyezve az eseményeket.

### *Szabad adaptáció*

A szabad adaptáció esetében a színpadi változat az eredet-műhöz hű, de szerkezeti változtatások, jelenetcserek kihagyások, egyes szereplők összevonása vagy elhagyása is elképzelhető.

Ilyen módszerrel készültek Vincze Zsuzsa és Zsuráfszky Zoltán népmesei alapú gyermekdarabjai, például a Csipkerózsika és a Tündérmese. Ez utóbbiban a cselekmény tulajdonképpen három ismert népmeséből építkezik, mégis olyan finom öltésekkel sikerült összefűzni a történeteket, hogy a lendületes és nagyvonalú dramaturgiai formálásnak köszönhetően szinte újdonságként ható színpadi mese született. Könczei Árpád koreográfus a sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncegyüttes számára készített Tragédia című produkciójában a Madách-szöveg komplexitását, filozofikus drámaiságát a zene-tánc-mozdulat-látvány-film eszköztárával, rövidített szöveggel vitte színre. Az előadást elsősorban gondolatébresztőnek szánta, néptánc, kortártánc, mozgásművészet eszközeivel a férfi-nő kapcsolatról, az egyén és tömeg viszonyáról, a hitről, szerelemről, szabadságról, a versenyről és a falanszter létről fogalmazta meg kérdéseit az alkotó. A Maros Művészegyüttes számára Jókai Mór Sárka rózsza című kisregényét szintén Könczei Árpád koreográfus-rendező alkalmazta színpadra. Előadásukban a hortobágyi világból, pásztorlétből inspirálódott regénynek a drámai szerelmi történetét állították fókuszba.



### *Egyéni interpretáció*

Egyéni interpretációról akkor beszélhetünk, ha az alkotó tudatosan eltér az eredeti műtől, nem törekszik a teljes cselekmény, történet, mese megjelenítésére, átértelmezi, új nézőpontból láttatja az ismert történetet, kiegészíti, vagy esetleg kiragad bizonyos elemeket, és azokat állítja reflektorfénybe.

Így nyúlt Vincze Zsuzsa és Zsuráfszky Zoltán Móricz Zsigmond műveihez a Boldog emberek (Móricztól...) című előadásuk során. A rövidebb koreográfiákból összeállított programban A tiszazugi méregkeverők című írás alapján készült Vincze Zsuzsa Méregkeverők című darabja, a kulcsszereplőket fókuszba állítva. A feszültségekkel teli házasságából a cigánylány felszabadító és oltalmazó szerelméhez menekülő férfi – jellegzetes Móricz-figura. A három feketekendős imádkozó nőalak „sötét múltja” pedig a mű végére válik egyértelművé, amikor a férjét megmérgező fiatalasszonyt is magukhoz hasonlóan gyászba öltöztetik. A Pillangóban egy lakodalom képeit látjuk, hol kívülről (a regénybeli ablakon át leskelődést idézve a színpadra) szinte illúzióként, lassított mozgással, hol pedig valódi harsány mulatságként. Az eredeti Móricz-regényből leginkább a vőlegény felismerhető, szerelme itt jóval egyszerűbben ábrázolt, mint a regény cserfes Hitves Zsuzsikája. Míg a kisregény egy cséplőgép melletti munkában fogant szerelem kibontakozását és gyötrelmeit festi, addig Vincze Zsuzsa darabjában csak a vőlegény kényszerű lakodalmának képeit láthatjuk. Egykori szerelme sem maszkaként bukkan fel, hanem angyalként, hintán libben a színpadra. Nem vállalkozott viszont könnyű feladatra Zsuráfszky Zoltán, amikor Barbárok című novellát választotta témául. A gyilkosság, az asszony bolyongása majd a lelepleződés kissé szegényes cselekmény a színpad számára, mégis megvalósult a történet értő és drámaiszínpadra formálása.

Szintén Móricz Zsigmond művei nyomán született Appelshoffer János és Rémi Tünde „Ott se léssen megállásom...” című előadása. A darabban a betyárromantika és az örök emberi érzelmek – szerelem, elválás, magány – megfogalmazását költői erejű prózarészletek, néptánc alapú mozgásvilág, és kreatív zenei betétek fokozták. A Fitos Dezső Társulat Irgalom című előadásában, öt Arany-ballada (Ünneprontók; Tengeri-hántás; Ágnes asszony; Vörös Rébék; Hídatatás) egybe sodrásán keresztül az emberi vágy, a bűn, az esendőség és a feloldozásért, irgalomért könyörgő lélek örök fájdalma jelenik meg. Az alkotók olvasata alapján a balladák szerkezetén itt-ott változtattak, bizonyos elemeket a színpad törvényeire alkalmazkodva újakkal helyettesítettek, a produkció fő vonulatát mégis az Arany-történetek képezik. A megjelenítés viszont a népballadák felé mozdítja a produkciót, eleve a néptánc és népzenei motívumok sűrűn szőtt alkalmazásával, másrészt az Arany-balladákból is azon szálak kiemelésével, amelyek a néphagyományban fellelhetők. A Magyar Állami Népi Együttes műhelyében készült Kutszegi Csaba és Mihályi Gábor Idesereglik, ami tovatűnt – Óda az énekes madárhoz Tamási Áron Énekes madár című színműve nyomán című produkciója. A Tamási-darabot nagyvonalakban követő előadás olyan emberi érzésekről szól, olyan tapasztalatokat közvetít az emberi kapcsolatokról, amelyek soha nem kopnak ki a divatból. A történetet vendégszövegek alkalmazásával formálták az alkotói elképzelésekhez, idézetek hangzottak el József Attila, Juhász Gyula, Petőfi Sándor, William Shakespeare és Weöres Sándor írásaiból és egy jakut hősi énekből is. Juhász Zsolt és a Duna Művészegyüttes Apák és fiak című darabja az örökségről szól, több szinten is, s középpontjában a hagyomány átadásának fontossága és felelőssége áll. Kölcsény Parainesis című erkölcsfilozófiai értekezéséből rövidebb, emészthető részleteket illesztettek a produkcióba, táncos és zenei környezettel kiemelve, árnyalva. Izgalmas tapasztalat, hogy hogyan lehetséges fontos gondolatokat egyszerre több síkon is közvetíteni. Látvány és hangzás, mozdulat és gondolat, viselet és viselkedésmódok antik rétorokat idéző szófordulatok és az erdélyi falvak dalai egymást támogatva, erősítve szóltak arról, hogy mi dolga az embernek a világnak, miért él, miért kell tevékenykednie.

## ***Inspiráció***

Amikor csak ürügynek, ötletbányának használja az eredeti művet egy színpadi adaptáció, és semmilyen rétegét nem célja pontosan visszaadni, inspirációról beszélünk. Akár a cím és maga a darab is csak asszociálhat bizonyos pontokon az irodalmi műre, de a táncalkotás egészen másról – a szerzőről, az őt és a kor emberét foglalkoztató gondolatokról – is szólhat.

László Csaba a Nagyvárad Táncegyüttes számára Madách műve alapján készített Tragédia című előadása kapcsán így fogalmaz: „Miről szól a Tragédia 2010-ben? A Férfiről, a Nőről, a harmónia megtalálásáról, vagy éppenséggel elvesztéséről.” „Számunkra [...] a madáchi mű inkább csak ürügy. Ürügy az önkifejezésre, reflexióra, amelyben az eszme saját nyelvi eszközünkkel, a néptáncsal fogalmazódik meg, legyen az közép-kelet-európai, balkáni, erdélyi, magyar, román vagy cigány” (László, 2010). Hégli Dusán az Ifjú Szívek Táncegyüttessel készített Felföldi levelek című előadásában Petőfi Sándor, Bartók Béla, Kodály Zoltán és Márai Sándor leveleinek, írásainak felhasználásával mutatta be a mai Szlovákia területének hagyományos magyar, szlovák, cigány, zsidó tánc kultúráját. Fitos Dezső szintén irodalmi műből, Otfried Preussler szász népi hagyományokon és hitvilágon alapuló Krabat a fekete malomban című könyvéből merítette a Fekete malom című táncszínházi előadás alapötletét. Juhász Zsolt Illyés Puszták népe című munkája kapcsán szintén azt kutatta, hogy mit jelenthet, mit üzenhet a huszonegyedik században Illyés Gyula irodalmi szociográfiája a pusztá társadalmáról, a pásztorok, földművesek, zsellérek életéről. Legújabb, zenéből, énekből, táncból, mozdulatokból szőtt Hajadonok című előadásában szintén alkalmaz idézeteket, Dorota Masłowska, Szabó Magda, Székely Magda szövegeit, elsősorban hangulatteremtő, témafelvető szándékkal.

A táncos színpadi adaptációk közös eleme, hogy valamilyen interpretációját, az alkotók általi olvasatát adják az eredeti irodalmi szövegnek. Az egyes kategóriák között csak annyi a különbség, hogy a koreográfus-rendező mennyire tér el tudatosan az eredeti műtől, vagy mennyire akar hűséges maradni ahhoz. Emiatt az adaptáció típusait nehéz, sokszor nem is lehetséges élesen elhatárolni egymástól.

## **Irodalomjegyzék**

- Barthes, R. (1996). A műtől a szöveg felé. (S., Kovács, Trans.) In R. Barthes *A szöveg öröme*. (Original work published 1953) (pp. 67–74.) Osiris Kiadó.
- Benedek, A. (1975). *Színházi dramaturgia nézőknek*. Gondolat Kiadó.
- Bordwell, D. (1996). *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet.
- Bradley, L. (2010). *Adapting King Lear for the Stage*. Ashgate.
- Fábián, A. (2012). „A türelemben példát mutatok” – *A drámaadaptáció alaptípusai Shakespeare Lear királyához Nahum Tate-től Howard Barkerig*. Tézisfüzet a doktori disszertációhoz. ELTE.
- Kékesi, Kun Á. (2008). Histori(o)gráfia. In Imre, Z. (Ed.), *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*. (pp. 63–72) Balassi Kiadó.
- Király, H. (2023). Könyv és film között. Adalékok az adaptáció elméletéhez. *FilmTett Erdélyi Filmes Portál*, 2023. február 15. <https://filmtett.ro/cikk/adalekok-az-adaptaciok-elmelethez> (2023.12.28.)
- László, Cs. (2010). Tragédia. <https://www.szigligeti.ro/eloadasok/nagyvaradtancegyuttes/Trag%C3%A9dia/794> (2024.01.06.)
- Radnóti, Zs. (1991). *Mellékszereplők kora. Magyar drámák a nyolcvanas években*. Széphalom Könyvműhely

- Sághy, M. (2018). Az irodalmi adaptáció elemzésének módszereiről, *Tiszatáj*, 2018. december 23.  
<https://tizsatajonline.hu/film/saghy-miklos-az-irodalmi-adaptacio-elemzesenek-modszereiről/>  
(2023.12.28.)
- Szegedy-Maszák, M. (2008). Előszó. In Imre, Z. (Ed.), *Alternatív színháztörténetek: Alternatívok és alternatívák*. (p. 9). Balassi Kiadó.



## Az Orosz Balett kapcsolata a magyar képzőművészettel

Szergej Gyagilev (1872-1929) társulatának, az Orosz Balettnak 1912-es márciusi és decemberi budapesti vendéglőadásaival korábban a sajtó foglalkozott élénken, később a szakirodalom. Természetesen ezek a tanulmányok főként az előadások táncművészeti vonatkozásaival foglalkoznak, viszont utalásokat olvashatunk képzőművészeti összefüggésekre is. Művészettörténész ezt a témát még nem dolgozta fel saját diszciplinája szempontjából. Tanulmányom első felében írott forrásokon keresztül mutatom be, hogyan reflektált két festő, Ferenczy Károly (1862-1917) és Rippl-Rónai József (1861-1978) az előadásokra, majd a társulat legjelentősebb szólótáncosát, Vclav Fomics Nizsinszkijt (1889-1950) helyezem fókuszba, aki több szálon kötődik a képzőművészethez. Egyfelől Nizsinszkij felesége Pulszky Romola (1891-1978), annak a Pulszky Károlynak a lánya volt, aki az Országos Képtár igazgatója és a gyűjtemény egyik megalapozója volt, másfelől a tánc mellett ő maga is készített grafikákat, melyek véleményem szerint stílusosan erősen köthetők Vajda Lajos (1908-1941) késői műveéhez. Tanulmányom második felében ezeket fogom részletesebben megvizsgálni.

Ferenczy Károly (1862-1917) a modern magyar művészet kezdetét jelentő nagybányai művésztelep egyik alapítója volt 1896-ban. 1906-tól az Országos Magyar Mintarajztanodában (ma: Magyar Képzőművészeti Egyetem) alakrajzot és festést tanított. 1912-ben nagyobbik fiával, Valérral (Bimbivel) nézte meg az Orosz Balett előadását, mely után kisebbik fiának, Béninek írt levelében így számol be a látottakról:

[...] Én tegnap láttam Nijinszkijt [sic!] (Bimbi is), a Rodin által magasztalt faun szerepben, és a Rózsá lelkében. Ez utóbbiban nagyszerű. Mint faun nem tökéletes. A görög váza stílust imitálva, annyira irtózik a nem profil pozíciótól, hogy minden fordulatot rángatva, gyorsan átfordulva csinál, mint egy gép vagy német katona. De azért vannak gyönyörű mozdulatai, s alakját kitűnően tanulmányozhattam. Teljes kitöltés mindenütt, izmos, de nem rostos. Nyakgödör teljesen vízszintes irányban az első hátcsigolyával.

[egy fej rajza]

Egy kis lánc, v szalag a nyakán teljesen vízszintesen feküdt. Hát lapos, váll nem nagyon széles, thorax [gör. mellkas] domború, has gyönyörű, derék elég széles, csípő kevés, átmenet a hátból a gluteusba [lat. farizom] kevésbé ondulált, gluteus très peu saillant [fr. nagyon kevésbé kiugró]. Lábak csontban, izomban roppant erősek, talp és kéz inkább rövid – kar nem valami különös. Delta ugyan erősen accentuált, [rajz] de könyök kissé kiáll (engimes) – igaz hogy minimálisan, de egyszóval a karok nem ideálisak. – Lapos hát dacára, izom muldaris azaz inkább barázda, egészen fent kezdődő.

Nem nézem magasabbnak Förkelmannál, talán még kisebb 1–2 cm-terrel. Súly 75 k. Arc keskeny, szimpatikus, orr peu saillant [nem túl markáns]. Grácia csodálat... [leszakadt a levélpapír alja]

... [leszakadt a levélpapír teteje, 1 sor hiányzik]

ritmus, erő alapon tökéletes. A faun délutánjában különben a nymphák egészen görög váza stílusban mozogtak, és öltöztek, de ezeket nem értem rá nézni, mert folyton Nijinszkijt néztem kukkerrel, az amúgy is rövid szcénában.

Adios, csókolja

Papa (Boros & Kissné Budai, 2011)

A levél abból a szempontból különösen érdekes, hogy a korabeli beszámolóktól eltérően a képzőművész Ferenczy Károly nem a táncművészet felől értelmezi a látottakat. Magáról a táncról csak érintőlegesen ír, az erre vonatkozó rövid kritikai megjegyzése után Nizsinszkij anatómiai részletességgel leírt testét ismerhetjük meg. A szinte zavarba ejtően plasztikus testleírásnak több magyarázata is lehetséges. Talán a legkézenfekvőbb, hogy Ferenczy Károly volt 1906 és 1916 között a Mintarajztanodának az alakrajz-tanára (Kissné Budai, 2017). A 17. században, Franciaországban kialakult akadémiai képzésnek a kezdek óta szerves része az alakrajz- és az anatómiai oktatás. Ferenczy már korábban, a nagybányai művésztelepen is rendszeresen korrigálta a fiatalokat, később pedig művészképzős hallgatóit. A részletes anatómiai leírásnak egy másik magyarázata szintén Ferenczy pedagógiai habitusát támasztja alá, hiszen a levelet az épp ekkor Párizsban szobrászatot tanuló fiának, Béninek írta. Pedagógiai tevékenysége mellett érdemes megvizsgálni Ferenczynek azokat az 1912-1913 körül készült festményeit, amelyeken artistákat, atlétákat és birkózókat látunk, vagyis magát, a férfi testet tematizálja (1. ábra). Ezekkel a festményekkel kapcsolatban az újabb Ferenczy-szakirodalomban Boros Judit (2017) a festő elfojtott homoerotikus beállítottságát feltételezi, értelmezésének alátámasztására a korszak angol esztétikai, irodalmi műveltségének felvázolása mellett a Nizsinszkijről írt levelet is megemlíti. A szexuális irányultság a Nizsinszkij-szakirodalomban is rendszeresen visszatérő téma (Farfan, 2008).<sup>1</sup>

Közvetett forrásból tudjuk, hogy *A rózsá lelke*t egy másik jelentős művész, Rippl-Rónai József (1861-1978) is látta (Horváth, 1995).<sup>2</sup> Rippl-Rónai 1884-ben iratkozott be a müncheni akadémiaira, 1887-től Franciaországban élt, eleinte Munkácsy Mihálytól tanult, mellette dolgozott, később aktívan részt vett a párizsi modern művészeti életben. Egy szakmai válság során, végül 1902-ben telepedett le Kaposváron, itt élt haláláig francia feleségével, Lazarine Baudrionnal a Róma-villában. Rippl-Rónaitól ránk maradt kb. 1100 levél, melyeket főként a franciaországi korszaka alatt öccsének írt, így ezt az időszakot ölelik fel, illetve 1911-ben jelent meg *Emlékezései* a Nyugat kiadásában (Rippl-Rónay, 1911). Az 1912-es évről nevelt lányának, Paris Anellának írásaiból értesülünk (Horváth, 1995). Lazarine Baudrion unokahúga, Anella 1910-től 1919-ig, férjhezmeneteléig élt a kaposvári Róma-villában, nevelőapjával kapcsolatos emlékeit csak az 1960-as évek elején írta meg:

Ebben az időben nagy élményben volt részem. Láttam a nagy Nijinszkijt és Pavlovát a Rózsá lelkében — és ugyanazon az estén a Royal szálló éttermében Márkus Emília nagynevű színésznőnk társaságában meg is ismerkedtünk vele. A világhírű balettművészről az volt a megállapításom, hogy csendes, zárkózott, inkább szomorú ember benyomását tette. Lehet ugyan, hogy csak fáradt volt (Horváth, 1995, p. 62).

<sup>1</sup> Pl. Penny Farfan queerelmélet felől közelíti meg az *Egy faun délutánjában* koreográfiáját.

<sup>2</sup> Paris Anella 1960-as évek elején írt visszaemlékezései 1995-ben jelentek meg először Horváth János szerkesztésében..

## 1. ábra

*Ferenczy Károly: Artisták (Ferenczy, 1913)*



Rögtön feltűnhet egy pontatlanság, miszerint Nizsinszkij nem Pavlovával táncolt a Rózsa lelkében (OperaDigiTár, n.d.)<sup>3</sup>. Ez az elírás annak tükrében, hogy Anella (Horváth, 1995) egy 13 éves korában látott előadásról ír 50 évvel később, nem tűnik relevánsnak. A visszaemlékezésből jelentősebb az a részlet, amiből kiderül, hogy nevelőapjával együtt vacsoráztak Nizsinszkijjel. Rippl-Rónai valószínűleg az író és újságíró, Lengyel Menyhértten keresztül kerülhetett kapcsolatba a táncossal. A forrás további érdekessége Anella jellemrajza Nizsinszkijről: csendes, zárkózott, szomorú ember. Ezzel kapcsolatban természetesen felvetődik a kérdés, hogy a félévszázaddal ezelőtt átélt élményt mennyire befolyásolta az a „Nizsinszkij-kép”, mely a Pulszky Romola férjéről írt, és a táncos naplójából általa szerkesztett könyvek alapján az 1930-as években kialakult (R. Nijinsky, 1934).

Ezeknek a könyveknek a megjelenése egy újabb kapcsolódási pontot jelentenek Nizsinszkij és a magyar képzőművészet között. Vajda Lajos (1908-1941) 1936 nyarán feleségének írt leveleiben (Jakovits & Kozák, 1996) többször beszámol arról, hogy a „Nizsinszkij könyvet” olvassa. Mielőtt rátérek Vajda leveleire, és a két művész életének párhuzamaira, érdemes áttekinteni a Pulszky Romola által írt és szerkesztett két könyv történetét is.

Pulszky Romola az 1912-es budapesti vendégelőadások során szeretett bele Nizsinszkijbe, és a táncos 1950-ben, Londonban bekövetkezett haláláig kitartott mellette. Romola a budapesti előadások után Gyagilev társulatához szegődött, és a soron következő dél-amerikai turné egyik helyszínén, Argentínában 1913-ban össze is házasodott Nizsinszkijjel. Pulszky Romola eltökölt szándékáról Lengyel Menyhért így írt 1935-ben:

A balett összes előadásain, – jól emlékszem rá, hiszen a földszintről figyelve a színpadot és a nézőteret, minden mozzanat megmaradt emlékemben, – a bal erkély második számú páholyában Márkus Emiliáék ültek. A mi nagy művésznőnk elragadtatással tapsolt az oroszoknak, – szünetek

<sup>3</sup> Nizsinszkij eredetileg Tamara Karsavinával táncolta a koreográfiát, de az Opera digitális adatbázisa szerint Nizsinszkij Budapesten Maria Piltz-cel táncolt..

alatt vidám, előkelő társaság látogatta a páholyt, melynek háttérében egy egészen fiatal, nemes arcú, fehérbe öltözött, érdekesen sápadt leány húzódott meg, aki csak akkor lépett elő, midőn a nézőtér elhomályosodott s a színpad felragyogott. De attól a pillanattól, a páholy támlájára könyökölve, le nem vette égő szemeit a színpadról. Pulszky Romola volt. Márkus Emilia első házasságából származó leánya. (Lengyel, 1935, p. 8)

Pulszky Romola 1932 és 1933 között írta meg Nizsinszkij életének történetét gyerekkorától az 1919-es ún. utolsó táncáig. A könyv először 1934-ben a Simon and Schuster kiadó gondozásában jelent meg angolul. Lengyel Lydia fordításában, 1935-ben a Nyugat magyarul is kiadta. A könyv nemzetközi sikerét jól mutatja, hogy a magyar nyelvű kiadás mellett a Nyugat már az angol és francia nyelvűeket is forgalmazta (R. Nijinsky, 1935).

Egy évvel később, 1936-ban szintén a Simon and Schuster kiadónál jelent meg először Nizsinszkij naplója. Az eredetileg oroszul írt (Trans. Jennifer Mattingly) kéziratot Pulszky Romola szerkesztette, ez lett a különböző fordítások kiindulópontja. Az csak Romola 1978-as halála után derült ki, hogy a feleség az eredeti naplónak közel 40%-át törölte, a szövegek sorrendjét megváltoztatta, illetve bizonyos részeket átírt. A megcsonkított változat Nizsinszkij Romola neve alatt *Harc Istenért. Nizsinszkij naplója* címmel jelent meg Budapesten a Grill Károly Könyvkiadóvállalatnál (R. Nizsinszkij, n.d.).<sup>4</sup> A vágatlan, nem cenzúrázott változat végül 1995-ben franciául jelent meg először (V. Nijinski, 1995). Nizsinszkij a naplót 1919. január 19-től március 4-ig, hat és fél hétig vezette, az írással párhuzamosan folyamatosan rajzolt. Grafikai a *Napló* különböző nyelvű kiadásaiiban gyakran szerepeltek. Az írás kezdő időpontjához köthető a pszichés problémákkal küzdő Nizsinszkij ún. utolsó tánca. A súlyos mentális állapot kialakulásához a világtörténelmi események mellett az is hozzájárult, hogy a dél-amerikai turné után Szergej Gyagilev – féltékenysége miatt – elküldte Nizsinszkijt a társulattól, aminek következtében a táncos karrierje gyakorlatilag véget ért. Nizsinszkij a svájci St. Moritzban várta, hogy felesége Zürichbe vigye kezelésre, ahol végül megállapították kisebb mértékű mániás izgalommal kísért skizofrén jellegű elmezavarát (Ostwald, 1993). Ezzel bekövetkezett Nizsinszkij legnagyobb félelme, feleségétől és kislányától elzárva szanatóriumba került. Pulszky (Nizsinszkijné Pulszky, 1935, p. 376) visszaemlékezéseiben így elevenítette fel Nizsinszkij utolsó táncát:

» Most eltáncolom Önöknek a háborút, minden szenvedésével, rombolásával, halálával. A háborút, melyet önök nem akadályoztak meg, tehát szintén felelősek érte.« Ijesztő jelenet volt. [...] Tragikus volt, minden mozdulata monumentális. Annyira magával ragadott mindnyájunkat, hogy szinte láttuk, amint lebeg a holttesteken. [...] És csak táncolt, táncolt tovább. Vadul forgott a térben, magával sodorva a közönséget a háborúba, romlásba; szembenézve szenvedéssel, iszonyattal, küzködve minden acélos izmával, tetterejével, villámszerű gyorsaságával, éterikus lényével, hogy megmeneküljön az elkerülhetetlen vég elől. Tánc volt ez az életért a halál ellen.

Húsz évvel később, egy újabb világégés küszöbén Vajda Lajos (1908-1941) hasonló gondolatokat fogalmazott meg vonalkötegekből felépülő szénkompozícióiban. Vajda Lajos, a magyar avantgárd egyik legjelentősebb művésze, főiskolai tanulmányait félbehagyva, 1930-ban költözött ki Párizsba, az itt eltöltött négy év alatt az európai avantgárd kultúra mellett megismerkedett az Európán kívüli kultúrákkal. 1934-ben tért vissza Magyarországra. Az 1930-as évek közepén Korniss Dezsővel Szentendrén egy olyan mozgalom létrehozásában gondolkodtak, amely híd funkciót töltött volna be a különböző kultúrák között, ezzel összekötve Kelet-Nyugat és Észak-Dél művészetét. Bartók és Kodály motívumgyűjtő tevékenységére hivatkozva a népművészetből kiindulva alakították ki montázselvesen alapuló konstruktív szürrealista módszerüket. Ebből az időszakból ránk maradtak

<sup>4</sup> A magyar kiadásoknál évszám nem található, a szakirodalmi és aukciós házak hivatkozásai alapján 1940-ben, 1942-ben jelenhettek meg.



Vajda későbbi feleségének, Richter Júliának Pozsonyba írt levelei (Jakovits & Kozák, 1996), amelyekben többször megemlíti Nizsinszkij könyvét. Először 1936. augusztus 11-én ír róla: „Most olvasom Nizsinszkijt (kölcson kaptam), nagyon szép, csodálatos könyv” (Jakovits & Kozák, 1996, p. 38)<sup>5</sup>. Két héttel később megemlíti, hogy a feléig jutott (Jakovits & Kozák, 1996, p. 41), majd szeptember 3-án írt levelében a következőket írja: „Nizsinszkijt már kiolvastam és csodálatosan szép könyv, nem tudom, hogy te olvastad-e a képmellékletek között van egy igen érdekes rajza, egészen futurisztikus” (Jakovits & Kozák, 1996, p. 41).

A levelekből nem derül ki, hogy Vajda melyik kötetet olvasta, így az sem, hogy melyik rajzot láthatta.<sup>6</sup> A “futurisztikus” jelző alapján a különböző méretű körökből felépített figurális kompozíciókra gondolhatunk, amelyekből egy az 1935-ben Nyugat által kiadott kötetben szerepelt. Ugyanakkor a hagyatékban megmaradt jegyzetfüzeteiből, az ún. Pepita füzetekből tudjuk, hogy franciául, angolul, szerbül, németül rendszeresen olvasott, így a Nyugat által forgalmazott idegennyelvű kiadványokat is figyelembe kell venni, amelyekben különböző rajzok szerepeltek Nizsinszkijtől. Az sem derül ki, hogy a Pulszky Romola által írt, vagy a frissen megjelent, általa szerkesztett könyvet kapta kölcsönbe Vajda. A bizonytalanságok ellenére érdemes összevetni Nizsinszkij 1919-20 körül készült további rajzait Vajda 1937 és 1940 között született műveivel. Vajda művészetére 1937-től, a szentendrei mozgalom meghiúsulása után, egyre inkább a szürrealista tendencia volt jellemző. Grafikáin keveredtek a különböző kultúrákból, archaikus mítoszokból kiragadott motívumok: arc, maszk, hold, különböző lények (2-3. ábra). 1940 nyarán, mielőtt kézhez kapta volna a munkaszolgálati behívóját, nagyméretű, íves csomagolópapírra készítette utolsó szénkompozícióit. A gyors gesztussal, tussal felvitt vonalszövegek, szénrel felrakott, látomásszerű, sűrű szövetű, organikus absztrakt struktúrákká váltak (4-5. ábra). Nizsinszkij utolsó táncához és ugyanakkor készült rajzaihoz hasonlóan, Vajdánál is tapintható a feszültség, sugárzik a rémület. A háború borzalmi, romló egészségi állapotuk, a magánytól való félelem, Nizsinszkijnél a szanatóriumtól, Vajdánál a munkaszolgálattól való szorongás mindkettőjük művészetét meghatározta.

## 2. ábra

*Nizsinszkij grafikájáról készült reprodukció  
(R. Nijinsky, 1935)*



## 3. ábra

*Vajda Lajos: Ezüst gnóm.  
(Vajda, 1940)*

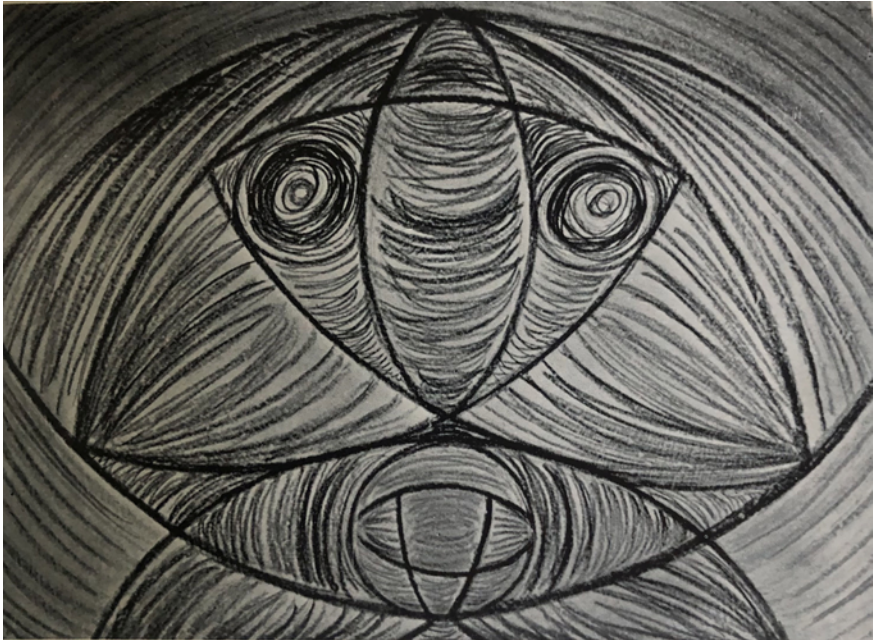


<sup>5</sup> 1996 óta a levélnek ez a fele elveszett (Szépművészeti Múzeum, 2021).

<sup>6</sup> Nizsinszkij grafikái eredetiben színesek, a reprodukciók fekete-fehérek.

**4. ábra**

*Nizsinszkij grafikájáról készült reprodukció (R. Nizsinszkij, n.d.)*



**5. ábra**

*Vajda Lajos: Örvénylő tér. (Vajda, 1940)*



Az, hogy a budapesti elitre mekkora hatással volt még az 1930-as években is Nizsinszkij, azt éppen annál a Vajda Lajosnál lehet látni, akinek kulturális érdeklődése fennmaradt leveleinek és jegyzetfüzeteinek köszönhetően jól dokumentált; több nyelven, számos szépirodalmi művet olvasott, illetve a legkülönbözőbb diszciplínákban (művészettörténet, művészetelmélet, néprajz, irodalomtörténet, filmművészet, vallásfilozófia stb.) tájékozódott, a mintegy 400 tételes címlistában azonban egyetlen táncos utalás tűnik fel, és az Nizsinszkij (Radák, 2017).

## Irodalomjegyzék

- Boros, J. (2017). Kép és Erősz – Ferenczy Károly utolsó festői korszaka. In J. Boros, & E. Pleszniv (Eds.), 51–68.
- Boros, J., & Kissné Budai, J. (Eds.) (2011). *Ölel Carolus - Ferenczy Károly levelezése*. Magyar Nemzeti Galéria kiadványai. 2011/4. 218–219..
- Farfan, P. (2008). Man as Beast: Nijinsky's Faun. *South Central Review*, 25 (1), 74–92. <https://doi.org/10.1353/scr.2008.0005>
- Ferenczy, K. (1913). *Artisták*. 90x59 cm, olaj, vászon, Budapesti Történeti Múzeum, Fővárosi Képtár
- Horváth, J. (Ed.) (1995). *Rippl-Rónai emlékkönyv. Paris Anella visszaemlékezéseivel Rippl-Rónairól*. Somogy megyei Múzeumok Igazgatósága.
- Jakovits, V., & Kozák, Gy. (Eds.) (1996). *Vajda Lajos levelei feleségéhez, Vajda Júliához 1936-1941*. Erdész Galéria. Szépművészeti Múzeum. (2021). Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet [KEMKI] Ad/26.143/2021/B0653
- Jakovits, V., & Kozák Gy. (Eds.) (1996). *Vajda Lajos levele Richter Júliához, 1936.08.27.* 41. Szépművészeti Múzeum, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet [KEMKI] Ad/26.143/2021/B0656
- Jakovits, V., & Kozák Gy. (Eds.) (1996). *Vajda Lajos levele Richter Júliának, 1936. 09. 03.* 46. Szépművészeti Múzeum, Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet [KEMKI] Ad/26.143/2021/B0657
- Kissné Budai, R. (2017). „Folyton az élet szépségére tanított” – Ferenczy Károly mint tanár. In J. Boros, & E. Pleszniv (Eds.), *Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria. (pp. 131–140)
- Lengyel, M. (1935). Előszó. In. R. Nizsinszkijné Pulszky. *Nizsinszkij*. Nyugat Kiadó. 8.
- Nijinsky, R. (1934). *Nijinsky*. Simon and Schuster. [Nizsinszkijné Pulszky, R. (1935). *Nizsinszkij*. Nyugat Kiadó.
- Nijinsky, R. (Ed.) (1935). *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Simon and Schuster. [Nizsinszkij, R. (n.d.). *Harc Istenért. Nizsinszkij naplója*. Grill Károly Könyvkiadóvállalat.]
- Nijinski, V. (1995). *Cahiers. Le Sentiment*. Actes Sud.
- Nizsinszkij, R. (n.d.). *Harc Istenért. Nizsinszkij naplója*. Grill Károly Könyvkiadóvállalat.
- OperaDigiTár. (n. d.). *A rózsá lelle*. Retrieved 2024. January 30 from <https://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?as=44156&bm=1&mt=1>
- Ostwald, P. (1993). *Vaslav Nijinski. Un saut dans la folie*. Passage du Marais.
- Radák, J. (2017). Vajda Lajos Pepita füzetei. *Enigma*, 26(90), 145–152.
- Rippl-Rónay, J. (1911). *Rippl-Rónay József emlékezései*. Nyugat Kiadó.
- Szépművészeti Múzeum. (2021). Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet [KEMKI] Ad/26.143/2021/B0653
- Vajda, L. (1940). *Ezüst gnóm*. 63 × 74 cm, ezüsfesték, tus, papír, Magyar Nemzeti Galéria.
- Vajda, L. (1940). *Örvénylő tér*. 90 x 126 cm, szén, papír, Ferenczy Múzeumi Centrum.





## Lux Elek szobrászművész kapcsolata az európai és a magyar mozdulatművészettel

A táncosnők ábrázolása fontos szerepet játszott Lux Elek szobrászművész munkásságában. A figurák beállításában a 20. század első felében kibontakozó mozdulatművészet hatását fedezhetjük fel. A szobrász a folyamatosan változó, újító és különleges mozdulatok tárházából válogatott, azokat variálta. A tűnékeny pillanatokat, amelyekből tovalibbennek a kecses táncosnők, főként bronz kispasztikákon mutatta be. Dolgozatomban a mozdulatok elemzésére helyezem a hangsúlyt, azok alapján mutatom be a szobrász inspirációs forrásait.

Lux Elekről kevés forrás maradt fenn. Életében egyetlen összefoglaló életrajzi cikk jelent meg róla 1927-ben Bálint Lajos tollából (Bálint, 1927). A sajtóban sokszor említik kiállításokon szereplő alkotásait, szobrainak fotóit is itt lelhetjük fel, valódi méltatásával azonban nem foglalkoztak a kortársak. A cikkek szerzői főként a táncosnők kecses, különleges mozdulatait emelték ki, és többnyire ugyanazokat a szófordulatokat alkalmazták. Lux Elek halálakor, 1941-ben a Szépművészetben jelent meg újabb életrajzi cikk róla, amely felépítésében hasonlít az 1927-esre (Ybl, 1941). Ezt a méltatást hosszú hallgatás követte, majd néhány évvel ezelőtt, 2020-ban Prohászka László írt átfogó könyvet a szobrász életéről és munkásságáról. A szerző a különböző tematikájú alkotásokat külön fejezetekben részletesen tárgyalta, táncosnő-szobroknak is szentelt egy teljes fejezetet, amelyben a modern táncsal való kapcsolatukról csak érintőlegesen írt (Prohászka, 2020, pp. 49-62). Lux Elek 1883-ban született Szepesváralján, amely ma Szlovákia területén található. Első szobrász tanulmányait Bártfán egy oltárépítő mesternél végezte (Prohászka, 2020, p. 11). 1902-től az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola díszítőszobrászat osztályában tanult, ahol 1904-ben jó értékelésű vég bizonyítványt szerzett (Fittler, 1903, p. 63; 1905, p. 19). 1906-tól külföldön képezte magát tovább egy ösztöndíj elnyerésével, először a müncheni Akademie der Schönen Künste intézményében, majd Brüsszelben az Académie Royal des Beaux Arts et École Décorative növendékeként. Ezután európai tanulmányutat tett, amely során Berlinben, Londonban és Párizsban járt. 1911-ben tért vissza Magyarországra, majd egy évvel később 1912-ben már Budapesten bérelt műtermet. 1913-ban részt vett az Ernst Múzeum Első Csoportkiállításán. A közönség itt láthatta Lux Elek első táncosnő-szobrát, amelyről a kiállítási katalógusból annyi derül ki, hogy táncosnőt ábrázolt és bronzból készült. A szobrot nem lehet biztosan beazonosítani, mert ekkor nem közöltek róla fotót (Ernst Múzeum, 1913, p. 13). Lux Elek 1914-től 1919-ig katonai szolgálatot teljesített az első világháborúban, ezért hosszú szünet következett a táncosnő szobrok készítésében. 1919-ben Budapesten telepedett le. Ebben az évben lett az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola tanára, amelynek díszítőszobrászat szakosztályán élete végéig, 1941-ig oktatott kispasztikát. Számos művészeti társaság választotta tagjának, amelyek állandó kiállítási lehetőséget biztosítottak számára. Ezek közül a Szinyei Merse Pál Társaság és a Benczúr Társaság volt jelentősebb (Prohászka, 2020).

Tanulmányomban a korabeli sajtó, a kiállítási katalógusok és Prohászka László könyvének segítségével állítottam fel a szobrok időrendjét. A szobrok beazonosítását nehezíti, hogy a kiállítási katalógusokban a címük szinte mindig *Táncosnőként* szerepel, és nem közölnek képet róluk. Az alkotásokról a sajtóban találhatunk fotókat, de mivel ott nem hivatkoznak a kiállításokra, ezért azokkal nem tudjuk kapcsolatba hozni a sajtófotókat.

Lux Elek táncosnő-szobrainak nagy része kispasztika, amelyek a magyar állam által támogatott iparművészeti kiállítások és világkiállítások állandó szereplői voltak az 1920-30-as években. Az

1926-os Philadelphiai Világkiállítást a szobrok első jelentősebb külföldi bemutatkozásaként említhetjük (Faragó, 1926, p. 112). A világkiállításokra azért is vitték szobraikat, mert kelendőek voltak, biztos bevételi forrást jelentettek. A bronz táncosnőkből számos példány készült, egy részük ma is műkereskedelmi forgalomban van.<sup>1</sup>

A tanulmányban a szobrok mozdulatait elemzem, majd ezek alapján vizsgálom a lehetséges inspirációs forrásokat: a mozdulatművészethez készült korabeli könyvekben és a sajtóban fellelhető kortárs fotókat.

Lux Elek szobrairól 1919-ben jelentek meg az első fotók a sajtóban. A Magyar Iparművészet folyóiratban három táncosnő szobrát közölték ekkor (Magyar Iparművészet, 1919). Az első jelentősebb kiállítási bemutatkozására is ebben az évben került sor az Ernst Múzeumban, ahol több portréját és három táncos szobrát állították ki. A rövid méltatás már itt is arra hívja fel a figyelmet, hogy Lux Elek számára a mozgásábrázolás a lényeg: „...apró bronzáiban nagyvonalú monumentalitás lappang a legelevenebb mozgásérettetés közben is” (Lázár, 1919).

A Magyar Iparművészetben látható első szobor még nem kisplasztika. A táncosnő mindkét lábával érinti a talajt, előrelépő mozdulata kecses. A második szobor egy lábon áll lábujjhegyen, másik lábát az elé emeli. A teste csavarodik, két karja könyökben behajtva felfelé mutató átlót alkot, kézfejei befelé néznek. A mozdulatok összessége zárt kompozíciót eredményez. Lux Elek számos esetben indult ki ebből az egy lábon egyensúlyozó pozícióból.

### 1. ábra

*Lux Elek. (2019). Táncosnő. [szoborról készült fotó] Magyar Iparművészet 22. p. 88.*



A harmadik szobor több szempontból is különleges. Lux Elek a táncosnőket általában meztelenül ábrázolja, ezen az alkotáson a táncos viszont könnyed ruhát visel. A lábtartás az előzőhöz hasonló, a felemelt láb itt nem a test felé hajlik, hanem attól ellendül. A feltartott karok jobban eltávolodnak a testtől, a kézfejek is ellentétesen hajlanak. Ehhez a szoborhoz egyértelmű előképként szolgálhatott Friedrich August von Kaulbach *Isadora Duncan* című 1902-es fest-

<sup>1</sup> Az Isadora Duncanról készült szobor egy bronz példánya *Táncos* címmel: Virág Judit Galéria. 60. aukció. 2018. december

ménye. Ez az ábrázolás 1904-ben grafikaként is megjelent a művésznőről a müncheni Kunst- und Literaturzeitschrift folyóirat borítójaként a 38-as számban. Kaulbach festőművészként dolgozott az 1880-as évektől. Főként portrékat és történelmi témájú képeket festett. 1883-tól tanított a müncheni Akademie der Schönen Künste-ben, ahol 1906-ban Lux Elek is tanult. Egyelőre még ismeretlen, hogy Lux Elek hol és mikor találkozott a Kaulbach által festett Isadora Duncan képmással. A szobrász ennél az alkotásánál lemásolta a beállítást és a ruhát is. Látni fogjuk, hogy a későbbiekben a kiválasztott mozdulatokat csak kiindulási alapként használta, azokat mindig kissé átformálta.

### 2. ábra

*Lux Elek. (1919). Isadora Duncan. [szoborról készült fotó] Magyar Iparművészet 22. p. 89*



### 3. ábra

*Friedrich August von Kaulbach. (1904). Isadora Duncan [grafikaként átdolgozott festmény]*



Isadora Duncan személyében Lux Elek olyan táncosnőt választott, akit a modern táncművészet egyik legfontosabb alakjaként, a táncművészet megújítójaként tartanak számon (Vincze, 2015). Első magyarországi bemutatója 1902-ben a Lipótvárosi Kaszinóban lett volna, amelynek szervezésében többek között Kalmár Elza, Ligeti Miklós, Telcs Ede, Feszty Árpád és Márkus Emília vett részt (Mulatságok, 1902, p. 11). A névsorban szobrászok és festők is szerepelnek. A témánk szempontjából közülük Kalmár Elza a legfontosabb, mivel lánya, Kövesházi Ágnes az 1920-as években jelentős mozdulatművészként tevékenykedett, és az édesanyja által tervezett ruhákban és díszletek közt táncolt. Kövesházi Kalmár Elza az előadások alapján szobrokat is készített, amelyekről dolgozatomban még bővebben írok. Isadora Duncan valamivel később, április 20-án lépett fel először közönség előtt az Uránia Színpadon (Vincze, 2015, p. 81).

Isadora Duncanre hatott a mozdulatművészetnek az az iránya, amely az antik görög kultúrából indul ki, és amelynek egyik korai és jelentős képviselője François Delsarte volt. A szintén kiemelkedő hatású Emile Jacques-Dalcroze ezen az irányon belül azok közé tartozott, akik az antik görög vázákra festett táncosok mozdulatait tanulmányozták, és ezeknek a mozdulatoknak a mintájára határozták meg a táncosok mozgását a színpadon (Vincze, 2015, pp. 77-79). Ehhez

a vonalhoz kapcsolható Lux Elek egyik szobra, amely 1927-ben jelent meg a sajtóban (Magyar Művészet, 1927, p. 454). A táncosnő teste egy síkban mozog. Jobb lábával előreszökell, bal lábát maga mögé lendíti. Törzsét szemből látjuk, ezért lábaihoz képest az elcsavarodik, de egy síkban marad azokkal. Bal alkarja párhuzamos jobb combjával, ezzel a beállítással bal lábának mozdulatát ellensúlyozza. Jobb karja hátra, felfelé lendül, fejét hátra fordítva jobb vállához szorítja.

Az aktábrázolás szerepe fontossá vált az 1920-as években Magyarországon. A Műcsarnokban 1925-ben rendeztek is egy akt kiállítást, amely fontos szereplési lehetőséget nyújtott Lux Elek számára. A kiállításon a hivatalosan elfogadott és támogatott kortárs magyar festők és szobrászok művei szerepeltek (Lyka, Malyovszky, & Pertovics, 1925). A bemutatóról megjelent albumban összesen négy táncosnő szobrot közöltek, amelyek közül Lux Elek szobrának a mozdulata a legharmonikusabb. A táncosnő mozgása visszafogott. Mindkét lábával érinti a talajt, azokat enyhén balra fordítja, kezeivel és fejével jobbra fordul. A kompozíció erre a finoman kiegyensúlyozott ellentétre épül. A táncot ábrázoló többi szobor közül Petri-Pick Lajos műve áll legközelebb a mozdulatművészethez. Táncosnőjének szétvetett karjaival, magasba lendülő lábával egy érdekes ugrás pillanatát ragadja meg.<sup>2</sup>

#### 4. ábra

*Lux Elek. Fátyoltánc. Herendi Porcelánmanufaktúra [porcelán szobor]*



Az 1920-as évek közepétől kezdve a Herendi Porcelánmanufaktúra egyre több kisplasztikát gyártott. Mintaként Lux Elek bronzból készült női aktjait is felhasználták, többek között néhány táncosnő-szobrot (Balla, 2003, p. 189). A *Fátyoltánc* című porcelán szobor ma is megtalálható a manufaktúra kínálatában, amelynek egy korábban gyártott verziója időnként a mai napig felbukkan a régiségkereskedőknél és az aukciós házakban. Az eredeti szobor bronzból készült, a korabeli sajtó 1921-re datálta. Az Ernst Múzeum egyik 1923-as kiállításán szerepelt egy *Fátyolos tánc* című bronz szobor Lux Elektől, amelyről azonban nem közölt fotót a katalógus (Erst Múzeum, 1923, p. 9). Az eredeti bronz szoborról az első fotót 1927-ből ismerjük (Magyar

<sup>2</sup> A másik három szobrász: Gách István, Petri-Pick Lajos, Szentgyörgyi István



Művészet, 1927, p. 454). Ez az alkotás is azok közé tartozik, amelyek egy lábon, lábujjhegyen egyensúlyoznak. A jobb láb kissé behajlítva előreleendül. A test előredől, és a lendülő láb felé, befelé fordul. A karok ívet formálva libbenő drapériát tartanak, azzal körívet alkotnak. Ez a beállítás az eddig bemutatottaknál már mozgalmassabb, de az egymásra rímelő, íves formák zárt kompozíciót eredményeznek.

A Herendi Porcelánmanufaktúra Lux Eleknek egy másik táncosnő szobrát is több éven keresztül sokszorosította színezett és fehér mázzal egyaránt,<sup>3</sup> amelynek bronz változata megtalálható a Lux Elek hagyatékban (Prohászka, 2020). A készítés dátumát nem ismerjük. A lábtartás az 1913-as szoboréhoz hasonló, egyik lábán, lábujjhegyen áll, másik lábát felemelve keresztezi előtte. Testével enyhén előrehajol, karjait széttárva vállmagasság alatt tartja, fejét balra fordítja. Testére hosszú, sálhoz hasonló, lágy esésű drapéria tekeredik alakjának vonalára rímelve. Ehhez a szoborhoz analógiaként két olyan fotót kapcsolok, amelyek mozdulatművészekről készültek. Az egyikben Anna Duncant láthatjuk 1919-ben New Yorkban a Long Island beach-en (Arnold, 1919). Eredeti nevén Anna Denzler azok közé az Isadora Duncan tanítványok közé tartozott, akik felvették mesterük nevét. A New Yorkban készült fotón a kéz- és lábtartás nagyon hasonló Lux Elek szobrához, csak a fej fordul más irányba. Anna Duncan könnyű, lepelszerű ruhában táncol. A másik fotó a stuttgarti Herion tánciskola 1927-es kiadványában szerepel (Jsenfels, 1927). Itt a táncos meztelen, a kéztartás és a törzs meghajlása szinte azonos Lux Elek szobrával, a láb viszont vízszintesig lendül előre.

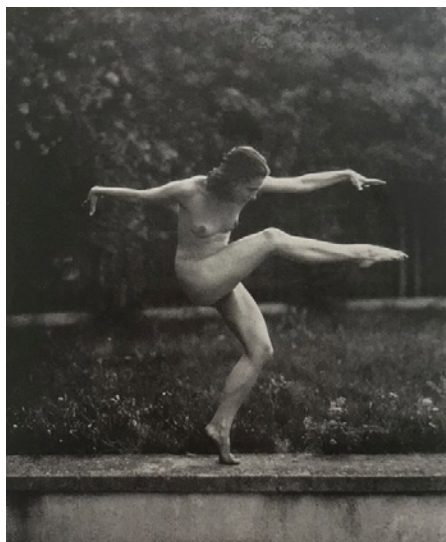
#### 5. ábra

*Lux Elek. Táncosnő. Herendi Porcelánmanufaktúra.  
[porcelán szobor] Formaszám: 15740*



#### 6. ábra

*Paul Jsenfels. (1927). Getanzte Harmonien.  
[mozdulatművészről készült fotó].*



Lux Elek ennek a szobrának a beállítását használta fel a következő alkotásánál, amelyik párban táncoló nőket ábrázol. A művész hagyatékában fennmaradt a szoborcsoport egy eredeti bronz példánya. A bal oldali figura beállítása az előzőekben bemutatott szobor variánsa. A különbség

.....  
<sup>3</sup> Formaszám: 15740

mindössze annyi, hogy fejét balra hajtja, és bal kezét behajlítva feje fölé emeli. A hozzá kapcsolódó táncosnő ellentétes mozdulatai egyensúlyozzák ki a kompozíciót. Az ő testén is egy vékony kendő kígyózik végig, amely ugyanúgy a mozdulatainak íveire rímel, mint ahogy az a táncospárjánál megfigyelhető. Valószínűleg ez az alkotás szerepelt 1923-ban a Benczúr Társaság kiállításán a Nemzeti Szalonban (Nemzeti Szalon, 1923) és ugyanebben az évben az Ernst Múzeum januári csoportkiállításán (Ernst Múzeum, 1923, p.71).

## 7. ábra

*Lux Elek. (1923-1924). Táncosnő pár. [bronz szoborról készült fotó] Új Idők 29. p. 71*



Egy merészebb mozdulatból inspirálódhatott az az alkotás, amelynek egy bronzból készült példányát a Magyar Nemzeti Galéria (1935) őrzi. Az általuk 1936-ra datált szobor táncosnője rövid, ujjatlan ruhát visel. Beállításában ez is azok közé tartozik, amelyek egy lábon, lábujjhegyen állnak, miközben másik lábukat behajlítva felemelik. Itt a bal láb magasabbra lendül, mint az eddigi szobroknál, a törzs erőteljesebben hajlik a térd felé. Fejét előre hajtva balra fordítja, karjait behajlítva szétárja, a kezeivel felfelé mutat. Dinamikus, ugró mozdulat, ami nagyon hasonlít egy Anna Duncan-ról készült fotón látható beállításra. A fotó ugyanabból a sorozatból való, amely 1919-ben New Yorkban a Long Island beach-en készült (Arnold, 1919). Az első archív felvételt a szoborról az 1937-es Párizsi Világkiállítás magyar katalógusa közölte (Tormay, 1937, p. 88).

Szintén fotó minta alapján készülhetett az a szobor, amelynek meztelen alakja két lábát összekulcsolva, lábujjhegyen egyensúlyoz, karjait kecsesen feje fölé emeli, arca lefelé néz. A szoborról ismert első fotót 1934-ben közölte a sajtó (Györgyi Kálmán emlékkiállítás, 1934, p. 104). Az előzőhöz hasonlóan ezt is kiállították az 1937-es párizsi világkiállítás magyar pavilonjában. A szobor beállításával szinte teljesen megegyező annak a táncosnőnek a mozdulata, akit a stuttgarti Tanzschule Herion 1927-es kiadványának egyik fotóján láthatunk (Jsenfels, 1927).

## 8. ábra

*Lux Elek. (1934/1935). Táncosnő szobrok az 1937-es párizsi világkiállításon.*



Zárásként egy olyan szobrot elemzek, amely ismét a korszak egyik ismert táncosnőjét ábrázolja, Alice Nikitina balettművészt. Kivételesen azt is tudjuk, hogy a szobor 1927-ben készült. (Ernst Múzeum, 1928) Lux Elek a táncosnőt meztelenül ábrázolta, aki egyenesen áll két lábán spitzben, egyik lába kissé előrébb tolva, karjai szorosan a testéhez simulnak, csak a feje fordul jobbra. Alice Nikitináról ugyanebben az évben a Lux Elekkel egyidős Kisfaludi Strobl Zsigmond is készített kisplasztikai ábrázolást, amelyről egy fotót is közölt az 1969-ben megjelent emlékezéseiben. A fotón Nikitina táncosnő a róla készült alkotást nézi (Kisfaludy Strobl, 1969). A szobor egyik bronz példányát jelenleg a zalaegerszegi Göcseji Múzeum őrzi.<sup>4</sup> Kisfaludi Strobl Zsigmond műve egyértelműen egy konkrét táncelőadáshoz köthető. A szobrász Diaghilev Ballets Russes társulatának *Les Biches* című egyik bemutatóján, az 1920-as években készült fotót használta mintaként. (Georges, n.d.) Ez a szobor nem idealizál, a művésznőt egy érdekes pozícióban örökítette meg, amely a modern tánc mozdulatvilágára jellemző.

<sup>4</sup> Leltári szám: 1976.3.50

## 9. ábra

Georges, S. (1920s). Studio photograph of Alice Nikitina in costume for *Les Biches*, performed by Serge Diaghilev's Ballets Russes. Leltári szám: S.379.2017. Victoria and Albert Museum, London



Közel tíz évvel elkészültük után 1936-ban a két Nikitina szobrot együtt, egy vitrinben állították ki a Műcsarnokban a „A nő a művészetben” című kiállításon (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, 1936, p. 31).

A Nikitina szobor megalkotásának évében jelent meg Lux Elekről az első hosszabb méltatás. A szerző a táncosnő szobrok bemutatása előtt rövid bevezetőként a táncművészet új irányáról ír, majd rámutat arra, mindez hogyan hatott Lux Elekre, és arra, hogyan követi a szobrász a mozdulatok változásait: „Mert a tánc reformja szabadságot és felszabadítást jelentett elsősorban. Elvetését jelentette a merevségnek, a páncélnak, fölszabadítását a test teljes mozgásának és kifejezőképességének. A majdnem lemeztelenített test a maga mozgásának kötetlen ritmusában pedig új földat volt a szobrász számára.”

„Ma mintegy tizenöt táncosnő figurája van [Lux Eleknek] különböző méretekben és fejlődésének különböző állomásairól. Ha ezt a fejlődési vonalat végignézzük, azt látjuk, hogy szorosan követi a modern tánc fejlődését s a kiválasztott pózokban, a mozgásnak egyre vakmerőbb lendületében ugyanazt az utat futja meg, mint a test egyre nagyobb szabadságával, egyre nagyobb biztonságával és mozgásbőségével érvényesülő modern táncművészet.” (Bálint, 1927, p. 456).

Lux Eleknek a fentiekben elemzetteken kívül még néhány táncosnő szobrát ismerjük a főként a korabeli sajtóban közölt fotók alapján. A szobrokat egy-két alapmozdulat variálása jellemzi, amelyek számos esetben az egy lábon álló pozícióból indulnak ki. Készült zártabb és egészen nyitott, lendületes kompozíció is. Lux Elekre egyértelműen hatottak a mozdulatművészet újító mozdulatai. A szobrász munkássága a tánc és a lendület aprólékos megfigyelése miatt az avantgárd irányzataihoz kapcsolható, szobrainak kidolgozása viszont a klasszikus alakformálást követi. Anyaghasználatában is a hagyományosabb megoldás jellemző rá. Kisplasztikáit főként bronzból készítette, de felületkezelését akkor is a bőr simaságának visszaadása jellemezte amikor fával, gipszsel dolgozott. Alakjai kecsesek, idealizálók, ezért bár mezítelenek, mégsem azt vesszük észre először, hanem magának a különleges mozdulatoknak egymásra rímelő formáit.

A művész halálakor Ybl Ervin írt rövid méltatást Lux Elekről. Ő is a tanulmányban elemzett példák alapján megismert jellemzőket hangsúlyozta. „A táncosnő-szobrokkal Lux Elek sajátos kisplasztikai műfaját teremtette meg. Bonyolult pillanatnyi mozgásokat rögzített meg úgy, hogy az alak szobrászilag mégis egyensúlyban marad és mindenünnen megnyugtató, kellemes körvonalat nyújt. Nem a régi francia-olasz balett megszokott figuráit mintázta meg, hanem a klasszikus példákön újjázületett modern tánc különböző mozzanatait, amelyekben a meztelen, karcsú női test szabadon bontja ki mozdulatait” (Ybl, 1941, p. 123).

Lux Eleknek egyelőre ismeretlen a mozdulatművészettel való konkrét kapcsolata. A két életrajzi jellegű cikken kívül mindössze két rövid említést találtam a magyar sajtóban.

Az első 1922-ben jelent meg egy svédországi kiállítás kapcsán: „A trónörökös Lux Elek táncos bronzainál megjegyezte a mozdulatok merészségét, melyek emlékeztetnek a svéd balett egyik-másik bizarrabb produkciójára” (Magyarság, 1922, p. 101).

A másik egy évvel később 1923-ban Szentpál Olga Vigadóban előadott táncestje kapcsán említette Lux Elek nevét. „Humora [a táncosnőé] Bartók Béla Medvetáncá-ban csillant fel Zemnic Sándor Fegyver táncának érdekes mozdulatbeli elképzelésén kívül. Mozgásának lágyága a Barokk mite-ben rajzolódott ki. Itt néha úgy hatott, mintha Lux Elek valamelyik táncos figurinje elevenedett volna meg” (Magyarság, 1923, p. 187).

Lux Elek kortársai közül Kövesházi Kalmár Elza készített még számos táncos szobrot. Az ő személye és munkássága több szálon kötődött a mozdulatművészethez. Lánya, Kövesházi Ágnes a Madzsar Alice és Palasofszky Ödön által vezetett társulat jelentős táncosa volt. Kövesházi Kalmár Elza az 1920-as évek közepétől díszleteket és jelmezeket tervezett a társulat számára (Vincze, 2015, pp. 38–47). Két olyan szobrárt őriz a Magyar Nemzeti Galéria, amelyek konkrét előadások fotóihoz köthetők. Az 1928 körül gipszből készült *Lélegző tánc* Ágnest ábrázolja az édesanyja által tervezett jelmezben. Az 1926 körül alabástromból faragott *Táncsoport* a Csicsibuba című darab három táncosának csoportját örökíti meg, amelyről azonos beállítású fotó készült 1927-ben az Új Föld-esteken (Szikra, 2019). Mindkét szobor art deco stílusú. Kövesházi Kalmár Elzának korábbra datált táncosnő szobra is őrizi a Magyar Nemzeti Galéria. Az egyik a görögös irányhoz kapcsolható öltözeke és mozdulata miatt.<sup>5</sup> A másik fából készült *Táncoló fúria* alcímmel. Az aktként ábrázolt táncosnő tagjai elnyújtottak, a test felületét szögletes véséssel formálta meg a szobrász. A megtört síkokkal való ábrázolás az avantgárd irányzatokhoz kapcsolja a művet. Egyelőre nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy Lux Elek mennyire ismerte Kövesházi Kalmár Elzát azon túl, hogy számos iparművészeti és világkiállításon szerepeltek együtt.

Lux Elek az 1920-as évek végéig alkotott aktívan táncosnő-szobrokat, utána már inkább portrék készítésével és emlékmű szobrászattal foglalkozott.

A sajtóban is ennek megfelelően méltatták: „Lux Elek ötvenhét kiállított munkájából a legtöbb az ismert módon: grációzan, finom vonalvezetéssel felépített apró táncosnőszobrocska, de ezek mintázásában a régebbiekkel szemben újat alig, inkább sablonos megállapodottságot találunk (Dicséretes kivétel „Nikitina” c. szobrocskája). Képmásai már figyelemreméltóbb fejlődést, a részleteket összefogó kifejező jellemző erőre való sikerült törekvést árulnak el. Faszobrocskái közül a „Fürdőző” és a „Tavaszi” c. érdemlik meg az elismerést. „Anyaság” című csoportja pedig kompozíciójának egységével, abszolút biztos vonalvezetésével, bensőséges lelkiségével, a művésznak befejezett, mesteri alkotása, melynek sikere a művészt hasonló feladatok megoldására készítheti” (Oroszlán, 1928, p. 227).

Sokszorosított bronz táncosnői a további világkiállítások állandó szereplői voltak. Az 1937-es párizsi világkiállítás katalógusába négyet is beválogattak, ezek közül hármat mutattam be a dolgozatban (Tormay, 1937, pp. 88–89).

.....  
<sup>5</sup> Leltári szám: 52.859

Lux Elek táncosnő-szobrainak története leginkább művelődéstörténeti szempontból érdekes. A két világháború közötti időszakban állandó szereplői voltak a magyar államot reprezentáló külföldi kiállításoknak. A szobrokból minden alkalommal több példány is elkelt, hogy polgári otthonok díszévé váljanak, majd a műkereskedelem révén újabb otthonok polcaira kerüljenek akár napjainkban.

A továbbiakban a táncosnő-szobrok párhuzamait keresem a magyar és az európai kisleptikában, valamint tovább kutatom a szobrász inspirációs forrásait.

## Irodalomjegyzék

- Balla, G. (2003). *A Herendi Porcelánmanufaktúra története*, Herendi Porcelánmanufaktúra Rt., 189.
- Bálint, L. (1927). Lux Elek. *Magyar Művészet*, 3(7), 453–463.
- Ernst Múzeum (1923). *XXIII. Csoportkiállítás*. Budapest, január, 9.
- Ernst Múzeum (1923). *XXIII. Csoportkiállítás*, január, 9.: Táncoscsoport; Fotót közölt: (1923). *Új Idők* 29. (4), 71. <https://doi.org/10.1007/BF02525184>
- Ernst Múzeum (1928). *Csók István és Márffy Ödön festőművészek és Lux Elek szobrászművész kiállítása*, január, 15.
- Faragó, Ö. (1926). A philadelphiai magyar iparművészeti kiállítás. *Magyar Iparművészet*, 29(6-8.) 112.
- Fittler, K. (1903). Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola értesítője az 1902/1903-iki huszonharmadik iskolai évről, 63.
- Fittler, K. (1905). Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola értesítője az 1904/1905-iki huszonötödik iskolai évről, 19.
- Genthe, A. (1919). “Anna Duncan dancing” at the beach of Long Island, New York, Deutsches Tanzarchiv, Köln, Design is fine. History is mine. <https://www.design-is-fine.org/post/124438160414/arnold-genthe-anna-duncan-dancing-at-the-beach> (2023.11.28.)
- Georges, S. (n.d.). Studio photograph of Alice Nikitina in costume for Les Biches, performed by Serge Diaghilev’s Ballets Russes, 1920s. OperaDigiTár. Leltári szám: S.379.2017. Victoria and Albert Museum.
- Györgyi Kálmán emlékkiállítás, *Magyar Iparművészet* 37(1934). 104.
- Jsenfels, P. (1927). *Getanzte Harmonien*, Tanzschule Herion in Stuttgart.
- Kisfaludi Strobl, Zs. (1969). *Emberek és szobrok*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat.
- Lázár, B. (1919). Ernst Múzeum *Kilencedik Csoportkiállítás*, november, 4., 10.
- Lyka, K., Malyovszky, P., & Pertovics, E. (1925). *A magyar akt-kiállítás albuma*. Műcsarnok.
- Magyar Iparművészet* 22. (1919). (3–10.) 86., 88., 89. <https://doi.org/10.1093/oxfordjournals/jhered.a101890>
- Magyar Nemzeti Galéria*. (1935). 19–21. Századi Gyűjtemény / Szobor Osztály. Leltári szám: 6721, 53x34x20 cm.
- Magyar Művészet* 3. (1927). 454.
- Magyarság* (1923). 4(46), p.187. [https://doi.org/10.1016/S0041-3879\(23\)80038-1](https://doi.org/10.1016/S0041-3879(23)80038-1)
- Mulatságok. *Magyar Nemzet* 21. (1902). (64), p.11.
- Nemzeti Szalon (1923). *A Benczúr Társaság második kiállítása*, december, 143. tétel: Táncscsoport
- Oroszlán, Z. (1928). Kiállítások. *Protestáns szemle*, p.227.
- Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (1936). „A nő a művészetben”, *A 75-ik jubiláris év harmadik kiállítása*, okt-nov., Műcsarnok, p.39.
- Prohászka L. (2020). *Lux Elek szobrászművész*, Napkút kiadó, 49–62.



- Szikra, R. (2019). Csicsibuba. Kövesházi Kalmár Elza; Csicsibua. *Artmagazin Online*. Táncosok: Kövesházi Kalmár Ágnes, Fazekas Judit (?), Fülöp Zsuzsi (?) [https://www.artmagazin.hu/articles/egy\\_kep/2c500cb933c1133fa172c582e0e29cfd](https://www.artmagazin.hu/articles/egy_kep/2c500cb933c1133fa172c582e0e29cfd) (2024.01.29.)
- A reprezentatív magyar műkiállítás megnyitása Stockholmban. *Magyarság* (1922) 3(108), p.101.
- Tormay, G. (1937.) *Magyarország az 1937. évi Párisi Világkiállításon*, Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 88–89.
- Vincze G. (2015). A magyar mozdulatművészet története és néhány motívumának nemzetközi párhuzama, Doktori Disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola, 79–83.
- Ybl, E. (1941). Lux Elek. *Szépművészet*, 2(5), 122–125. <https://doi.org/10.5940/jcrsj1940.2.122>





## Változó pedagógiai terek változatlan rituáléi

### Bevezetés

A tanulásnak és a tanításnak számos formája lehet, közösségben, egyedül. A pedagógiai tér meghatározó, hiszen sajátos szabályai vannak, sajátos rituálék társulhatnak hozzá. Ezek a rituálék növelik az egyén hatékonyságát, illetve a közösség együttműködését, belső dinamikáját. 2020-ban az online tanulás és tanítás új kihívásaival kellett megismerkednünk, amely során a legalapvetőbb kommunikációs médiumunktól estünk el, és ez a test. A tánctanítás a jelenlétben teljesedik ki. Függetlenül attól, hogy a kötelező digitális oktatásra gondolunk, vagy a hétköznapiakra, ma is akkor tudnak a hallgatók a legeredményesebbek lenni, ha jelen vannak. A digitális munkarend azonban új szokásokkal járt. Az oktatóknak új módszereket, eszközöket kellett alkalmazniuk annak érdekében, hogy a tanulókat minél jobban be tudják vonni, motivációjukat fenntartani. A cél nagyon gyakran a szinten tartás, a túlélés lett. A megváltozott munka és tanulási környezet nagyon gyakran nehézség és könnyebbség volt egyszerre, amelyhez alkalmazkodni kellett. Az otthon, ami korábban privát volt, most nyilvános térré változott, a gyakorlás során, a pedagógiai tér összemosódott a család színterével. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy a rituálék értelmezése és a különböző rituálé kategóriák mentén megnézzem jelen tudnak-e maradni a tanítás-tanulás sajátos rituáléi a megváltozott pedagógiai terek ellenére.

### A rituálé értelmezése

A rituálé szó a latin *ritus* szóból eredeztethető és a vallási szertartás összefüggésében használták, egyfajta szimbolikus közlésként is értelmezhető, amely mint minden kulturális közlés, jel természetű. Többnyire ismétlődésen, tudatos részvételen, hagyományon alapultak. A vallási rendszerekben, a népi kultúrában a rítus kifejezés nem jelenti következetesen ugyanazt a terminológiát. Vannak megközelítések, amik szerint a helyesnek tartott viselkedés, a vallásos szokások tartoznak ide, van, aki szerint sokkal inkább a társadalmilag meghatározott, szokásokon és hagyományokon alapuló cselekvések. További megközelítés szerint a rítusoknak biológiai összetevőjük is van, miszerint bizonyos hatásokra, benyomásokra az emberek önkéntelenül is cselekvéssel, érzelmekkel reagálnak. Ezek lehetnek tudatosan ismételt mozdulatok, amik kulturálisan meghatározottak, ez esetben rítusról van szó. A rituálék tehát, olyan szimbolikus természetű, szabályok által irányított tevékenységek, amelyek a résztvevők figyelmét általuk különösen fontosnak tartott gondolatokra és érzésekre irányítják. Ezek formalizált cselekvések, ismétlődő természetűek, nemcsak pillanatnyi belső felindultságból, hanem azzal a céllal végzik, hogy érzéseket keltsenek. Hatásuk ezért nem korlátozódik a rituális cselekvések alkalmaira, bár általában speciális helyeken és időben zajlanak. Ismétlésük automatikusan utal a múlttal való folytonosságra. A vallásos rítusok kialakulásának egyik oka a közösségek biztonságkeresése, a természetfeletti való kapcsolat kialakítása. A ritualizált viselkedésmód jelrendszere pedig befolyásolja a társadalom tagjainak egymáshoz fűződő viszonyát is (Dömötör, 1977).

Peter McLaren (1986) rituálé elemzése egészen más nézőpontból közelít. Első sorban nem a rituálék hétköznapi elemzését tűzi ki célul, mint a legtöbb antropológiai kutatás. Tanulmányában kitér arra, hogy az antropológusoknak, elismerés jár azért mert úttörő szerepet játszottak ezen a területen, de az ő felfogásuk számára túlságosan szűkszavúak, egyoldalúak egy hatékony

ritológiához. McLaren új megközelítése annak a problémának a megoldására tesz kísérletet, hogy miként lehet összekapcsolni a makro- és a mikroszintet a rituálék értelmezésében. A legnagyobb problémát számára a rituálé fogalmának meghatározása jelenti.

Szerinte: „A rituálé olyan folyamat, amely a szimbólumok megtestesülésével jár, szimbólumklaszterek, metaforák, a paradigma eredetén és formatív testi gesztusokon keresztül. A rituálék, mint a beiktatott jelentés formái, lehetővé teszik a társadalmi szereplők számára, hogy társadalmi, kulturális és erkölcsi szereplőkként keretbe foglalják, tárgyalják, artikulálják fenomenológiai létüket” (McLaren, 1986, p. 48).

Durkheimi értelemben a rituálék kollektív reprezentációk, kulturális jelenségek, amelyek egyedi jellemzőkkel rendelkeznek, és amelyekről általában nem is tudunk. Bár a rituálék általában az emberi szokásokban, gesztusokban és sztereotip viselkedésben nyilvánulnak meg, hiba lenne a rituálék ezen megnyilvánulásait magának a rituálénak tekinteni – mondja McLaren (1986). Az embereket inkább a rituálék irányítják, ahogyan szokásaikat és gesztusaikat megvalósítják. Ahogy Goffman (2015) fogalmazott, az emberek a kulturális szegmensek „kifejezőeszközei”, amelyeket ő kereteknek nevezett.

McLaren talán legjelentősebb hozzájárulása ehhez a definíciós problémához az, hogy ragaszkodik ahhoz, hogy a rituálékat szimbólumokként és szimbólumcsoportokként fogjuk fel, amelyeknek életrajzi és történelmi gyökerei vannak. Ráadásul a rituálék manipulálhatók. ezért válhatnak - esetenként akaratlanul, mivel nem vagyunk mindig tudatában - hatalmi eszközökké a domináns csoportok tagjainak kezében, akik meg akarják védeni előnyös pozíciójukat.

A rituális cselekedetek típusait többen különféle kategóriák szerint csoportosították. A rituálékutatók vizsgálatának központjában állhat a vallás, rituálé és mítosz összefüggései, amelyek szolgálhattak arra, hogy a korábban említett társadalmi struktúrákat értelmezzék. Továbbá számos kutatás középpontjában áll a konvenció, azok a hétköznapi rituális cselekedetek, amelyek során az egyén megtanulja a saját életéhez szükséges érintkezési formákat, gyakorlati tudást arról, hogy miként viselkedik az ember a szociális kapcsolatokban. A következőkben szeretnék kitérni pár olyan kutatóra, akik meghatározó szereplőivé váltak a rituálékutatásnak.

### **Rituálék értelmezése kategóriák tükrében**

Arnold Van Gennep (2007) a rituálékutatás megalapozója, a különböző természeti népek rituális megnyilvánulásainak, az emberi életút különböző fázisait szabályzó úgynevezett átmeneti rítusait vizsgálva a státusváltozásokat kísérő átmenetnek három szakaszát különbözteti meg. Ennek az átmenetnek az első szakaszát elválásnak nevezi, amikor az ember kiszakad a társadalmi struktúra egy korábbi, rögzített pontjától vagy a kulturális feltételek egy korábbi csoportjától vagy mindkettőtől. A második szakaszban a rituális szubjektum jellemzői bizonytalanok, azaz az egyén olyan kulturális szférán halad keresztül, amely alig vagy egyáltalán nem rendelkezik azokkal a tulajdonságokkal, amelyek a múltbeli vagy az eljövendő állapotot jellemzik. Végül pedig a harmadik fázisban az újraegyesülés vagy visszafogadás szakaszában az átmenet beteljesedik. Elvárják tőle, hogy azokkal a szokásos normákkal és erkölcsi mércékkel összhangban viselkedjen, amelyek a társadalmi pozíció betöltőire érvényesek a pozíciók rendszerében. Van Gennep kiemeli, hogy az átmenet az élet szerves része, egy folyamat, ami változást hordoz magával, azonban ez nem feltétlen csak pozitív változást jelenthet. Az átmenet rituáléit az élet egyéb meghatározó eseményei mellett külön kategóriának tekinthetjük, mert ezen belül további vizsgálat tárgya lehet az elválásztás, átmenet és befogadás rítusai. Sok esetben ez a három rítus nem jelenik meg egyenlő hangsúllyal. Az elválásztási rítusok például egy temetési szertartáson hangsúlyosabbak,

míg az átmenet és a beavatás egy eljegyzés, vagy terhességi szertartáskor jelentősebbek. Ezen túl a születési, beavatási, házassági, vagy bűnt kezdetét jelölő rítusok nem csak átmeneti, hanem tisztító rítusok is. Van Gennep ezeket a rítusokat „szakrális tengelynek” tekinti, ahol a szentség, mint tulajdonság csak bizonyos helyzetekben nyilvánul meg.

Victor Turner (2002) átmeneti rituálékról írt munkájában Van Gennep elméletét vitte tovább, egészítette ki annak érdekében, hogy a társadalmi folytonosság és változás folyamatát feltárhassa. Hozzájárulása az antropológia tudományához a liminalitásról és communitasról írt munkájában teljesedett ki. A liminalitás két fázis közötti állapotot jelent. Az a személy, aki ebben az állapotban van, tagja marad a csoportnak, de a státusza megváltozik. Turner hangsúlyozza, hogy több ilyen állapot is van az emberi élet során, mint például a tinédzser kor, amikor már gyermekről nem beszélhetünk, de még felnőtttről sem. Ebben az állapotban se itt, se ott, a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt elrendezett pozíciók közötti átmenet terében tartózkodnak. Tulajdonságaik ekkor nem könnyen meghatározhatóak, változatos szimbólumokkal fejezik ki elhelyezkedésüket, azokban a társadalmakban, amelyek ritualizálják a társadalmi és kulturális átmeneteket. Turner azt írja, a liminális szakaszt gyakran hasonlítják a halálhoz, láthatatlansághoz, nap-vagy holdfogyatkozáshoz.

A liminalitáshoz szorosan kapcsolódik a communitas fogalma, ami az átmeneti helyzetben lévő társadalmat vagy csoportot jellemzi. „Strukturálatlan, vagy csak kezdetlegesen strukturált és viszonylag differenciálatlan communitas közösség, egyenlő emberek szövetsége, akik együttesen alávetik magukat a rituális ősök általános tekintélyének” (Turner, 2002, p. 53). Turner a „közösség” helyett használja a communitas kifejezést, ezzel megkülönböztetve a társadalmi viszonyok modalitását a „közös élet terétől”. Turner szerint, a struktúra és a communitas során, minden egyén megtapasztalja élete ciklikusságát, melyekben folyamatosan váltják egymást a különböző állapotok és átmenetek. A különböző társadalmak, még a legegyszerűbb törzsi társadalmak is, személyek, csoportok, kategóriák sokaságából épülnek fel, melyeknek meg van a saját fejlődési ciklusa, aminek során egyszerre több átmenet és struktúra is létezhet. Turner elmélete a liminalitásról a communitasról olyan adalékot nyújtott a kutatóknak, amellyel leírhatóvá váltak a társadalmi változások. Turner elmélete alapján sajátosan lehet értelmezni a pandémiás időszak alatt, az online térben megvalósuló oktatás okozta communitas élményt, amiről bővebben a pedagógiai rituálék kapcsán írok többet.

A kulturális, illetve a történeti antropológiai nézőpont neveléstudományos felhasználásában jelentős szerepe volt a berlini Freie Universität Christoph Wulf által vezetett kutatócsoportnak, amelynek nemzetközi szinten is kiemelkedő több évtizedes kutatásai a kulturanropológiai, illetve történeti antropológiai szemléletmódot felvállaló pedagógiai antropológia számos területére kiterjedtek. Wulf és munkatársai jelentős szerepet játszottak a neveléstudományos nézőpontot felvállaló mimézis, performativitás- gesztus és rituálékutatás megalapozásában (Wulf, 1997; Wulf – Gebauer, 1998; Wulf, 2001; Wulf – Kamper, 2002; Wulf – Gebauer, 2003; Wulf, 2004; Wulf, 2005; Wulf, 2006; Wulf, 2007a; Wulf és mtsi, 2007, b; Wulf – Brandstetter, 2007c; Wulf – Zifras, 2007d; Göhlich – Zifras – Wulf, 2007e; Wulf 2010, 2013a, 2013b, 2014a, Wulf – Zifras 2014b).

Miként munkájában megállapítja a pedagógiai rituálékutatás azt a célt szolgálja, hogy megértsük a kulturális szimbolizáció pedagógiai jelentőségét. A rituálék szabályozzák számos esetben a társadalmi folyamatokat, így meghatározó szerepük van az egyéni és a közösségi viselkedési szabályok kialakításában. „A kollektív cselekedetek transzcendenciája által a rituálé kollektívan vallásos tudatot alakít ki, amelybe bevonja a rituálék résztvevőit, akik ebben élik át létük értelmét. Létrehozza identitásuk és a közösség más tagjaihoz fűződő viszonyuk érzelmi alapját.” (Wulf, 2007a, 218).

Christoph Wulf (2007a) hat csoportba sorolta a mindennapok rituáléit (átmeneti, évszakokhoz köthető, intézménybe való beiktatás, lázadás, hatékonyságnövelő, interaktív rituálék). Átmeneti rituálékhoz sorolja a születés, a gyermekkor, a beavatás, az ifjúkor, házasság és halál állapotához szorosan fűződő átmeneti állapotokat, amikor az emberi élet egyik állapotból egy másikba kerül, ami fizikai, szellemi és lelki változást is egyaránt jelent az ember számára. Ezek a kategóriák hozzásegítenek a rituálék újra felfedezéséhez, amelyek átértelmezik a hétköznapiak szent és profán jellegét. Napjaink neveléstudományában is egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak a különböző rituáléknak, amelyek hozzájárulnak a közösségek fejlődéséhez, vagy éppen az egyén eredményességéhez.

## **Rítusok az emlékezet szolgálatában**

A kulturális tanulás mimetikus alapja az emlékezet, amely a komplex identitást biztosító tudásnak a helye. Ahhoz, hogy ennek egységszervező és cselekvéstájoló impulzusai érvényre jussanak, három szempont szükséges: tárolhatóság, előhívhatóság, közölhetőség, tehát rituális megjelenés és kollektív részvétel. Ennek eszközei a rítusok, melyek fontos szerepet játszanak a közösség kollektív emlékezetének alakításában. A kollektív emlékezeten belül megkülönböztetünk kommunikatív és kulturális emlékezetet. Míg az előbbi a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel, amely a kortársi közösség által történelmi tapasztalatok és az egyéni életút keretei között marad fenn, addig az utóbbi a hagyomány által, a szimbolikus rögzítéssel (szóbeli, képek, építmények, táncok) a mitikus őstörténetet, az abszolút múlt eseményeit is tartalmazhatja. A kollektív emlékezet fennmaradásának elengedhetetlen feltétele, hogy a tagok jelen legyenek az eseményeken, összefüveteken és kulturális eseményeken. Ezek az események az ünnepek, a rítusok szabályszerű visszatérését jelentik a tudás áthagyományozódásáról. Ez az ismétlés pedig garantálja a csoport tér- és időbeli összetartozását. Ez a repetitív, ismétlődés automatikusan utal a múlt folytonosságára. Minden emberi megnyilvánulásnak van egy szakrális, kozmikus jelentése (Assmann, 2004, pp. 53-57).

A rituálé a legősibb tudásátadási forma. Ha rituálét, mint szöveget nézzük, akkor e szempont szerint ennek a szimbolikus struktúrája áll az érdeklődés középpontjában. Így ezek szimbolikusan kódolt cselekedetek olyan kulturális egységek, amelyeket olvasni és értelmezni kell, amelyek információval szolgálnak a társadalmi viszonyokról (Wulf, 2007a).

A kulturális emlékezet nem hagyományos értelemben vett szövegekhez kapcsolódik. Táncok, játékok, rítusok, maszkok, képek, ritmusok, dallamok, ételek-italok, terek-helyszínek, viseletek, tetovált alakok, ékszerek, fegyverek, itt sokkal fokozottabban tartoznak a csoport ünnepélyes önmegjelenítésének az önigazolásnak formái közé. E vonatkozások szövegekként történő olvasása által lehet „sűrű leírást” (Geertz, 1994) adni a rituális cselekedetéről.

Merlin Donald (2001) szintén hangsúlyozza az emlékezet szemantikai, jelalkotó karakterét. Ennek kialakulásának első szintje a mimetikus kultúrán keresztül figyelhető meg, ahol a testben, testre helyezett szimbólumok, azaz a mozgás és a ruházat adja a szimbolikus jelentést. A kommunikáció ekkor még gesztusnyelvi szinten marad. A mitikus kultúra teremti meg a testből kihelyezett, az emberi alkotások szimbolikus tartalmi révén azok síkba és térbe helyezett formái általi tudásátadást. Ennek eszközei a narratív közlések mellett, az utánzás a mimézis által megformált hősök által megjelenített mítoszok. A kultúra később kiegészült a nyelv használatával, az írás szimbólumainak rendszerével. Ezek az ún. „külső tárolók”, például a könyvek, kódexek tették lehetővé a kultúra egyre differenciáltabb formáinak megőrzésének és áthagyományozásának lehetőségét. Az egyén válogat, készségeket és tudást sajátít el a társadalomtól, de mindemellett ennek a társadalomnak könnyen azonosítható egységeként létezik (Donald, 2001. P. 271). Az

írástudás elterjedésével megváltozott a társadalom hozzá állása a rituális tevékenységekhez. A tudás közvetítésének módja többé nem csupán a rítus, a test mozgása, a testen elhelyezett jelek és szimbólumok, hanem a megalapozó szövegek értelmezése. Ezt a kultúratörténeti szempontból fontos súlypont áthelyeződést rituális koherenciából texturálisba való átmenetnek nevezik.

Az átmenetek egyfajta krízis helyzetet generálnak mind a társadalom, mind az egyén szintjén. Az ezen való túllendülést segítik elő a rituálék, azok a szerep és szabályozó játékok, ahogy Mead (1973) fogalmaz, amik felépítik az egyén önmagához, valamint a társadalomhoz való viszonyát, annak stabilitását. A rituáléknak továbbra is a test lesz a legalapvetőbb közvetítő eszköze, a narratív tudásátadás fejlődésének következményeképpen változik meg ennek a folyamatnak az észlelése.

## **Pedagógiai rituálék a változó pedagógiai terekben**

A rituálék társadalmi, pedagógiai szerepe tagadhatatlan, jelen írás keretén belül többek között Christoph Wulf (2001, 2004, 2005, 2007a, 2007b, 2014) kutatásai mentén szeretném bemutatni a rituálék pedagógiai jelentőségét. Szerinte a rituálék nagyobb szerepet játszanak a modern társadalomban, mint amire gondolnánk. Alapvető fontosságúak az oktatásban és a szocializációban. A szocializáció területei ez esetben a család, az iskola, a gyermekek és az ifjúság kultúrája, valamint az őket övező közösségi média. A pedagógiai rituálék során ki kell emelnünk a gesztusok jelentőségét, amelyek hozzájárulnak a közösségek társadalmi kompetenciájának fejlesztéséhez, valamint a gyermekek tanulásának folyamatához. Wulf pedagógiai kutatásai során kiemeli, hogy az ünnepeknek, játékoknak, az ezekben való részvételnek szerepe van abban, hogy a gyerekek mennyire lesznek eredményesek a tanulás során, hogyan alakítanak kapcsolatot a kortársaikkal, és ezeket a mintákat hogyan tudják érvényesíteni a későbbi életük során. Az iskolai eredményesség nagyban függ a gyakorlati tudástól. Ezt az ismeretet közvetetten a rituálék során is elsajátíthatják, így maradandóbb lesz, a folyamatnak pedig része a rituálék egyéni feldolgozása, vagy éppen szertartásos megjelenítése. Ezek alapján a rituális folyamatok lehetnek a performatív cselekvés színpadi előadásai, amelyben a pillanatnyi spontán cselekvés jelenik meg, máskor a kontextusból és az azonosítható történelemből érthetők meg az esetleges események rituális jellegei.

A korábbiak ismeretében felmerül a kérdés, hogy mennyiben változtatja meg a rituálék összetett jelentését az, ha megváltozik a tér, és jelen esetben a jelenléti oktatást felváltja az online tér. A COVID-19 megjelenésével Magyarországon majdnem teljes két tanévet érintett az új tanítási rend. Számos kihívással küzdöttek az oktatási intézmények is, gyorsan kellett alkalmazkodniuk a kialakult helyzethez, amelyben első sorban az oktatás mikéntjét kellett megoldani. A Magyar Táncművészeti Egyetem oktatóinak és hallgatóinak tapasztalatáról részletesen ír Papp-Danka Adrienn és Lanszki Anita (2020) tanulmányukban, amelyben oktatók (n=65) és hallgatók (n=240) kérdőíves válaszai alapján kaphattunk képet arról, hogyan élték meg ezt az időszakot. Továbbá 13 oktató strukturált interjúban részletezte tapasztalatait. Az interjú felvételéhez kaptam hozzáférést, amely alapján két kérdés fogalmazódott meg a témával kapcsolatban. Elsősorban az érdekelt, hogy a jelenléti oktatás rituáléi átalakultak-e a távolléti oktatás alatt? Illetve alakultak-e ki új rituálék, és ezeknek mi volt a szerepük? A rituálék természetéről a korábbiakban leírtak alapján két tényező jelenthető ki. Az „itt” és a „most” megvalósulása. A távolléti, digitális oktatás során az „itt” különböző digitális platformokat, illetve a saját életteret jelentette. A „most” pedig többnyire az online kontakt órában nyilvánult meg, megnehezítve ezzel a saját idő beosztását. A korábban jelenléti oktatáshoz kialakuló rituálék rövid időre érvényességüket veszítették, majd kissé átalakulva visszatértek az új rendhez. Wulf rituálé kategóriái mentén három esetben találtam átalakulást. Az első a hatékonyság növelő rituálék csoportja. Az oktatói interjúk alapján

elmondható, hogy a tanulás/tanítás hatékonyságára kellett másfajta szokásokat kialakítani. Jelenlét hiányában az oktató személye, a közös atmoszféra kialakítása csak online video hívás keretében tudott kialakulni. A hatékonyság növeléssel kapcsolatban kell ide kapcsolnunk a *communitas* fogalmát. A távoktatás okozta új helyzet *communitas*ként kapcsolta össze a hallgatókat, és sok esetben az oktatókat is. Az interjúk alapján elmondható, hogy mind a két félnek szüksége volt arra, hogy az online óra ne csak az ismeretek átadásáról szóljon, hanem a közösség építéséről, a közös problémák megosztásáról, amik eddig hétköznapiak, sőt személyes jellegűek voltak, a kénysztávolléttal már közös problémává váltak. Átalakult a személyes tér, hiszen ami eddig csak otthon volt, az már munkahelyé, tanulási térré is változott. Az „itt” személyes tere már közös tér lett, a közös tanulás tere. A hatékonyság növelés részét képezte az új fajta kontroll és ellenőrzés saját rituáléi is, amelyek mind oktatói, mind tanuló oldalról más tudatosságot kívántak meg.

A második rituálé kategória, az interaktív rituálék, amiben átalakulásra volt szükség. Az üdvözlés és búcsúzás online formái más szimbólum rendszerben értelmezhetőek. A kommunikáció sok esetben az írásos formára szorítkozott, ezért az írás jelrendszere határozta meg az ezzel kapcsolatos rítusok alakulását, vagy éppen hiányát. Az interjúk alapján elmondható, hogy volt olyan oktató, aki nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy az online jelenlét ellenére megőrizze az óráinak keretes jellegét, amibe ezúttal közös beszélgetés, személyes beszámoló is tartozott. Így mindig tudta, hogy aktuálisan ki hogy van. A körbeszélgetés rituális jelentőségét a reformpedagógia felismerte és szerencsére sok esetben a mai napig használják.

A harmadik rituálé kategória, az átmeneti és beavatási rítusok, amelyben a leginkább észre vehető átalakulást lehet látni, illetve új, a körülményekhez igazodó strukturális elemeket. A kényszer távollét önmagában kialakított egy átmeneti időszakot, ami kialakította a korábban említett *communitas* érzését. Az átmenettel kapcsolatban személyes és közösségi rítusok is kialakultak, amelyek főként ezt az időszakot igyekeztek gördülékenyebbé tenni. Mindez kiterjedhetett a kommunikáció formájára és stílusára, illetve az oktatótól függően az online személyes kontaktusra. Új szokásrend társult az otthoni tanulásához, új rutint kellett kialakítani, a személyes, otthoni környezetet átalakítva. A beavatás pedig mindenki számára az új terekbe való belépéssel valósult meg, új eszközök használatának megtanulása valamint új módszerek alkalmazása során. A személyes jelenlét hiánya főként a gyakorlati kurzusokon volt érezhetőbb, minden esetben átalakultak az informális rituális szokások, sok esetben el is maradtak. Ebben az esetben a hallgató az abszolút liminális állapotot élhette meg az átmenet során.

## **Összegzés**

Összességében elmondható, hogy mivel a távoktatás miatt megváltozott a pedagógiai tér és idő kialakítása, más fajta hétköznapi és pedagógiai rituálékra volt szükség a hatékonyság érdekében. A rituálék eredményességét illetően továbbra is kijelenthető, hogy leginkább az itt és most-ban tudnak a legjobban érvényesülni. Hatásuk továbbra sem korlátozódik magára a rituális alkalomra, ezért a megváltozott környezettel is működni tudtak, de igazán speciális helyen és időben tudják leginkább kifejteni hatásukat. A mindennapok ritmusosságának megteremtése lehetővé teszi a biztonság és a fegyelem fenntartását, aminek kiemelt fontossága volt ebben az időszakban. Az egyéneket közösséggé kovácsolta, segített a krízishelyzetek megoldásában, és a könnyebb visszatérésben.



## Irodalomjegyzék

- Assmann, J. (2004). *A kulturális emlékezet*. Atlantisz kiadó.
- Donald, M. (2001). *Az emberi gondolkodás eredete*. Osiris Kiadó.
- Dörmötör, T. (1977). Rítus. In Ortutay Gyula (Ed.), *Magyar Néprajzi Lexikon. Negyedik Kötet*. Akadémiai Kiadó.
- McLaren, P. (1986). *Schooling as a Ritual Performance*. Routledge & Kegan Paul.
- Mead, H. (1973). *A pszichikum, az én és a társadalom*. Gondolat Kiadó.
- Gehlen, A. (1974). *Az ember természete és helye a világban*. Gondolat Könyvkiadó.
- Geertz, C. (1994). *Az értelmezés hatalma; Antropológiai írások*. Századvég Kiadó.
- Goffman, E. (2015). *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó.
- Göhlich, M., Zirfas, J., & Wulf, Ch. (Eds.) (2007e). *Pädagogische Theorien des Lernens*. Beltz.
- Papp-Danka, A., & Lanszki, A. (2020). A digitális munkarend tapasztalatai a Magyar Táncművészeti Egyetemen. *Tánc és Nevelés/Dance and Education*. 1(1), 37–58. <https://doi.org/10.46819/TN.1.1.37-58>
- Szente, D. E. (2020). Az iskolai rituálék egykor és ma, nevelésre gyakorolt hatásuk – különös tekintettel a 20. század első felének leány- és nőnevelésének alakulására. [Doktori disszertáció]. Eötvös Loránd Tudományegyetem.
- Turner, V. (2002). *A rituális folyamat*. Osiris Kiadó.
- Van Gennep, A. (2007). *Átmeneti rítusok*. L'Harmattan Kft.
- Wulf, Ch. (2007). *Az antropológia rövid összefoglalása*. Enciklopédia Kiadó Kft.
- Wulf, Ch. (Ed.) (1997). *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Beltz, Weheim.
- Wulf, Ch., & Gebauer, G. (1998) *Spiel – Ritual – Geste: mimetisches Handeln in der sozialen Welt* Rowohlt.
- Wulf, Ch., Althans, B., Audehm, K., Bausch, C., Göhlich, M., Sting, S. Tervooren, A., Wagner-Willi, M., & Zirfas, J. (2001). Das Soziale als Ritual. Leske+Budrich. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-91361-6>
- Wulf, Ch., & Kamper, D. (Eds.) (2002). *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*, Dietrich Reimer Verlag.
- Wulf, Ch., & Gebauer, G. (2003). *Mimetische Weltzugänge*. Kohlhammer.
- Wulf, Ch. (Ed.) (2004). *Bildung im Ritual: Schule, Familie, Jugend, Medien*. GWV Fachverlage GmbH. [https://doi.org/10.1007/978-3-322-83420-1\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-322-83420-1_11)
- Wulf, Ch. (2005). *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839404157>
- Wulf, Ch. (Ed.) (2006). *Anthropologie kultureller Vielfalt. Interkulturelle Bildung in Zeiten der Globalisierung*, Transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839405741>
- Wulf, Ch. (2007a). *Az antropológia rövid összefoglalása*. Enciklopédia Kiadó Kft.
- Wulf, Ch., Althans, B., Blaschke, G., Ferrin, N., Göhlich, M., Jörissen, B., Mattig, R., Nentwig-Gesemann, I., Schinkel, S., Tervooren, A., Wagner-Willi, M., & Zirfas, J. (2007b). *Lernkulturen im Umbruch. Rituelle Praktiken in Schule, Medien, Familie und Jugend*. VS Verlag.
- Wulf, Ch., & Brandstetter, G. (Eds.) (2007c). *Tanz als Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag. <https://doi.org/10.30965/9783846743447>
- Wulf, Ch., & Zirfas, J. (Eds.) (2007d). *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*. Beltz.
- Wulf, Ch. (Ed.) (2010). *Der Mensch und seine Kultur ...* Anaconda.

- Wulf, Ch. (2013a). *Anthropology. A continental perspective*. University Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226925080.001.0001>
- Wulf, Ch. (2013b). *Das Rätsel des Humanen. Einführung in die historische Anthropologie*. Fink Verlag. <https://doi.org/10.30965/9783846755419>
- Wulf, Ch. (2014a). *Die Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*. Transcript. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839429495>
- Wulf, Ch., & Zirfas, J. (2014b). *Handbuch, Pädagogische anthropologie* Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-18970-3>

## „kéziratban maradt”

### A bukovinai székelyek kiadatlan táncmonográfiája

1938-ban Teleki Pál lett a vallás- és közoktatásügyi miniszter, aki kezdeményezte egy komplex kutatási célú, tudományos intézet felállítását. Létrejött a Táj- és Népkutató Intézet, melyet azonban pár hónapnyi működés után feloszlattak (Kósa, 1989). 1939 januárjában Országos Táj- és Népkutató Intézet néven újraindult, majd 1941-ben beolvadt az újonnan megalakított Teleki Pál Tudományos Intézetbe, ahol az Államtudományi Intézet Táj- és Népkutató Osztálya lett (Faluhelyi, 1942). Ez az osztály négy évvel később, 1945-ben kivált, és Néptudományi Intézetként önállósult az átnevezett Kelet-európai (korábban Teleki Pál) Tudományos Intézet tagintézeteként (Kósa, 1982). A Néptudományi Intézet „célja a magyarság néprajzi, népnyelvi, embertani és néptörténeti kutatása és a kelet-európai népek ilyen irányú kutatásainak megismertetése” volt (Fél, 1945, p. 80). Itt dolgozott többek között Tálasi István, Vajkai Aurél, Morvay Péter, Belényesy Márta (Fél, 1945).

Ortutay Gyula 1940 novemberében és 1941 májusában a Magyarságtudományi Intézet igazgatóságának írásban hívta fel a figyelmét a Bácskába költözött bukovinai székelyek körében végzendő néprajzi gyűjtés egyedülálló lehetőségére, annak fontosságára. Szorgalmazta gyűjtőcsoportok megalakulását, akik 6–8 éves kutatómunka során elvégezhetik a szükséges felméréseket, vizsgálatokat. A II. világháború után a Dunántúlra települt bukovinai székelyek néprajzi kutatása kiemelt jelentőségűvé vált. Ortutay az országban lezajló külső és belső migrációról, e jelenség néprajzi szempontú kutatásának jelentőségéről tartott 1947-es előadásában az elsők között említette meg a bukovinai székelyek körében elvégzendő, korábban már javasolt tudományos vizsgálatok szükségességét, és buzdította a szakembereket a gyűjtések megkezdésére (Tálasi, 1947; Andrásfalvy, 1973).

1947-ben megalakult a Magyar Táncmunkaközösség, melynek kinetográfiához értő munkatársai közreműködtek a Néptudományi Intézet néprajzi szakembereinek kutatásaiban. Ortutay Gyuláné Kemény Zsuzsa kezdeményezésére több kutatócsoport is létrejött, melyek mindegyike négy tagból állt: egy etnográfus, aki a terepfelmérést, a táncélet leírását végezte, egy koreográfus, aki a táncokat helyben rögzítette táncírással, egy zenefolklorista, aki a dallamok rögzítése mellett a tánczenei életet is kutatta, valamint egy operatőr, aki a táncokat filmre vette. Megindult az országos gyűjtés, melyben az elsők között a Bodrogház, a völgyesi bukovinai székelyek, a Galga-mente és a matyók táncainak és táncéletének feltárása zajlott. A bukovinaiak közé Belényesy Márta, Szentpál Olga, K. Kovács László és Vargyas Lajos csoportja érkezett (Morvay, 1949).

A helyszíni gyűjtéseket előkészítő, felderítő munkák előzték meg, melyet a kutatócsoportok etnográfusai végeztek. A bukovinai gyűjtőcsoportban Belényesy Márta készítette elő ezeket a gyűjtéseket, aki megismerkedett a táncosokkal, életmódjukkal, társadalmi körülményeikkel és táncaikkal, majd megszervezte a táncfilmzést, melyre 1948-ban került sor, összesen hat településen (Bátaszék, Bonyhád, Hidas, Kéty, Kisdorog, Majos). A kutatócsoport tagjai közül Szentpál Olga a táncírásokat, K. Kovács László a filmeket és a fotókat, Vargyas Lajos pedig a hangfelvételeket és a zenei lejegyzéseket készítette el a helyszínen (Morvay, 1949; Martin, 1983).

A kutatómunkával párhuzamosan zajlottak az archiválások és a tudományos feldolgozások. Szentpál Olga a filmek alapján részletes kintográfákat készített, Vargyas Lajos hangfelvételeit pedig Vujicsics Tihamér kottázta le. Morvay Péter 1949-ben a bukovinai táncmonográfiát már befejezettnek nyilvánította, ami csak a kiadásra vár több más kötetrel együtt. Itt megnevezi a szerzőket is: Belényesy Márta, Szentpál Olga és Vargyas Lajos (Morvay, 1949).

A terepkutatások, a tudományos munka, a publikálások azonban 1949-ben megszakadtak, megszüntették a Néptudományi Intézetet. Ez az intézkedés része volt annak az eszmei-politikai fordulatnak, melyet Ortutay Gyula hirdetett 1949 júliusában. Az új ideológiai irány kijelölése, a magyar néprajztudomány öt éves tervének megemlézése mellett az Egyetemi Néprajzi Intézetet, a Néprajzi Társaságot és a Néprajzi Múzeumot nevezi meg a további munkák intézményi háttérének (Ortutay, 1949; Kósa, 1989). Morvay Péter, a Táncmunkaközösség titkára a kutatócsoportok tagjait megkérte, hogy a gyűjtéseiket adják le, és készítsenek áttekintő összefoglalást az eddigi munkákról, eredményekről. Az Egyetemi Néprajzi Intézetbe és Néprajzi Múzeumba kerültek a film- és hangszalagok, a fotók, a cédulák és a kották nagy része, de a nyomtatásra váró kötetek a szerzőknél maradtak (Kaposi, 1999).

Belényesy Márta a meghíúsult, 1949-es kiadás után megpróbálta a saját munkáját rövidített formában az *Ethnographia* folyóiratban megjelentetni 1957-ben. A tanulmány lektora Morvay Péter volt, aki véleményében kifejtette a téma fontosságát és hiánypótló jelenségét, ugyanakkor nagyrészt szerkesztési, fogalmazási, helyesírási pontatlanságokra hívta fel a figyelmet. A tanulmány nem jelent meg a folyóiratban, melynek egyik oka lehetett, hogy Morvay a szöveget monografikus jellegűnek tartotta, a rövidített változat kiadása hiányos munka lett volna, mert fontos, a megértéshez szükséges fejezetek maradtak volna ki. Morvay ezért a Néprajzi Társaság szerkesztőségének azt javasolta, hogy a teljes munka önálló kötetben jelenjen meg (NM EA 16035). Ez egy évvel később, 1958-ban megvalósult: *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél* címmel került nyomtatásba (Belényesy). A kiadványt témája és módszerei miatt újdonságként kezelték. A kötet a bukovinai székelység kulturális változását mutatja be egy társadalmi megnyilvánuláson, a táncon keresztül. Belényesy a társadalmi összefüggéseket kereste, és a táncokat és a tánckészletet történeti alakulásukkal együtt mutatta be. A néprajztudományban újszerű megoldásnak számított, hogy a szerző az információit adatközlőkre alapozta, akiktől szó szerint idézett. A kötet a mai napig irányadó jelentőségűnek számít (Dégh, 1958; Báti, 2013).

Szentpál Olga kéziratok hagyatéka az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában található (Fond 32). A kéziratok közül a néptánc kutatás történetére vonatkozó dokumentumok és néptáncot leíró táncnotációk 2015-ben az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Néptánc Archívumába kerültek. Összesen 5 db archiváló doboz érkezett ekkor, melyekről részletes tartalmi kimutatás készült. A bukovinai monográfia anyagait négy doboz tartalmazza, melyekben az elemző tanulmány, a hozzá tartozó táncírások, a tanulmány idegen nyelvű kivonatának szövege, a táncok szöveges leírásai, néhány kotta, valamint papírfotók szerepelnek. A dobozok a monográfia hat különböző, kézzel készített borítótervét is rejtette. Ez alapján három lehetséges főcím merülhetett fel: a) Duna melléki székelyek táncai, b) Duna melléki székely táncok, c) Dunántúli székely táncok. A mappa a kötet első lapjait is tartalmazza. A belső borítón a cím szerepel: *A Magyarországra telepített bukovinai székelység táncélete 1948-ig*.

## 1. ábra.

*Borítótervek a kéziratból. Fond 32.*



A borító feltünteti a szerzőket is, Belényesy Mártát és Szentpál Olgát, akik a néprajzi és az általuk koreográfiainak nevezett, az egyes táncokat bemutató és elemző tanulmányt 77 táncleírással, 50 táncdallammal, 85 fényképpel és 5 térképpel terveztek kiadni 1950-ben. A tartalomjegyzék tanúsága szerint az előszó megírására Ortutay Gyulát kérték fel. Belényesy Márta tanulmánya ugyanazt a címet viseli, mint ami a belső borítón olvasható („A Magyarországra telepített bukovinai székelység táncélete 1948-ig”), a „Kulturális alakulásuk vizsgálata” kiegészítéssel. Szentpál Olga munkája „A bukovinai székely táncok elemző vizsgálata /A koreográfiai elemzés módszerével./” címet kapta. Ezt a „Táncoktató”, „A táncok leírása szavakban”, „Táncdallamok” és „Idegennyelvű kivonat” fejezetcímek követik. Szentpál Olga kéziratai között azonban Ortutay Gyula előszava és Belényesy Márta tanulmánya, valamint a feltüntetett 5 térkép nem található.

## 2. ábra.

*A kézirat belső borítója. Fond 32.*



Az elemző tanulmány összesen 10 fejezetből, közel 170 oldalból áll. A szöveg még nem a végső tisztázott, számos javításon, kiegészítésen, bővítésen esett át. A gépelt kéziratba többféle tollal és ceruzával is beleírtak, néhol rövidebb, gépelt bekezdések ragasztással kerültek a szövegbe. Több helyen azonban már a szedőnek címzett információk, kérések is szerepelnek.

Az I. fejezet előtt egy pár oldalas bevezető olvasható. Szentpál Olga a néptánc kutatás legfontosabb feladatát a táncok összehasonlító vizsgálatának, a formai és szerkezeti elemzésnek a megalapozásában, majd megvalósításában látja. A módszertani alapok lefektetésére a bukovinai székely táncok elemzésén keresztül tesz kísérletet. Kihangsúlyozza a táncírás fontosságát, kikerülhetetlenségét, még szélesebb körű elterjesztésének szükségességét.

Az I. *Táncelméleti alapfogalmak* fejezetben a *tánc alapelemeit*, a *tánc alaptényezőit*, a *tánc tagolását* és a *tagozati egységek funkcióját* részletezi a szerző. A tánc alapelemei között a mozdulatípusok, a tánc alaptényezői között pedig a plasztika, ritmika és dinamika fogalmait tisztázza. A szöveg nagyfokú hasonlóságot mutat Szentpál „A magyar néptánc formai elemzése” című 1961-ben megjelent tanulmányának első, vázlatos fejezetével. A kézirat részletesebben, bővebben fejti ki a fogalmakat, ugyanakkor az itt bemutatott rendszer még kezdetleges a későbbi tanulmányhoz képest.

A II. *A bukovinai székely táncgyűjtés áttekintése* fejezetben az elemzett táncok listája található, egy-két kiegészítő információval (táncos, helység<sup>1</sup>). A táncokat Belényesy Márta terminológiája alapján két főcsoportra osztja Szentpál: A) etnikus táncok és B) területiális polgári és paraszti táncok. Az Etnikus táncok közé az egyes verbunk és bizonyos páros táncok (csárdás, silladri) tartoznak. A Területiális táncokhoz a páros ütemű páros táncokat (pas marché-s táncok és polkák), a háromnegyedes és változó ütemű táncokat, a paraszti eredetű román táncokat (páros táncok és kólók) és a contre-jellegű táncokat (hétféle és egyéb contre-táncok) sorolja. Összesen nyolcvan táncot csoportosított.

A következő fejezet (III. *Elemzés*) a táncok szerkezetének vizsgálati módszerét mutatja be. Szerkezeti szempontból három csoportot határoz meg: szabad, félig kötött és kötött szerkezetű táncok. Ezután a variációk meghatározásának problematikájára, a jelentős és jelentéktelen változatok szerepére mutat rá, melyet a népköltészetben megjelenő variánsokkal állít párhuzamba.<sup>2</sup> Az elemzéshez és összehasonlításhoz kialakított elemző táblázat jelmagyarázatát, valamint az ehhez használt néptánc elemzőlapot is itt közli. Az elemzőlap három területet vizsgál: a szerkezeti felépítést, a tánc általános jellemzőit (előadásmód, plasztika, ritmika, dinamika) és a megjelenő motívumokat. Az elemző táblázatok mellett a tanulmányban szerkezeti ábrákkal is szemlélteti a táncok felépítését.

A IV. fejezetben a *Területiális táncok szerkezeti összehasonlítása* húsz páros ütemű páros tánc elemzésével indul. Az ezekben a táncokban előforduló motívumok felsorolását követően a szerkezeti elemzések olvashatók. A táncok összehasonlítását az I. fejezetben megadott vizsgálati szempontok szerint végzi el: meghatározza a táncok alapelemeit, jellemzi a táncok alaptényezőit (idő, tér, erő), kisebb és nagyobb egységekre osztja a táncokat, majd az egységek funkcióját mutatja be. Ezt az elemzési rendszert szisztematikusan alkalmazza a következő csoportok esetében is: a háromnegyedes és változó ütemű táncoknál, a contre-jellegű táncoknál és a romános táncoknál is.

A táncok elemzését követő fejezetben (V.) *A területiális táncok történelmi és földrajzi összefüggéseit* ismerteti Szentpál. Majdnem mindegyik kisebb csoport táncainak eredetéről, történeti emlékeiről, közvetítőiről hoz példákat. Megállapítja, hogy a bukovinai székelyek körében

<sup>1</sup> A helységeknek megjelenik Gara és Vaskút is, ahol feltehetően csak helyszíni lejegyzések és szöveges gyűjtések készültek, ugyanis filmfelvétel nem áll rendelkezésünkre. Itt fogadjisteni származású székelyek laknak.

<sup>2</sup> Ortutay Gyula 1940-ben megjelent *Fedics Mihály mesél* című kötetéből rendszeresen idézi az egyéniségek kutatására vonatkozó megállapításokat.



azok a polgári táncok váltak népszerűvé, melyek a kispolgárságtól eredtek. Habár a romános táncok elemzését az előző fejezetben elvégezte, ebben a fejezetben mégsem tesz róluk említést.

A VI. *Etnikus táncok szerkezeti összehasonlítása* fejezet legnagyobb része a verbunkok elemzését, összevetését teszi ki. A táncgyűjtés alkalmával kilenc táncostól összesen tizenhét táncfolyamatot rögzítettek. A verbunkok improvizatív jellege miatt először minden táncost külön vizsgál a szerző. Itt is az I. fejezetben megadott szempontrendszer szerint elemzi a táncosok verbunkjait.

A verbunkosok, azok történeti forrásai, adatai nagy hangsúlyt kapnak a VII. *Az etnikus táncok történelmi, földrajzi és társadalmi összefüggése* fejezetben. A történelmi áttekintés után Szentpál azt a megállapítást teszi, hogy a bukovinai verbunk nem a XVIII. századi verbunkból ered, hanem annál régebbi korokra vezethető vissza. A verbunkok előadásmódját is vizsgálja a társadalmi elvárások, íratlan szabályok tükrében. Itt feltűnik a táncosok egyéniségének szerepe a tánc előadásában és jellegében. A silladrit és csárdást csak nagyon röviden említi, ezeket is korábbi kialakulásának tartja a XIX. századi csárdásnál.

VIII. *A táncosok közös és egyéni sajátosságai* fejezet a táncszempontú egyéniségkutatás irányába tett első lépések egyikeként értelmezhető. Szentpál elsősorban a férfi táncosok előadásmódját, a tánc közbeni hangulatukat, viselkedésüket, állapotukat vizsgálja, ami befolyásolja a táncok alakulását, jellegét, lendületét, dinamikáját. A nőket a páros táncokban egyenrangúnak látja, akik nemcsak a férfiak kísérői, hanem aktív, sőt, akár kiemelt szereplői a táncnak. A kilenc verbunktáncos közös vonásainak bemutatása után négyet kiemel (Gálfi Dénes, Gál Lőrinc, László Medárd, Bogos Menyhért) és az egyéni stílusukra, sajátosságaikra hívja fel a figyelmet. A négy táncosra „táncos egyéniségként” hivatkozik, aki „Mint a mesemondó meséjét, úgy szövögeti a motívumait...” ami még inkább igazolja Ortutay kutatási eredményeinek hatását.

A IX. *A társadalmi fejlődés tükröződése a bukovinai székely táncokban* című fejezet az egyetlen, amely korrektúra nélküli. A szocialista kultúrforradalomba illő, annak megfelelő hangnemben jelöli ki a néptánc kutatás feladatát, melyet abban lát, hogy gyűjtse a táncokat, majd a táncmozgalom számára elérhetővé tegye. Szentpál a társadalom fejlődését a bukovinai táncokban is tükröződnie véli. Ezeket a táncokat a feudalizmus korában látja gyökerezni. A fejezet inkább összefoglaló jellegű, mivel a táncok társadalmi szerepéről már a korábbi fejezetekben is szót ejtett.

A X. *Gyakorlati szempontok a táncok művészi feldolgozása számára* fejezetet szinte ugyanezzel a címmel közölte Szentpál Olga a *Völgységi táncok* kötetben (Szentpál, 1951). A szöveg terjedelme jóval csekélyebb a kéziratban, mint a kiadványban, de tartalma közel megegyezik. A kéziratban kevés a konkrét példa, míg a publikált munkában az egyes táncok átdolgozásához több javaslatot, ötletet is ad. A kéziratban ugyanakkor egy-egy gondolatot részletesebben is kifejt, ami Szentpál színpadi néptáncról alkotott véleményét tükrözi.

A kéziratban elemzett bukovinai táncok közül összesen négy került bele a Szentpál Mária által szerkesztett *Völgységi táncok* című kötetbe. A kiadvány elején egy rövid néprajzi tanulmány szerepel a bukovinai székelyek életéről, melynek adatai Belényesy Márta kézíratos munkájából származnak. A kötet nem tudományos jellegű munka, elsősorban a néptáncmozgalom együttesei számára kívánt forrást nyújtani (Szentpál, 1951).

Szentpál Olga egy 1961-ben megjelent elemző tanulmányában a formai elemzés módszerét mutatja be, melyben hivatkozik a kiadatlan kéziraatra, valamint arra, hogy a néptánc formai elemzésének szempontjait, az összehasonlításokhoz szükséges segédtablázatokat közel 80 bukovinai tánc elemzése és rendszerezése közben dolgozta ki 1949-ben. Saját gyűjtéseiből összesen nyolc verbunkot használ fel a tanulmányban, melyek egyes részei, motívumai vagy nagyobb egységei példaként jelennek meg a módszer ismertetésénél. A teljes táncfolyamatok nem, csak a táncok motívumai kerülnek közlésre, kizárólag kinetográfiával, a tanulmányhoz tartozó példatárban (Szentpál, 1961).



A bukovinai monográfia a tervezett formában nem jelent meg. Szentpál Olga kéziratára több áttekintésben is történt utalás, de mindössze annyi, hogy „kéziratban maradt” vagy „nem írta meg” (Szentpál, 1961; Pesovár, 1970; Karácsony, 2009). Martin György 1965-ben és 1983-ban publikált beszámolóiban elsődleges feladatként jelölte meg az 1947–49 között létrejött, de még kiadatlan munkák, köztük Szentpál Olga kéziratának közre adását (Martin 1965; 1983). Erre azonban sem akkor, sem azóta nem került sor. Szentpál Olga bukovinaiak körében végzett munkája hatalmas jelentőséggel bír. Hányattatott sorsú kézírata mind a néprajztudomány, mind pedig az etnokoreológia számára fontos eredményekkel szolgál, így mielőbbi kiadására szükség volna.

## Irodalomjegyzék

- Andrásfalvy, B. (1973). A bukovinai székelyek kultúrájáról. In Ortutay (Ed.), *Népi Kultúra – Népi Társadalom VII.* (pp. 7–23). Akadémiai Kiadó.
- Báti, A. (2013). *A középkori magyar gazdaságtörténet kiemelkedő és mégis mellőzött kutatója. Emlékezés Belényesy Márta munkásságára. Agrártörténeti Szemle, 53–54., 291–293.*
- Belényesy, M. (1958). *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél.* Akadémiai Kiadó.
- Dégh, L. (1958). Belényesy Márta: Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél. *Ethnographia, 69*(4), 640–642.
- Faluhelyi, F. (1942). Gróf Teleki Pál Tudományos Intézet. *Kisebbségi Körlevél, 6*(1), 53–55.
- Fél, E. (1945). Néptudományi Intézet. *Ethnographia, 56*(1–4), 80.
- Kaposi, E. (1999). *Bodrogköz táncai és táncélete 1946–1948.* Planétás Kiadó.
- Karácsony, Z. (2009). Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig. *Művelődés, 62*(11), 22–30.
- Kósa, L. (1982). Táj- és Népkutató Központ. In Ortutay (Ed.), *Magyar néprajzi lexikon, 5.* kötet (pp. 146–147). Akadémiai Kiadó.
- (1989). *A magyar néprajz tudománytörténete.* Osiris Kiadó.
- Martin, Gy. (1965). Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. *Ethnographia, 76*(2), 251–259.
- (1983). A Tolna megyei néptáncok kutatása. In Bodai (Ed.), *Tánc kutatás és tánc hagyomány Dél-Dunántúlon.* (pp. 21–37). Népművelési Propaganda Iroda.
- Morvay, P. (1949). A népi tánc kutatás két esztendeje. *Ethnographia, 60*(1–4), 387–393.
- Ortutay, Gy. (1940). *Fedics Mihály mesél. Új magyar népköltési gyűjtemény, I.* kötet. Akadémiai Kiadó.
- (1949). A magyar néprajztudomány elvi kérdései. *Ethnographia, 60*(1–4), 1–24.
- Pesovár, E. (1970). A magyar tánc kutatás 25 éve. In Dienes & Maácz (Eds.), *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970.* (pp. 79–89). Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága.
- Szentpál, M. (1951). *Völgysegi táncok.* Művelt Nép Könyvkiadó.
- Szentpál, O. (1961). A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia, 72*(1), 3–55.
- Tálas, I. (1947). Ortutay Gyula: Két előadás. *Ethnographia, 58*(3–4), 283–290.
- Fond 32. Szentpál, O. (1950). A bukovinai táncok elemző vizsgálata. In Belényesy & Szentpál (Eds.), *A Magyarországra telepített bukovinai székelység táncélete 1948-ig.* BTK Zenetudományi Intézet, Néptánc Archivum. Kézirat.
- NM EA 16035. Belényesy, M. (1957). *A tánc a bukovinai székelyek életében.* Néprajzi Múzeum, Ethnológia Archivum. Kézirat.

Varga Nóra  
Szigethy Norbert

## Az affektum fogalmának alkalmazhatósága az *Immobile* című táncmű tükrében

„Ott kezdte el, ahol ásítani kell.  
Egyetlen tempója, időmértéke a minőség.”  
Pilinszky János<sup>1</sup>

### 1. Az értekezés célkitűzése

Jelen tanulmánnyal a konferencia „módszerek” hívószavához csatlakozunk. Kutatásunk motivációja, hogy a művészi alkotás és a teoretikus gondolkodás együttes alkalmazhatóságát bizonyítsuk. Stratégiánk alapja, hogy a két szerző – az elmélet és a gyakorlat oldalát is képviselve – egy közösen kialakított szemléletmódot hozzon létre és közös eredményekre jusson. Vizsgálati tárgyként egy konkrét előadás értelmezését választottuk. Az *Immobile* (Szigethy, 2023) című táncmű a Magyar Táncművészeti Egyetem Koreográfus Tanszékén készült diplomamunkaként született meg.<sup>2</sup> Célunk kétirányú: egyfelől az elkészült darabra mint műalkotásra szeretnénk reflektálni, másfelől arra voltunk kíváncsiak, hogy ezáltal hogyan bővül az elméleti keretrendszerünk.

### 2. A művészi koncepció elméleti alapkövei

#### 2.1. „*Theatrum philosophicum*”

Mindenekelőtt ki kell jelölnünk kutatásunk sarokpontjait és határait. A darab leírhatóságát a következő megállapításokból indíthatjuk: a rendező-koreográfus szándéka egy olyan mű létrehozása, amely tükrözi a színházi nevelkedése által megformálódott látásmódját. Olyan személyes vallomás, amely magában foglalja a meghatározó impulzusok és alakok saját művészetére gyakorolt hatásait. A táncművészet nyelvét a társművészetek – a színház és az irodalom – illetve a filozófia irányába nyitott nézőpontból használja. A darab nem írható le a reprezentáció fogalmával, és elbeszélhető cselekménysorral sem rendelkezik.

Ezen kiindulópontból találtunk rá arra a diszkurzusra, amely termékeny talajként szolgálhat gondolkodásunkhoz. Darida Veronika Nagy József művészetét tárgyaló monográfiájában (Darida, 2017) olyan munkára leltünk, amely rokon vonásokat mutat a kutatás motivációjával és egyúttal alátámasztja saját művészi és gondolkodói törekvéseinket. Darida a színház és a filozófia között kétirányú kapcsolatot feltételez:

Meggyőződésünk ugyanis, hogy mindkét terület együttes és közös vizsgálata révén új, korábban nem kutatott tapasztalati mezők tárulhatnak fel. Mindez hozzájárulhat a perspektívák kitérítéséhez és a nézőpontok megváltoztatásához. Az ilyen kutatások elsősorban nyitott és kalandra kész művészeket és tudósokat feltételeznek, ami persze nem jelenti azt – a tánc példájánál maradva –, hogy a filozófusnak táncolnia kellene, vagy a táncosnak filozófiai értekezéseket írnia

<sup>1</sup> (Pilinszky, 2020, p. 15)

<sup>2</sup> *Immobile – emelkedő zuhanás/szabadesés*. Rendező-koreográfus: Szigethy Norbert. Mentor: Bozsik Yvette. Táncolják: Blaskó Borbála és Gömöri Lara. A maszkot Ipacs Szilvia készítette. Fény: Rovó Virág. A szöveg Pilinszky János műveinek felhasználásával készült. Táncszakmai konzulens: Blaskó Borbála. Dramaturg konzulens: Varga Nóra. Vizsgabemutató: 2023.06.24. MTE, Ifj. Nagy Zoltán Színházterem. Premier: 2023.06.25. Nemzeti Táncszínház.

(habár egyik sincs kizárva). Sokkal inkább annak a felismerését érthetjük rajta, hogy bár más módszerekkel és más eszközök révén, de egy közös életvilágot próbálnak kifejezni (pp. 13–14).

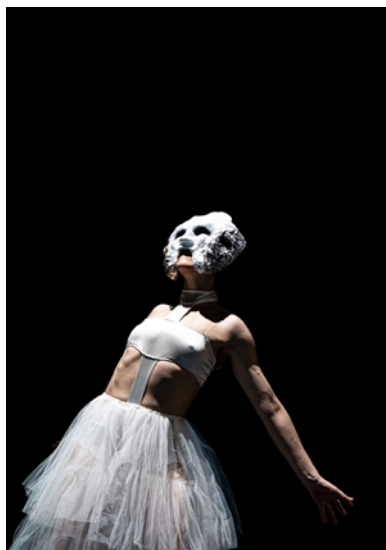
A kutatói attitűd egyezésén túl felfigyeltünk arra, hogy az *Immobile* (Szigethy, 2023) esztétikája hasonló vonásokkal jellemezhető, mint Nagy Józsefé. Habár Nagy művei nem jelentettek inspirációt a darab megformálásához, mégis ugyanaz előadásainak tétje, mint az általunk vizsgált darab esetében: „egyre azt a kérdést teszi fel, hogy »ki is vagyok én?«” (Darida, 2017, p. 7).

Darida (2017) a „teatrum philosophicum” terminust Foucaut-tól kölcsönzi, aki Deleuze szövegeit nevezte így – azaz olyan szövegtereként látta őket, amelyek a „gondolkodás színházaként” működnek. Darida ezt emeli át Nagy József színházának jellemzésére, amely pedig olyan színház, amelyben filozófiai gondolatok jönnek létre. „»Theatrum philosophicum« alatt tehát sohasem már megírt filozófiai szövegek színpadra állítását (újra megjelenítését, re-prezentációját) kell értenünk, hanem filozófiai gondolatok előttünk való megszületését, létrejöttét (genezisést)” (Darida, 2017).

Megfontolva a „theatrum philosophicum” leírását, hipotézisünk szerint az *Immobile* című előadás (1. ábra) kapcsolható ezen elméleti diszkurzus területéhez. Következtetésképp, jelen tanulmányunk az idézett monográfia eredményeit tekinti sorvezetőnek, és célunk, hogy hozzájáruljunk a felvetéseinek további árnyalásához. Arra törekszünk, hogy feltérképezzük, miként válik leírhatóvá az előadás, és milyen milyen filozófiai gondolatokat állíthatunk mellé.

### 1. ábra

*Tóth Gabriella. (n.d.). Blaskó Borbála [fotó].*



#### 2.2. „Théâtre immobile”

Az előadás koncepciójának magját Pilinszky János színházesztétikai esszéi és költői művei jelentik. A *drame immobile* Pilinszky meghatározása szerint „olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanság. Hogy miért? Mivel a minőség erejével olyasmibe kell behatolnia, ami a valóságban réges-rég, visszavonhatatlanul és végérvényesen megtörtént. Befejeződött, megtették, bekövetkezett” (Pilinszky, 2020, p. 67). Mivel Pilinszky színházi víziója szorosan kapcsolódik Robert Wilson előadásaihoz, így az elsődleges inspirációs forrást ennek nyomán Wilson rendezési nyújtották. Kiemelten a 2005-ös

*Adam's Passion* című előadása: az Arvo Pärt zenéjére lassan mozgó férfialak inspirálta az *Immobile* időtlen, transzcendens alakját.

A próbafolyamat során azt a minőséget kerestük, azt a bátor lassúságot, amely érdekes lehet mind a néző, mind az előadó számára. A cím is erre utal: a „théâtre immobile” esztétikáját jelöli.

Ezen kijelentés kapcsán lényeges megállapítanunk, hogy az előadásnak nem célja a színházi koncepció illusztrálása, sem reprezentációja. Sokkal inkább a „théâtre immobile” megközelítésével való kísérletezés motiválja. A darab olyan színpadi kompozíció, amely a művészeti ágak összeolvasztásával a színházi esszencia megragadására törekszik. A rendezés a transzcendenshez való közelítés eszközéül a képi gondolkodást előtérbe helyezte.

Az előadásban elhangzó szövegeket Pilinszky János szépírói műveiből formáltuk meg – prózát és lírát egyaránt felhasználtunk. Az irodalmi kiindulóponttal sem illusztráció vagy adaptáció megvalósítására törekedtünk, hanem sokkal inkább egy irodalmi szöveg nyújtotta atmoszférára felépülő sajátos vízió megformálását tűztük ki célul. Nem összefüggő szövegrészekről van szó, hanem egymástól független, ám lényegükben mégis összekapcsolódó mondatokat és szókapcsolatokat állítottunk egymás mellé. A szöveg is az erős képiség megteremtését szolgálta. A szöveg a rendező felolvasásában hangzott el, azonban minden előadás alkalmával változott attól függően, hogy milyen atmoszférát tapasztalt a térben.

### 3. A darab kompozíciója

Három szereplő játszott az előadásban. Egy behatárolhatatlan, lassan mozgó fehér női alak (Blaskó Borbála előadásában), illetve egy fekete ruhás, dinamikus mozgással bíró lány karakter (Gömöri Lara). Mellettük pedig a rendező-koreográfus foglalt helyet a színpadon elhelyezett széken. Az előadás elején a rendező instrukciói hallhatók, amelyek a táncos mozdulatait vezetik. Ezek az instrukciók – performatív jelleggel – nem előre pontosan meghatározott utasítások voltak, hanem a váratlanság erejével működtek, változtak a két előadás során. Ezáltal a táncművész a kísérletezés állapotát vette fel, figyelme kitágult, és a kapcsolódásra nyitott maradt. Az előadás három szerkezeti egységre bontható. Az első egység a fekete ruhás nő alakja köré szerveződik, a másodikban megjelenik a fehér transzcendens alak (2. ábra), majd kettejük bekövetkező találkozása után a harmadik részben egy új, átminősült jelenetben, a három szereplő mellett újra a hangzó szöveg uralja a színpadot.

#### 2. ábra

*Bobál Katalin. (n.d.). Blaskó Borbála, Gömöri Lara, Szigethy Norbert. [fotó].*



### 3.1. A szaknális színházi forma

Az alkotói esztétika a tánc és a színház rituális jellegén alapul, azaz a darab visszanyúlik a rítushoz. A szemlélődés, a rácsodálkozás minőségeit kerestük. A rendező-koreográfus hitvallása szerint a darab feladata, hogy feltárjon egy felettünk álló minőséget – magában kell foglalnia a transzcendencia tudatát – célja egy másik létszféra felmutatása, rámutatás egy olyan dimenzióra, amely körülölel bennünket, és az elmélyüléssel elérhetővé válik.

### 3. ábra

*Bobál Katalin. (n.d.). Blaskó Borbála, Gömöri Lara. [fotó].*



A darab szerkezete ellentétek között húzódik: a fekete és a fehér színek építik fel a látványvilágot (3. ábra). Egymás mellé helyeződik a hétköznapi és a transzcendens szféra. Továbbá a férfiaság és a nőiség, a felettség és az emlékezés, az emberi és az állati motívumok párai is megjelennek. A dualitás mellett a hármasság is meghatározó szerkezeti forma. Amint említettük, három szereplőre épül az előadás. Idetartozik a maszk háromarcú mivolta. Továbbá a múlt, a jelen és a jövő időfelfogásainak ütköztetése. Ezen aspektusok találkozása vizuálisan is megjelenik, amikor a két női szereplő megérinti egymást.

A kereszténység Atya–Fiú–Szentlélek hármassága is idekapcsolódik. A darab több ponton kötődik a keresztény szimbolikához. A koreográfia mozgásanyagában megjelenik a szentmise-re való utalás. A koreográfia két jelet illeszt egybe: a szentmise első bűnbánati szövegét kísérlő, a mellkashoz érintett ökölbe szorított kéz jelét („Gyónom a mindenható Istennek és nektek, testvéreim, hogy sokszor és sokat vétkeztem, gondolattal, szóval, cselekedettel és mulasztással; én véttem, én véttem, én igen nagy véttem. Kérem ezért a boldogságos, mindenkor szeplőtelen Szűz Máriát, az összes angyalokat és szenteket, és titeket, testvéreim, hogy imádkozzatok érttem Urunkhoz, Istenünkhöz.” (A Szentmise Menete :: Liturgia, n.d.)), valamint az evangélium felolvasását megelőző három kereszt rajzolását (homlokra, szájra és mellkasra).

A koreográfusi koncepció nem választja el egymástól a befogadói és az előadói részvételt: lényegi pontja a gyónás megcselekedésének felmutatása – a gyónás mint a részesülést megelőző kötelező esemény, szembesülés önmagunkkal a bűneinken keresztül, majd a feloldozás elnyerése. Itt a jel ugyanazzal a jelentéssel bír, mint a szentmise rendszerében. A gyónás mint transzformáló esemény elkerülhetetlenségének felismerése, a megtisztulás útja. Tételmondatként Pilinszky megfogalmazását vehetjük: „Mi mindannyian túl vagyunk valamin. A bűnön, a cselekvésen...” (Pilinszky, 2020, p. 59).

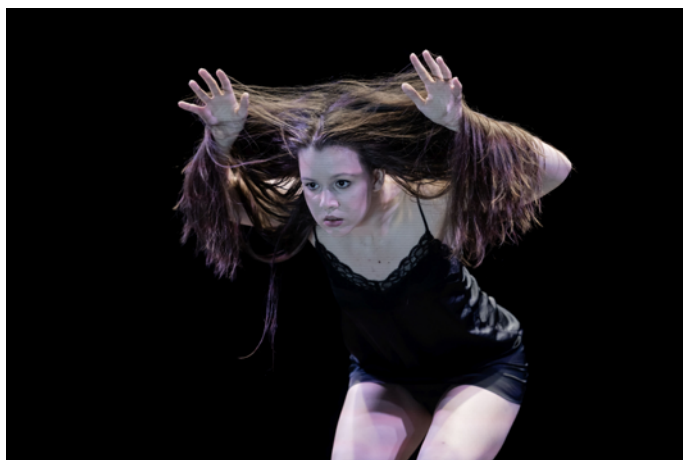
### 3.2 Költészeti mezők

Ahogy már korábban említettük, az irodalmi alapra nem közvetítendő információanyagként tekintettünk, hanem egy olyan gondolat- és érzésvilág megfogalmazásaként, amelyet az előadásban színházi eszközökkel teremthetünk meg. Alkotói elvünk szerint az irodalmi táptalaj használatának nem feltétele, hogy a konkrét szövegműből bármi is elhangozzon.

Fent már említésre került, hogy a darab a „ki vagyok én” kérdésre keresi a választ. Ezt a megállapítást az is alátámasztja, hogy a szövegmontázs Pilinszky *Önéletrajzaim* című művéből fakad. A műhelymunka során fontos szövegnek bizonyultak a *Mielőtt* és az *Egyenes labirintus* versek is. Az előadásban elhangzó szöveg a *Szabadesés* fejezet és a *Kráter* versből alakult, azonban ezekből a szövegekből az előadás saját szövetét alkottuk meg.

#### 4. ábra

Bobál Katalin. (n.d.). Gömöri Lara. [fotó]



Mindazon túl, hogy a megjelenő formák, szövegek, zenei anyagok a hithez kapcsolódnak, az előadás valódi lényege abban rejlik, hogy a női alak (4. ábra), amely élete során elvesztett valamit – önmaga ártatlanságát, elszakadt a „fénytől”, a „tisztaságtól”, mégis képes a visszatérésre, az újrapcsolódásra. A darab kettős változás ábrázolására törekszik: „emlékszem életem első cigarettájára” – ez a mondat utal arra a történetre, amikor a szubjektum elveszti tisztaságát, ártatlanságát. A pillanatot nem látjuk, csupán a hatását látjuk: az elszakadás hiányt eredményez. A transzcendenssel való találkozás, a bennünk vagy rajtunk kívül létező isten nem egy új, egy eddig ismeretlen térbe emeli a nő alakját, hanem egy olyan nyugalmi rendszerbe helyezi, amelyet az „élete első cigarettájának” előtti időbe emeli vissza. Egy olyan emlékezetbe, ahol a gyermeki önmagunk képes csatlakozni egy olyan minőséghez, amelynek feltétele a tisztaság.

A legfontosabb, szervező motívumoknak az „antilop”, a „tükör”, a „víz”, „tonna súly” bizonyultak. A szóképek a hangzás útján lengtek be a teret, és a néző képzeletében előhívott megjelenő képekként működtek.

Az előadás költőisége a konkrét költészeti alkotásokon túl is megragadható. A darab egyetlen elhangzó szava, egyetlen felvillanó mozdulata önálló jelként olvasható, ugyanolyan mértékben érvényes, mint az előadás egésze.

#### 4. Elméleti útkeresés

Értekezésünkben eddig felvázoltuk, hogy mely gondolatok és alkotások vezérelték az alkotás kiindulópontjait, és milyen szerkezeti kompozíciót valósított meg. Ezután arra szeretnénk kitérni, hogy az előadás értelmezése milyen új felismeréseket hozott. Pilinszky a művészt és a gondolkodót párhuzamba állítja: a művészi cselekvés tengelyében ugyanolyan mozdulatlan, mint a gondolkodó ember testtartása (Pilinszky, 2020).

Az eddigiek alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az előadásra nem csupán közvetítő csatornaként tekintünk, hanem mint az előadótól és a befogadótól függetleníthetetlen, „valamennyi jelenlévőt magába olvasztó esemény” (Fischer-Lichte, 2009, p. 17). A néző és az előadó egyaránt részese az eseménynek: az előadás terében már a nézőtér nyitásakor bent tartózkodnak a szereplők. A rendezői koncepció célja az idő- és térbeli összeolvadás.

Ez pedig azt jelenti, hogy a nézőknek sem áll rendelkezésükre egy tőlük független és mindig másképp észlelhető, illetve értelmezhető tárgy, hanem olyan hit et nunc helyzetbe kerülnek, amelynek az azonos térben és időben jelen lévő »társszubjektumok« egyforma részesei. Cselekvéseik olyan pszichés, affektív, energetikai és motorikus reakciókat váltanak ki, amelyek további cselekvéseket eredményeznek. Ez a folyamat a szubjektum és objektum közötti dichotómiát olyan köztes viszonyra alakítja, amelyben sem meghatározni, sem elválasztani nem lehet a két pozíciót (Fischer-Lichte, 2009, p. 17).

Fischer-Lichte ezen megállapítását követően jutottunk arra a következtetésre, hogy az affektivitás területét emeljük be szemlélődésünk horizontjára, mivel adekvát elméleti problémakörnek tűnik a művészeti tapasztalatunk leírására. Szem előtt tartva a résztvevők testi világban-benne-létét (Fischer-Lichte, 2009), az affektivitást a kortárs kultúratudományok megkerülhetetlen diszkurzusaként értékelhetjük.

Az affekcióban adódik az, ami »megérint« vagy »illet minket« – mint testi és érző lényeket. Ennek hatásától a megértés sem függetlenítheti magát: Heidegger szerint mindenféle megértés már eleve affektíven hangolt. [...] A művészetek [...] az affektivitás különösen intenzív, eseményyszerű hatásait állítják elő. A műalkotások ennyiben nem egyszerűen csatornák, amelyek kódolt affektív információkat – mondjuk a költő érzéseit – akadálytalanul tovább vezetnek, hanem bennük folyamatosan az affektusok előállítására és transzformációja, s a közönséget is transzformáló működése zajlik (Simon, 2022, p. 7).

Az affektivitás egyrészt a művészetfilozófia, másrészt a pszichológiai kutatások tárgya.<sup>3</sup> Jelen tanulmányunk nem pszichológiai irányból közelít, hanem a deleuze-i felvetésből indul ki. Látható, hogy az általa képviselt gondolkodásmóddhoz jól illeszkedik az általunk felvázolt irányvonal: Deleuze és Guattari (2013) szerint a művészet, a filozófia és a tudomány is teremtető folyamatok – amelyek körül a művészet affektumokat és perceptumokat hoz létre – és mindháromnak szüksége van a rajtuk kívüliekre.<sup>4</sup>

##### 4.1. Az affektum fogalma a deleuze-i filozófia szerint

Deleuze filozófiája szerint a művészet és a valóság kapcsolata nem imitáció és reprezentáció, hanem „leendés (devenir), moduláció, »folytonos teresedés«, szökés a pontoktól függetlenedő vonalakon, az »érzés logikáját« követve” (Gyimesi, 2008, p. 13).

<sup>3</sup> A humán tudományokban bekövetkező affektív fordulat az 1995-ös évre tehető, amikor a két irányt megalapozó tanulmányok megszülettek. Az egyik Brian Massumi *The Autonomy of Affect*, amely mű Deleuze filozófiáján alapul. Illetve Eve Sedgwick és Adam Frank *Shame in the Cybernetic Fold*, amely Silvan Tomkins pszichológus elméletére épül (Ahern, 2017).

<sup>4</sup> „a filozófiának a nem-filozófiai megértése, ahogy a művészetnek szüksége van a nem-művészetre és a tudománynak a nem-tudományra” (Deleuze & Guattari, 2013, p. 183).



Olyan affektumokat és perceptumokat lendítenek működésbe, amik a világot egyszersmind átbillentik az ürességbe, s e megkülönböztethetlenségi zónában saját testeként a világ testében olyan érzeteket indukálnak, melyek folytán a befogadó az addig tapasztaltak biztonságából kivetődve, az addig rögzült értelmétől elmozdul. A perceptumokból, affektumokból és érzettömbökből álló művészet egyfajta nyelvként komponálódik meg (Péter, 2016, p. 129).

Tehát Deleuze és Guattari elméletében a műalkotás testbe ölti az affektív képeket, létrehozva saját határait, és folytonosan mozgásban lévő érzettömbjeit (Deleuze & Guattari, 2013).

Deleuze szerint tehát a perceptumok nem percepciók, az affektumok pedig nem érzések. Az affektum egy olyan élmény, egy érzelem előtti „változás, variáció, ami akkor fordul elő, amikor testek összeütközésbe vagy érintkezésbe kerülnek egymással” (Péter, 2016, p. 78).

Massumi (1995) elmélete szerint az affektum egyfajta felfüggesztés, amelyben a tartalom és a hatás között egy rés keletkezik<sup>5</sup> – az affektumot ebben a résben artikulálódó intenzitásként definiálja.

#### 4.2. Az affektum fogalma az *Immobile* vonatkozásában

A deleuze-i felfogás rövid jellemzése rámutatott arra, hogy a darab kapcsán éppen ezt a „felfüggesztést” kerestük, amely az érintkezés aktusakor artikulálódik. Állandó felfüggesztettségben létezik a színpadi cselekvés mint gesztus és mint színházi forma. Ebben születhet meg az „unalmon túlság” – vagyis, a testben összeérő időként írhatjuk le. Így találjuk meg azt a minőséget, amelynek nincsen ideje. Ez az önmagunkkal való találkozás elkerülhetetlen szükségszerűsége.

Deleuze szerint az affektum nem egyenlő az érzellemmel (Deleuze, 1994). Az affektum illetően módon való körüljárása rámutat arra, hogy az érzelmi horizont a színházi értelmezésben nem csupán a sztanyiszlavszkiji, vagy a bio-pszichológiai rendszerben érthető. Ezáltal beemelhetjük a diszkurzusba Artaud elméletének azon részét, amelyet érzelmi testkultúrának nevez.

A színésznek megvan az ösztöne hozzá, hogy bizonyos erőket felfogjon és tovább sugározzon. De fogalma sincs ezeknek az erőknek az alkotórészeiről, pedig testének szervein át vezet az útjuk. [...] Ha úgy akarjuk használni érzelmi hatóerőnket, mint birkózó rendelkezik izomzatával, akkor az embert önnön Hasonmásának kell tekintenünk [...]. A színház erre a Hasonmásra hat, ezt a kísértetképmást faragja egyre tökéletesebbre, e Hasonmásnak pedig, mint minden kísértetnek, hosszú az emlékezete. [...] Más szóval a színházban a színésznek az érzelmi világot kell tudatosítania magában, de közben a képekétől eltérő és anyagi jelentést hordozó tulajdonságokkal kell felruházni.” (Artaud, 1985, pp. 190–191)

Ezen kijelentést figyelembe véve, rá tudunk mutatni, hogy az előadók testének viszonyrendszere a Hasonmás problematikájában válik leírhatóvá, a „lélekrezgések bonyolult hálózata” rajzolódik ki.

Tovább lépve, a Massumi által megnevezett intenzitás fogalom abban válik használhatóvá előadásunk esetében, hogy eszerint a réseket kell keresnünk. Hogyan írható le jelen előadás esetében a résben megszülető intenzitás? Az enhusiasmos, az istennel elteltség állapotával: „ez az állapot egyszerre jelenti a kiélesedett figyelmet, az összpontosítás intenzitását és a jószerével eksztatikus, csak félig-meddig öntudatos állapotot” (Simon, 2022, p. 9).

Az affektum fogalmához kapcsolódó „teresedés” jelensége, feltétele rámutatott arra, hogy az előadói testek és a színházi tér kölcsönhatása kiemelt jelentőségű a darab esetében. Korábban az idő faktorának jelentőségét helyeztük vizsgálódásunk középpontjába. A fentieket végiggondolva azonban felmerül az ötlet, hogy a jövőben újabb típusú terekkel kísérletezhetünk, amelyek az

<sup>5</sup> Példaként egy kutatást ír le, amely szerint a kísérletben részt vevők videófelvételeket megnézve a kellemes-kellemetlen skálán kellett jelölniük a tapasztalatot. Az eredmény azt mutatta, hogy a legszomorúbbként számon tartott videót jelölték a legkellemesebbnek. Azaz, a kísérlet rámutatott arra, hogy az érzelem nincs korrelációban a megélt élmény hatásával.

előadás újabb megvalósítási lehetőségeit rejtik magukban. Az entusiasmost immár figyelembe véve célunk tehát olyan téri konstrukciót alkotni, amelyben a test egyenrangú részét képezi a szent térnek. Az elméletet megfontolva, olyan intenzitást keresünk, amely a „térélmény” testi, érzéki tapasztalatából formálódik meg. A „térélmény” nem csupán színházi értelemben véve értendő. Gondolatkörünkben a Pilinszky-től kölcsönzött kifejezéssel árnyalódik (lásd *Terek* c. vers): „Ott épp az történik, ami épp nekem kibírhatatlan”.

Az Immobile (Szigethy, 2023) előfelvetéseit és művészi céljait sorba véve, az affektum jelen esetben a műalkotás létmódjának összevetője, amely nem kapcsolódik a szubjektumokhoz, lehetőséget ad az egyénnek kilépni önmagán túlra (5. ábra), miközben az mégis testi élményt él át. Tételmondatunkká ezért a következő állítás válik: „úgy ülök, hogy krátert vágok a földbe” (Pilinszky, 2020, p. 9).

### 5. ábra

*Tóth Gabriella. (n.d.). [fotó]*



## 5. Következtetések

Deleuze filozófiájára támaszkodva eszközt kaptunk arra, hogy az értelmezés kilépjen a pszichologizáló olvasat kereteiből, és megmagyarázhatóvá, leírhatóvá váljon az a minőség, amelyet korábban megnevezetlenül kutattunk.

Az alkotói folyamat átgondolásának, értelmezésének tapasztalata megerősítette a felvetésünket, amely szerint a mű szabályrendszerének felderítésére való törekvés hozzájárul az alkotói mesterség továbbfejlesztéséhez. Ezen szabályrendszert jellemzi, hogy elválaszthatatlannak tartjuk a művészeti- és tudományágak együttélését. Az *Immobile* (Szigethy, 2023) egy olyan mű, amely sem formai innovációra, technikai látványosságra, sem szövegmű illusztrálására vagy adaptációjára nem törekszik. A darab léte a fent kibontott színházesztétikai elvek hálójában való megtestesülésével teljesül be.

## Irodalomjegyzék

- Ahern, S. (Ed.) (2017). *Affect Theory and Literary Critical Practice. A Feel for the Text*. Cham, Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97268-8>
- Artaud, A. (1985). *A könyörtelen színház*. Gondolat Kiadó.
- Darida, V. (2018). *Eltérő színterek. Nagy József színháza*. Kijárat.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2013). *Mi a filozófia?* Műcsarnok.
- Deleuze, G. (1994). A filozófiáról. *Pompei, No. 4*, 155–172.
- Fischer-Lichte, E. (2009). *A performativitás esztétikája*. Balassi Kiadó.
- Gyimesi, T. (2008). *Szókésvonlak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Kijárat.
- Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique, No. 31*, 83–109. <https://doi.org/10.2307/1354446>
- Péter, Sz. (2016). A művészet fennsíkjai. *Magyar Filozófiai Szemle 60(1)* 120–134.
- Pilinszky, J. (2020). *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*. Magvető Kiadó.
- Simon, A. (2022). *Affektív megértés. Hermeneutikai határmezsgyék az antik esztétikában, retorikában és poétikában*. Ráció Kiadó.
- A szentmise menete: Liturgia. (n.d.). Liturgia. <https://www.liturgia.hu/a-szentmise-menete/>
- Szigethy, N. (Director & Choreographer). (2023). *Immobile – emelkedő zuhanás/szabadesés* [Dance performance]. Magyar Táncművészeti Egyetem.

## Ábrák jegyzéke

1. ábra: Tóth, G. (n.d.). *Blaskó Borbála* [fotó].
2. ábra: Bobál, K. (n.d.). *Blaskó Borbála, Gömöri Lara, Szigethy Norbert*. [fotó].
3. ábra: Bobál, K. (n.d.). *Blaskó Borbála, Gömöri Lara*. [fotó].
4. ábra: Bobál, K. (n.d.). *Gömöri Lara*. [fotó]
5. ábra: Tóth, G. (n.d.). [fotó]



## Steinmassler János, Lábán Rudolf eltitkolt nagybátyja<sup>1</sup>

Nincsenek könnyű helyzetben a Lábán Rudolf életével és munkásságával foglalkozó kutatók. Olykor egyenesen úgy tűnik, mintha a 20. századi táncművészet emblematisz alakja kaján mosollyal bújócskát játszana velük. Önéletrajza, az *Ein Leben für den Tanz* híján van bármiféle faktográfiai konkrétumnak, hemzsegnek benne a pontatlanságok és ködösítések. Az a tündéri könnyedség, amellyel Lábán a tényeket kezeli, rögtön az első oldalakon megmutatkozik. „Szülőházam a nagy, széles folyóra tekintett – írja anélkül, hogy elárulná szülővárosa és a folyó nevét, de nyomban hozzát teszi –, ahol egyik nagybátyám olyan szégyenteljes halált halt (Lábán, 1935/2009, p. 33).” Nagyon hatásos, drámai bevezetés, egy tragédia sejtetése, csak hogy Lábánnak nem volt olyan nagybátyja, aki a Duna hullámaiba veszett volna. Volt viszont egy királyi tanácsos nagybátyja, apjának József Mátyás nevű legfiatalabb öccse, aki valóban dicstelenül végezte: máig ismeretlen okból öngyilkos lett Budapesten, ahol vasúti és hajózási m. k. főfelügyelőként működött (Lábán József síremlékének felirata, 1898). Lábán nem nevezte meg ezt a rokont, de ebben aligha a halott, vagy a hozzátartozói iránti kegyelet vezette: életrajzában családjának egyetlen tagját sem említi név szerint. Élete végén némelyiküket megnevezte legközelebbi munkatársának, Lise Ullmannak, mint pl. a nevelőszüleit, Sendlein Antal városi főmérnököt és nejét, Annát, vagy a Németországban működő, olykor Pozsonyban is fellépő színészt, Adolf Miliust. Róla Lábán úgy ír, mint a család fekete bárányról (Lábán, 1935/2009, p. 33), akivel – bizonyára sikerei és hírneve hatására – a család később megbékült. Sendleinékről fontos megjegyezni, hogy míg Lábán édesanyja és két húga követték a katonatiszt, id. Lábán Rudolfot szolgálati helyőrségeire, addig a kis Rudiról Pozsonyban ez a gyermektelen rokon házaspár – id. Lábán Rudolf nővére és annak férje -- gondoskodott.

Sikerült további családtagokat is beazonosítanom, mint pl. az említett tragikus véget ért Józsefet és egy másik nagybácsit, pontosabban nagy-nagybácsit, Steinmassler Jánost (1815-1864), aki azért érdekes számunkra, mivel ő is, akárcsak Lábán Rudolf, a táncnak szentelte az életét: táncmester volt Pozsonyban (Vojtek, 2012). Ő Lábán apai nagyanyjának, Steinmassler Máriának (1816-1896) volt a testvére – lásd a Lábán 2019-es kiadású önéletrajzi műve hátsó borítójának a belsején található családfát (Laban, 1935/2019). Házas ember volt, feleségét Gerencséry Annának hívták. A testvérek között felnőtt korukban is nagyon szoros volt a kapcsolat. Erről tanúskodik, hogy János gyermekeit, Mária Filoména Clarát (1844-?) és Rudolf Nepomuk Jánost (1845-?) Mária és férje, Lábán Antal tartották keresztvív alá a pozsonyi Szent Márton dómban. A fiú esetében az anyakönyv keresztszültre vonatkozó rubrikájában ez áll: „Steinmassler Mátyás Csász. Kir. Tanácsnok Udvari Orvos helyett Laban Antal (Matrika narodených 1843-1847, p. 235). Steinmassler valószínűleg Bécshez kötődő kötelességei miatt nem vehetett részt személyesen a szertartáson.

Dr. Mathias Steinmassler, von Steinwall lovag Károly főhercegnek, a Napóleon elleni asperni csata győztesének személyi orvosa volt. Köztiszteletnek örvendett, halála után Pozsonyban teret neveztek el róla az egykori Terézvárosban, mely a Váralja dunaparti részén terült el. Lábán Rudolf ezt a lokalitást választotta nemesi előnévéül, melyet az uralkodó 1897-ben díjmentesen adományozott neki.

.....  
<sup>1</sup> (Vojtek, 2020)

Steinmassler János személye érdekes adalékként szolgál, mivel következtetni enged a táncmesterek társadalmi pozíciójára. Sem a nagyra becsült udvari tanácsos, de a Steinmassler és Lábán család többi tagja sem tartotta színvonalán alulinak a táncmester rokont.

Noha II. József 1783-ban Budára helyeztette át a központi főhivatalokat, a koronázások és a diéták továbbra is Pozsonyban zajlottak. Az országgyűlés ülései alatt (1825-1848) a városban pezsgett az élet, egymást érték a pompás rendezvények, bálók, amelyeken fontos szerep jutott a táncmestereknek. A reformkor évei ezek, amikor a nemzeti öntudatra ébredés szelleme eljutott a báltermekbe is. Az új nemzeti társastánc-törekvések szalonképessé tették az egyszerű nép körében kedvelt táncokat. Neves táncmesterek a magyar néptánc stilizált motívumait a francia négyes elemeivel ötvöztve létrehozták az első szabályozott magyar táncokat. A magyar tánc a reformeszmékkel való politikai azonosulás jelévé vált. A csárdás országszerte osztatlan népszerűsége tette szert, rövidesen a színpadot is meghódította. Az országgyűlésen résztvevő ifjúság a bálokon tüntető módon a csárdást, valamint a francia és a lengyel nemzeti táncokat részesítette előnyben az osztrák és német táncokkal szemben.

Noha Steinmassler szalon-táncmester volt, az Országos Széchényi Könyvtár színlapgyűjteményében sikerült rábukkannom egy olyan plagátra<sup>2</sup>, amelyen színpadi táncosként szerepel (*Nemzeti Színház, Mimikai táncz-egyveleg*, 1846). Ez a plagát az akkor Londonban működő híres olasz-francia táncos házaspár, Fanny Cerrito és Arthur Saint-Léon harmadik pesti fellépését hirdette 1846. október 24-én a Nemzeti Színházban. A *Mimikai táncz-egyveleg* című három részes produkció keretében bemutatásra került Vilmos Reuling (1802-1877) *Az élet apró bajai* (*Die kleinen Leiden des menschlichen Lebens*) című egyfelvonásos vígoperája. A külföldi vendégek az utolsó részben szerepeltek, melynek fénypontja a Cerrito által bemutatott spanyol karaktertánc, a Gitana volt. Az ő felléptüket előzte meg az új magyar társastánc, a Kolosanszky János balettmester által összeállított és betanított Andalgó, melynek zeneszerzőjéről a plagát nem tájékoztat. Az Andalgót hat pár táncolta, hölgyek: Szilágyi Lili, Novák Teréz, Pirok Karolina, Valitzky Anna, Koch Antonia és Leopoldina - valamint az urak: Kolosanszky, Freund S., Abeles A., Chladek A., Friedrich Lőrinc pesti táncmester és Steinmassler pozsonyi táncmester. Ez a két utóbbi nem volt tagja a pesti Nemzeti Színháznak, nevüket nem találjuk a színházi zsebkönyvben (*Nemzeti színházi zsebkönyv 1847-ik évre*, 1849) feltüntetett vendégszereplő művészek között sem. Friedrichről tudjuk, hogy 1856-ban Pozsonyban működött, mint Szabó József aradi színtársulatának balettmestere (*Prešporské Mestské Divadlo, Mátyás diák*, 1856). De hogyan került a társastáncokat tanító pozsonyi Steinmassler a pesti Nemzeti Színház színpadára, ráadásul olyan nagy sztárok társaságában, mint Cerrito és Saint-Léon? Valószínűleg Kolosanszkyval való személyes ismeretségének köszönhetően, akivel 1841-ben találkozhatott, amikor az két tanítványával fellépett a pozsonyi Pálffy-kertben (*Journal des Sommertheaters im hochfürstlich Pálffy'schen Garten*, 1841). Ez csupán feltételezés, mindenesetre Steinmasslernak olyan tánctudással és előadói készséggel kellett rendelkeznie, amellyel kiérdemelte a pesti meghívást. Pályafutásáról, azon kívül, hogy családjával később Bécsbe költözött, egyelőre semmit sem sikerült megtudnom, azt sem, hogy kinél tanult, ki volt a mestere. Feltehetően Pozsony akkoriban legnevesebb táncmesterénél, Dimmer Sebastiánnál tanulhatott.

Steinmassler János húgának unokája, ifj. Lábán Rudolf mindenesetre örökölte azokat a Steinmassler-géneket, amelyek a nagy-nagybácsit a táncra predesztinálták. Hasonlított rá a csárdás iránti rajongásában is. Ez egész kicsi korában kezdődött, nagyapja házában, ahol a nevelőszüleiével együtt lakott, s amelynek földszintjén a nagyapapa kávéháza működött. Itt cigányzenekar húzta esténként az akkor rendkívül népszerű csárdásokat, és a kis Rudi ezek hangjai mellett aludt el. De

.....  
<sup>2</sup> jelentése plakát, illetve szórólap, a 'plakát' szó szlovák megfelelője (szerkesztői megjegyzés)

erről az életrajzában egy szót sem olvashatunk. A csárdást csak a bécsújhelyi Mária Terézia Katonai Akadémián töltött tanulóéve kapcsán említi. Itt egy ünnepségre kadéttársai számára többek között egy csárdást is betanított (Lábán, 1935/2009). Lisa Ullmannról (1960) megtudhatjuk, hogy gyermekként nagyszülei aranylakodalmán [Ullmann helytelenül ezüstlakodalmat említ] az asztalon ropta a csárdást, és hogy a gimnáziumban néhány barátjával csárdáskört alapított. Lábánnak semmiféle személyes emléke nem lehetett táncmester rokonáról, hisz az még 15 évvel a születése előtt meghalt, de nehezen hihető, hogy unokája tánctehetségét látva a nagymama, aki olyan szívesen mesélt a kis Rudinak, ne említette volna neki táncmester bátyját.

A nyolcvanas években levelezésben álltam Lábán neves magyar tanítványával, az akkor Rómában élő Milloss Auréllal (1906-1988), akinél rákérdeztem a Lábán-önéletrajz furcsa titkolódzásainak okára. Milloss Aurél ezt írta válaszában:

„A nyugati tánc történet e kétségkívül leghíresebb úttörőjének életadatait eddig még senki sem volt képes kellő pontossággal megállapítani és szintetikus – illetve életműve kirajzolódásának analitikus áttanulmányozásával szorosan összefüggő módon – leszögezni.“ (Itt megjegyzendő, hogy 1985-ben, amikor Milloss e sorokat írta, Valerie Preston-Dunlop még nem írta meg Rudolf Laban: *An Extraordinary Life* c. könyvét, az csak 1998-ban jelent meg. Preston adatgyűjtése során felkereste Rómában Milloss Aurélt is.) Milloss válasza így folytatódik:

Ez tulajdonképpen nem is csoda, mert Lábánt mindig csak belső meglátásainak megvalósítása érdekelte. Bizonyára ezért nem vezetett naplót, és ezért nem fektetett súlyt arra, hogy életeseményeinek dokumentumait és közreműködéseinek színlapjait, programfüzeteit, kritikáit, valamint műveinek fotográfiáit szisztematikusan megőrizze. Ami mindebből még valahogy megtalálható, az sajnos fájdalmasan hiányos, és a még valamiképpen megmaradt feljegyzései és úgy élet-, mint munkamozzanatainak ügyében hozzá intézett kérdésekre adott válaszai sem tekinthetők mindig tökéletesen elfogadhatóknak. Ezek ugyanis gyakran vannak telve ellentmondásokkal, amennyiben gondolatmeneteit igen szabadon és könnyedén szerette túlszárnyaztatni. Szelleme és fantáziája, néha az abszurdumig is túlfűtött mozgékonyágának jegyében, életének és működésének egyes eseményei, valamint azoknak dátumai, de facto, szinte hihetetlen és ezért kétségbeejtő könnyedséggel keveredtek össze kijelentéseiben, sőt részben talán magában az emlékezetében is. Pregnáns bizonyíték erre az *Ein Leben für den Tanz* című autobiográfikus könyve. Hiszen abban pontos adatok helyett inkább csak egyes művei létrejöttének fantasztikusan, illetve nem mindig ténylegesen megtörtént események alapján kifejtett meséit találhatjuk meg, de ezeket viszont olyan sokatmondó, emblemikusoknak tartható kifejezésekben, hogy belőlük végeredményben mégis sok minden mérhetetlenül fontosat meríthetünk: főképpen a lábáni poétika páratlan lényegességének közelebbi megismerését. S ha azt a tényt is tekintetbe vesszük, hogy a mester hatalmas értékű újító életművének eredete ezen könyvében éreztetett mélyenvágó táncpoétikai megálmodásainak titkaiban rejtett, akkor az már nem is szabad érdekellen bennünket, hogy a benne szinte regényszerűen kifejtett meséi mennyiben jöttek ténylegesen megtörtént vagy talán egyáltalán meg se történt életeseményeinek sugallatai alapján létre. De ez persze nem zárja ki annak a szükségét, hogy Lábán működésének ezen könyvben visszatükrözött úgymond csak „metafizikai“ históriája mellett végre annak „fizikai“, azaz kronológiailag is pontosított története szintén ismeretessé válhassék. Enélkül ugyanis aligha sikerülhetne Lábán elméleti és gyakorlati vívmányait a legérzékenyebb relációikban is tökéletesen megérteni és a táncművészet jobb jövője számára most már teljes egészükben is kiaknázni és százszázalékosan konstruktív módon értékesíteni (personal communication, 1984).



Ezzel a rövidke tanulmányommal arra szeretném felhívni nagyra becsült magyarországi kollégáim figyelmét, hogy érdemes kutatni, mert még mindig előkerülhet egy-egy érdekes adalék Lábánnal kapcsolatban, arról nem is szólva, hogy budapesti évei még mindig feldolgozásra várnak. A kutatást érdemes volna Erdélyre is kiterjeszteni. Lábán édesanyja, Bridling Mária Theresia Anna (1856-1926) ugyanis brassói születésű volt (*Laban Rudolf és Bridling Mária házassági bejegyzése a Pozsonyi r. k. szent Márton plébánián*, 1879). Lábán anyai nagyapja Johann Baptist Bridling (1811- ?), katonaeorvos, a galíciai Tarnoból származott (*Qualifikation-Liste Johann Baptist Bridling*, n.d.). Érdemes volna tisztázni honnan, milyen útvonalon érkeztek a Lábánok Magyarországra. Az első Lábán (Franz Lábán 1734-1797) 1758-ban nyert Pozsonyban polgárjogot. Mivel a morvaországi Výchovice községben született (*Knihá mešťanov 1700-1767*, p. 108.2.2.e) ott kell kezdeni a kutatást. Mindezen családi vonatkozás és a budapesti diákévek kutatása nagyban hozzájárulhatna Lábán Rudolf jobb megismeréséhez.

## Összefoglaló

A szerző Lábán Rudolf különös stílusban írt (hely- és személyneveket nélkülöző) *Ein Leben für den Tanz* című önéletrajzából kimaradt táncmester nagybátyjával, Steinmassler Jánossal (1815-1864) foglalkozik. Dokumentumok bizonyítják, hogy Steinmassler Jánosnak mind a saját, mind a Lábán családdal jó rokoni viszonya volt. A pozsonyi táncmester 1846 október 24-én a Pesti Nemzeti Színházban vendégszereplő Fanny Cerritovál és Arthur M. Saint Léonnal egy műsorban lépett fel. A szerző Lábán tanítványától, Milloss Auréltól igyekezett megtudni, hogy Lábán miért hallgatott táncmester rokonáról, miközben a színész Myliust megemlítette önéletrajzában. Milloss válaszelevelében érdekes jellemzést nyújtott mesteréről, ám e kérdésre nem tudott kielégítő választ adni. Lábán táncmester elődjéről Valerie Preston- Dunlop nagyszerű Lábán monográfiájában sem találunk említést. Végezetül a szerző felhívja a magyar kollégák figyelmét, hogy Lábánnal kapcsolatban még mindig van mit kutatni: budapesti évei máig nincsenek feltárva, az anyai ággal, a Bridling családdal is érdemes volna foglalkozni, valamint feltérképezni az útvonalat, amelyen a Lábánok Magyarországra érkeztek.

## Irodalomjegyzék

- Journal des Sommertheaters im hochfürstlich Pálffyischen Garten.* (1841). Pressburg. Pozostalost J. Batku Archív hl. mesta Bratislavy .
- Knihá mešťanov 1700-1767* 108.2.2.e. old. Archív hlavného mesta Slovenskej republiky Bratislavy. Lábán József (1850-1898) síremlékének felirata a pozsonyi Szent Márton temetőben. Bratislava, Ondrejský cintorín, sektor I./2.
- Lábán, R. (2009). *Táncnak szentelt élet.* (B. Nagy, Trans.) L Harmattan Kiadó. (Original work published 1935).
- Laban, R. (2019). *Život pre tanec* [Táncnak szentelt élet.] Spomienky Divadelný ústav Bratislava. (Original work published 1935).
- Laban Rudolf és Bridling Mária házassági bejegyzése a Pozsonyi r. k. szent Márton plébánián.* (1879). R. kat. farský úrad sv. Martina v Bratislave. Matr. č. 199, s. 12. a.b., č. 60, r. 1879. Archív hl. mesta Bratislavy.
- Matrika narodených 1843-1847 [Születési anyakönyv 1843–1847], Archív hl. mesta Bratislavy.
- Nemzeti Színház, Mimikai táncz-egyveleg.* (1846. október 24). [Színlap]. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, zínlapgyűjtemény 1846/220.
- Nemzeti színházi zsebkönyv 1847-ik évre*, p. XLII–XLIII. OSZK Sztt 0273.

- Prešporské Mestské Divadlo, Mátyás diák.* (1856 Okt. 2). [Plakát] Zbierka divadelných plagátov, inv. č. 142. Archív hl. mesta Bratislavy.
- Qualification-Liste Johann Baptist Bridling* (n.d.). Österreichisches Staatsarchiv Wien.
- Ullmann, L. (1960). Lábán Rudolf. In G. Dienes, & P. Morvay (Eds.), *Táncstudományi tanulmányok 2. 1959–1960.* Magyar Tácművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága.
- Vojtek, M. (2012). Bratislavské korene Rudolfa von Labana. [Rudolf von Laban pozsonyi gyökerei.] In R. Laban. (2012) *Život pre tanec Spomienky.* [Táncnak szentelt élet.] Divadelný ústav, Bratislava.
- Vojtek, M. (2020). Utajený prastrýko Rudolfa von Labana. In *Tanec ročník VII(2)*, (Rev. ed.) 62–67.



## Pleasure and Dance

### Introduction

Dance is one of the subjects of the psychology of art which as a discipline focuses on the creator, piece of art, audience, creative environment and their relationship and interdependence (Panić, 1997; Runco, 2004; Vukadinović, 2017). A person can dance spontaneously without having any dance training, but one can also dance as a professional or a recreational dancer after acquiring certain knowledge and education in the field of dance (Rose et al, 2020). Thus, both spontaneous dance and dance as a form of art could be studied within the psychology of art.

On the one hand, spontaneous dance represents a voluntary activity of consciously moving one's body by synchronising the movements to the rhythm and music. Dance is chosen over other activities, because its performance is perceived as pleasant and brings pleasure to the dancer (Krešić, 1997). On the other hand, dance as a form of art is always performed in accordance with some strict rules which include the duration, setting and a certain dance technique. Dance as a form of art always involves an idea or message that is communicated to the audience and is designed with the intention of evoking some kind of aesthetic experience in the observer (Blom & Chaplin, 2000; Carter, 1998; Džadžević, 2005; Jowit, 1994; Krešić, 1997; Layson, 1994; Tufnell & Crickmay, 2006; Vukadinović & Marković, 2012, 2017). Having these definitions in mind, regarding dance as a form of art, researchers could explore topics related to the choreographer, the performer and the creative process. They can also look into the form of a performance or choreography, the audience and the creative environment. When it comes to spontaneous dance, the focus can mainly be on the dancer (performer) since this kind of engagement does not require a choreographer, an audience or choreography. Moreover, it does not demand a specific setting such as a stage, since spontaneous dance could be performed at home or at various events such as parties and celebrations (Lowatt, 2018).

In this paper, the main focus is on dancers and their motivation for dancing. Many authors have tried to answer the question of why people dance and what drives them to this universal human activity (Christensen et al., 2017; Lovatt, 2016, 2018; Maletić, 1986; Maraz et al., 2015). Many answers were given from the point of view of various approaches and perspectives, among which are historical, anthropological, sociological, evolutionary, cultural, psychological, artistic, neurobiological, medical, etc. Among the reasons why people dance, researchers single out two important tendencies. The first one is mainly physical and includes the innate human need for rhythmic movement, the need to express emotions, the improvement of one's physical condition and overall fitness and the acquisition of new skills. The second is mainly psychological and includes the need for aesthetic shaping and for the symbolic transformation of received experiences, the improvement of mood and self-confidence, an escape from reality, as well as the need to gather in a community by socialising and establishing intimacy with other people (c.f. Vukadinović, 2019). In all these cases, there is some kind of underlying search for pleasure regardless of the tendency. While dancing, one can (un)consciously search for psychological, neurobiological, physical or aesthetic pleasure one at a time or for all of them at once.

## Pleasure and dance

Pleasure could be defined as a feeling which occurs when people perceive that they have satisfied one of their desires (Milivojević, 2005). Milivojević (2005) points out that pleasure is the result of a psychological reaction. He emphasises the subtle difference between pleasantness and pleasure. According to Milivojević (2005), pleasantness is a sensation that is a consequence of the body's reaction to external and internal stimuli, which also has its own mental representation. Therefore, it is both a physical and psychological phenomenon. In contrast, pleasure is a feeling primarily associated with a psychological response that is secondarily manifested in the body. This psychological response is accompanied with bodily sensations of pleasure such as movement of one's body that flows freely, rhythmically and in harmony with its surroundings (Lowen, 1975). In addition, body aliveness is the main physical manifestation of pleasure.

Guided by the assumption that the feeling of pleasure occurs when people perceive that they have satisfied one of their desires, and bearing in mind how complex, multifunctional and multidimensional phenomenon dance is, it can be assumed that it represents an extraordinary possibility and a rich source of pleasure for a person who participates in it. We will look at how neurobiological, psychological, social and aesthetic aspects of dance are connected with pleasure.

On the *neurobiological level*, pleasure stems from the rhythmicity of dance in general, as well as from the movement to the music, regardless of what kind of movements a person synchronises with the rhythm (Foster Vander Elst et al., 2021; Janata et al., 2012; Witek et al., 2015). This kind of pleasure can be related to the desire for "feeling good" (Jola & Calmeiro, 2017), which tends to maintain physical health and well-being (Hanna, 1995). Many studies have also indicated that dance is a very commonly used tool for improving not only physical but also psychological well-being of a person (c.f. Vukadinović, 2019).

On the *psychological level*, through spontaneous dance and dance as a form of art, various desires can be expressed and fulfilled so that a person may experience the feeling of pleasure as a result. For example, the desire to acquire skills and learn something new is singled out by many authors as an important driver and source of pleasure (Andrzejewski et al., 2013; Glass, 2005; Golomer & Dupui, 2000; Hugel et al., 1999; Maraz et al., 2015). Moreover, numerous studies point to the mood improvement and higher self-confidence which can be gained through dancing (Christensen et al., 2017; Hanna, 1995; Koch et al., 2007; Netz & Lidor, 2003).

On the *social level*, desires which are assumed to be the source of pleasure include the desire to socialise (Walker & McGlone, 2013), involving in dance as a means of seduction, or even achieving a more intimate contact through dance in pairs, but also expressing one's sexuality through dance (Džadžević, 2005; Hanna, 1988).

Satisfying a person's desire to express themselves, either literally (through spontaneous dance) or symbolically through dance as a form of art, is also connected to the *aesthetic level* of pleasure. The fulfilment of the desire for the beauty of one's own movement, for the meaning that is communicated through it, as well as for the expression of thoughts, ideas, states and feelings in a symbolic way, and therefore the satisfaction of the desire to participate, contributes to a feeling of pleasure that can be a part of the entire aesthetic experience of a dancer (Vukadinović, 2019).

As these aspects are often intertwined, it is almost impossible to understand them if we look at them separately. For that reason, the approach which would be the best would include the analysis of each element but at the same time the understanding of their inseparability and interconnection.

## Self-realisation as potential of dance

The feeling of pleasure also occurs when people perceive that they have fulfilled some of their value standards (e.g. authenticity), when they are satisfied with themselves or with some of their behaviour that led to the satisfaction of a desire (Milivojević, 2005). The value standard can be very different because value is defined as a quality attributed to something by the evaluator, for example, beautiful, exciting, truthful, expressive, strong, professional, etc. (Panić, 1998). Each person has in their mental system a certain scale which is determined by their needs, experience, the spirit of the times, and even ruling stereotypes and according to which they evaluate the world (Panić, 1998). Panić (1999) points out that value standards imply that a person previously has a certain value orientation, as well as a developed evaluative opinion that manifests itself in valuation processes, and is based “on the understanding of value categories and principles of valuation in all areas of human activity and knowledge”, and as such, evaluative thinking represents one of the most important intellectual functions of a person.

Pleasure related to the feeling of satisfaction with oneself may occur regardless of whether a person engages in dance professionally or recreationally and whether dance movements are used in dance therapy or a person is just dancing at parties. The value standard that can be fulfilled through dance is, for instance, *authenticity*, which includes a certain kind of freedom and truthfulness – two exceptional universal human values. For example, for people who have experienced spontaneous dance as a medium for health improvement, an authentic representation of oneself, an experience of freedom of body and movement, with the expression of one's own feelings, thoughts and even the whole personality can result in a feeling of satisfaction with oneself. For those people who dance professionally, achieving the feeling of satisfaction with oneself is somewhat more complicated, because in addition to personal standards, the dancer may also want to meet professional ones. Achieving the feeling of satisfaction with oneself in performers is also related to intrapersonal, contextual, interpersonal, and cultural factors (García Dantas et al., 2018; Langdon & Petracca, 2010). Moreover, this feeling can be significantly influenced by the form of dance to which a performer is dedicated (solo or pair dance), the level of knowledge, the degree to which a person identifies with the role of the dancer, the style of the choreographer, clothes and shoes, the use of mirrors during practice, as well as the level of professionalism (professional or recreational dancers) (Vukadinović, 2019). The art of flamenco dance is a good example because it includes the possibility for the performer to experience the feeling of satisfaction with oneself, within a strictly defined rhythm, clear and complex dance technique, as well as expressive and authentic interpretation (Vukadinović, 2002). All of the above factors can encourage the free expression of a dancer's authentic style which could be a source of the feeling of satisfaction with oneself.

Along with authenticity, high value in dance is also attributed to *creativity*. The creative act enables the manifestation and often the realisation of a person's creative potential, which leads to the feeling of satisfaction with oneself. In this sense, dance is a creative act, whether it is performed by amateurs freely combining the movements that “happen to them” and harmonising them with the rhythm, or whether it is performed by a top professional within the framework of strictly defined rules of form and a set choreography.

Pleasure and the feeling of satisfaction with oneself resulting from dance as a creative act are closely related to the concept of *self-realisation*, which can be broadly defined as fulfilment of one's own potential (Maslow, 1943, 1962; Milivojević, 2005; Lowen, 1975). Very similar to Milivojević (2005), who connects pleasure and the feeling of satisfaction with oneself with the desire for self-realisation, Lowen also believes that pleasure is connected with self-realisation,

i.e. with self-realisation achieved through a creative approach to life (Lowen, 1975). He points out that such a creative approach implies a complete perception of reality as it is, as well as the ability of a person to combine two opposites in a creative act – one's own imagination that comes from the “inner child” and a realistic approach. In his opinion, this could be achieved by rediscovering “childlike innocence” in oneself, by approaching life with an “open heart” and by establishing faith in oneself and life. According to Lowen, a person who can accept and listen to the “inner child” always has fresh enthusiasm and capacity for pleasure as well as the spontaneity needed for self-expression. Although Lowen talks about a person's self-realisation in the context of their experience in body-centred therapeutic approach, dance is an extremely powerful and fertile ground on which the individual performers can manifest, develop and realise their creative potential. In this regard, various studies have shown that there is a significant connection between the experience of self-realisation through dance and the feelings of pleasure that accompany it (Dou et al., 2021; Song et al., 2017).

## Conclusion

Dance, as an artistic or recreational form, as a medium of healing, expression, communication, skill acquisition, etc., enables the performers to satisfy various desires and fulfil high value standards such as freedom, authenticity and creativity, and thus to experience pleasure and the feeling of satisfaction with oneself. As such, dance enables the process of self-realisation. General well-being, good physical shape, the feeling of strength and freedom of movement, the experience of one's own beauty are just some of the accompanying reasons why an individual chooses to dance. In that way, dance is not just a multifunctional, multidimensional and complex phenomenon, but it is also a mediator of important biological and psychological functions of people. Dance is a realm of existence that allows for a creative adventure for those who engage in it. It can restore the pleasure of living an authentic life. That is why Lowen (1975, p. 28) points out that the foundation for joyful life is the pleasure that a person feels in his or her body. According to him, without this bodily pleasure of aliveness, living would be just a struggle for survival from which the threat of tragedy would never be absent.

Finally, on a broader level, dance is a powerful and creative means through which the mythologically important human mission of conceiving *Hedone* (Pleasure) through the unity of *Eros* and *Psyche* could be accomplished in order to live a more joyful life fulfilled with a sense of purpose.

## Reference List

- Andrzejewski, C. E., Wilson, A. M., & Henry, D. J. (2013). Considering motivation, goals, and mastery orientation in dance technique. *Research in Dance Education*, 14(2), 162–175. <https://doi.org/10.1080/14647893.2012.733364>
- Blom, A., & Chaplin, L. (2000). *The moment of movement*. Dance books.
- Carter, A. (1998). *Dance Studies Reader*. Routledge.
- Christensen, J., Cela-Conde, C. J., & Gomila, A. (2017). Not all about sex: neural and biobehavioral functions of human dance. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1400(1), 8–32. <https://doi.org/10.1111/nyas.13420>
- Dou, X., Jia, L., & Ge, J. (2021). Improvisational Dance-Based Psychological Training of College Students' Dance Improvement. *Frontiers in Psychology*, 12, 1714. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.663223>



- Džadžević, D. (2005). *Igra*. Prometej.
- Foster Vander Elst, O., Vuust, P., & Kringelbach, M. L. (2021). Sweet anticipation and positive emotions in music, groove, and dance. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 39, 79–84. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2021.02.016>
- García Dantas, A., Amado Alonso, D., & Sánchez Miguel, P. A. (2018). Factors dancers Associate with their body dissatisfaction. *Body Image*, 25, 40–47. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2018.02.003>
- Glass, R. (2005). Observer response to contemporary dance. U. R. Grove, C. Stevens & S. McKechnie (Eds.), *Thinking in Four Dimensions. Creativity and Cognition in Contemporary Dance* (pp. 107–121). Melbourne University Press.
- Golomer, E., & Dupui, Ph. (2000). Spectral Analysis of adult dancers' sways: sex and interaction vision-proprioception. *International Journal of Neuroscience*, 105(1–4), 140–144. <https://doi.org/10.3109/00207450009003262>
- Hanna, J. L. (1988). *Dance, sex, and gender: Signs of identity, dominance, defiance, and desire*. University of Chicago Press.
- Hanna, J. L. (1995). The power of dance: health and healing. *Journal of Alternative and Complementary Medicine: Research on Paradigm, Practice and Policy*, 1(4), 323–331. <https://doi.org/10.1089/acm.1995.1.323>
- Hugel, F., Cadopi, M., Kohler, F., & Perrin, P. (1999). Postural control of ballet dancers: a specific use of visual input for artistic purposes. *International Journal of Sports Medicine*, 20(2), 86–92. <https://doi.org/10.1055/s-2007-971098>
- Janata, P., Tomic, S. T., & Haberman, J. M. (2012). Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. *Journal of Experimental Psychology: General*, 141(1), 54–75. <https://doi.org/10.1037/a0024208>
- Jola, C., & Calmeiro, L. (2017). The dancing queen: explanatory mechanisms of the 'feel-good effect' in dance. In V. Karkou, S. Oliver, & S. Lycouris (Eds.), *The Oxford handbook of dance and wellbeing* (pp. 13–40). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199949298.013.1>
- Jowitt, D. (1994). Expression and expressionism in American modern dance. In J. Adshead-Lansdale, & J. Layson (Eds.), *Dance History: An Introduction* (pp. 169–181). Routledge.
- Koch, S. C., Morlinghaus, K., & Fuchs, T. (2007). The joy dance: specific effects of a single dance intervention on psychiatric patients with depression. *The Arts in Psychotherapy*, 34, 340–349. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2007.07.001>
- Krešić, I. (1997). Osnovni problemi umetničke igre. U. I. Hrnjica, V. Panić, K. Radoš, & I. Krešić (Eds.), *Psihologija* (pp. 245–279). Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Langdon, S. W., & Petracca, G. (2010). Tiny dancer: Body image and dancer identity in female modern dancers. *Body Image*, 7, 360–363. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2010.06.005>
- Layson, J. (1994). Historical perspectives in the study of dance. In J. Adshead-Lansdale, & J. Layson (Eds.), *Dance History: An Introduction*, (pp. 4–17). Routledge.
- Lovatt, P. (2016). This is why we dance. *BBC Science Focus*, 302, 64–67.
- Lovatt, P. (2018). *Dance psychology*. Nortfolk.
- Lowen, A. (1975). *Pleasure. A creative approach to life*. Penguin Books.
- Maletić, A. (1986). *Knjiga o plesu*. Kulturno-prosvetni sabor Hrvatske.
- Maraz, A., Király, O., Urbán, R., Griffiths, M. D., & Demetrovics, Zs. (2015). Why do you dance? Development of the dance motivation inventory (DMI). *PLoS One*, 10(3), e0122866. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0122866>

- Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370–396. <https://doi.org/10.1037/h0054346>
- Maslow, A. H. (1962). *Religion, Values, and Peak Experiences*. Viking.
- Milivojević, Z. (2005). *Emocije*. Prometej.
- Netz, Y., & Lidor, R. (2003). Moods alternations in mindful versus aerobic exercise modes. *Journal of Psychology*, 137, 405–419. <https://doi.org/10.1080/00223980309600624>
- Panić, V. (1997). *Psihologija i umetnost*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Panić, V. (1998). *Rečnik psihologije umetničkog stvaralaštva*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Panić, V. (1999). *Aksiologika ili logička argumentacija vrednosti*. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Rose, D., Müllensiefen, D., Lovatt, P., & Orgs, G. (2020). The Goldsmiths dance sophistication index (Gold-DSI): A psychometric tool to assess individual differences in dance experience. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 16(4), 733–745. <https://doi.org/10.1037/aca0000340>
- Runco, M. A. (2004). Creativity. *Annual Review of Psychology*, 55, 657–687. <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.141502>
- Song, L. R., Chun, S. B., & Lee, C. W. (2017). The effect of enjoyment factors on leisure satisfaction for middle-aged women participating in line dance. *Korean Journal of Sports Science*, 26(3), 113–124. <https://doi.org/10.35159/kjss.2017.06.26.3.113>
- Tufnel, M., & Crickmay, C. (2006). *Body, Space, Image*. Dance Books.
- Vukadinović, M. (2002). *Flamenko: Između tišine i usklika*. Futura.
- Vukadinović, M., & Marković, S. (2017). The relationship between the dancers' and the audience's aesthetic experience. *Psihologija*, 50(4), 465–481. <https://doi.org/10.2298/PSI160222009V>
- Vukadinović, M., & Marković, S. (2012). Aesthetic experience of dance performances. *Psihologija*, 45(1), 23–41. <https://doi.org/10.2298/PSI1201023V>
- Vukadinović, M. (2017). *Doživljaj umetničkog dela u psihologiji stvaralaštva*. Visoka škola za kulturu i komunikacije.
- Vukadinović, M. (2019). *Psihologija plesa i umetničke igre*. Sombor: Pedagoški fakultet, Novosadski centar za istraživanje plesa i umetnost flamenka – La Sed Gitana.
- Walker, S. C., & McGlone, F. P. (2013). The social brain: neurobiological basis of affiliative behaviours and psychological well-being. *Neuropeptides*, 47, 379–393. <https://doi.org/10.1016/j.npep.2013.10.008>
- Witek, M. A. G., Clarke, E. F., Wallentin, M., Kringelbach, M. L., & Vuust, P. (2015). Correction: Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music. *PLoS One*, 10(9), e0139409. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0139409>





## TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY

A Magyar Táncművészeti Egyetem kiadványsorozata

Sorozatszerkesztő: Bolvári-Takács Gábor

ISSN 2060-7091

*A sorozatban megjelent:*

- I. Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (2009)  
Szerkesztette: Németh András, Major Rita, Mizerák Katalin, Tóvay Nagy Péter
- II. Én, Maja Pliszeckaja (2009)  
Fordította: Pólya Katalin
- III. Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (2011)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Major Rita, Mizerák Katalin,  
Németh András
- IV. A hagyományos tánc kultúra metamorfózisa a 20. században (2012)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András
- V. Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (2013)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András
- VI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. (2013)  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter
- VII. Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban (2014)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András
- VIII. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II. (2014)  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter
- IX. Tánc és társadalom (2016)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor
- X. Táncművészet és intellektualitás (2018)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor
- XI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez III. (2018)  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter
- XII. Tánc és kulturális örökség (2020)  
Szerkesztette: Lanszki Anita
- XIII. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez IV. (2020)  
Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter
- XIV. Tánc a változó világban (2022)  
Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Sirató Ildikó
- XV. Műfajok, módszerek, mesterek a táncművészetben (2024)  
Szerkesztette: Tongori Ágota, Sente Dorina Eszter

