

TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2026/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XVIII. évfolyam 1. szám

Illyés Gyula: Recsegő csontok fotelében

Huss, huss: beh fűrgén! – már nem is napok
(fűzértáncban, mint balettbeli lányok),
hetek suhannak, őszök, tavaszok!
Belengtek s máris – csak bámulok utánuk:

oda megint egy – s még egy! – évtized!
Némelyik vissza
piruettezve, ahogy a kulissza
mögé libeg.

Jól begyakorolt növendékek ők.
Nem korosodnak. Bár fönt egy-egy arcán
ott a ránc – lent a tánc: a láb-mutatvány
csak annál szökdelőbb.

Én meg – évszázad lengjen bár elébem –
mi meg ülünk csak magunkban (merőben
közönségképpen!) tapssal a tenyérben
csontjaink reccsengető fotelében!

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor
Lőrinc Katalin
Major Rita

Olvasószerkesztő:

Győrfi Ágnes

Lapterv, tördelés:

Kánvási Krisztián

A borítón Szecessziós Terpszikhoré
című festmény látható (a Microsoft
Copilot alkotása)

Tánctudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti
Egyetem tudományos
folyóirata

A szerkesztőség címe:

MTE Művészetelméleti Tanszék

1145 Budapest,

Columbus u. 87-89.

Tel.: +36 1 800 9564

e-mail: ttk@mte.eu

www.mte.eu

ISSN 2060-7148

Lapnyilvántartási szám:

CE/14319-3/2016.

Felelős kiadó: az MTE rektora

A folyóirat terjesztése ingyenes,
további példányok korlátozott szám-
ban a szerkesztőségtől
kérhetők.

Megjelenik évente kétszer.



Tanulmány

Szitt Melinda: TÉR-KÉPZELET. A mozgás mint téralakítás a társadalom és a képzőművészet tükrében	4
Botezatu Isabella: A Csángó Vigasságtól a Csángó Bálig: egy közösségi kezdeményezés intézményes útja	15
Varga Nóra: A táncművészet szemiotikai megközelítésének útjai. Magyar nyelvű kutatástörténet – szakirodalmi áttekintés	23

Emlékezés – Ötven éve végzett az Állami Balett Intézet első néptánc tagozata

Dóka Krisztina: Egy új korszak kezdete: Az Állami Balett Intézet első legendás néptánc tagozata	34
Fodorné Molnár Márta: Rektori köszöntő	37
Faragó Béla ünnepi beszéde	39
Héra Éva: Ötven éves a néptánc tagozat	41
Bede Fazekas Ibolya: Emlékezés Györgyfalvy Katalinra	45
Timár Böske: Emlékeim az első néptánc tagozatról	48
Hortobágyi Gyöngyvér: Emlékezés Zórándi Máriaára	51
Mikulics Ádám: Jegyzőkönyvi dokumentum a néptánc tagozat első évfolyamának félévi bemutatójáról (1971)	53

In memoriam Fügedi János (1953–2025)

Takahashi Michiko: Üzenet a csendben. Fügedi János visszhangja Kodály ihlette idézetek alapján	58
--	----

In memoriam Dózsa Imre (1941–2024)

Gara Márk: Dózsa Imre emlékére	72
Bolvári-Takács Gábor: Dózsa Imre mint intézményvezető. Két évtized az Állami Balett Intézet és a Magyar Táncművészeti Főiskola élén	75

Recenzió

Botezatu Isabella: Kádár Elemér: Körbe, körbe, karikába	80
Ujvári Hedvig: Mozgó hangok és mozgó eszmék Balettzene-esztétika (1750–1900) és Wagner táncörökségének új olvasatai	82
Kürti László: „Küldetés az útvesztőbe” – Deborah Jowitt: Errand into the Maze: The Life and Works of Martha Graham	92

Kritika

Kürti László: Menyegző	95
------------------------	----



Szitt Melinda

TÉR-KÉPZELET. A mozgás mint téralakítás a társadalom és a képzőművészet tükrében*

Hasonlóságok és párhuzamok Lábán Rudolf és Sophie Taeuber-Arp vizuális esztétikájában

Megfigyelhető egy történelmi és földrajzi együttállás a Lábán Rudolf által alkotott modern táncjelírás és a Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) által képviselt geometrikus absztrakció formai és vizuális megjelenésében a 20. század elején. A táncjelírás és a geometriai absztrakció közös megjelenését felfoghatjuk úgy is, mint egy egyidejű, egymásra reagáló, de eltérő művészi jelenséget, ahol a két önálló világot teremtő művész mozog és alkot. Munkáikban és vizuális esztétikájukban hasonlóságok fedezhetők fel, melyek kapcsolatot teremtenek a két művész absztrakt kompozíciói között.

1915-től – még a Dada megalakulása előtt – Sophie Taeuber-Arp és Lábán Rudolf között közvetett kapcsolat volt, ugyanis Taeuber-Arp – aki Hans Brandenburg táncteoretikustól hallott először Lábán Rudolfról – beiratkozott Lábán tánciskolájába Zürichben, ami az expresszionista tánc központjává vált.¹ Ugyanebben az évben, először csatlakozik Asconában a Monte Verità-i életreform telephez, majd 1917-ben visszatér oda.² Taeuber-Arp később csatlakozik a 1916-ban megalakuló független, nemzetközi gondolkodókból és művészekből álló dadaista csoporthoz is, a Cabaret Voltaire-hez Zürichben, ahol rendszeresen fellép és 1919-ig folyamatos párbeszédet folytat a két művészi kör között.

A két művészi kör táncesztétikája és nézetei egyezést mutatnak a mimézis és utánzás elutasításában, valamint a természetes mozgás középpontba helyezésében, mely szakít a konvencionális táncművészettel. Ugyanakkor a mozdulatok harmóniára való törekvésében ellentétet mutatnak. Lábán hangsúlyozta a természettel való egyesülést, a mozdulatok, mozgáskórusok harmóniájának és szinkronjának megteremtését, valamint egy filozófiai-ideológiai elméletre épülő jelrendszer megalkotását, mellyel egy teljes értékű, univerzális nyelv megvalósítását tűzte ki célul. A dadaizmus mozdulataira, mozgására ennek ellentéte volt jellemző, az aszinkron, a kakofónia, az aritmia és a diszharmónia. Jelmezeikben is különbséget láthatunk, amikről a korabeli fotók is árulkodnak.

Lábánnál a mozgás abszolút első helyen áll, annak végtelen és szabad kiterjesztése a legfontosabb, amihez lágy esésű, széles ruhákat, jelmezeket hordtak, vagy egyáltalán nem viseltek jelmezt tánc közben. A Dada montázsesztétikájának megfelelően a jelmez – sok esetben mozgásra alkalmatlan jelmez – került központi helyre, autonóm elemként a tánc felett.

Lábán csoportos koreográfiáin keresztül a rend és a társadalom kulturális megújulására törekedett, míg a dadaisták fel akarták rázni a gondolatatlanságban szenvedő, semmit üzeni nem akaró, regresszív polgári ízlést és művészetet, sok esetben a sokkhatás határáig. Ezért a látványt

* A szöveg Szitt Melinda azonos című DLA-értekezésének (Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2024) szerkesztett részlete.

¹ Krupp, 2017. 157., Brandl, 2020. 15.

² Fell, 1999. 270.



megfosztották a narratívától, a geometriához és a konstruktivizmushoz fordultak, szembehelyezték a funkcionalizmust a dekorativitással, ezzel új látványvilágot generáltak, amely egyfelől a keleties letisztultsághoz vezetett (pl.: Bauhaus), másfelől szembehelyezkedett a korábbi, klasszikus alapokon nyugvó, a 20. század elejére teljesen kiüresedett narratívával.

Nell Andrew tanulmánya egy (dokumentáció hiányában, csak valószínűsíthetően)³ Sophie Tauber-Arpot ábrázoló fotóból indul ki, „amely az egyetlen vizuális bizonyítékunk Taeuber táncos tevékenységére, a művészt kubo-dadaista jelmezben ábrázolja, amelyet gyakran partnerének, Hans Arpnak tulajdonítanak.”⁴ A kutatások arra következtetnek, hogy a fotó 1916-1917 körül készülhetett. „A különleges esemény egyik lehetséges időpontja a legendás Cabaret Voltaire 1916. február 5-i megnyitása, vagy annak éjszakai rendezvényei a következő hónapokban; az Első Dada Est a Waag Hallban, amely három dada táncot és egy kubista táncot sorol fel a programban; vagy a dadaista művészek első kiállítása 1917-ben a Galery Corray-ban, amelyet a Galerie Dada megnyitása és további nyolc Dada soirées követett. A zürichi Laban tánciskola is fellépett itt, amelyen Taeuber is részt vett.”⁵ A fotón látható statikus, marionettre emlékeztető, táncos pózban álló (nemtelen) test egésze gondosan maszkolt, a jelmez által elrejtett, mely tükrözi a háborúval sújtott Európa szétesését és embertelen környezetét. Tauber tánca és jelmeze a dadaizmus esztétikáját képviseli, annak egyik médiuma, „amelyben a traumatikus test összeolvad az absztrakt formával.”⁶ Az abszurd jelmez a testet körülzárja, ugyanakkor a mozdulatot kiterjeszti, hasonlóan Lábán térelméletéhez, ahol a tér a test kinezsférája. Ebben a személyes térben a mozdulatokat összekötő vonalak útja a szabályos geometrikus testek csúcsai között láthatóvá, ezáltal érthetővé válik. Lábán táncelmélete összekapcsolta az egyén kinezetikus élményét a tér geometriájával és a kozmosz életenergiájával. A Dada egy egyetemes nyelvre törekedett, ami nem használható fel gazdasági, illetve politikai manipulációkra. Erre tökéletes példák az abszurd zajversek és tulajdonképpen – a szinte tragikomikus – dadaista tánc is, ahol a testmaszk alatt névtelenül, nemtelenül bárki mozoghat.

A Labanotation, azaz a Lábán által kidolgozott kinetográfia mint teljes értékű nyelv (1928-ban hozta nyilvánosságra), a tánc absztrakt szimbólumokat használó rögzítésének rendszere, a mozgás nonfiguratív megjelenítése, mely mentes az antropomorfizmustól, szemben a 19. századi ábrázolással, ahol pálcikafigurákat, vagy más sematizált testábrázolásokat alkalmaztak, melyek csupán a táncmozdulatok sorozatát jelenítik meg. A 19. századi lejegyző módszerek megértése és használata előzetes tudásra épít és a későbbi korok táncainak lejegyzésére nem alkalmasak. „Lábán elméletei, és különösen forradalmi táncjelölési rendszere a táncot az absztrakt, átadható tudás új rendszereként is megfogalmazta azáltal, hogy a mozgás átmeneti formáját és kinezetikus érzeteit egy kitalált jelölés geometriai és fogalmi nyelvén vizualizálta. Ahogy a Dada más művészei megpróbálták semlegesíteni a kapott nyelvet költészetükön keresztül, az új tánc segített Taeubernek eltörölni az emberi testet felügyelő hatalmi ideológiákat.”⁷

A világháború borzalmaira a művészek különböző kifejezőmódokkal reagáltak. Teret nyert az absztrakció, de ugyanakkor a „rend visszaállításának” reményében számos művész a konzervatív technikákat használva, nosztalgikus témákat idézett. Taeuber-Arp válasza – Lábánhoz hasonlóan – a háború által kiváltott embertelen helyzetre, nem a provokatív, politikai és társadalomkritikai tartalommal felépített művek létrehozása volt, hanem egy olyan tudatosan, de mégis mély

³ Megjegyzés: az élő előadások fényképezése tiltott volt, ezért a helyszín is kérdéses, nemcsak a rajta szereplő művész. Ettől eltekintve, a dadaizmus esztétikája és gondolkodása hűen tükröződik benne.

⁴ Nell, 2014. 13.

⁵ Nell, 2014. 14.

⁶ Nell, 2014. 13.

⁷ Nell, 2014. 18. Megjegyzés: részletesebben erről a témáról: Weinstein, 2001,



tartalommal átitatott művészet megélése, melyben igazságot nyer az az állítás, hogy a struktúrában él a szabadság. Taeuber-Arp női művészként képes volt saját univerzumot felépíteni, és átlépni a határokat, mind az iparművészeti alkotásaiban, mind a táncban, ahol a test nem az előadóművészet szolgálatában áll, hanem a test mint művészet van jelen. Mary Wigmannal közeli barátságot ápolt, ezért az expresszionista kifejezés éppúgy közel állt hozzá, mint a Dada táncesztétikája, amiben felszabadul a rögzített jelentés. Egyik fő vágya, hogy „művészetét testi mozgásba is helyezze.”⁸ Nell Andrew így fogalmaz Taeuber-Arp művészetéről: „Taeuber tánca abban a helyzetben van, hogy áthidalja a háború idején a művészetalkotással kapcsolatos polarizált aggodalmakat. Testével, mint médiummal, korának zsigerien átértett káoszát egyesíti a forma rendjével.”⁹

A Lábán által kidolgozott jelrendszerben a részleteket és az összekötéseket is láthatjuk. Alapvető elemei a végtelenségig kombinálhatók, ezért számtalan mozgás rögzíthető vele a térben, és a zenei idő szerint, szinte a teljes részletességig. A formák különböző hossza határozza meg a mozdulatok időtartamát, így nem szükséges kotta a pontos időbeli mozgáshoz. Lábán a későbbiekben az időt nem a zenei idő szerint határozza meg. A kinetográfia – mint a mozdulatok egymásutánosságának és összekötésének sorrendiségét leképező jelrendszer – minden más visszaolvasható jelrendszerhez hasonlóan, kezdeti- és végponttal rendelkezik. A lejegyzésekben szereplő függőleges tengely egy archaikusan, tudatunkban bekódolt jel, ami az álló ember szimmetriatengelyével analóg, és a végtagok mozgása ehhez képest definiálható. Ez a képi struktúra számos Taeuber-Arp műben is megtalálható, ahol szinte mindig megjelenik a mozgás absztrakciója. Ezek az absztrakt képi megfogalmazások, szinte provokálják a mozgás vizuális és kinesztetikus érzeteit: például a *Free Vertical-Horizontal Rhythms* (1919), vagy a *Composition in Dense, Polychrome, Quadrangular Spots* (1921). Walburga Krupp így fogalmazza meg a kép mozdulatát: „A ritmus lazul, az egyensúly átveszi a szimmetria helyét, és táncoló könnyedség lép a képbe.” (...) „Az ábrázolás aszimmetriája lehetővé teszi, hogy a négyzetek és a téglalapok előre lépjenek vagy visszahúzódnak, felidézve a mozgást a függőleges felé tett erőfeszítésében, a gravitáció vízszintes vonzásával szemben.”¹⁰ Ezekben a munkáiban látható szisztematikus ismétlődések később szimbólumokká érnek. A formák ismétlése, elemzése és a tudatosság elérése a tánc gyakorlatában is jelen van, ami Taeuber-Arp életének is fontos része volt. Mary Wigman ezt a folyamatot így magyarázta: „Minden mozdulatot újra és újra el kellett végezni, amíg kontrollálni nem lehetett, elemezni, transzponálni és megfelelő szimbólummá alakítani.”¹¹

Taeuber-Arp 1918-tól marionetteket is készít. „A testeknek ezek a szobrászati absztrakciói nem a mozgás képei, hanem mozgó művészetek. Taeuber minden médiumában „patetikus szimmetriát” idéz meg, amely életre kelti a plasztikus geometriai absztrakciót.”¹² Számos motívum és térbeli elrendezés párhuzamot mutat Taeuber-Arp és Lábán képi megjelenítése között, valamint a vizuális hasonlóságok mögött felfedezhető a konvergencia, de a befolyásolás ténye nem bizonyítható, és talán szükségtelen is.

A pedagógiai látásmódjuk összevetése azonban már sokkal több egyezést mutat. Lábán Rudolf tánclejegyző módszere a maga szimbolizmusával megteremti az univerzalitást, minden mozgásforma pontosan rögzíthető általa, ami kiküszöböli az emberi tényezőből, az utánpótlásból adódó torzulásokat. Lábán pedagógiai munkásságában nagy hangsúlyt kap a kreativitás, a folyamatos ismétlés és lelkiismeretes gyakorlás, ami lehetővé teszi a mozdulatok tudatos kivitelezését. A szabályos

⁸ Nell, 2014. 20. Bois, 1996.

⁹ Nell, 2014.

¹⁰ Nell, 2014.

¹¹ Wigman, 1983. 303.

¹² Nell, 2014. A szerző megjegyzése: A *Pathetic Symmetry* együttműködésből létrejött Taeuber textil címe, amelyet Arp-pal készítettek 1916-17-ben.



lejegyzés és mozdulatelemzés ellentmondásba ütközik a test, annak mozgásának szabályok alól való felszabadítására irányuló expresszionista tánc alapvetéseivel, ahol a spontaneitás, a saját ritmus szerinti mozgás – ami egyszeri és megismételhetetlen – meghatározó szerepet tölt be. Ugyanakkor elmondhatjuk, hogy az improvizáció minősége szoros kölcsönhatásban van a testtudattal és a kreativitással, épül rá és fejleszti azt. Lábán szerint a testtudatos mozdulat- és mozgáskultúrához lényeges megvizsgálni a mozgó test viszonyát a térhez, időhöz, az erőhöz (dinamikához), az áramláshoz és a súlyhoz, mely később lehetővé teszi az expresszionista tánc improvizációs szabadságát.

Sophie Taeuber-Arp munkássága és pedagógiai nézetei számos ponton egyeznek Lábán Rudolf meggyőződéseivel. Mindketten nagy hangsúlyt fektetnek a harmónia elérésére, mely velünk született fiziológiai és szellemi-lelki tulajdonságunk, a kreativitás fejlesztésére, mely kiküszöböli az élettelen utánzást, a mimézist, valamint kiemelik a szorgalmas gyakorlást, mely a megfigyelés és elemzés alapja, amivel megragadható a pontos kifejezéshez szükséges „lényeg”.¹³

A művészi és pedagógiai hitvallásuk hűen tükröződik egyedi vizuális esztétikájukban, amelyre természetesen hatással volt az őket körülvevő szellemi közeg, de mégis képesek voltak egyidőben, akár egymásra reagálva, művészileg és pedagógiai szempontból önálló univerzumot teremteni. Ebben az univerzumban a főszereplő a mozgás, az élet.

Moholy-Nagy László: Üvegarchitektúra című alkotásának összevetése, Lábán Rudolf táncírásával

Lábán Rudolf táncírásának képi megjelenése hasonlóságot mutat Moholy-Nagy László (1895–1946) Üvegarchitektúra című alkotásában (1922) megfogalmazott formákkal, vonalakkal és dinamizmussal. A Lábán Rudolf által alkotott táncjelírás a mozdulatok, illetve azok irányának, tempójának rögzítésére szolgáló mozdulatok, egymásra épülve, függőleges rendbe helyezi a mozdulatok sorrendjét. Véleményem szerint ez az elrendezési forma is mutatja, hogy Lábán Rudolf – aki maga is építésznek tanult – a mozdulatokból kialakuló tiszta, teret alkotó és építő mozgást élő építésztként említi. Építésztként a mozdulatokra egyfajta alaprajzként tekinthetett, melyből a tér másik két dimenziójába felépül – harmonikus építményként – a mozdulat és a mozdulatsor.

Moholy-Nagy László a magyar aktivizmus kiemelkedő tagjaként, műveiben központi elemként foglalkozik „(...) a mozgás, a mozdulatlanság, a fény és a sötétség, a van és a nincs, a sűrűség és üresség viszonylataival(...)”.¹⁴ Moholy művészetére, alkotó folyamatára is jellemző az analitikus szemléletmód, az aprólékos megfigyelés, a formák minőségének vizsgálata, ami analóg Lábán részletes mozdulatelemzésével a különböző mozdulatminőségekre tett megállapításaival, majd az ebből kialakított táncírás rendszerével, ami univerzalizálásának köszönhetően napjainkig használatban van. A futurizmus örökségeként teret nyert a dadaizmus, mely ugyan intellektuálisabb módon, de a rombolással igyekezett új utakat előkészíteni az új világ felépítéséhez.

Moholy – Lábánhoz hasonlóan – a végtelenségig hitt egy új és szebb világ felépítésében, de különböző gondolkodásmódból kiindulva tették ezt. Kállai Ernő (1890–1954) így jellemezte Moholy új világhoz fűződő viszonyát: „Moholy-Nagy László művészetében a nagyváros és a modern technika millió mozgás- és formalehetőségén és valóságán érzett ujjongás egy új világ hirtelen felfedése. (...) Moholy-Nagy dadaisztikus képei nem egy széthulló világ képtelen kapcsolatainak ábrái, hanem egy épülő világ új lehetőségeinek hirdetői.”¹⁵ Lábán az életreform mozgalomhoz csatlakozva, Moholy technikai fejlődésbe vetett hitével ellentétben a természet felé fordult és a természetben alkotott, keresve

¹³ Taeuber-Arp, 2009a. 163., Taeuber-Arp, 2009b 167–168.

¹⁴ Szabó, 1981. 96

¹⁵ Mátyás, 1921. Kállai Ernő álnéve Mátyás Péter volt.



a kapcsolatot ember és környezete, valamint az univerzum között. Hátat fordítva a nagyvárosi életnek, Monte Verita közösségében élve kutatta az emberi mozgás legalapvetőbb alkotóelemeit, a mozdulatokat, azok térbeliségét, időbeliségét, dinamikáját és minőségét. Ugyanakkor Lábán absztrakt jelekből álló táncírása a haladást képviselte, ami csak azok számára érthető, akik tudják olvasni ezt a speciális mozgáskottát.

Az absztrakció Moholy művészetében is megjelenik: „(...) a látványtól eltávolodva csak jel-forma kapcsolatokra épít. Átlós formában rendezett kompozíciója mégis a mozgás képzetét kelti.”¹⁶ Moholy Üvegarchitektúra című művét (1922) megelőzte Kassák Lajos 1921-ben megalkotott képagarchitektúra irányzata, ahol Kassák az építést és az építészeti gondolatát helyezte a középpontba: „síkból térbe építkezést hirdet szimbolikusan és materiálisan.”¹⁷ Ez a gondolatmenet a lábáni táncírásban is nyomon követhető – épp úgy, mint a zenei kotta térbeli kiterjedése a hangok által – ugyanis a síkon rögzített, egymásra épülő jelek a térbeli mozdulatokban manifesztálódnak. A kor szellemiségében alapvetően megjelenik a tér dinamizálása, ahol egymásnak feszülő erők demonstrálják a mozgásból adódó feszültségeket, egyensúlyokat és labilitásokat. Ez a szemlélet, rendkívül karakteresen jelenik meg Lábán Rudolf mozgásvilágában is, ahol a folyamatosan változó dinamikák feszültségei eredményezik azokat a stabil-labil helyzeteket, melyek tovább lendítik a mozdulatot egy új minőségbe, épp úgy, mint a szubjektív és objektív világunkban, azok hajtóerőiben. Az Üvegarchitektúra könnyed absztrakt jeleiben hasonlóságot vélek felfedezni Lábán Rudolf térirányokat jelölő jeleivel, ami még jobban kiemelheti a képben rejlő mozgást. Természetesen ez a megállapítás a formai ábrázolás hasonlóságán alapul és nem egy bizonyított tény.

Vaszilij Kandinszkij és a jövő tánca

Vaszilij Kandinszkij festőművészként és a Der Blaue Reiter csoport vezéregyéniségeként 1910-ben megfogalmazta a jövő művészetével, így a jövő táncával és zenéjével kapcsolatos elképzeléseit. A szellemiség a művészetben¹⁸ című könyvében (Über das Geistige in der Kunst, Concerning the Spiritual in Art),¹⁹ ami 1912-ben jelent meg. Később (moszkvai tartózkodása idején, 1915–1921), 1920-ban jelent meg a 'Program for the Institute of Artistic Culture' című tanulmánya, melynek középpontjában szintén a tánc áll. A tanulmányban bemutatja eddigi, táncsal való kísérleteinek eredményeit, illetve a tánc fejlődésével kapcsolatos további elképzeléseit.²⁰ A tánc társadalmi és művészi megítélését a zene és a festészet magasságaiba akarta emelni, ami az általa elképzelt monumentális művészetben teljessé válik ki.²¹ A monumentális művészet, mint az általa nevezett piramis csúcsa, a legközelebb van az éghez (ami a tiszta lelki spiritualitásra utal), ahol elérhetjük a tiszta, belső hangunkat, ami elsősorban a lélekhez szól, a belső értelmet jeleníti meg és megszabadul a konvencionálisan elfogadott széptől. Elképzeléseiben a nézőt egy olyan világba akarja bevezetni a

¹⁶ Mátyás, 1921.

¹⁷ Mátyás, 1921.

¹⁸ Kandinszkij, 1987.

¹⁹ Megjegyzés: „Peg Weiss (amerikai művészettörténész), Kandinszkij müncheni korszakának fő szaktekintélye, részletesen beszámol írásai fordításának nehézségeiről, különösen a 'das Geistige' fordítása esetén. Rámutat arra, hogy a német nyelvben a 'Geist' és 'geistig' kifejezések „majdnem egyformán sugallják a testetlen vagy anyagtalanság fogalmát és az elme, az értelem vagy a zseni fogalmát”; míg az angol 'spiritual' szó csaknem kizárólag testtelennel, a lélek fogalmával és a természetfeletti eszméjével foglalkozik.” Ezen kívül az angol 'spiritual' szót általában vallási kifejezésekkel határozzák meg.” (Ez a kettőség a 'Körper' és 'Leib' testre vonatkozó kettőségéhez is hasonló.) Huxley, 2017.

²⁰ Kandinsky, 1982. 455–472., Huxley, 2017. 283.

²¹ Megjegyzés: az első monumentális alkotás álma 1928-ban valósult meg a dessauai színház számára rendezett Muszorgszkij: Egy kiállítás képei című művére, saját díszleteivel és jelmezeivel. Az előadást a Bauhaus tette lehetővé. Ez a totális művészet elméletének megvalósulása, ami minden érzékszerve képes hatni. https://www.youtube.com/watch?v=H9dJJ7_3nrk



táncon keresztül, ahol a kétdimenziós festmény a mozdulatok által háromdimenziós teret épít, épp úgy, mint zenehallgatás közben, ahol megélhető a zene térbelisége.

Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) orosz festőművész, aki absztrakt művészetével a nyugat-európai avantgárd meghatározó és kiemelkedő alakja volt. A művészettörténetben számos művész eljutott az absztrakt kifejezésig Kandinszkij előtt, de stílusateremtő irányzattá Kandinszkij tette, mely művészi ábrázolás fél évszázadon át uralta a művészetet. A vizuális kultúra kifejezőeszközeinek tárházában mérföldkönek számított a kora reneszánsz perspektíva felfedezése, ami azért tekinthető az absztrakció előzményének, mert a szem, mint optikai érzékszerv, nem képes egyenest látni, mert azt csak a tudatunkkal vagyunk képesek korrigálni. Ez a tudati korrekció, maga a reneszánsz perspektíva, ami egyben absztrakció is, hisz elvonatkoztat a valóságtól. Kandinszkij nem egyedülként képviselte a 20. századi absztrakt festészetet,²² de mégis neki sikerült a legnagyobb népszerűsége szereznie, mert az általa felépített alkotói módszeresség és struktúra mögött, művészetpedagógiai tapasztalatai is meghúzódnak. Művészi gyakorlatában együtt dolgozott zenészekkel (Thomas de Hartmann, Arnold Schönberg) és táncosokkal (Alexander Sacharoff, Gret Palucca), ami kivetült a képi komponálására is. Arnold Schönberg zenéje rendkívüli módon hatott rá, mert képes volt lemondani a külső csillogásról: „Schönberg zenéje egy olyan világba vezet bennünket, ahol a zenei élményeknek nem akusztikai, hanem tisztán pszichikai jellege van. Ez már a jövő zenéje.”²³ A *Der Blaue Reiter* első kiadványában (1912), ami a csoport megalakulását is jelentette,²⁴ „Kandinszkij, Marc és Macke képei és írásai mellett a kötetben helyet kaptak Klee, Kubin, Cézanne, Matisse, Delanuy, Picasso, Rousseau, Kirchner, Nolde, Kokoschka és Hans Arp alkotásainak a reprodukciói, továbbá Schönberg, Alban Berg, és Anton Webern kompozíciói.”²⁵

A második bécsi iskola említett zeneszerzői egyenrangú művészi partnerként álltak a képzőművészeti csoport tagjaival, ami tökéletesen rámutat, hogy „(...) a csoport a képzőművészet formai és kifejezési kérdéseit együtt kezelte a zenével. (...) Zene és festészet lényegében egy és ugyanaz, csak a megfelelő érzékszerv szükséges hozzá.”²⁶ Itt lép be a szinesztézia folyamata mint a módszeres művészi kutatás tárgya. „Kandinszkij történelmi tette az volt, hogy művészként és gondolkodóként felismerte e kölcsönhatásokat és elsőként kezdte módszeresen vizsgálni őket.”²⁷ Kandinszkij szerint a jövő tánca – a klasszikus balettel szemben – képes lesz az érzelmek teljes tárházát bemutatni. Kandinszkij utal – az akkor már elismert – Isadora Duncan görög kultúrába visszanyúló szabad tánca és a jövő tánca közötti kapcsolatra A szellemiség a művészetben című című könyvében, de csupán átmenetként említi, ami segít elrugaszkodni az új táncformák és táncstílusok tiszta csengésű kialakulása felé.²⁸

Első tánciskéréleteiben – amik összművészeti együttműködésekben születtek -, Münchenben a társa, Alexander Sacharoff (1886–1963), a kor egyik legújítóbb táncművésze volt, aki hamarosan felismerte, hogy mit rejt magában és mi a célja Kandinszkij jövőtáncának. Egyetértett Kandinszkij

²² Megjegyzés: Frantisek Kupka, Mikolajus K. Ciurlionis, Adolf Hoelzel, Arthur Dove, Katharina Schöffner festőművészek. Ruhrberg, 2004. 101.

²³ Kandinszkij, 1987. 25.

²⁴ Megjegyzés: a csoport tagjai: Alekszej Javlenszkij (orosz huszár hadnagy) és festőművész, felesége, Marianna Vorovkina bárónő, Kandinszkij élettársa és növendéke Gabriele Münter, Adolf Erbslöh, Alexander Kandoldt festőművészek, a grafikus Alfred Kubin, a francia kubista Henri Le Fauconnier, Franz Marc, August Macke és a fiatal Paul Klee. 1913-ban Német Őszi Szalon rendezvényén részt vett Heinrich Campendokon és Lyonel Feiningert, akikkel teljessé vált a csoport tagsága. Ruhrberg, 2004. 103.

²⁵ Kandinszkij, 1987. 25., 104.

²⁶ Ruhrberg, 2004. 104.

²⁷ Ruhrberg, 2004. 102

²⁸ Kandinszkij, 1987. 70–71.



gondolataival, miszerint a táncnak „(...) a korábbinál finomabb lelki rezdüléseket kell kiváltania”²⁹ úgy, hogy a testet a lélek eszközüvé kell alakítani, mely átalakulás kivezeti a táncot a pusztán dekoratív, illusztratív és szórakoztató szférából, ami teljes értékű művészeti formává emeli a táncművészetet.³⁰ Sacharoff egy tanulmányában megfogalmazza az alkotói hitvallását, mely szerint táncukkal – feleségére, Clotilde Sacharoffra utalva – vizuálissá tették a zenét, zenét táncoltak, ³¹ a benne rejlő alkotói érzelmekkel felruházva a mozdulatokat, egyfajta mozdulati zenét létrehozva.³² Kandinszkij Hartmannal és Sacharoffal együttműködve számos alkalommal kísérleteztek a színesztétia- és a művészetek szintézisével. (1908–1909, München).

Ezek a kísérletek – amik az eddigiektől teljesen eltérő, újat akartak életre kelteni – a festészet, a zene és a tánc nyelvei közötti fordítással foglalkoztak, melyekre Kandinszkij így emlékszik vissza: „Külföldön kísérleteztem egy fiatal zenésszel és egy táncművésszel. A zenész a képeim közül azt választotta ki, amelyik zenei szempontból a legtisztábbnak tűnt számára. Ezt a képet lejátszotta zongorán a táncos távollétében. Később a táncos is csatlakozott úgy, hogy lejátszották neki a zenei művet, amit táncra alakított, majd kitalálta a képet, amelyet táncolt.”³³ Michael Huxley *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision* tanulmányában leírja, hogy Kandinszkij nem tett említést arról, hogy melyik munkája alapján folytak a szintetizáló kísérletek, de 1907 januárja és 1910 januárja között megközelítőleg harmincöt akvarellt készített. Huxley szerint legalább két akvarell lehet azonosítani ebből a korszakból, amik a kísérletek alapját szolgálhatták: *Musicians in a Landscape* and *Two Figures in Front of a Hill with a Tree* (1908-1909). Mindkét akvarell figuratív, de már összhangban vannak és időben egybeesnek azokkal a tánc- és technikai kísérletekkel, amelyek Kandinszkijt az absztrakció felé vezették.³⁴

Kandinszkij kutatásainak, kísérleteinek egyik jelentős alkotása a *Der gelbe Klang* című színpadi kompozíciója (absztrakt balett), Thomas de Hartmann zenéjére (1909), de sajnos színpadon nem valósult meg.³⁵ A balettben színes geometriai alakzatoknak kellett mozogniuk a színpadon, hasonlóan Oskar Schlemmer *Triadikus balettjéhez* (1916).

A *Der gelbe Klang* egy előjátékot és hat képet (jelenetet) mutat be, amelyek a hang, a mozgás és a szín közötti kapcsolatokat vizsgálják. A táncosokat nonfiguratív módon kezeli (tulajdonképpen testetlenül), mintha mozgó színek lennének. Öt sárga óriás siklik a színpadon a második képen. Nem annyira hagyományos narratív óriások, mint inkább impozáns sárga lények. Az áramló köntösben lévő emberek és a harisnyás emberek a mű részévé válnak. Az ötödik kép, a komplex csúcspont következő részei érzékeltetik a művet, a táncosokat és színeiket.³⁶ (...) Az egyes csoportok mozgása eltérő, az egyik gyorsan halad előre, a másik lassan, mintha nehezen lenne képes mozogni, egy harmadik alkalmanként vidám ugrásokat tesz, egy negyedik folyamatosan megfordul, az ötödik ünnepélyes, teátrális lépésekkel, keresztbe tett karokkal jön, a hatodik lábujjhegyen jár, felemelt

²⁹ Kandinszkij, 1987. 70.

³⁰ Hahl-Fontaine, 2018. 129.

³¹ Megjegyzés: George Balanchine a „balettben belüli” újítók legjelentékenyebb alkotója is hasonlóan gondolkodott a zene és a tánc elkötelezett kapcsolatáról (szimfonikus balettek).

³² Sacharoff, 1949. Megjegyzés: Alexander Sacharoff: *Bemerkungen über den Tanzen* (1910) című művében szintén összefoglalja nézeteit az új táncról alkotott gondolatait: https://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html#top (Letöltés: 2024. 08.21.)

³³ Kandinszkij, Vaszilij: „Vortrag des Malers Kandinsky”, In: *Vestnik rabotnikov iskusstv*. Nr. 4-5, Moskau 1921, S. 74 f., Hahl-Fontaine, 2018. 129.

³⁴ Huxley, 2017.

³⁵ Megjegyzés: Ian Strasfogel 1982-ben színpadra állította, rendezte a 'Der gelbe Klang' című táncművet Hartmann zenéjének rekonstrukciójával, melyben azt sugallja, hogy Sacharoff volt a fehér ruhás férfi. Huxley, 2017. 275. <https://www.jstor.org/stable/48539915>, (https://www.youtube.com/watch?v=mOMHT-8v_Vo) (Letöltés: 2024. 07.17.)

³⁶ Huxley, 2017. 275.



tenyérrel. Pontosan ebben a pillanatban az egyik fehér alak a bal oldalon (meglehetősen hátul) meghatározhatatlan, de sokkal gyorsabb mozdulatokat tesz, néha a karjaival, néha a lábával. Időről időre hosszabb ideig folytat egy mozgást, és néhány pillanatig a megfelelő helyzetben marad. Olyan, mint egyfajta tánc, csak gyakori tempóváltásokkal, néha a zenével összhangban, néha nem. (Ezt az egyszerű jelenetet rendkívüli gondossággal kell elismételni, hogy a következőknek kifejező és megdöbbentő hatása legyen.) A többiek fokozatosan bámulni kezdik a fehér alakot, nyújtogatva a nyakukat. Végül mindannyian őt nézik. Ez a tánc azonban hirtelen véget ér. A fehér alak leül, kinyújtja az egyik karját, mintha ünnepélyes előkészületben lenne és lassan hajlítva ezt a karját a könyöknél, a feje felé hozza. Az általános feszültség különösen kifejező. A fehér alak azonban könyökét a térdén nyugtatja, és fejét a kezébe helyezi. Egy pillanatra sötét lesz.³⁷

Ebben a leírásban már mozdulatminőségek fogalmazódnak meg, csupa ellentétpárokkal, amik érzelmekre, lelki állapotokra utalnak és izgalmat, feszültséget keltenek, mint a zenében, ami feloldásra vár (Lábán mozdulatminőségeihez hasonlóan). Huxley utal – csupán feltételezésként – Merce Cunningham koreográfiai és szintetizáló gondolkodására, valamint szerkesztési módjára (chance operation), ami hasonlóságot mutat Kandinszkij alkotási filozófiájával és módszerével, ami a narratíva hiánya, az egyéni mozdulatminőség, a tempó és a kinesztézia hatása.

Később, Kandinszkij másik megvalósult balettjében (1928, Friedrich-Theatre, Dessau, Georg von Hartmann igazgató meghívására) – ami egyetlen sikeres előadása volt –, Muszorgszkij: Egy kiállítás képei című alkotásában lemond a külső cselekményről, és a zene, a szín és a tánc alapvető elemeit teszi a tartalom középpontjába, mellyel egy konvencióktól mentes szín és nonfiguratív formajátékot ér el a zenével.³⁸ Két jelenetben szerepel ugyan táncos, akiket nem rejt el dehumanizált jelmezekkel, mint Oskar Schlemmer a Triadikus balettben, de a formajáték mozgása, szintézisben a zenével, mégis megadja a darab tánc jellegét. Mindkét esetben a művészetek absztrakt szintézisét képviseli Kandinszkij. A formák, a színek elhelyezése egy új „szótár”, jelrendszer megalkotását is eredményezte. Az elvont fogalmak jelrendszerét alakította ki, épp úgy, mint a zenében a kotta és a táncban a Lábán Rudolf által alkotott táncjelírás, melyet csak a szakavatottak értenek. „A festészet egyfajta írott nyelvvé lett, amelyet csak az élvezett, aki értette.”³⁹ Kandinszkij utal Isadora Duncan görög kultúrába visszanyúló szabad táncra és a jövő táncra közötti kapcsolatra, de csupán átmenetként említi, ami segít elrugaszkodni az új táncformák és táncstílusok tiszta csengésű kialakulása felé. Ezzel a gondolattal fejezi ki reményét, hogy a modern tánc hozzá járulni az absztrakció új művészetéhez. Így jöhet létre a már említett monumentális művészet (mint Gropius összművészeti alkotás elvén alapuló modern építészet), színpadi kompozíció, melynek három elemből kell állnia: zenei mozgásból, festői mozgásból és táncművészeti mozgásból.⁴⁰ Ebben az alkotásban tulajdonképpen, magában az absztrakcióban valósul meg a spiritualizmus.⁴¹ Kandinszkij két művében fogalmazza meg a formával kapcsolatos elméleteit: a Point and Line to Plane (ami az első könyvének kiterjesztése), és a Dance Curves: On the Dances of Palucca, mindkettőt 1926-ban adták ki.⁴² A könyv kiadásának időszakában Kandinszkij a Bauhaus tanára volt (1922-től, 1921-ben tér vissza Németországba). A tánc világa már más képet mutatott Németországban, ahhoz képest, amikor Kandinszkij elhagyta az országot. Megjelent Lábán Rudolf, a Táncosok világa című műve (1920), valamint az Ausdrucksanzug képviselői teret nyertek a művészetek között.

³⁷ Huxley, 2017. 275.

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=gAlsYBinjMg> Letöltés: 2024.08.22., Dokumentumfilm ZDF/3sat 1995, Rendező: Helmut Rost, Felvétel: 3sat 17.04.1995

³⁹ Ruhrberg, 2004. 106.

⁴⁰ Kandinszkij, 1987. 69–71.

⁴¹ Huxley, 2017.

⁴² Megjegyzés: 1923-ban kiadja egyik szintézissel foglalkozó művét 'Über die abstrakte Bühnensynthese' címmel.



A Bauhausban, ahol – mint interdiszciplináris oktatásra épülő iskola – Oskar Schlemmer és Moholy-Nagy László vezetésével⁴³ a kísérleti tánc is az oktatás és kutatás része volt, erősen hatott Kandinszkij gondolkodásmódjára és nyomot hagyott Gret Palucca⁴⁴ (1902–1993, Mary Wigman egyik első tanítványa) modern táncosnőről készült absztrakt rajzainak ábrázolási módjában. Ezek a sematikus vázlatok Charlotte Rudolph német táncfotós Paluccáról készült Bauhaus-korszakbeli fotói alapján készültek és Kandinszkij elméleteinek illusztrációként szerepeltek a fent említett könyvében.⁴⁵ Gret Palucca a figyelem középpontjába került. A tanulmány négy rajzot tartalmaz, melyről Kandinszkij azt írja, hogy művei bizonyítják az „egész forma egyszerűségét” és a „nagy forma felépítését”. A Paluccáról készült fotók – táncos szemmel nézve – pontosan megragadják a mozdulatok csúcspontjait, amihez az érzelmi csúcspont is társítható.⁴⁶ Az absztrakt, de mégis „olvasható”, egyedülállóan megfogalmazott rajzokban Kandinszkij hagyományaihoz hűen ülteti át ábrázolásában a valóságos látványt, de jól érzékelhető benne a Bauhausra jellemző alkotói és esztétika elv: a tárgy minimalizálása, ugyanakkor a konstruktivizmus hatása is, ami „(...) megvédte Kandinszkijt a dekoratív és a nőies fenyegetésétől”⁴⁷ és egyben férfiasabbá tette az ábrázolást.

Ebben az értelemben a Dance Curves-nek és a konstruktivizmusnak – kissé utópisztikusan ugyan – a női emancipációhoz köthető, társadalompolitikai üzenete is volt.⁴⁸ Lee Edgar Tyler így fogalmaz tanulmányában Kandinszkij Palucca mozdulatairól készült rajzok egyedülálló minőségéről: „A Dance Curves sui generis, vagy legalábbis a létrehozása időszakában volt. Nemcsak azért, mert még soha senki nem dolgozott táncos fényképével, azzal a céllal, hogy vonalrajzokat készítsen a témájukról, hanem Kandinszkij mindezt kifejezetten azzal a céllal tette, hogy a táncot saját kompozíció és formai elméleteinek megfogalmazására használja.”⁴⁹

A mozdulatot teljes egészében és feszültségpontjaiban ragadja meg. A test fő tengelyeit, és az eltérő irányú mozdulatok között létrejövő feszültségeket, különböző erősségű vonalakkal jelöli. A négy fotó alapvetően nyugalmi helyzetben készült, de megjelenik benne a mozdulaton belül megragadható dinamika és a testrészek ellentétes irányú elmozdulásaiból származó feszültség, ami ugyanakkor egyensúlyt teremt a feszültségben. „Ezen kívül a törzs és a fej erős felfelé irányuló orientációja a bal felső sarok felé, mint a többi rajzában, növeli a „könnyedség érzését”, de ezt a felfelé irányuló orientációt enyhíti a kar és a láb erős lefelé irányuló tolóereje. (...) Kandinszkij rajzain a vonalak erőteljessége valójában aszimmetrikus harmónián keresztül kiegyensúlyozza a kompozíciót, szembeállítva a törzs

⁴³ Megjegyzés: közös könyvük Molnár Farkassal kiegészülve, a Bauhaus színháza (Die Bühne im Bauhaus), 1924-ben jelent meg.

⁴⁴ Megjegyzés: Palucca rendkívüli népszerűségnek örvendett, magas termete, fiatalos, üde, de ugyanakkor atletikus, szinte férfias megjelenésével. Mozdulatai felfelé törekedtek, légiesek voltak, de mégis mozdulataiban megtalálhatók voltak az ellentétek, ami egyensúlyban tartotta az ellentétekből származó feszültségeket. Palucca a női emancipáció ikonikus alakjává vált, ő volt a modern nő. Wigmannal ellentétben rövid fiús frizurával, testét megmutatva viselte a jelmezeket, ami még impozánsabbá tette előadását és növelte népszerűségét (androgün hatás, a nemek közti különbségek elleni harc része). Korának számos művészevel tartotta a kapcsolatot és kiválóan menedzselte önmagát: „Más szóval, Palucca a közmédia sztárjaként és avantgárd előadóként hirdette magát.” Funkenstein, 2007.

⁴⁵ Megjegyzés: Palucca 1925. március 18-án fellépett a weimari Nemzeti Színházban, röviddel a Bauhaus bezárása előtt. Charlotte Rudolph még ugyanabban az évben lefényképezte a táncost, melyeket Kandinszkij felhasznált. A Bauhaus új dessau-i otthonában Kandinszkijt, Kleét és Moholy-Nagyot kérték fel, hogy írjanak a fényképekről egy-egy esszét, ami 1926. márciusában jelent meg a Das Künstblatt folyóiratban. Később a Palucca Tanz című 1926-os Palucca Schule iskolai brosúrában is megjelent. Ezzel megnőtt Palucca népszerűsége, köszönhetően annak, hogy a fényképek megjelentek ebben a nagy múltú művészeti folyóiratban. Huxley, 2017.

⁴⁶ Tyler, 2018. 133.

⁴⁷ Funkenstein, 2007. 402.

⁴⁸ Funkenstein, 2007. 403–404.

⁴⁹ Tyler, 2018. 133–134.



könnyebb, lágyabb függőleges íveit a lábak és karok erőteljes vonalaival.⁵⁰ Paluccáról készült egy ötödik rajz is, bár nem a *Dance Curves: On the Dances of Palucca* tanulmányban jelent meg. Palucca ezen a képen széttárt végtagokkal, teljes örömet mutatva a levegőben van, ahol Kandinszkij a végtagokat és a fejet (eddig nem volt jellemző a fej ábrázolása) ívekkel összekötött öt ponttal ábrázolja. Törzsét – az eddigi ábrázolásától eltérően – egy körbe foglalja.⁵¹ Ez a kép esztétikai szempontból eltér az előző négy képtől, de mindegyik rajza megragadja a mozdulat lényegét, ugyanakkor metaforája is annak. Funkenstein utal arra, hogy a Paluccáról készült rajzok csak a fotók alapján készültek, ami azt feltételezi, hogy Kandinszkij nem látta Paluccát táncolni. Az élő előadás benyomása, hatása így nem érinthette meg Kandinszkijt, aki az intuíciót fontos alkotási elemnek tekintette. Ebből az ellentétből adódhat, hogy a képek ábrázolásakor Palucca személye kevésbé fontos, hisz a *Dance Curves: On the Dances of Palucca* című művében szinte csak érintőlegesen említi Paluccát. Ennek ellenére a magánéletükben többször találkoztak és szinte baráti-atyai kapcsolatot tartottak fent, ami természetesen Palucca ismertségét is növelte a kor művészeti köreiben.⁵²

Irina Sirotkina a *Kandinsky and the new dance* című tanulmányában ír arról az időszakról, amikor Kandinszkij már elhagyta Oroszországot (1921 után), de közvetlen kollégái folytatták a „Program for the Institute of Artistic Culture” tanulmányában (1920) leírt gondolatait a jövő művészetéről, egy új intézmény falai között (Russian Academy of Artistic Sciences, Orosz Művészeti Tudományos Akadémia). Kandinszkij útmutatásait követve, 1922-ben megnyílt a Koreológiai Laboratórium Alekszej Alekszejevics Szidorov és Alekszandr Illarionovics Larionov vezetésével. Szidorov megalkotta a koreológia tudományát a tánc és a mozdulatok tudományos vizsgálatára. Mindez szinte egy időben és hasonló gondolatok mentén, csupán pár évvel később történt Lábán Rudolf táncelméletének kidolgozásával és koreológiai intézetének németországi megnyitásával. Szidorov⁵³ a kutatások eredményeként kiadta az első orosz nyelvű, a jövő táncával foglalkozó tanulmányát *Modern tánc* címmel (1922).⁵⁴ Szidorov is visszanyúl a görög táncok és mozdulatok tanulmányozásához, épp úgy, mint sok kortársa, például Isadora Duncan, Dienes Valéria. A geometrikus testbe zárt, illetve a mozdulat köré írt geometrikus forma Szidorovnál is megjelenik, hasonlóan, mint Dienes Valériánál vagy Lábán Rudolfnál. Sirotkina tanulmányában láthatjuk Szidorov táncoktájának egy részletét is, melyekben a mozdulatokról készült sematikus rajzok íves vonalakból állnak, de maga a mozdulat reprezentatív.⁵⁵

Összefoglalva, Kandinszkij saját korában kiemelkedett azon művészek közül, aki a táncművészetet egyenrangú félként kívánta felemelni a modern művészetek világába. Kandinszkij a jövő táncával kapcsolatos gondolatait, szinte elsőként fogalmazza meg saját korában. Számára a jövő tánca és táncszínpada teljesen eltér az eddig megszokott tánclépésektől és kifejezési formáktól, mert ezek a formák és kifejezések nem az általa megnevezett esztétikai alapelvekből, a belső törvényszerűségekből fakadtak. Absztrakt ábrázolásával és szintézisével új kontextusba helyezte a táncművészetet, a képzőművészetet és a zenét, mellyel új utakat nyitott a művészetek felé, „továbbá megmutatta a test központi szerepét a modernizmusról szóló diskurzusokban.”⁵⁶ Kandinszkij, korát megelőzve, absztrakt színpadi szintézisével a 21. századi multimediális megoldásokat használó színház előhírnöke lett.

Irodalomjegyzék

⁵⁰ Funkenstein, 2007. 401.

⁵¹ Tyler, 2018. 135–136.

⁵² Funkenstein, 2007. 401.

⁵³ Szidorov (1891–1978), orosz művészettörténész.

⁵⁴ Sirotkina, 2018. 139–140.

⁵⁵ Sirotkina, 2018. 141.

⁵⁶ Funkenstein, 2007. 404.



- Bois, Yve-Alain (1996): *Sophie Taeuber-Arp against Greatness*. Zegher, M. Catherine de (szerk.): Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine. Cambridge, MIT Press, 412–417.
- Brandl, Flora L. (2020): *On a Curious Chance Resemblance: Rudolf von Laban's Kinetography and the Geometric Abstractions of Sophie Taeuber-Arp*. Arts, 1. sz. 270–285. <https://doi.org/10.3390/arts9010015> (Letöltés: 2024. 03. 16.)
- Fell, Jill (1999): *Sophie Täuber: The Masked Dada Dancer*. Forum for Modern Language Studies 35. sz. 270–285, 270., <https://doi.org/10.1093/fmls/XXXV.3.270>
- Funkenstein, Susan Laikin (2007): *Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and Dance Curves*. Modernism/ modernity, 3. sz. 389–406. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2007.0058> (Letöltés: 2024. 09. 02.)
- Hahl-Fontaine, Jelena (2018): *Bewegung/Tanz*. Dramaturgias, 3. sz. 127–130. [Kandinszkij tematikus szám, Renaud, Lissa Tyler szerkesztésében]
- Huxley, Michael (2017): *The Dance of the Future: Wassily Kandinsky's Vision, 1908–1928*. Dance Chronicle, 3. sz. 259–286. <https://www.jstor.org/stable/48539915> (Letöltés: 2024. 07.17.)
- Kandinsky, Wassily (1982): *Program for the Institute of Artistic Culture*. Lindsay, Kenneth C; Vergo, Peter (szerk.): Kandinsky: Complete Writings on Art. Boston, G.K. Hall, 455–472.
- Kandinszkij, Vaszilij (1987): *A szellemiség a művészetben*. Budapest, Corvina Kiadó, 1987.
- Krupp, Walburga (2017): *Sophie Taeuber-Arp als Tänzerin und Dadaistin: Eine Wunschvorstellung der Rezeption?* de Weerd, Mona; Schwab, Andreas (2017) Monte Dada: Ausdruckstanz und Avantgarde. Bern, Stämpfli Verlag, 149–164
- Mátyás, Péter (1921): *Moholy-Nagy László*. MA, szeptember, 119.
- Nell, Andrew (2014): *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*. Art Journal, 1. sz., 12–29. DOI: 10.1080/00043249.2014.918806
- Ruhrberg, Karl (2004): *A Der Blaue Reiter, Kandinszkij és a spirituális művészet*. Walther, Ingo F. (szerk.): Művészet a 20. században. I. Budapest, Taschen/Vince Kiadó, X
- Sakharoff, Alejandre (1949): *Reflexiones sobre la danza y la música*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Sirotkina, Irina (2018): *Kandinsky and the new dance*. Dramaturgias, 3. sz. 137–141. [Kandinszkij tematikus szám, Renaud, Lissa Tyler szerkesztésében]
- Szabó, Júlia (1981): *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, Corvina Kiadó.
- Taeuber-Arp, Sophie (2009a): *Remarks on Instruction in Ornamental Design*. Sophie Taeuber-Arp: Avant-Garde Pathways. Málaga: Museo Picasso. 162–165.
- Taeuber-Arp, Sophie (2009b): *Guidelines for Drawing Instruction in the Textile Professions*. Sophie Taeuber-Arp: Avant-Garde Pathways. Málaga: Museo Picasso. 166–173.
- Tyler, Lee Edgar (2018): *Kandinsky and dance photographs: applying a comparatist methodology*. Dramaturgias, 3. sz. 131–136. [Kandinszkij tematikus szám, Renaud, Lissa Tyler szerkesztésében]
- Weinstein, Kathrerine (2001): *Subversive Women: Female Performing Artists in Zurich Dada*. (PhD értekezés, Tufts University, 2001)
- Wigman, Mary (1983): *My Teacher Laban, In What Is Dance?* New York: Oxford University Press.



Botezatu Isabela

A Csángó Vigasságtól a Csángó Bálig: egy közösségi kezdeményezés intézményes útja

A budapesti Csángó Bál egy évről évre megrendezett kulturális esemény, amely 2025-ben 28. alkalommal várta közönségét. A rendezvény hivatalos honlapja szerint a bál a Pro Minoritate Alapítvány és társszervezői szervezésében, a farsangi időszakban került megrendezésre. Alapvető célja, hogy a moldvai és gyimesi csángó magyarok rendkívül gazdag, archaikus népművészetét és hagyományait a hazai és nemzetközi közönség számára bemutassa. A szervezők ugyanakkor arra is töreksenek, hogy felhívják a figyelmet azokra a kedvezőtlen társadalmi és gazdasági folyamatokra, amelyek a moldvai magyarság létét veszélyeztetik, valamint támogatókat nyerjenek a közösség megmaradását és felemelkedését szolgáló kezdeményezésekhez.¹

Az elmúlt több mint két évtized során a Csángó Bál összetett, tizenkét órás programsorozattá fejlődött, amelyben színpadi műsorok, táncházak, koncertek, énektanítás és kiállítások zajlanak párhuzamosan. Az esemény egyik sajátossága, hogy a közönség nemcsak megfigyelő, hanem aktív résztvevő is lehet: a gálaműsort követő táncházban a moldvai és gyimesi hagyományörző csoportok segítségével bárki elsajátíthatja a csángó táncokat. A rendezvény évről évre több mint 1500 látogatót vonz, és az évek során számos köztársasági elnök – többek között Mádl Ferenc, Sólyom László és napjainkban Novák Katalin – vállalta a bál fővédnökségét.²

Hosszú út vezetett idáig, hisz a hivatalos honlap csak 2001-től tartalmaz adatokat, dokumentumokat, és 2004 óta nem változtatott a nevéen. Jelen tanulmány célja a korábbi, 2004 előtti időszak, a Csángó Bál előzményeinek feltárása és bemutatása, annak a formálódási folyamatnak az elemzése, amely megalapozta e kiemelkedő kulturális esemény létrejöttét és fennmaradását.

Az 1989-es romániai forradalom és az országhatárok megnyílása után a moldvai csángók előtt is megnyílt a lehetőség, hogy nyugatra utazzanak, legtöbbször Magyarországon álltak meg. A jobb élet és a külföldi munkával megszerezhető jövedelem ígérete rendkívül csábító volt sokak számára. A migráció a poszt szocialista átmenet éveiben gyorsan a társadalmi és gazdasági túlélés egyik stratégiájává vált.³

Azok a moldvai magyarok, akik már korábban letelepedtek Magyarországon, fontos szerepet vállaltak az újonnan érkezők beilleszkedésének segítésében. Informális támogató hálózatokat alakítottak ki, ideiglenes szállást biztosítottak, segítettek az iratok intézésében, valamint munkalehetőségeket közvetítettek. Közülük kiemelkedett Szócs Anna, egy fiatal nő Pusztináról.⁴ Ő még a forradalom előtt, barátai segítségével költözött Magyarországra. Mivel saját bőrén tapasztalta meg az újrakezdés nehézségeit, a lakhatás, a tartózkodási engedély és a munkavállalás

¹ <https://csango.hu/bemutakozo/csango-bal/>

² <https://csango.hu/bemutakozo/csango-bal/>

³ Hegyeli, 1999.

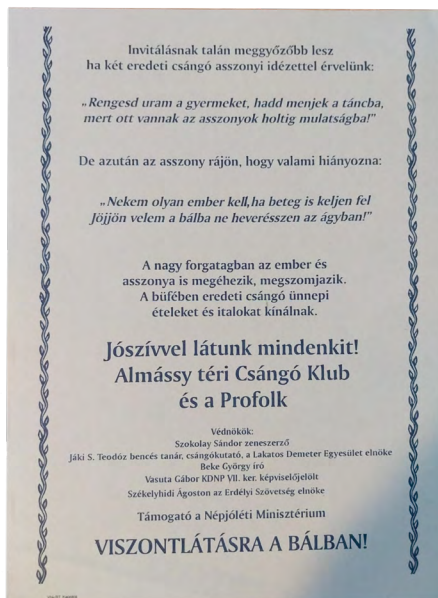
⁴ Bákó megye, Románia.



problémáit, pontosan tudta, milyen kihívásokkal néznek szembe az országba érkezők.⁵ Tapasztalataira támaszkodva feladatának érezte, hogy segítse a többieket, és összekötő kapocsként szolgált a frissen érkezett moldvai csángók és a magyarországi társadalom között.⁶

A frissen érkezett moldvai magyarok megsegítése, valamint a magyarországi városi és nyelvi környezetben való könnyebb eligazodásuk érdekében Szócs Anna, egyik barátnője segítségével magyar nyelvű írás- és olvasástanfolyamot indított a budapesti Almássy Téri Szabadidőközpontban. A tanfolyam résztvevői olyan moldvai magyar munkások voltak, akik anyanyelvi szinten beszéltek magyarul, de soha nem tanulhattak meg magyarul írni és olvasni, mivel iskolai oktatásuk Romániában kizárólag román nyelven zajlott. A kurzus így kettős célt szolgált: egyrészt gyakorlati segítséget nyújtott a mindennapi életben, például feliratok, űrlapok, munkaszerződések értelmezéséhez, másrészt szimbolikus jelentőséggel is bírt, hiszen a résztvevők ezáltal újra kapcsolatba kerülhettek a magyar nyelv írott formájával, amelytől korábban el voltak zárva.⁷

Anna és barátnője ugyanakkor felismerték, hogy a beilleszkedés nem csupán nyelvi, hanem lelki és kulturális kihívásokat is jelent. Az idegenség érzését és a honvágyat enyhítendő, elhatározták, hogy egy olyan közösségi alkalmat szerveznek, ahol a fiatalok otthonosabban érezhetik magukat.⁸



1. sz. kép Csángó Vigasság plakát, Szócs Anna privát archívumából (2025)

Így született meg az a táncoz összejövetel, amely zenét, táncot és közösségi együttlétet ötvözött, s amelyet első alkalommal Csángó Vigasság néven rendeztek meg. Ez az esemény azonban messze több volt egyszerű szórakozásnál: a moldvai magyarok magyarországi önszerveződésének és kulturális

⁵ Szócs, 2023. 82.

⁶ Szócs, 2023. 87.

⁷ Szócs, 2023. 87.

⁸ Szócs, 2023. 87.



öntudatának korai megnyilvánulása lett, egyfajta előképe a későbbi nagyszabású rendezvényeknek, amelyek már kifejezetten a moldvai csángó magyar identitás és hagyomány ünneplését szolgálták.

Az első Csángó Vigasságok 1994 előtt zajlottak a Marczibányi Téri Művelődési Központban Budapesten,⁹ ám ezekről sem plakát, sem fényképes dokumentum nem maradt fenn. Ezek a korai alkalmak informális, közösségi kezdeményezések voltak, amelyeket szájhagyomány útján szerveztek meg, és amelyek a frissen Magyarországra települt moldvai magyar fiatalok lelkesedéséből születtek. E találkozók egyszerre szolgálták társas együttléttel és a kulturális identitás megőrzésével, egyfajta kísérletként a hazatalálásra az idegen környezetben.

Az első dokumentált esemény 1994-ből származik, amikor a Csángó Vigasságot már az Almássy Téri Szabadidőközpontban rendezték meg. Ez a helyszínváltás a spontán közösségi összejövetelektől a szervezettebb, nyilvánosabb kulturális események irányába való elmozdulást jelezte. Az Almássy térre való átköltözés a csángó identitás növekvő láthatóságát és társadalmi elismerését szimbolizálta a magyarországi kulturális életben, és ezzel egy olyan hagyomány kezdete lett, amelyből később a budapesti Csángó Bál nőtt ki, a moldvai magyar kultúra egyik legfontosabb éves ünnepe Magyarországon.

Az 1994-es Csángó Vigasság plakátja élénk betekintést nyújt a csángó kulturális önreprezentáció korai időszakába Magyarországon. A felhívás lelkes hangon hirdeti: „BÁL LESZ! BÁL LESZ! BÁL LESZ!”, amely a közösségi együttlét és a hagyomány folytatásának örömét hangsúlyozza a diaszpóra körében. A plakát szerint, az eseményt 1994. január 21-én rendezték meg a Budapesti Almássy Téri Szabadidőközpontban, és az eredeti csángó népszokások felelevenítését ígérte: guzsalyas, urálás és kecskés szerepelt a programban. A közönség fotókban és szöttesekben gyönyörködhetett, de a plakát szerint legfőképpen a táncban, amiből mindenki kivethette a részét, s ebben rejlett az est lényege. A zenét meghívott csángó atyafiak és a Tatros együttes szolgáltatták, amely az elsők között működött együtt moldvai muzikusokkal.

A plakát hangvétele egyszerre ünnepélyes és közösségépítő: a közönséget nem passzív nézőként, hanem aktív résztvevőként szólítja meg. A tombola játékonysági célja szerint a bevétel erdélyi csángó diákok megsegítésére irányult, mely a kulturális összetartozás és a szolidaritás erkölcsi dimenzióját is kiemelte. Az esemény tehát nem csupán egy szórakoztató est volt, hanem egy társadalmi és kulturális fordulópont, amely a korábbi nyelvi és oktatási kezdeményezésekből kinőve, a csángó identitás nyilvános ünneplésének terévé vált a magyarországi kulturális közegben.

Bár az 1997-es rendezvényről nem maradt fenn fénykép, a későbbi évek ismertetői segítségével rekonstruálható a Csángó Bál kialakulásának időrendje. A 2001-es ismertető például arról számol be, hogy az eseményt ötödik alkalommal rendezték meg, ami arra utal, hogy az első Csángó Bált feltehetően 1997-ben tartották.



2. sz. kép. Belépőjegyek a Csángó Bálra, Szócs Anna privát archívumából (2025).

⁹ Szócs, 2023. 87.



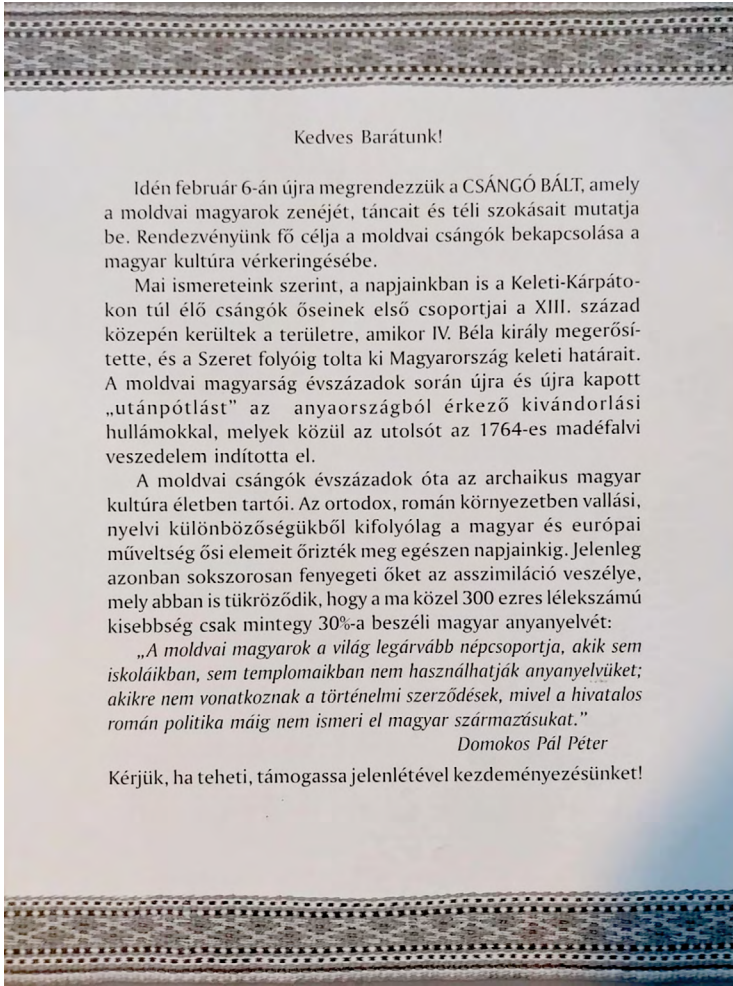
Az 1998-as, 1999-es és 2000-es évek belépőjegyei további bizonyítékot szolgáltatnak az esemény intézményesülésére: ekkorra már a Pro Minoritate Alapítvány vállalta a fesztivál hivatalos szervezői és gondnoki szerepét. Ez a változás egy új korszak kezdetét jelezte: a rendezvény nagyobb helyszínrre, a Petőfi Csarnokba költözött, és 1997-től kezdve új, máig használatos nevén, Csángó Bálként vált ismertté. A nyomtatott belépőjegyek megjelenése, külön diák- és felnőtt jegyárakkal, azt mutatja, hogy az esemény fokozatosan elmozdult a közösségi, adományalapú formától a professzionális, szervezett fesztiválmodell felé. Az első, Csángó Bál feliratot viselő plakát 1999-ből maradt fenn, amely már az esemény identitásának megszilárdulását jelzi mint éves, nagyszabású kulturális ünnep.



3. sz. kép Csángó Bál plakát 1999-ből, Szőcs Anna privát archívumából (2025).

Az 1999-es plakát az első olyan dokumentum a belépőjegyeken kívül, amelyen már a Csángó Bál felirat szerepel, és egyértelműen jelzi az esemény intézményesülésének fordulópontját. Érdekesség, hogy a rendezvény fővédnöke Dr. Orbán Viktor, Magyarország akkori miniszterelnöke volt. A plakát mottója – „Égből szállott dali madár, dali táncát járja” – költői képként jeleníti meg a csángó tánc emelkedettségét, a hagyomány és a nemzeti szimbolika összefonódását.

A rendezvényt 1999. február 6-án tartották a Petőfi Csarnokban, ahol a moldvai csángó magyarok téli szokásainak és hagyományainak bemutatása mellett szőttes- és fotókiállítás, valamint hajnalig tartó táncmulatság várta a közönséget. A fellépők között moldvai települések: Rekecsin, Nádasfalu, Klézse, Pusztina, Bogdánfalva, zenészei, énekesei és táncosai, valamint Dresch Mihály és együttese, a Honvéd Tánccsínház, a Tatros és a Zurgó együttes szerepeltek. A programot 16 órától gyerektánc ház nyitotta, ami a rendezvény oktatási és közösségépítő jellegét is hangsúlyozta.



4. sz. kép Meghívólevél a Csángó Bálba, 1999-ből, Szőcs Anna privát archívumából (2025)

A plakáthoz csatolt meghívólevél a rendezvény célját még egyértelműbben megfogalmazta: a Csángó Bál legfőbb küldetése, hogy a moldvai csángókat visszakapcsolja a magyar kultúra vérkeringésébe. A szöveg rövid történeti áttekintést adott a közösség XIII. századi eredetéről, és a csángókat az archaikus magyar kultúra őrzőiként mutatta be, akik azonban napjainkban fokozott asszimilációs nyomás alatt élnek. Domokos Pál Péter idézett szavai szerint a moldvai magyarok a világ legárvább népcsoportja, akik sem iskoláikban, sem templomaikban nem használhatják anyanyelvüket. A rendezvényen való részvétel tehát nem csupán szórakozásnak, hanem a kulturális szolidaritás gesztusának is számított.



5. sz. kép 2001-ben szervezett Csángó Fesztivál plakátja, Szöcs Anna privát archívumából (2025)

Bár a budapesti Csángó Bál hivatalos online archívuma már tartalmaz információkat a 2001-es rendezvényről, az év plakátja ott nem található meg, ezért érdemes itt bemutatni. A 2001-es plakát „Csángó Fesztivál 2001” felirattal, a Petőfi Csarnokban, 2001. február 17-én, este 19 órakor megrendezett eseményt hirdette. A szervező a Kisebbségekért – Pro Minoritate Alapítvány volt, a támogató intézmények között pedig szerepelt a Határon Túli Magyarok Hivatala (HTMH) és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma. A rendezvény fővédnöke ismét dr. Orbán Viktor, Magyarország akkori miniszterelnöke volt.

A programban moldvai és gyimesi csángó zenészek, énekesek és táncosok szerepeltek Setétpatakáról, Pusztinából, Somoskáról és Szabófalváról, mellettük pedig olyan neves magyar művészek, mint Berecz András, Kerényi Róbert, Fábri Géza és Szokolay Balázs. Fellépett többek között a Tatros, a Zurgó, a Nyírség Táncegyüttes és a Dresch Quartet is. A rendezvényhez fotókiállítás is kapcsolódott, és a plakát szavaival élve, kivilágos-kivirradtig tartó táncmulatsággal zárult.

A plakát hátoldalán olvasható meghívólevél a rendezvényt történeti és kulturális kontextusba helyezte. Kiemelte, hogy a fesztivál célja a moldvai és gyimesi csángók zenéjének, táncainak és lakodalmi szokásainak bemutatása, valamint emlékeztetett a közösség XIII. századi eredetére, a tatárjárást követő időszakra. A szöveg szerint a csángók az archaikus magyar kultúra őrzői, akiknek fennmaradását ma az asszimiláció veszélye fenyegeti, hisz a mintegy 250 000 fős közösségből csupán 60 000 fő beszéli anyanyelvét. A levél végül arra buzdította az olvasókat, hogy kulturális szolidaritásként, jelenlétükkel támogassák a rendezvényt.

A plakát és kísérszövege jól példázza, hogy 2001-re a Csángó Bál/Fesztivál már nemcsak kulturális bemutató, hanem örökségvédelmi és identitáspolitikai platform is lett, amely a folklórt a magyar nemzeti diskurzus és a kisebbségi jogok kérdéskörébe emelte.



2001 és 2003 között a rendezvény rövid időre más elnevezést kapott: Csángó Fesztivál néven jelent meg. 2001-ben mind a plakáton, mind az ismertetőben¹⁰ ez a megnevezés szerepelt, míg a következő két évben már csak a plakátokon maradt meg a Fesztivál¹¹ szó, az ismertetőikben¹² viszont ismét a korábbi Csángó Bál elnevezést használták. Ez a kettősség egy átmeneti korszakot jelez a rendezvény történetében, egyfajta identitáskeresést, amely a közösségi eredet és az intézményes elismertség között mozgott.

Bár a plakátok leginkább a gálaműsorok programját ismertetik, a rendezvény a Magyarországon élő csángók találkozóhelyeként is szolgált. Olyan alkalmat kínált, amikor az ország különböző pontjain szétszórta élő, gyakran elszigetelt munkavállalók összegyűlhetnek, és saját nyelvjárásukon beszélhetnek egymással. Egy estére ismerős arcok, nyelv és kultúra vették körül őket, olyan közeg, ahol nem kisebbségként, hanem otthon érezhették magukat. Ez az esemény tehát nem csupán tánc és mulatság volt, hanem kollektív fellélegzés is, a közösségi összetartozás megélésének ritka alkalmá.

Ugyanakkor a Csángó Bál a csángó kultúra iránt érdeklődő magyarországi közönség számára is fontos találkozóhellyé vált, népzeneészek, néptáncosok, etnográfusok, pedagógusok és a táncmozgalom hívei számára. Számukra ez az esemény lehetőséget teremtett arra, hogy testközelből tapasztalják meg, népszerűsítsék és támogassák a moldvai magyar hagyományokat. Így a Csángó Bál egyszerre vált diaszpórikus menedékké és kulturális közvetítő platformmá a moldvai magyar közösség és a magyarországi társadalom között.

2004-től kezdődően a Csángó Bál elnevezés véglegessé vált, ezzel lezárult a rendezvény formálódásának korszaka, és kezdetét vette annak intézményes, folyamatos története. Ekkorra a fesztivál már elnyerte mai arculatát, a Pro Minoritate Alapítvány szervezésében, országos intézmények támogatásával, évente megrendezett kulturális ünnepé vált. A további évek, a programok bővülése, a növekvő elismertség és a minden kiadást dokumentáló archívum kialakulása, már a későbbi történet része, amely napjainkban a rendezvény hivatalos honlapján is részletesen megismerhető.

Irodalomjegyzék

- Hegyeli, Attila (1999): *„Mint a gomba, ide benőttek...” Moldvai csángók vendégmunkája Magyarországon*. Pozsony, Ferenc (szerk.): Csángósors. Budapest, Magyarságkutató Intézet. 163–174.
- Szőcs, Anna (2023): *Édesanyám rózsafája*. Šamorín, Kisebbségért – Pro Minoritate Alapítvány, Méry Ratio Kiadó.
- Szőcs, Anna privát archívuma (2025).

¹⁰ <https://csango.hu/wp-content/uploads/2020/01/csango-2001-ismerteto.pdf>

¹¹ <https://csango.hu/bemutakozo/archivum/>

¹² <https://csango.hu/wp-content/uploads/2020/01/csango-2002-ismerteto.pdf>; <https://csango.hu/wp-content/uploads/2020/01/csango-2003-ismerteto.pdf>



Elektronikus források

- [Csángó Bál – Bemutató oldal]. *csango.hu*
<https://csango.hu/bemutakozo/csango-bal/> (Letöltés: 2025. október 10.)
- [Csángó Bál archívum]. *Csángó.hu*.
<https://csango.hu/bemutakozo/archivum/> (Letöltés: 2025. október 10.)
- [Csángó Bál ismertető, 2001]. *Csángó.hu*.
<https://csango.hu/wp-content/uploads/2020/01/csango-2001-ismerteto.pdf> (Letöltés: 2025. október 10.)
- [Csángó Bál ismertető, 2002]. *Csángó.hu*.
<https://csango.hu/wp-content/uploads/2020/01/csango-2002-ismerteto.pdf> (Letöltés: 2025. október 10.)
- [Csángó Bál ismertető, 2003]. *Csángó.hu*.
<https://csango.hu/wp-content/uploads/2020/01/csango-2003-ismerteto.pdf> (Letöltés: 2025. október 10.)



Varga Nóra

A táncművészet szemiotikai megközelítésének útjai Magyar nyelvű kutatástörténet – szakirodalmi áttekintés

1. Bevezetés

A tanulmány tágabb értelemben vett vállalása, hogy rálátást nyújtson arra, milyen módszerekkel fordulhat a szemiotika a tánc értelmezése felé. Fügedi János megállapítása szerint a táncstudományban két meghatározó megközelítési mód figyelhető meg: egyrészt a történeti, másrészt az az eljárás, „melynek jegyében az uralkodó vagy divatos szellemtudományi diszciplínákat kísérli meg – kissé megkésett – alkalmazni a tánc területén.” Ennek eredményeképpen a 20. század hatvanas-hetvenes éveiben a táncutatók a strukturalista nyelvészet eszközeit követve „a nyelvi elemek analógiájára tánc- és mozdulatszerkezeti elemeket azonosítottak, majd megjelentek a szemiotikai elveket követő kísérletek a tánc jelrendszerének feltárására.”¹

Jelen tanulmány célkitűzése, hogy azonosítsa azokat a műveket, amelyek dedikáltak a művészi tánc szemiotikai vizsgálatával foglalkoznak. Így a következőkben röviden áttekintem ezen elméletek meghatározó pontjait, majd összevetem kutatási módszereiket és megállapításait. Vizsgálódásom kérdésfelvetése: milyen eredményeket hozott a szemiotikai nézőpontú vizsgálat a magyar táncstudomány területén? Továbbá célom, hogy feltárjam, milyen módszerekkel dolgoztak a kutatók. Ezen túlmenően fontos felhívni a figyelmet arra, hogy míg a szemiotika ma is aktív tudományág, a magyar nyelvű táncstudományos munkák területén ez az irányultság hiányt mutat, így jelen tanulmány feladata az is, hogy felvázolja, milyen módszertanokat használnak és milyen eredményeket nyújtanak a kortárs nemzetközi kutatások.

2. A magyar szemiotikai szemléletű táncutatók vázlatos története

A strukturalista szemléletmódból kiinduló hazai táncstudományi kutatások évtizedeken át meghatározó alakjai Vitányi Iván és Körtvélyes Géza voltak, akik rendszeresen jelentettek meg balettet és színpadi néptáncot elemző írásműveket. Vitányi munkájában² a táncesztétika diszciplínájának legaktuálisabb feladataként „a művészi mozgás általános törvényeinek megállapítását” tűzte ki.

„A néptánc szerkezeti elemzése terén Európában elsőként magyar kutatók – szinte egy időben – adtak közre vizsgálatokat: Szentpál Olga, majd Martin György és Pesovár Ernő.”³ Martin és Pesovár⁴ meglátása szerint a néptánc tartalmi, zenei és formai szempontból vizsgálható ahhoz, hogy átfogó képet kapjunk adott táncok jellemző vonásairól. A legtöbb próbálkozást a formai elemzés területén figyelték meg, amelyen belül a korábbi vizsgálatok a legkisebb egység meghatározásával és

¹ Fügedi, 2009.

² Vitányi, 1960. 115.

³ Fügedi, 2018a 82.

⁴ Martin-Pesovár, 1960.



értelmezésével foglalkoztak, azonban alulreprezentáltak találták a táncok szerkezeti elemzését – így tanulmányukban ennek kidolgozására tesznek javaslatot, amely „úttörő jelentőségű módszertani vázlatnak”⁵ bizonyult. A néptánc kutatás területén fontos megemlíteni Sz. Szentpál Mária Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése⁶ című tanulmányát, amelyben „a szerző elsőként kísérelt meg szempontokat adni a színpadi néptáncok morfológiai vizsgálatához.”⁷

Áttekintve az Állami Balett Intézetben készült szakdolgozatok témáit, egyértelművé válik, hogy az ötvenes-hatvanas évek legtöbbet tárgyalt témájának a klasszikus balett lépéseinek formái bizonyulnak,⁸ de találunk közöttük olyat, ami szorosabban köthető a szemiotikai jellegű irányhoz: Tárnoki Tamás A balett mint nonverbális nyelv⁹, illetve Kisgergely József Strukturális táncelemzés¹⁰ című munkáját említem. Kisgergely könyve előszavában azt írja, hogy Bor István és Merényi Zsuzsa segítettek dolgozatában, a védésen azonban a Hidas Hedvig vezette bizottság kételyeit fejezte ki módszerével kapcsolatban, attól tartva, hogy „az egész táncos szakmát papírra és matematikára” akarja átvezetni.¹¹

Dienes Valéria munkásságát ugyan nem a strukturális irányultság határozza meg, azonban 1974-ben, a tihanyi Első Nemzetközi Szemiotikai Kongresszuson tartott Jel és Mozdulat című előadását mindenképpen be kell emelnünk az áttekintésbe. Az előadás – a beszámolók szerint – nagy sikert aratott a szemiotikus résztvevők körében.¹² Az előadás szövege alapján 1981-ben készült tanulmány A szimbolika főbb problémái¹³ címmel jelent meg, illetve a Szimbolika – Evologika,¹⁴ illetve A tánc és az embertest beszéde¹⁵ című írásaiban tárgyalja tovább Dienes a fogalmakat.

A hetvenes-nyolcvanas évektől elkezdett kiszélesedni a kutatási terület horizontja, ehhez a tendenciához kapcsolja Fuchs Livia Visszatekintés¹⁶ Kaán Zsuzsa Koreográfia és szemiotika¹⁷ és Kutszegi Csaba A színpadi táncművészet kommunikációelméleti megközelítésének lehetőségei¹⁸ című tanulmányait, amelyekben a szerzők kísérletet tettek a tánc szemiotikai elemzésére. Kaán Zsuzsa imént említett tanulmányát kiemelendőnek tartom nagy volumenű vállalkozása okán, mivel célja az volt, hogy felállítson egy komplex rendszert a koreográfia tanulmányozására.

⁵ Fuchs, 2021.

⁶ Sz. Szentpál, 1965.

⁷ Fuchs, 2021.

⁸ Pl. Battement dévéloppé és formái (Éhn Éva, 1959), Pas battu-k különböző formái (Koren Tamás, 1963), A jete-k válfajai (Menyhárt Jacqueline, 1963).

⁹ 1975.

¹⁰ 2015-ben magánkiadásként önálló kötetként megjelent mű, amely szerint az eredeti munka 1971-es, az MTE Vályi Rózi Könyvtárának adatbázisa szerint a dátuma 1976-77.

¹¹ Kisgergely, 2015. 5.

¹² Erről számol be titkárnöje, Gadányi Jenőné: „Körülnéztem és észrevettem, hogy a hallgatóság egy érdektelen előadásra számít, ezt az unott arckifejezésekből lehetett leolvasni. (...) Előadása lenyűgözte őket, s mikor befejezte, tapsviharban törtek ki. (...) A hallgatóság ámul és bámul, majd odatódultak öreg barátnőmhöz, hogy gratuláljanak. Többen engedélyt kértek tőle, hogy otthonában meglátogathassák. Az előadóteremtől a hosszú folyosón át, egészen a kapuig sorfalat álltak, így fejezték ki tiszteletüket és csodálatukat.” (Gadányi, 1983. 333.). Vitányi Iván visszaemlékezése megerősíti ezt a tényt: „A legnagyobb sikert egy idős hölgy előadása érte el, Dienes Valériáé, aki a szemiotika jelenéről, múltjáról és jövőjéről különösképpen a tánc, a mozgás szemiotikájáról beszélt. Az előadás olyan kerek volt és annyi lényeges gondolatot tartalmazott – tudományos szempontból –, hogy a résztvevők valamennyien a tudományos konferencia alapdokumentumának tekintették” (Vitányi, 1975. 83).

¹³ Dienes, 1981.

¹⁴ Dienes, 1974.

¹⁵ Dienes, 1977.

¹⁶ Fuchs, 2021.

¹⁷ Kaán, 1983.

¹⁸ Kutszegi, 1987.



Kaán 2002-ben újabb írással jelentkezett Szimbólumok a táncművészetben¹⁹ címmel, amely egy könnyebben érthető, átfogóbb gondolatmenetet közöl. Egy itt feltüntetett lábjegyzetben megjegyzi, hogy tervezi az 1983-as tanulmányának folytatását, de ennek megjelenésére nem került sor.

Kürti László Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach²⁰ című munkája szintén arra tesz kísérletet, hogy a nyelvészeti modellt alkalmazza a magyar néptáncok vizsgálatára. Kürti összefoglalja az addigi eredményeket²¹, és megállapítja, hogy a közép-európai kultúrkör néptáncai nem annyira a mozgás- és motívumtípusaikban különböznek, hanem strukturális felépítésükben. Kürti a pontozó tánc típus strukturális elemzését végzi el ebben a tanulmányában.

Könczei Csilla munkásságát alapvetően meghatározza a szemiotikai gondolkodás, legerősebben a kilencvenes években jelent meg érdeklődésében ez a tudományterületi irányultság. Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez²² című tanulmánya rendkívüli alapossággal és éleslátással állítja rendszerbe a táncszemiotika kapcsán felmerülő módszertani kérdéseket. Könczei munkáiban foglalkozik a magyar néptánc motívumépítkezésével, a tánc nyelvként való működésének kérdéseivel, azzal, hogyan vizsgálható a jelentés a táncok – akár absztrakt táncok – esetében, vagy hogyan értelmezhető a tánc multimediális poétikai kommunikációként (Lotman és Jakobson elméleteire támaszkodva).²³

Fügedi János életművében is kimutatható a szemiotikai érdeklődés, szintén a táncjelírás és mozdulatelemzés eszközeivel összefüggésben. Fügedi új elemzési stratégiák kidolgozására tesz javaslatot, mivel meglátása szerint a zenetudományi és nyelvészeti eszközök nem elégségesek a tánc vizsgálatához.²⁴ Megállapítja, hogy az addigi néptánc elemzési koncepciók a motívumokat csupán időbeliségük szerint szegmentálták, illetve kizárólag a diszkurzív vagy mimetikus táncokra alkalmazhatók. Fügedi a térbeli változások figyelembevételével törekszik új módszertant létrehozni, hogy feltárja a „motívum alatti mikroszerkezeteket”.²⁵ Lényeges tehát kiemelni, hogy Fügedi gondolatmenetében ragaszkodik ahhoz, hogy az írásbeliség és az elemzés kizárólag együtt működtethető. Illetve a problémafelvetés újszerűsége abban áll, hogy a táncot a „mozdulat mint változás” tartalma felől közelíti meg. Fügedi bevezeti az „esemény” fogalmát, és javaslatot tesz a jövőbeni kutatásokban az „esemény” vizsgálatának kibontására.²⁶

A formalista szemléletmódból eredő irányok tárgyalásakor meg kell még említenünk Gara Márk A romantikus balett morfológiája²⁷ című friss konferencia-előadását is, amely Vlagyimir Propp A mese morfológiája című művének mintájára végezte el a romantikus balettek librettójának elemzését – ez a kutatás is a formalista-strukturalista módszerek hagyományához köthető, azonban nem közvetlenül szemiotikai állításokat fogalmaz meg. Gara – az 1832 és 1849 közötti időszakban született – harminc librettót vizsgált meg a cselekmény szempontjából. Ugyan további kutatásokat lát szükségesnek ahhoz, hogy Propp módszere valóban alkalmazható lehessen, mégis eredményes az elkezdett vizsgálódása: a hazai tánc történet-oktatásban a romantikus balettekhez kapcsolt jellemzők zömét megkérdőjelezhetőnek látja, és csupán egy-egy műre tartja érvényesnek.

¹⁹ Kaán, 2002.

²⁰ Kürti, 1980.

²¹ Ebben Kürti Martin Györgyre, Pesovár Ernőre, Lányi Ágostonra, Lugossy Emmára támaszkodik.

²² Könczei, 1994.

²³ A kutató kötetbe gyűjtött tanulmányai mélyebb betekintést nyújtanak szemiotikai munkásságába. (Könczei, 2007.)

²⁴ Id. Fügedi, 2018a, 2018b

²⁵ Fügedi, 2018a

²⁶ Fügedi, 2018b

²⁷ Gara, 2024.



Az áttekintésben nem pozicionáltam azokat a szerzőket és munkákat, amelyek csupán érintőlegesen kapcsolhatók a tánc szemiotikai megközelítéséhez,²⁸ de meg kell említeni, hogy szélesebb értelemben véve a mozgás szemiotikájáról, a folklórisztikáról több anyagot is találhatunk.

2.1. Szakirodalmi analízis

A fent felvázolt kutatások közül azokat a munkákat választottam ki, amelyek szoros értelemben véve a művészi tánc szemiotikai értelmezésére tesznek kísérletet. Öt szempont szerint vizsgáltam meg ezeket a szövegeket, hogy kirajzolódjon, pontosan milyen kérdések megválaszolását célozzák meg ezen kutatások, milyen nézőpontokat alkalmaznak, mit tartanak a tánc kutatás tárgyának, illetve milyen eredményekre jutottak. Az áttekintés összegzését az alábbi táblázat tartalmazza:

Szerző, évszám	Kutatási kérdés	A kutatás tárgya	Kutatási módszer	Eredmények	Domináns jelentésképző
Dienes V. (1974)	Hogyan írható le a kommunikáció folyamata?	orkesztika	saját fogalmak megalkotása	új terminusok (szimbolika)	szimbólum
Kisgergely J. (1976)	Hogyan írható fel egy táncmű struktúrája?	klasszikus balett (Csipkerózsika Gyémánt variáció)	műelemzés + versszemiotikára támaszkodik	táblázatokba rendezett struktúra feltárása	balettlépések (táncjelírással és fényképekkel dokumentálva)
Körtvélyes G. (1977)	Művészi nyelv-e a klasszikus balett?	klasszikus balett	hipotézis bizonyítása	a klasszikus balett mint másodlagos modelláló jelrendszer	mozdulatok
Kaán Zs. (1984)	Hogyan lehet a szemiotikát a koreográfiára alkalmazni?	koreográfia	szemiotikai fogalmak alkalmazása, elemzési minták + filmszemiotika	a tánc szimbolikussága	koreográfia

²⁸ A magyarországi szemiotika elismert kutatói is érintik a kutatási területet, azonban nem specifikusan a táncművészetet kutatva. Voigt Vilmos, Petőfi S. Sándor a mozgás szemiotikájáról. Pintér Márta Tánc és lélek című monográfiájában megemlíti, hogy a táncra jelrendszerként tekint és a „táncolás” szóban „benne foglaltatik mind a parole, mind a langage értelem” (Pintér, 2001. 40). Ugyan Pintér művében nem kerül sor ennek kifejtésére, és nem marad a szemiotikai gondolkodás útján, azt a megállapítást teszi, hogy a tánc kultúrák közötti érthetőséget a szimbolikus jelek teszik lehetővé. Lőrinc Katalin DLA disszertációja (2018) alapján kiadott A test mint szöveg című kötet szemiotikai módszert sejtet, és valóban azt a kérdést teszi fel, hogyan olvasható szöveggént a táncoló test, azonban gondolkodásmódja a nézői befogadást, illetve az előadói tapasztalatot állítja középpontba, inkább hermeneutikai paradigmába illeszkedik a mű.



Kutszegi Cs. (1987)	Hogyan lehetne egy elemzési rendszert felállítani?	színpadi tánc	kódok és alkódok megkülönböztetése + tártudományok bevonása (szociológia, pszichológia, építészet)	kódmeghatározó funkcióval rendelkező tényezők definiálása	kódmeghatározó funkcióval rendelkező tényezők
Könczei Cs. (1994)	Milyen kérdések alkothatók meg?	a tánc mint kulturális szöveg	kérdések feltérképezése és rendszerezése + nyelvészet, zeneszemiotika, verstan	két típusú tánc kutatás kidolgozására tett javaslat	mozgás
Kaán Zs. (2002)	Hogyan érthető meg a táncművek?	koreográfia-nyelv	elméleti felvázolás + elemzési minták	műelemzések	a színpadi táncmű totalitása
Könczei Cs. (2014)	Milyen modellek alkalmazhatók a táncra?	a táncról való fogalmi gondolkodás	nyelvelméleti modellek	a tánc mint poétikai kommunikáció	szerkezet
Fügedi J. (2018a és 2018b)	Milyen módszer alkalmas a tánc elemzésére?	magyar néptánc	a nyelvelméleti modellek alkalmazásának hiányosságainak számbavétele + saját módszertan kidolgozása	az „esemény” azonosítása	(táncjelírás)

Dienes írásait tárgyalva aláhúzendő, hogy saját módszerének, az orkesztikának elméletét és gyakorlatát dolgozta ki szemiotikai írásaiban is, így teóriája az orkesztika keretében értelmezhető. Dienes Valéria „szimbólumelmélete” egybevág a szemiotika azon álláspontjával, amely kommunikációs médiumként tekint a művészetre, azonban mégsem sorolható a klasszikus szemiotikai rendszerek közé. Dienes megalkotja a saját fogalomrendszerét: a „két eszmélet” között zajló folyamatot tekinti kommunikációnak. Rendszerében a művészi tánc sajátossága a kommunikációs funkció.

Bár nem kutatói háttérrel vizsgálódik Kisgergely József, írását mégis fontosnak tartottam beemlíteni az áttekintésbe, mert gyakorlati elemzői munkát végez. Az elemzés kinetográfiai jeleket és fényképeket használ a jelek azonosításához. A mű struktúráját a zene struktúrájával azonosítja. Elemzési módszerét Szabolcsi Miklós verselemzői stratégiájából kölcsönzi. A módszere – Kisgergely saját meglátása szerint – a videós rögzítési lehetőség elterjedése miatt nem vált széles körben ismertté.

Körtvélyes tanulmányának szemléletmódja szorosan kapcsolódik a nyelvészethez, a táncágazatokat nyelvcsaládokra és nyelvjárásokra oszthatónak tartja. A Körtvélyes által megfogalmazott fő kérdés, hogy ha a táncot nyelvként értelmezzük, megkülönböztethetünk-e művészi- és köznyelvet. Hipotézise szerint a klasszikus balett művészi nyelvként, míg a néptánc és társastáncok köznyelvként működnek.



Kaán Zsuzsa a koreográfia vizsgálatára vállalkozik, saját rendszerét pedig a saussure-i és pierce-i koncepció koreográfiára való alkalmazására, a Józsa Péter-féle filmszemiotikai kutatásokra alapozza.

Kutszegi Csaba tanulmányának első része Dienes Valéria elméletét tárgyalja, a második részben pedig saját gondolatmenetet vázol fel. Kutszegi kérdése, hogy mely kódokat különböztethetjük meg, amelyek segítségével körülírhatóvá válik a komplex színházi egység. A szerző különböző kódtípusokat azonosít.²⁹ Ezen elmélet szerint, ha mindegyik szempontot megvizsgáljuk egy-egy előadás esetében, akkor létrejön a rendszer totális képe.

Kutszegi nem hivatkozik Patrice Pavisra, ugyanakkor fontos megállapítanom, hogy az általa felállított szempontrendszer nagyban hasonlít a Pavis-féle kérdőív pontjaihoz.

Könczei tanulmányának, ahogyan a címben is jelzi, nem célja egy kidolgozott rendszert felállítani a tanulmány keretében, hanem arra kíváncsi, hogy mely kérdések kristályosodnak ki, amelyek mentén pozicionálható lehet egy elmélyültebb kutatás.

Fügedi János ugyan a néptáncról gondolkodik és a nyelvészeti elméletektől való távolodást tűzi ki célul, mégis sajátos, teljesen új megközelítése okán érdemesnek véltem beemelni az áttekintésbe.

2.1.1. Nyelvelméleti modellek

Dienes Valéria rendszerét a jakobsoni kommunikációelmélet fogalmaival nem lehetséges megfeleltetni. Dienes „olyan kommunikációs modellt állít fel, amelyben a számunkra ismerős kommunikációelméleti fogalmak, mint »csatorna« vagy »üzenet«, gyakorlatilag használhatatlanok.”³⁰

Körtvélyes feltevése Dienesével szemben azt állítja, hogy a táncot értelmezhetjük nyelvként, sőt a különböző műfajokat önálló táncnyelvként is olvashatjuk. Körtvélyes tanulmánya három fő tételt fogalmaz meg. Az első, hogy a Körtvélyes által „közhazsnú táncoknak” nevezett táncok megfeleltethetők a tánc-köznyelvnek. A második, hogy ez a tánc-köznyelv analóg a beszéd-köznyelvvel, de nem azonos vele. A harmadik állítását pedig Körtvélyes Lotmanra hivatkozva teszi meg, eszerint a klasszikus balett másodlagos modelláló rendszernek nevezhető, poétikai funkcióval bír. Körtvélyes a 17. század végén megjelent tánclejegyzés gyakorlatával kezdi a táncról mint nyelvről való gondolkodást.

Ezt a fordulópontot a pedagógiai célzatú törekvésekben látja gyökerezni, hiszen a táncművészet intézményesülésével előtérbe került az igény a mozdulatok rögzítésére és a rendszerezésére. Ez a momentum azért mutat jelentős fordulatot, mert a táncművészet ekkor jelrendszert vált, és egy „jelekből-ábrákból építkező írásmód, jelrendszer” jön létre. Azonban a „táncírás” mégsem vált önálló művészi nyelvvé, csupán a táncművek rögzítését szolgálja, így Körtvélyes megállapítása szerint ez nem feleltethető meg a beszélt és az írott nyelv kettősségének.³¹

Fügedi János és elődeinek néptáncutatói művei ellenben a táncjelíráson alapulnak, és a notációtól elválaszthatatlannak tartják az elemzői vizsgálatokat. Fügedi János problémafelvető tanulmányának³² hipotézise, hogy a nyelvészeti diszciplínából átemelt módszertanok nehezen alkalmazhatók a néptánc mozdulatvilágának értelmezéséhez. Fügedi megállapítja, hogy ezen elméletek legnagyobb hiányossága a mozdulategységek definiálatlansága, továbbá szerinte

²⁹ 1) esztétikai kód 2) a drámai szerkezet kódja, általában a szerkesztés kódja 3) a lírai szerkesztés kódja 4) zenei kód 5) színpadkép kódja 6) vizualitás kódja 7) emberi mozgás kódja 8) kinezikus kód 9) proxemikai kód 10) gesztusok kódjai 11) mimikai kód 12) kognitív elemek kódja 13) affektív elemek kódja 14) egyéb tényezők kódja (kellékek, műsorfüzet, ideológia, történelmi pillanat)

³⁰ Fenyves-Balogh, 2018. 57.

³¹ Körtvélyes, 1976, 14. „A táncírás viszont, mint említettük, megközelítőleg egy évszázad alatt megszűnt létezni, s az akadémikus balett elméleti, művészeti és pedagógiai gyakorlata átlépett a francia verbális balett-terminológia világába, – amely a rögzítendő mozdulat szférát a korábbiakhoz képest /az egész test mozgását tekintve, részben/ leszűkítette.”

³² Fügedi, 2018b



ezen elméletek „legfontosabbként azt képtelenek figyelembe venni, hogy egy testrész egyetlen mozdulata számos, a mozdulat kifejezés szempontjából jelentős, ugyanakkor egyidejű változást jeleníthet meg.”³³

Könczei Csilla előfelvetése, hogy „a táncnak nevezett kommunikátumok” a különböző kultúrákban jelentősen eltérnek egymástól, így nem beszélhetünk egyetlen, egységesen vizsgálható „táncszövegről”. A multimediális szemiotikai textológia olyan keretrendszert adhat, amely képes olyan fogalmi keretet biztosítani, amely alkalmas lehet bármilyen kultúra táncait modellálni. Könczei két csoportba sorolja a felmerülő kérdéseket: a tánc mint kinezikus textológiai modell, és a tánc mint a multimediális szemiotikai textológia kutatási témája. Könczei azzal az észrevétellel oldja fel ezt a konfliktust, hogy vannak táncok, amelyekre alkalmazhatók a verbális nyelvi modellekre építő elméletek, azonban ez nem minden tánc esetében igaz. Könczei Csilla egy későbbi írásában arra a következtetésre jut, hogy egy táncelméleti modell elgondolásához „nem elégséges a természetes nyelvi modellt vennünk, hanem a poétikai nyelvet kell alkalmaznunk, annak minden következményével együtt”.³⁴

2.1.2. A szemiózis

Dienes Valéria kiemeli a táncot a többi művészet közül, és azt állítja, hogy ez az egyetlen olyan művészeti forma, amely az egész embert működésbe hozza – ezért nevezi a táncot szemiózissnak.³⁵ A táncot Dienes az emberi test beszédeként, az eszméletközlés eszközeként definiálja, azonban megkülönbözteti a nyelvtől, szerinte az emberi testnek nincsen nyelve. A tánc alapanyagaként a mozdulatot nevezi meg (amely nem egyenlő a mozgással).

A szövegek többsége foglalkozik a jelentésalkotás nehézségeivel. A szemiotikai vizsgálatkor abba az akadályba ütközünk, hogy a táncnyelvek mozdulatkincse nem rendelkezik kötött jelentéssel.³⁶ Körtvélyes Géza megoldási stratégiája erre a problémára, hogy a zeneszemiotika kutatási eredményeihez folyamodik.³⁷ A zenéhez hasonlóan, a mozdulatelemek önmagukban nem hordoznak jelentést, kizárólag a koreográfiába szervezett mozdulatok kapnak meghatározott mondanivalót, ezáltal válnak a művészi kifejezés eszközévé. Körtvélyes meglátása szerint a klasszikus balett táncnyelvének eszköztára a pozíciók, a test-, kar- és lábtartások, lépések, ugrások, forgások – illetve ezek különböző tempójú, ritmusú és dinamikájú kivitelezése, továbbá mindezek összekapcsolása. A jelentésalkotás szempontjából figyelmet érdemel Körtvélyes Géza elmélete, amely szerint a cselekményes balett a mimetikus pantomimhez áll közelebb, a cselekménytelen pedig a zenéhez. Körtvélyes megállapítja, hogy a klasszikus balett jelei ikonikusan és szimbolikusan is működhetnek. Amikor a balett emberi testmozdulatokkal operál (vagyis a pantomimhez áll közelebb), akkor ikonikusan olvasható, azonban amikor a „mozdulatfolyamok” struktúrája a zenére épül, a szimbolikus ábrázolás lép működésbe. Körtvélyes arra a következtetésre jut, hogy a szimbolikus és az ikonikus jelleg együtt, egymásra dialektikusan hatva működik.

Könczei Csilla³⁸ is megkülönbözteti a mimetikus és az ún. tiszta táncokat, és úgy véli, hogy annak ellenére, hogy a konceptuális táncoknak „a legtöbb esetben semmiféle verbalizálható jelentésük nincsen, sokkal több hasonlóságot mutatnak a verbális nyelvvel, mint a skála másik

³³ Fügedi, 2018b

³⁴ Könczei, 2014. 50.

³⁵ Dienes, 1977.

³⁶ Körtvélyes kivételként említi ez alól a klasszikus indiai táncot, amelyben kialakultak kötött jelentésű mozdulatok.

³⁷ Körtvélyes elsősorban Vitányi Iván *Zene és szemiotika* című tanulmányára támaszkodik.

³⁸ Könczei, 2014.



végén elhelyezkedő narratív vagy mimetikus táncok, amelyek nem elemezhetők a nyelv szerkezeti modellje alapján, még ha legalább részben elmondható tartalommal is rendelkeznek.

Kutszegi gondolatmenetének vége a befogadói észlelésre fut ki, és azt szorgalmazza, hogy a klasszikus balett mozdulatainak elemzésén túl jóval szélesebb körben szükséges vizsgálni.

A szimbólum fogalmát eltérő módon definiálják az egyes szerzők. Az orkesztikában például a mozdulat négy tényezővel rendelkezik: a „szimbolika” a negyedik tényező, amelyet Dienes „lélektani tartalomként”, vagy „jelentésként” értelmez.³⁹ Kaán Zsuzsa azonban elhatárolja elméletét Dienesétől, és a táncművészetet a peirce-i jeltipológia értelmében kutatja. Kaán állítása, hogy a tánc éppen a szimbólum által válik táncá. Megkülönbözteti az egyéni alkotói szimbólumokat⁴⁰ és a (tánc)hagyomány⁴¹ során kialakított szimbólumokat. Azonban vizsgálódásának célja, hogy kimutassa: „a táncműalkotások egyszerre szimbolikusak, indexikusak és ikonikusak”.⁴² Ez a felvetés egybevág Körtvélyes fent említett észrevételével.

Könczei⁴³ is szimbolikus jelrendszerként definiálja a táncnyelvet (kiemelte, hogy a pierce-i értelemben véve), kérdésként teszi fel, hogy beszélhetünk-e ikonikus és indexikus jelekről.

3. Nemzetközi irányok és eredmények

Tanulmányom elején célul tűztem ki a kortárs kutatási trendekre való kitekintést, ehhez egy 2023. év végén publikált, szisztematikus áttekintő cikkre⁴⁴ támaszkodom. A cikk első megállapítása, hogy a táncszemiotikával foglalkozó tanulmányok halmaza szűkös és feldolgozatlan – ez megegyezik a magyar helyzettel. A tanulmány eleje tisztázza, hogy a táncelőadások (performed dance) tekintetében vizsgálja a tárgyat. Célja, hogy a 2000–2022 közötti eredményeket értékelje. A kutatók a vizsgálatba hat online adatbázist vontak be,⁴⁵ a PRISMA-modell alapján választották ki az értékelt tanulmányokat, majd az ATLAS.ti 8 szoftvert használták a kvalitatív elemzéshez. Végül harmincnégy dokumentumot találtak, amelyek megfeleltek a kritériumoknak. A kutatás kimutatta, hogy a tanulmányok 63%-a táncosok testének és mozdulatainak tulajdonított jelentésgeneráló funkciót, 15% a térnek, 9% az audiovizuális elemeknek – különösképp a zenének –, végül pedig 6% fordít figyelmet a jelmezekre és ugyanennyi a szövegre.

A tanulmány rámutat arra, hogy igen kevés kutatás foglalkozik a befogadó jelentésalkotóként való vizsgálatával, így ennek a területnek a kibontására tesz javaslatot – a kutatók hangsúlyozzák, hogy a nézőt a jelentésalkotás aktív résztvevőjének szükséges tekinteni. A cikk következtetése, hogy jelenleg hiányzik a táncművészet diszciplínájának sajátosságait figyelembe vevő szemiotikai rendszer (amely elkülöníti azt a többi művészeti ágtól), így annak létrehozását szorgalmazza. Ennek célját azonban a kutatók nem csupán a tudományos fejlődésben látják, hanem a táncművek létrehozását is elősegítő folyamatokban.

Ezeket túl fontos érinteni még egy friss kutatást,⁴⁶ amely a mozgáselemzést vizsgálja: a kutatók úgy látják, hogy az általuk kidolgozott módszer új utakat nyithat a digitális archiválás terén, új

³⁹ Dienes, 1981. „Kifejező képesség”, amelyet először Dienes „mimikának nevezett, majd Babits Mihály javaslatára vezetett be a „szimbolika” terminust. (Fenyves, 2018.)

⁴⁰ Kaán, 2002. 37. „egy-egy adott alkotó- vagy előadóművész jellegzetes, saját kreációja (mozdulatkészlete-formanyelve-technikája)

⁴¹ Kaán, 2002. 37. „táncpedagógusok és -mesterek által tudományosan, módszeresen kidolgozott jelkészlet, jeltár.”

⁴² Kaán, 2002. 38.

⁴³ Könczei, 1994.

⁴⁴ Ollora-Triana és mtsai., 2024.

⁴⁵ Web of Science, Scopus, Dialnet, ÍNDICES-CSIC, EBSCO és Google Scholar.

⁴⁶ Maiorani és mtsai., 2022.



gyakorlatokat hozhat létre a koreográfiák memorizálására és betanulására. A vizsgálat egyszerre törekszik az elméleti keretrendszer kidolgozására és az empirikus kutatások bevonására. Az elmélet a tánc ikonikus jellegén alapul, és a digitális mozgásrögzítés eszközével dolgozik.

A magyar és a nemzetközi irányok is azt mutatják, hogy a mozgáselemzés kérdéseivel foglalkozik a vizsgálódások túlnyomó többsége. Azért, hogy szemléltessem, milyen széles skálát ölel fel a kérdés, röviden ismertetek néhány olyan kutatást, amely nem ebbe az irányba sorolható.

Az eddigiekben bemutatott szisztematikus áttekintő cikk szerint a jelmezek szerepére kevés kutatás utal, azonban éppen ezért egy előremutató gyakorlati alkalmazási lehetőséget hozok példaként. Nemrég publikáltak olasz kutatók⁴⁷ egy cikket, amely a jelmezre olyan jelentésképzőként tekint, amely alapvetően meghatározza egy táncos művészi nyelvét, illetve a jelmez a nézőkkel való kommunikáció eszköze. Erre alapozva a kutatók Rudolf Nurejev jelmezeit vizsgálják, céljuk pedig, hogy a mesterséges intelligencia segítségével 3D modelleket készítsenek fényképek alapján. Ezáltal a jelmezek virtuális megőrzése, rendszerezése, elemzése előirányozhatja további kutatások létrejöttét. Egy teljesen másik irányban gondolkodó publikáció, a Vaganova Akadémia folyóiratában megjelent cikk⁴⁸ amellett érvel, hogy amennyiben a kulturális szférára kommunikációs rendszerként tekintünk (műalkotások, információk, jelentések szövegének összessége – amelyet „artoszféra”-ként nevez meg a szerző), akkor ennek egyik eleme az artmenedzser⁴⁹, aki hatást gyakorol a kulturális jelentésképzésre. A táncpedagógiai módszertanban is találunk szemiotikai analízist alkalmazó gyakorlatot – itt az amerikai Marissa Beth Nesbit-et említem,⁵⁰ aki több publikációban is beszámolt kutatásairól. Nesbit disszertációjában⁵¹ középiskolai táncpedagógusok tantervét, tapasztalatait vizsgálta, és arra kereste a választ, hogyan segíti elő a táncoktatást a többféle jel típuson keresztül történő jelentéssalkotás.

4. Konklúzió

A kutatás során egyértelművé vált, hogy bár elsősorban a szűken vett szemiotikai eredményekre fókuszáltam, a vizsgálódás horizontjának kitágításával – ha a jelentéssalkotás tágabb összefüggésrendszerében gondolkodunk – további releváns megállapítások is felszínre hozhatók. Az is egyértelmű lett, hogy a szemiotikai kutatások – és ebben megegyeznek a magyar és a nemzetközi példák – a néptáncok vizsgálatának területén bizonyulnak a legelterjedtebb módszernek.

Bebizonyosodott az is, hogy mind hazai, mind nemzetközi szinten a szemiotikai megközelítés adta módszertani keret a néptáncok elemzése terén vált leginkább elterjedtté.

A kutatás igazolta, hogy a táncművészettel kapcsolatos szemiotikai tanulmányok szétszórtan, különböző kontextusokban jelennek meg, és máig nem alakult ki egy olyan egységes táncszemiotikai rendszer, amely szélesebb körben alkalmazásra került volna.

Ugyanakkor kirajzolódik egy új irány a nemzetközi szinten: a rögzítés, rekonstrukció és elemzés területén egyre nagyobb teret nyernek a digitális technológiák és a mesterséges intelligencia. Emellett mind gyakrabban jelenik meg az a szemlélet is, hogy a szemiotikai módszer nem csupán a táncmozgás vagy táncelőadások értelmezésére szolgál, hanem ennél szélesebb körű felhasználási potenciállal bír. Vagyis, meglátásom szerint erősödik az igény az interdiszciplináris

⁴⁷ Garzarella és mtsai., 2024.

⁴⁸ Szuminova, 2017.

⁴⁹ Az „artmenedzser” kifejezés alatt a szerző a producereket, ügynököket, kurátorokat, vállalkozókat stb. érti.

⁵⁰ Nesbit az Ohio University és a University of North-Carolina egyetemeken foglalkozik a táncpedagógia és a szemiotika együttes alkalmazhatóságával.

⁵¹ Nesbit, 2013.



kapcsolódások alkalmazása iránt, amely számos új kutatási lehetőséget rejt magában. A további vizsgálódások lehetőségét erősítve az a problémafelvetésem, hogy a szigorúan táncszemiotikai elméletek megalkotására való törekvésen túl újabb kérdéseket kell feltennünk azzal kapcsolatban, hogyan létesíthetők új kapcsolatok más művészeti ágakkal. Nem abban az értelemben, ahogyan a korai megközelítések tették (pl. Kaán, Körtvélyes – vagyis, hogy más művészeti ágak módszereit alkalmazzuk a táncra), hanem éppen ellenkezőleg: a táncművészet szemiotikai vizsgálata révén hozzájárulhatunk más művészeti formák értelmezési kereteinek gazdagításához, amely eredmények visszacsatolhatók lehetnek a tánc területére.

Irodalomjegyzék

- Dienes, Valéria (1977): *Az embertest beszéde*. Vigilia, 2. sz., 339–343.
- Dienes, Valéria (1981): *A szimbolika főbb problémái*. Gráfik, Imre; Voigt, Vilmos (szerk.): Kultúra és szemiotika. Tanulmánygyűjtemény, Budapest, Akadémiai, 15–32.
- Dienes, Valéria (2016): *Szimbolika-Evologika*. Fenyves, Márk; Dienes, Valéria; Dienes Gedeon (szerk.): A tánc reformja a mozdulatművészet vonzásában. Budapest, Orkesztika Alapítvány, 129–167.
- Fenyves, Márk (2018): *Mozdulattudomány: orkesztika – mozdulatrendszer*. Kellék, 60. sz., 11–22.
- Fenyves, Márk; Balogh, Brigitta (2018): *Bevezetés Dienes Valéria terminológiájába*. Kellék, 60. sz., 39–59.
- Fuchs, Livia (2021): *Visszatekintés*. Táncstudományi Tanulmányok, 23. sz., 9–19.
- Fügedi, János (2009): *A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásában*. Művelődés, 9. sz., 21–23.
- Fügedi, János (2018a): *A nyelvelméleti modellek korlátozott érvénye a néptáncelemzésben*. Bolvári-Takács, Gábor (szerk.): Táncművészet és intellektualitás. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 82–87.
- Fügedi, János (2018b): *Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli ellentétek: A néptánc összehasonlító tartalmi elemzése*. Ethnographia, 1. sz., 69–101.
- Gadányi, Jenő (1983): *Emlékeim Dienes Valériáról*. Vigilia, 5. sz., 332–335.
- Gara, Márk (2024): *A romantikus balett morfológiája*. Tongori, Ágota; Sente, Dorina (szerk.): Műfajok, módszerek, mesterek a táncművészetben. Új tapasztalatok, új módszerek, új megközelítések. IX. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2023. november 3–4., Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 53–59.
- Kaán, Zsuzsa (1983): *Koreográfia és szemiotika*. Táncstudományi Tanulmányok, 12. sz. 127–157.
- Kaán, Zsuzsa (2002): *Szimbólumok a táncművészetben*. Kapitány, Ágnes (szerk.): Jelbeszéd az életünk 2., Budapest, Osiris, 37–56.
- Kisgergely, József (2015): *Strukturalista táncelemzés*. szerzői magánkiadás.
- Könczei, Csilla (1994): *Örletek a tánc textológiai elemzéséhez*. Szemiotikai szöveggyűjtemény, 7. sz. 47–55.
- Könczei, Csilla (2014): *Egy táncelméleti modell felé. Gondolatok a tánc és nyelv közötti analógiákról és különbségekről*. Könczei, Csongor (szerk.): Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II. Kolozsvár, Nemzeti Kisebbségkutató Intézet. 33–56.
- Körtvélyes, Géza (1976): *Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója és a táncos köznyelv kérdései*. Táncstudományi Tanulmányok, 9. sz., 5–28.
- Kutszegi, Csaba (1987): *A színpadi táncművészet kommunikációelméleti megközelítésének lehetőségei*. Táncstudományi Tanulmányok, 14. sz., 167–193.
- Kürti, László (1980): *Hungarian Dance Structures: A Linguistic Approach*. Journal for the Anthropological Study of Human Movement, 1. sz., 45–62.



- Lőrinc, Katalin (2018): *A test mint szöveg*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár.
- Martin, György; Pesovár, Ernő (1960): *A magyar néptánc szerkezeti elemzése (módszertani vázlat)*. Táncstudományi Tanulmányok, 2. sz., 221–248.
- Nesbit, Marissa Beth (2013): *Dance Curriculum Through Lived Experience: A Semiotic Analysis*. (Doktori disszertáció, Ohio State University)
- Pintér, Mária (2001): *Tánc és lélek*. Budapest, Akadémiai.
- Sz. Szentpál, Mária (1966): *Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése*. Táncstudományi Tanulmányok, 5. sz., 77–112.
- Szuminova, T. N. / Суминова, Т. Н. (2017): *Творческие индустрии как вариант организации коммуникативного информационного пространства сферы искусства*. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 5. sz., 95–103.
- Vitányi, Iván (1960): *A tánc és a testvérművészetek a táncesztétikai irodalomban*. Táncstudományi Tanulmányok, 5. sz., 107–117.
- Vitányi, Iván (1975): *Beszélgetés Dienes Valériával*. Valóság, 8. sz., 83–101.

Elektronikus források

- Garzarella, S., Cascarano, P., & Stacchio, L. (2024). AI for Enhancing and Preserving Dance Cultural Heritage: A Case Study on Rudolf Nureyev's Costumes. In J. Dinet & A. Mailloux (Szerk.), AIVR 2024, The First International Conference on Artificial Intelligence and Ií



Dóka Krisztina

Egy új korszak kezdete: Az Állami Balett Intézet első legendás néptánc tagozata*

Az Állami Balett Intézet első néptánc tagozata 2025. augusztus 30-án a Magyar Táncművészeti Egyetemen, jubileumi rendezvény keretében ünnepelte meg, hogy 50 éve átvehette néptáncművész diplomáját az egyetem elődintézményében. Az esemény kezdeményezői az első tagozattal végzett Faragó Béla és Sztanó Hédi, valamint az MTE Néptánc Tanszékének jelenlegi vezetője, Hortobágyi Gyöngyvér voltak, rendezője a Magyar Táncművészeti Egyetem, együttműködésben a Magyar Táncművészeti Egyetemért Alapítvány Kuratóriumával, a Hagyományok Házával és a Magyar Táncművészek Szövetségével.

Az első néptánc tagozatról

Az Állami Balett Intézet néptánc tagozatának 1971-es elindulásával új korszak vette kezdetét a hazai néptáncművészetben. Jelentős mérföldkövet jelentett ez az esemény a táncágazat számára, hiszen a néptánc – elismerve az önálló néptáncművészetet és rangot adva a színpadi néptáncnak – a Balett Intézetbe, a táncművészeti képzés fellegvárába került. Történeti fordulópont ez azért is, mert ezzel megkezdődött a professzionális néptáncművészek iskolarendszerű képzése. Az oktatás elindulása lehetőséget teremtett arra, hogy az 1950-es évek elején induló, és 1975-re, a végzés évére már közel negyed százada működő hivatásos néptáncgyűttesek sokoldalúan képzett táncosokkal, a színpadi művészetre felvértezett előadókkal dolgozhassanak.

1971-ben hirdették meg az első képzést, melyre 42 leendő néptáncművészt vettek fel. A mesterek Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor voltak, a növendékek: Balaskó Anikó, Bíró Ferenc, Búzássy Adrienn, Bognár László, Czibula Mária, Dajka Gábor, Faragó Béla, Farkas Zoltán, Fekete Antal, Hajdú Cecília, Hajdú János, Hete Miklós, Hornik Anna, Horváth Zoltán, Iván Zsuzsa, Iványi István, Juhász Katalin, Kókai Éva, Kolozsvári Katalin, Kovács Otília, Krassza László, Krónusz Erzsébet, Kursinszky Zsuzsanna, Lajos Györgyi, Ludnai Éva, Ludvig Mária, Majoros Sándor, Miklós Éva, Németh Ildikó, Öry Tibor, Pásztai Lilla, Poór Judit, Rémai István, Schleer Zoltán, Somogyvári Erik, Székely Márta, Sztanó Hedvig, Taliga Margit, Tánczos Attila, Végső Miklós, Zórándi Mária, Zsuráfszky Zoltán.

Nem csupán maga a tény, hogy elindult az oktatás, kiemelkedő jelentőségű, hanem az első mesterek személye és szemlélete is kulcsfontosságú. Az induló néptánc tagozat két mestere, Timár Sándor és Györgyfalvy Katalin a korabeli színpadi táncművészet tehetséges koreográfusai, a néptánc színpadra állításában reformelveket valló alkotók voltak. A két mester a táncfolklór színpadi alkalmazásának különböző irányait képviselte. Timár Sándornak a tradicionális táncok mozgáskincsét középpontba állító alkotóművészete, és ezzel szoros összefüggésben a néptáncok

* Jelen írás az itt következő, az Állami Balett Intézet néptánc tagozatának jubileumán elhangzott előadások bevezetőjéül készült. Rövidebb változata megjelent a Táncművészet 2025/3. számában.



formavilágának megértésére, megértetésére törekvő pedagógiája meghatározó igazodási pontja lesz e korszak művészeinek, pedagógusainak és az elkövetkezendő generációknak is. Györgyfalvy Katalin a folklórt színházi formanyelvnek, szuverén kifejező eszköznek tekintő felfogásával és magas színvonalú tánctechnikai gyakorlataival a színház és a művészi mozgás irányából alakította a korabeli táncpedagógiát és színpadi művészetet. Györgyfalvy szemlélete és művei napjainkig inspirációt jelentenek a színpadi alkotóknak, forrásait a koreográfiai útkeresésnek. A balettintézeti képzés felől is kiható, újító koreográfiai és az ehhez igazodó pedagógiai szemléletek nem pusztán a hivatásos társulatok színpadi művészetében éreztetik majd hatásukat, hanem hosszabb távon változásokat hoznak az egész néptáncszakma (hivatásos előadók, amatőr társulatok, pedagógusok, táncházások) életében és a néptáncról való gondolkodásában is.

Miközben a néptánc tagozatosok képzése új lendületet hozott a színpadon és a néptánc-revivalben, ugyanakkor a korabeli táncélet ezzel egy időben zajló forradalmi változásai – a magyar színpadi néptánc második generációjával jelentkező reformok („magyar iskola”), az induló táncházak (a falusi mulatságok mintájára városi környezetben megrendezett, néptáncra alapozott ifjúsági szórakozási alkalmak), továbbá az amatőr néptáncsoportok pezsgő világa – formálták a Balett Intézet-beli néptáncművészeti oktatást is. A megújuló néptáncszínpad, az amatőr néptáncmozgalom, az induló táncházak és a néptánc tagozatosok képzése sok szállal és szorosan összefonódtak, és kölcsönösen megtermékenyítették egymást.

Jelentős részben Timárnak (és a néptánc kutatás legendás alakjának, Martin Györgynek és kutatótársainak) köszönhetjük az eredeti folklórra alapozott új néptánc-szemlélet kialakulását és érvényre jutását. Ennek a szemléletnek – Timár Balett Intézet-beli oktatómunkájának köszönhetően – a néptánc tagozatosok lettek legfőbb képviselői és közvetítői. A néptánc tagozatról kikerülő művészek mind pedagógiai, mind koreográfusi tevékenységükkel olyan utat jártak be, amelyen Timár indította el őket. Ez az út a néptáncgyűjtéseket, különösen a mozgóképes felvételeket és általában a tánc kutatás eredményeit felhasználó, a hagyományos táncok motívumainak és szerkezetének mélyreható ismeretére támaszkodó, mindenekelőtt ennek esztétikai értékeit felmutató alkotómunka volt.

Ünnepi beszédek és megemlékezések a néptánc tagozat jubileumán

Az ünnepi rendezvényt Fodorné Molnár Márta, a Magyar Táncművészeti Egyetem rektora nyitotta meg. Köszöntő beszédében üdvözölte a tagozatot, és visszatekintett a hivatásos táncművészképzés kezdeteire, többek között az Állami Balett Intézet 1950-es elindulására. Felidézte, hogy a néptáncművész-képzés gondolatát már Lőrinc György, a Balett Intézet akkori igazgatója felvetette 1959-ben, illetve 1961-ben Rábai Miklóstól is indult erre irányuló kezdeményezés.

Kiss János, a Magyar Táncművészeti Egyetem Kuratóriumának elnöke Az első néptánc tagozat „balettos szemmel” címmel emlékezett vissza a Balett Intézet világára, légkörére, és elevenítette fel személyes élményeit a néptáncosokról. Majd Faragó Béla, az első néptánc tagozat egykori növendéke mondott beszédet, melyben a tagozat korabeli életének számos izgalmas történetét megidézte. Hangsúlyozta, hogy a jubileummal nemcsak egy évfordulót ünneplünk, hanem egy közösséget, világlátást, életformát, mely további (néptáncos) generációk életét, szemléletét is meghatározta. Olyan értékeket sajátíthattak el a tagozatos évek alatt, mint a kitartás, az együttgondolkodás, a művészetek iránti érzékenység vagy az élethosszig tartó tanulás igénye.

Héra Éva, a Muharay Elemér Népművészeti Szövetség volt elnöke arról beszélt, hogy milyen igény hozta létre az új képzést, és mi jellemezte a korabeli kulturális közeget. Előadásában a



korszak politikai és művelődési környezetébe helyezte a néptánc tagozat indulásának történetét. Felidézte az 1970-es évek pezsgő művelődési életét, melyben – ahogy Héra Éva fogalmazott – „Egy ország ismert magára és fedezte fel népművészetét!”.

Hajdú János – egykori néptánc tagozatos – felesége, Bede Fazekas Ibolya Györgyfalvy Katalin egykori táncosaként emlékezett mestere alkotói munkamódszerére és „alapos és végsőig aprólékos” próbatermi munkájára, habitusára. Felelevenítette a fárasztó, másfél órás tréningeket és Györgyfalvy alkotásait: a Kettőst, mely táncosként „boldoggá tette” őt, a Káin és Ábel küzdő és haragos Káinját, a Lánc című művet, mely „egybekovácsolt”, közösséget teremtett, és a Rondót, mely „minden erőt kivett”.

Timár Böske, az évfolyam mesterének felesége képviselte „Mestit”. Mint mondta, „az évfolyammal együtt nőtt fel”, ekkor volt Timár amatőr együttesének, a Bartók Táncegyüttesnek a fiatal táncosa. Megidézte az első néptáncművész évfolyam látogatását a bartókos próbára, valamint a balettintézetes „mag” és a Bartók Együttes közös munkálkodását, hangsúlyozta, hogy kiemelten fontos Timár oktatói és művészi tevékenysége a színpadi néptáncművészet megújulásában. Tanítványainak köszönhetően szemlélete „országosan és nemzetközi szinten” elterjedt és „a mai napig gyűrűzik”.

Utolsó előadóként Hortobágyi Gyöngyvér, az MTE Néptánc Tanszékének vezetője, a második néptánc tagozat egykori növendéke méltatta Zórándi Máriát, aki a Balett Intézet első tagozatáról indult, majd a Timár Sándor vezette Állami Népi Együttesnél volt hivatásos táncos, szólista. Zórándi később a Balett Intézet, később Táncművészeti Főiskola (az MTE jogelődje) tanára, idővel a néptánc tagozat vezetője lett. Oktatóként, majd a Főiskola rektoraként nemcsak a színpadi néptáncművészet elismeréséért tevékenykedett, hanem a szélesebb táncművészet szakmai fejlődéséért is folyamatosan munkálkodott.

A rendezvény végén Faragó Béla és az első tagozatról kikerülő táncművész, a Magyar Állami Népi Együttes egykori táncosa, filmrendező, Sztanó Hédi egy korabeli vizsgajegyzőkönyvből olvastak fel részleteket. A jegyzőkönyv az MTE óraadó oktatója, Mikulics Ádám kutatómunkájának köszönhetően került a szakma látókörébe. Végül az ünnepség résztvevői megtekinthettek egy filmfelvételt a 20. évforduló alkalmából a Thália Színházban rendezett ünnepségről, melyen az első tagozat táncosai kalotaszegi legényest és mezősegi páros táncokat adtak elő.

Az itt következő, a jubileumi ünnepen elhangzó előadások és visszaemlékezések a néptáncművészet egy forradalmi időszakának eseményeit és alakjait idézik meg, és egy különösen izgalmas tánc történeti korszak kulisszái mögé engednek betekintést.



Zsuráfszky Zoltán



Fodorné Molnár Márta Rektori köszöntő*

Tisztelt Jelenlévők! Kedves Első Néptánctagozat!

Örömmre szolgál, hogy a mai napon a 75 éves Magyar Táncművészeti Egyetem rektoraként – amely az egykori Állami Balett Intézet jogutódjaként működik – együtt ünnepelhetek Önökkel, a legendás első néptánctagozat tagjaival, akik éppen 50 évvel ezelőtt vehették át táncművész diplomájukat.

Engedjék meg, hogy röviden visszatekintsünk a kezdetekre!

Magyarországon a 20. század közepéig lényegében nem létezett iskolarendszerű táncművészképzés. A balettkar utánpótlásának biztosítása érdekében ugyan már 1884-től működött balettiskola a Magyar Királyi Operaházban, ám ennek még nem volt rögzített tanterve. Fordulatot az 1937-es esztendő hozott, amikor Nádas Ferenc balettmester belépésével évfolyamokra bontott képzés és követelményrendszer került bevezetésre. Az így megújított operaházi balettiskolát egészítette ki a kormányzat 1950 januárjában a Táncművészeti Iskola megnyitásával, majd a két intézmény egyesítésével 1950 szeptemberében létrejött az Állami Balett Intézet.

A hivatásos néptáncművészképzés elindításának gondolata már 1959-ben megfogalmazódott Lőrinc György, az Intézet akkori igazgatója részéről, majd 1962-ben Rábai Miklós, a Magyar Állami Népi Együttes tánckarának vezetője is előterjesztést tett a képzés megvalósítására.

Az immár 75 éve alapított intézmény történetének több mint fél évszázada szerves része a hivatásos néptáncművészek képzése. 1971-ben a Magyar Televízió és a nyomtatott sajtó felhívására rendkívül sokan jelentkeztek az Állami Balett Intézet által meghirdetett néptáncművész szakra. A felvenni kívánt létszámhoz képest százszoros volt a túljelentkezés: a több mint 4200 jelentkező közül végül 43 szerencsés fiatal nyert felvételt. 1975-ben közülük 40-en vehették át néptáncművészi diplomájukat.

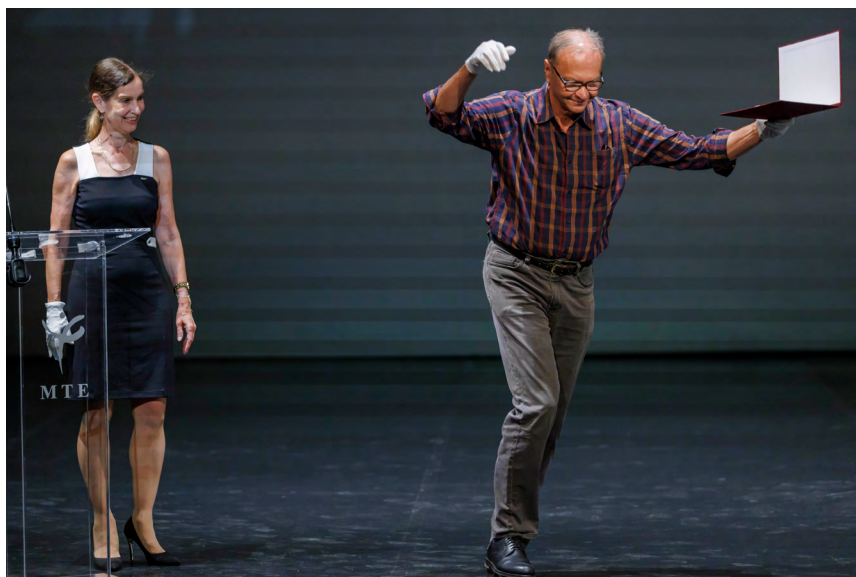
A tagozat két évfolyamvezető mestere Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor – egykori hivatásos táncosok és együttesvezetők – voltak, akik kivételes pedagógiai érzékkel, mély tánctudással és komoly szakmai tapasztalattal rendelkeztek. Az általuk alkalmazott tanítási módszerek hatékonyságát már az első félévi vizsgák igazolták. Az ország szinte minden tájáról érkezett, különböző tudással rendelkező hallgatók rövid idő alatt, egységesen magas színvonalú tánctudásra tettek szert – ezt az évfolyam első féléves vizsgájáról készült jegyzőkönyv is tanúsítja.

Az első évfolyam tagjai tanulmányaik során még nem szerezhettek színpadi gyakorlatot – ez a későbbi évfolyamok esetében már megváltozott –, így az első színpadi fellépésük az 1975. június 22-én, vasárnap délelőtt a Madách Színházban bemutatott képesítő vizsgaelőadás volt.

* Az Emlékezés előadásainak szövegét, vendégszerkesztőként, Dóka Krisztina gondozta.



Emlékezés



Fekete Antal 'Puma' tánca

A hivatásos együttesekhez csatlakozva – akkor és azóta is – bizonyították, hogy nemcsak a színpadon, hanem az élet számos más területén is megállják a helyüket. Meggyőződésem, hogy ebben annak az iskolának, amelynek egykor hallgatóiként tanultak, jelentős szerepe volt. A Magyar Táncművészeti Egyetemen most is azon dolgozunk, hogy a végzett táncművészek a színpadon és azon túl is eredményes és boldog életet éljenek. Ehhez, a fenntartó támogatásával, igyekszünk minden személyi, tárgyi és infrastrukturális feltételt biztosítani. Kívánom, hogy további életüket egészségben és békességben töltsék, és bízom benne, hogy a mai nap mindenki számára tartalmas és emlékezetes lesz!



Faragó Béla ünnepi beszéde

Tisztelt Vendégek, Kedves Mesterek, Barátok, Kollégák!

Ötven év telt el azóta, hogy a Magyar Táncművészeti Egyetem (leánynevéen Állami Balett Intézet) első néptánc tagozatos évfolyama a táncművész diploma megszerzése után, elindult azon az úton, amelyet a hagyomány, a művészet és az emberi tartás határozott meg. Ma nem csupán egy évfordulót ünneplünk, hanem egy közösséget, egy szemléletet, egy életformát, amely generációkon átívelve formálta mindannyiunk sorsát.

Mit kaptunk? Egy kiváló évfolyamot, ahol megtanultunk együtt gondolkodni, együtt dolgozni, egymást emelve fejlődni. Olyan mestereket, akik nemcsak a szakmát tanították meg nekünk, hanem emberséget, alázatot, fegyelmet és kitartást. Akik példát mutattak abban, hogyan lehet a táncot nemcsak művelni, hanem élni.



Faragó Béla

A Balett Intézet falai között sajátos világlátást kaptunk. Érzékenységet a művészetek iránt, az élethosszig tartó tanulás igényét, a mozgásban való gondolkodás képességét. A tánc szeretete, a precizitás, a megbízhatóság nemcsak a színpadon, hanem az élet minden területén segített bennünket helytállni.



Emlékezés



Volt, aki bejárta a világot, csodás, nyitott szívű kollégákkal és rendkívüli alkotókkal dolgozott együtt. Volt, aki a gyűjtőutak során a falvak egyszerű embereitől tanulta meg a tartást, a munkabírást, a hitet – és adta tovább gyermekeinek. Mestereink – Györgyfalvy Katalin, Timár Sándor, valamint kultúránk gyökereinek meghatározó főszereplői, Kallós Zoltán, Martin György, Molnár István és sokan mások – nemcsak technikát, hanem értékrendet, hivatástudatot adtak át.

Mindez nem jött volna létre azon áldozatos, évtizedekig tartó harc és kitartó munka nélkül, amit Rábai Miklós vezetésével folytattak a magyar néptánc professzionális képzésének megvalósítása érdekében. Halálával tartozunk!



Sztanó Hédi és Faragó Béla

„A mit fogadsz, megteljesítsd” – írja a Prédikátor könyve. Ez az intelem ma is érvényes. Mert amit itt kaptunk, azt nemcsak megőriztük, hanem tovább is adtuk. A tánc a létezésünk része lett. Éltető erő, amely ma is mozgásra hív, ha megszólal egy dallam.

Hálás szívvel köszönjük azokat az éveket, amelyek nemcsak szakmai alapot, hanem emberi tartást, önzonosságot és közösségi szellemet adtak. Köszönjük mestereinknek, hogy hittek bennünk, és hogy az ő munkájuk nyomán ma is él a néptánc, él a hagyomány, él a közösség!

Hogy mennyire él a néptánc, és fogy a hagyományozás milyen fontos tanítás volt számunkra, bizonyítják az egykori tagozatosok néptáncművész szakirányon végzett gyermekei Benkő-Morvai Veronika és Nagy Katica, akik Juhász Kati lányai, Ifj. Zsuráfszky Zoltán, aki Németh Ildikó és Zsuráfszky Zoltán fia, Szabó Kincső Ildikó és Szabó Rubinka, aki Németh Ildikó lányai, Faragó Lili pedig az én gyermekem.

A mai napon meg kell emlékeznünk az angyalok országában velünk együtt ünneplő társainkról is! Tudjuk, hogy itt vagytok, mert szívünkben örökre velünk lesztek!

Ez a nap nem csupán emlékezés – ez ünnep! A múlt tisztelete, a jelen megélése és a jövőbe vetett hit ünnepe. Kívánom, hogy a mai alkalom méltó legyen az elmúlt ötven évhez – és inspiráló a következő ötvenhez!

Köszönöm, hogy együtt lehetünk!



Héra Éva

Ötven éves a néptánc tagozat

Ötven éve, 1975-ben végzett az Állami Balett Intézetben az első néptánctagozatos osztály. 1975-ben 28 éves voltam. Tagja voltam/vagyok annak a nemzedéknek, amely érdeklődéssel fordult a hagyományok felé és felfedezte magának a népművészetet az 1970-es években. Érdekes, átmeneti, várakozásokkal teli korszak volt ez az időszak. 1956 szellemét már belepte a hamu, az értelmiség látszólag békét kötött a forradalom megtorlóival, a '60-as évek végére a mezőgazdaság szocialista átszervezése, a téjeszesítés is befejeződött, a háztáji gazdaságok termékei feledtették az '50-es évek padlássöpréseit, a gazdasági reformpolitika eredményei már látszottak, a lakosság gyarapodott.

Az országban csend honolt és a gazdaság katasztrofális állapotban volt. A kádári vezetés elérkezettnek látta az időt a belpolitikai hangulat javítására. A külföld előtt is szeretett volna jobb színben feltűnni az úgynevezett „gulyáskommunizmus”, ugyanakkor az itthon is egyre inkább jelenlévő leplezhetetlen társadalmi feszültségek miatt engedett a gyeplőn... Ismertté vált a három „T” (támogat, tűr, tilt) fogalma és mindenki igyekezett magát tartani a játékszabályokhoz. Megnyíltak a külföldi kapcsolatok lehetőségei is. Ez volt a kádári konszolidáció, a kezdődő gazdasági reformpolitika első korszaka.

Felnőtt a háború utáni első nemzedék is, akiknél már nem lehetett az 1945 utáni évek nevelési elveit és gyakorlatát alkalmazni. Ez a nemzedék már nem hitte, hogy „holnapra felforgatjuk az egész világot.” Friss volt, érzékenyen figyelte a világban zajló folyamatokat, harsányan helyet követelt magának, és élt a táguló kulturális lehetőségekkel.

Soha nem látott támogatást kapott a kulturális terület, a színházak kortárs nyugati darabokat mutattak be, a Szabad Európa Rádió zenei csatornája helyett a Magyar Rádió elindította Komjáthy György Csak fiataloknak! című műsorát. Magyarország Felfedezése címmel újra indult a '30-as évek szociográfiai sorozata, és a politikai szabályok betartása mellett tudósított országunk társadalmi, szociális problémáiról.

Felidézek néhány dolgot:

Ez a kor volt a Magyar Rádióban a dokumentumjáték műfajának idősza: Rapcsányi László, Borenich Péter, Bakonyi Péter, Hegyi Imre, Kovalik Márta, Kósa Judit és Stefka István, Pásztor Magdolna és Sztinyai Jenő riportjai társadalmi problémákat feszegettek. A hírszerkesztőség, az ekkor induló 168 óra, Mester Ákos és Rapcsányi László, P. Szabó József, Ipper Pál feledtették a korábbi vonalas híreket. Műveltségi vetélkedők indultak: Játék a könyvtárban (1973–1974); Hangtárlat (1974–1975, szerk.: Dorogi Zsigmond); József Attila Szavalóverseny (1975); Ady Endre műveiből vetélkedő (1977); Szép vagy Alföld, legalább nekem szép. Irodalmi, művelődéstörténeti, helytörténeti játék (1980). Ezek nagy érdeklődés mellett zajlottak, s ma már elképzelhetetlenül népszerűek voltak.

Fehérvári Győző 1973-ban indította el 30 percben a Mindenki könyvtára sorozatát, amelyben klasszikus és mai magyar irodalmi alkotásokból adtak ízelítőt. 1971-ben indul a Nótafaiskola című rádióműsor, amelynek célja: „... a gyerekek népdalkincsének bővítése, az együtt éneklés, játszás örömeinek megismertetése.” Hihetetlen és felbecsülhetetlen érdeme, értéke és sikere volt ezeknek a műsoroknak.



Az irodalmi folyóiratok, a Tiszatáj, Kortárs, Alföld, Új írás, Valóság, vagy a Jelenkor, Nagy László, Szécsi Margit, Juhász Ferenc, Tandori Dezső, Csoóri Sándor, Csurka István, Nagy Gáspár, Jókai Anna, Grendel Lajos, Márton László, Sándor Iván, Vekerdí László, Zalán Tibor, Illia Mihály és mások írásai-riportjai új szellemet hoztak a közéletbe. A Magyarország felfedezése sorozatban megjelenik Erdei Ferenc műve, a Város és vidéke (1971), Moldova György Tisztelet Komlónak! című kötete (1971), Végh Antal szülőföldi vallomása az Erdőháton, Nyíren (1972), Bencsik Sándortól a Történelem alulnézetben (1973) és Lázár István Kiált Patak vára című könyve (1974). És az erdélyiek... Meg jelenik Sütő András Anyám könnyű álmot ígér című műve. A drámák közül az Egy lócsiszár virágvasárnapja, a Csillag a máglyán és a Káin és Ábel, Székely János három drámája. (A Caligula helytartója című drámáit részletekben hozza az egyik irodalmi folyóirat.) Kallós Zoltán: Balladák könyve (Bukarest, 1970), Erdélyi Zsuzsanna: „Hegyet hágék, lőtöt lépék...” (Kolozsvár, 1974), de a széki Győri Klára, Kali néni írásainak megjelenése is reveláció volt (Kiszáradt az én örömem zöld fája, Bukarest, 1975). A filmművészetben ekkor jelentkezik Kósa Ferenc, Sára Sándor. Látjuk Jancsó Miklós Szegénylegényekjét, Makk Károly Szerelem című filmjét, de Zolnay Pál, a Balázs Béla Stúdió, Dárday István, Mihályfi László, Szalai Györgyi, Vitézy László és Wilt Pál monumentális Nevelésügyi sorozata, Ember Judit Tantörténet, Pócspetri, Menedékjog című dokumentumfilmjei, Gulyás Gyula és Gulyás János filmrendezők Vannak változások, Azért a víz az úr, Balladák filmje című művei vagy Balczó filmje mind-mind korszakos alkotások. Filmklubok, vetítések zajlanak titkos helyeken, és hosszú sorok a mozik előtt!

Ekkor alakul 25. Színház névvel az első alternatív színház. Reveláció számba mentek az Egyetemi Színpad előadásai. Ott hangzott el Mensáros László: XX. század című előadástje, Berek Kati Nagy László Menyegzőjét szólaltatta meg, Sebőék megzenésített József Attila-verseket adtak elő, az erdélyi Illyés Kinga székely dalokat énekelt, és Bródy János az agyunkba véste: „Láss, ne csak nézz!” Ott mondott verset a felejthetetlen Latinovits Zoltán, Jancsó Adrienn, tartotta happeningjeit Szentjóby Tamás, és itt volt előadástje Sándor Györgynek, Cseh Tamásnak, Jordán Tamásnak.

Megismertük Makovecz Imrét, aki abban hitt, hogy az építészeti terveknek kötődniük kell a tájhoz és a népi emlékekhez.

És akkor jött a Röpülj Páva Vass Lajossal, a tápiószecsői asszonyokkal, a bukovinaiakkal és a gitáros Sebővel és Halmossal. Egy ország ismert magára és fedezte fel népművészetét!

Nem sorolom tovább, csak érzékeltetni akartam a kor szellemének, érzelmi fűtöttségének és értelmi gazdagságának hangulatát, melynek mindegyik elemében ott feszít a kulturális identitásra törekvés, a megismerés vágya, a megtanulás és megtanítás igénye.

Rektor asszony beszélt arról, hogy miféle igény hozta létre az Állami Balett Intézet néptánctagozatát. Ez az időszak volt az új folklórkutató és koreográfus nemzedék jelentkezésének időszaka. A Széll Jenő vezette Népművészeti Intézet Néptánc és Néprajzi Osztálya körül szerveződött, kinevelődött a folklórkutatók és koreográfusok új nemzedéke. Bartók és Kodály példáját követve, számukra a hangsúly a folklór megismerésén volt, szisztematikus gyűjtőutakon térképezték, jegyezték, filmezték a hagyomány minden elemét, táncokat, zenét, szokásokat. Az új együttesvezető-koreográfus nemzedék új anyagot akart, a színpadi elvárásai pedig az etűdök, karaktertáncok, néptáncbetétek, népszínművek koreografálásán túl a bartóki utat tűzte maga elé. Új, korszerű, színpadi néptáncművészet megteremtése volt a cél.

És az Állami Balett Intézetben néptánctagozat indult. Két szakmailag és emberileg is kitűnő mester vezette a tagozatot. Az eredeti anyagban elmélyült, nagy gyűjtési tapasztalattal rendelkező Timár Sándor, valamint Györgyfalvy Katalin, az érzékeny, nagy intellektussal rendelkező alkotó ember, aki szerint a „folklór szavaival” kell kifejeznie kortárs önmagát.



Ennél jobb szakmai programmal nem is indulhatott volna a hivatásos képzés! De, hogy ez nem maradt, maradhatott a Balett Intézet és a táncszakma belügye, arról a táncházmozgalom gondoskodott. A Bihari János Táncgyűttes és a négy budapesti együttes által saját szórakozására szervezett Táncház kapuit szinte „betörte” a civil fiatalok érdeklődése. Divathullámnak tekintették, maguk a táncosok sem hittek abban, hogy ez tartós érdeklődésnek bizonyul. A politika sem örült annak, hogy megjelent egy alulról szerveződő, ráadásul „nacionalista” színezetű szórakozási forma, melynek ellenőrzésére, betiltására az akkori III/3-as ügyosztálynak sem módszere, sem eszköze nem volt. (Erről tudnék mesélni!)



A táncházak azonban feltartóztathatatlanul terjedtek, és egyre több olyan oktatóra volt szükség, aki a tánctanítás feladatát el tudja látni. Az együttesek, a vidéki együttesek is, egyre többen szerettek volna bekapcsolódni a folyamatokba, és beindult a táncházvezető- és zenész képzés. Először a Népművelési Intézetben, majd a Kassák Klub nyári táboraiiban és végül 1981-ben az ANOT (Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa) értekezlet után a C és B kategóriás táncgyűttesvezető képzés is a „sárga könyv” (Pesovár Ernő – Lányi Ágoston: A magyar nép táncművészete) eredeti anyagára épült. Az oktatók természetesen a Bartók Táncgyűttes tagjaival együtt Ti lettetek!

A táncházak sikere, a sikert övező népszerűség, írók, költők, Csoóri Sándor, Nagy László stb. támogatása és nyilatkozatai a táncművészet képviselőit is zavarba hozták. Még nagyobb zavart okozott, sőt túlzás nélkül mondhatom, hogy a táncművészet képviselőit a mai napig megosztja a vita, mely az improvizáció kapcsán a táncos önkifejezésének kérdését feszegeti, a táncházban kérdésessé teszi ennek tömeges lehetőségét, a színpadon csak behatárolt keretek között tartja megengedettnek. A szakmai vita leszűrődik a szekértáborok egymást elutasító szintjére, pl. „unalmas az eredeti anyagot színpadra vinni, nem mond semmit” stb.



A vita nyilvánosság előtt zajlott, a vezető folyóiratok, napilapok szintjére került. Nagy vihar kavart Csoóri Sándor ma is sokat idézett írása: „A néptánc történetének két fontos történelmi pillanata volt – az egyik, amikor a tánc felkerült a színpadra, és a másik, amikor a színpadról visszakerült a földre. Nem művészetként, hanem azért, hogy tánc maradjon, mint ahogy a szél az szél, az eső az eső.” (Az Élő népzene sorozat Táncház I. és Táncház II. lemezek borítóján olvasható.) A mostani előadásra készülve próbáltam felidézni a viták témáját és hangulatát. A Tiszatáj 1980-as egyik száma közölte Varga Lajos Márton beszélgetését Martin Györggyel Néphagyomány, néptánc címmel. Martin György a táncismeret és az improvizációs készség elsajátítását alapkövetelménynek tekintette. Terjedelmes, eléggé indulatos cikkben reagált ezekre a gondolatokra a Táncművészet következő száma. Ma elolvasva új színben tűnt fel számomra az egész vita. Egyszerűen nem hittek abban a módszer ellenzői, hogy az „eredeti tánc”, a törvényszerűségek ismeretében elsajátítható. Vannak tehetséges fiatalok – Farkas Zoltán 'Batyur' és Szakács Domit említi a szerző –, akik erre képesek, de neki ne mondja senki, hogy a táncházakban ez működni fog, a magyar fiatalok százai nem táncolhatnak koreográfiákat! Martin szerint az improvizáció alapos tudást, felkészültséget igényel, s hogy e tudás nélkül a rögtönzés csupán halandzsza. A szerző véleménye szerint nem tekinthetjük az improvizációt alapnak, mert ez a megoldás – legalábbis önmagában – struktúraromboló hatású, műfajban, stílusban, kifejezésben leszűkítő, végső soron kompozícióellenes. A vita, úgy érzem, eldőlt! Élnek a táncházak itthon és szerte a világban, gyerekek tízezrei tanulják a táncos anyanyelvet, az amatőr és hivatásos táncegyüttesekben ma már evidencia a táncismeret. A művészet pedig tehetség kérdése! Ebben a csatában Ti voltatok a közlegények. Táncházzról táncházra járva tanítottatok, új szellemű koreográfiáitokkal pedig elfoglaltatok a színpadokat. Nemcsak új magyar iskola született munkátok nyomán, hanem egy nemzedéket, a nemzedéket nyertétek meg a magyar néptánc ügyének. Kultúrtörténeti pillanat volt ez, mely megváltoztatta az ország népi kultúráról vallott szemléletét. Legyetek büszkéek magatokra, higgyetek továbbra is a néptánc kifejező erejében, hogy a Mestit idézzem: „Hiszek a népművészet – így a népzene, néptánc – önálló kifejező erejében, valamint hiszek abban, hogy a néptánc eszközével maradéktalanul kifejezhetem magam, anélkül, hogy bármilyen, tőle idegen formanyelvhez nyúlnék.”

És végezetül még egy idézet Vitányi Ivántól:

„...Most is valljuk, hogy a kultúra nem csak arra való, hogy nagy szellemek, nagy gondolkozók üzenessenek egymásnak, meg azoknak, akiknek pénzük és idejük van hozzá. A kultúrának mindig is, most is két funkciója van. Itt születnek meg azok az új gondolatok, új tartalmak és új formák, amelyek az emberiséget előre viszik, a tehetségnek teret adnak, a legmagasabb rendű kín és öröm forrásául szolgálnak. De ugyanakkor a kultúra minden ember örömét, a közösség összetartozását, mindannyiunk magunkra és egymásra találását is ki kell fejezze, a legmagasabb szinten, az igazi érték jegyében. Nem a néphagyomány helyreállítása a célja, hanem újjáteremtés. A hagyomány kiindulópont, támasz és segítség, nem szentség, amit imádni kell.”

További alkotókedvet és jó egészséget kívánok mindannyiótoknak!



Bede Fazekas Ibolya

Emlékezés Györgyfalvy Katalinra

Kedvesek! Ismerős és Közismert Jelenlevők!

Augusztus 20. után Sztanó Hédi felkért, hogy az 50 éves évfordulón beszéljek Kati néniről, Györgyfalvy Katalin SZOT- és Erkel-díjas, érdemes művésze. Hajdu Jánosné vagyok, öt éve elhunyt, valamikori osztálytársatok Hajdú János felesége, Kati néni egykori táncosa.

Györgyfalvy Katalin életéről dátumokban pár szó

1937. január 12-én született. A bombázások alatt megélte a félelmet, és kötni tanult. Gyerekként balettozott, majd 17 évesen, 1954-ben a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttesének táncosa lett, amiért édesapja kitagadta. Ezt sokszor elmesélte, biztosan fájdalmas volt számára. 1956-ban az együttest feloszlatták, ekkor ének-zene tanár diplomát szerzett, és tanított is. Közben több néptáncoktatói kurzust is látogatott. Novák Ferenc Tata asszisztense lett a Bihari János Táncegyüttesben férjével, Szigeti Károllyal együtt. 1962-től a Vasas Művészegyüttes táncosa, Szigeti asszisztense. A Színházművészeti Főiskolán koreográfus szakon végzett, diplomamunkája, az *Aszinkron* nagy figyelmet kapott. Már itt látszott, hogy számára a legfontosabb az emberi kapcsolatok megmutatása. A két nagy táncos megmérettetésén (Zalaegerszegen és Szolnokon) Szigetivel együtt sorra nyerték a díjakat. Feltűnő volt, hogy a Vasas-táncosok kisminkelve hely hiányában a nyílt terepen izzadásig melegítettek. Később ez várt ránk is a Népszínházban.

Timár Sándorral 1971-től az Állami Balett Intézet első néptánc tagozatát oktatta és vezette. Ezekre az évekre Ti jól emlékeztek. Erről nem beszélnék. 1975-ben a végzős táncosok különböző együttesekhez szerződtek. Így ismertem meg sokatokat.

Cimbi, a barátnőm beszélt először egy alakuló új színházról és táncegyüttesről, a Népszínházról. Vágytam valami újra, és a Kati nénivel való beszélgetés után úgy döntöttem, csatlakozok. 1978. augusztus 21-én tartottuk az alakuló társulati ülésünket a Várszínházban, a folyosón, utána pedig a presszóban az első ismerkedést. Mint kiderült, a Várszínház statikailag nem volt alkalmas a táncolásra. (Hogy 2001-től miért lehetett mégis, azt nem tudom.) Így nem volt pesti próbatermünk és előadóhelyünk sem, a Vasasban próbáltunk az első bemutatónkra.

Próbák

Mint már Ti is megéltétek, Kati néni keményen dolgoztatott: másfél óra technika, balettanyag GyK-módra, izgalmas ritmusok, kéz, láb, fej szanaszét. Csodálatos volt, mit bír az ember! Akkor még a művek tanulásához nem videót használtunk, hanem személyes átadás alapján készültünk. Így mélyebb emberi kapcsolatok formálódhattak. Próbálkozások – közben éneklés, beszélgetések



– sok cigivel. Utólagos felvétel – győzött, aki jobban bírta... Ma is emlékszem a másik lányra. Küzdelmek lelkileg, emberileg – aki ott volt, tudja. Nekem a Kettős igen jó feladat volt, boldoggá tett. A Lánc közösségalkotó – minket ez kovácsolt egybe. A Rondó? Minden erőt kivett... Na most ötször, hogy ne kelljen többször! És még kétszer, hogy meglegyen hétszer! Halok meg ... (Bognár Laca) És csizmában a csizmás táncokat, hosszú szoknyában a hosszú szoknyásokat, és a kellékek. Még próbakellékeink is voltak. Sokféle szereposztás, egy számon belül is több csere. Vidám szünetek Kontra Zolival, a korrepetitorral, aztán együtt a zenekarral. Lassan jó csapat lettünk.

Azután Kati néninek tele lett a hócipője velünk. Ekkor jött Szigeti, szeretettel helyezett bennünket, ivott velünk egy pár pohárral, ahogy egyébként is szoktunk munka után. Jöhetett vissza Kati néni. Hibáinkat felírta, elmondta, próbáltuk javítani, ha nem javított, már felborult a lelki egyensúlyunk: Mi lehet a baj velünk?

Kati néni egyensúlyára nemigen figyeltünk. Küzdelmeiről megmaradásunkért csak foszlányok jutottak el hozzánk. Problémáinkkal mehettünk hozzá, akár Kisorosziba is. Szállást adott, ha kellett, nem ítélt. Főzni sajnos nem tudott – nem úgy, mint Novák Ferenc 'Tata' –, csak receptről. Ha összejöttünk nála, mi főztünk. De vihattuk gyermekeinket, barátságok, szerelmek szövődtek.

Támogatta a Győri Balett létrejöttét, később a Kodály Kamarát is. Lelkesen mentünk öltöztetőnek a bemutatójukra. Zsuráfszky Zoltán 'Zsurát' különösen szerette. Kati néni nem nézte jó szemmel a haknizást. Azért volt pár; főleg a nyári szünetekben – leginkább Tata jóvoltából. Egy-két filmforgatáshoz is eljutottunk, Kati néni rendező barátaival (Fehér György, Maár Gyula, Zolnay Pál). Egy ilyen alkalomból lettem én is „Fazékom, csillagom, virágom” – bizony ez időnként lehullott. Sokan több csillaggal is dicsekedhettek. Ha jók voltunk valamiben, akár próbán, akár előadáson, kaptunk 1 forintot, em tudom, mikor maradt ez el.

A próbatermi munkáknál nagyon alapos és végsőig aprólékos volt, és ezt várta el tőlünk is. Egyikünk azt mondta: „Magyar ember fürdik a zenében.” – mire ő: – „Előbb tanuljon meg úszni!”

Elfogadott tőlünk sok-sok improvizációt. A feladatoknál a lelkünket is figyelembe vette. Aztán másnap jött, hogy eszébe jutott valami a metron. Fölpattant kis klumpájában, és villámgyorsan bemutatta, mire gondol. De volt, hogy több hónapig gyötörődött, csak utána indult el a látható munkával.

A Három szólam! Ezt tartom Rossa Lacival közösen alkotott legjobb művének. Minden és mindenki a helyén volt. Ebből a műből megérthető, miért a folklórt használta alapul a műveiben. A közösségi élet minden nehézségére és szépségére a néptánc, a népzene, a nép művészete ad példát. Sokszor úgy éreztem szerepeimben, én vagyok az ő lelke. A zártságból kitörni vágyó, a körülményekbe beletörődő, sőt rajta élcelődő és attól megkeseredő. József Attila szavai sokat segítettek neki: „Maradj fölöslegesnek, a titkokat ne leld meg, s ezt az emberiséget, hisz ember vagy, ne vesd meg.”

Lett idővel műszakunk, és jöttek más alkotók is, társulatunk igazi közösségé formálódott, ebben Kati néni inkább gyámolítottunk volt. Mi buliztunk, ő hagyott bennünket. A Katalin napi pamfletek gyerekeinknek is örömet adtak. A gondokat Nagy Zolival és Csibra Gergővel beszélte meg. Külsősök is jöttek táncanyagot tanítani: Mucsi János, 'Zsura', Molnár Lajos 'Pubi'. Behumi Feri balett oktatásra. Angelus Iván új metódusba vezetett be bennünket.

Kati néni gondolkodása a díszletről egyszerű volt: a Káin és Ábel tükörkerete, dobogó a Tusához, Győzelemhez, és a kő a Tanmeséhez. Mindent mozgással próbált kifejezni, talán egyetlen kritika hiányolta a színpadi látványosságot. Kritikáink közül csak egyet idéznék, mert Zsédényi Marica írta, és jól esett olvasni sorait:

„Györgyfalvay fekete látásmódja, sokat emlegetett pesszimista szemlélete, ezen az esten előttem rejtve maradt. Nem éreztem olyan feketének, mint amilyenre festik. Azt hiszem, csupán tárgyilagos:



szépités nélkül, sokszoros nagyításban mutat meg bennünket, magunknak.” – írja a Bújócska 1983-as bemutatója után a Táncművészetben. „A groteszk, a satíra, a tragikomikum kifejező eszköz a kezében. A mostani bemutaton tehát, nemcsak egyenesből kaptuk a pofonokat, hanem a komikum, a líra könnyörületesebb tükörtartásának is részesei lehettünk.”

Az utolsó bemutató – nekem legnagyobb száma – Csemiczki Miklós zenéjére, Angelus Iván formai elgondolására, két négyesre épült. A táncosok találkozásai, ütközései, cseréi mutatják meg emberi életünk bonyolult összefüggéseit. Bár az alcím, Szigeti Károlyra való emlékezés, de számomra egyben a tánckar tagjainak felvonultatása, búcsúztatása. Címe: Commedia senza parole. Már nincsenek szavak! Az elmondhatatlan, megfogalmazhatatlan jelenik meg műveiben. Csak események jó és fájdalmas sora.

Végül mint a Káin és Ábelben, mélyen együtt érzünk a sok kínlódással, görcsös munkával küzdő Káinnal. Ábel pedig tehetségével, könnyedségével kivívja az elismerést (tükörkép), de Káin haragját is. Mivel Ábel meggyilkolása után is őt adja vissza a tükörkép, azt gondolom, mindannyiunkról halálunk után derül ki, jól csináltuk-e. Az összetört tükör szólítson meg minket!

1988-ban új élet kezdődött. Erről nem beszélnék.

Kati néni alkotómunkáját a világról szemlélődőnek tartom. Hoztam két zenversikét, mely ugyanannak két oldala. Az egyik az alkotás ideje, a másik a ”KÉSZ”. A zenben nem hozható össze a kettő, de a keresztény misztikában igen. (A bóthi-fa a szent fügefá, amely alatt Buddha megvilágosodott.)

A pozitív:

Testünk Bóthi-fa.

Tudatunk tiszta tükör.

Amit tisztogassunk gondosan, óráról-óra.

Ne rakódhasson rá a por.

A negatív:

Nincs Bóthi-fa.

Nincs tiszta tükör.

Valójában minden üresség.

Hol van itt a por?!

(Hui Neng zen-tanítása)

Kati néni meghalt 2012. március 19-én.



Timár Böske

Emlékeim az első néptánc tagozatról

Szeretettel köszöntöm az első évfolyamot! Nagyon örülök, hogy itt lehetek és együtt ünnepelhetünk! Timár Sándor képviselőjében vagyok itt, de a magaméban is, mert tulajdonképpen mi ezzel az évfolyammal együtt nőttünk fel. Amikor Ti elkezdtétek a munkát az Állami Balett Intézetben, akkor én egy éve voltam a Bartók Táncgyűttes fiatal táncosa. Tizenöt éves voltam, amikor Sanyi bácsi – mert akkor nekünk még Sanyi bácsi volt, a “Mesti” elnevezést a Balett Intézetben kapta – megjelent egy rakás táncossal a Bartók Táncgyűttes Toldy Ferenc utcai próbatermében. Mondta, hogy ők a Balett Intézet első évfolyama, és hogy mostantól nagyon sokat fognak velünk dolgozni. Nekünk ez nagyon tetszett. Itt ül a nézőtéren Szabó Szilárd – ő is éppen akkor kezdett, velem egykorú táncos volt a Bartók Táncgyűttesben – és természetesen még sokan mások is. Mi borzasztóan örültünk ennek a fiatal, velünk egykorú, de egészen máshonnan jött társaságnak. Tudtuk, hogy akkor indították el a néptáncos képzést a Balett Intézetben. Egyrészt Molnár Márta rektor asszonytól tudom pontosan, hogyan is indult el a néptánc tagozat, illetve legidősebb fiunk, Misi – aki három évig az MMA ösztöndíjasa volt és elhivatottan ápolja édesapja életművét – rábukkant egy dokumentumra, amelyből kiderült, hogy Rábai Miklós javaslatára lett Timár Sándor a tanszékvezető. Korábban ezt sosem tudtuk, hisz Sanyi nem beszélt róla, nem volt bőbeszédű, általában az volt a véleménye a dolgokról, hogy nem beszélni kell róla, hanem csinálni. Egész életében így működött. Mindig befelé forduló, keveset beszélő, csendes ember volt. Soha nem hallottam tőle, hogy Rábai Miklós volt az, aki őrá gondolt, és hogy ezt a szellemiséget, ezt az újfolklorista szemléletet neki kell ott elindítani. Azt tudni kell, hogy történelmi időben kerültünk a Bartók Táncgyűttesbe, és Ti is történelmi időben kezdtétek a tanulmányaitokat, mert akkor kezdődött mindaz, ami ma már hivatalos álláspont: Timár Sándor a megteremtője a magyar néptáncművészetben az újfolklorista szemléletnek. Először a Bartók Táncgyűttesben, az Állami Balett Intézetben, aztán országosan és nemzetközi szinten egyaránt. Ez a mai napig gyűrűzik tovább természetesen, hála Istennek!

A mi kapcsolatunk így indult, és rengeteg fotó és film is készült arról, hogy az évfolyamotok kemény magjával – akik közül bizony sokan eljöttek –, együtt nőttünk fel Sanyi keze alatt. Minket is bevont sok mindenbe, ha a Balettintézetben történések voltak, de Ti is ott voltatok, amikor az új koreográfiák készültek, Sanyi kikérte a véleményeket. Én nagyon jól emlékszem arra, hogy ez így szakmailag nagyon jól működött. Szerintem a legnagyobb dolog, amit kaphattatok tőle akkor, hogy lehetőséget biztosított arra, hogy ne csak iskolai keretek között ismerkedjetez ezzel a kultúrával, hanem a Bartók Táncgyűttes által is. Később a táncházmozgalom elindításába is maximálisan bevont Benneteket. Szerintem ez rengeteget lendített az iskolai tanulmányaitokon, mert más az élet és más az iskola, de Nektek megadatott, hogy ez együtt volt lehetséges. Egyébként emlékeim szerint Ti nem voltatok ott az első táncházban valamilyen büntetés miatt - nem vagyok benne egészen biztos, hogy büntetés volt - de tudom, hogy a legendás első táncházban '72. május 6-án sajnos az évfolyamotok nem vehetett részt. Ti tudjátok, vagy talán emlékeztek, hogy miért.



Mi részt vehettünk. Zseniális volt az az első táncház, amit még Novák Ferenc ‘Tata’ és a Bihari János Táncegyüttes rendezett. Az más kérdés, hogy aztán szétváltak útjaink, mert ők továbbra is klubszerűen akarták folytatni, viszont a nagy érdeklődésre való tekintettel Sebő Ferencnek és Timár Sándornak ki kellett nyitnia a kapukat, mert tódult a közönség. Ebben is óriási szerepek voltak! Amikor már nagyon beindult a táncházmozgalom számos vidéki helyszínen is – Héra Éva mesélte, hogy az ő szervezésében indultak a táncházvezető-képző táborok –, ott is együtt tanulhattunk és elsajátíthattuk, hogy hogyan kell ezt csinálni. Ez a nyitás nagyon kellett, innentől datálhatjuk a mozgalom elindulását.



Sanyi három évfolyamot vitt végig, a negyediket már nem, mert az Állami Népi Együttesbe került, de véleményem szerint a magyar táncművészeti élet ma meghatározó alakjai is ezekből az évfolyamokból kerültek ki. Természetesen ez a mestereknek is köszönhető, de leginkább Nektek, és a következő évfolyamok hallgatóinak, akik ezt nagyon nagy hittel és szeretettel csinálták, és rendkívül komolyan vették. Elmondhatom, hogy ez generációról generációra működik tovább nagyon magas színvonalon.

Sanyiról szeretnék beszélni még röviden, mert ebben az évben 95 éves. Ez szakmailag is jubileumi év, de ünnep személyesen az ő számára is. Nagyon szomorú, de ugyanakkor megható, hogy a híres koreográfus ‘Ötökből’ már csak ő van egyedül életben. Így minden túlzás nélkül állíthatjuk, hogy ő egy élő legenda,. Az életműve hatalmas, és sok szálon fut, ezt mutattuk be/mutatjuk be március óta. Először a Néptáncantológián, aztán a Táncháztalálkozón tartottunk ünnepi műsorokat, utána mint akadémikus mutatkozott be az MMA-ban Kiss János segítségével. Később itt, ezen a színpadon a Magyar Táncművészeti Egyetem elsős és végzős hallgatóinak adtunk rendkívüli tánc történet órát: egy teljes műsor keretében mutattuk be Timár Sándort mint táncfolkloristát. Szemléltettük a hallgatóknak, hogyan néz ki a néptáncgyűjtés, hogy a gyűjtés mivel jár együtt, és abból aztán mi lesz a színpadon. Ez a Timár Archívum előadássorozatának egy része, melynek a *Kalotaszeg* című epizódját mutattuk be ezen a színpadon.



Ma természetes dolog egy fiatal alkotónak: "Felmegyek az internetre, megnézem az archívumban az eredeti felvételt, kiválasztom, csinálók belőle koreográfiát, sikerre viszem". De hogy eljutottunk odáig, hogy az a film fölkerült a világhálóra, az nagyon-nagyon sok ember rettentően kinkeserves munkája. Erről a munkafolyamatról adunk ízelítőt ezzel a sorozattal, melyre szeretnénk mindenkit meghívni! Következő kiemelt eseményünk a Timár 95 Jubileumi Gálaműsor a Nemzeti Táncszínházban.. Az egész jubileumi évnek azt a címet adtuk, hogy "A néptáncnyelv megszállott mestere". Szerintünk ez a cím Sanyira nézve nagyon találó, ezért választottuk a díszelőadásnak is ezt a címet.

Egy nagyon rövid kis anekdotával fejezném be, mely egész életünkben össze fogja kötni a Ti évfolyamotokat a mi családi eseményeinkkel. Misi fiunk születésével egy időben, '75. június 13-án volt a Madách Színházban a végzős bemutatótok. Misi aznap hajnalban született 6 óra tájban hosszú viszontagságok után. Végre félholtan bekerültem az ágyamba, és 11 óra körül megjelent Sanyi. Egy tiszteletjegyet lobogtatott a kezében, amit azért hozott be nekem, mert nem biztos, hogy találkozunk, ugyanis ő hátul lesz Veletek a színpad mögött. Egy hatágyas szobában feküdtünk, a szobatársaim nagyon csodálkoztak. Sanyinak mondtuk, hogy ez lehetetlen, én este biztosan nem leszek a Madách Színházban. Közben a nővérke hozta a pólóban Misikét és mutatta Sanyinak, hogy itt a fia. Sanyi a jegyet szomorúan eltette, és az ötórás Misikének elkezdett pittyegni, és járni a sűrű tempó pihenő lépését. A többi anyuka akkor már kiült az ágy szélére, mert ilyet még nem láttak! Sanyi ezek után, mint aki jól végezte dolgát, elköszönt, és elment. Ezek után a nővérke megkérdezte: "Mondja, kedvesem, a maga férje normális?" "Művész" – mondtam a nővérkének – "normális művész nincs." Ez így történt. Ezt az eseményt minden áldott születésnapon felemlgetjük. Misi most volt 50 éves, nyáron nagy, családi összejövetellel ünnepeltünk. Újra el kellett mesélni ezt a történetet az 50 tagú családnak, hogy mit művelt Papa azon a bizonyos napon az Állami Balett Intézet végzőseinek előadása érdekében.

Köszönöm szépen a figyelmet, és örülök, hogy itt lehettem!



Hortobágyi Gyöngyvér Emlékezés Zórándi Máriára

Tisztelt Első Évfolyam, Család, Rektor Asszony! Kedves Megjelentek!

Sokat gondolkodtam, hogyan fogjak hozzá az emlékezéshez, mert azok, akik itt vannak, szinte mindenki ismerte Marit, valójában egy családi körben vagyunk. Mondhatom ezt, mert a valós családja, az évfolyamtársak, az egyetem, mind-mind Mari egy része volt, és így alkotott egy egységes egészet, amit családnak nevezünk.

De mégis egy-két gondolattal, fényképpel gondoljunk rá!

Hogyan kezdődött?

Már 3 és fél évesen a rivaldába készült. „Műsorosnő” lesz, nyilatkozta egy cikkben, ami a Zene-Zene-Tánc című folyóirat 1999. áprilisi számában jelent meg. Ugyan 10 évesen jelentkezett a balett-tagozatra, de szerencsénkre, „lapos háta miatt” nem vették fel. Ez nem szegte kedvét, továbbra is táncolt, és 16 évesen az első, legendás néptánc tagozat növendéke lett. Neki is – mint minden további tagozatosnak – ez élete egyik legszebb szakasza volt, ami meghatározta további életútját. Imádta mestereit, Györgyfalvy Katalint, Timár Sándor ’Mesti’, Szilágyi Ludmillát, és sorolhatnám a többieket.

Évfolyamtársaival – annak ellenére, hogy ő a Móricz Zsigmond Gimnáziumba járt – kiváló kapcsolata volt, ami életében végig meghatározó maradt. Példakép előttünk ezen a téren is! (A Balett Intézet gimnáziuma és a Móricz között valljuk be, volt különbség.) Az iskola elvégzése után az Állami Népi Együttesbe került, ahol hamar szóló szerepeket kapott. Ezalatt alakult meg a Párhuzam csoport, melynek egyik alapítója. Majd újabb kihívásként átment a Budapest Táncegyüttesbe Kricskovics Antalhoz, de ez volt hivatásos táncművészként a rövidebb időszak. Mindeközben Mesti felkérte a második, vagyis a mi tagozatunkhoz segítőnek, mert Györgyfalvy Kati néni már nem vállalt további szerepeket a tagozaton, helyette Molnár Lajos ’Pubi’ csatlakozott az oktatói gárdához. Így hárman kezdtek minket tanítani, aztán másodikban csatlakozott Janek Jócó, majd Brieber János és Végső Miklós erősítette a csapatot. Azért tartom ezt fontosnak, mert így kezdődött a második szerelem, a tanítás. Emlékszem, milyen csodálattal néztük sudár alakját, gyönyörű mosolyát, ittuk szavait. Nem szalasztottuk el finom instrukcióit, néztük, próbáltuk ellesni mozdulatait, plaszticitását, amit persze akkor még nem értettünk, csak évek múlva realizálódtak ezek az impulzusok. Azt, hogy ilyenek lettünk, nagy részben neki is köszönhetjük...

Azután 1983-ban, amikor Mesti már az Állami Népi Együttes vezetője volt, felkérték tagozatvezetőnek. Mari pontosan tudta, hogy mekkora felelősség ez, és hogy egy fenékkal nehéz két lovat megülni. Már akkor családja volt, és a tagozatos gyerekek mellett saját gyermekekre



vágyott, így elhagyta a hivatásos táncos pályát. Mindig igyekezett egyensúlyt találni a hivatása és a magánélet között. Azért a balansz hol egyik, hol másik fele billent, de mindig visszatért a normál kerékvágásba, bár erről Jakab Béla és a gyerekek tudnának igazán mesélni! Gyakran beszélgettünk hazafelé a kocsjában erről, amikor esténként szakma után elvitt a Moszkva térre, hogy én Perbálra, ő meg Hidegkútra vegye a családhoz az irányt. Egy cipőben jártunk, miután 1998-ban felkért, hogy csatlakozzam a tagozat oktatói gárdájához. Komoly ez az „egy cipő” így visszagondolva, készülve erre az emlékezésre. Olyan sok párhuzam van köztünk, hogy szinte félelmetes: a célunk, a hitvallásunk, a szakma és az emberek iránti alázatunk, az értékrendünk, a kérdőjelek, az arra megfogalmazandó válaszok, eshetőségek latolgatása...



Hortobágyi Gyöngyvér

De vissza őhozzá!

1998-ban a néptánc tagozat is főiskolai rangot kapott, ezzel az a régi vágya teljesült, hogy az intézményi struktúrában a néptáncosok is egyenrangú félként legyenek jelen. Egész munkásságára jellemző volt ez a törekvés, és elmondhatom, hogy az alapkövet ezen a téren. Mi erre az alapra építjük a „házunkat”, ami rendkívül stabil és sikeres. Szisztematikus tanítása és tanulási vágya mindig sikert hozott. Lépdelt? Szaladt a ranglétrán, amit persze nem adtak ingyen.

A felnőttképzésben megalapozta a néptáncpedagógus képzést, vidéki helyszíneket csatolt be, doktori képzésben vett részt, az első táncművész, néptáncművész, aki DLA fokozatot szerzett, és az intézmény első néptáncos rektora lett. Munkáját temérdek díjjal ismerte el az Egyetem, a szakma és az állam is.

És....., aztán hiba csúszott a gépezetbe, a betegség beleszólt ennek a gyönyörű nőnek, anyának, rektornak, mesternek az életébe, és elragadta tőlünk. Sokáig bíztunk benne, hogy ezt is legyőzi, mint minden akadályt az életében, de ezt nem sikerült leküzdenie.

Örök űr maradt utána. De a tagozat nem felejté azt a sok-sok évet, sikert, bosszúságot – mert persze az is volt –, de anélkül nem tudnánk újra talpra állni.

Nem lehet elfelejteni! Alakjáról, munkásságáról minden újonnan bejövő tagozatosnak mesélünk. A kertben ültetett fájánál az évenkénti megemlékezés már hagyomány, mert azoknak is fontos kell, hogy legyen, akik személyesen már nem ismerhették.

Köszönöm!



Mikulics Ádám

Jegyzőkönyvi dokumentum a néptánc tagozat első évfolyamának félévi bemutatójáról (1971)

Az Állami Balett Intézet néptánc tagozata, az intézmény alaptevékenységének kibővítésével, 1971 szeptemberében kezdte meg működését. A Györgyfalvy Katalin és Timár Sándor vezette első évfolyammal elindult egy, a hivatásos néptáncgyűttesek utánpótlását is biztosító, négyéves, középfokú szakmai végzettséget és érettségi bizonyítványt nyújtó képzés. Annak ellenére, hogy az oktatás kísérleti szakaszban volt, és korábbi, kiforrott intézményes néptáncpedagógiai tapasztalatokra a vezetők nem támaszkodhattak, a szakmai munkához bizalom társult az Állami Balett Intézet, a Művelődésügyi Minisztérium és a hivatásos néptáncgyűttesek részéről. Az évfolyam 1971. december 16-i első féléves néptáncbemutatóján az ÁBI tanári karának tagjai mellett részt vettek a professzionális néptáncársulatok vezetői és a Művelődésügyi Minisztérium képviselője is, akik a levéltári források fényében elismerően nyilatkoztak a képzés eredményeiről.

A következőkben a bemutatót értékelő megbeszélés jegyzőkönyvét és a gyakorlati vizsga anyagát rögzítő dokumentumot teszem közzé. Az egyes hozzászólók 1971 decemberében aktuális – lehetőség szerint az ÁBI-hoz köthető – titulusát, illetve munkakörét lábjegyzetben közlöm.

JEGYZŐKÖNYV¹

Készült: 1971. dec. 16.

Néptánc tagozat félévi bemutatójáról

Nirschy teremben

Évf. vez.: Györgyfalvy Katalin
Timár Sándor

Jelen vannak²: Hidas Hédi ig., Kovács Györgyné igh., Eke László Műv. Min. oszt. vez., Dr. Lugossy Emma, Kálmán Etelka, Regős Tereza, Vadady Ági, Roboz Ági, Szilágyi Ludmilla, Éhn Éva, Merényi Zsuzsa, Sterbinszky László, Rábai Miklós, Novák György³, Náfrádi László.

¹ Forrás: Magyar Táncművészeti Egyetem Vályi Rózsi Könyvtár, Levéltár és Tánctudományi Kutatóközpont, VIII. főcsoport, 10/b. csoport, 1. kisdoboz. A jegyzőkönyv terjedelme négy gépelt oldal, Szilágyi Mihályné jegyzőkönyvvezető saját kezű aláírásával. A jegyzőkönyv szövegében a nyilvánvaló helyesírási és betűhibákat, valamint a hiányzó központozást javítottam, egyebekben a szöveget változtatás nélkül közlöm. A szükségesnek ítélt megjegyzéseket lábjegyzetben adom meg. A levéltári dokumentumban rögzített hozzászólások közlése során az eredeti jegyzőkönyv oldaltöréseit sorkihagyással jelzem.

² A jegyzőkönyv ezen bejegyzése nem említi jelenlévőként Elekes Ágnes és Simon Antalt, ám hozzászólásukat rögzíti a dokumentum. A megbeszélésen résztvevőként jelzett személyek neve hivatalos formában: Hidas Hedvig (dr. Práger Tiborné), Kovács Györgyné (Marsi Éva), dr. Eke László, dr. Lugossy Emma (dr. Szabó Józsefné), Kálmán Etelka, Regős Tereza, Vadady Ágnes (Aszalós Károlyné), Roboz Ágnes (dr. Békés Györgyné), Szilágyi Ludmilla, Éhn Éva (dr. Silló Ferencné, majd Somogyi Lászlóné), Merényi Zsuzsa (eredetileg: Schuller Zsuzsa Edith; Lőrinc Györgyné; névváltozat: L. Merényi Zsuzsa), Sterbinszky László, Rábai Miklós, Novák Ferenc, Náfrádi László.

³ Valószínűsíthetően jegyzőkönyvi hibáról van szó: Novák Ferenc szerepelt meghívott szakemberként a félévi bemutató értékelésén, ám tőle származó hozzászólást nem rögzített a dokumentum.



Hidas Hédi⁴: Felkérem a vendégeket, értékeljék a látottakat.

Rábai Miklós⁵: Nagyon meg vagyok lepve. Láttam a felvételit. Nem gondoltam, hogy csupán 3 hónapi munka ilyen eredményes lesz. Ez óriási eredmény. Ilyen szép eredményt látni nagy öröm számomra. A bemutató előtt már láttam az osztály munkáját, a két pedagógus nagyon jó úton halad, az anyag felépítése nagyon tetszik, a tánc fontos alapjait veszi ki. (*sic!*) Ilyen a sarok, talp munka, ritmus. A fő ritmus mellett sok a szinkópa. Összegezve: nagyon jól voltak összeállítva a gyakorlatok. Igen fontos a térd munka – nyújtás, lazítás, húzás, feszítés – ez adja a néptánc alapját. Ez az osztály jó kezekbe van letéve, ezt éreztem végig a munkájukban. Talán nehézségi fokban kicsit messzire mentek. Nem gondoltam, hogy ilyen rövid idő alatt eddig eljutnak. Talán az anyag mennyiségén érdemes elgondolkozni. A lány- és fiúmunka szép, de mégis a fiúmunka kicsit szabadabb volt. Egyetlen kérdésem van: nem előzi-e meg a néptáncban tanított forgás a balettforgás-tanítást? Rendkívül jónak találom a csoport forgást, mert ez okozza a legtöbb problémát az együttesekben.

Hidas H.: A feltett kérdésre válaszolnék: ez az itt látott forgástanítás majd visszahat a balettből tanultakra. A fejforgatás segíti majd a tanulást. Azért sem előzi meg a néptáncban tanult forgás, mert az két lábon történik, a balettből viszont egy lábon forognak. A két forgástanítás majd jól kiegészíti egymást.

Rábai M.: Különösen tetszett a fiúk lengető variációja. Boldog vagyok, hogy ez az iskola beindult. A két pedagógus bizonyított. Nagyon jó, tudatos munkát végeztek.

Rábai Miklós: Egy kívánságom lenne: amikor már a táncokat tanítjátok, csak filmről, eredeti táncokat! Az biztos igazán szép stílusú és jó. (*sic!*) Tiszteeljük az eredeti anyagot, igazán kevés áll rendelkezésünkre. Szeretném megköszönni a Minisztériumnak a szép munka lehetőségét, a két pedagógusnak a további munkájához sok sikert kívánok!

Simon Antal⁶: Nagyon tetszett a bemutató. Amit nagyon jónak találok, hogy minden gyakorlatban van koreográfia. Csatlakozom Rábai M. szavaihoz: eredeti anyagot kell elsajátítani először, később jónak tartanám az ebből összeállított koreográfiát.

Kicsit én is soknak találom a végzett anyagot, de a munkához csak gratulálni tudok. Nagyon jó volt.

Náfrádi László⁷: Ez az iskola igazolta létét. A két tanár olyan talált ki, ami még nem volt, de nagyon jó. Ennek a komoly munkának érdemes lenne kicsit hangulatában utánaengedni, (*sic!*) érezzék a gyerekek a tánc örömet. A forgással nekem is problémám volt, de meggyőztek. Nagyon sokat kaptunk. Meg kell gondolni, kell-e ennyi! A látottak bizonyítottak – jól oldották meg a feladatot –, de a teljesítőképeséggel jól kell tudni gazdálkodni.

Hidas H.: A balettvizsgák kiértékelése bátrabb. Mi a hibákat is elmondjuk, én most ezt teszem: soknak találtam az anyagot. Bírják-e az ilyen erős megterhelést? Nem érzem lezártnak a gyakorlatokat. A lányoknak fönn a válluk. Nagyon sokat tudnak. 3 hónap telt el. Hogyan tovább? Van-e 4 évre is ehhez a fejlődéshez meghatározott nehézségű anyag?

Györgyfalvy Kati⁸: Lesz olyan gyakorlat is, ami nem lesz olyan látványos, de sokkal nehezebb lesz. Mi most 3-4 alaplépést variáltunk. Nagy, plasztikailag nehéz mozgásokról még nem lehet beszélni. Ezek megoldása egyszerűnek látszó, de nehéz feladat.

⁴ Hidas Hedvig balettmester, az Állami Balett Intézet kinevezett igazgatója (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 20).

⁵ Rábai Miklós az Állami Népi Együttes igazgatójaként értékelte a néptáncbemutató látottakat.

⁶ Simon Antal a Budapest Táncgyűttes koreográfusaként, a társulat irányítójaként szolt hozzá a megbeszéléshez.

⁷ Náfrádi László a BM Duna Művészegyüttes művészeti vezetőjeként vett részt a fél éves bemutatót értékelő megbeszélésen.

⁸ Györgyfalvy Katalin az ÁBI főiskolai adjunktusa, a néptánc tagozat első évfolyamának néptánc tanára, az évfolyam vezetője Timár Sándorral együtt (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 18).



Hidas H.: Kérdésem: minek a stopperóra? Nem hiszem, hogy az adja az állást, később fogják-e bírni felfokozni ezt? (*sic!*)

Kérésem: ezt az anyagot jegyzet formájában kérem leírni.

A zenei oktatással kapcsolatban: nekem kicsit összefolyt a táncsal. Nem kifejezetten zenei oktatást hallottunk.

Györgyfalvy K.: Sokkal többet bírnak, mint a felnőttek. Tapasztalatom, hogy a próbateremben többet kell dolgozni, mint amire a színpadon szükség lesz, így állóképességük fokozására szükség van.

Györgyfalvy K.: Erre a fizikai teherbírásra akarom őket felkészíteni. Számomra ez a stopper pedagógiailag a legjobban bevált módszer. Úgy érzem, ennyi megterhelést engedhetek, ez nem okozott problémát.

Timár Sándor⁹: A terheléssel kapcsolatban szeretném elmondani, hogy mindketten ismerjük a hivatásos együtteseknél a követelményt. Erre fel kell készíteni a növendékeket. Ilyen alapon erre a mércére építettük fel az anyagot. (*sic!*) Év elején a balettet nem túl nagy lelkesedéssel fogadták. Most már szeretik, és belátták, milyen nagy szükség van rá. Az anyag mennyiségével kapcsolatban annyit: óriási területről lehet meríteni. Nagyobb egységeknél az anyagfalás megszűnik, és inkább az aprólékos kidolgozás lesz a feladat. A második félévben a tanult anyagot helyére rakjuk, kidolgozzuk.

Györgyfalvy K.: A zenei oktatás párhuzamossága a táncsal szükséges, mert sokszor kerülnek olyan feladat elé, amikor ritmusokat kell váltani, hangsúlyt eltolni. A célnak alkalmazott zenei ismeretet tartom fontosnak. (*sic!*) Olyan segítség ez, ami nélkülözhetetlen a bonyolultabb ritmikájú tánc megtanulásához. Amikor a zenei oktatást kértem, már akkor erre gondoltam.

Rábai M.: Fontos feladat, hogy megismerjék a tiszta zenét, és amikor nincs megoldandó táncos feladat, élvezzék a szép magyar zenét.

Elekes Ági¹⁰: Amikor idekerültek, semmit nem tudtak. Az alapvető zenei ismereteket elsajátították, kottát mindenki tud olvasni, a tánc lépéseinek ritmikái képletet le tudják írni. Később tervezzük zenetörténet tanítását is.

Náfrádi L.: Külföldi vendégeink azt mondják, hogy „fürdünk a zenében”. Ezt az élményt érdemes megadni.

Vadadi Ági¹¹: Nagyon szép munkát láttunk. Szerintem mégis összefogottabbá lehetne tenni. Pl.: párhuzamosan haladjon a fiú- és lányosztály; el kellene dönteni, mit rúdnál és mit középen. (*sic!*) A végzett anyag kicsit sok. Nagyobb súlyt kell fektetni a felsőtest mozgására. A koordináció nem mindig jó.

Türeelmesnek kell lenni, apró dolgok kidolgozására több időt hagyni. Ez az osztály jó alappal indul. Az etűdök táncosabbá tételére érdemes odafigyelni.

⁹ Timár Sándor az ÁBI főiskolai adjunktusa, a néptánc tagozat évfolyamvezető néptáncmestere Györgyfalvy Katalinnal közösen (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 44).

¹⁰ Egyéb jegyzőkönyvi dokumentumok alapján valószínűsíthető, hogy Elekes Ágnes az 1971/72-es tanévben zongorakísérőként, valamint a növendékek zenei oktatásához kapcsolódó elméleti és gyakorlati tárgyak tanáraként vett részt a képzésben.

¹¹ Vadady Ágnes az ÁBI főiskolai adjunktusa, a néptánc munkaközösség vezetője (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 45).



- Merényi Zs.¹²:** Nagyon szép munkát láttunk. A gyerekek komolyan dolgoznak, de 4 év után a legjobb együtteseknél szólótáncosok lesznek. Hogy fog egy egyéniség kibontakozni, azt nem lehet tudni, és azt sem, milyen feladatokat fognak kapni. Ezért érdekelne, hogy mit kapnak a 4 évben néptáncon kívül?
- Hidas H.:** Nem értek egyet, hogy mindenki szólista lesz. Mindenki maximalista, ez természetes. Minél többre kell megtanítani a gyerekeket. Ez a bemutató hozzásegít, hogy eldöntsük, mit és mennyit tovább (*sic!*). Nem tartom most fontosnak az írott anyagot. Ez kísérleti osztály, ahol időben el fog dőlni, hogy mit igényelnek.
- Dr. Lugossy E.¹³:** Nagyon jó volt a zene és a tánc párhuzama, ahol visszajöttek a dolgok, más szemszögből jöttek vissza. Meg kell nézni az anyag mennyiségét! Nem biztos, hogy azt ilyen mértékben kell fokozni. A gyakorlatban lévő táncos tapasztalat és a művelt táncos igénye szabja meg a tananyagot.
- Roboz Ági¹⁴:** Helyeselném más népek táncaiból való merítést, mert a táncok azonossága és különbözősége fejleszti a stílusérzéklet. A rúdgyakorlatban, úgy érzem, kicsit a mi elmúlt munkánk is benne van. A munkánk 22 éves tapasztalata és a két fiatal pedagógus munkájának párhuzama szerencsés lenne – gondolok itt egymás segítésére.
- Dr. Eke L.¹⁵:** Jó, ha valami megszületik. Kicsit büszke vagyok. Nagy hatást tett rám a vizsga. Ez azt bizonyítja, jó dolog volt a szövetezés. A fiatalok lelkesen dolgoznak, a két fiatal pedagógus maximális energiát fektet az ügybe – ez az igazi pedagógus magatartás. A jövőt illetően ezt folytatni kell, mert lehet. (*sic!*) Képes volt a tagozat az iskola színvonalára emelkedni. Jó nézni a lelkesen táncoló fiatalokat. A lányosztályban a szigort nem tartom rossznak, ha azt a szeretet hatja át, és jelen esetben ez így van.

kmf.

Szilágyi Mihályné
jegyzők. v.

¹² Merényi Zsuzsa táncművész, balettmester, az ÁBI főiskolai docense, a történelmi társastánc munkaközösség vezetője (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 32).

¹³ Lugossy Emma az ÁBI főiskolai docense, táncjelírás tanára, az akrobatika munkaközösség és a Metodikai Kabinet vezetője (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 30).

¹⁴ Roboz Ágnes az ÁBI főiskolai adjunktusa, a karaktertánc munkaközösség vezetője (A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára 38).

¹⁵ Eke László a Művelődésügyi Minisztérium művészetoktatási osztályának vezetőjeként vett részt a megbeszélésen.



NÉPTÁNC BEMUTATÓ ANYAGA¹⁶

Lányok:	rúdgyakorlatok
Fiúk:	rúdgyakorlatok
Lányok:	forgásgyakorlatok: a/ négyes ridaforgás b/ kettes ridaforgás c/ bokázó forgás soros gyakorlatok: a/ séta b/ cifra c/ lengető + tükörcsárdás
Fiúk:	Énekes oszlopsor bokaverő szemben bokaverő jobbra-balra billegő csapás I.
Lányok:	rida gyakorlatok: 1 – 4. kalácsozás körben
Fiúk:	rida kalocsai ugró legényes pihenője dobogó oszlopsor erdélyi csapás
Páros gyakorlatok:	cifra lengető cifra + lengető egyező /csárdás/
Fiúk:	simonfai kanászverbunk pontozó
Lányok:	énekes gyakorlatok: a/ csárdás – tripodikus 4/4 b/ erdélyi c/ kapuzó – tripodikus 2/4 d/ lillázás-futó – dudanóta e/ karikázó gyakorlat kalocsai mars

¹⁶ E dokumentumot a fenti jegyzőkönyvhöz csatolták, terjedelme egy gépelt oldal, készítőjének neve, aláírása nem szerepel rajta.



In memoriam



Takahashi Michiko

Üzenet a csendben Fügedi János visszhangja – Kodály ihlette idézetek alapján

1. Bevezetés

Az Üzenet a csendben című írásom alapját férjem, Fügedi János digitális jegyzeteiben megőrzött, Kodály gondolatait megidéző sorok alkotják. Bár hangját már nem hallhatjuk közvetlenül, csendje ma is a szívemben visszhangzik, és remélem, hogy gondolatai sokakhoz is – kutatókhoz, diákokhoz és minden érdeklődőhöz – eljutnak, és szívükben visszhangra találnak.

A Fügedi János jegyzeteiben szereplő Kodály-idézetek rövidек és tömörek, mégis olyan gazdag szellemi világot hordoznak, amely a történelem, a kultúra, a nyelv, az irodalom, a zene, a képzőművészet és a népművészet rétegeit egyaránt megérintik.

Először 1999 őszén találkoztam Jánossal, a doktori képzés egyik előadásán. Ez a véletlen találkozás lett közös Kodály-filozófiai utunk kiindulópontja. Nem sokkal később újra találkoztunk a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében,¹ ahol János közérthetően beszélt a gyermekjátékokról, majd a néptáncesztétikáról.

Ekkor osztottam meg vele doktori kutatásom témáját: „A zeneművészet és a kultúrtörténet integratív oktatási modellje a japán zenepedagógiában”, amely Kodály filozófiáján alapul.

János kezdetben fenntartásokkal fogadta a témát gyermekkori élményei miatt. Felső tagozatos korában rákényszerítették A csitári hegyek alatt című dal éneklésére, ami Kodály nevéhez kapcsolódó, több évtizedes ellenérzést és előítéletet alakított ki benne.

Én is megosztottam vele a Japánban szerzett negatív tapasztalataimat. 1980-ban, a Seiya Egyetem mesterkurzusán vettem részt egy Kodály-előadáson. Egy Amerikában tanult fiatal tanárnő egyszerű amerikai gyermekdalokat mutatott be kézjelekkel – kezdetben érdekesnek tűnt, hiszen hangszer nélkül is lehetett énekelni. Ez jelentette számomra az első kaput a Kodály-kutatás felé, de hamarosan ráéreztem, hogy mindez üres forma maradt.

Két évvel később, a mesterdiploma megszerzése után rövid ideig óvodapedagógusként dolgoztam Chinen Naomi irányítása alatt, aki Forrai Katalin tanítványa volt. Népi gyermekdalokat és azok játékos alkalmazását sajátítottuk el. Bár az ének japán népdal volt, a játék mozdulatai a magyar népi játékokat idézték. Később részt vettem az általa szervezett Japán Kodály Társaság konferenciáján is, ahol magyar zenetanárok tanítottak szolfézszt, zeneelméletet és kóruséneklést. Ezután Kodály-kurzusok szakkörrein vettem részt, ahol a japán hagyományos gyermekdalokat, a japán nyelvű

¹ Az MTA Zenetörténeti Intézet 1974-től MTA Zenetudományi Intézet (MTA Zenetudományi Intézet) egyik részlegeként jött létre. Ezután, 1999-ben az MTA Zenetudományi Intézet nevét megváltoztatták MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Osztály (Zenetörténeti Osztály) elnevezésre. 2012. január 1-jétől az intézet az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont (BTK) részlegeként 2019. szeptember 1-jétől az MTA-ból az Eötvös Loránd Kutatói Hálózat (ELKH) részévé vált. Jelenleg a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet (HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet).



warabeutákat, a test mozgásával együtt tanították. Ugyanakkor a mozdulatokat metronómszerű, gépies ritmusban végeztük, így a játékból fakadó természetes öröm és felszabadultság elveszett.

Amikor először olvastam japánra fordított Kodály-írásokat,² voltak részek, amelyek mély benyomást tettek rám, de sok mindent nem igazán értettem. Éreztem azonban, hogy Kodály gondolatai egészen mások, mint ahogyan Japánban közvetítették. Ezért döntöttem el, hogy Magyarországon kell tanulnom a Kodály-filozófiát és fejleszteni a zenei képességet.

Így kerültem először Magyarországra, a kecskeméti Kodály Intézetbe, ahol 1986. szeptember 3-án kezdhettem meg tanulmányaimat. Másfél év elteltével Forrai Katalin tanárnő – aki Kodály közvetlen tanítványa volt, és az International Society for Music Education elnökeként is tevékenykedett – előadást tartott az Intézetben a külföldi hallgatók számára az iskoláskor előtti gyermekek zenei neveléséről.

Amikor találkoztam vele, azonnal úgy éreztem, hogy ő az, aki az igazi Kodály-filozófiát hitelesen képviseli és továbbadja. Ezért megkértem, hogy egyéni foglalkozások keretében tanítson engem a Kodály-koncepcióra, hogy mélyrehatóan megismerhessem annak gyökereit. Így kezdtem el a Kodály-filozófia tanulmányozását. Forrai Katalin tanárnő hospitálásra vitt két különböző zeneóvodába, ahol heti négy alkalommal vehettem részt a foglalkozásokon. Hetente egyszer külön órát is tartott számomra, amelyeken a korábbi óvodai tapasztalatokról kellett beszámolnom és kérdéseket feltennem a tanítás menetével és a gyermekekkel való kontaktussal kapcsolatban. Például a következő kérdés fogalmazódott meg bennem, hogy hogyan lehet a népi játékokba úgy bevonni a gyerekeket, hogy az ne váljon didaktikussá, hanem valódi örömet jelentsen számukra, miközben zenei képességük is fejlődik.

Erre Kodály egyik idézetével felelt: „Az apróságok láthatóan legjobban akkor örültek, mikor játszó kedvük szabadon érvényesült, mikor nem törődtek vele, nézik-e őket vagy sem. Kevésbé a betanított produkciók, hatásra kihegyezett számok alatt. Helyesebb is volna efféléket nem poros színpadon, hanem szabad téren, pormentes gyepen tartani, hogy ne közönségnek játsszanak, hanem maguknak, legfeljebb egymásnak, váltott csoportokban.”³

1991 és 1996 között az ELTE Tanárképző Főiskolai Karán ének-zene, karvezetés szakon diplomát szereztem, ahol szakdolgozatomat Kodály zenepedagógiai örökségének japán átültetési lehetősége Japánban címmel írtam meg Forrai tanárnő vezetésével.

Mindezek után egyre inkább szükségét éreztem annak, hogy ne csupán az oktatási alkalmazásokkal, hanem Kodály gondolatvilágának mélyebb összefüggéseivel is foglalkozzam. Rájöttem, hogy nemcsak Japánban és Magyarországon, hanem az Egyesült Államokban és más országokban sem mindig értelmezik helyesen Kodály igazi filozófiáját – sem a kutatók és tanárok körében, sem a gyermekekkel folytatott gyakorlatban. Éppen ezért elengedhetetlennek tartottam, hogy először én magam érthessem meg Kodály írásainak valódi jelentését, és így hozzájárulhassak a félreértések kijavításához.

A gyakorlati tapasztalatok mellett ezért János segítségét is igénybe vettem, hogy a filozófiai és kulturális háttér mélyebb rétegeit is feltérképezhessük. Nem Kodály zeneműveiről kívántam hallani tőle, hanem elsősorban értekezéseiről és tanulmányairól, azok megfogalmazásáról és metaforáinak jelentéséről, továbbá a magyar történelmi háttérrel és művészetről kértem magyarázatot. Közös

² „Ez a könyv Kodály kétkötetes esszégyűjteményéből, a – Bónis Ferenc által szerkesztett – Visszatekintés (1964) című kötetből válogatott, az oktatással kapcsolatos esszéket tartalmazó gyűjtemény, amely kutatási anyagokat nyújt a népzeneiről, a zenei nevelésről, a magyar nyelvről, valamint más, zeneszerzőkkel és előadókkal kapcsolatos témákról. Hani Kyoko folytatásokban közölte a 15 részes »Kodály nézete a zenei nevelésről« című sorozatot az Ongaku Kyōiku Kenkyū (Ongaku No Tomosha, 1968. június – 1969. szeptember) című tudományos folyóiratban, valamint további esszéket Nakagawa Koichiro szerkesztésében, fordításában.” (Nakagawa, 1980. 199.)

³ Kodály 1964. I. 116. (Utóirat a Zene az óvodában című íráshoz, 1957)



vizsgáltuk a Kodály-művek japán és angol fordításait is, hogy kiszűrjük a félreértéseket, és szükség esetén pontosításokat végezzünk. Bár ez kezdetben csupán a Japánban tartott Kodály-előadásaim előkészületeit szolgálta, hamarosan mindennapos gyakorlattá vált: minden reggel együtt dolgoztunk rajta, és így fokozatosan egyre mélyebben rezonáltam Kodály gondolatvilágára. Elképzelhető, hogy János is felidézte magában, hogyan alakult ki gyermekkorában az a félreértés és ellenérzés, amely később a Kodály-gyakorlatokkal szembeni tartózkodásban öltött testet.

Ezalatt a folyamatos közös munka során tapasztaltam, hogy János mély olvasottsága és széleskörű műveltsége, valamint kiváló nyelvi érzéke lehetővé teszi számára, hogy a Kodály-írások nyelvi finomságait és gondolati mélységét is megfelelően értelmezze. Nem csupán Kodály filozófiájának szellemi tartalmát, hanem a magyar kultúra, történelem és művészet árnyalatait is képes volt érzékelni és magyarázni. Ez a képessége tette lehetővé, hogy számomra a Kodály-írásokban rejlő komplex jelentéseket és finom metaforákat fokozatosan kibontsa, és annak a mélyebb megértéséhez juttasson.

Ezzel párhuzamosan vált világossá számomra, hogy János mindig is szenvedélyesen vonzódott az olvasáshoz. Otthoni könyvtárában nem csupán a világirodalom klasszikusai és Nobel-díjas szerzők művei sorakoztak, hanem a magyar irodalom jelentős alkotásai is. A polcokon helyet kaptak továbbá művészettörténeti és építészeti kötetek, vallási művek a buddhizmus és a kereszténység köréből, valamint az egészséghöz kapcsolódó írások – a jógától a zazenig⁴ – amelyeket ő maga is gyakorolt néhány évig. Gyűjteményét nyelvtörténeti és néprajzi munkák gazdagították, valamint magyar és egyetemes történeti lexikonok, illetve a magyar és más népek táncáról, illetve a klasszikus zenéről szóló tanulmányok. Sőt, a klasszikus operához és hangszeres zenéhez kapcsolódó könyvek és digitális film- és hanglemezek is szerepeltek polcain, amelyeket szívesen hallgatott és tanulmányozott.

Például különösen közel állt hozzá Thomas Mann monumentális regénye, a József és testvérei. Fialat kora óta többször olvasta, és egészen a súlyos betegsége előtti időig sem tette félre. Gyakran suttogetta felém a kezdőmondatot: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?” Elképzelhető, hogy Kodály iránti érdeklődésének fokozódásához hozzájárult a fiatal korában kezdődő Thomas Mann-regények szeretete, és az is lehetséges, hogy Mann és Kodály szellemisége bizonyos pontokon János gondolataival is rezonált.

Mindemellett feltűnő a közös vonás is: az „eredet mélyére hatoló” szemlélet. Kodály a népzene és az oktatás gyökereit kutatta a zene lényegét vizsgálva, míg Mann a történelmet és a szereplők belső világát ábrázolva az emberi létezés alapvető rétegeit tárta fel.

Így Mann művei nem csupán irodalmi élményt jelentettek János számára, hanem gondolkodásában is új látásmódokat nyithattak, és valószínűleg a Kodály-írások megértéséhez szükséges érzékenységet és meglátásokat is gazdagabbá tették.

Míg Thomas Mann regényei fiatal korától kezdve hatottak gondolkodására, János széleskörű műveltsége és mély kulturális látásmódja lehetővé tette, hogy Kodály írásainak bonyolultabb rétegeit is megértse. Ez a gazdag háttértudás tette lehetővé, hogy ne csupán a szövegek szó szerinti jelentését lássa, hanem a mögöttes összefüggéseket, metaforákat, valamint a magyar történelem és népművészet kontextusát is feltárja. Így természetes volt, hogy a Kodály-szövegeket valódi, élő tapasztalatként kezdtem el tanulmányozni és fordítani János útmutatásával.

Annak érdekében, hogy a Kodály-szövegeket helyesen értsem, János segítséget nyújtott a számomra: elmagyarázta azokat a szavakat és mondatokat, amelyek számomra nehezen voltak érthetők, feltárta a sorok mögötti jelentést, rámutatván a kodályi gondolatokban rejlő metaforákra. Emellett a magyar történelem és a népművészeti hagyományok széleskörű ismeretére is támaszkodtunk, amelyek még

⁴ A zazen a zen buddhizmus ülőmeditációs gyakorlata.



gazdagabb kontextust adtak a szövegek megértéséhez. Valójában nem saját magának, hanem nekem nyújtott útmutatást, miközben ő maga is csodálattal szemlélte Kodály gondolkodásának gazdagságát.

A Kodály-szövegeket a Visszatekintés három kötete és Bónis Ferenc jegyzetei alapján táblázatba rendeztem.⁵ A három kötet összes cikkét kézzel másoltam át a fájlokból a notebookomban készített digitális táblázatba a tartalomjegyzék alapján, továbbá a már angolra és japánra lefordított kiadványokból származó szövegeket is a magyar szöveg mellé illesztettem.

A képernyőt megosztva együtt böngészthettük a szövegeket: először hangosan felolvastam Kodály írását, miközben János hallgatott. Ezután megkérdeztem tőle egy-egy szó vagy mondat jelentését. A nehezebb kifejezéseket szótárakból és szakirodalomból kutatta, világosan elmagyarázta, és ha még nem értettem meg teljesen, festményeket, videókat és lexikonokat is bevont, így teremtvé élő kulturális háttérrel. A táblázatban szereplő írásaimban talált hibákat a Visszatekintés kötetekben ellenőrizte, javította, és részletes jegyzetekkel egészítette ki.

Így Kodály humanista gondolatvilága és a néphagyomány szellemi gazdagsága János belső élményévé vált. Már nem csupán szöveggént olvasta ezeket, hanem saját életére, kutatásaira, sőt a jövő generációira vonatkozó tanításként is értelmezte. János jegyzeteiben minden Kodály-idézet rövid és tömör, de mögöttük tágabb gondolati horizont húzódik.

A Visszatekintés három kötetének szövegtípusai: tudományos és kritikai írások, előadások és beszédek, párbeszédes szövegek, levelek és feljegyzések, a zenéről és kultúráról szóló gyakorlati írások, esszék és visszaemlékezések. A három kötetben összesen 434 független témájú szöveg található, amelyek közül János 301-et ellenőrzött, javított, és az angolul még nem publikált szövegek esetében előre elkészített angol változatukat is felülvizsgálta.

Kodály szellemi visszhangja Fügedi János digitális jegyzetfüzetében

A két szellemi világ találkozásában olyan maradandó összhang született, amely a csendben is tovább él. Fügedi János számára Kodály hangja nem pusztán személyes élményt jelentett számára, hanem egyfajta belső összhangra utalhat, amely azt sejteti, hogy értékrendje és Kodály filozófiája belsőleg rezonált egymással.

Az idézetek a Visszatekintés teljes három kötetéből származnak, amelyben Kodály Zoltán a zenei nevelésről szóló gondolatait, zeneszerzői munkásságát, előadásait, visszaemlékezéseit, tanulmányait, oktatási jegyzeteit és publicisztikáit gyűjtötte össze. Az egyes források eredeti megjelenési évének feltüntetése elengedhetetlen lehet a történeti háttér, valamint a korabeli zenei nevelés, kultúra és társadalmi környezet, továbbá a művészet és a zenei oktatás megértéséhez.

Az idézetek, amelyeket Fügedi János témák szerint átolvasva, gondosan választott ki, csupán a „jéghegy csúcsát” képviselik. Mivel gyakran csak egy-egy mondatra vagy bekezdésre korlátozódnak, önálló olvasásuk félreértésekhez vezethet. Az itt közölt rövid összefoglalások és magyarázatok lehetőséget nyújthatnak az olvasónak arra, hogy átfogóbb képet kapjon Kodály gondolkodásáról, és felismerhesse, miként tükröződnek Fügedi János érzései, értékrendje és lelki világa ezekben a gondolatokban.

Bár az idézetek rövidek, a bennük rejlő jelentés mélyebb felismerésekre ösztönözhet. Talán így válik érzékelhetővé az a csendes harmónia is, amely Kodály és Fügedi János szellemi világának találkozásában született, és amely az olvasó tudatában tovább élhet.⁶

⁵ Kodály, 1964. I–II.; Kodály, 1989.; Kodály, 2009.

⁶ Az idézetekben és a rövid forráshivatkozásokban szereplő források eredeti megjelenési évét azért tüntettük fel, mert ez segíti Kodály szövegeinek történeti, kulturális és zenepedagógiai háttérben való megértését.



1. idézet

„[...] Nem az értelemhez szól elsősorban, bár értelemfejlesztő oldala is nagy érték. [...] Emberi és magyar szempontból egyaránt elsőrendű kérdés: mit énekeljen?”⁷

2. idézet

„Van olyan nézet, hogy csak magarögtönözte dalokat. Ennek különösen Amerikában van sok híve. Olyan ez, mintha nyelvre se tanítanák a gyermeket, hanem engednék, hogy maga teremtsen meg. Meg is tenné, csak alighanem senki sem értené legszűkebb környezetén kívül [...]”⁸

3. idézet

„A tudat alatti nemzeti vonások legjobb megalapozója a néphagyomány, elsősorban játék- és gyermekdalaival. [...]”⁹

4. idézet

[...] „a Fröbel-divat” [...]”¹⁰

⁷ Kodály, 1964. I. 95., § 6., mondat 2, 4. (Zene az óvodában. Magyar Énekközpont Országos Egyesület - előadás, 1940). Összefoglalás: „A tudat alatti magyarság alapjai a nyelv és a zene, különösen a kisgyermek nevelésében. Ha a nyelvi környezet kedvezőtlen, a nevelők feladata kiemelten fontos, mert csak a biztos nyelvi tudás képes pótolni a hiányokat. A zene az érzékeket formálja, ezért a gyermek fejlődésében még a nyelvnél is nagyobb jelentősége van. Nem elegendő a gyermek spontán éneklése: a felnőttek irányító szerepe nélkülözhetetlen a zenei világkép kialakításához.” Kodály, 1964. I. 95, § 5-6. Megjegyzés: A 24. bekezdésben nem található a János által idézett Kodály-szöveg, azonban ebben a részben szerepel a „A tudat alatti magyarság első talpköve” kifejezés, amelyet a 25. bekezdés követ a »tudat alatti magyarság második talpköve« megjelöléssel. Ezért egészítettem ki a magyarázatot.

⁸ Kodály, 1964. I. 95, § 7., mondat 1-3. (Zene az óvodában. Magyar Énekközpont Országos Egyesület - előadás, 1940). Összefoglalás: „Az a nézet, hogy a gyermek csak rögtönzött dalokkal nevelhető, téves: ahogy a nyelvet sem hagyhatjuk teljesen magára, úgy a zenei világkép kialakításához is szükséges a felnőttek irányítása.” Kodály, 1964. I. 95, § 7., mondat 1-4.

⁹ Kodály, 1964. I. 95, § 27., mondat 1. (Zene az óvodában. Magyar Énekközpont Országos Egyesület - előadás, 1940). A § 27. bekezdésből csak az első mondatot idézi, a további tizenkét mondatot nem közli. Összefoglalás: „A nemzeti identitás alapja a korán elsajátított anyanyelv és a zenei élmények, különösen (a népi) játék- és gyermekdalok. Ha a gyermek idegen nyelvi és zenei környezetben nevelkedik, »kettős lelke« válik, s nem tudja igazán elsajátítani sem az anyanyelvet, sem a nemzeti érzést. A tízéves kor előtti idegennyelv-tanulás összezavarja az anyanyelvi fejlődést, és gyakran eredménytelen marad. Ezzel szemben tíz év fölött sikeresen lehet több nyelvet is megtanulni. Mindez veszélyessé válik, mert a külföldi játékkiskolák terjedése révén nemcsak a vagyonos, hanem a szerényebb családok gyermekei is érintettek.” Kodály, 1964. I. 95, § 8., mondat 1-13.

¹⁰ Kodály, 1964. 97, § 5., mondat 2. (Zene az óvodában. Magyar Énekközpont Országos Egyesület - előadás, 1940). Összefoglalás: „A Fröbel-korszak gyermeknevelési szövegei tartalmatlanok voltak, de szerencsére sok esetben népszerű magyar dallamokhoz kapcsolódtak, így nem voltak teljesen idegenek. A Fröbel-divat nem tartott sokáig, de a néphagyomány hangsúlyos felhasználására 1883-ban Kiss Áron hívta fel a figyelmet. Az ő irányításával országsszerte gyűjtötték a gyermekjátékokat és az azokhoz kapcsolódó dalokat, amelynek eredményeként 1891-ben megjelent az 518 oldalas Magyar gyermekjáték-gyűjtemény. A könyv minden lapján árad a friss, magyar életkedv, humor és eredetiség, a népköltészet tiszta levegője, így a városba került, elkopott magyarságú gyermek vagy a magyar világba belépni kívánó jövevény visszatárlhat a magyar kultúrához.” Kodály, 1964. I. 97., § 5., 98, § 4., mondat 1-2.



5. idézet

„A gyermeket kívülről nézi, leírja mit csinál, s azt daloltatja vele, miközben csinálja. Mindez lehet nagyon értelmes és tudatosító, de nem költői és nem gyermeki. Pedig a kettő félig-meddig ugyanaz.”¹¹

6. idézet

„Ha mégis szükség volna új anyagra, írják azt a hivatott és tehetséges szerzők, akikben nincs hiány.”¹²

7. idézet

„Egy-két rövid továbbképző tanfolyammal még nem lehet önálló ítéletre nevelni.”¹³

8. idézet

„Sokat hallani mostanában a magyar műveltség kettészakadásáról.”¹⁴

9. idézet

„Akit hozzászoktatnak, hogy a zenében mindig külső folyamatok ábrázolását keresse, abból sohasem lesz zeneértő.”¹⁵

¹¹ Kodály, 1964. 106. § 2–3. (Zene az óvodában. Magyar Énekkoktatók Országos Egyesület – előadás, 1940). Összefoglalás: „A gyermekek zenei világa valami csodálatosan szabad és játékos. Még értelmetlen szavakat dúdolván is örömet talál a dallamokban, a ritmusokban, a hangok kaleidoszkópjában. Sajnos a felnőttek gyakran saját értékrendjüket próbálják ráerőltetni, és ilyenkor a gyermek természetes zenei élménye háttérbe szorul. Pedig minden kisgyermeknek, legyenek akár három vagy négyévesek, meg kell adni a szabadságot, hogy a zene játékos örömeit teljesen átélhesse, anélkül, hogy a jelentéstől függene.” Kodály, 1964. 106. § 2–3.

¹² Kodály, 1964. I. 110. § 2., mondat 2. (Zene az óvodában. Magyar Énekkoktatók Országos Egyesület – előadás, 1940). Összefoglalás: „A hagyomány önmagában elegendő, így nem szükséges sietve új anyagot létrehozni. Ha mégis új szöveget vagy dalt kell készíteni, azt csak alkalmas és tehetséges szerzők végezzék, ne dilettánsok. A versek könnyebben illeszkednek a dallamhoz, ha előbb kész a dallam, és ahhoz írják a szöveget. Mindkettőt – szöveget és dallamot – szigorú bírálatnak kell alávetni, mielőtt a gyermekekhez kerülne.” Kodály, 1964. I. 110. § 2., mondat 1–6.

¹³ Kodály, 1964. I. 110. § 3., mondat 3. (Zene az óvodában. Magyar Énekkoktatók Országos Egyesület – előadás, 1940). Összegzés: „Az óvónők felelőssége óriási, hiszen a helytelen dallamok súlyosan befolyásolhatják a gyermek emberi és magyar identitását. Ezért elengedhetetlen a folyamatos, intézményes továbbképzés, hogy képesek legyenek megkülönböztetni a jót a rosszától. A néphagyomány átadása nem csupán formai feladat, hanem létfontosságú, hogy a gyermekek és a polgárság szoros kapcsolatot ápoljanak a magyarság ősi kultúrájával, és gyökereik erősen lehorgonyozódjanak.” Kodály, 1964. I. 110. § 3., mondat 1–7.

¹⁴ Kodály, 1964. I. 111. § 6., mondat 1. (Zene az óvodában. Magyar Énekkoktatók Országos Egyesület – előadás, 1940). Összegzés: „Hiába foglalkozunk a gyermekekkel, ha nem figyelünk arra, mit énekelnek, mert a lelki táplálék hiánya nem látszik, de hatással van fejlődésükre. A magyar műveltség kettészakadását a néphagyományban gyökerező egység segítheti. Az eddigi művészietlen és magyartalan dalok helyett a pedagógus az egységet is teremtheti, ha befogadja a néphagyományt, ami jobb jövőt hozhat Magyarországra.” Kodály, 1964. I. 111. § 5–6., mondat 1–4.

¹⁵ Kodály, 1964. I. 115. § 9., (116), mondat 10. (Utóirat a Zene az óvodában című íráshoz. 1957) Összegzés: „A Rádióknak országos példát kellene mutatnia, de eddigi műsorai számos hibát követtek el. A dalantatás értéktelen anyagokra és rossz módszerekre épült, ahelyett hogy módszertani útmutatást adott volna. Az óvodásoknak orosz dalt tanítottak anélkül, hogy elmondták volna, honnan származik, illetve a „népi játék” kifejezés ellentmondásosan hangzott. A zongora használata az óvodai műsorokban különösen káros: elveszi az önálló éneklés örömeit, hamis énekléshez vezet, stílus- és pedagógiaellenes, sőt a gyermekdalok természetes élményét is megakadályozza.” Kodály, 1964. I. 115. § 8–9., mondat 1–10 (116)



10. idézet

„Az apróságok láthatóan legjobban akkor örültek, mikor játszó kedvük szabadon érvényesült, mikor nem törődtek vele, nézik-e őket vagy sem. Kevésbé a betanított produkciók, hatásra kihegyezett számok alatt. Helyesebb is volna efféléket nem poros színpadon, hanem szabad téren, pormentes gyepen tartani, hogy ne közönségnek játsszanak, hanem maguknak, legfeljebb egymásnak, váltott csoportokban.”¹⁶

11. idézet

„S ahol az emberi megismerés határait érzük, ott a zene még túlmutat rajtuk, olyan világba, melyet megismerni nem, csak sejteni lehet.”¹⁷

12. idézet

„Ugyanis a zenéről szóló könyveknek, írásoknak az az aggasztó szaporodása, amit napjainkban látunk, szerintem egyáltalán nem a zeneértés terjedésének a jele, ez egy külsőleges, formális tájékozottságot nyújt csak, ami távol áll az igazi zeneértéstől, és ami nem is vezet oda [...] A zene nem képes logikai fogalmakat kifejezni, ezért az emberi nyelv, amely logikán alapul, hiába próbálkozik azzal, hogy a zene tartalmát, szubsztanciáját érthetővé tegye.”¹⁸

13. idézet

„A zenében egy ilyen Wölfflin nem született, és nem is fog születni a mondott okok miatt, mert a képzőművészethez, tartalmához mégis hozzá lehet férni emberi kifejezésekkel, fogalmakkal, de a zenéhez nem.”¹⁹

¹⁶ Kodály, 1964. I. 116, § 2., mondat 8–10. (Utóirat a Zene az óvodában c. íráshoz. 1957), Összegzés: „A túlzott zongorakiséret és nem megfelelő hangszerhasználat akadályozza a gyermekek önálló éneklését és az egyszerű dallamok tiszta szépsége iránti érzékük fejlődését. Sok óvodában nincs zongora, ezért a kísérletet minimalizálni kell, és egyszerű, mindenhol elérhető hangszereket, például hegedűt vagy facimbalmot érdemes használni. A gyermekek legnagyobb öröme az, amikor szabadon játszhatnak és egymást hallhatják, nem pedig a közönségre figyelve. Ezért az előadásokat színpad helyett pormentes, nyitott tereken, kis csoportokban érdemes tartani. Így fejleszthető a zenei önkifejezés, az egymásra figyelés, és hosszú távon a harmonikus társadalmi érzékenység és zenei érzék alapja.” Kodály, 1964. I. 116, § 2., mondat 1–11.

¹⁷ Kodály, 1964. I. 156, § 8., mondat 3. (Mire való a zenei önképzőkör. Éneklő Ifjúság, 1944.). Összegzés: „A zene nem pusztán ítélet tárgya, hanem lelki táplálék, amely nélkül a lélek szegényes marad. Segít felfedezni belső világunkat, gazdagítani érzéseinket és kiteljesíteni belső harmóniánkat. A népi hagyományok is isteni eredetűnek tartják, hiszen olyan határokig világít be, amelyeket pusztán az értelmi megismerés nem érhet el. A mindennapi, hétköznapi zene gyakran csak az emberi gyarlóságot tükrözi, ezért a zenei tanulásnak és egymás tanításának célja a jobb, magasabb szintű zene felé vezető út keresése, amely hosszú távon a nemzeti lelki emelkedését szolgálja.” Kodály, 1944. I. 156, § 7–8., p157, § 1.

¹⁸ Kodály, 1964. I. 299, § 1/2, § 2/2, (Ki az igazi zeneértő? Előadás az Országos Béketanács zenedélutánján. Béketanács: előadás, 1956.). Összegzés: „A zenéről szóló előadások és magyarázatok sokasága első pillantásra a tanulás lehetőségét láttatja, ám valójában csupán felszínes, formális tudást kínál, amely nem vezet a valódi zeneértéshez. A zene a lélek különleges és gazdag kifejeződése, amelyet a logikán alapuló nyelv nem képes teljesen közvetíteni. Emellett az előadás közbeni magyarázat nehézségei miatt a zene folyamatának megszakítása elkerülhetetlen, így a zene lényegét leginkább a közvetlen hallgatás és az átélés révén lehet igazán megtapasztalni.” Kodály, 1964. I. 299, § 1–3.

¹⁹ Kodály, 1964. I. 299, § 6. (Ki az igazi zeneértő? Előadás az Országos Béketanács zenedélutánján. Béketanács: előadás, 1956.). Összegzés: „A képzőművészetben a művek szépségét szavakkal is át lehet adni, és érzelmeket lehet kelteni. Néhány egyszerű szó is képes felnyitni az emberek szemét a képek változására, és egészen jelentéktelen szavakkal is lelkesedést lehet ébreszteni. A zene azonban más. Szavakkal nem érhető el a lényege; a megértés kiindulópontja a közvetlen tapasztalat. Egyszer egy műveletlen lány a rádió mellett megállt, és azt mondta: „Milyen gyönyörű ez!” – ez a pillanat a zeneértés valódi kezdete. Hiába olvassa valaki az elméleti könyveket, ha nincs meg az az élmény, amely hirtelen megérinti a lélek legmélyét, a zenét csak felszínesen lehet megragadni.” Kodály, 1964. I. 299, § 4–7.



14. idézet

„Úr és paraszt a magyar élet egységében“ című kötetben, szerk. Eckhardt Sándor. Budapest 1941. 212-222. l., különlenyomatként is.”²⁰

15. idézet

„A népzene egyik legérdekesebb sajátága, a rögtönzött, önkényes díszítés a műzenében ma már szigorúan tilos. De valamikor ez volt az előadó művészet teteje. A szerző írását csak vázlatnak tekintették, a mű végleges formáját az énekes vagy hangszerész adta meg az úgynevezett diminúcióval. A XVI. századtól részletes tankönyvek tanítják nagy alapossággal. Virágkora a XVII–XVIII. század. Utolsó foszlányait a cigányok játékában találjuk. A műzenében a szerző mindinkább kivette az előadó kezéből, nem minden küzdelem nélkül.”²¹

16. idézet

„Először megj.: A jó magyar ejtés aktái. Összeállította Eckhardt Sándor. Budapest 1941, 45–46. l.”²²

17/1. idézet

„Az ifjúság gyakran úgy véli, hogy diadalt ülhet, ha ki tudott kerülni egy-egy alkalmat, ahol tudását gyarapíthatta volna.”²³

17/2. idézet

Caraccioli: Le véritable Mentor. 1759; 307. l.: „La jeunesse s’imagine avoir remporté de grandes victoires, lorsqu’elle a évité des occasions de s’instruire.” (Fordítás: Az ifjúság azt képzei, hogy nagy győzelmeket aratott, amikor elkerülte a tanulási lehetőségeket.)²⁴

²⁰ Kodály, 1964. II. 516. (Népzene és műzene. Előadás, Pázmány, 1941). A cikk teljes szövege: Kodály, 1941. 212–222. Az idézett kiadásban az oldalszám nem szerepelt, itt kiegészítettem. Összegzés: „A népzene jelentősége ma már nyilvánvaló. De a nép- és műzene nem két világ: ugyanaz a szellem teremti mindkettőt, alsó és felső rétegben egyaránt. A műzene a népzeneből nő ki, kifinomult folytatása, s soha nem szakítja meg a közösséggel való kapcsolatát. Az olasz paraszt Verdi operájában, Schubert és Schumann dalaiban ösztönösen érzi saját zenei anyanyelvét. Nálunk a hivatásos énekmondók zenéje lehetett az első műzene, anyaga nyomtalanul eltűnt, későbbi kezdemények pedig idegen hatásként jelentek meg, s a nemzeti szellem sosem válaszolhatott rájuk.” Kodály, 1964. II. 261. § 1–2. Megjegyzés: Valójában ez nem idézet, hanem a Visszatekintés 2. kötetének 516. oldalán, a jegyzetek között található bejegyzésben szereplő műcím, amelyet Fügedi János jegyzett fel, mert érdekesnek találta.

²¹ Kodály, 1964. II. 265. § 3. mondat 1–4., (Népzene és műzene. Előadás, Pázmány, 1941.) Összegzés: „A népzene egyik ősi sajátja az önkényes díszítés. Valaha ez volt az előadóművészet csúcsa: a szerző csak vázlatot adott, a végső formát az énekes vagy a hangszeres teremtette meg. A XVII–XVIII. század virágkora után azonban lassan a szerző kivette a szabadságot az előadó kezéből. A hűség a betűhöz vált törvénnyé, s vele együtt eltűnt az a szerves kapcsolat, amelyben nép és műzene még közös nyelven szólt.” Kodály, 1964. II., 261. § 1., mondat 1–7.

²² Kodály, 1964. II. 518. (A jó magyar kiejtésért. Előadás, Eötvös Collegium Szövetsége, 1941. Összegzés: „Nem tanított senki beszélni minket; a szó a tapasztalatból született. Akkoriban az beszélt, akinek gyors volt a nyelve, a többiek hallgattak. Sokszor azok beszéltek, akiknek inkább hallgatni kellett volna. Ezért támadt bennünk a vágy, hogy az utánunk jövők jobban felkészülhessenek az életre. Kétségtelen: minden pályán előny a beszédalkésság, tanárnak pedig feltétlenül szükséges. Tanárainkat gyakran kritizáltuk és gúnyoltuk, ami nem szolgálta a tekintélyüket.” Kodály, 1964. II. 304. § 1., mondat 1–5. Megjegyzés: Ez is, a 14. számú idézethez hasonlóan, a Visszatekintés 2. kötetének jegyzeteiből származik.

²³ Kodály, 1964. II. 304., § 3. (A jó magyar kiejtésért. 3. A magyar ejtés 3. versenynén. Előadás, Eötvös Collegium Szövetsége, 1941.).

²⁴ Kodály, 1964. II. 518., § 2. [Idézet Caraccioli: Le véritable Mentor (1759)] című műve nyomán. (Bónis Ferenc jegyzete)



„Marquis Louis-Antoine Caraccioli (6 November 1719 – 29 May 1803) was a prolific French writer, poet, historian, and biographer long considered an „enemy of Philosophy” because of his extensive writings as a religious apologist.”²⁵

18. idézet

„Bartók nem témaként »dolgozza fel« a népi dallamokat, hanem szellemükbe hatol, s nyersanyagként formálja őket a maga egyéni muzsikájává.”²⁶

19. idézet

„Olyan kevesen vagyunk, hogy a műveletlenség luxusát egy magyar sem engedheti meg magának.”²⁷

20. idézet

„Az alapkövek közül három emelkedik ki: a beszéd, az ének, a mozdulat. A beszéd és ének nemzeti jelentősége talán már eléggé köztudattá vált: a mozdulatról csak annyit, hogy nekünk nemzeti ügy a tánc is, mert ahogy benne a magyar karakter kifejezésre jut, az valami eredeti és sajátos, mással nem pótolható. Nélküle hiányos a magyar jellemvonások sora. A tánc- és mozdulatcultúra első alapvetése tehát szintén az ovoda feladata.”²⁸ Hogy ezzel és a velejáró zenével a magyar sajátosságok fenntartásához döntő módon hozzájárulhat, abban nincsen kétség.”²⁹

²⁵ Takahashi Michiko által összeállított Kodály-művek listáján a Bónis Ferenc jegyzeteiből származó adatok mellett egy, az internetről származó Caraccioli-életrajz is szerepelt, amelyet János bemásolt a saját jegyzetfüzetébe. Összegzés: „Az előadásban erős hangsúlyt kap, hogy a beszéd képessége alapvető jelentőségű, különösen a tanárok számára, akiknek példamutatón kell beszélniük. Korábban a diákok gyakran kifigurázták a tanárok beszédét, és a helyes beszéd elsajátítása nem mindenki számára elérhető. A tanárnak folyamatosan fejleszteni kell egyéni kultúráját és beszédkultúráját, nemcsak személyes előnyökért, hanem a magyar kultúra helyes útjára terelésért. A cél nem idegen kultúrák másolása, hanem a magyar gyökerekből kiinduló, újraélt és fejlesztett kultúra megteremtése.” Kodály, 1964. II. 304, § 1–7. (A jó magyar kiejtésért. 3. A magyar ejtés 3. versenyén. Előadás, Eötvös Collegium Szövetsége, 1941.).

²⁶ Kodály, 1964. II. 430, § 1., mondat 1. (Bartók Béla. La Revue Musicale, 1921, Összegzés: „Bartók a népi dallamok szellemét saját muzsikájába olvasztotta, nem csupán témaként dolgozza fel. Végtelenül sokrétű nyelvezetet alakított ki, a szűrés ritmusoktól a legfinomabb dallamívekig. Dallamai gyakran eltérnek a klasszikus formák várákozásaitól, de saját belső törvényeik szerint szerveződnek. Pentaton fordulatok előfordulása sem tudatos keresés eredménye, hanem természetes megjelenés a zenéjében, biztos érzék vezette, nem elméleti megfontolás. „Bartók Béla” [La Revue Musicale, 1921], Kodály, 1964. II. 430, §1, mondat 1–7.

²⁷ Kodály, 1964. II. 468, § 4., mondat 7. (Szentirmaytól Bartókig. MTA nagygyűlés, 1955.). Összegzés: „Magyarország fennmaradásának feltétele nem csupán gazdasági, hanem kulturális. A magyarság élete sajátos, folyamatosan fejlődő kultúrájából táplálkozik, amelyet a közösség használ és ápol. E közösség tudatos fenntartása mindenki elsőleges kötelessége, aki a magyar kultúra és nemzet fennmaradását kívánja biztosítani. Nélküle a kultúra használatlanul elsovsod, idegenek nem érthetik meg teljesen. A magyarságnak minden téren a legnagyobb műveltségre kell törekednie, mert létszámunk kevés, és a műveletlenség luxusát senki sem engedheti meg magának.” Kodály, 1964. II. 468, § 4., mondat 1–7.

²⁸ Megjegyzés: Kodály az „ovoda” írásmódot részesíti előnyben az „óvoda” helyett, nyelvi minták alapján: „Keveset is foglalkozunk vele. Már a nevét is négyféleképpen ejtjük és írjuk. Halljuk és olvassuk: óvoda, óvóda, óvóda, óvoda. Nyelvészeink szerint legjobb ovodának írni, az iroda, uszoda mintájára.” Kodály, 1989. III. 342. (Zene az óvodában.) Kodály saját idézete: „Hogy miért írok ovodát, óvoda helyett? Úszni: uszoda, írni: iroda, vívni: vivoda (Jókai) és ezek mintájára: bízni: bízalom, bírni: birodalom, fúr: furakodik, fűz: fűzet, tűz: tüzel, víz: vizes, fű: füvell, fű: fuvola, stb.” (Kodály, 1958. 46.)

²⁹ Kodály, 1989. III. 342., Kodály, 1989. III. 43, § 8. (Kodály: Zene az óvodában. rádióelőadás, 1941.). Összegzés: „Az óvodának nemzetnevelő feladata van: a tudatalatti magyarság alapjait kell leraknia, amelyek a magyar műveltség tartósságát biztosítják. E három alap közül kiemelkedik a beszéd, az ének és a mozdulat. A tánc mint mozgáskultúra a magyar jelleg pótolhatatlan kifejezője, ezért alapvető, hogy az óvoda már kora gyermekkorban megalapozza. Így az ének és a mozdulat együtt döntően járulnak hozzá a magyar sajátosságok fennmaradásához.” Kodály, 1989. III. 43., § 7–8.



21. idézet

„Ötven ilyen iskola van már Magyarországon. Ezek abban különböznek csak a hagyományos általános iskoláktól, hogy tantervükben a szokásos kettő helyett heti hat énekóra szerepel. Vagyis minden nap énekelnek. Ennek pedig, tapasztalatunk szerint, kiváló frissítő hatása van. Így aztán ezekben az iskolákban a gyerekek más tantárgyakban is jobb eredményt érnek el.”³⁰

22. idézet

„Kétlem azonban, hogy az a zene, melyet valamilyen rendszer szerint kiszámítanak, ugyanúgy hatna az emberekre, mint az, melyet a géniusz szabad inspirációja teremt. Az etikus mozzanat minden jó zenének öntudatlanul ható többlet-ajándéka. Egy szenvedélyes, de naiv hangversenylátogató egyszer ezt mondta nekem: „ha ezt a zenét hallom, jobb embernek érzem magam”. Hasonló érzést a modern zenének alighanem igen csekély alkotása kelthet csupán. Oly korban élünk, amelyben az emberiség erkölcsi mélypontra süllyedt, ahonnan talán csak évszázadok alatt küzdheti fel magát. Ebben a küzdelemben fontos rész juthat a zenének is. „És az Úrnak lelke eltávozik Saultól és gonosz lélek kezdé gyötörni őt, mely az Úrtól küldetett.” „És lőn, hogy a mikor Istennek lelke Saulon vala, vette Dávid a hárfát és kezével pengeté; Saul pedig megkönnyebbüle és jobban lőn, és a gonosz lélek eltávozik tőle.” (Sámuel I, 16: 14., 23.) Ha Dávid hárfája egykor enyhülést nyújthatott Saul szellemi sötétségében, akkor az is lehetséges, sőt parancsoló szükségesség, hogy a zene tegye meg a magát az emberiség új humanizmusra emelkedéséért. Mert ebben semmi sem pótolhatja.”³¹

23. idézet

„Egy XVI. századi jelentős elméletíró, Glareanus, hosszan tárgyalja Dodecachordon című nagyszabású munkájában, hogy kit illet az elsőség: a phonascust vagy a symphonetát. A phonascus az új dallamok kitalálója, míg a symphoneta inkább feldolgozza az adott dallamokat. Hosszú érvelés után a phonascusnak adja az elsőbbséget.”³²

³⁰ Kodály, 1989. III. 91, § 6., mondat 2–3. (Népdal, műdal, iskolai dal. Nyilatkozat. Magyar Rádió, 1958), Összegzés: 1958-ban Magyarországon mintegy ötven zenei általános iskola működött, ahol heti hat énekóra volt, így a gyerekek minden nap énekeltek. Ez javította teljesítményüket más tantárgyakban is, és biztosította a jövő magyar zenei közönségét. Az Oktatási Minisztériumnak törekednie kell ezen iskolák számának növelésére.” Kodály, 1989. III. 91, § 6., mondat 1–5.

³¹ Kodály, 1989. III. 118, § 4–5. (A konzervatóriumi igazgatók koppenhágai tanácskozásán. Előadás, Koppenhágai tanácskozás, 1963) Összegzés: „A zene nem csupán számítás vagy rendszer kérdése. Valódi hatása a géniusz szabad inspirációjában és az etikus mozzanatban rejlik, amely hallgatóira öntudatlanul is hat. Egy igazán érző hallgató azt érezheti, hogy a jó zene jobb emberré teszi. Míg a modern zenében ez ritkán adatik meg, a zene szerepe a társadalom erkölcsi válságában pótolhatatlan. Ahogy egykor Dávid hárfája enyhítette Saul sötét lelkét, úgy a zene ma is képes hozzájárulni az emberiség új humanizmusra emelkedéséhez – ez a művészet parancsoló szükségszerűsége.” „A konzervatóriumi igazgatók koppenhágai tanácskozásán.” Kodály, 1989. III. 118. § 4–7.

³² Kodály, 1989. III. 167, § 1., mondat 3–5. (Torontói előadások 1. A népdal gyűjtése, és alkalmazása a zeneszerzésben.” „Royal Conservatory of Toronto, 1966). Összegzés: „Egy neves magyar zenepedagógus szerint az európai nemzeti iskolák mindig saját népzenejükből indultak ki, amely a nemzeti karakter és kultúra kifejezője. A népdalfeldolgozás (cantus prius factus) évszázadok óta alapvető technika a zeneszerzők munkájában, lehetővé téve a hagyomány és az egyéni kreativitás párhuzamos érvényesülését. A zeneszerző feladata nem csupán a dallamok átörökítése, hanem a népdal szellemiségének átvétele és egyéni hangon történő továbbfejlesztése, amelyben a magyar karakter és a kultúra öröksége érvényre jut. Ez a tevékenység a nemzeti kultúra fenntartását szolgálja, hidat képez a népzenei hagyomány és a magas művészet között, s lehetőséget ad arra, hogy a magyar szellem az egész emberiség számára megismerhetővé váljon.” Kodály, 1989. III., 166, § 7., 167, § 1–4.



24. idézet

„[...] A népdallal való foglalkozás veszedelmes dolog a zeneszerzőnek; ha nem képes rá, hogy egy másik szférába emelje, jobb, ha hozzá sem nyúl.”³³

25. idézet

„[...] Az esztétikai-érzelmi hatás megelőzheti az elemzést és minden elemezni való megértését. Ez mindig később jön. Az érzelmi hatásnak viszont olyan spontánnak kell lenni, mint az éneklésnek.”³⁴

26. idézet

„Ez az, amit amerikai módra ”kreatív tanítás”-nak nevezünk. Azt hiszem, ez összefügg a demokratikus ideállal - vagyis megpróbáljuk legyőzni az uniformizálódást és megpróbálunk egyéniségeket nevelni.”³⁵

27. idézet

„[...] Általában nem gondoljuk, hogy a népdal előadásának egyedül helyes módja a nép előadásának szigorú utánzása. Akkor például a 11. számú dalt úgy kellene nyújtani és cifrázni, mint az öregasszonyok a templomi éneket szokták. Éppen nem lehetetlenség, hogy igazi magyar énekesművész olyan szépségeit tárja föl a népdalnak, amelyek a nép dalolásában rejtve maradnak.”³⁶

³³ Kodály, 1989. III. 201, § 6., mondat 5–6. (A zeneoktatás társadalmi jelentőségéről. Los Angeles-i KMAX Rádió, 1966.) Összegzés: „A népdal mindenki előtt nyitva áll. Megihlethet, de önmagában nem művészet. Aki nem képes, hogy magasabb rendbe emelje, jobb, ha hozzá sem nyúl. A népdal hatása azonban messze túlmutat a közvetlen feldolgozáson; nyomai felfedezhetők olyan művekben is, melyekről első pillantásra nem gondolnánk. A valódi érték abban rejlik, hogy a zeneszerző képes legyen a népdal szellemét megragadni és továbbfejleszteni, s így a művet igazi művészi rangra emelni.” Kodály, 1989. III. 201, § 6., mondat 1–6.

³⁴ Kodály, 1989. III., 206, § 15. (Zenei nevelés, embernevelés. Nyilatkozat. Beszélgetés Stanfordban, 1966.) Összegzés: „Az éneklés a gyermek természetes kifejezőképessége, amelyet nem kívülről kell betanítani, hanem belülről fakad. A hangszerek játéka és a technikai tudás viszont külsőleg sajátítható el, ezért a gyermek kezében addig nem szabad hangszert adni, amíg nem tud elég jól énekelni. Az éneklés képezi az alapot, amely később a hangszerek játékában is megnyilvánulhat. A zene esztétikai és érzelmi hatása mindig megelőzi az elemzést és a technikai ismereteket; először a gyermeknek meg kell tapasztalnia a zene örömeit és szépségét, csak ezután következhet a tudatos megértés és az elméleti tudás fokozatos elsajátítása. Az érzelmi hatásnak spontánnak és természetesnek kell lennie, ahogy az éneklés is belülről fakad.” Kodály, 1989. III. 206., § 1–15.

³⁵ Kodály, 1989. III. 207, § 3. mondat 3. (Zenei nevelés, embernevelés. Nyilatkozat. Beszélgetés Stanfordban, 1966.) Összegzés: „Az amerikai oktatásban a hangsúly a gyermekek kreativitásának és önálló tanulásának fejlesztésén van. Ez eltér az európai rendszerektől, amelyek inkább az információ átadására és a memorizálásra építenek. A tanárok célja, hogy a gyerekek maguk fedezzék fel a tanulás alapelveit, és kibontakoztassák egyéniségüket. Rövid látogatás során azonban nehéz a módszer egészét megérteni, ezért hosszabb tapasztalat szükséges a gyakorlati alkalmazáshoz.” Kodály, 1989. 207, § 3–9. 1989.

³⁶ Kodály, 1989. III. 229, § 5. mondat 3–5. („Virágom, véled elmegyek.” Magyar népdalok énekre zongorakísérettel. Jegyzetek [Megírásának kelte, 1906]) Összegzés: „A népdalban a dinamika egyszerű, az ének hangereje a kedvtől és alkalomtól függően változik, de tudatos árnyalás ritkán jelenik meg. A művészi előadás igényli a finom dinamikai színezést, ám a népdal esetében ezt visszafogottan kell alkalmazni. Nem a szigorú utánzás hozza meg az értéket, hanem a képzett énekes képes feltárni a dalban rejlő rejtett szépségeket, amelyek a népi előadásban láthatatlanok maradnak.” Kodály, 1989. III., 229., § 5. mondat 1–5.



28. idézet

„AZ EGYSZERŰ NÉP MINDENNAPI NYELVÉN. NYÍLT LEVÉL a Népszabadság szerkesztőségéhez: hozzászólás Lőrincze Lajos „Az egyszerű nép napi nyelvén” című nyelvművelő cikkéhez, mely a Népszabadság 1963. június 26-i számának 8. lapján jelent meg.”³⁷

„Hadd mutassak rá e hibák egy-két forrására. Egyik, mikor feltörekvő művelődő néprégeink íráshoz vagy szóhoz jutnak, félnek attól, hogy ha az „egyszerű nép mindennapi nyelvét” használják, lenézik őket, ezért iparkodnak mennél „műveltebben”, ékebben, körülményesebben szólni.”³⁸

29. idézet

„Másfajta hibák forrása a német nyelv. Bonyolult mondatfűzése poláris ellentéte a lakonikus magyar beszédnek.”³⁹

Utószó és köszönetnyilvánítás

„Az alapkövek közül három emelkedik ki: a beszéd, az ének, a mozdulat. A beszéd és ének nemzeti jelentősége talán már eléggé köztudattá vált: a mozdulatról csak annyit, hogy nekünk nemzeti ügy a tánc is, mert ahogy benne a magyar karakter kifejezésre jut, az valami eredeti és sajátos, mással nem pótolható. Nélküle hiányos a magyar jellemvonások sora. A tánc- és mozdulatcultúra első alapvetése tehát szintén az ovoda feladata. Hogy ezzel és a velejáró zenével a magyar sajátosságok fenntartásához döntő módon hozzájárulhat, abban nincsen kétség.”⁴⁰

(Kodály Zoltán. „Zene az óvodában.” 1941/1989, I: p.43.)

Gyermekkoromtól kezdve ügyetlennek éreztem magam a mozgásban és a táncban, ezért inkább kerültem ezeket. Később azonban, amikor Kodály filozófiája alapján doktori disszertációm témáját dolgoztam fel – A zeneművészet és a kultúrtörténet integratív oktatási modellje a japán zenepedagógiában –, szükségem lett egy konkrét táncleírásra.

Ekkor megmutattam Jánosnak az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya által 1964-ben rögzített archív videófelvételt, amely a pünkösddőlő játékszokást örökítette meg. A felvételen Kodály Pünkösddőlő című feldolgozásának egy része szólt háttérzeneként. Úgy éreztem, mintha Kodály hozott volna össze minket: számomra a magyar néptáncot, számára Kodály gondolatait tárta fel. Ezt követően készséggel elkészítette számomra a pünkösddőlő tánc részletes

³⁷ Kodály, 1989. III. 655, § 5. (Kodály: Az egyszerű nép mindennapi nyelvén. Nyílt levél a Népszabadság szerkesztőségéhez. 1963) Összegzés: A Bónis Ferenc által készített Forrásmutatóból származó bibliográfiai adatokat, valamint Kodály cikkének oldalszámát és bekezdésszámát feljegyeztem a listámra. Ezután János ezt átmásolta a saját jegyzetfüzetébe.

³⁸ Kodály, 1989. III. 433, § 2. mondat 1. (Az egyszerű nép mindennapi nyelvén. Nyílt levél. Galyatető, levél kelte, 1963) Összegzés: „Az íráshoz és tanuláshoz épp csak hozzájutó néprétegek gyakran félnek attól, hogy a »közép egyszerű mindennapi nyelvét« használva lenézik őket, ezért igyekeznek minél »műveltebben« és díszesebben fogalmazni. Valójában azonban a mindennapi, természetes beszéd sokkal szebb, világosabb és érthetőbb. A szerző tapasztalatai szerint a falusi vándorlás során találkozott egyszerű, de talpraesett emberekkel, akinek rögtönzött beszéde egyenesen alkalmas lett volna a tökéletes magyar próza tanítására szolgáló gyűjteménybe.” Kodály, 1989. III., 433. § 2. mondat 1–4.

³⁹ Kodály, 1989. III. § 3. mondat 1. (Az egyszerű nép mindennapi nyelvén. Nyílt levél. Galyatető, levél kelte, 1963) Összegzés: „A német nyelv hatása miatt sok hibás fordulat és nyakatekert mondat szerkezet terjedt el a magyarban. A németből átvett tükörszavak és kifejezések, sőt még a bonyolult mondatfűzés is rontja a magyar nyelv természetes, tömör stílusát. Példaként szerepelnek az „úgy tűnik” és az „egyfajta”, valamint a „beállít” katonai parancsból származó használata. Lőrincze írásában is találunk német mintájú fordulatokat, mint az „átfogó” <durchgreifen>. Ha a néppel érthetően akarunk beszélni, a nép nyelvén kell megszólalnunk, mielőtt a mi nyelvünk torzulna.” Kodály, 1989. III. § 3–6.

⁴⁰ Kodály, 1989. III. 43.



leírását, amelyet a vidéki lányok táncoltak, és ettől kezdve egyre jobban érdeklődni kezdtem a magyar néptánc iránt.

János gyakran emlegette, hogy a korábbi MTA Zenetudományi Intézetben a táncutatókat nem becsülték meg eléggé, különösen akkor, amikor saját kutatásai során tapasztalta a néptánc jelentőségének alulértékelését. Amikor azonban felismerte, hogy Kodály írásaiban hangsúlyosan szerepel a magyar néptánc jelentősége, úgy tűnt, még közelebb került Kodály filozófiájához. Úgy éreztem, mintha e gondolatok megnyitották volna addig zárkózott szívét Kodály felé, és új erőt talált volna kutatásában és tanításában is. Kodály egyik megfogalmazása különösen rávilágított számára a tánc jelentőségére: „nekünk nemzeti ügy a tánc is, mert ahogy benne a magyar karakter kifejezésre jut, az valami eredeti és sajátos, mással nem pótolható.”⁴¹

Mindenekelőtt szeretném szívből megköszönni Jánosnak, aki már csendben nyugszik. Élettársamként, férjemként és kutatótársamként pótolhatatlan volt számomra. Minden reggel együtt merültünk el a szavak és mondatok mélyebb jelentésében: én kérdeztem, ő válaszolt, olykor Kodály Zoltán vagy Thomas Mann nézőpontjából értelmezve a szöveget. Így történt, hogy szinte nap mint nap mélyre ástunk Thomas Mann *József és testvérei* című művében is – ahogy ő mondta: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?” Számunkra azonban minden egyes mélyreható kérdés és elemzés értékes volt, mert új felismerésekhez és megértéshez vezetett, és gazdagította zenei és kulturális látásmódunkat.

Ezzel együtt szeretném kifejezni hálámat mindazoknak, akik támogatták munkámat, és János hitével és elkötelezettségével együtt járultak hozzá a magyar néptánc és a kultúra fejlődéséhez. Az ő segítségük és együttműködésük nélkül nem születettek volna meg ezek az eredmények, ezért hálás szívvel mondok köszönetet mindannyiuknak.

Köszönetemet fejezem ki a Táncstudományi Tanulmányok szerkesztőinek, különösen Dóka Krisztinának és Péter Petrának, akik elsőként ösztönöztek esszém megírására. Hálás vagyok továbbá a Magyar Táncművészeti Egyetem Néptánc Tanszékének vezetőjének, Szurmayné Hortobágyi Gyöngyvérnek, aki minden helyzetben erőt, támogatást és együttműködést nyújtott férjemnek.

Továbbá hálás szívvel köszönöm a Magyar Táncművészeti Egyetemnek és a Zenetudományi Intézetnek a nagylelkű támogatást, amellyel hozzájárultak férjem, Fügedi János temetési költségeinek fedezéséhez.

Köszönet illeti a Zenetudományi Intézet kollégáit is, akik folyamatos támogatásukkal és figyelmükkel segítették munkánkat.

Különösen hálás vagyok a Néptánc Osztály kutatóinak, Horváth-May Dánielnek és Szabó Bálintnak, akik elkötelezetten és önként támogatták férjem, Fügedi János kutatómunkáját. Mindvégig szívből törődtek vele, lelkesedéssel, gondoskodással és meleg szívvel segítettek minden tevékenységében, és még János betegségében is folyamatosan erőt és életenergiát adtak számára – és nekem is.

Végül, nem utolsósorban, szívből köszönöm negyven éve legközelebbi magyar barátnőmnek, Almási Jánosné Évának, aki egykori egyetemi angoltanárként és jelenlegi fordítóként segített a Kodály-szövegek értelmezésében, a fordítások hitelességének ellenőrzésében, és mindig nagy, meleg szívvel támogatott minket minden nehézség idején.

⁴¹ Kodály, 1964. I. 43.



Irodalomjegyzék

- Kodály, Zoltán (1941): *Népzene és műzene*. Eckhardt, Sándor (szerk.): Úr és paraszt a magyar élet egységében. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 212–222.
- Kodály, Zoltán (1958): *Zene az ovodában*. Zeneműkiadó. (Különnyomat)
- Kodály, Zoltán (1964): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Budapest, Zeneműkiadó.
- Kodály, Zoltán (1964): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. II.* Budapest, Zeneműkiadó, 1964.
- Kodály, Zoltán (1989.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. III.* Budapest, Zeneműkiadó.
- Kodály, Zoltán (2007): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. III.* Budapest, Argumentum.
- Nakagawa, Kōichirō (1980, szerk.): *Kodály Zoltán nevelési elvei és gyakorlata – Az élő zene megosztásának szolgálatában*. Zen-On.



In memoriam



Gara Márk

Dózsa Imre emlékére*

Hadd kezdjem egy személyes élménnyel, amely látszólag nem kapcsolódik ide! 1999-ben nyitották meg a Covent Garden felújított épületét Londonban, amelyet nagyszabású gálaesttel ünnepeltek a britek. Először az operatagozat lépett fel, majd őket követte a balett. Az üres színpadra különböző méretű portrékat lógattak be, s a még életben lévő személyek a saját szétnyíló képük mögül léptek elő, hogy elmondják beszédüket vagy csak egyszerűen jelen legyenek. Ez nem volt más, mint a Royal Ballet és a brit tánc megelevenedő panteonja.

Mint annyi minden, Magyarországon ez is hiányzik. Nincsen Nemzeti Panteon a táncban (sem), mert ebben az előadóművészeti ágban (is) legtöbbször a jelenidejűség az egyetlen érv – mindenki addig létezik, ameddig színpadon van –, ráadásul nálunk a politika mindenbe beszüremlik és a párthűség többet számít, mint egy komplett életmű. Ahhoz, hogy egy panteon kirajzolódjon, egy kanonizációs folyamatnak kellene elindulnia. Ehhez (szakmai) párbeszédre van szükség. Higgadtan, egók és politika nélkül, kibeszélve mindazt, ami a lelkeket nyomja, mert ebből van bőven! Azt hiszem, hogy akiben harag vagy elégedetlenség lakozik, az nem tud megbocsátani és továbblépni. Márpedig az egészséges élethez szükséges, hogy ami lehúzz minket, azokat a terheket tegyük le, ne cipeljük élethosszig! Szeretném, ha a mostani megemlékezés után minden érintett elkezdene gondolkodni a saját, Dózsa Imréhez kötődő viszonyán. Ez elvezethet előbb egy szűk körű, majd egy egyre szélesebb párbeszédhez, amely részben elhozhatja a megnyugvást, részben pedig a szakma jelenlegi állapotának kibeszélését generálhatja, amely a jövő tervezésének alapja. Természetesen tudom, hogy mindez illúzió, de azt hiszem, hogy a nemrég elhunyt Ferenc pápa szavai itt is teljesen helytállóak: „Ne falakat emeljete, hanem hidakat!”

Dózsa Imre 2025 októberének végén hunyt el, sokunk számára teljesen váratlanul. Ezzel a mai alkalommal rá szeretnék, szeretnének emlékezni, ugyanakkor nem kívánom őt szentté avatni. Művész volt, vezető és egyben gyarló ember is. S hogy miért beszéltem az előbb a Nemzeti Panteonról? Azért, mert ő ennek vitathatatlanul része. Az elmúlt 70 év minden táncsal foglalkozó szereplője ismerte őt, és kapcsolatba került vele valamilyen módon: kollégaként, mesterként, vezetőként vagy akár mentorként, most mégis sok érintett hiányzik. Amint a búcsúztatáson vagy a gyászmisén sem volt ott mindenki... Ezért e rendezvény többek között egy kegyeleti aktus is.

Az esemény szervezése során a legtöbben azt a kérdést segezték nekem: „Kell ez? Minek kell a Magyar Táncművészeti Egyetemen megemlékezni Dózsa Imréről? Hisz megemlékezett róla az Operaház és már eltemették.” Már a kérdést sem értettem, hiszen a személye annyi évtizeden át volt meghatározó. Egyértelmű, hogy a gyászhiren túl is kötelességünk emlékezni. A második ok, amiért szívemen viselem a megemlékezés ügyét az, hogy úgy érzem, a temetés aktusának a Balaton melletti lebonyolítása sokakat kizárt a végső búcsú lehetőségéből. Természetesen a végső nyugalomra helyezés elrendezése mindig az itt maradó család támadhatatlan és jogos döntése, de sokakban támadt mégis hiányérzet. Ezen felül személyes érintettség is munkált bennem, noha nem álltam

* A beszéd elhangzott 2025. május 13-án, 15 órakor a Szimpózium Dózsa Imre emlékére elnevezésű rendezvényen az MTE Ifj. Nagy Zoltán Színháztermében. Az itt olvasható szöveg a beszéd szerkesztett változata.



vele sohasem szorosabb viszonyban. Előbb főigazgatóm volt, majd rektorom és ő vett fel az akkor még Magyar Táncművészeti Főiskolára 2003-ban, hogy tánc történetet oktassak.

Összegzésemnek A táncnak szentelt élet címet adtam. Önkéntelenül adtam ezt a címet, nem kívántam plagizálni Lábán Rudolf könyvének címét. Ugyanakkor egyáltalán nem számít, hogy aki az életét a táncnak áldozza, az a művészeti ág melyik területén tevékenykedik. Úgy hiszem, hogy ha egy művészi pálya lezárul a színpadon, akkor alapvetően három út lehetséges:

- Van, aki a pálya befejeztével lezárja magában a táncot és soha többé nem foglalkozik vele.
- Van, aki benne ragad. Nem azért, mert annyira szeretné vagy ragaszkodik hozzá. Sokkal inkább azért, mert vagy nem ért máshoz, vagy nem akar újat kezdeni, és akkor már ez a terep legalább ismert számára.
- Végül pedig vannak azok, akik az aktív táncos létet ugyan abbahagyják, de kedvvel és hittel keresnek új kihívásokat, feladatokat a tánc területén.

Teljesen egyértelmű, hogy ez utóbbi kategóriába tartozott Dózsa Imre is, hiszen annyi évtizeden át nem tudott és nem is akart eltávolodni a tánctól, inkább alakítani akarta azt. Hadd vázoljam fel művészi pályájának legfontosabb momentumait! Intézményvezetői tevékenységéről majd Bolvári-Takács Gábor fog megemlékezni a továbbiakban.

Ő annak az évfolyamnak volt a tagja, amely már mind a kilenc évet az Állami Balett Intézetben töltötte. 1959-ben végzett. Mestere, Lőrinc György nemcsak az ÁBI-ban, hanem a Magyar Állami Operaház balettegyesének élén is egyengette útját. Egy olyan korszakban érkezett a társulatba, amikor Fülöp Viktor, Róna Viktor és Havas Ferenc a csúcson voltak és nem sokkal Dózsa Imre után már jöttek a nála fiatalabbak is: Keveházi Gábor, Szakály György és ifj. Harangozó Gyula. Ebben a közegben tudott ő sikeres táncművésszé válni és mindvégig az maradni. Ez volt az együttes életében az az időszak, amikor már nemcsak a romantikus-klasszikus, a szovjet és a magyar repertoár létezett, hanem elkezdtek jönni a modernebb, sőt a nyugati táncművek is. Béjart, Balanchine, Ashton, Lander, Kylián mellett ott sorakoztak Seregi László, Fodor Antal, Harangozó Gyula és Eck Imre balettjei, az összes hercegi szerep, amelyre alkatilag és vérmérsékletét tekintve predesztinálva volt, valamint a külföldön begyűjtött olyan jeles „trófeák”, mint például MacMillan Rómeója. Száznál is több szerep! Tagság az anyaintézményben, fellépések a Svéd Királyi Balettben, a Deutsche Oper Berlinben, a Cullberg Balettnél vagy a London Festival Ballet-nél. Eközben Dózsa Imre volt az Opera balettigazgatója 1983-84-ben, és vezette a chilei Santiago Balettet 1989 és 1991 között, illetve 1979-től – kisebb megszakításokkal – igazgatta az ÁBI-t, majd később az MTF kinevezett és „árnyékvezetője” is volt. Mindezek mellett vendég balettmesterként is működött és koreográfusként is bemutatkozott (Csipkerózsika Chilében, Adagietto és Poco allegretto), de mindig tudta, hogy mi nem áll neki jól, s ezeket elegánsan nem forszírozta tovább. Mindebből látható, hogy a tánc volt az élete a családján túl természetesen.

Végezetül engedjék meg nekem, hogy néhány vele kapcsolatos, személyes élményemet is elmondjam. Azzal kell kezdenem, hogy soha nem láttam őt táncolni a színpadon. Az első emlékképem róla, ahogy végigvonul a folyosókon és termeken. Ő nem ment, hanem vonult. Tartással. Sokszor „slepp” kísérté. Mindenkinek előre köszönt, mindenkit ismert és amikor az ember kapcsolatba került vele, egy kicsit úgy érezte, hogy kisütött a nap. Dózsa Imre látszólag nem volt közvetlen, de mégis mindenkivel megtalálta a hangot. A bratizás, amely erre a szakmára meglehetősen jellemző, teljesen hiányzott belőle. Sokkal inkább egy uralkodóhoz hasonlatos személyiség volt, aki a fényét szórta az ő lelkes vagy kevésbé lelkes népére.

Hálás vagyok neki azért a bizalomért, amely akkor derült ki, amikor titkárságvezetőt keresett. Felajánlotta nekem, az ismeretlennek a pozíciót, amelyet egyébként végül nem is fogadtam el. Szeretettel emlékszem azokra a beszélgetésekre, amelyek a Törökvész úti Sparban folytak.



In memoriam



Mindketten vásároltunk és közben mindig örömmel kérdezett. Az első kérdése mindig úgy szólt: Na, mi újság az Intézetben? Mindene volt ez az intézmény, amolyan saját gyerek, bár egyáltalán nem biztos, hogy mindig jól érezte, merre van a fejlődés iránya.

Végezetül egy számomra kellemetlen emlék jut eszembe: amikor ugyanitt a 80. születésnapja alkalmából beszélgettünk közönség előtt. Előtte egyeztettünk, hogy miről is essék szó. „Azt kérdez, amit akar!” – mondta. Majd annyira fellelkesült a második kérdés után, hogy egy nagyjából másfél órás beszédet tartott a jövő táncosainak, én meg csak ültem ott, mint egy báb. Nem érezte, hogy azért vagyok ott, hogy segítek neki és magasabbra emeljem őt.

Most viszont hiányzik és furcsának tűnik a gondolat, hogy nem találkozunk többet. Egy ilyen hosszúra nyúlt beszéd végén nem is kívánhatok mást, mint hogy: Nyugodjon békében, Mester!



Bolvári-Takács Gábor

Dózsa Imre mint intézményvezető

Két évtized az Állami Balett Intézet és a Magyar Táncművészeti Főiskola élén*

Dózsa Imre (1941–2024) táncművész a huszadik század magyar balettművészetének kiemelkedő személyisége.¹ Budapesti operaházi tagsága (1959-től táncári tag, 1963-tól magántáncos, 1983-tól balettmester, 1983–84-ben balettigazgató, 2001-től örökös tag) és nemzetközi karrierje mellett élete összefonódott az 1950-ben alapított Állami Balett Intézet (1990-től Magyar Táncművészeti Főiskola, 2017-től Magyar Táncművészeti Egyetem) történetével.² Az intézmény főiskolai tanára és balettmestere 1979-től. 2007-től 2011-ig egyetemi tanár, ekkor professzor emeritus kitüntető címet kapott, e minőségében 2015-ig oktatott. Évfolyamvezető balettmesterként végzős évfolyamai voltak 1987, 1990, 1994, 1998, 2001, 2004, 2011 és 2014-ben.

Dózsa Imre két időszakban (1979–1991 és 1998–2006), összesen húsz évig állt az iskola élén. Ő volt az első olyan intézményvezető, aki itt végzett: 1959-ben szerzett táncművész, 1963-ban balettpedagógus képesítést. Harmincnyolc évesen, 1979. augusztus 15-én lett az intézmény igazgatója. 1983. szeptember 1-től 1991. június 30-ig, majd 1998. július 1-től 2006. február 28-ig főigazgató, 2006. március 1. – július 31. között rektor. A kinevezési időtartamokat tekintve az első igazgatói periódusa 1979-től 1982-ig, a második 1982-től 1985-ig tartott (a főigazgatói cím felvétele a főiskolává válással függött össze, új ciklust nem eredményezett). A harmadik, immár öt éves vezetői periódusa 1985–1990 között telt el. A hatályos jogszabályok szerint újabb kinevezésre nem volt mód, ezért az 1990/91-es tanévre egy éves főigazgatói megbízást kapott. Az intézmény életére gyakorolt befolyása azonban ezt követően is megmaradt, hiszen 1984. szeptember 1. – 1998. augusztus 31. között ő vezette a Klasszikus Balett Tanszéket, emellett 1991. július 1. – 1992. június 30. között művészeti vezető és 1991. november 1-től 1992. június 30-ig főigazgató-helyettes, valamint 1997. január 1-től 1998. június 30-ig ismét főigazgató-helyettes volt. Aztán újra elnyerte a főigazgatói posztot (1998–2002), amelyet még egy négy éves periódus követett (2002–2006). (A rektori cím jogszabályváltozással függött össze, 2006. március 1-től egységesen így nevezték a felsőoktatási intézmények vezetőit.) Harmadik vezetői ciklust számára sem a törvény nem engedélyezett, sem az akkori, 65 éves vezetői életkori korlát nem tette volna lehetővé.

Bár az Állami Balett Intézetet létrehozó Lőrinc György teljesítménye vitathatatlan, mégis azt állítom, hogy Dózsa Imre volt az intézmény legsikeresebb vezetője. A nevéhez fűződik az intézet főiskolai rangra emelése 1983-ban, a Magyar Táncművészeti Főiskola elnevezés felvétele 1990-ben, a

* A Magyar Táncművészeti Egyetemen 2025. május 13-án Dózsa Imre emlékére rendezett szimpóziumon elhangzott előadás szerkesztett, bővített szövege.

¹ Dózsa Imre életútját, életrajzi adatait legújabbban lásd: Major, 2021. A Magyar Táncművészeti Egyetem intézményi adattára (1950–2025). A Magyar Táncművészeti Egyetem hetvenöt éve (1950–2025) című kiadvány online melléklete. (<https://mte.eu/tudomany/tudomanyos-es-tancszakmai-kiadvanyok/>). Bolvári-Takács, 2025.

² Az intézmény történetéről legújabbban lásd: Bolvári-Takács, 2025.



zuglói campus megszerzése és birtokba vétele 2000–2001 folyamán. Ő viselte elsőként a főigazgatói és a rektori címet, s az intézmény oktatói közül ő kapott elsőként egyetemi tanári kinevezést.

Kinevezési körülményei

Mindkét hivatalba lépésekor (1979, 1998), valamennyi korábbi elődjét tekintve ő volt a legerősebb legitimációval és mozgástérrel rendelkező vezető, miközben – Lőrinc György alapító igazgatót nem számítva, aki 33 évesen foglalta el a helyét – a kinevezésekor ő volt mind közül a legfiatalabb is.

A belső legitimációt elsősorban szakmai elismerései alapozták meg: 1975-ben Érdemes Művész címet, 1978-ban Kossuth-díjat kapott. Ez utóbbi azért különösen lényeges, mert azelőtt Kossuth-díjjal utoljára 1965-ban tüntettek ki táncművészt.³

Nem kevésbé fontos tényező kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszere. 1968-ban féléves ösztöndíjjal a leningrádi Kirov Balettnél (ma: szentpétervári Mariinszkij Balett) képezte magát. Ezután a Svéd Királyi Balett (1969–1974) és a Deutsche Oper (1975–1980) vendégművésze, vezető szólistája volt. Vendégszerepléseken táncolt Moszkvában, New Yorkban, Londonban, Bécsben, Münchenben; világhírű balerinák (Merle Park, Maina Gielgud, Birgit Keil, Eva Evdokimova, Galina Panova) partnereként. Már az Állami Balett Intézet vezetőjeként fogadta el a felkérést a chilei Ballet de Santiago igazgatói posztjára 1989-től–1992-ig. Nemzetközi tapasztalatait és nyugati kapcsolatait tehát első kézből szerezte, s mindezt következetesen alkalmazta iskolavezetői tevékenysége során. Ráadásul egykori partnerei rendre iskolavezetői megbízásokat kaptak világszerte, ami elősegítette az intézményközi kapcsolatok, a vendégoktatók és diákcserék alakítását.

A külső legitimációt mindenekelőtt Pozsgay Imre támogatása jelentette. Pozsgay 1976-ban viszonylag fiatalon, 43 évesen lépett be a kormányba kulturális miniszterként, s az akkori feladatmegosztás szerint a művészeti felsőoktatás a kulturális tárcához tartozott. 1980-tól az oktatási tárcával összevont Művelődési Minisztériumot vezette 1982-ig. Pozsgay miniszteri időszakában egymást követték a táncművészet tudatos fejlesztésére irányuló elképzelések. 1976-ban újraindult az 1956 óta szünetelő Táncművészet folyóirat.⁴ 1977-ben a nyugdíjba vonuló Lőrinc Györgyöt Seregi László követte az Operaház balettigazgatói posztján.⁵ 1979-ben Markó Iván vezetésével megalakult a Győri Balett.⁶ 1981-ben önállósult a táncelőadásokat szervező Táncforum, a mai Nemzeti Táncszínház jogelődje.⁷ Ugyancsak 1981-ben Timár Sándor művészeti vezető és Serfőző Sándor igazgató vette át az Állami Népi Együttes vezetését.⁸ 1983-ban főiskolai rangra emelték az Állami Balett Intézetet (a neve ekkor még nem változott). Ez utóbbi esemény idején Pozsgay már nem volt miniszter, de a döntés előkészítésében a megelőző években jelentős szerepet vállalt.⁹

Dózsa Imre 1979-es balettintézeti igazgatói kinevezésében közrejátszott a művészeti teljesítmények értékrendjének változása. A hetvenes évek második felében a korábbi, domináns politikai megbízhatóság helyett a szakmai minőség került előtérbe. Példaként elegendő az 1978-as Kossuth-díjakra utalnunk, amikor Dózsa Imre mellett a Pécsi Balettet megalapító Eck Imrét is kitüntették, s ekkor kapott díjat például a zeneművészek közül Durkó Zsolt, Kocsis Zoltán és Ránki Dezső; a színművészek közül Darvas Iván és Huszti Péter, a filmesek közül Jankovics Marcell

³ 1965-ben Havas Ferenc, Orosz Adél és Róna Viktor megosztva részesült Kossuth-díjban. A díjazások összefüggéseiről lásd: Bolvári-Takács, 2009.

⁴ Bolvári-Takács, 2014.

⁵ Kaán, 2005. 98–101.

⁶ Az intézmény történetéről legújabban lásd: Palójtay, 2019.

⁷ Galambos, 2019. 187–195.

⁸ Fedor, 2022. 28–47.

⁹ Bolvári-Takács, 2018 56–60.



és Sára Sándor, az írók közül Galgóczi Erzsébet és Szabó Magda, a képzőművészek közül Feledy Gyula és Makrisz Agamemnon.¹⁰

Dózsa kinevezéséhez közvetlen minta is szolgált alapul. Kovács Dénes hegedűművészt 1968-ban – egy évvel Aczél György kulturális ügyekért felelős MSZMP KB-titkár hivatalba lépését követően, s nem mellékesen az ő intenciói alapján – éppen ennyi idősen, 38 évesen bízták meg a Zeneakadémia vezetésével, s az igen sikeres tizenkét éves főigazgatói (1972-től rektori) időszaka 1980-ban ért véget.¹¹ Az ő példája bizonyította a fiatalos lendület és szellemiség fölényét az idejétmúlt vezetői felfogás és gyakorlat felett.

Vezetői tulajdonságai

Dózsa Imre autodidakta vezető volt, ebbéli ismereteit iskolarendszerű képzésben nem tanulta. Páratlan intellektusával, szerteágazó művészi tapasztalatait felhasználva, a hazai és külföldi példákat figyelve és azokból okulva alakította ki vezetői felfogását. Ennek központi eleme egy mondatban megfogalmazható: kíméletlen következetességgel érvényesítette a művészetoktatás szakmai érdekeit. Szinte rögeszméjévé vált a táncművészet „egyenjogúsítása” a többi művészeti ággal: ez hajtotta a főiskolává válás és az ehhez méltó infrastruktúra elérésében. Megadta a tiszteletet a jeles igazgató- és tanárelődöknek, de „nem esett hasra előttük”. Ő maga kilenc évig az alapító igazgató, Lőrinc György növendéke volt, és táncművészi pályája ugyancsak Lőrinc György balettigazgatói működése (1961–1977) során teljesedett ki. Mindazonáltal Dózsa igazgatói hivatalba lépést követően egykori mestere már nem vezetett újabb évfolyamot (1979-ben végzett utolsó osztályából alakult a Győri Balett), de 1982-ig balettmesterként, majd 1983-tól 1988-ig az intézet gyógytornászaként dolgozott. Ugyanakkor a Dózsa-féle szigorú és következetes intézményvezetői felfogást olykor opponáló Lugossy Emmát, aki a Metodikai Kabinet (a mai Vályi Rózi Könyvtár egyik jogelődje) alapító vezetője, és nem mellesleg 1961–1980 között az intézet szakszervezeti titkára volt, 1981-ben nyugdíjazta.

Dózsa Imre képes volt az egyik legfontosabb vezetői erény gyakorlására, a lényeges és kevésbé lényeges dolgok elválasztására és megkülönböztetésére. Tevékenysége során nem ismert zárt ajtókat, s tisztában volt vele, hogy a híre mindig megelőzi őt. Ennek megfelelően építette fel tárgyalási technikáját. Bár ő maga nem rendelkezett egyetemi végzettséggel, felismerte annak fontosságát, úgy is, mint a művészeti ágak közötti egyenrangúság egyik követelményét, s ezért tudatosan beiskolázta az intézmény balettmestereit. Csiszár Imrével együtt a Színház- és Filmművészeti Egyetemen koreográfus osztályt indított, amelyben a Magyar Táncművészeti Egyetem több későbbi felső- és középfővezetője szerzett egyetemi oklevelet: Szakály György, Fodorné Molnár Márta, Macher Szilárd, Solymosi Tamás, Barna Mónika. Mások a Semmelweis Egyetem Testnevelési és Sporttudományi Karán végeztek egészségügyi tanári szakon, amit elősegített, hogy Dózsa Imre 2005-ben ugyanitt – párhuzamos munkaviszonyban – tanszékvezető egyetemi tanári kinevezést kapott.

Vezetői tulajdonságainak nem kevésbé fontos eleme volt delegálási képessége. Állandó munkatársakkal dolgozott erős bizalmi viszonyban, a hatáskör- és felelősségátadás minden következményét vállalva. Erre szükséges is volt, figyelembe véve, hogy párhuzamos elfoglaltságai sok tartós távolléttel jártak (az első években színpadi szerepei, később a chilei balettigazgatói megbízás stb.). Szakmai ügyekben elsősorban Gál Jenőre, Sebestény Katalinra, Fodor Antalra, Barna Mónikára, Jakabné Zórándi Máriára, Macher Lajosra támaszkodott. A közismereti és elméleti oktatásban fő támaszai Manherz Károly, Lippner Györgyné, Péter Zsuzsa, Valcz Gyuláné, Benkő

¹⁰ Darvas és mtsai, 1988. 519–543.

¹¹ Ottó, 2007. 191–206.



Ágnes voltak. Az intézmény adminisztratív és gazdasági vezetői közül meghatározó módon Kovács Györgyné, Jakucs Gabriella és Schanda Beáta segítették.

Mindezek után különösnek tűnhet, hogy saját vezetői utánpótlásának kérdése mindkétszer (1991, 2006) kifogott rajta. 1991-ben, mivel újabb vezetői periódust a jogszabály nem engedélyezett, addigi helyettesét, az elméleti oktató Palovecz Jánost állították az iskola élére, aki művészeti vezetőként Dózsa Imrét nevezte meg. A feladatmegosztáson alapuló konstrukció azonban rövid időn belül csődöt mondott, mert a minisztériumi osztályvezetői múlttal rendelkező Palovecz nem kívánt, vagy nem tudott alkalmazkodni a művészeti vezető kizárólagos szakmai szempontjaihoz. 2006-ban az ifj. Nagy Zoltán, majd Solymosi Tamás személyében felismerni vélte utánpótlás-lehetőség ütközött össze intézményen belül. Bár mindkét fiatal balettművész Dózsa Imre előterjesztésére kapott főiskolai tanári címet (az előbbi 2006. január 1-jén, az utóbbi 2006. április 1-jén), Dózsa végül Solymosit nevezte meg jelöltjeként. Ám a rektori pályázatokat rangsoroló szenátusi ülés a titkos szavazáson ifj. Nagy Zoltán mellett tette le a voksot. A nyertes pályázó rektori kinevezésével, sajnos számos elemében máig ható konfliktussorozat vette kezdetét.

Emberi tulajdonságai

Aki ismerték Dózsa Imrét, megerősíthetik: hihetetlenül erős személyes kisugárzással, pozitív aurával rendelkezett. Képes volt pillanatok alatt „bűvkörébe vonni” beszélgetőpartnereit, s gyakorta emiatt nem lehetett, vagy csak nagyon nehezen lehetett neki nemet mondani. Aki józan érvek alapján utasította őt vissza, bár bosszantotta, de elfogadta a választ, s az illetőt megtartotta bizalmában. Ha azonban valaki kellő megfontolás nélkül mondott igent, majd mégsem volt képes ellátni a feladatát, azt kívül helyezte a bizalmi körén. Mivel azonban nemet mondani kevesen voltak képesek, fájóan gyakran kellett megtapasztalnia, hogy a kiválasztott munkatárs nem alkalmas a feladatra, és a kiválasztásában sajnos ő tévedett.

Hatalmas munkabírás jellemezte, ezzel mindenkinek példát mutatott. Nem csak balettmesteri fel fogását jellemezte Macher Szilárd, amikor a nekrológjában azt írta, hogy Dózsa Imre „(ön) bizalmat, biztonságot volt képes adni azoknak, akiket erre érdemesnek, tehetségesnek talált (...), de (...) nem tekintette feladatának, hogy feltétlenül mindenkit felemeljen”.¹² Ez a vezetői habitusára is érvényes volt. Párhuzamosan végzett tevékenységeiben külön-külön többet tett a hivatásáért, mint sokan azok közül, akik csak egy-egy feladatot végeztek. Számos szakmai szervezetben töltött be vezető tisztségeket. Emellett teljes értékű családi életet élt, miközben otthoni íróasztala is iratoktól roskadozott.¹³

Finom humorérzéssel rendelkezett, bár ezt kevesen tudták róla, mert akik főnök-beosztott viszonyban ismerték meg, nem mertek ilyen stílusban közeledni hozzá. Pedig értette a viccet! Macher Szilárd említi, hogy az osztálya az 50. születésnapjára Doxa órát ajándékozott mesterének.¹⁴ Magam a 60. születésnapján köszöntöttem egy Hatvan városnévképpel. Szűkebb társaságban szívesen sztorizott, egyszer egy közös külföldi kiküldetésen, egy üveg bor mellett így beszélgettünk mi is. Egy iskolai évfordulós konferencián szinte stand-up jelleggel adta elő 1956-os disszidálási kísérletének történetét, amikor 15 évesen egy osztálytársával, Csifó Ferencsel egyetlen kerékpáron indultak el Bécs felé, de csak Győrig jutottak el.¹⁵

¹² Macher, 2024.

¹³ Bayer-Németh, 1988. 95–106.

¹⁴ Macher, 2024. 34.

¹⁵ Major, 2021. 18–19.



*

Dózsa Imre, a magyar balettművészet kiemelkedő alakja, két évtizeden át vezette a mai nevén Magyar Táncművészeti Egyetemet. A tévedés kockázata nélkül állíthatjuk, hogy ő volt az intézmény történetének legmeghatározóbb személyisége.

Irodalomjegyzék

- Bayer, Ilona; Németh, Andrea (1988): *Dózsa Imre – Szumrák Vera*. Bayer, Ilona; Németh, Andrea (szerk.): Fészek. Művészek – otthonok. Budapest, Minerva. 95–106.
- Bolvári-Takács, Gábor (2009): *A magyar táncművészet kiválóságai. Kossuth-díj tánclépésben*. Táncművészet, 1. szám, 27–29.
- Bolvári-Takács, Gábor (2014): *Táncművészetünk lapjai*. Táncművészet, 1. sz. 3.
- Bolvári-Takács, Gábor (2018): *Adatok az Állami Balett Intézet főiskolai rangra emelésének történetéhez*. Bolvári-Takács, Gábor; Németh, András; Perger Gábor (2018b szerk.): Táncművészet és intellektualitás. VI. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2017. november 17–18. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem, 56–60.
- Bolvári-Takács, Gábor (2025, főszerk.): *A Magyar Táncművészeti Egyetem hetvenöt éve (1950–2025)*. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Darvas, Pálné; Klement, Tamás; Terjék, József (1988, szerk.): *Kossuth-díjasok és Állami Díjasok almanachja 1948–1985*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Fedor, Vilmos (2022): *Mint volt régen... Huszonegy felejthetetlen év a Magyar Állami Népi Együttessel*. Budapest, Napvilág Kiadó.
- Galambos, Tibor (2019): *Magam járom... Élet- és korrajzom*. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem.
- Kaán, Zsuzsa: *Seregi*. Budapest, Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány – Trionfo Kft., 2005.
- Macher, Szilárd (2024): *Akit az „igaz élet koronája vár”... Dózsa Imre (1941. november 9. – 2024. október 25.)*. Táncművészet, 4. szám, 31–32.
- Major, Rita (2021): *A tánc a korlátait legyőzni képes ember művészete. Dózsa Imre portréja ünnepi keretben*. Budapest, Magyar Állami Operaház.
- Ottó, Péter (2007): *A Mesterhegedűs. Kovács Dénes emlékezik*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Palojtay, Kinga (2019, szerk.): *Győri Balett 40*. Budapest, MMA Kiadó.



Botezatu Isabela

Recenzió Kádár Elemér: Körbe, körbe, karikába című kötetéről*

Kádár Elemér: Körbe, körbe, karikába című első könyvében kiemelt figyelmet szentel a körtáncok szerepének és fontosságának, melyek központi jelentőséggel bírnak a moldvai néptáncagyományban. A szerző nagy hangsúlyt fektet írásában a játékok bemutatására, mondván, hogy ezek elsajátítása elsőrangú fontossággal bír a táncos szocializáció során. Emellett bemutat egy – Lévai Péter szavaival élve – „oktatási módszertant” a moldvai táncokhoz kapcsolódóan. Kádár Elemér műve tehát nem csupán egy egyszerű leírás, hanem egy útmutató és inspirációforrás szeretne lenni mindazoknak, akik érdeklődnek a néptánc és a moldvai kultúra iránt, és szeretnék elmélyíteni tudásukat és gyakorlatukat ezen a területen. Dicséretre méltó, hogy az író fontosnak tartja felhívni a figyelmet a táncházmozgalomban elterjedt sztereotípiákra, amik felmerülnek a moldvai csángómagyarok néptáncaival kapcsolatban, és olyan mozdulatokra, melyek csak a revivalban terjedtek el, de nem jellemzőek a moldvai tradícióra. Arra ösztönözi az olvasókat, hogy próbálják ki a moldvaiak népviseletében, cipő nélkül a táncokat, és figyeljék meg, hogy így mi lesz kényelmes vagy egyáltalán mit lehet kivitelezni, majd ezeket a megfigyeléseket alkalmazzák tánc közben.

A könyv elején megjelent lektori ajánlásában Lévai Péter elismerését fejezi ki, amiért a szerző „tisztázta a félreértéseket és egyedülálló módon szintetizálta mesterfokú néptánc- pedagógiai ismereteit” a moldvai csángómagyarok táncaival kapcsolatban. E recenzió szerzője úgy véli, hogy Kádár Elemér rendkívül értékes ismeretek birtokában van a moldvai táncokkal kapcsolatban, de nem mindig tűnik egyértelműnek, hogy a szerzőnek célja-e állításainak tudományos alátámasztása, nem minden esetben világos, hogy a szerző mennyire törekszik a tudományos megalapozottságra. A táncváltozatokról szóló leírások során például nem derül ki, hogy ezek az információk honnan származnak. Ez azt sugallja, hogy az író saját észrevételeire és személyes tapasztalataira támaszkodik anélkül, hogy tudományosan megerősítené azokat minden esetben. A moldvai csángók táncainak kutatása még gyerekcipőben jár, kevés adat áll rendelkezésre erről a témáról. Kádár Elemér ugyanakkor időről időre utal a „tudományra”, de teszi mindezt hivatkozások nélkül, így az olvasó nem tudja pontosan, hogy a szerző mit ért a tudomány kifejezés alatt. Ezen túlmenően nem sorol fel konkrét hivatkozásokat vagy forrásmegjelöléseket a táncokkal kapcsolatban, csupán a saját tapasztalataira hagyatkozik, de ezek forrását sem nevezi meg. Úgy tűnik, hogy igényt tart ugyan a tudományos megközelítésre, de nem tesz eleget a tudományosság kritériumainak. Ez hiányérzetet kelt az olvasókban, akik a könyvtől megbízható és alapos tájékoztatást várnak a témában.

A kötet egy másik hiányossága, hogy a szerző nem mutatja be azokat a személyeket vagy körülményeket, amelyekre alapozza a moldvai táncok oktatását. Kádár Elemér évek óta tartózkodik Moldvában, folyamatosan interakcióban van a helyiekkel, akiktől gyakran szerez új információkat a tánc- és zenekultúrájukkal kapcsolatban. Bár a könyv tárgyalja a moldvai néptáncokat és azok

* Kádár Elemér: Körbe, körbe, karikába című kötetéről. Romániai Magyar Néptánc Egyesület, Kolozsvár, 2023. 208 oldal, 2 ábra, 34 fénykép



oktatását, mégis hiányzik belőle az az alaposság és mélység, amelyekkel a szerző egyébként a személyes tapasztalatai és kapcsolatai révén rendelkezik. Azáltal, hogy elmulasztja megismertetni az olvasókat ezekkel az élményekkel és kapcsolatokkal, a könyv nem teljes egészében tükrözi Kádár Elemér széleskörű tudását és tapasztalatait a moldvai táncok területén. Bár az író többször említi a „hagyományörző” kifejezést a könyvben, sosem tér ki részletesen arra, hogy pontosan kiket is ért alatta. Emellett az idézőjel alkalmazása megnehezítheti az értelmezést, mivel nem tisztázott, hogy a hagyományörző kifejezés milyen kontextusban és milyen jelentéstartalommal bír, emiatt az olvasónak nehéz lehet megfelelően értelmezni az írottakat.

A könyvben több olyan általánosítást és közhelyet találunk, amely időnként negatív kritikát fogalmaz meg a modern táncok és az azokat táncolók kapcsán. Valójában sok negatív észrevétel, amelyet a könyv a nem néptáncokra vonatkozóan megfogalmaz, ugyanúgy érvényes lehetne a néptáncokra és a néptáncosokra is. Ennek eredményeként az ilyen általánosítások és negatív kritikák hozzájárulhatnak ahhoz, hogy az olvasók torz képet kapjanak a tánc világáról, és ne értékeljék megfelelően a táncok sokszínűségét és gazdagságát. Fontos lenne, hogy a könyv kiegyensúlyozottabb és elfogadóbb megközelítést alkalmazzon, amely minden táncstílust tiszteletben tart, elismeri azok egyenrangúságát, egyediségét, hangsúlyozva azok organikus fejlődését, melyek nem mentesek a társadalmi folyamatoktól.

Kádár Elemér: *Körbe, körbe, karikába* című könyve bemutatja a körtáncok szerepét és hangsúlyozza a játékok fontosságát a táncok előkészítése során, ilyen módon a munkája egy nagyon jó kezdeményezés. Bár a szerző hiteles ismeretekkel rendelkezik, néha hiányzik a tudományos alátámasztás és a forrásmegjelölés a könyvből. További kiegészítést igényel a moldvai táncok oktatásával kapcsolatban megszólaltatott személyek és a gyűjtések körülményeinek bemutatása. Fontos lenne a szerző által használt fogalmak pontos meghatározása. Amennyiben az író a tárgyi tudását egyensúlyba tudja hozni az írott munkája részletességével és tudományosan igényessé teszi ezt a régen várt gyűjteményt, a moldvai csángók számára és közösségünk szélesebb köre számára is maradandó alkotást fog létrehozni.



Ujvári Hedvig

Mozgó hangok és mozgó eszmék Balettzene-esztétika (1750–1900) és Wagner táncörökségének új olvasatait*

I. Bevezetés

A tánczene és a színpadi mozgás esztétikája az elmúlt évek kutatásaiban új hangsúlyokat kapott: a tánc már nem pusztán mellékszálként vagy műfaji díszítőelemként jelenik meg, hanem a zenei és színházi gondolkodás egyik alapvető szervezőelveként. Ehhez a szemléletváltáshoz kapcsolódik Juliane Pöche monográfiája, amely a 18. század közepétől kezdve tárja fel a tánczenei gyakorlat, az operai mozgásdramaturgia és a hangszerelési modernizáció összefonódó történetét. A kötet egyik legfontosabb felismerése, hogy a tánc – ritmikai energia, testiség, mozdulatgondolkodás – hosszú időn át a zeneszerzés egyik mélyrétegeként működött, és döntő szerepet játszott abban, miként alakult át a zenés színház formanyelve a klasszicizmustól a kései romantikáig.

A Wagnerspectrum Wagner és a tánc tematikus kötete ugyanezt a megközelítést viszi tovább – szűkebb, de annál intenzívebb fókuszban. A tanulmányok abból indulnak ki, hogy Wagner életműve nem választható el a tánc különböző formáitól: a társasági tánc hétköznapi gyakorlatától a balett operai funkcióján át egészen azokig a zenei mozgásmintákig, amelyek a zenedráma belső ritmikáját és dramaturgiáját szervezik. A kötet így nem pusztán a wagneri életmű „táncnyomait” gyűjti össze, hanem a táncot mint esztétikai energiát helyezi a középpontba.

A két könyv együtt olyan tágabb értelmezési mezőt teremt, amelyben a 18–19. századi tánc történet, a balett fejlődéstörténete és a wagneri esztétika egymást kölcsönösen megvilágító, egymásra reflektáló diskurzusként jelenik meg. Pöche kettős szerepe révén – egyrészt mint a tánczene történetének átfogó monográfusa, másrészt mint a Wagnerspectrum-kötet szerzője – kapcsolódik a két kiadványhoz: saját kutatásait új kontextusba helyezi, és a Wagner-tematika számára új, elméletileg árnyalt megvilágítást kínál. A két kötet párhuzamos olvasata arra a kérdésre ad választ, miként szerveződik közös gondolkodássá a tánc, a zene és a wagneri világ komplex, sokrétű kapcsolatrendszere.

II. A balett mediális logikája: új olvasat a 18–19. század színpadi világáról

A Bewegte Klänge című kötet új szemszögből mutatja be a balett és a zene kapcsolatát. Juliane Pöche nem történeti áttekintést, hanem olyan fogalmi keretet kínál, amelyben a balettzene már nem kísérőanyagként, hanem önálló narratív erőként jelenik meg. A bevezetés központi célja annak feltárása, hogyan válik a zene a tánc jelentésteremtésének mediális feltételévé: nem illusztrálja a mozgást, hanem saját dramaturgiai logikával építi fel a színpadi világot. A szerző ezzel lényegében újrafogalmazza a 18–19. század balettzenéiről való gondolkodás lehetőségeit.

* Juliane Pöche: *Bewegte Klänge: Zur Ästhetik der Ballettmusik zwischen 1750 und 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025 (= Klangfiguren, Bd. 11). 476 lap., Wagnerspectrum 21, (2025/1), Schwerpunkt: Wagner und der Tanz



A könyv újdonsága abban áll, hogy a balettzene vizsgálatát nem az autonóm műzene elméleti keretében végzi, hanem a zene és mozgás közös medialitásából kiindulva elemzi a ritmus, az időkezelés, a térszervezés és a narratív funkció összefüggéseit. Pöche a balettet olyan rendszerként írja le, amelyben a zenei és koreográfiai elemek egymás értelmét hozzák létre. A bevezetés ezt a komplex szemléletet nem történeti kronológiába, hanem medialitástörténetbe ágyazza: a szerző annak a genealógiáját rajzolja meg, miként válik a zene a tánc olvashatóságának feltételévé.

A módszertan szintén határozott: a szerző zenetudományi, színháztudományi és mozgáselméleti megközelítéseket integrál, és ezekből olyan elemző nyelvet hoz létre, amely képes a hang és mozgás közös grammatikáját leírni. Ezzel nemcsak a balettzene történeti szerepét értelmezi újra, hanem új fogalmi horizontot nyit a tánc és zene interakciójának kutatásában. Ezt a fogalmi és módszertani alapozást a kötet öt nagy fejezete bontja ki részletesen, amelyek lépésről lépésre mutatják meg, miként valósul meg a gyakorlatban a zene és mozgás ilyen értelemben vett közös medialitása.

Az első nagy egység már az indulásnál jelzi az elméleti fordulatot, amelyet a kötet a modern balett- és zenetudomány irányába kíván tenni. A szerző nem egyszerű történeti ívet rajzol Hilverding, Starzer, Angiolini, Gluck, Noverre és a Ferrère-kézirat felől, hanem abból a kérdésből indul ki, hogyan kapcsolódik össze a tánc és a zene érzelmi, fizikai és mediális működése. Ezzel egy olyan új tánczenetudományi paradigma alapjait teremti meg, amelyben a kifejezés, a rezonancia, a belső–külső mozgás és a dramaturgiai szerkezet egymást feltételező fogalmak.

A La Victoire de Flore elemzése ennek a szemléletnek az első látványos példája. A szerző nem egyszerűen rekonstruálja a művet, hanem azt vizsgálja, hogyan válik a balettzene a kollektív érzelmi energiák hordozójává és szervezőjévé. A Hilverding–Starzer együttműködés bemutatása során arra összpontosít, miként szervezi a zene a kar mozgásának „felbolydulását”, és hogyan teremt ritmikus kapcsolatot a testek között. A korai tánczenét így nem stílustörténeti fázisként, hanem olyan mozgásindító és mozgásszervező erőként mutatja be, amely képes alakítani a színpadi csoportviselkedés dinamikáját.

Ezt követően a balettreform kontextusában helyezi el a tánczenét, és itt válik a kötet módszertani újítása különösen világossá. A szerző a rezonanciaelmélet segítségével írja le Gluck és Angiolini programját: a zene a tánc affektív közegévé válik, amely egyszerre közvetít a test, a tér és a történet között. A 18. századi balettreform ebben az értelmezésben nem pusztán dramaturgiai vagy esztétikai újítás, hanem egy olyan érzelmi-technikai fordulat, amelyben a zene válik a drámaiság irányító erejévé. Ez a megközelítés meghaladja a Noverre-recepció hagyományos kereteit, és integrálja a modern affektuselméleti felismeréseket.

A Don Juan (Angiolini–Gluck) és az Amor és Psyche (Noverre–Rudolph) elemzései azt mutatják, hogy a szerző számára a balettzene nem statikus kompozíció, hanem mozgásenergiák és érzelmi intenzitások változó hálózata. Különösen erős az a gondolat, hogy a zenei idő a mozgástér strukturáló dimenziója: a zene nem külső tempó, hanem a táncos testének kiterjesztése, amely meghatározza a színpadi mozgás dramaturgiai ívét. A „belső és külső mozgás” fogalompár ebben a fejezetben nyeri el legvilágosabb értelmét: a zene egyszerre jelöli ki a mozgás „belső” (emocionális) és „külső” (fizikai) logikáját.

A Ferrère-kézirat elemzése kapcsán, amely eddig jobbra ismeretlen maradt a szélesebb kutatói közösség előtt, a szerző azt bizonyítja, hogy a 18. század végén a tánc és zene kapcsolata már egy jól körvonalazható, rendszertanilag is megragadható tudásanyag része volt. A kézirat nem csupán kuriózum, hanem olyan primer forrás, amely képes új fényt vetni a korszak tánczenei gyakorlatára, és amelynek elemzése jelentősen árnyalja a korábbi történeti narratívákat.

Az első nagy egység így végső soron nemcsak egy korszak rekonstruálását adja, hanem elméleti fordulatot hajt végre: a 18. századi balettenét a test, a mozgás és az érzelmi jelentésképzés szoros



összefüggésében mutatja be. A szerző műfaj- és diszciplináris határokat átlépve egyetlen elemző keretbe integrálja a történeti médiatudomány, az affektuselmélet és a tánc történet perspektíváit, és ezzel új alapokra helyezi a tánc–zene viszonyának kutatását.

A második nagy tematikus rész még határozottabban mozdítja el a kötet fókuszát a hagyományos tánc történeti megközelítésektől, mint az első. A cím – „cél nélküli tánc” – már önmagában jelzi a szerző módszertani fordulatát: nem azt vizsgálja, hogy a balett mit jelent, hanem azt, hogyan működik, amikor a reprezentációs kényszerek fellazulnak, és a tánc pusztán mozgásenergiaként, dinamikus affektusmezőként lép elő. Ez a perspektíva nemcsak a tánc történet megszokott narratíváit kérdőjelezi meg, hanem a zenetudományét is, amely sokáig a táncot a zenei dramaturgia kiszolgálójaként kezelte. A fejezet központi felismerése ezzel szemben az, hogy vannak olyan pillanatok és alkotói gyakorlatok, amelyekben a tánc önnön céljává válik – a zene pedig nem alárendelt illusztratív erő, hanem a mozgást szervező, koordináló és felszabadító médium.

A pantomim határainak feltárása rögtön rávilágít arra, hogy a 18. század végének és a 19. század elejének balettgyakorlata nem stabil, zárt szimbolikus rendszerként működött. A pantomim kifejező nyelvét hosszú ideig a balett identitásának esszenciális elemének tekintették, Pöche értelmezésében azonban épp ellenkezőleg: olyan strukturális korlát, amelyhez képest a tánc valódi kreatív energiái akkor válnak láthatóvá, amikor a pantomim túlterhelődik vagy felbomlik. A szerző újdonsága abban áll, hogy a pantomimet nem hiányként vagy ideológiai maradvánnyként írja le, hanem olyan rendszerként, amelyet a tánc és a zene rendre túlnő – a test és a hang saját mozgáslogikája gyakran kilép a narratív keretek közül, és autonóm energiamezőként kezd működni, azaz a szerző médiumelméleti összefüggésbe helyezi.

A Pierre Gardel nevéhez kötött „Tanzwut”, a táncdüh vagy táncvihar elemzése ennek az elméleti fordulathoz újabb réteget tárja fel. Pöche azt a kritikus mozzanatot ragadja meg, amikor a tánc önjáróvá válik, és nem a cselekmény logikája, hanem a kollektív energia dinamikája szervezi. Gardel balettjeiben a tánc nem a történet értelmezését szolgálja, hanem egyfajta szocializált eksztázisként működik, amelynek ritmikai keretét a zene biztosítja. A „Tanzwut” itt nem metaforikus fogalom, hanem technikai-affektív diagnózis: a tánc képes átvenni a narratív kontrollt, valamint fel is számolni azt. Ez radikális eltérés a francia balettet dekoratív vagy reprezentációs médiumként kezelő hagyományos értelmezésektől. A tánc ebben a kontextusban önálló erőként lép fel, míg a zene stabilizáló, szervező elvként működik, amely lehetővé teszi, hogy a mozgás intenzitásai ne essenek szét.

A következő gondolati ív, a „Revolutionäre Girlanden”, még tovább tágítja ezt az értelmezési keretet. Pöche a francia forradalom tánc kultúráját nem a politikai reprezentáció nyelvén vizsgálja, hanem hang és test kollektív koreográfiájaként. A forradalmi girlandok nála nem díszítőelemek, hanem társadalmi energiaformák: táncban megjelenített összekapcsolódások, amelyekben a zene biztosítja a közösségi ritmust, a politikai test mozgásmintáit. A fejezet újdonsága, hogy a forradalmi balettet nem ideológiai szimbolizmusnak, hanem ritmikai-politikai performativitásnak írja le; ezzel a tánc és zene kapcsolatát a társadalmi rend újramozgatójának médiumaként értelmezi.

A második egység zárása, a „Multifunktionale Musik” elméleti következtetésekhez vezet. Pöche itt azt fejt ki, hogy a balettzene nem egyfunkciós kísérőanyag, hanem többszörös dramaturgiai potenciállal rendelkező médium: képes mozgást indítani, affektív töltetet hordozni, térszerkezetet kijelölni, és akár késleltetni vagy destabilizálni is a cselekményt. A „multifunkcionalitás” fogalmát a szerző módszeresen beépíti az elemzésbe, és fogalmi eszközzé emeli. A balettzene ebben az értelmezésben nem a koreográfia alá vetett médium, hanem önálló dramaturgiai apparátus, amely nélkül a balett története – különösen a modernitás felé tartó mozgások – nem érthetők meg teljes mélységükben.



A „Tanz ohne Zweck” fejezet így nemcsak a balett történetének kevésbé feltárt tartományait vizsgálja, hanem új fogalmi nyelvet is teremt a tánc és zene viszonyának olyan értelmezéséhez, amely a reprezentációtól függetlenül, a médiumok saját energiáira épül. A szerző számára a tánc nem azt kérdezi, miről beszél, hanem azt, mire képes, amikor már nem kell semmilyen narratívát szolgálnia – és hogy a zene ebben a folyamatban miként válik a mozgás autonómiájának feltételévé.

A kötet harmadik nagy egysége elméletileg sűrű és tartalmilag gazdag: nem pusztán történeti jelenségeket vagy stíluskorszakokat vizsgál, hanem a tánc ontológiai státuszát, kulturális pozícióját és esztétikai létjogosultságát. A szerző a 18–19. század európai gondolkodásának széles horizontján követi végig, hogyan kísérte meg a tánc újra és újra igazolni önmagát egy olyan kultúrában, amely gyakran a testet tekintette az alacsonyabb rendű művészet médiumának.

A fejezet kiindulópontja, Noverre óta a táncelmélet központi alapelve, a „valószerűség” fogalma. Ez a szerző értelmezésében nem dramaturgiai, hanem antropológiai kérdés: mit jelent a tánc „valószerűsége” egy olyan műfajban, amely természeténél fogva stilizál, absztrahál és eltávolít a hétköznapi cselekvésektől? A szerző újszerű felismerése, hogy a „Wahrscheinlichkeit” nem a cselekmény logikájától függ, hanem attól, hogy a néző testi tapasztalatai alapján képes-e „elhinni” a mozgást. A tánc valószerűsége így alapvetően testfilozófiai konstrukció, amely a modern performativitás-elméletek felé nyit árnyalt értelmezési mezőt.

A továbbiakban mélyül ez a gondolat: a tánc legitimációs válságát a szerző a test és szellem 19. századi eszmetörténeti ellentétének dimenziójában értelmezi. A balett azért szorult folyamatos igazolásra, mert művészete a testet helyezte középpontba egy olyan korszakban, amely a szellem művészeit tekintette magasabb rendűnek. Pöche azonban nem egyszerű hierarchiaviszonyként írja le a problémát, hanem mediális kérdésként: a tánc legitimációs kényszere abból fakad, hogy a test médiuma „túl sokat mutat” – egyszerre esztétikai és érzéki jelenség, amely zavarba hozza a racionalitásra törekvő modern kulturális önképet.

Különösen eredeti a Gallenberg–Aumer: Alfred der Große (1820) elemzése. Pöche ebben a balettben nem csupán romantikus álomjátékot lát, hanem egy fordulópontot, ahol a tánc a valószerűség felől az álomszerűség irányába mozdul el. Az álom esztétikai kerete lehetővé teszi, hogy a tánc kilépjen a racionalitás referenciális teréből, és a test mozgása a lélek metaforájává váljon. A szerző ebben a részben a romantika jól ismert álomesztétikai toposzait nem ikonográfiai, hanem mozgásantropológiai szempontból értelmezi újra: az álom tere nem dramaturgiai eszköz, hanem a test felszabadításának médiuma.

A záró egység a tánc és a romantikus zeneesztétika összefüggését tárja fel. Pöche megmutatja, hogy a romantikus zenefogalom – amely a zenét a lélek közvetlen nyelvének tekintette – alapjaiban alakította át a tánc önértelmezését. A romantika idején a zene már nem illusztráció, hanem transzcendens erő, amely eszményíti a mozgást, és magasabb művészi rangra emeli. A fejezet újdonsága, hogy a szerző a zenetörténeti és táncesztétikai diskurzusokat nem külön tárgyalja, hanem közvetlen oksági kapcsolatot tár fel közöttük: a tánc művészi rangjának növekedése szervesen összefügg a zene metafizikai státuszának erősödésével.

A fejezet így nemcsak a tánc önigazolási kényszereit mutatja be, hanem azt is, hogyan talált a műfaj újra és újra ontológiai helyet a test és lélek, valószerűség és illúzió, racionalitás és álom határterületein. Rámutat továbbá arra is, hogy a tánc legitimációtörténetét nem külső elvárások reflexeként, hanem a tánc és zene belső mediális logikájából kiindulva tárgyalja. Ezzel Pöche nem rekonstrukciót ad, hanem új értelmezési keretet teremt arra, hogyan válik a tánc a modernitásban önálló és teljes jogú művészetté.

A kötet negyedik egységében a szerző nem pusztán a tánc és zene kölcsönhatását vizsgálja, hanem azt a mediális eltolódást, amely a 19. század első felében a tánczene esztétikáját radikálisan új



pályára állította. A vizsgálódás nyomán felvázolja, hogyan vált a balettzene a romantikus korszakban a mozgás intellektualizált és absztrahált struktúrájává: olyan mediális térformáló erővé, amely önálló jelentéslógikával szervezi a balett világát. Ezzel arra utal, hogy a korszak zenéje nem pusztán atmoszféra, hanem mozgáskód.

Pöche szakít azokkal a narratívákkal, amelyek a balettenét mellékes műfajként kezelték, helyette a tánczenét absztrakciós technológiaként írja le. A zene ebben az olvasatban nem a cselekményt kiszolgáló aláfestés, hanem a mozgás térbeli és időbeli elrendezését meghatározó technikai apparátus: olyan szerkezet, amely a mozgás ritmusát, dinamikáját és dramaturgiáját kódolja. A szerző a tánczenét nem ikonográfiai vagy dramaturgiai, hanem médiumelméleti szempontból értelmezi: a zene a mozgás információs rendszere, amely önálló absztrakciós tereket hoz létre.

A továbbiakban Pöche kifejti, hogy a 19. századi balett egyik legjelentősebb újítása, hogy a tánckar már nem csupán dekoratív háttér, hanem a zenei struktúrák által szervezett geometrikus mező. A balettkar csoportformái nem a koreográfiai invencióból, hanem a zenei frázisszerkezetekből, az ismétlések variációiból, a ritmikai hullámzásokból vezethetők le. A szerző azt állítja, hogy a romantikus balett kollektív formanyelve a zene absztrakt mintázataiból nő ki, a koreográfus csak testben valósítja meg a zenei absztrakciót.

Ebben a részben helyet kap három ikonikus balett elemzése: Meyerbeer Ördög Róbertje (1831), Schneitzhoeffter A szilfidje (1832) és Adam Giselle-je (1841). A szerző ezeket nem elszigetelt esettanulmányként, hanem a romantikus mozgás–zene paradigmaváltás három állomásaként kezeli.

Az Ördög Róbert elemzésében a szerző a zenei ritmika és a kollektív tánc hullámzásának rituális összjátékát hangsúlyozza: Meyerbeer muzsikája nem pusztán atmoszférát teremt, hanem a repetitív, transzszzerű mozgás logikáját hozza létre. A megközelítés újdonsága, hogy ezt a rituális minőséget a szerző nem ikonográfiai vagy irodalmi elemzésből vezeti le, hanem a zene és mozgás belső struktúrájának összefüggéseiből.

A szilfid elemzése tovább tágítja ezt az értelmezést. A szerző Schneitzhoeffter zenéjét a „légiesített mozgás” konstrukciójaként írja le: nem a koreográfia teremt meg a szilfid-mítosz lebegését, hanem a zenei textúrák finom, remegő mozgáslogikája. A szilfid tehát zenei absztrakcióból „születik”, és a tánc ennek testben megvalósuló alakzata.

A Giselle elemzése kapcsán is azt bizonyítja a szerző, hogy Adam zenéje a balett dramaturgiáját absztrakciók sorozataként szervezi. A zenei struktúrák különválasztják az élők és holtak világát: az első felvonás földi, ciklikus ritmusaival szemben a második felvonás statikus, lebegő ritmikai mezőit másfajta mozgásminőséget írnak elő. A koreográfia ezt a zenei kettősséget helyezi a testekbe, azaz a romantikus balett kettős világú dramaturgiája zenei alapokon jön létre.

A fejezet utolsó egysége a teljes argumentáció elméleti összegzése. A szerző azt mutatja meg, miként hatott az abszolút zene romantikus ideája a tánc önértelmezésére: a Mendelssohn- vagy Schumann-féle zeneesztétikai gondolkodás – amely szerint a zene egyszerre mond el semmit és mindent – olyan modellt kínált, amelyben a tánc is absztrakciós médiumként válhatott legitim művészetté. A tánc absztrakciós potenciálja így közvetlenül kapcsolódik a romantika zeneeszményéhez. A fejezet újdonsága abban áll, hogy a 19. századi balettet nem narratív műfajként, hanem zenei absztrakciós mezőként érti meg: a mozgás a zenei struktúrák testbeli térképződésének eredménye.

A kötet utolsó nagy egységében a szerző azt a kérdést vizsgálja, hogyan változik meg a 19. század második felére a balett és a zene viszonya, amikor a wagneri Gesamtkunstwerk esztétikai horizontja már nemcsak az opera-, hanem a táncgondolkodást is átírja. E fejezet arra a felismerésre épül, hogy a korszak balettjeiben a zene többé nem kísérfőanyag, hanem drámai formateremtő erő, amely a tánc időbeliségét és mozgáslogikáját konstruálja.



A Sylvia (1876) elemzése különösen nagy súlyt kap, és joggal: a szerző itt mutatja meg legmeggyőzőbben, hogyan működik a balett a 19. század második felében olyan térként, amely magába szívja a wagneri esztétika új dramaturgiai és zenei-poétikai mintáit, miközben saját médiumlogikáján keresztül át is alakítja azokat. A szakirodalom rendszerint Delibes melodikusságát és hangszerezési könnyedségét hangsúlyozta – sőt, hagyományosan mintegy „a francia elegancia utolsó reprezentánsát” látta benne. Ezzel szemben Pöche azt bizonyítja, hogy a Sylvia zenéje nem egyszerűen dekoratív vagy táncbarát, hanem rejtetten, de egyértelműen a wagneri dramaturgiai eszmény terében jött létre.

A szerző részletesen elemzi a leitmotívum-technika sajátos, „balettre adaptált” formáját, amely Delibes zenéjében nem a drámai szereplők pszichológiai profilját rajzolja meg – mint a Ringben –, hanem a mozgás minőségeit és ritmikai állapotait. A motívumok itt nem karakterjelölők, hanem mozgásaffektusok, amelyek a koreográfiai ívek mögötti zenei-dramaturgiai logikát hozzák létre. Ez az olvasat feloldja a balettesztétikában régóta meglévő dichotómiát zene és tánc közt: a Sylvia zenéje éppen azáltal válik drámai tényezővé, hogy nem „szereplőket motivizál”, hanem mozgást szervez.

Különösen erős a harmóniai elemzés, amely rámutat, hogy Delibes a wagneri késleltetés, eltolás és modalitáskeresés eszközeit alkalmazza olyan módon, hogy azok a tánc időbeliségét strukturálják. A feszültség és feloldás folyamatai itt már nem a narratív csúcspontokat készítik elő (mint az operában), hanem a tánc térbeli-ritmikai hullámságát alakítják. Ezzel Pöche azt sugallja, hogy Delibes „táncdinamikai dramaturgiát” hoz létre: olyan zenei rendszert, amely a balettet egyfajta pre-Csajkovszkij modernitásba vezeti.

A hangszerezés vizsgálata is új fénytörést ad a műnek: a Sylvia hangszínkeverései sokkal közelebb állnak a korai Wagnerhez (különösen a Tannhäuser színeihez), mint azt a hagyományos balettkutatás feltételezte. Pöche érvelése szerint Delibes nem egyszerűen stílári hatást vesz át, hanem arra törekszik, hogy a balettben is létrejöhessen egy zenei erőterű drámai közeg, amelyben a mozgás, a színpadi kép és a zene valódi funkcionális egységet képeznek. Ez a felismerés alapvetően újírja a 19. század második felének balettzenéjéről alkotott képet.

A következő blokkban a szerző olyan teoretikushoz nyúl, akit a zenetudományon belül is csak ritkán idéznek a balett kapcsán: Otakar Hostinskýhoz (1847–1910), a 19. század második felének jelentős cseh esztétájához, aki elsősorban a zenei forma drámaiságáról, a műalkotás egységéről és a zene jelentésképző folyamatairól írt. Szinte példa nélküli, hogy valaki Hostinskýt ne operai vagy szimfonikus kontextusban idézze, hanem a balett zenei szerkezetének értelmezésében. Pöche azonban meggyőzően mutatja meg, hogy Hostinský elméletei – miszerint a zenei forma nem pusztán szerkezet, hanem önálló jelentést teremtő folyamat – különösen termékenyek a balett esetében, ahol a tánc éppen a zenei forma mozgásbeli „leképezéséből” hozza létre a drámaiságot.

Pöche értelmezésében a zenei forma Hostinský-féle drámaisága a balettben testivé és vizuálissá válik: a tánc nem egy narratívát illusztrál, hanem a zenei folyamat „kinyitása” a térben és a testben. Ezzel a fejezet tovább bontja azt a hagyományos narratívát, amely a balettet másodrendű drámai műfajnak tartotta. A szerző éppen ellenkezőleg bizonyít: a balett saját, tisztán zenei alapú drámaisággal rendelkezik, amely bizonyos értelemben még közvetlenebb is, mint az operáé, mert a mozgás a zenei folyamat közvetlen fizikai manifestációja.

A következőkben, a Csajkovszkij-baletthez kapcsolódó nagy elemző részben, a szerző már nemcsak hatástörténeti összefüggéseket tár fel, hanem azt is megmutatja, hogy Csajkovszkij volt az első, aki a zenedráma eszményét tudatosan és következetesen építette be a balettbe. A Hattyúk tava és A diótörő zenéjét Pöche nem melodikus szépségükért, hanem experimentális dramaturgiájukért elemzi: a ritmikai aszimmetriák, a polifonikus rétegzettség, a hangszínek időbeli dramaturgiai



funkciói mind azt bizonyítják, hogy Csajkovszkij a balettzenét kísérleti médiumként kezelte. A tánc dramaturgiai íve a zenéből bomlik ki, és nem fordítva.

A szerző itt fogalmazza meg egyik legfontosabb tételét: a 19. század végére a balett a zene révén válik olyan drámai formává, amelyet nem lehet a zenétől független műfajként értelmezni. A „Musikdrama” fogalma ebben a kontextusban nem metafora, hanem pontos leírás: a mozgás a zenei folyamat testbeli manifesztációja, a koreográfia pedig a zenei dramaturgia „látványbeli leképezése”. Más megfogalmazásban: a szerző a balett történetét nem vizuális vagy tánc történeti, hanem zenei-dramaturgiai mediális térként határozza meg.

Összegzőként elmondható, hogy a kötet nem egyszerű balett- vagy zenetörténeti monográfia, hanem a tánc és zene kapcsolatáról való gondolkodás újrafogalmazása. A szerző öt nagy fejezete nem kronologikus áttekintést ad, hanem egy mélyen strukturált mediális genealógiát, amely a 18. század közepétől a 19. század végéig követi végig, miként alakul át a tánczene funkciója, esztétikája és dramaturgiai jelentősége. A kötet elméleti súlypontjai – a rezonancia, a mozgás belső és külső formái, a zenei absztrakció, a szimbolikus érzelmi kódok, a csoportképzés zenei logikája, a zenei dráma eszménye – mind egyetlen nagy összefüggés felé mutatnak: annak felismeréséhez, hogy a balett története nem érthető meg a tánc és zene közös medialitása nélkül.

A szerző azt bizonyítja, hogy a balett zenéje sohasem kísérőanyag volt csupán. Az affektusok dramaturgiai szervezőjeként, a kollektív mozgás ritmikai alapjaként, a cselekmény absztrakciós médiumaként és végül az önálló zenei drámaiság hordozójaként a balettzene minden korszakában aktív, teremtő és strukturáló erő. A könyv innovációja éppen abban áll, hogy ezt az eddig csak részleteiben tárgyalt összefüggést átfogó elméleti keretbe helyezi, és úgy mutatja be a tánc–zene viszonyát, mint a modern színpadi műfajok egyik legkomplexebb, legsűrűbb és legproduktívabb rendszerét.

A kötet további érdeme, hogy kilép a balett hagyományos narratívájából, amely sokszor vagy tánc történeti esztétikává szűkítette a műfajt, vagy a zenetörténet peremére helyezte a balettzenét. Itt a zene és tánc nemcsak „találkozik”, hanem együtt alkot médiumot: a test és hang egymást feltételező rendszereiben a mozgás és zene mindig közös jelentést hoz létre. Ez a mediális gondolkodásmód – amely a 21. századi művészet- és kulturális tudomány egyik alapvető irányzata – ebben a kötetben különleges történeti mélységgel kapcsolódik össze.

A szerző a balettet a modernitás tágabb művészetelméleti folyamataiba ágyazza, és megmutatja, hogy a 18. századtól a 19. század végéig a tánc és zene egymást formálva lép át újabb és újabb esztétikai stádiumokba: az affektusok impulzivitásától a geometrikus csoportszerkezetekig, a pantomim határain át az abszolút zene elvont dimenziójáig, majd végül a zenei dráma modern konstrukciójáig. A *Bewegte Klänge* ezért nemcsak történeti könyv, hanem elméleti mű; nem pusztán forrásfeltárás, hanem magyarázó modell; nem csupán egy műfaj története, hanem a mozgás és hang közös politikájának, érzékiségének és formálódásának nagy elbeszélése.

A kötet végére érve az olvasó világosan látja: a balett a 18–19. században nem „szép színpadi műfaj”, hanem a modern művészet elméleti kérdéseinek egyik fő laboratóriuma volt. A *Bewegte Klänge* talán legnagyobb érdeme éppen az, hogy ezt a laboratóriumot újra láthatóvá teszi, és rávilágít arra, hogy a tánc és zene nem egymást illusztráló, hanem egymást konstituáló közegek, amelyek együtt hozták létre a modern színpadi művészet alapfogalmait.

III. Wagner és a tánc

A *Wagnerspectrum* „Wagner und der Tanz” című tematikus kötete első pillantásra szűk, specialistáknak szánt részterületet ígér: azt, hogy miként jelenik meg a tánc Wagner műveiben



és azok utóéletében. Olvasás közben azonban hamar kiderül, hogy a kötet jóval többről szól. A tanulmányok sorra lebontják azt a makacs toposzt, amely Wagnert a „táncatlan” zenedráma prófétájaként állítja elénk, és megmutatják, hogy a tánc – mint testmozgás, ritmikai energia és színpadi látvány – a wagneri gondolkodás egyik rejtett, de annál hatásosabb dimenziója. A szerzők nem egyszerűen balettbetéteket vagy koreográfiai megoldásokat vizsgálnak, hanem a zene és mozgás mélyebb összefüggéseit: azt, hogyan válnak a tánchoz kötődő tapasztalatok a zenedráma ritmusának, dramaturgiájának és recepciójának alakító erőivé.

A kötet íve ennek megfelelően tág: az első tanulmányok Wagner saját tánczenei élményeit és a Strauss-dinasztiához fűződő, sokáig félreértett kapcsolatát elemzik, majd a Trisztán és a Parsifal „táncszerű” mozgástörvényei felé fordulnak. Ezt követik Delibes Sylviá-jának és Csajkovszkij A hattyúk tavának wagnerianus olvasatai, amelyek már a balett történetében mutatják meg a wagneri hangzás- és dramaturgiafelfogás nyomait. A későbbi tanulmányok a 20. századi színház- és táncmodernizmus felé nyitnak: a Ballets Russes Gesamtkunstwerk-eszméjének wagneri hátterét, Maurice Béjart koreográfusi Wagner-képét és a Venusberg-jelenetének bacchanálájának haláltáncértelmezések felé mutató metamorfózisát tárják fel.

A tematikus szám így egyszerre kapcsolódik a tánczene és balett történetét feltáró újabb kutatásokhoz (elsősorban Juliane Pöche Bewegte Klänge című monográfiájához), és lép túl rajtuk azzal, hogy a wagneri esztétikát a mozgásművészet egészének kontextusában gondolja újra. A recenzió célja, hogy ezt a finoman felépített ívet kövesse: megmutassa, miként bontja le a kötet Wagner és a tánc viszonyának hagyományos hierarchiáit, és hogyan rajzol ki egy olyan történeti és elméleti horizontot, amelyben a wagneri hatás nem csupán operatörténeti, hanem kifejezetten tánc-történeti és színházelméleti kérdésként is értelmezhető.

A kötet első nagy egysége két, egymást szépen kiegészítő tanulmányban tér vissza a 19. század tánc kultúrájának és Wagner zeneszerzői habitusának metszéspontjaihoz. Egon Voss írása Wagner és a Strauss-dinasztia kapcsolatát úgy rajzolja meg, hogy közben következetesen lebontja a „komoly” Wagner vs. „könnyű” bécsi tánczene szembeállítását. A fiatal komponista 1832-es bécsi tartózkodásától az 1875-ös bayreuthi születésnap ünnepségig követi végig, hogyan válik idősebb Johann Strauss a „bécsi zene valódi termékévé” Wagner szemében, és hogyan járulnak hozzá a Strauss-fiúk – Johann, Josef és Eduard – a Wagner-művek népszerűsítéséhez, tánczenei átirataik révén. Különösen meggyőző a rigai koncertprogram elemzése: Voss kimutatja, hogy a Strauss-keringőt dicsérő, „modernnek” és „pikánsnak” nevező kommentár jó eséllyel Wagner saját szövege – ez pedig árnyalja azt az utólag kialakult képet, amely a szerzőt mereven elzárkózó, elitista hierarchiák őreként mutatja. A tanulmány fő tanulsága, hogy a Wagner és a bécsi tánczene között feltételezett esztétikai távolság valójában termékeny kölcsönhatásokkal volt tele: a Straussok zenéje Wagner számára idegen, de inspiratív nyelv volt, amelyet a maga mitikus-dramaturgiai gondolkodásába épített be.

Erre a külső, recepció-történeti perspektívára rímel Hanna Walsdorf tanulmánya, amely a társastánc belső tapasztalatát hozza közel Wagner élettörténetéhez. A szerző a kultikus „Gesamtkunstwerk-próféta” mögött egy olyan alkotó portréját rajzolja meg, aki fiatalkorától kezdve táncolt, tánczenét játszott és improvizált – s aki számára a valcer, a polka vagy a polonéz nem lenézett populáris műfaj, hanem mindennapi gyakorlat volt. A parasztlakodalomban „vadul” átrohanó fiatal Wagner alakja, a tánc tankönyvek normatív etikettjével ütköztetve, pregnánsan mutatja meg azt a szabályszegő energiát, amely később a zenedráma formálásában is kulcsszerepet kap. Ugyanígy beszédek a párizsi tánczenekísérések és a későbbi, még 1876-ban is fejből játszott Auber-részletek: Walsdorf olvasatában ezek arra utalnak, hogy Wagner tánczenei memóriája nem tűnt el az „érett” művek mögött, hanem végigkísérte pályáját. A Zürcher Vielliebchen-Walzer és



a korai táncdarabok elemzése ehhez a biográfiai ívhez ad zenei illusztrációt, a „Twist mit Jeanne d'Arc” ironikus felidézése pedig azt a populáris Wagner-képet emeli be, amelyben a tánc már karikatúra és sláger formájában is jelen van. Walsdorf meggyőzően érvel amellett, hogy Wagner sem életrajzilag, sem esztétikailag nem volt „táncatlan” művész.

Míg Voss és Walsdorf a tánc és a tánczene történeti-társadalmi kontextusát rekonstruálják, Alfred Stenger tanulmánya a zene belső mozgástörvényei felől közelít: azt vizsgálja, hogyan jelenik meg a „táncszerűség” mint lüktetés, ritmikai impulzus és testiség két, a recepcióban hagyományosan „antitáncosnak” tekintett műben, a Trisztán és Izoldában és a Parsifalban. Stenger nem koreográfiai értelemben használja a tánc fogalmát, hanem a zenei folyamat belső dinamikáját írja le vele. A Trisztán első felvonásának „lengető” mozgása, a Trisztán-akkord állandó elhalasztott feloldása, illetve a szerelmi kettős lebegő, földöntúli „anti-tánc” olyan metaforikus koreográfiaként jelennek meg nála, amelyben a vágy, az ellenállás és az eksztatikus feloldódás játéka rajzolódik ki. A Parsifal elemzése ezzel szemben a rituális mozdulatok, a Grál-ceremónia lassú „ellen-tánc” felé fordul: a viráglányok jelenete mint érzéki hangtánc, a liturgikus mozdulatlanság mint sajátos koreográfia jelenik meg. Stenger fontos megkülönböztetése, hogy a két mű táncszerűsége eltérő antropológiai tapasztalatot közvetít: a Trisztán a vágy és a test halálon túli lendületét, a Parsifal a befelé forduló, transzcendenciát kereső mozgást teszi át zenei formába.

A belső mozgáslogika vizsgálatát Juliane Pöche két tanulmánya viszi tovább, amelyek Delibes Sylviáját és Csajkovszkij A hattyúk tavát olvassák a wagneri esztétika felől. Pöche szövegei nem egyszerű átvételek korábbi monográfiájából (Bewegte Klänge), hanem kifejezetten a „Wagner és a tánc” tematikus fókuszára hangolt újrafogalmazások. A Sylvia esetében a súlypont a „wagneriánus balett” lehetőségére kerül: Pöche azt mutatja meg, hogy Delibes hangszerelési modernitása, motivikus építkezése és a balett-dráma szoros zenei alátámasztása miként hoz létre olyan dramaturgiai folyamatot, amelyet a wagneri szimfonikus gondolkodás felől is lehet olvasni. A hattyúk tava-elemzés középpontjában Hostinský esztétikája áll: a zene és mozgás egységének eszméje itt válik egyfajta „wagneri szintézissé”, amelyben Csajkovszkij balettzenéje már nem pusztán illusztráció, hanem a cselekmény hordozója. Pöche tanulmányai így hidat képeznek a német zenedráma és a francia–oroszbalettrepertoár között, és azt sugallják, hogy a wagneri hatás a 19. század végére a balett műfajában is strukturáló elvvé válik.

A kötet következő egysége a wagneri eszmék színház- és táncmodernizmusban betöltött szerepét vizsgálja. Leila Zickgraf Alekszandr Benua híres, a Beszélgetés a balettről című esszéjét olvassa újra, és a Ballets Russes Gesamtkunstwerk-ideálját helyezi a századforduló színházreform-diskurzusának kontextusába. Érvelése szerint Benua programja látszólag a Wagnerrel való szakítás retorikáját követi, valójában azonban ugyanabból a közép- és nyugat-európai eszmetörténeti horizontból táplálkozik, amelyet a wagneri zenedráma-koncepció is kijelölt. A Ballets Russes vizuálisan és koreográfiaileg radikálisan új színpadi világa – Zickgraf olvasatában – nem „wagnermentes”, hanem a Gesamtkunstwerk modern átértelmezése: a verbalitást háttérbe szorító, a zene és látvány szövetségére építő színházkép, amelyben a tánc válik a jelentés elsődleges hordozójává.

Ezt a gondolati vonalat folytatja Eva Rothenberger tanulmánya Maurice Béjart A székek (Les Chaises) című koreográfiájáról, amelyben Wagner nem mint idézhető zeneszerző, hanem mint esztétikai világkép inspirációs forrása jelenik meg. Rothenberger finoman mutatja ki, hogyan tér vissza Béjartnál a wagneri „teljességigény”, a mítoszteremtő teatralitás és a rituális gesztus, miközben a koreográfia konkrét zenei anyaga már más. A test és hang dialógusa, az ünnepi–liturgikus keretezés és a filozófiai többlet iránti igény olyan vonatkozási pontok, amelyek Béjart wagnerizmusát a 20. század második felének táncmodernizmusába ágyazzák. A kötet szerkezete szempontjából



Rothenberger írása mintegy lezárja a történeti ívet: megmutatja, hogy a wagneri esztétika nem áll meg a 19. század végén, hanem a kortárs koreográfiai gondolkodásban is tovább él.

A tanulmányok sorát Hyacinthe Boisson írása teszi teljessé, amely visszafordul a Tannhäuser nyitó képéhez, a Venusberg-jelenethez, és a bacchanáliát követi végig a divertissement-től a haláltáncig. Boisson azt vizsgálja, miként bontja meg Wagner a francia grand opéra konvencionális balettbetétjét: a társadalmi reprezentációra épülő, rendezett táncképet fokozatosan a kontúrjait vesztő erotika, a gomolygó testtömeg és az elragadás mozgásdramaturgiája váltja fel. A tanulmány egyik legerősebb állítása, hogy a Venusberg bacchanáliát valójában a „wagneri antitánc” korai kísérlete: olyan koreográfiai tér, amely formailag még a hagyományos balettre támaszkodik, tartalmilag azonban már a modern haláltánc-esztétika felé nyit. Boisson recepciótörténeti áttekintése megmutatja, hogyan válik ez a jelenet a századforduló táncművészetének referenciapontjává, ahol a csábítás rituáléja fokozatosan a dezintegrált testiség és a modern szorongás allegóriájává alakul.

A Voss, Walsdorf, Stenger, Pöche, Zickgraf, Rothenberger és Boisson által kijelölt vonal így nem pusztán egymás mellé helyezett esettanulmányok soraként olvasható, hanem a kötet belső dramaturgiájaként is: az anekdotikus bécsi tánc kultúrától és a biográfiai táncélményektől a zenedráma belső mozgástörvényein és a balettrepertoár wagneriánus átértelmezésén át a Ballets Russes és Béjart modern esztétikáig, végül pedig vissza a Tannhäuser forráspontjáiig. Ebben rejlik a tematikus szám legnagyobb erénye: a „Wagner és a tánc” kérdését nem szűkíti le egyetlen diszciplináris nézőpontra, hanem történeti, esztétikai és recepciótörténeti horizontokat köt össze – következetesen úgy, hogy közben a tánc a wagneri gondolkodás egyik lényegi, nem pedig járulékos dimenziójaként rajzolódik ki.

IV. Összegzés

A két kötet együttes olvasata azt bizonyítja, hogy a tánc – akár társasági gyakorlatként, akár koreografált színpadi formaként, akár metaforikus zenei mozgásként – a 18–19. századi zenés színház egyik legmélyebb szerkezeti energiája. Juliane Pöche monográfiája széles történeti panorámát rajzol, amelyben a tánczene és a hangszerezési újítások fejlődése a klasszicizmustól a későromantikáig követhető, míg a Wagnerspectrum tematikus kötete ezt a panorámát szűkebb fókuszba állítva mutatja meg, hogy Wagner művészete miként épül ezekre a hosszú távú táncesztétikai örökségekre – akkor is, ha a komponista a balettet időnként élesen kritizálta.

A két könyv metszéspontja világos: a tánc nem perifériális jelenség, hanem olyan zenei és dramaturgiai gondolkodásmód, amely Wagner esetében is meghatározó szerepet játszik – az életvilág hétköznapi tapasztalataitól a zenedráma ritmikai struktúrájáiig, a balett hagyományos betétjeitől a modern táncmozgás esztétikai újraértelmezéséig. Pöche kettős jelenléte a két kötetben nem pusztán szerzői átfedés, hanem intellektuális összekötőelem: kutatásai révén a tánc mint művészeti és gondolkodási forma olyan történeti mélységet kap, amely a Wagner-kötet értelmezési horizontját is kitágítja.

A recenzált művek együttesen erősítik meg azt a tételt, hogy a tánc a 19. századi művészeti modernitás egyik alapvető mediális metaforája: nemcsak a test mozgása, hanem a hangzása, a ritmusa, a dramaturgiája és az esztétikai gondolkodása is. Ebben a tágabb perspektívában Wagner már nem a balett tagadjaként, hanem – sokszor tudattalanul is – a tánc modern esztétikájának egyik alakítójaként rajzolódik ki. A két kötet közös tanulsága ezért az, hogy a wagneri életmű és a tánc történet nem párhuzamos, hanem metsző, egymást kölcsönösen értelmező és gazdagító viszonyrendszert alkot.



Kürti László

Küldetés az útvesztőbe*

Az amerikai modernista művészet panteonjában kevés olyan személyiség magasodik ki, mint Martha Graham (1894–1991). Graham, minden idők egyik legnagyobb koreográfusa, aki egy olyan ősi, dinamikus és a test érzelmi életében gyökerező forradalmi tánctechnikát dolgozott ki, amely felforgatta a hagyományos szókincset, és táncosok, koreográfusok generációit formálta szerte a világon. Széleskörű karrierje során megalapította az ország egyik legrégebbi táncársulatát, és csaknem kétszáz balett-koreográfiát készített. Ezek mindegyike remekmű. Hosszú alkotó évei alatt formálta a huszadik század esztétikai vitáit, belefolylt az eseményeibe és kritizálta a divatos gondolatokat, olyan műveket alkotva, amelyek az emberi élmény lényegét, az érzelmek ellentmondásait feszegették. Az amerikai táncos és koreográfus számtalan kitüntetésben részesült. A Time magazin „Az évszázad táncosának” választotta, Gerald Ford amerikai elnök pedig az Elnöki Szabadságéremmel tüntette ki.

Graham hatása nemcsak a hazájában érződik, ikonikus mozdulatai és közreműködése vizionáriussá, igazi transzkulturális személyiséggé emelte. Övé a ma legismertebb tánctechnika, ami a nevét viseli. Mint a legtöbb nagy művész, Graham is elhivatott (megszállott?) specialistaként dolgozott, ellentmondást nem tűrt, és még kevésbé viselte el az egyénieskedő magamutogató táncolást. Deborah Jowitt, az ismert tánckritikus megírta Grahamról az egyik talán legfontosabb alapművet, amelynek már a címe is sokatmondó: Küldetés az útvesztőbe (Errand into the Maze). Ez egyébként Graham 1947-es koreográfiájának a címe, amely mind a mai napig szerepel társulatok repertoárján; 2025-ben például az English National Ballet állította színpadra. Graham igazi lángelme volt, őrá aztán tényleg nem igaz, amit maga is többször hangoztatott: „Mindenki génusként születik, de a többség csak pár percig képes azt megmutatni”.

Jowitt maga is profi táncosként kezdte pályafutását az 1950-es években, tanult José Limón koreográfustól, és a New York University táncintézetén tanított tánckritikát. Korábbi kötetét José Limon, Meredith Monk és Jerome Robbins munkásságáról írta. Jowitt hihetően érzékelteti Graham indulását a pennsylvaniai Alleghenyben töltött gyermekkorától egészen Ruth St. Denisszel való találkozásáig, majd a Denishawn Schoolban töltött korai tanulmányait elemzi. Megtudjuk, és néha több részlettel is, mint ez idáig ismert volt, hogy Graham színpadon kívüli kalandjai és csalódásai mennyit segítettek a túléléséhez, a koreográfiák elkészítéséhez. A Küldetés az útvesztőbe című koreográfiájának is ez a mondandója: Ariadné a Minótauroszt barlangjába megy, hogy találkozzon a szörnyvel, a félelemmel, és leküzdje őt. A legfontosabb, hogy Jowitt a könyvében Graham alkotásait helyezi történetének középpontjába, és ezt könnyedén teszi, hisz maga is táncos volt, Graham-technikát tanult. Jowitt nyelvezetében mindezt nyers intenzitással kapcsolja az alkotóhoz, aki szinte mindenben, amit koreografált, hősnőt alakított, többek között Jeanne d'Arcot, Jokasztát, Klütaimnéstrát és Juditot. Ebben a kötetben Graham ismét a középpontban tündöklök, Jowitt pedig hiteles reflektorfényt vet életére és munkásságára. Grahamot az 1970-es évek végén, és a

* Deborah Jowitt: Errand into the Maze: The Life and Works of Martha Graham. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2024. 480 old.



következő évtized elején láttam, mindig egy-egy előadás szünetében vagy a bemutató után, ahogy a rajongók gyűrűjében sétált. Egyszerre volt megrendítő jelenség és tiszteletet parancsoló, varázslatos személyiség. Valamikor acélos teste már mutatta az évtizedek könyörtelen munkatempóját és alkoholizmusát. Mindig odaadóan hallgatta a tisztelgők beszédét, néha-néha sokatmondóan mosolygott – igaz, nem sokszor – vagy lazán legyintett kesztyűs kezével. Graham, a „modern tánc Picassója,” ahogyan a kortárs és jóbarát, Agnes de Mille hívta, az egyetlen olyan amerikai művész, akiről még életében számos tánc történeti és táncesztétikai kritika született. A jelentős számú életrajzi művet felsorolni is nehéz. A róla szóló könyveknek csak egy töredékét ismerem, a Graham-technikát bemutatókból is csak néhányat, azokat is angol nyelven. Magyarországon megjelent Graham-könyvek közül Lőrinc Katalin kis könyvét (Martha Graham nyomában) olvastam, amely Jowitt kötete mellett is megállja a helyét, de azt hiszem, hogy Jowitt könyvével felvértezve, elérkezett az idő egy friss, teljesebb Graham-életmű összeállítására, kiadására.

Graham több mint 180 koreográfiát készített – pontosabban 181-et – hosszú munkássága alatt. Ezek között számtalan történeti-mitológiai és úgynevezett kevés etnikus-nemzeti koreográfia található. Graham vallotta, hogy a test megőriz valamit a mitikus múltból, csak ezt nem mindig tudjuk előcsalogatni. Jowitt érvelése szerint a Graham-koreográfiák azért maradandóak, mert archaikus mondandóra épített feszültség és állandó izgalom van bennük, amivel megismétli Graham egy mondatát: „Ha egy koreográfus nem tudja a figyelmet fenntartani táncával, akkor nincs helye a táncművészetben”. Az amerikai etnikusság sajátos része Graham művészetének, és ebbe természetesen az ún. amerikanista művek tartoznak, bár Graham nem érzett különbséget az amerikai és más népek táncai között. Mindegyiket egyformán szerette és tisztelte, egyedül azért sajnálkozott, hogy valójában nem nyúlt (nem tudott?) az amerikai őslakosok táncaihoz, ahogyan mesterei Ted Shawn vagy Ruth St. Denis. Úgy tudom, hogy Graham nem használt sohasem magyar témát vagy olyan mozdulatsort, amely magyarnak, magyarosnak tekinthető, ám kifogástalan zenei ízlését jelzik Bartók, Kodály és a zongorista-zeneszerző Harsányi Tibor zeneműveire készített koreográfiái.

Graham megértéséhez a kulcs magukban a koreográfiákban rejlik, és szerencsénkre Jowitt ezek alapos ismerője. A Village Voice tánckritikusaként ingyen láthatott minden New York-i táncbemutatót, így képes volt leírni, amit tud és érthetően átadni azt az olvasónak. Könyvében az életrajzi narratívát Jowitt folyamatosan meg-megtöri egy-egy koreográfia elemzésével, így nemcsak azt tudjuk meg, hogy mi zajlik a színpadon a táncosok között, hanem annak személyes értelmezését is átadja nekünk. Persze nem mindegy, hogy az olvasó táncos vagy éppen csak műkedvelőként szereti nézni a táncot, mert akkor Jowitt mondatai másként értelmezhetőek. Például Graham ún. „amerikanista” moderntánc-korszakának az egyik első darabja a Frontier (Határ) volt, amely szólót 1935-ben táncolta. Jowitt érzékletesen fűzi saját gondolatait a táncmozdulatokhoz, ahogy írja: a koreográfus egyik mozzanatában előre billen, miközben az egyik lábát hátra rúgja, két kezét összekulcsolja a háta mögött, majd az egyik karját a homloka elé emeli, mintha gondolkodna vagy örömhorma lenne. Jowitt szerint Martha Graham egy éles eszű, nehéz személyiség, ám valójában szerfölött érzékeny zseni volt, akinek vonzereje még a legerősebb személyiségeket és pályájukat is magával ragadta. Ilyen volt például a zongorista Louis Horst, akivel együtt élt és aki éveken keresztül előadásról-előadásra kísérte Grahamet. Jowitt nem kertel, a pozitív diadalokat és a reménytelen csalódásokat humorral és részletekre kiterjedően bontja ki. Egy korai kritikus, amikor egy darabját szürkének és formalistának keresztelte, Graham – állítólag, de Jowitt rendszerszerű kutatása miatt ebben nem kételkedhetünk – dührohamot kapott és több porcelánvázát a földhöz vágott, Horst azonban megragadta a koreográfust és visszaterelte a stúdióba.



Martha Graham kilencvenhat évig élt és alkotott. Lankadatlan energiát fektetett abba, hogy megértse és irányítani tudja a testét, hasznosíthassa a mozdulatok páratlan lehetőségét. A több mint négyszáz oldalas könyv kiváló bibliográfiája és jegyzetanyaga mutatja a tánckritikus Jowitt kutatói tehetségét, nem csoda, hogy megjelenését követően több díjat is kapott. Nem találtam sem feleslegesnek, sem pedig túl akadémikusnak a könyv jegyzetapparátusát, irodalmi hivatkozásait. Azonban a könyv olvasása után nem tudtam eldönteni, hogy valójában a szakembereknek szól igazán Jowitt könyve, vagy a laikusoknak, talán egy kicsit mindkettőnek. Azt hiszem a tapasztalt tánckritikus Jowitt elérte a célját: aki olvassa könyvét egyet tehet, azonnal keres a neten vagy filmen egy Martha Graham koreográfiát, és belefeledkezik annak nézésébe. Mert, ahogyan Graham is sokszor kifejtette, egy táncot nem lehet megérteni, még kevésbé szavakkal leírni, mert a tánc lényege a mozdulat.



Kürti László

Magyar menyegző*

A Magyar menyegző Káel Csaba, a MŰPA vezérigazgatójának és volt filmügyi kormánybiztosnak az alkotása. A rendező a Színház-és Filmművészeti Főiskolán Makk Károly, Gazdag Gyula és Szabó István tanítványa volt, és eddig egy játékfilm, az 1994-ben készült Bánk bán operafilm fűződik nevéhez. Káel nem ismeretlen a néptáncos berkekben, a Bartók Néptáncegyüttesben táncolt egyetemista korában, majd a Kodály Együttesről, amelynek Zsuráfszky Zoltán volt a vezetője, készített egy dokumentumfilmet (Hagyományainkból 1987). A Magyar menyegző története egyszerű, talán túlságosan is az. Két néptáncos és rocker fiatalember Budapestről egy erdélyi, kalotaszegi faluba utazik Wartburgjukkal, ahol egy lakodalom közepébe csöppennek. Hamarosan kibontakozik egy konfliktusos szerelem az egyik fiú és egy helyi lány között, mert a lánynak van egy korábbi szerelme, aki történetesen román. A narratívához egy ikoncsempészet is kapcsolódik, így szereznének a pestiek pénzt egy áhított gitárra, majd a fő cselekmény apropója a főhősnő magyarországi áttelepülésébe csap át. A táncmuzsikával és tánccal bőven fűszerezett filmben, a drámai tetőpontot a budapesti és a helyi fiú párbajszerű táncolása adja, de a lány választottja a budapesti fiú lesz, ami garantálja a happy endet. A film alaptörténete nem hamis: tömegesen utaztak magyarországi fiatalok vélt vagy valós szerelmüket látogatni Romániába, akik hasonlóan a filmbeli fiúkhöz, segítettek kimenekíteni őket Nicolae Ceaușescu karmaiból. A rendező kifejezésével filmje egy romkom „néptáncfilm”, amihez elismert koreográfusok szolgáltatták a muníciót és a szereplőket – a falusi tömeget - a Magyar Nemzeti Táncegyüttes és a Magyar Állami Népi Együttes táncosai adták. A film hallatlanul nagy büdzsével, mintegy 1,5-2 milliárdnyi forintból készült, az MTVA és a Szupermodern Stúdió koprodukciójával, valamint a MOL — Új Európa Alapítvány és a Batthyány Lajos Alapítvány támogatásával. A filmet a zene „diktálta”, szól a rendezői elv.¹ A nagy kérdés persze az, mennyire lehet sikeres egy film, ha az egyszerű romantikus történet a nézők figyelmét nem a karakterek kibontásával, hanem a folyamatos népi táncolással, és a profi zenekari muzsikával szeretné fenntartani.

A Magyar menyegző a nemzetközi tánc- és esküvői filmek sorában vív majd ki tekintélyt, ha egyáltalán. Ebben az amerikai filmgyártás verhetetlen, pláne, ha nem számítjuk ide Bollywood zenés-táncos dömpingjét. Az USA-ban minden nagy táncdivathoz és minden táncformához gyártottak filmeket, így a táncfilm művészi formanyelve sokrétű, és mint olyan, önálló zsánerként tölti meg melegséggel a táncrajongók szívét. A megannyi filmtörténeti klasszikus közül, csak említéskeppen sorolom a következőket: Gene Kelly fantasztikus táncát megörökítő 1952-es Ének az esőben; Bob Fosse két filmje, a weimari köztársaság idején játszódó Kabaré (1972), és a Mindhalálig zene (1979); a diszkóéra első nagy sikerfilmje, Szombat esti láz (1977); a balett témájú 2022-es Cédric Klapisch rendezte francia Tánc az élet, a párizsi opera balettsztárjával (Marion Barbeau) a

* Magyar menyegző, színes, romantikus néptáncfilm, 93 perc, 2025. Rendezte: Káel Csaba. Főszereplők Törőcsik Franciska, Kovács Tamás, Kövesi Zsombor, Koreográfusok, Zsuráfszky Zoltán, Mihály Gábor. Magyar menyegző – werkfilm 2026.

¹ „Háklis vagyok rá, hogy ne törekedjen semmi a zene elé”, Interjú a Magyar menyegző rendezőjével, film.hu, 2026. 01.28. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kael-csaba-haklis-vagyok-ra-hogy-ne-torekdedjen-semmi-a-zene-ele.html>



főszerepben. Természetesen, ezeken kívül számtalan alkotást lehetne még sorolni, amelyek kitűnően egyensúlyozzák a film fő cselekményét élvezetes zenei- és táncbetétekkel (Cigányok ideje, 1988, Szabad a tánc, 2012, Sójak/Suspírja, 2018).

Sőt, ismerünk felejthetetlen jeleneteket, amelyekben maradandó s lappangó érzelmi feszültség keveredik a pergő vagy éppen sejtelmesen izgató táncolással. Quentin Tarantino mestermunkája a Ponyvaregény (1994), amelyben John Travolta és Uma Thurman fantasztikus kettősének mozdulatait mind a mai napig imitálják a táncparketten. Egy korábbi példa Debra Paget erotikus kigyótáncos hastáncja az 1959-es Indiai sír (The Indian Tomb, Das indische Grabmal) című, egyébként felejthető filmben. A magyar-hollywoodi filmrendező, André de Toth 1959-es klasszikus noir westernjének, a Day of the Outlaw (A Betyár ideje/A bandita napja) ötperces táncjelenete a filmgyártás egyik legsztiszesejebb feszültségforrása, ahogy a banditák egymás kezéről adják a nőket a táncban. A magyar filmgyártásban is léteznek ikonikus táncjelenetek, hogy csak Fábry Körhintáját és Szomjas György ikonikus keleti westernjének (Rosszemberek) rövid csárdabeli táncjelenetét említsem.

A lakodalmas film úgyszintén egy önálló filmszár, és a Magyar menyegző is ide sorolható. Az amerikaiak közül számtalan film ismert, a nemzetköziek pedig tovább növelik a számot, ezek többsége giccses vígjáték, paródia. Ez utóbbi mezőnyből kiemelkedik a folklór elemekre épített szimbolikus szerelmesfilm, Szergej Paradzsanov 1965-ben bemutatott alkotása, az Elfejtett ösök árnyai. A sok tánc, zene és vallásos filmmontázs ellenére, Paradzsanov nem néprajzos filmet készített, az ukrán, tulajdonképpen hucul nép gondolatait, az életéről és a szenvedésről szóló elképzeléseit vitte filmre, bravúrral. Sikerfilm volt a cseh Két menyasszony, egy esküvő (2019) vagy a szlovák Juraj Jakubisko 1968-as merész ötleteket tartalmazó és az izgalmakat sem kerülő filmje, a Szökevények és zarándokok (Zbehovia a pútnici). Ebben a népi kultúra bemutatását különféle lakodalmak keveredésével, illetve politikával, halállal és szerelemmel vegyítve látjuk. Hatalmas alkotás a nagyváradi születésű Demian József operatőri munkáját dicséző Kőországi lakodalom (Nunta de piatră) című román film. A Dan Pița és Mircea Veroiu rendezte filmnek a második része egy fiatal lány és egy idősebb férfi eleve kárhozatra ítélt lakodalmát ábrázolja. A lakodalomban nincs semmi folklorizmus, a konfliktusos karakterépítést meg-megszakítja a táncra és a folyamatos étkezésre fókuszáló kamera. Az álnépiségtől mentes tánc viszont rendkívül fontos szerepet kap, keveredik benne az új és a régi, a nyugati tánc a hagyományossal, a falusi zene a divattal (ezt már a gramofon zenéjére járja a nép), mintegy kontrasztként előrevetítve a happy endet, a menyasszony és egy zenész szökését. Sem a tánczene — annak ellenére, hogy folyamatos hallható —, sem a tánc — amelyet nem profik táncolnak — nem tolul erőszakosan az előtérbe, nem nyomja el a drámai cselekményt, együttesen adnak feszült lüktetést az egyébként nyomasztó rítusnak. Nem csoda, hogy a film a hazai pártfunkcionáriusok tetszését nem nyerte el, a kilátástalanság, a lepusztult vidék megmutatása nem volt ínyére a cenzoroknak, ezért az alkotás dobozba került. Fantasztikus Andrzej Wajda az értelmiség és a parasztság életünnepeinek drámai Esküvője (1972), amelyet szellemek zavarják meg, hogy lehetőséget adjanak az elmélkedésre a lengyel társadalom történelméről és jövőbeli kilátásairól.

Ezekkel a művészfilmekkel összevetve látszanak igazán a Magyar menyegző hiányosságai. Érdemes elsőként említeni a nagyon hasonló történetű és érdemtelenül elfelejtett magyar filmet, az 1944-es Kalotaszegi madonnát. A Magyar menyegző lényegében lemásolja Szeffedin-Rodriguez szerelmi történetét és a viseletes háttérszereplő kliséjét a Kalotaszegi madonnából. Káel filmje valójában nem nóvum: se nem táncfilm, sem nem lakodalmi film. A látszólagos néprajzi keretet nem támasztja alá egy jól kidolgozott (megírt?) narratíva. A film poénjai gyengék, a paródia nem közeledik a groteszk felé, hiányzik belőle a gúny és főleg az irónia. A nagytotálból felvett képek



egyszerre nyújtanak felületes és hamis élményt, mert a kalotaszegi táj jellegzetességei — márpedig vannak ilyenek — csak röpké felvillanást kapnak. Nem kétséges, a kalotaszegi faluképtől elbűvölt budapesti rendező nem tudott mit kezdeni a valós „kalotaszegiséggel”, ami miatt egy erőltetett tájidegenség ül a filmen. A különböző helyszíneken felvett jelenetek összemontírozása egyetlen egy helyi közösség megismerését sem teszi lehetővé, egyetlen egy kalotaszegi férfi vagy nő karaktere sem bukkan elő a legényes táncklippekkel tarkított laza szövésű narratívából. Az pedig, hogy a Szentendrei Szabadtéri Múzeumban forgatták a belső jeleneteket, szürreális archaizálássá teszi a produkciót. Tényleg nem találtak a helyszínen olyan nagy termet, amely hiteles helyszínt biztosított volna a lakodalmi jelenet megrendezéséhez? Kellett egy téglaburkolatú „műcsűr”? Megjegyzem, 1982-ben a lakodalmak már a helyi „kultúrban” zajlottak Erdély-szerte, így a csűrben tartott lakodalmi étkezés álnépi csúsztatás felsőfokon. A nagyjátékfilmes „kalotaszegiség” nem ad hihető élményt a rendező valamikori történetéről, amikor véletlenül belecsöppent egy magyarvistai lakodalomba. A néző nem is tud mit kezdeni a felbukkanó egyetlen egy román rendőr karakterével, aki pedig magyarul beszél, s torzó a gyimesi karakter hirtelen feltűnése is a filmben - népviseletben, ütőgardonnal a hátán (!). Az áhított ikonokért csempészett cigaretta és fogamzásgátló is sántít. Az 1980-as évek elején az erdélyi magyaroknak vitték sokan ezeket az élelmiszer-csomagokkal együtt. Maga az ország (Románia) és a népe, nem része a Magyar menyegzőnek, csak a magyar történeti táj, a Cifravidek az.

A film elsősorban táncházturizmus emlékeként értelmezhető, azonban éppen a folytonos tánc, zene és színesség miatt a saját csapdájába esett. Bár a pompás női viselet elkápráztatja a nézőt, a külföldit még jobban, mindez a 19-20. század fordulójának iskolapéldáját idézi, amikor a magyar értelmiség népszerű, divatos kultúrzarándokhelyévé vált Kalotaszeg. Akkor a budapestiek segítségével indult el a turizmus, a népi kézművesipar, ahogyan az 1930-as évek elején a turizmus által pénzelt Gyöngyösbokréta is csalogatta a nyugati látogatókat a gazdasági válságba süllyedt országunkba. Most ezt akarta a rendező megismételni akkor, amikor az 1980-es években már Észak-Amerikában is táncolták a legényest, és a kalotaszegi varrottast a német és a holland boltokban árulták.

Amennyire hagyománycentrikus, legalább annyira mítoszteremtő a mai táncművészi muzsika visszahelyezése egy korábbi kalotaszegi lakodalomba. Az 1970-80-as évek fordulójára az erdélyi cigányzenészek már törvényszerűen „modernizáltak”, kezükben megjelent a dob, a szaxofon, a tangóharmonika. Ez utóbbi hangszer egy rövid kocsmai jelenetben bukkan fel a filmben, aztán el is tűnik. Köztudomású kutatói berkekben, hogy a régi stílusú népzene – ami ma a táncművészi világzene unikuma — minimális arányban jelent meg a lakodalmi mulatságokban. A kalotaszegi szülők, és nem csak ők, a székelyföldiek, mezősgiek és a Kükküllő-mentiek is, panaszkodtak már akkor arra, hogy a fiatalok a diszkóban táncolnak, a hagyomány kevésbé, vagy már egyáltalán nem érdekli őket. A következmény? A kalotaszegi legényest ma többen táncolják Japánban, mint hazájában! A világzene mintájára kicsiszolt táncművészi muzsika, valamint a táncművészi stílusú legényes táncolás nem előnye, inkább hátránya a filmnek. Azt úgy feltüntetni, mintha egy kalotaszegi lakodalom teljes repertoárját ténylegesen ilyen zene vagy táncolás töltötte volna ki, nonszensz. Bár a rendező interjúiban erősködik, hogy az autentikust akarta filmre vinni, csak hogy a filmművészet nem erről szól, azt inkább érzékeltetni, sejtetni kell, ahhoz viszont szükséges a művész táncban, zenében, film- és képzőművészetben egyaránt, ahogyan azt Paradzsjanov, Wajda vagy Klapisch tette filmjében.

A rendező szerint filmje „néptáncfilm”, ami nem ilyen egyszerű. Nem ez az első ilyen próbálkozás a volt keleti blokk országokban, a két világháború közti populizmus hagyományként vitte a paraszti folklórt vászonra, a színpadra pedig már jóval korábban. Ezt folytatta egy fokkal giccsesebben a kommunista ideológia, amelynek következtében sorra születtek táncfilmek. Itt csak néhány példát



citálok. Az egyik ilyen film az 1952-es szlovák Josef Mach Haza (Rodné zem) című filmje, amely egy tánccsoport alakulásáról szól. Ha lefejtjük a sztálini mázat, az egyház- és vallásellenességet, valamint a szövetkezeti traktorosdit, a történet egy igazi „néptáncfilm”; a gorál lakodalmi keret pedig egy értékes kuriózumként hitelesíti a filmet. A Haza rendezője a film táncjaihoz két táncegyüttes (SLUK, Lúčna) koreográfiáit és táncosait használta. Nem lenne érdemtelen a szlovák filmet görcső alá venni, mivel egy magyar területen is ismert népdal és táncforma (čapášový) is felbukkan benne. Egy újabb szlovák alkotás, Marek Ťapák 2012-es Tánc a cserepek között (Tanec medzi črepinami) táncfilmje, igaz szomorú folytatással, mert a magyar koreográfusa, Varga Ervin – aki számos együttesnek dolgozott és koreográfiáival hírnevet vívott ki magának – a bemutató után elhunyt. Ez a film számtalan szálon illik bele a szlovák táncagyomány megörökítésének a folyamatába, hiszen a rendező annak a Martin Ťapáknak a fia, aki a SLUK alapítója, és az említett Haza című film koreográfus-főszereplője is volt. A sort folytathatnám a 2019-es georgiai (korábban grúz) és svéd Levan Akin filmjével, az És aztán táncoltunkkal. A néptáncosokról szóló alkotás nem hagyja a nézőt unatkozni, hiszen a történet és konfliktus szépen illeszkedik a táncosok személyiségéhez és tudásához. Sőt, egy meglepő fordulattal ismerjük meg a táncos coming-outját, és ezzel a film egy olyan lépést – vagy inkább ugrást – tett, amely a macsó, férfiközpontú ideológiát is megrengette, úgy a film hazájában, mint külföldön. Semmiképpen sem maradhat ki a felsorolásból a 2024-es bolgár alkotás, az Esküvő, Magdalena Ralcheva díjnyertes filmje, amely azt mutatja meg, hogyan kell a falusi témát izgalmasan beépíteni a narratívába úgy, hogy ne minden jelenet a hagyomány dicsőítéséről, az önfeledt éneklésről, a zenéről és a táncról szóljon. A szlovák néptáncfilmek és a Magyar menyegző közt eltelt évtizedek ellenére, a párhuzamok és hasonlóságok – mondjuk a koreográfusok, Stefan Toth és Stanislav Dúžek, valamint a magyar Rábai Miklós, Timár Sándor és tanítványai szerepe és életműve között – figyelemre méltóak, megérdemelnék a további elemzést.

Mennyiben nővum Káel Csaba táncfilmje, és újjáélesztésként válik-e el az említett filmekről? A filmes táncjelenetek és a cselekmény közötti arány az utóbbi rováására szerepel, sőt, még a karakterek hátrányára is. A táncbetétek önkényes felvillanásai a sztorihoz, a szereplők gondolataihoz vagy érzelmi világához kevés támasztékot adnak. A „tánc-a-táncért” elv már csak azért sem működik, mert hiányoznak a táncos egyéniségek. Persze kitűnő táncosok járnak a legényest, hisz profi együttesek tagjairól van szó, ám másodpercnyi szereplésük nem tükrözi táncművészi tudásukat. Kellékek és díszletek csupán, nem szereplők, akik csak a szaggatott narratívát teszik pörgővé. A rendező és koreográfus segítői nem tudták elválasztani a színpadi- és a tánc házas táncolást, mert a kettő ötvözetéből nem született táncfilm, nem úgy, mint Carlos Saura 1983-as Carmenjéből, ami stúdióban forgatott, profi táncosokkal készült páratlan alkotás. Úgy vélem, hogy Káel nem tudott mit kezdeni a kalotaszegi férfitáncal, a legényessel vagy figurással, azon túl, hogy azt látványosan is lehet táncolni. Ma már elvélve akad a kalotaszegi területen olyan férfitáncos, mint a táncgyűjtések hőskorában, a nagy nevek – Kalló, Poncsa, Gergely, Varga és Mátyás, már csak az archív felvételeken élnek. A budapesti táncosok technikai bravúrja ellenére, táncuk nem „falubeli”. Persze nem is ez lenne a fő kritérium, a művészek, a művészet szintjén kellene, hogy megjelenjenek, hiszen ezt vallotta a rendező is róluk, hogy megmutatják „sokrétű tudásukat”. A beállított jelenetek és koreográfiák ezt nem tudják reprezentálni. A sietős TikTok-videókra emlékeztető klipek nem segítenek a zsúfolt táncjelenetekből táncfilmet kreálni, bár a vágók (Makk Lili, Kiss Viktória) elismert szakemberek, ahogyan az operatőr-producer (Lajos Tamás) is. Táncos szemmel nézve, az összefüggéstelen képsorok miatt nem érezzük a hangulati elemek folytonosságát, az autentikusságot még kevésbé. A táncegyüttesek tagjai csak motívumokat villantanak föl, a táncos egyéniségük nélkül, a rövid snettek nem kapcsolódnak a cselekményhez, a karakterek kidomborításához. A random felvillanó táncjeleneteknek kevés közülük van a cselekményhez, így a harmóniahány két filmet eredményez.



A cselekmény-táncpezód dualizmusa például a „paradzsjanovi” képi világban teremtett újat, a huculok közösségi és egyéni táncolása, a testrészek pillanatnyi rezdülései beleivódnak a nézőbe, úgy, hogy azokat nem tudja elfelejteni. Wajda Esküvőjében a tánc, a szereplők kétségbeesett élet-halál harcához ad érzelmi muníciót, azzal együtt kovácsolódik egységgé a történelmi dimenzió, ami a Magyar menyegző felszínes szerelmi sztorijától messze áll. Egy rövid jelenetben láthatunk román párostáncot, ami csupán a főszereplő lány és a román fiú feszült kettőse, amely talán az egyedüli szép jelenete a filmnek. Ezen kívül még egy román férfitáncot is látunk, ami legalább annyira kilóg a sorból, mint a gyimesi ismerős, aki aztán eltűnik a filmből, hogy sohase jelenjen meg még egyszer.

A film rendezője többször állítja a Magyar menyegző werkfilmjében és interjúkban, hogy az „autentikusság” vezérelte, ahogyan a gazdag népművészetet s ezen belül a zenét és a táncot szerette volna „hiteles mozifilmmé gyúrni”. A felvételek egy része Bogártelkén, Magyarvistan és Mérán készült, a Nádas-mente hagyományörzőnek és cífrának tartott falvaiban. A filmbeli lakodalom mozaikszerű, tetszőlegesen kiemelt jellegzetességei – menyasszonyöltöztetés, egymondatos vőfélyköszöntők, töltött káposzta készítése, pálinkaivás – egyszerre kelt hiányérzetet és szükségtelenül összezsúfolt képsorokat a nézőben. Kérdés: mi volt a rendezői szándék, vajon tényleg ilyen Kalotaszeget akart láttatni? Az ellentmondásokkal telített film ideológiai indíttatása nyilvánvaló – egyrészt történelmi ismereteket akar átadni arról, ami (szerinte) volt, másrészt teszi mindezt égbekiáltó hiányosságokkal, amit a falusi viselet színvarázsa, a sokszor ismételt legényes sem tud eltakarni.

A werkfilmben a rendező és a főszereplők is elmondják a filmkészítés nehézségeit, izgalmait, célját, mondandóját. Mindazt, amit a szakember nem szeret hallani. Például, hogy mi a véleményük a gazdag és színes népművészetről, a valamikori táncházmozgalomról, Erdélyről, a filmes romantikáról és így tovább. Nem szerencsés ez a bizonyítási kényszer. A főszereplő, Kovács Tamás büszkén mondja, hogy milyen nehezen és hány hónapig tanult táncolni. Komolyan? Táncolása az ÁNE és a Magyar Nemzeti Táncegyüttes táncosainak tudásától messze áll, egyébként a Magyar Táncművészeti Egyetemen évekig tanulnak táncolni, arról nem is beszélve, hogy legtöbb hallgató már gyerekkorától kezdve sajátítja el a tánc különböző formáit. A rendező kijelentése a színes falusi viseletről hallatlanul öntelt és bornírt – „Nem egy önkifejezési forma, nincs benne individualizmus.” Hallott, olvasott a népművészet mestereiről, az egyéniségekről? Az ellenkezője igaz: tele van egyéniségekkel, ahogyan a tánc is, ez teszi igazán izgalmassá, változatossá a népművészetet.

Nemes gondolat a rendező részéről, hogy a régről ismert barátoknak, és egyben a táncházmozgalomnak próbált mementót állítani. A film zárójelenete például a Muzsikás együttes mai tagjait és Sebestyén Mártát jeleníti meg egy mai táncházban. Jó, hogy őket még itt tudhatjuk magunk között, és nekik, meg azoknak, akik már itt hagytak bennünket, szól ez az emlékezés. Ám a gesztusértékű budapesti táncházmozgalom visszaidézése csalóka. Sebő és a Muzsikás együttes szerepeltetése ötven évvel korábbi énjük megidezésére, értelmetlen fogás. Igazi mesterfogás a hőskor egyéniségeinek filmbe csempészése lett volna! A rendező Novák Ferenc „Tata” nevét emlegeti a filmmel kapcsolatban, de úgy érzem, hogy ez sértő mindazokra nézve, akik az 1970-es és 1980-as években küszködtek, hogy a táncház mint mozgalom fennmaradjon. Kezdhethém mindjárt az ismertekkel, Martin, Kallós, Vitányi, Halmos nevével és az erdélyi táncházasokkal – ők tényleg emberfeletti módon szembe mertek szállni a diktatúrával –, akik teljesen elfelejtődtek. Ahogyan a megannyi menedzser, táborvezető, „népművelő” (igen, akkor voltak még ilyenek), zenész és táncos. Novák Ferenc említése már azért is problémás, mert szerintem Tata lett volna az első, aki azt mondta volna erre a filmre, hogy így ne! Az ő életműve, a Magyar Elektrától a Kőműves Kelemenig, a Honvéd-Biharitól az amszterdami Nemzetközi Folklor Táncszínházig bezárólag (ahol egyébként a román Theodor Vasilescu is koreografált), éppen azt mutatja meg, hogy hogyan lehet



a falusi táncanyagból művészi koreográfiát készíteni, hogy hogyan élhet tovább a bartóki modell a táncszínházban. A Magyar menyegző kapkodó és összefüggéstelenül vágott táncjelenetei Novák művészi nagyságától messze állnak.

A kérdés valójában az, tényleg állít-e méltó emléket a film a valamikori táncházmozgalomnak? Számomra ez sikerült legkevésbé. Nem tudunk meg lényeges dolgokat arról, hogy mi volt a hetvenes és nyolcvanas évek Magyarországn, hogy mi volt a Molnár utcában, az Almássy téren, a Kassák Klubban vagy a Téka táborokban. Arról sem szól, hogy a táncházhoz szervezők és zenészek kellettek, és igen, kellett egy Timár Sándor, aki a mozgalom szíve-lelke és mozgatórugója, a mestere volt (ahogyan nevezték is: a Mesti). Hogyan lehet egyáltalán Timár nevét kihagyni? A lényeg: az egyedi és úttörő jelentőségű mozgalomnak a megfilmesítését majd egyszer valakinek fel kell vállalnia, mert ebben a Magyar menyegző kudarc a javából. A néprajzkutató-táncfolklorista pedig csak kérdezheti, hogy hogyan lehetséges az, hogy a filmben egyetlen egy olyan legényes klip sem látható, amely egy teljes táncfolyamatot, egy pontot végig bemutatna művészi módon, táncos és filmes nyelven egyaránt? Pedig a kalotaszegi férfitáncban a pontok szerkesztése, egymásra épülése a fontos. Ezt a rendező talán nem, de a két koreográfus (Mihályi, Zsuráfszky), akiknek a keze nyomát nehéz megkülönböztetni a filmben, mindezt jól tudja, ők legalább helyesbíthettek volna valamit a rendező és a vágók akaratán!

Ezek után jogosan merül fel a kérdés, milyen film a Magyar menyegző? A táncfilm kihívásainak nyilvánvalóan nem felel meg. Nincs kamera-koreográfia, ahogyan például Cédric Klapisch megvalósította filmjében, nincs kinesztetikus rendezői alapelv, ahogy azt látjuk a Kőországi lakodalomban. A túlpörgő táncsnittekben nem a művészi, hanem a folklorisztikai skanzen-vezérelv ural mindent. Amikor lassú forgatós páros táncot jár a két főszereplő, a háttérben levő táncosok pedig kitáncolják magukat így-úgy, szép jelenetként indul. Ám hiába a hasonlat Fábry klasszikus Körhintájának a táncjelenetével, és bár mindkét Törőcsik felejthetetlenül bájos, a lassú forgatós tánc csak színpadi látványosságként funkcionál. Ilyen táncforma Kalotaszegen nem élt, s ez a tény megsemmisít minden autentikusságra való hivatkozást.

A film pozitív eredménye a sok kérdésfeltevés, ami a nézőben és szakmabeliekben egyaránt felmerül. Az egyik, hogy hol vannak ebben a túldimenzionált filmben a kalotaszegi emberek? A kalotaszegieket kellett volna a vászonra tenni, úgy, ahogy éltek-élnek az életüket, úgy, ahogyan eddig még nem láttuk őket játékfilmen. Statisztaszerep jutott nekik, arcuk itt-ott felvillan, ahogyan az egy-két kalotaszegi cigányzenésznek is. Az igazi nagy némaság az erdélyi fiatalokat érinti – az, hogy ők hogyan éltek az életüket, miként vettek részt a táncházmozgalomban, az erdélyiben (!); mi volt a „Megéneklünk Románia” mozgalom és milyen hatása volt a falvak tánc kultúrájára; milyen is volt a tánc tudása 1982-ben a kalotaszegi embereknek, és így tovább. Bonyolult, ám annál égetőbb kérdés: mi valójában a film üzenete a mának, a mai fiataloknak? A werkfilm végén a rendező kijelenti, hogy a film „azt meséli el, számunkra, hogy elképesztő értékeink vannak, amikről nem tudunk”. Ajjaj! A happy endbe forduló filmből megtudjuk, hogy a szerelmespár boldogan él Budapesten két kis gyermekükkel, és önfeledten tölti szabadidejét – hol is máshol? – a tánc házban. A film seftelős budapesti fiúja pedig levelében számol be az „American dream” kereséséről. Itt kapjuk az igazi övön aluli ütést, az autentikus és a nemzeti találkozását: az 1970-es évektől a romániai magyarság létszáma az 1,7 millió főről 1,2 millióra csökkent. Most soroljam a félig vagy teljesen kiüresült kalotaszegi, vagy erdélyi falvakat? Eltűnt több, mint félmilliónyi magyar fiatal, de az ő történetüket ne kérje számon senki egy romantikus köntösbe burkolt játékfilmtől! Tudjuk: a rendező nem egy tudományos filmet vagy dokumentumfilmet akart készíteni az erdélyi (kalotaszegi) magyarokról. Nevezhető-e akkor művészfilmnek a Magyar menyegző? Nehezen. A homogenizált és esszencialista szerkezetet még jobban aláássa a tér-idő kongruencia hiánya, amire



— ha valójában művészi film lenne — akkor erre nem is lenne szükség, ahogyan az Dan Pița és Mircea Veroiu, Paradzsjanov és Wajda filmjében látható. Minden művészfilmhez koncepcionális esztétika látásmód (gaze) és szerzői filmes (auteur) hozzáállás szükséges, de Káel kamerája sohasem láttat, csak néz és forog a táncosokkal, a narratív izgalmat nem tudja fokozni (az autós nőrablás motívum olyan izgalmas, mint egy vakondtúrás a mizsei pusztán). Lehetne a film akkor egy romkom? Felületesen igen, de mégsem. A pillanat hevében fellángoló falusi románcban nincs ábrándozó és túlfűtött lírai érzelem vagy szenvedélycselekmény, ami egy romantikus film sine qua nonja. A főszereplők poénjai és mosolygása kevés tüzzel párosul, ismét Paradzsjanov huculjaira vagy a Kőországi lakodalom jeleneteire kell gondolni. Természetesen a szereplők teljesítik mindazt, amit a rendező megkövetelt tőlük, csak hogy ez kevés egy játékfilmben.

Egy kurzusfilm, jobban mondva skanzenfilm készült, egy túldimenzionált Kalotaszeg- imázssal. Egy olyan mitikus Erdély-képet kapunk, ami már a 20. század elejétől egy rezervátum mentalitást erőltetett rá az erdélyi (kalotaszegi-mezősegi-csángó-székely) magyarokra. Ez propagandaként jól funkcionált, turisztikai mágnesként vonzotta a magyarországiakat és a külföldieket egyaránt. Az ideologikus népművészeti értékre rezervátumban a falvak lakói a helyükön érzik jól magukat, hordják tovább színes viseletüket, korongoznak, varrnak, nevetgélnek, táncolnak, főznek és isznak – így mutatják egyedüli énünket, igazi magyarságukat. Főként azoknak, akik nem élnek ott. Mindezt leírták már a népi mozgalom kritikusai is, a második világháború előtti Horthy-korszak idealizált gyöngyösbokrétás parasztjairól. A Magyar menyegző színes képi világa sem tudta elkerülni, sőt inkább kinagyítva tálalja élénk a torz transzilvanizmust, a „lemegyünk-vidékre-hejehujázni” kettősség sztereotip toposzát. Természetesen, nem mindegy, ki nézi a filmet, mert az nyilvánvalóan befolyásolja a tetszésindexét. A nosztalgiahullám előnetheti a táncházásokat, és addig, amíg az idősek epedeznek, hogy „benne voltunk, de szép is volt,” a fiatalok szájátva nézhetik, hogy „milyen nagyszerű lehetett, kár, hogy nem éltünk akkor”. Mások pedig azt mondják majd: „nem ilyen volt, se itt, se ott!”. Én ebbe a csoportba tartozom.



A kézirat

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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttk@mte.eu

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

Hivatkozások

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

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

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 142 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan általánosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

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

Szerkesztőség

Szerzőink

Bede Fazekas Ibolya,
táncművész

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

Botezatu Isabella,
doktoradusz, Szegedi Tudományegyetem,
Bölcsészettudományi Kar, Néprajzi és Kulturális
Antropológiai Tanszék

Dóka Krisztina,
PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Egyetem

Faragó Béla,
táncművész

Fodorné Molnár Márta,
rektor, Magyar Táncművészeti Egyetem

Gara Márk,
PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Egyetem

Héra Éva,
Martin György és Prima Primissima-díjas közművelődési
szakember

Hortobágyi Gyöngyvér,
főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem

Kürti László
PhD, egyetemi tanár, Miskolci Egyetem

Mikulics Ádám,
óraadó oktató, Magyar Táncművészeti Egyetem,
doktorandusz, Debreceni Egyetem, Történelmi és
Néprajzi Doktori Iskola

Szitt Melinda,
egyetemi adjunktus, Magyar Táncművészeti Egyetem

Takahashi Michiko,
PhD, zenepedagógus

Timár Böske,
táncművész, a Csillagszemű Táncegyüttes alapítója

Ujvári Hedvig,
habilitált egyetemi docens,
PPKE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet

Varga Nóra,
egyetemi tanársegéd, Magyar Táncművészeti Egyetem



PTÁNCSTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
