

TÁNC ÉS TÁRSADALOM

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY
A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata
IX.

Sorozatszerkesztő:

Bolvári-Takács Gábor egyetemi tanár

Konzultatív szerkesztőbizottság:

Fodor Antal professzor emeritus

Fodorné Molnár Márta főiskolai tanár

Fügedi János főiskolai tanár

Lőrinc Katalin egyetemi tanár

Macher Szilárd főiskolai tanár

Major Rita főiskolai tanár

Mizerák Katalin főiskolai tanár

Németh András egyetemi tanár

Szakály György egyetemi tanár

TÁNC ÉS TÁRSADALOM

V. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán
2015. november 13–14.

Magyar Táncművészeti Főiskola
Budapest, 2016

TARTALOM

A konferencia programja	7
<i>Balaskó Enikő</i> : A Lendva-vidék táncai	11
<i>Balatoni Katalin</i> : A paraszti világ gyermekkultúra-mintázatai az életreformban és párhuzamai a megújuló népi játék, néptáncoktatási trendekben	21
<i>Balogh Janka</i> : A tánc és a természet kapcsolata az empátia és a jelenlét fejlesztésében. A <i>Táncoló természet</i> projekt ismertetése és pedagógiai következtetések	28
<i>Bernáth László – Séra László</i> : A tánc mint az észlelés és a mozgás esztétikai kutatásának eszköze	39
<i>Bolvári-Takács Gábor</i> : A balettek ára, avagy mibe került 1950-ben a <i>Diótörő</i> és a <i>Párizs lángjai</i> bemutatása?	54
<i>Csontos Anna Fruzsina</i> : „Sztána hazavár”	64
<i>Csuri Szandra</i> : Borsa völgye táncélete Mezőség és Kalotaszeg határán. Átmeneti régió vagy önálló mikrorégió?	68
<i>Demarcsek Zsuzsa – Mizerák Katalin</i> : Az értékelési portfólió – A táncpedagógusok önértékelési, tanfelügyeleti és minősítési rendszerének összefüggései	74
<i>Eitler Ágnes</i> : Táncélet és táncos tudás a 20. század második felében Átányon	84
<i>Gara Márk</i> : Miként értelmezhető a „nemzeti” fogalma a balett műfajában?	90
<i>Hanusz Zsuzsanna</i> : A csárdás nemzeti táncválaszának „történetei” és ezek továbbélése kulturális emlékezetünkben	94
<i>Károly Róbert</i> : „A tánc apoteózisa”, avagy „Subrisio Saltat”	100
<i>Kis-Luca Kinga – Strausz Imre-István</i> : Pedagógiai alternatívák a karaktertánc oktatásában. Ének és mozgás tudatos összekapcsolása	108
<i>Kovács Dóra</i> : A társadalmi nemi szerepek kutatásának módszertani dilemmáiról	113
<i>Kovács Henrik</i> : Mire való a néptánc? A néptánc funkciójának antropológiai vizsgálata	119

A kötetet szerkesztették:
Bolvári-Takács Gábor (*sorozatszerkesztő*)
Németh András (*a Programbizottság elnöke*)
Perger Gábor (*szöveggondozó*)

© A mű szerzői és szerkesztői, 2016

A kötet a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal
NKFIH K115676 számú kutatása keretében jelenik meg.

A címlapon a Magyar Táncművészeti Főiskola táncművész szak,
klasszikus balett szakirány 2015. évi vizsgálódásának jelenete látható.
Ravel: Bolero, koreográfus Kulcsár Noémi. (Mészáros Csaba felvétele).

ISBN 978-615-80297-5-9
ISSN 2060-7091

Kiadja a Magyar Táncművészeti Főiskola. www.mtf.hu
1145 Budapest, Columbus u. 87-89. Tel.: 273-3430
Felelős kiadó: Szakály György rektor
Borító sorozatterv: Berkes Dávid
Nyomdai előkészítés: Tellingner András
Nyomdai munkák: Kapitális Nyomda, Debrecen
Felelős vezető: Kapusi József

<i>Kovács Ilona:</i> A legfontosabb társművészet oktatásának módszertana az Állami Balett Intézetben 1958 és 1970 között	129
<i>Kövágó Zsuzsa:</i> A neorealizmus és a tánc. Az ismeretlen Milloss Aurél	143
<i>Lanszki Anita:</i> A digitális történet mint önreprezentáció a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói körében. Egy nem reprezentatív felmérés eredményei	148
<i>Le-Botos Kíra:</i> A vers értelmezési lehetőségei táncban. Az orkesztika mozdulatrendszer „szuperműfaj” megközelítése	156
<i>Lőrinc Katalin:</i> A tánc mint társadalmi-pedagógiai rendszer	164
<i>Sándor Ildikó:</i> A népi játék helye, szerepe a néptáncban. Tantervek összehasonlító elemzése	168
<i>Soldati Krisztina:</i> Digitálisan szerkesztett tánc. A szoftver használata Merce Cunninghamtól napjainkig	176
<i>Székelly Anna:</i> Az „adatközlők” szerepe az erdélyi népzene- és néptánc táborokban	181
<i>Szőnyi Vivien:</i> Hatalom és erkölcs a moldvai csángó tánc kultúrában	190
<i>Tóvay Nagy Péter:</i> Luther és a tánc	197
<i>Végyvári Zsófia:</i> Csontváry Kosztka Tivadar titokzatos múzsája: Isadora Duncan	216

A KONFERENCIA PROGRAMJA

2015. november 13. (péntek)

9⁵⁰ A konferencia megnyitása

Megnyitó beszédet tart: Szakály György, a Magyar Táncművészeti Főiskola rektora

Plenáris ülés: 10 ⁰⁰ –14 ⁰⁰	
<i>Fodorné Molnár Márta:</i> A klasszikus balett formanyelvének haldoklása a táncszínpadokon	
<i>Gara Márk:</i> Miként értelmezhető a „nemzeti” fogalma a balett műfajában?	
Frenák Pállal beszélget Lőrinc Katalin	
1. szekció: Tánc és kulturális emlékezet – folklorisztika 14 ¹⁵ –16 ¹⁵	2. szekció: Tánc – hatalom – erkölcs 14 ¹⁵ –16 ¹⁵
<i>Szekcióvezető:</i> Dóka Krisztina	<i>Szekcióvezető:</i> Németh András
<i>Karácsony Zoltán:</i> A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai	<i>Fodor Antal:</i> A táncművészet hatásmechanizmusa. A tánc és a közönség
<i>Eitler Ágnes:</i> Táncélet és táncos tudás a 20. század második felében Átányon	<i>Bolvári-Takács Gábor:</i> A balették ára, avagy mibe került 1950-ben a <i>Diótörő</i> és a <i>Párizs lángjai</i> bemutatása?
<i>Csuri Szandra:</i> Borsa völgye táncélete Mezőség és Kalotaszeg határán. Átmeneti régió vagy önálló mikrorégió?	<i>Szőnyi Vivien:</i> Hatalom és erkölcs a moldvai csángó tánc kultúrában
<i>Balaskó Enikő:</i> A Lendva-vidék táncai	

3. szekció: Tánc és nevelés – módszer és minőség 14 ¹⁵ –16 ¹⁵	4. szekció: Tánc és kulturális emlékezet – társművészetek 16 ³⁰ –18 ³⁰
<i>Szekcióvezető:</i> Mizerák Katalin	<i>Szekcióvezető:</i> Major Rita
<i>Bernáth László – Séra László:</i> A tánc mint az észlelés és a mozgás esztétikai kutatásának eszköze	<i>Károly Róbert:</i> „A tánc apoteózis”, avagy „Subrisio Saltat”
<i>Sándor Ildikó:</i> A népi játék helye, szerepe a néptánc tanításban. Tantervek összehasonlító elemzése	<i>Tóvay Nagy Péter:</i> Luther és a tánc
<i>Mády Ferenc:</i> Táncosok sérüléseivel nyert tapasztalatok az ortopédiai gyakorlatban	<i>Dóka Krisztina:</i> Egy kéziratos tánckönyv a 19. század végéről
<i>Kovács Ilona:</i> A legfontosabb társművészet oktatásának módszertana az Állami Balett Intézetben 1958 és 1970 között	<i>Le-Botos Kíra:</i> A vers értelmezési lehetőségei táncban. Az orkesztika mozgulatrendszer „szuperműfaj” megközelítése
<i>Pálosi István:</i> Tanulmány a tánc tanítása, a táncos és táncművészképző-programok elméleti és gyakorlati kérdéseiről	<i>Végyvári Zsófia:</i> Csontváry Kosztka Tivadar titokzatos műzsája: Isadora Duncan

5. szekció: Táncos lét és társadalom 16 ³⁰ –18 ³⁰	6. szekció: Tánc és nevelés – módszer és minőség 16 ³⁰ –18 ³⁰
<i>Szekcióvezető:</i> Bolvári-Takács Gábor	<i>Szekcióvezető:</i> Lőrinc Katalin
<i>Németh András:</i> A hazai és nemzetközi életreform kutatások eredményeinek felhasználása a tánc tudományban	<i>Demarcsek Zsuzsa – Mizerák Katalin:</i> Az értékelési portfólió – A táncpedagógusok önértékelési, tanfelügyeleti és minősítési rendszerének összefüggései
<i>Balatonai Katalin:</i> A paraszti világ gyermekkultúra-mintázatai az életreformban és párhuzamai a megújuló népi játék, néptáncoktatási trendekben	<i>Soldati Krisztina:</i> Digitálisan szerkesztett tánc. A szoftver használata Merce Cunninghamtól napjainkig

<i>Fenyves Márk:</i> A teremtő (mozdulat)pedagógia. Az új pedagógia kezdetei a mozgulatművészetben, a mozgulat kultúrában és az embernevelésben a magyar mozgulatművészeti iskolákban, kiemelten a „Dienes galaxisban”	<i>Balogh Janka:</i> A tánc és a természet kapcsolata az empátia és a jelenlét fejlesztésében. A <i>Táncoló természet</i> projekt ismertetése és pedagógiai következtetések
<i>Kövágó Zsuzsa:</i> A neorealizmus és a tánc. Az ismeretlen Milloss Aurél	<i>Kis-Luca Kinga – Strausz Imre-István:</i> Pedagógiai alternatívák a karaktertánc oktatásában. Ének és mozgás tudatos összekapcsolása

17⁴⁵–18¹⁵ Jan Luprich (EBSCO): Adatbázis bemutató (tréning)

2015. november 14. (szombat)

7. szekció: „Nemzeti” a táncművészetben 10 ⁰⁰ –11 ³⁰	8. szekció: Tánc és kulturális emlékezet / módszer és minőség 10 ⁰⁰ –11 ³⁰
<i>Szekcióvezető:</i> Fügedi János	<i>Szekcióvezető:</i> Tóvay Nagy Péter
<i>Hanusz Zsuzsanna:</i> A csárdás nemzeti tánccá válásának „története” és ezek továbbélése kulturális emlékezetünkben	<i>Kovács Dóra:</i> A társadalmi nemi szerepek kutatásának módszertani dilemmáiról
<i>Székely Anna:</i> Az „adatközlők” szerepe az erdélyi népzene- és néptánc táborokban	<i>Lanszki Anita:</i> A digitális történet mint önreprezentáció a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói körében. Egy nem reprezentatív felmérés eredményei
<i>Csontos Anna Fruzsina:</i> „Sztána hazavár”	<i>Simon Krisztián:</i> Táncfolklorisztikai vizsgálódások Sajóveledekről
<i>Kovács Henrik:</i> Mire való a néptánc? A néptánc funkciójának antropológiai vizsgálata	

Plenáris ülés 11 ⁴⁵ –12 ⁴⁵
<p><i>Az ülés fókusz:</i> A táncművész lehetséges szerepe a társadalomban, elsősorban a fiatalok körében: speciális módszerek, projektek ismertetése, például:</p> <ul style="list-style-type: none"> – A Trafó és a Nemzeti Táncszínház projektjei. – Táncművészek – többek között a Frenák Pál Társulat, a Közép-Európa Táncszínház – projektjei.
<p>A táncművész-életpálya új, korszerű perspektívájának felvázolása olyan kérdések mentén, mint például:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Kell-e a táncosnak reflektálnia úgy önmaga munkájára, mint a nézőre, s tudjon-e beszélni róla? – Hogyan tud a néző reflektálni egy előadás által önmagára, s hogyan tud beszélni róla?
<p>Felvezető ismertető – <i>Lőrinc Katalin</i>: A tánc mint társadalmi-pedagógiai módszer</p>
<p>A példákat, projekteket szemléltető és kifejtő szakértők:</p> <ul style="list-style-type: none"> – Gyevi-Bíró Eszter, Juhász Dóra – elsősorban a Trafó / Frenák Pál projektjeinek példáival. – Ertl Péter – a Nemzeti Táncszínház <i>A Tánc a Szó</i> programjával. – Prezentáció: Varga Nikolett, Kocsis Ágota.

12⁴⁵–13¹⁵ Tájékoztató az utóbbi évek táncművészeti kiadványairól és a konferencia zárása

A konferenciát a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke, valamint Pedagógiai és Pszichológiai Tanszéke rendezte, együttműködve az MTA Tánc tudományi Munkabizottságával és az MTF OTKA-kutatócsoportjával.

Balaskó Enikő

A Lendva-vidék táncai¹

A Lendva-vidék földrajzi és néprajzi elhelyezkedése

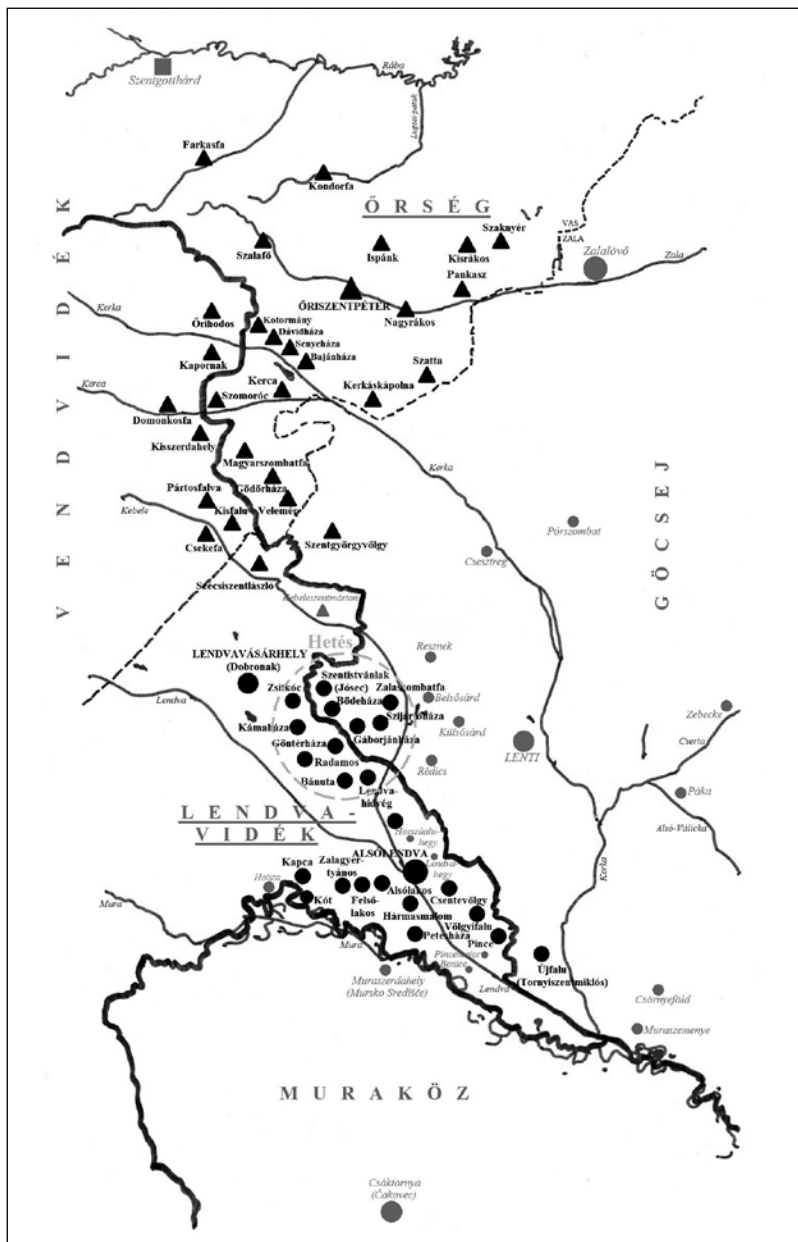
A trianoni békeszerződés kb. huszonkétezer magyar elszakítását szentesítette a történelmi Zala és Vas vármegyéktől, és az újonnan létrehozott Szerb-Horvát-Szlovén Királyság szlovén részéhez kapcsolta őket. A két megye elcsatolt részeiből jött létre az ún. Muravidék (Bence, Göncz és Kovács 2000, 739), amelynek déli néprajzi tája a Lendva-vidék. Néprajzi szempontból északon az Őrséggel, nyugaton a Vendvidékkel, keleten a Göcsejjel, délen pedig a Muraközszel (ma Horvátország része) határos.

„A határon túli magyar közösségek közül a szlovéniai magyarság a legkisebb és legkevésbé ismert a közvélemény és a tudományos világ előtt” (Lendvai Kepe 2007, 8). A szlovéniai magyarokról csak 1991 óta beszélhetünk, amióta Szlovénia önállósodott. Előtte a muravidéki magyarság a jugoszláviai (délvidéki) magyarság legkisebb csoportját alkotta (Bence, Göncz és Kovács 2000, 739).

A muravidéki magyarokat két néprajzi csoportra lehet osztani, az egyik a Lendva-vidéki, a másik az Őrségi (goricskói, dombvidéki) magyar tömb. A Lendva-vidéki magyarok alatt a Dobronak és Pince közé eső települések lakosait értjük, míg az Őrségi magyarok alatt a Hodos és Szentlászló közt lévő falvak lakosait (Bence, Göncz és Kovács 2000, 739).

A Lendva-vidék a Kebele és a Mura közötti kb. 25 településből álló terület és etnikai egység (Szentmihályi 1977a, 39). A 19–20. század fordulóján 23 magyar település tekinthető a Lendva-vidéki néprajzi tájhoz tartozónak: a 11 hetési falu, valamint Lendvahosszúfal, Kót, Kapca, Zalagyertyános, Felsőlakos, Alsólakos, Hármasmalom, Petesháza, Csentevölgy és Völgyifalu (*1. ábra*). A néprajzi sajátosságok szempontjából átmeneti településnek tekinthető Pince és Újfal (ma Tornyiszentmiklós). A vidék két mezővárosa Lendvavásárhely (Dobronak) és Alsólendva (Szentmihályi 1977a, 37–39).

¹ Az előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola Táncos és próbavezető szak néptánc szakirányán írott szakdolgozatom (Balaskó 2015) alapján készült.



1. ábra: A Muravidék néprajzi tájai (Órség, Lendva-vidék) és szomszédos tájai (saját rajz)

A Lendva-vidék magában foglalja a néprajzilag jobban kutatott és jobban ismert Hetést, amely az etnikai jellegű Lendva-vidékkel ellentétben történeti és tudati fogalom (Szentmihályi 1977a, 39). Hetés a Lendva-patak és a Kebele-patak által határolt tizenegy falu vidéke (Szentmihályi 1977a, 4; Filep 1979, 529). Ezek közül öt a mai Magyarország területén (Zalaszombatfa, Szijártóháza, Gáborjánháza, Bödeháza, Szentistvánlak vagy Jősec), hat falu pedig (Lendvahídvég, Bánuta, Göntérháza, Radamos, Kámaháza, Zsitkóc) a mai Szlovénia területén található (Szentmihályi

1977b, 433; Borsos 2011, 76–77). Központja Lendvavásárhely (Dobronak), amely Hetésen kívül fekszik (Szentmihályi 1977a, 45; 1977b, 432).

Táncgyűjtés a Lendva-vidéken

A Lendva-vidéken a 21. században zajlottak táncgyűjtések a helyi néptáncgyűttes vezetőinek kezdeményezésére. Az 1999-ben alakult Muravidék Néptáncgyűttes 2010-ig úgy járta a Kárpát-medencét, hogy saját, muravidéki, illetve Lendva-vidéki anyagot nem tudott bemutatni a színpadon. A nagy gyűjtési hullám idején a Muravidékre nem jutottak el a gyűjtők. Az 1960-as évekből csak népzenei gyűjteménnyel büszkélkedhet e vidék, ugyanis Horváth Károly 1953-tól gyűjtötte Zala megye, 1968-tól pedig a szlovéniai magyarság népzenejét. Saját számításai szerint lejegyzett dalainak száma több mint tízezer (Horváth 1991, 1), ezen belül 63 „eredeti népi és polgári tánc dallamát” jegyezte le (Horváth 1991, 10). Sajnos a népzenei hagyaték lejegyzett dallamaihoz egyelőre nem lehet hozzáférni.

A Muravidék Néptáncgyűttes fellépéseiből adódóan azonban felmerült az igény arra, hogy saját táncanyaggal álljon színpadra. Ebből kifolyólag az együttes akkori vezetői, Toplak Alenka és Toplak Rudolf 2007 és 2010 között felkeresték a vidék idősebb korosztályát, hogy érdeklődjenek afelől, hogyan és miket táncoltak fiatalkorukban, milyenek voltak akkor a mulatságok, a lakodalmak. A gyűjtésekhez Gerlecz László, a Muravidék Néptáncgyűttes művészeti vezetője nyújtott szakmai segítséget, továbbá Schreiner Jenő (hegedű) és ifj. Horváth Károly (brácsa), akik jól ismerik Zala népzenei hagyományát (Toplak és Toplak 2012, 12–13; 2013).

A hat gyűjtési alkalom eredménye körülbelül tizenhét órányi felvétel, amely beszélgetéseket tartalmaz a táncról, táncletről és táncalkalmakról, a táncos és lakodalmos szokásokról, valamint tartalmazza a középkori és idősebb korosztály táncbemutatóit.

Tánc típusok a Lendva-vidéken

A korai polgárosulás következtében Nyugat- és Közép-Dunántúlon a régi hagyomány elvesztette funkcióját, helyette egy új tánc kultúra vert gyökeret, ezért a valamikor itt élő régi stílusnak csak töredékes nyomait találjuk (Martin 1997, 223). Ahol megmaradtak a régi tánc típusok (kanásztánc, eszközös táncok, ugrós), ott is inkább a lakodalomra korlátozódott ezek használata (Martin 1997, 214).

Az új stílusú táncok közül a verbunk nyomai szórványosak ezen a területen (Martin 1997, 223). Míg a nyugati táncdialektusra általánosan jellemző, hogy a lassú csárdás motívumkincse szegényes, a frissé pedig gazdag (Martin 1997, 213), addig a Lendva-vidéken a gyorscsárdásnak nevezett friss csárdás motívumkincse is szegényes, gyakorlatilag a lassú csárdáséval megegyező.

Bár a nyugat- és közép-dunántúli területen az általános táncok igen kopottak, a lakodalmi táncok ezzel szemben feltűnő gazdagságot mutatnak. Emellett e terület tánckincsének jelentős részét alkotják nyugati eredetű páros táncok, táncos társasjátékok (Martin 1997, 214 és 224). A Lendva-vidéken is a hagyományos táncnak tekintett táncok jó része ezekből adódik, ezek kerülnek elő az idősebbek emlékezetéből mint „régis szép táncok”.

A Délnyugat-Dunántúl tánc kultúrája a II. világháború után, amikor elindult egy intenzívebb tánc kutatás, már a polgárosodás azon fázisában volt, amikor a korábbi tánc kultúra gerincét alkotó tánc típusoknak csak az emléke élt (Pesovár 1978, 50). A 21. században már szinte az emlékeztetőből is kikoptak ezek a táncok. Ha megkérdezzük a mai 70-80-90 éveseket, miket táncoltak fiatal korukban, többnyire azt a választ kapjuk, hogy polkát, valcert, csárdást. S ha rákérdezzük a lakodalomban járt táncokra, akkor a polgári társastáncok gazdag repertoárját tárhatjuk fel.

Régi stílusú táncok

1. A karikázó

A zalai karikázóról kéziratos gyűjtések lelhetőek fel. Több gyűjtés a tánc szünetében szokásos körben éneklésről, valamint az ehhez kapcsolódó mozgásról ad hírt, vagy arról, hogy az éneklő körből vitték táncba a lányokat (Pesovár 1978, 58–59). Zala megyében több olyan dallam került elő, amelyek szerkezetbeli változásainak levezetésével arra a következtetésre juthatnánk, hogy a zalai karikázó dallamkincs igen gazdag lehetett. A zalai népdalgyűjteményben felbukkannak olyan 11- vagy 12-szótagos, 5/8-os, 2+3 beosztású dallamok, amelyek arra engednek következtetni, hogy a zalai karikázó szerkezetében a sárközi–Duna menti karikázóval rokonítható, illetve azt kellene alapul venni a rekonstruálásához. Ezen dallamok közül kettőt a Lendva-vidéken, Radamosban énekeltek Horváth Károlynak 1968-ban („*A búzában a pipacs is többször nyíl...*”, „*De gyönyörű a dobronaki nagy templom...*”). Tehát feltételezhető, hogy a zalai karikázónak volt lépője.²

Nem kizárt, hogy Zalának rezgője is lehetett, csak le kellene vezetni a dalok szerkezetbeli változásait. Például a „*Hozz bort, kocsmárosné*” kezdetű dal karikázó dallam lehetett, amely funkcióját elvesztve boros nótává bővült. A Dél-Dunántúl egyik jellegzetes dallama, az „*Azért jöttem ide karikázni*” kezdetű Zalában is megtalálható, ami a karikázó csárdás részéhez sorolható. Ugyanide sorolható a Lendva-vidéken gyűjtött „*Karikós a vadkörtefa*” kezdetű dal is. Végül a futóban alacsony szótagszámú, új stílusú dalok lehettek, amelyeket könnyebben énekeltek. Ilyenek lehettek a következők: „*A kiskertünk tele van...*”, „*Nem félek semmitől...*”, „*Egerszegi/Kanizsai utca...*”, „*Patikárus Pista bácsi...*”.³

Az eddigi gyűjtések alapján állíthatjuk, hogy Zalának volt karikázója, csak rekonstruálni kellene azt. A feltételezett karikázó dallamok a sárközi–Duna menti karikázó egyes részeivel mutatnak rokonságot. Ezek a dallamok mind megtalálhatók Horváth Károly népzenei hagyatékában,⁴ amely sajnós még nem hozzáférhető.

2. Az ugrós

Az ugrós táncokat már nem tudták megmutatni a Lendva-vidékiek, de dallamaik még éltek az emlékezetben. Gerlecz László megállapításai szerint Horváth Károly zenei gyűjteményéből kitűnik a rokonság a dél-somogyi és dél-zalai anyaggal, érződik benne a „kanásztánc hangulata”. A zenei anyag hasonlósága, a szöveges gyűjtések, valamint a visszaemlékezések alapján Gerlecz rekonstruálta az ugrós táncot, ami valamikor a Lendva-vidékre jellemző lehetett. Motívumainak ritmusa így a somogyihoz hasonlóan ♪♪♪ és ♪♪. A dél-dunántúli anyag mellett Gerlecznek segítségére volt az Oladon (Vas megye) gyűjtött ugrós (MTA Ft. 363.13), amelynek jellemző motívuma a talajon lengető,⁵ de ezt a motívumot megtalálhatjuk az 1956-os bázakerettyei (Zala megye) gyűjtésben is (MTA Ft. 353.1–3).

3. Az ügyességi eszközös táncok

Ezekről a táncokról a Lendva-vidékiek csak töredékes leírást tudtak adni. A mai idősebb korosztály ezeket a táncokat már nem táncolta, de szülei még igen, így többnyire csak egy-egy emlékfoslány került elő a beszélgetéseknél. Ezek a táncok Seemayer (1935) és Pesovár (1978) zalai leírásai alapján egészíthetők ki.

Kanásztánc. A szóló kanásztáncról Göntérházán mesélték, hogy Vencel Mihály bácsi mást nem tudott táncolni, mint a kanásztáncot. Két bottal táncolta a „*Szüccs kü disznu a berekbe*” kezdetű

dalra. A botot forgatta, „dobálta egyik és másik lába alatt”.⁶ Gönyey pedig gáborjánházi gyűjtésében említi, hogy a kanásztáncot „Hüccs ki disznó tánc”-nak nevezték régen (Gönyey 1948).

Seprútánc. A szóló seprútáncról szintén Göntérházán meséltek. A seprút maguk előtt rakosgatták, majd egyik, utána másik lábuk alatt kapkodták át. Ezt még 1954-ben táncolták, és nők is járták.⁷ A csörnyeföldi gyűjtés alkalmával is elhangzott, hogy táncoltak a faluban seprűvel. A cirokseprút a lábuk közé vették.⁸ A phallikus karakterű seprútáncra a Lendva-vidéken is emlékeztek. Régen a férfiak úgy is táncoltak a seprűvel, hogy azt a lábuk közé vették, de azt már nem tudták elmondani a megkérdezettek, milyen dallamra és hogyan táncolták azt.⁹ A Lendva-vidékről a seprútánc többnyire párválasztó játékként került elő az emlékezetből. Körben táncolták az „*Erdő mellett nem jó lakni*” kezdetű dalra, de a zene gyorscsárdás is lehetett, a tempó fokozódott.¹⁰ Középen táncolt seprűvel az, akinek nem volt párja. Amikor letette a seprút, mindenkinek párt kellett cserélni. Akinek nem jutott pár, felvette a seprút.¹¹ Egy másik változat szerint, aki előtt az eszközzel táncoló ledobta a seprút, annak fel kellett azt venni.¹²

A lakodalmi eszközös táncok közül a mozsártáncot és a cséptáncot már nem tudták megmutatni, csak meséltek róla. A mozsártáncot Dobronak és Göntérháza környékén börsöllütáncnak, innen délre mozsártáncnak nevezték. Csárdás vagy polka zenére táncolta két férfi reggel felé a lakodalomban. Egyikük a mozsarat (börsöllüt), a másik a sodrófát tartotta. A táncot azonban nők is járhatták.¹³ Ha az egyik fél nő volt, ő tartotta a börsöllüt, de megesett az is, hogy férfi öltözött nőnek.¹⁴ A cséptáncot két összekötött bottal táncolták. Az egyiket tartották, a másikat átugrálták. Saját zenéje nem volt, polkára vagy gyorscsárdásra táncolhatták, illetve valamilyen a kettő tempója közötti zenére.¹⁵

Üveggel járt ügyességi tánc. Botfán a földre helyezett pintes üvegek körül kanásznótára először karéjban, majd párokra szakadva táncolt két férfi és két nő. Ezt a formát járhatták szólóban, párosan, csillagalakzatban, s ez párosulhatott a fejen egyensúlyozott pohárral is (Pesovár 1978, 55). Gönyey Sándor 1948-ban gyűjtött Tormaföldén. Ő is megemlíti, hogy a régi öregek a lakodalomban a fejükre tették a poharat, úgy táncoltak, de volt olyan is, aki üveggel a fején táncolt (Gönyey 1948). Ezt a táncot a közelmúltban már csárdás vagy polgári eredetű társastánc formában is járták (Pesovár 1978, 55). Utóbbi a Lendva-vidéki gyűjtések is igazolják. Az elbeszélések szerint a nők legtöbbször csárdásnál táncoltak üveggel vagy pohárral a fejükön.¹⁶

² Beszélgetés ifj. Horváth Károlyal. Lendva, 2015. január 14.

³ Beszélgetés ifj. Horváth Károlyal. Lendva, 2015. január 14.

⁴ Beszélgetés ifj. Horváth Károlyal. Lendva, 2015. január 14.

⁵ Beszélgetés Gerlecz Lászlóval. Lendva, 2015. március 22.

⁶ Adatközlő: Dancs Istvánné Gaál Anna (Göntérháza, 1939). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Göntérháza, 2010. április 14.

⁷ Adatközlő: Meszelics Ferencné Horváth Margit (Göntérháza, 1947). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Göntérháza, 2010. április 14.

⁸ Adatközlő: Horváth Istvánné Herman Mária (Csörnyeföld, 1929). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Csörnyeföld, 2009. március 7.

⁹ Adatközlő: Császár Pálné Tomsics Ilona (Kót, 1936). Gyűjtő: Balaskó Enikő. Petesháza, 2014. október 29.

¹⁰ Adatközlő: Németh Józsefné Szarjas Mária (Kapca, 1927). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Kapca, 2007. november 30.

¹¹ Adatközlő: Németh Józsefné Szarjas Mária (Kapca, 1927). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Csente, 2009. február 4.

¹² Adatközlő: dr. Varga József (Verőce/Göntérháza, 1930). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Göntérháza, 2010. április 14.

¹³ Adatközlő: Sabján János (Dobronak, 1939). Gyűjtő: Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Dobronak, 2010. október 21.

¹⁴ Adatközlő: dr. Varga József (Verőce/Göntérháza, 1930). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Göntérháza, 2010. április 14.

¹⁵ Adatközlő: Németh Ferenc (Kapca, 1952). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Kapca, 2007. november 30.

¹⁶ Adatközlő: Varga Lajosné Szabó Irén (Kapca, 1935). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Csente, 2009. február 4.

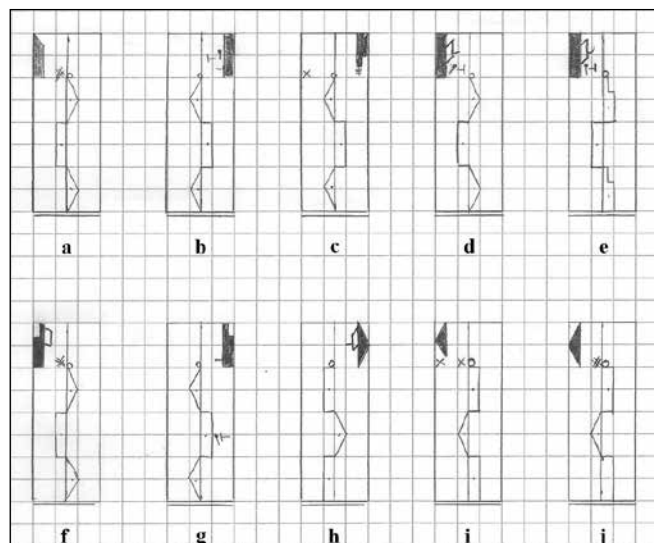
Új stílusú táncok

Az új stílusú táncok közül verbunk névre csak néhány szórványos adat utal Zalában (Pesovár 1978, 58). A Lendva-vidéken nem emlékeztek rá, hogy férfiak külön táncoltak volna, csak a vendég hívó volt a kivétel,¹⁷ de az valószínűleg nem verbunkot járt. Így a Lendva-vidéki új stílusú táncokat a csárdás és a gyorscsárdás, valamint a körcsárdás jelenti.

1. Csárdás (kétlépés)

Amikor a Lendva-vidéki idősebb korosztálynál rákérdezzük arra, hogyan is táncolták a csárdást, azt a választ kapjuk: „Hát, kettőt jobbra, kettőt balra. Semmi különös nem volt benne. Sokszor három is sikerült, de helyrejött, hogyha véletlenül olyan volt a partner.”¹⁸ Szijártóházán a csárdást kétlépésnek nevezték.¹⁹

A Lendva-vidéki csárdás alapmotívuma a kétlépéses csárdás, amit – elsősorban a férfiak – a negyedik fázisban szinte mindig díszítenek egy apró gesztussal (2. ábra), amely a kétlépéses csárdás átfordítását segíti. Ennek következtében a férfi és a nő párhuzamos mozgása ellentétessé válik. A férfi nyitó-záró lépései záró-nyitó lépésekké válnak, mialatt a nők a szokásos kétlépéses csárdást táncolják. A nők nem díszítik kétlépésüket, szinte kivétel nélkül járnak a „kettőt jobbra, kettőt balra”. Az eddigi gyűjtések alapján csak egy nő a kivétel, de a díszítések nála is csak akkor szembetűnőek, amikor domináns szerepben nővel táncol. A csárdásban a kétlépés negyedik fázisának díszítése mellett megjelenik egy folyamatosan jobbra keringő kétlépéses csárdás is (3. ábra), illetve a táncot néha dobbantással vagy bokázószerű mozdulatokkal díszítik. A Lendva-vidékiek gyakran ütemtörően táncolnak.

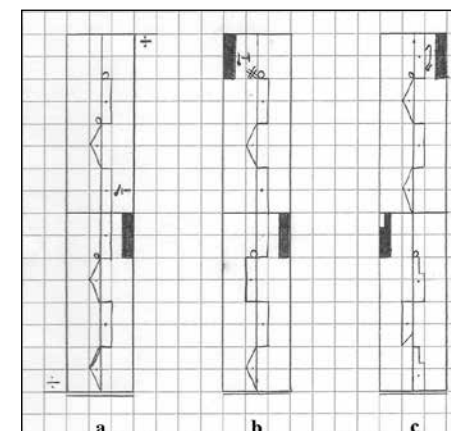


2. ábra: A kétlépéses csárdás negyedik fázisának gyakoribb díszítései

¹⁷ Adatközlő: Sabján Jánosné Bíró Julianna (Dobronak, 1944). Gyűjtő: Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Dobronak, 2010. október 21.

¹⁸ Adatközlő: Kopinya Józsefné Kovácsics Magdolna (Völgyifalu, 1938). Gyűjtő: Balaskó Enikő. Völgyifalu, 2012. december 27.

¹⁹ Adatközlő: Nagy Béláné Végi Ilona (Szijártóháza, 1931). Gyűjtő: Balaskó Enikő. Bödeháza, 2014. október 30.



3. ábra: Folyamatosan jobbra keringő kétlépéses csárdás változatai

A csárdás másik eleme a mindkét irányba haladó forgás, amely kétféle lehet. A Lendva-vidékiek sétalépéssel forognak, amelynél egyik láb sem hangsúlyos, de ezt néha dobbantással díszítik. A másik forgáslehetőség a nyitó-záró lépésekkel történő keringés, amely a zenéhez képest gyakran válik záró-nyitó lépéssé. Az összekapaszkodási mód a csárdásban zárt fogás: váll-lapocka vagy váll-derék.

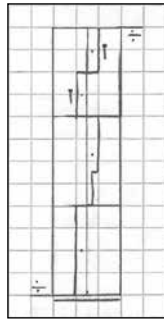
2. Gyorscsárdás

A Lendva-vidéki gyűjtések alapján a csárdás és gyorscsárdás motívikája nem tér el egymástól olyan erősen, mint az a nyugati dialektusra általánosan jellemző. „A gyorscsárdás ugyanolyan volt, mint a csárdás, csak sűrűbben, gyorsabban kellett lépni, meg forogni is gyorsabban. Pördült a mi szoknyánk is, mint a tiétek szokott a színpadon.”²⁰ Gyakorlatilag a csárdás motívumai folytatódnak a gyorscsárdásban is.

Ahogy a csárdásban, a gyorscsárdásban is a kétlépéses csárdás a leggyakoribb motívum. Itt is megjelennek a díszítések a negyedik fázisban. Jellemző a csárdás átfordítása és az ütemtörés is. A csárdás átfordításánál megjelenik a nő ♩-ritmusban való sodrása, ♩-ra kifelé. Ebből adódik a nő jellemző mozgása: a kétlépéses csárdás negyedik fázisában szabad lábát a bokához emeli, a térd pedig összetartanak. A kétlépéses csárdás mellett a gyorscsárdásban megjelenik az egy lépéses csárdás is.

A gyorscsárdásban gyakoribbak a forgások, mint a csárdásban. Többnyire futólépésekkel forognak mindkét irányba, néha dobbantással díszítik azt. Irányváltásnál rövid ideig helyben táncolnak, szemben a párjukkal. A futóval tereket is bejárnak, haladnak vele előre és hátra. A forgás másik lehetősége a nyitó-záró lépésekkel történő keringés mindkét irányba, amely gyakran vált át záró-nyitó lépéssé. Ennél a forgásváltozatnál az irányváltás négynegyedes második pozíciós lépés. A forgás harmadik lehetősége a „ridaszerű” motívum, amely a várttal ellentétben néha „külső-lábas”. Negyedik lehetőségnek egy házaspár motívuma tekinthető, amellyel hátrafelé forognak (4. ábra).

²⁰ Adatközlő: Kopinya Józsefné Kovácsics Magdolna (Völgyifalu, 1938). Gyűjtő: Balaskó Enikő. Völgyifalu, 2012. december 27.



4. ábra: A forgás motívumának negyedik lehetősége

A figurázás a gyorscsárdásra sem jellemző, de nem kizárt, hogy valamikor lehetett benne. Elvértve találunk lenghangsúlyos szökkenőt, amellyel saját tengelyük körül megfordultak a táncosok, illetve nyitott első pozíciós, ♩-ritmusú térdhajlítást és térdnyújtást. Ebből kifolyólag nem kizárt, hogy a gyorscsárdásban valamikor a Lendva-vidéken is lehettek bukós motívumok.

Akár a csárdásban, a gyorscsárdásban is a zárt összekapaszkodási mód dominál, ami váll-lapoc-ka vagy váll-derék fogás, de itt megjelenik a nyitott kézfogás is. Néha el is engedték a párjukat, „ha úgy szoktak össze”.²¹ Tehát a csárdásban volt párelengedés is.²²

3. Körcsárdás

A Lendva-vidéken körcsárdást is táncoltak. A kört mindkét irányba forgatták. Jobb menetirányba külső, bal menetirányba belső lábbal forogtak. Irányváltásnál lelassították a kör forgását, négyet dobbantottak, majd lábváltás nélkül indultak el a másik irányba. Irányváltásnál az irányító azt kiáltotta: „Hopp, hej, fordítsd át!” Az összekapaszkodás hátulkereszt kézfogás, amelynél a nők fogtak felül, a férfiak alul, mert ők tartották a kört.²³ Ebből a fogásból, ha volt erő, a nőket fel szokták emelni.²⁴

Elnépiesedett polgári társastáncok

A társastánc erős kapcsolatot alakított ki a néptáncsal, a néprajztudománytól mégis sokáig kevesebb figyelmet kapott (Kavecsánszki 2010). Talán ez is közrejátszott abban, hogy a nyugat- és közép-dunántúli táncdialektus zömében máig feltáratlan maradt, ugyanis már a korábbi zalai gyűjtések arról adnak képet, hogy Zala paraszti táncéletében jelentős szerepe volt a polgári eredetű társastáncoknak (Pesovár 1978, 59). A polgári társastáncok közül már Seemayer is közöl néhányat (Seemayer 1935, 115–116). Gönyey Sándor 1948-ban gyűjtött táncot Gáborjánházán és Tormaföldön, s kéziratában már több polgári társastáncról tesz említést (Gönyey 1948). Molnár István 1976-os muraszemenyei gyűjtése (MTA Ft. 1075) is több polgári társastáncot tartalmaz.

²¹ Adatközlő: Marton Ferenc (Völgyifalu, 1925). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Csente, 2009. február 4.

²² Adatközlő: Németh Ferenc (Kapca, 1952). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Kapca, 2007. november 30.

²³ Adatközlő: ?id. Toplak Rudolf (Kapca, 1949). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Csente, 2009. február 4.

²⁴ Adatközlő: Bertalanics Ferenc (Dobronak, 1939). Gyűjtő: Gerlecz László, Toplak Alenka, Toplak Rudolf. Csente, 2009. február 4.

A Lendva-vidéken a 2009-es és 2010-es gyűjtések alkalmával számos polgári társastáncot említett meg az idősebb korosztály, sőt többségüket el is táncolták. Elmondásuk szerint gyakran táncoltak polkát és valcert.

Eltáncoltak olyan táncokat, amelyekkel a gyűjtők korábban Zala más területein is találkoztak már: Hogy a csibe, Gyere be, rózsám, gólyatánc, sujszterpolka („Há tette a tüt?”), francia négyes, hupi, zsidótánc. Eltáncolták a „Ritka búza”-t, a korcsolyát, a fehervárit és a kendertáncot, amely a német Siebenschritt megfelelője. Meséltek a mozsártáncról, cséptáncról, kalaptáncról és a törpetáncról. Említették, hogy hallottak a lengyelkéről, de nem tudták elmondani, hogyan és milyen zenére táncolhatták azt szüleik. Az amerikai eredetű társastáncok, illetve az európaiak által létrehozott, de nem Európában fejlődő társastáncok (Kavecsánszki 2010) közül mint kedvelt táncokat a foxot, simit, tangót és slowfoxot említették. A játékos párválasztó lakodalmi társastáncok közül szinte mindenütt táncolták a vánkostáncot. Hasonló játékos párválasztó társastánc volt a söprútánc is.

A szlovénektől átvett táncok a szotics és samarjanka, valamint a „Dunába’ úszik a pék...” kezdetű dalra járt tánc, amit a szlovén szakirodalom parasztkeringőnek nevez, de a szlovének a dallam szövege miatt molnártáncnak is nevezik (Levak 2012, 7).

Ezekhez a táncokhoz általában egyetlen dallam kapcsolódik, a táncot pedig egyetlen motívumból álló motívumsor ismételtetése alkotja. Kivételt talán a polka és a keringők jelentenek, amelyekhez több dallam is kapcsolódhatott. Bár ezek a táncok egyszerűek, elemzésük a táncok mennyisége miatt mégis már egy másik dolgozat témája.

Összegzés

A Lendva-vidéken a 21. században zajlottak táncgyűjtések, és a mozgóképek feldolgozásakor megtudtunk néhány információt a táncalkalmakról és táncéletről, amely erős polgári hatást tükröz, illetve kirajzolódta a vidékre jellemző tánc típusok.

A régi stílusú táncoknak csak a nyomai kerültek elő az emlékezetből, bár ezek népzenei anyaga megmaradt. Mozgásban csak az üveggel vagy pohárral járt ügyességi tánc maradt meg, de az is csak módosult formájában. A vidék új stílusú táncai a csárdás, gyorscsárdás és körcsárdás, amelyek motívikájukat tekintve igen szegényesek, kopottak, valamint a csárdás és gyorscsárdás motívikája alig tér el egymástól. A lakodalmakat említve azonban az elnépiesedett polgári társastáncok garmadája kerül elő az emlékezetből. A vidék lakodalmi tánckészlete igen gazdag, s a tánckincs jelentős részét alkotják a nyugati eredetű, elnépiesedett polgári társastáncok. A megkérdezettek tizenhét különböző lakodalmi és polgári eredetű táncot táncoltak el. Ezek jelentik az itteni népnek a néptáncot.

Hogy e vidék táncdialektus-határai meddig nyúlnak, nem tudjuk meghatározni. Ehhez egy részletesebb összehasonlító elemzés lenne szükséges, amely összehasonlítja a Muravidék táncait Zala és Vas megye egyéb területeinek táncával, valamint a muravidéki szlovén és a muraközi horvát táncokkal.

Irodalomjegyzék

Balaskó Enikő (2015): *A Muravidék táncai. A Lendva-vidék táncagyományja*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. (Szakdolgozat.)

A paraszti világ gyermekkultúra-mintázatai az életreformban és párhuzamai a megújuló népi játék, néptáncoktatási trendekben

„Az énekes népi játék a szabad ég alatt,
ősidők óta a gyermek életének legfőbb öröme.”
(Kodály Zoltán)

- Bence Lajos, Göncz László és Kovács Attila (2000): Muravidék. In: Bihari Zoltán (főszerk.): *Magyarok a világban – Kárpát-medence. Kézikönyv a Kárpát-medencében, Magyarországhatárain kívüli élő magyarságról*. Ceba, Budapest. 737–766.
- Borsos Balázs (2011): *A magyar népi kultúra régiói 1. Dunántúl, Kisalföld, Alföld*. Mérték, Budapest.
- Filep Antal (1979): Hetés. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar néprajzi lexikon II*. Akadémiai, Budapest. 529.
- Gönyey Sándor (1948): *Táncgyűjtés*. Néprajzi Múzeum. (Kézirat. EA5418. sz.)
- Horváth Károly (1991): *Kevésbé ismert népdalok és táncdallamok Zalában, valamint szakmai tanácsok művészeti csoportvezetőknek*. Lenti. (Kézirat.)
- Kavecsánszki Máté (2010): Társastáncok a magyar paraszti közösségekben. *Folkszemle*, 2010. január. http://folkradio.hu/folkszemle/kavecsanszki_tarsastancok/index.php
- Lendvai Kepe Zoltán (2007): *Boldogulás Hetésben – Blagor v Hetésu. Hetés falvai a történelem, a néprajz és az ökológiai antropológia tükrében*. Magyar Nemzetiségi Művelődési Intézet, Lendva.
- Levak, K. (2012): *Poučevanje slovenskih ljudskih plesov v drugem triletju*. Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Ljubljana. (Szakdolgozat.)
- Martin György (1997): Magyar táncdialektusok. In: Felföldi László és Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománya*. Planétás, Budapest.
- Pesovár Ernő (1978): Táncoktatás és táncgyománya Zala megyében. In: Bodai József (szerk.): *Táncoktatás és táncgyománya Dél-Dunántúlon*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Seemayer Vilmos (1935): Adatok népi táncaink ismeretéhez. *Ethnographia*, 46. évf. 1–4. sz. 105–116.
- Szentmihályi Imre (1977a): *Hetés és Lendvavidék néprajzi sajátosságai*. Zalai Gyűjtemény 7. Zala Megyei Levéltár, Zalaegerszeg.
- Szentmihályi Imre (1977b): A történeti Hetés. *Ethnographia*, 88. évf. 2–3. sz. 412–436.
- Toplak Alenka és Toplak Rudolf (2012): *Muravidéki lakodalmas – Prekmurska gostija*. Vas Megyei Önkormányzat, Szombathely.
- Toplak Alenka és Toplak Rudolf (2013): *Szellemi néprajzi emlékek gyűjtése és rekonstrukciója a Muravidéken – Zbiranje in rekonstrukcija plesov madžarske manjšine v Prekmurju*. LARTIS Non-profit Kft., Zalaegerszeg.

A paraszti világ léte, életképe és komplex világának számos jegye tér vissza az életreform mozgalomban egy széleskörű kritikai gondolkodás eredményeként, mely lehetőséget kínál az eredeti közeg megszűnése és átalakulása után egy újfajta életvitelre, gondolkodásmódra. És bár tudjuk, hogy a folyamat történeti vonatkozásában milyen irányban haladt, úgy vélem érdemes visszafelé is vizsgálni. Ennek oka pedig az a szintén kritikai gondolkodás elemeit hordozó folyamat, mely jelen mindennapjainkban a néptánc-pedagógia céljainak és funkcióinak felülvizsgálatának fontosságára hívja fel a figyelmet. A gyakorlat és a gondolkodás előremutató, korszerű pedagógiai elvek mentén jelenik meg, de a módszer és a szemléletmód az életreform és a reformpedagógia elveivel azonosulva tér vissza a gyökerekhez, a hagyományos tudásátadás értékeihez és formáihoz. A paraszti kultúra gyermekvilágát ezért az életreform legfőbb jegyei mentén kezdem vizsgálni, és igyekeztem rávilágítani legfőbb értékeire, lehetőségeire, melyek feldolgozása olyan eredményeket vetít előre, melyek tükrében az említett kritikai gondolatok megerősítést kapnak.

Mint ahogy a Kodály Zoltántól mottóként idézett mondat is mutatja, a népi játék leginkább az örömet hivatott közvetíteni a gyermekeknek. Az elmúlt több mint 100 év oktatási folyamatában azonban ez a szemlélet háttérbe szorult, és a játék mint zenei nevelési eszköz, koreográfiai elem és mozgástanulási lehetőség jelenik meg a néptánc-pedagógiában és egyéb oktatási-nevelési helyzetekben. A játék és a táncos lét azonban messze túlmutat ezen. A népi játék az individuum fejlődésének, az önkifejezésének, a társadalmi létnek, a megismerésnek egyedüli lehetséges formája (Niedermüller 1990).

A paraszti kultúra gyermekvilágában olyan tudásátadási lehetőségként volt jelen, mely valóban nélkülözhetetlen és kizárólagos forma volt. Ennek a folyamatnak jellemzője, hogy alkalmazkodott a korosztályi sajátosságokhoz, a környezethez, a résztvevők készség- és képességszintjéhez. Módszere az ismétlés, a szemlélet, a megfigyelés, a megértés, mindezt cselekvő résztvevőként, hasonlóan a reformpedagógiai elvekhez, ahol szintén kiemelkedően fontos az önálló cselekvés, a gyermeki aktivitás és szabadság, az életszerű feladatok, a spontán önkifejezés, a konkrét gondolkodás (Németh 1994). Nem lehet véletlen, hogy a magyarországi törekvések a többi európaihoz hasonlóan a hagyományos kultúrába való visszavágyódást jelenítették meg. Annak gyermekvilága azonban sokkal inkább közel állt azokhoz az elvekhez, melyek elsődleges jegyei lettek a különböző közösségeknek.

Ezek közül az alábbiakat sikerült valamilyen formában párhuzamba helyezni: individuum, közösség, kommuna, szabadság, önálló szabályok, önkifejezés, egyszerűség, kreativitás, művészség, gyerekközpontúság, férfi-női kapcsolatok, szexualitás, szakralitás, rituálé, természetközelség, öltözködés és természetesen a pedagógiai elvek. Az általános nézeteken túl nagyon konkrét kapcsolatokat is fel lehet fedezni például a különböző mozdulatművészetek, kommunák, közösségek, iskolák sajátosságait vizsgálva.

Individuum

Az ipar világában, ahol személytelenné váltak az emberek, megszűntek vagy átalakultak az addig élő közösségek, szüksége volt az egyénnek arra, hogy tudatos módon építse saját magát mind lelki, mind fizikai értelemben. „Az új életforma keresésére irányuló romantikus ihletésű utópiák alapmotívuma az emberiség aranykorához, a természethez, a természetes életkörülményekhez való visszatérés vágya, ami az ember belső világának feltárása és az abban zajló történések kifejezésére irányuló erőteljes individualizációval párosul” (Németh A. 2013a, 17). Előtérbe került a belső harmónia megteremtésének igénye és a test fizikumának fejlesztése is. Ezek megjelenítésére pedig a legkiválóbb eszközök a különböző művészeti tevékenységek, ezek között is kiemelkedik a tánc, vagyis a mozdulatművészet. A test ugyanis olyan médium, ami közvetít, kommunikál és kifejez. „Énekkal, zenével a lélek olyan tartalma jut kifejezésre, aminek megjelentetésére, közvetítésére a nyelv nem képes, a táncsal pedig olyan, ami éppen úgy kifejezhetetlen a zenével, énekkal, mint a beszéddel vagy más kifejező móddal. Van tehát a léleknek olyan tartalma, amely legmegfelelőbben csupán a táncsal jeleníthető meg” (Lajtha és Gönyei 1990, 196).

A paraszti kultúra gyermekvilágában elsősorban a játék hivatott betölteni az egyén megjelenésének, formálódásának lehetőségét, megadva irányokat, szabályokat, de mégis önálló, kreatív lehetőséget biztosítva a fejlődéshez. Ezzel párhuzamosan került be a gyerekek életébe a tánc is. A játék nélkülözhetetlen az egyén számára tartalma és értelme miatt, saját céllal bíró aktivitás, szabad cselekvés az önkifejezés, a társadalmi és szellemi kapcsolatok megteremtő eszköze (Huizinga 1990). A játék lehetőséget ad arra, hogy a gyerekek olyan cselekvésekben vegyenek részt, ami saját individuumaikat építi, próbálja, fejleszti. Ez a folyamat csak akkor jöhet létre, ha a játék valóban önkéntes. Ezt követően, illetve mondhatni párhuzamosan jelent meg az életükben a tánc. Ez már inkább tudatos, önálló, saját döntésen alapuló folyamat. Míg a játék biológiai szükséglet, addig a táncban való részvétel, a saját test fejlesztése már egyéni döntés.

A paraszti kultúrában jelentős értéke volt a tánc tudásnak, így a gyerekek ennek az elvárásnak való megfeleléstől ösztönözve és a közösségben megélt élményeknek köszönhetően sok energiát és figyelmet fordítottak saját maguk fejlesztésére. A játék és a tánc tehát megjelenítette a bensőséges világot, mely során a gyerekek egyénisége fejlődött és kibontakozott, önálló egyéniséggé válhatott és az önkifejezés eszközeül is szolgált, hasonlóan az életreform mozgalmakban megjelenő mintákhoz. Az individuum azonban nem fejlődik kizárólag önállóan. Főleg nem gyermekkorban.

A közösség, közösségi tér, kommuna

Ezek a fogalmak nagy jelentőséggel bírtak mind a paraszti kultúrában, mind pedig az életreform terén. Két jelentős teret különíthetünk el. Egyik a család, másik a közösség. Mindkettő életetésére, formálására nagy hangsúlyt fektetnek a különböző életreform mozgalmak. „E két egység az egyén egész életének születésétől haláláig keretet ad, e keretek biztosította lehetőségek között cseperedik a gyermek ifjává, majd növekszik felnőtté, belenevelkedve a munkába, a családi és közösségi hagyományokba úgy, hogy közben védelmet, oltalmat és fegyverezést is biztosítanak számára, arra törekedve, hogy megközelíthesse mind a családi, mind a közösségi ideáltípust” (Lackovits 1995, 425). Az idézett funkciók mind helyet kapnak a különböző közösségekbe szerveződés során. Legyen az munka, alkotói vagy termelői közösség, az iskola bármely formája vagy életközösség.

A gyerekeknek a népi játékok is pontosan ezeket a kereteket, biztonságot, védelmet biztosítják, miközben teret kap az individuum és annak szocializációs folyamata is. Ezen kívül megjelenik a munkába való belenevelődés, mely megint csak egyéni és közösségi létben jelenik meg, valamint a játékok kapcsán olyan élményekhez jutnak, melyek az ünnepek, szokások útján szerveződnek

közösségi formává. „A paraszti családban a gyermek megkap minden olyan modellt és mintát későbbi értékrendjéhez, hisz ez a közösség modellje is egyben. Ezért van az, hogy a gyermeket a későbbiek során semmi trauma nem érheti a közösség részéről, hiszen abba úgyszólván a család által nő bele” (Nagy 1995, 160).

A kis települések világa szinte azonos működési elvet mutatott a családban fellelhető formával. Ezeket idealizálva jöttek létre a felsorolt életreform nézeteket valló és mintákat hordozó különböző funkcióval bíró közösségek. Ezek legnyitottabb formája az iskola, legzártabb pedig a kommuna, ahol a faluhoz hasonló életközösségek jöttek létre. Jelentős az egyén fejlődése mellett az összetartozás egységének létrehozása, újjáépítése, ahol előtérben van az egyenlőség, a valódi közösség megvalósításának vágya. A paraszti kultúra gyermekvilágában elsősorban a játék biztosította ezeket. A gyermekek kezdetben a játékközösségekben jelennek meg, majd párhuzamosan egyre inkább korosztályok szerint épülve növekednek tovább. A játék mellett megjelennek a különböző táncos közösségek is. De elsősorban a játékok segítségével váltak a közösségek teljes értékű tagjává. Ahogy a felnőtteket összetartotta egy meghatározott érdekszövetség, a közösségi ünnepek és rituálék, ezeket ellesve és utánozva, játékban leképezve alakultak ki a gyermekek életében is ezek a társadalmi keretek. Az életreform közösségekhez hasonlóan sajátos szabályok, érdekek és elvek jelentek meg, melyeket legtöbbször a résztvevők alakítottak saját igényeik szerint. Ahhoz, hogy igazán egységet tudjanak alakítani, nélkülözhetetlen elem volt a természettel való harmóniában és létrehozásának igénye is.

Vissza a természethez

Jelentős kritikai megnyilvánulás volt a természet és az ember közösségének, romantikus elemként megjelenő egyesítő vágya is. A természetes életkörülmények, a megmentés, az öngyógyítás motívumai jelentek meg (Németh A. 2013b). A kizsákmányoló, romboló mechanizmus helyett egyensúlyba kell hozni az ember és a természet viszonyát, ami biztosítja az emberek boldogulását (Ackermanné 2013). A természetközelség megjelenik még az öltözködési szokásokban, az oktatásban, a gyógyításban, a férfi-női viszony újraértékelésében, valamint a szakralitás felé fordulásban is.

A paraszti kultúra összhangban élt a természettel. Kapcsolatban volt a növényekkel, az állatokkal, életének meghatározó eleme volt az időjárás, a hold és a nap ciklikussága, az évszakok váltakozása. Ezekhez alkalmazkodva alakult ki megélhetésük, ünnepeik, szokásaik, összességében a teljes világuk. A gyermekek ebbe a folyamatba születtek bele, és már igen hamar különböző formában kapcsolatba kerültek a természetes környezettel. Először a játékok által ismerkedtek meg a jelenségekkel, állatokkal, növényekkel. Ezeket Lázár Katalin tipológiai rendszerében állat- és növénymondókák kategóriájába helyezte el. Ezzel párhuzamosan a valós környezetében is együtt élt velük. Az első munkafolyamatok igen korán megjelentek a gyerekek életében. Ez legtöbbször az állatok terelése és őrzése volt. Így a mindennapos kapcsolat, a különböző munka- és ünnepi alkalmaknak köszönhetően létrejött az a harmónia, tisztelet és együttműködés, mely az életreform mozgalmak elvágyódásának valós, tényleges helyzetét adta meg.

A gyermekek játéktárgyait vizsgálva is kiderül, hogy természetes anyagokat felhasználva, maguk állították elő a felnőtteket utánzó játékaikat (homokvár, homokpogácsa), figurákat, díszeket, hangszereket, fegyvereket, járműveket (Lázár 2002). A lányok babákat készítettek például kukoricacsutkákból, rongyból, melyek feltételezhetően alapul szolgáltak a későbbiekben a Waldorf-féle babáknak, és megfeleltek pedagógiai és pszichológiai elveinek is. A gyermekek ruházata is azonos az egyes életreform közösségekben megjelent elvekkel. Iskolás korukig a legtöbb tájegységen a nemek nem különülnek el, egybeszabott ruhát hordtak. Galga mentén ez testhez simuló ujjatlan vagy hosszú ujjú felsőt és hozzávarrt szoknyát viseltek (Korkes 1995).

A férfi-női kapcsolatokat összehasonlítni természetesen a gyermek és a felnőtt világban nem lehet. Azt viszont, hogy a gyermekek közösen játszottak, és bár voltak mindkét nemnek sajátos játéktípusai, mégsem választódtak el egymástól ebben az életkorban, érdemes megemlíteni. Ez a megállapítás pedig párhuzamba hozható a koedukált iskolák megjelenésével, mely szintén a reformpedagógiai elveknek köszönhetően indult meg a nőmozgalom törekvéseinek hatására annak reményében, hogy a közös nevelés következményeként természetesebb együttműködés fog kialakulni a későbbiekben, tehát a jövő társadalmában (Ackermanné 2013).

A szakralitás és a természetes gyógyítás szinte párhuzamban is említhető. Ezek a játékok már a csecsemőkortól kísérik a gyermekek világát. Varázsolnak napot, távolítanak el szeplőt, szednek le rontást, gyógyítják az állatokat, termékenységre buzdítják a növény- és állatvilágot, védelmeznek és tisztítanak.

A népi játék és a reformpedagógia

Nietzsche gondolataiban a gyermek mint az eredendő jó, a tisztaság hordozója ábrázolódik. Rousseau a nevelés során középpontba helyezi a gyermeket, akinek figyelembe kell venni egyéni sajátosságait és biztosítani kell a természetes fejlődés lehetőségét (Németh 2010). Ellen Key a hatékony nevelést a családi környezethez köti. Alapgondolata, hogy a gyermekeknek egészséges módon és emberhez méltóan kell felnevelődniük. Nézetében a nő szerepe kiemelkedő, akinek legfőbb hivatása az anyaság (Németh 1994). A család a paraszti kultúrában is az elsőszámú közeg, ahol a gyermek nevelése történik. Ezt követi a közösség. A nevelési alapelvek megegyeznek azzal a rousseau-i gondolattal, melyet Ellen Key is hangsúlyozott, hogy valójában nem konkrét nevelésre van szükség, inkább szabadon biztosítani a gyermekek útját. „A gyermekek közösségi lényekké a testvérek között és a gyermektársadalomban, kortársaik között, játék közben formálódtak, amelynek életkori sajátosságaikhoz alkalmazkodó formái jól elkülöníthetők. Ennek során a felnőttek világának, a faluközösségnek ellesett szokásait úgy gyakorolhatták, hogy sajátjukká tették a törvényeket, közösségi normákat, s mire a falusi társadalom teljes jogú és értékű tagjai lettek, mindezen tudás birtokában állhattak a szülőket az idő elmúltával felváltani kész nemzedékek sorába” (Lackovits 1995, 437).

Az úgynevezett ölbeli játékok, melyek a születést követően megjelentek a gyermekek életében, pontosan azt a feladatot látták el, melyre Ellen Key az anyaság kizárólagosságával utal. „Az anya nemcsak beszélni tanít, felfedeztet a gyermekkel a saját testét, majd a környező világot, de egyben már a pici korától a költészet, a ritmus szeretetére is nevel” (Nagy 1995, 164). Pethő Villó a következőképpen idézi Kodály Zoltánt: „Sokkal könnyebb, ha a gyermek első zenetanára az édesanya. [...] Az anya nem csak testét adja gyermekének, lelkét is a magából építi fel” (Pethő 2012, 14). Kodály Zoltán a gyermekekről a kor felfogásának megfelelően így szól: „Szentnek kell tartanunk a gyermek érintetlen lelkét, amit abba ültetünk, minden próbát kiálljon. Ha rosszat ültetünk bele, megmételtyezük egész életére” (Kodály 1941, 25).

A reformpedagógiai mintázatok között sorolhatjuk a természetközeli nevelést, olykor a természetben való oktatást, mely első sorban az egészségnevelést, a prevenciót, a természetvédelmet, a sportolás lehetőségét biztosította (Ackermanné 2013). Ezek mind olyan tényezők, melyek a paraszti kultúrában a mindennapok során állandó formában adottak voltak a gyerekek számára. További mintázatként megjelölhető a harmóniára való törekvés, a cselekvőképesség, az absztrakt és a konkrét gondolkodás, valamint a művészet mint fontos nevelő eszköz. Ennek elsődleges funkciója a spontán önkifejezés. Területei: rajz, irodalom, zene, tánc, játék, gimnasztika (Németh 1994). A kisgyermekkorban elsődleges a megfigyelés és az élményszerzés, a világhoz való tartozás felfogása. Az átalakult, új formákat igénylő helyzetben az alábbiakra van szükség: megfigyelni

tudás, produktív alkotás, reális gondolkodás, kötelességtudat, önálló munkavégzés képessége, objektív világlátás (Ackermanné 2013). A reformpedagógia egyik jelentős iskolájában, Maria Montessori iskolavilágában az alapelv a gyermeki aktivitás, az önálló alkotás, a gyermek szabadságának biztosítása, az önálló cselekvés elősegítése. Eszközei egyszerűek, egyidejűleg, de külön-külön különböző érzékszerveket fejlesztenek (Németh 1994). Összességében tehát a módszer lényege a szemléltetés, a megértés, az önkifejezés és a cselekvőképesség, melyet a különböző érzékszervek fejlesztésével, például művészetekkel lehet elérni. Fontos a komplex megismerés és gondolkodás. Lényeges szempont a tananyag feldolgozásánál az életkori sajátosság, a saját tempó, ez egyéni és közösségi forma, a kreativitás és a harmónia, a szabadság, az egyszerűség.

A népi játékok pontosan ezek alapján, ezen elvek és módszerek útján, hasonló módon jelenítik meg a tudásátadást. Ha tartalmilag eltérő is a tananyag, a gyerekek tekintetében szinte teljesen azonos a forma és a funkció. A népi játék a gyermek születésétől kezdve olyan szocializációs folyamatot biztosít, mely megfigyelésen, utánzáson és megértésen alapul. Az egyes játéktípusok és játékszabályok alkalmazkodnak az életkori sajátosságokhoz, az egyéni készségekhez és képességekhez. A középpontban a gyermek saját fejlődése áll, és nem az átadni kívánt tudásanyag. „A játékok kialakítanak bizonyos készségeket, irányultságokat és szempontokat, azaz individuumokat és csoportokat előkészítenek anyagiakban is mérhető produktív tevékenységek végzésére” (Niedermüller 1990, 538). Tehát eredményeit tekintve olyan tudással ruház fel, mely a felnőttkorban a játékszemlélet átalakulását követően, használható elemeket biztosít a mindennapi élethez. Legyen az a személyes tér vagy közösségi forma. A megfigyelésen és megértésen alapuló reformpedagógiai nézettel párhuzamba hozható az a meghatározás, miszerint a népi tudás nem törvényszerűségeket fogalmaz meg, hanem alapja a közvetlen tapasztalat (Szabó 1995). A játékokban megjelenik az a művészetpedagógiában megfogalmazott célkitűzés, mely a gyerekek alkotó és kifejező, szabad önmegvalósító, kiteljesedő voltát adja meg irányul. Az alkotóművészet, a rajz a tárgyalkotó játékok, a faragás, a bútorfestés formájában, a ritmus, a gimnasztika az énekes játékokban, mondókákban, az irodalom szintén a mondókákban, a dalokban helyezkedik el. „A dallam az érzés világát nyitja meg. Az erőfokok változása, a hangszín: hallószervünk élesítője. Az ének végül olyan sokoldalú testi működés, hogy a testnevelő hatása is felmérhetetlen” (Kodály 1941, 10). A művészi élmények mellett a játékok szabályai megadják a kreativitás szabad megélését, az önálló cselekvőképességet, az egyén kibontakozását, az egyéni tempóban való feldolgozás lehetőségét és a tudás sikeres átültetését biztosítja úgy, hogy különböző érzékszerveken történő áramlással, megerősít és biztosít, így a sajátos szükségletű gyermekek is megtalálják a tanulás és nevelődés számukra leoptimalisabb módját. „A gyermekjátékok egy meghatározott életkori csoportnak a természeti és társadalmi környezettel való, minden külső kényszer nélkülöző, nem produktív, ikonikus jellegű, térben és időben szakadatlanul megnyilvánuló akciósorozata, amelynek elsődleges, noha gyakran implicit célja az individuum kultúrájától (társadalmi csoporttól) való függőségi rendszerének kialakítása. Egyszerűbben fogalmazva: a játék a kultúrával való azonosulásnak, a kulturális adaptációnak, a szocializációnak fizikai és ideológiai objektívációja” (Niedermüller 1990, 539).

Összességében megállapítható, hogy a felvetett tézis, miszerint a népi játék túlmutat a zenei nevelés eszköztárára, a koreográfiák megjelenítésén, a reprodukáló formán és a mozgástanulás kizárólagosságán, igazolásra került. Mindegyik oktatási helyzetnek kiváló és megfelelő eszköze, ám ennél sokkal komplexebb módon alkalmazható, megjeleníthető, a teljes személyiségre ható, és azt formáló erő, pedagógiai eszköz és élmény. A gyakorlati alkalmazási lehetősége pedig egyre szélesebb körben elterjedt és folyamatos fejlődést mutató módszertani sokszínűséget biztosít mind a pedagógusoknak, mind a gyermekeknek, nemcsak a néptánc-pedagógia keretein belül.

Irodalomjegyzék

- Ackermanné Kelő Kamilla (2013): A természetközeli oktatás megnyilvánulásai A jövő útjain című folyóiratban. In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia-recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 117–133.
- Boreczky Ágnes (2013): Mozdulatművészet, életreform és avantgarde. In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia-recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 55–67.
- Fügedi Márta (1995): A gyermek a matyó társadalomban. In: T. Bereczky Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Tálás László, Szolnok. 243–249.
- Gönyei Sándor (1958): Tánctanulás falun. In: Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1958*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 133–144.
- Huizinga, J. (1990): *Homo Ludens*. Universum, Szeged.
- Justné Kéry Hedvig (1975): Ősi és népi játékok élményfolyása és jelentőségük. Akadémiai, Budapest.
- Kodály Zoltán (1941): *Zene az óvodában*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Korkes Zsuzsa (1995): A gyermek és a közösség. In: T. Bereczky Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Tálás László, Szolnok. 269–273.
- Kresz Mária (1942): Gyermekélet és játék Sárpilisén. In: Mády Zoltán (szerk.): *Tanulmányok egy sárközi falu társadalmáról*. Államtudományi Intézet Táj- és Népkutató Osztálya, Budapest. 45–62.
- Lázár Katalin (2002): *Gyertek, gyertek játszani*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- Martin György (1955): *Bag táncai és táncélete*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.
- Morvay Péter és Pesovár Ernő (1954): *Somogyi táncok*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.
- Nagy Olga (1995): A család szerepe a személyiség kialakulásában. In: T. Bereczky Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Tálás László, Szolnok. 159–170.
- Németh András (1994): Iskolaügy és pedagógia a századforduló után. In: Pukánszky Béla és Németh András: *Neveléstörténet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 349–466.
- Németh András (2012): Népi kultúra, életreform és nevelés. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos tánc kultúra metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 128–155.
- Németh András (2013a): Életreform-törekvések és táncpedagógiai reformok a 20. század első felében. In: Beke László, Németh András és Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*. Gondolat, Budapest. 15–51.
- Németh András (2013b): Az életreform társadalmi gyökerei, irányzatai, kibontakozási folyamatai. In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia-recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 11–54.
- Németh András (2014): Életreform kommunák és a reformpedagógia-recepció folyamatok a 20. század első felében. In: Németh András, Pukánszky Béla és Pirka Veronika (szerk.): *Továbbélő utópiák – reformpedagógia és életreform a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 22–60.
- Németh Regina (2013): Népművészet és népi kultúra nevelési vonatkozásai a Népmívelésben (1906–1912). In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia-recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 266–298.
- Niedermüller Péter (1990): Magyar Népi játékok. In: Dömötör Tekla (szerk.): *Magyar Néprajz*. Akadémiai, Budapest. 531–543.

Pap K. Tünde (2013): Pedagógiáról, művészetpedagógiáról vallott nézetek a Nyugatban – a századelő életreform- és reformpedagógia-motívumainak hatása a Nyugat folyóirataira. In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia-recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 152–167.

Pethő Villő (2012): *Kodály zenepedagógiájának életreform elemei*. <http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-07-Petho.htm>

Pirka Veronika (2013): Az életreform megmentés-motívuma, a korszak higiéniai diskurzusa és a gyermektanulmány összefüggései a 20. század eleji magyar pedagógiai sajtóban. In: Németh András és Pirka Veronika (szerk.): *Az életreform és reformpedagógia-recepció és intézményesülési folyamatok a 20. század első felében*. Gondolat, Budapest. 97–116.

Ratkó Lujza (1995): Táncba nevelődés a nyírségi gyermek életében. In: T. Bereczky Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Tálás László, Szolnok. 493–520.

S. Laczkovits Emőke (1995): A gyermek a falusi társadalomban és a családban. In: T. Bereczky Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Tálás László, Szolnok. 425–439.

Szabó László (1995): A gyermek és a természeti környezet. In: T. Bereczky Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Tálás László, Szolnok. 283–291.

A tánc és a természet kapcsolata az empátia és a jelenlét fejlesztésében

A Táncoló természet projekt ismertetése és pedagógiai következtetések

Tanulmányomban a tánc és a természet kapcsolatának vizsgálatán keresztül azt mutatom be, hogy a természetben történő táncolás és tánctanulás milyen esszenciális és sajátos lehetőségeket teremt a nevelésben, különös tekintettel a táncművészet pedagógiájában az empátia és az ehhez tartozó figyelemösszpontosítás, valamint kifejezőkészség fejlesztésére. Bár a természetben történő tánc terápiás hatása is közismert, a természetben folytatott táncolás vizsgálatánál egyrészt az empátia formálásának kérdésére fókuszálok, amely minden korban fontos eleme az emberi személyiség fejlődésének, másrészt rámutatok arra is, hogy a természetben táncolás olyan spirituális élményt nyújt, amely fokozza az inspirációt, a kreativitást és a művészi kifejezőerőt.

A természetben történő táncolás nem elsősorban előadó-művészet, bár talán betölthet ilyen szerepet is, ha valamilyen vizuális médium közvetíti (fotó, film). A természetben történő élményszerző tánc hazai és nemzetközi történetisége, valamint terápiás felhasználása közismert, ezért jelen dolgozatban nem tárgyalom.

A téma alap gondolatát egy természethez kapcsolódó művészeti projektben („Táncoló természet”) történt személyes részvételem inspirálta, amelyben a tánc és a zene összekapcsolásával a természetben folyó táncolásról rövid filminstalláció és fotókiállítás valósult meg négy alkotótárs (Hajdú Gyula Fisher fotográfus, Vági Orsolya gordonkaművész és Jirka Mucha hangmérnök) részvételével. A videoinstallációval egybekötött kiállítás (CEU Közép-európai Egyetem, 2014. február) koncepcióját a természet és a tánc kapcsolatában a harmónia, elfogadás, azonosulás, befogadás, egybeolvadás értékei mentén állítottuk össze.

Célunk annak bemutatása volt, hogy a színház dobozzerű közegéből a valóságos természeti környezetbe áthelyezve miként változik meg a tánc természete. Ez a változás összetett esztétikai minőséget hoz létre: egyfelől a külső szemléltető a természeti elemek érzékelésének élménye és az azzal harmonikus táncmozgás hat, másfelől a táncos természetközeli energiákból merít erőt és inspirációt a táncához, valamint fizikai megtapasztalását éli át annak, hogy mozgásával a természeti környezet szerves részét alkotó lény. A tánc ebben a munkában egy adott környezeti tér és elemek ihletésére jött létre ugyan, de nem azok vizuális újrateemtése, nem egyszerű imitációval történő hasonlóság teremtése volt a cél, hanem a természeti környezettel való érzelmi azonosulás és egyfajta belső kommunikáció. Ez mindig intenzív beleéléssel és a hétköznapi én feladásával történik, amikor a táncos belső helyet teremt lelkében az azonosságélmény befogadására. Ennek során mégis létrejöhetnek vizuális formai hasonlóságok, a környezetre emlékeztető mozgások, de mivel ezek bizonyos fokig öntudatlanok és improvizatívák, a hasonlóságok az asszociációk szintjén hatnak.

Az alkotófolyamat során szerzett tapasztalatok újfajta megvilágításba helyezték számomra a táncpedagógiai gyakorlatomat a testtudat-testérzékelés, az empátia és az ehhez tartozó figyelemösszpontosítás és kifejezőkészség fejlesztésének vonatkozásában. Táncpedagógusként arra is készítették, hogy az általam megélt különleges élményeket egy gyakorlati módszer kidolgozásával mélyítsem el, hogy ezzel is gazdagítsam a növendékeimnek átadni kívánt táncélményt.

A természetben folytatott empátikus táncmozgás sajátosságai

A természettel harmóniában történő táncolás jellemzését a következő dimenziók mentén fogom elemezni: (1) a természet mint empátikus tükör; (2) a test és a tér kapcsolata; (3) dinamika; (4) idő.

A természet mint empátikus tükör

Amikor első alkalommal táncoltam a természetben, a természeti tér kiváltotta szabadságérzettel indultam kivitelezni a próbateremben megszokott mozgásformákat. Azonban a terep változatos és specifikus jellemzői miatt azzal szembesültem, hogy az a fajta mozdulatvezetés és energiaáramoltatás a testben, amelyet a próbaterem „steril” közegében használ a táncos, a természeti környezetben nem működik sikeresen.

Mit jelent ez? Az érzékelő idegrendszeren keresztül a természet visszatükrözi az embert önmaga egyediségében úgy, hogy előbukkan, felszínre kerül a táncos tulajdonságok valamennyi összetevője, hiányosságai, erősségei. Így az önmagamra és a világgal való kapcsolatomra egy különös „egész-látás” képességét adta. Általános igazság, hogy a tér meghódítása és saját kényelmünkre történő lecsupaszítása helyett célravezetőbb dolog a túlélés érdekében úgy használatba venni a természeti környezetet, hogy érzékeny megfigyeléssel, megismeréssel közelítünk hozzá annak érdekében, hogy egy harmonikus rendszerben tudjunk a bennünket éltető természethez alkalmazkodni. Ez a fajta hozzáállás a természethez empátiát feltételez (figyelmet és megértésre törekvést), amelyet nemcsak szociális interperszonális kapcsolatokra kellene érvényesnek tekinteni, hanem az embernek a természethez fűződő általános viszonyára is. Ahhoz, hogy a táncos a természettel harmóniában tudjon mozogni, a természettel történő egybeolvadás feltétele a táncos részéről egy olyan empátiás együttműködő készség, amelynek alapja az érzékeny megelőző és beleérző figyelem. A természet intenzív külső ingereivel, egyfajta empátikus tükröként, az érzékszervek működésén keresztül feltérképezésre motiválja a testtudatot, visszatükrözi a személyiséget, és belső változásokat idéz elő a környezethez való alkalmazkodás és kapcsolatteremtés során.

Ihlető forrásai szerint a táncos kapcsolata a természeti környezettel alapvetően kétirányú lehet: kívülről befelé ható és belülről kifelé ható, valamint ezek a vegyes kapcsolatban keveredhetnek is.

Az első irány esetében a mozgás ihlető forrása egy külső környezeti elem. Ekkor a táncos vagy azt az élményét törekszik kifejezni, amelyet az adott tér vagy térbeli elem vált ki (például milyen érzés fának lenni, minimálisra csökkentett életfunkciókkal a téli viszonyok között) vagy pusztán a természet formáinak imitációja történik. A *kívülről befelé* ható kapcsolatteremtés során érzékszerveivel a táncos mintegy önmagába „szippantja” az eléje táruló látványt és ennek atmoszféráját. Ekkor a külső világra történő koncentrációval, a kiélezett figyelemmel és ráhangolódási szándékkal az érzékszervek működése felerősödik. Ez a külső környezetből felfogott információhalmaz az egész idegrendszerre és így az egész emberi szervezetre hatással van: (1) Működése fiziológiásan alkalmazkodik a környezethez, így bizonyos életfunkciók működését fokozza, másokét pedig csökkenti. (2) A látvány leképeződik az emberi agyban, és az így létrejött képzeletbeli emlékkép (*lásd* Gestalt pszichológia, fehér lapon piros pont kísérlet). (3) Visszacsatolással a táncos mozgásában is spontán externalizálódik valamilyen formában. (4) Belső látásunk (az érzékelt valóság leképezése az agyban) a külső környezetből szerzett tapasztalatokkal (a táj kinetikus megismerésével, saját mozgásunk érzékelésével) összekapcsolódva működésbe lép bennünk a megérezés képessége, az intuíció.

A táncos és a természet közötti kapcsolat másik iránya az, amikor a táncos a személyes élettapasztalatából egy kiemelt konkrét élménnyel teremt kapcsolatot a környezeti elemmel. A *belülről kifelé* ható kapcsolatteremtéskor a mozgás kiindulópontja az ember mélyrétegeiből előhívott bel-

só gondolatok, konkrét élmények, érzések (belső környezet). A táncos ezekkel hangolja a testét, mintegy belső látomásában ragadja meg a természeti alakot és formálja meg táncával (például „kitáncolja” a felszabadultság-érzéshez kapcsolódó örömet, és az adott természeti környezetben ennek megfelelő alakzatot talál a lombok kiterjesztett dús, kerek formájában vagy a levegővel való érintkezésben).

Mindkét esetben megtörténik azonban, hogy amikor az ember a természetben táncol, öntudatlanul ráhangolódik az őt körülvevő elemekre (fák, nap, szél, áramlás, hőmérséklet). Miután teljes lényünkkel ráhangolódtunk a természetre, és a táncban eljutottunk a szabadság élményéig, elkerülhetetlen, hogy az így átélt áramló szabadságérzésben is kontroll alatt tartsuk az elme működését. Ekkor mindkét ihlet, a kívülről befelé ható, és a belülről kifelé ható, egységben működik: saját élményeink és a természeti környezet pillanatnyi állapotának (hely, idő) hatása együtt formálja meg a mozgást, táncot. Ez a típusú alkalmazkodás alapvetően harmonikus élményt ad, az embernek a természettel és az univerzáliással való kapcsolatát érzeti meg, ami sehol máshol nem elérhető művészi megtapasztalás. A végső cél a legszabadabb mozgás elérése, amelyben a táncos az őt érő spontán hatásokra legbelső lényével, őszinte és kifejező mozgással tudjon reagálni.

A test és a tér kapcsolata

A természettel történő empátiás együttműködésben a táncos olyan alkalmazkodásra kényszerül, amelynek hatására testének energiaáramlata és mozgásformája naturalizálódik. Ezáltal lehetővé válik a megszokott mozgássémákból történő kilépés, a berögzült tánctechnikai konvenciók, akadémikus formák elhagyása és a szabadságérzet egy újfajta élményének a megtapasztalása a táncban. A test és a mozgás természetesebbé válik, és a létrejött új szabadság élményét megtanuljuk a test és a természeti környezet adta keretek között ésszerűen használni. A természeti környezet térspecifikus tulajdonságaival (1. táblázat) mindig új és új testtudati információ fedezhető fel önmagunkról, és leginkább akkor, ha a mozgást meztláb végezzük.

Térspecifikus jellemzők	A táncot alakító hatásaik
A talaj egyenetlensége.	Gyorsan alkalmazkodó, reaktívabb egyensúlyérzékelés talp és talaj kapcsolatában a mozdulatok érzésében, valamint összekötésük „mozaiklépések” elvén. ¹
A természeti elemek mintázata.	A térérzékelés és tájékozódás betáncolható „színpadon”.
A természeti elemek anyaga.	Kontakt minősége mozdulatok tompításában (például apró kavicsoknál megelőző puhaság talajra lassan érkező gördülő lábfejekkel).
A külső hőmérséklet.	A test belső hőmérséklete, és ezáltal bizonyos életfunkciók módosítása (például a hőháztartásban).
	Kontakt minősége természeti elemekkel (például testfelület mérete és érintkezés ideje).
	A tánc dinamikája.
Oxigéndús levegő.	A szervezet működésének intenzitása.
Természeti hangok.	A tánc dinamikája.

1. táblázat: *Térspecifikus jellemzők táncot alakító hatásai*

Adódnak olyan helyzetek a természetben történő mozgáskor, amikor a tér kiszámíthatatlanságait nem tudjuk megbecsülni és mozgásunkat elővételezéssel felkészíteni a stabilitás érdekében (például a talaj szintkülönbséget a hótakaró miatt a látás segítségével), mert valamelyik érzékszervünk a hely specifikussága miatt kizárásban részesül, vagy csak korlátozott mértékben hagyatkozhatunk rá. Ilyenkor az adott érzékszervi funkció egy másik érzékszerv működésének a felerősödésével kompenzálódik, valamint a szubjektív térélmény által realizált valóságos emberi test egy olyan képzeletben realizált testté alakul, amelyik a külső és belső ingereket figyelembe véve minden időpillanatban kész azonnali reakcióval megfelelni a váratlan helyzeteknek, és észrevétlenül kiküszöbölni a terepspecifikus nehézségeket. Ez történhet a nehézségek képzeletbeli felnagyításával és/vagy egy különleges, láthatatlan belső érzékeléssel, amelyet intuíciónak nevezünk. Mindez többnyire erőteljes munka az agy számára, mert a figyelem fókuszának állandó koncentrációját és az ehhez igazított testi fegyelmet feltételezi. Az emberi agy működését és a szabad mozgásformákat azonban ilyenkor nagymértékben segíti az intenzív mozgással és légzéssel felvett kültéri oxigéndús levegő, így én semmilyen szellemi fáradtságot nem érzékelttem, sőt felfrissülést tapasztaltam.

Dinamika

Ami a természetben folytatott táncmozgás lelki hatásait illeti, a külső környezet az öntudatlanság szintjén szüntelen külső kontrollhatást gyakorolt rám, de eközben egész lényemre engedtem

¹ *Mozaiklépés*: egyik mozgás egyensúlyi helyzetből történő váratlan kibillenésekor létrejövő lendületi energia gyors és kreatív felhasználása improvizációval úgy, hogy a kibillenés a külső szemlélő számára észrevétlen maradjon.

hatni, és így a térbeli alakzatok és formák látványa múltbéli személyes élményeket, érzéseket és a jelenben megoldandó feladatok képét villantotta fel gondolataimban. A környezeti tér egyfajta biztonságos pszichológiai védőburokként nyert értelmezést bennem. A fák égbekapaszkodó ágaival, lefelé törekvő gyökereinek elképzelésével és a talajszinten lévő hó látványával egyszerre kapcsolódtam a létezés égi és földi valóságához. Az átmenet ilyen élményének állapotában olyan energiaforrások aktivizálódtak bennem, amelyek újra és újra a természetben táncolásra csábítanak, kutatásra, felfedezésre invitálnak.

A természet mint empátikus tükör nemcsak a testérzékeléssel kapcsolatos testtudatot térképezi fel, hanem visszatükrözi a táncos pillanatnyi érzelmi, fizikai és szellemi állapotát is ebben a viszonyban, amelyen átszűrődnek addigi élettapasztalatának élményei, és a táncos személyiség sajátos mozdulatokban láthatóvá formát ölt. A táj hangulata aktivizálja a táncosban a külső művészi kifejezéséhez szükséges belső kifejezőerőt, azt a szubjektív emberi érzékiséget, amely az érzelmi emlékezet, a képzelőerő és a fantázia világából merít az önkifejezéshez a természettel való kapcsolatában. A természetben mozgó táncos azonban az őt körülvevő tér egymásnak feszülő erőinek cselekvő részesévé válik: egyrészt a benne felébresztett belső képek, gondolatok együttes összbnyomásával, másrészt a tánc és mozgásimprovizáció módszerével formai alakzatba önti önmaga és a világhoz fűződő viszonyát is. Ez háromrétegű asszociációs kapcsolatot eredményez: imitáció, átélés és saját érzések kifejezése mozgással. A tér jellege tehát a természettel való azonosulással végzett tánc részét képezi, és így tudat alatt is meghatározza a mozdulatszekvenciában lévő elemek mozgásminőségét, a tánc dinamikáját. Ez történhet például úgy, hogy a tánc folytatja a természet alakzatait (1. kép), ezzel szemben, ha azonosulás nélküli a tánc, akkor a természeti háttér csak egyszerű díszlet (2. kép).¹



1. kép: Táncolok a Tabánban²

² Fényképezte: Hajdú Gyula, © Fisher.photography.



2. kép: Táncolok a Margit-szigeten³

Idő

A természettel harmóniában történő tánc megtapasztalása olyan különös élményt kínál, amelynek során a külső és a belső környezet egyidejű, fokozott figyelemmel történő átélésével háttérbe szorul az időérzékelés. Amikor a táncos teljes lényével ráhangolódott a természetre, és mozgásában is eljutott a szabadságélményig: flow-állapotba kerül. Eljutva az ember és az univerzális közötti kapcsolat megtapasztalásának élményéhez, a valóságos időn kívüli végtelen idő érzetét nyerjük el, amelyben feltöltődünk, és így a táncban új energiaforrásokhoz jutunk. Egy magasabb energiaszinten való létezés állapotában a személyes problémák megoldásához és konfliktusok kezeléséhez is teljesen új nézőpontból tudunk közelíteni.

Az empátikus táncmozgás jelentősége

A természettel való táncos azonosulás

Az emberi kultúra fejlődéstörténetében sokféle eszköz (fák, tűz, zászló stb.) szerepelt kommunikációs médiumként, azonban az emberi test, mint az információ legősibb, nyelv és írás előtti közvetítője, mindvégig megőrizte a kommunikációban betöltött elsődleges szerepét. Az emberi test egyrészt a rajta kívül álló világot képes kifejezni mimetikus és szimbolikus alakzatokkal, másrészt a test mozgásformái a belső emberi világot is meg tudják jeleníteni.

Németh András (2007) rámutat, hogy a tánc kialakulásának gyökerei a nyelv előtti időkben, a mimézis képességében keresendők, amikor az ember testével leképezte az élő és élettelen természetben látott mozgásmintákat. A mozgásnak ez a mimetikus reprezentációs funkciója mindmáig jelen van a mozgásművészetekben, vagy uralkodó jelleggel (pantomim), vagy legalább részlegesen

³ Fényképezte: Hajdú Gyula, © Fisher.photography.

(balett, kortárs tánc). A tánc történetének korai szakaszában és a természeti népek mai közösségeiben, a rituális táncban a test szimbolikus jelentések médiuma, a női test a rituális mozgásformákban az életet adó erő kifejezője volt. Rituális mozgások kapcsolódtak például a beavatási szertartásokhoz, a napéjegyenlőségi időszak termékenységi rítusához, a vadászatok részét képező áldozati rituálékhoz. Ezeknek a táncoknak a lényege az ember hétköznapi életén túlmutató jelentéstartalmak (a világ teremtésének, az ember és az univerzum kapcsolatának és misztériumának) közösségi átélése, a táncban részt vevőkkel (például a beavatási rítusoknál) vagy a tánc tárgyával való lelki azonosulás (vadászati rítusoknál).

Már az ókori szerző, Lukianosz is felhívta a figyelmet arra az intenzív empátiára, amellyel a táncos túllép az imitáción, hogy az imitáció tárgyának lelki lényegét is ki tudja fejezni: „a régi mese sem mond mást Próteusról, mint hogy ez valamiféle táncművész volt, utánzó tehetséggel bíró ember, aki mindent ki tudott fejezni taglejtésekkel és így tudott alakot váltani: a víz folyékonyágát utánozni, és a tűz lobogását gyors mozgásával, és az oroszán vadságát és a párduc bátorságát és a fa hajladozását és általában mindent, amit csak akart. A mítosz pedig, csodának értelmezve a róla szóló hagyományt, úgy jellemezte a természetét, hogy valósággal azzá lett, amit utánzott.” Ennek a nagyfokú azonosulásnak egy példaként tekint Empusára is, akiről azt állítja, hogy eredetileg minden valószínűség szerint egy táncosnő volt, aki átváltozási képességének köszönhetően vált mitikus lényé. Lukianosz így folytatja: „Megtalálható ez azoknál is, akik manapság táncolnak, hiszen láthatod őket, amint szempillantás alatt alakot váltanak és magát Próteust utánozzák. Azt kell gyanítanunk, hogy Empusa is, aki állítólag ezerféle alakot képes magára öltetni, eredetileg valami ilyenféle emberi asszony volt, aki aztán a mitikus hagyományba került” (Lukianosz 1959, 29–30).

A természettel harmóniában történő táncmozgás is bizonyos fokú lelki-szellemi azonosulást és egybeolvadást igényel a táncos részéről a külső környezettel oly módon, hogy a természetben a táncos a tér egymásnak feszülő erőinek (levegő, növényi és talajformák stb.) cselekvő részévé válik, ellentétben a tájnak csupán passzív befogadásával gazdagodó nézővel. A külső természetnek, valamint saját belső érzéseinek egyidejű megragadása a tudatosulás új szintjét hozza létre, így a mozgás egy háromrétegű, sűrített jelentést hordoz, és ez átemel az imitációtól az átváltozásig. Hogyan zajlik ez? A körülvevő tér és a spontán gondolatok, belső képek hatására felébresztett érzelmek együttes összenyomásával („egészlátás”) a táncos a rögtönzések mozgás- és táncimprovizáció módszerével formai alakzatokba önti, kifejezi önmagát és a világhoz fűződő viszonyát. Ez a táncos asszociációs kapcsolat a környezettel háromrétegű: (1) az *imitáció*, amelyhez érzékeny megfigyelőképességre van szükség, (2) az *átélés* képessége, amely a képzelet aktivizálásával létrejött érzelmi azonosulással történik, és a (3) *saját érzések mozgással történő kifejeződése*.

A természetben táncolás célja szerint a következő funkciókat különböztetjük meg a táncos jelenlétében. (1) *Performance és előadóművész*, aki nem pusztán saját személyiségét kényszeríti a nézőre, hanem a természeti elemekkel (amelyek mozgása az emberi érzésvilág tükröképeként is felfogható) való viszonyában az emberiség kultúrájának valamilyen általános igazságát is közvetíti, és a nézőt érzelmileg is igyekszik megnyerni. (2) *Táncmeditációs gyakorlással* a táncos a személyes egészség megőrzéséhez és a gyógyuláshoz szükséges energiát meríti a természetből. (3) Koreográfusi alkotómunkához *inspirációgyűjtés, mozgáskísérletek és improvizáció*. (4) *Táncoktatás lehetőségei színtere* az empátia és a figyelem fejlesztésében.

Az empátia szerepe a táncművészetben

Az empátia érzelmi azonosulás, a beleélés képességét jelenti, így tehát olyan szociális képesség, amely a környező világgal (az emberi, tárgyi és természeti környezettel) történő kapcsolatteremtést segíti. Az empátia az emberiség történetében évezredek alatt fejlődött ki, és az egyén életében is fejlődéssel alakul ki.

Az empátia fogalma kiterjeszthető a műalkotás és befogadó kapcsolatára is, hiszen annak tartalma a befogadó lélektani részvétele nyomán tárul fel, és válik személyiségformáló hatásával marandóvá. A befogadó kilép saját énjéből, és azonosuláskor átéli a drámai személyiségek élményeit, amelyek azonosnak saját élményével vagy különbözőek attól. A fogalom azonban lehetővé tesz egy tágabb értelmezést is az alkotó és a műalkotás tárgya viszonyában. Az alkotói fázisban különösen jelentős a művész érzékeny, részletes figyelme és lelki azonosulása az ábrázolt tárgy iránt. Hiszen a művész nemcsak másol, hanem az ábrázolt tárgy individuális jellegét is kifejezi, ehhez bizonyos fokú lelki azonosulásra van szükség.

A tánc- és mozgásművészetekben az empátia elsődleges fontosságú alapfeltétel: (1) a koreográfia mozgásos és lélektani összhangjához, (2) az előadói szerepnek megfelelő érzelmi tartalmak hiteles művészi kifejezéséhez, (3) a táncművek létrehozásában a koreográfus alkotói személyiségének, szemléletének és gondolkodásának empátiás szemüvegén keresztül történő átszűrődéséhez. Ezen az elsődleges szerepén kívül, a partneringben, és a csoportos koreográfiában történő táncolás is feltételez bizonyos fokú empátiát, amikor szükséges a beleérző-elemző figyelem képessége a partner és társak iránt, a tánc érzelmi tartalma iránt. A megformált szerep jellemvonásainak megragadása és művészi kifejezése hiteles táncolással is csak empátiával lehetséges. A csoportos színpadi tánc összhangját egyrészt a táncos társakra irányuló érzékeny figyelem alapozza meg, másrészt az egyszerre mozgáshoz az előadás témájából adódó érzelmi azonosulás is szükséges.

A természetben folytatott empátiás táncmozgás módszertani értékei

A táncossá nevelés útján a testtudat fejlesztéséhez szükséges tánctechnikai képzés mellett fontos szerepe van a pszichofizikai képzésnek is. Szükséges a növendékeket a tánc művészetéhez szervesen kapcsolható pszichológiai és szellemi-mentális tényezőkkel motiválni, mert a test-lélek-szellem egymáshoz viszonyított tartalmi minőségei kisugároznak, és jelenlétével a táncos átütő erővel csak így tud hatni a színpadon.

Az empátia fejlesztésének szerepe a táncművészeti nevelésben

Az empátia fejlesztésének alapkövei: (1) az elemző és érzékeny megfigyelés képességének, (2) az odafigyelés készségének, (3) kognitív képességek, az absztrakt gondolkodás, képzelőerő és fantázia fejlesztése vizuális képi, irodalmi és zenei szimbólumokkal, asszociációkkal, és az (4) érzékek használatának fejlesztése. Az azonosulás az azonosságok találkozásán át bontakozik ki, és teljeseedik ki egyre specifikusabb információhalmazban és összetett struktúrájú megértési folyamatban, amelyben a figyelem a nonverbális csatornákra összpontosulva a viselkedés mögöttes összefüggéseire koncentrálódik.

Az ókori görög filozófia nagy mesterei (Szókratész, Arisztotelész, Platón) óta tudjuk, hogy a csodálkozás és a kérdés minden bölcselkedés, gondolkodás kezdete. Vekerdy Tamás (1974, 248) szerint a meglepetés olyan alapvető intellektuális emberi érzélem, amely az újszerűség élményének erejével fokozza a figyelmet olyan jelenségekre, amelyeket nem egészen értünk, és összekapcsoló hídakat képez az érzélem és gondolat, érzékelés és megismerés között.

A táncpedagógus feladata úgy motiválni a növendékeket, hogy egyfelől a természet kíváncsiságot és meglepetést kiváltó erejét felhasználva, felébressze bennük a vágyat a dolgok empirikus úton történő megismerésére, élményi megtapasztalására a cselekvés, jelen esetben a tánc eszközzel, másfelől beleéléssel egyenként az adott empátiás feladat helyzetébe, megfelelő személyre szabott instrukciókkal segíteni tudja a tanulási folyamat eredményességét.

A természetben tartott táncórák tervezésekor az első fontos feladat a különböző mozgásos gyakorlatokkal olyan körülményeket teremteni, hogy kibontakozhasson a növendékből a táncnak

olyan szintű felszabadult szellemi és fizikai élménye, amilyenre eleve képes. Hogyan történhet a pedagógus részéről a mozgásos feladatok megvalósítása? A tananyag „beledöfése” helyett (például előtáncolással mutatott mozdulatok és mozdulatsorok betanítása) rá kell ébreszteni a növendéket arra, hogy engedhet helyet önmagában a természetben őt érő új hatásnak, az eléje táruló táj látványából begyűjtött élményeknek és benyomásoknak. A személyiség-lélektan ismert tétele, hogy az érzelem alapvetően egy külső ingerre adott válasz, érzelmeket és gondolatokat ébreszteni azonban a képzelőerő bekapcsolásával is lehet. A természettel való táncolásnak ugyanúgy, mint egy színpadi tánc előadói szerepének megformálásának alapfeltétele a térrel és idővel történő kapcsolatteremtés a táncos belső érzelmein és/vagy gondolatain keresztül. Vekerdy Tamás (1974) szerint, a mozgás és gondolat összekapcsolásával „megvilágosodik” az érzelmek köre, és a sorozatos asszociációk révén világos lesz az „egész test”, a zsigerekig hat a tudat rendező ereje. Idézi Zeami mestert, aki szerint az emberi tudat ráeszmél szellemi eszközeinek lehetőségeire, ami a táncos szívét az igazság fokára emeli.

Ahhoz, hogy a mozgásos-táncos feladatokkal eredményes legyen a jelenlétre irányuló pedagógiai fejlesztés, szükséges, hogy a növendék is partnerként működjön együtt a tanuló és tapasztaló munkafolyamatban, amelynek alapja a kölcsönös odafigyelés. A tanuló részéről ennek feltétele az önmagába vetett hit, a belső akarat, és hajlandóság a nyitottságra a világ dolgai iránt, de az is szükséges, hogy az életkori pszichológiai érettségének megfelelően megtalálja önmaga kapcsolódási pontjait saját addigi élettapasztalataival a számára kijelölt feladathoz, és megértse annak célját és lehetőségeit, összevetve egyéni táncos képességeinek fejlődési lehetőségeivel.

Az empátia fejlesztése hogyan hat a táncos kifejezőerejére? Az érzékeny, elemző megfigyelés elsajátításával hitelesen tudja megformálni az egyes szerepeket, egyrészt azok jellegzetes pszichológiai vonásainak megragadásával, másrészt a szerepnek megfelelő érzelmi tartalmakat átélő mozgással.

Fejleszthető táncos képességek

A természetben történő táncoktatás igazi jelentősége az, amiben a próbatermi munkától különbözik. A táncteremben, ahol egy külső felszíni kontrollként van jelen a tükör, állandó oda-vissza csatolással döntően egy formáról formára történő önkorrekción keresztül valósul meg a tanulás. Van egy idealizált testforma, amelyre a valóságos test törekszik, és a táncos ezt a tükör segítségével ellenőrzi és korrigálja. Nem egy dominánsan belső élmény alapján alakul ki a testtudat, hanem egy idealizált formára törekvéssel. Ezzel ellentétben a természetben táncolásnál a belső érzet nyer dominanciát, és a táncos számára a természeti környezet válik mintegy empatikus tükörré. Itt belső testérzeteken keresztül finomodik a mozgás, mintegy vakon, a létrejött érzet tartalmával csiszolódik a forma, és nyer igazán hitelességet a táncos személyiségével egybeforrt mozgás. A természetben táncolás intenzív belső változásokat idéz elő, ezért különösen fontos az előadói átélés képességének fejlesztésében. A fejleszthető speciális táncos képességek és készségek:

Testi-fizikai: (1) Az érzékszervek működése kifinomul. (2) Az „elővételező” képesség a természetben történő táncolás rendszeres gyakorlásával fejlődik ki. (3) Az ősi térbeli tájékozódási reflex erősítése. (4) Az egyensúlyozás (kinesztetikus, illetve statikus érzékeléssel). (5) A természetben táncolás visszavezet az ösztönös és szabad mozgásokhoz (rögtönzéssel) azáltal, hogy a táncos kilép a megszokott sémáiból, és így saját mozgásstílusában egyedi önfejlődési lehetőséget nyer.

Szellemi: (1) Az alkalmazkodó készség és rugalmasság. (2) Az univerzálissal való kapcsolat megtapasztalása fejleszti a táncos világképét. (3) A szabadság élményének megtapasztalása erősíti az önismeretet és az öntudatot. (4) A figyelem összpontosításával (például a természeti elemekre, az abban rejlő meglepetések erejével) fejleszti a koncentrációt, a tudatos figyelmet és a megfigyelőképességet. (5) Az intenzív befelé figyeléssel az intuíció fejlesztése (intuitív képességek). (6) A képzelőerő, fantázia. (7) Az esztétikai érzék. (8) Az erkölcsi attitűd finomodása.

Lelki: (1) A harmóniaérzés megtapasztalása fejleszti a lelki egyensúlyt. (2) Az emocionális érzékenység és gazdagodás. (3) Az érzelmek kifejezése, nyitottság, felszabadultság. (4) A specifikus lelki képességek, például intuíció.

A természetben történő táncoktatási gyakorlatom során kidolgozott mozgástárat különböző test – tér – idő – dinamika dimenziók mentén strukturáltam, eszerint szintjei a következők: (1) test(rész) használat fókusz; (2) térhasználat; (3) az imitáció tárgya; (4) a kapcsolatteremtés módja a természettel; (5) interakció a természeti környezettel; (6) interakció a társas környezettel.

Saját pedagógiai gyakorlatomban, amikor a táncoktatás helyszínét a természetbe áthelyeztem, azt tapasztaltam, hogy a 17-25 éves növendékeket a természet adta szabadság óriási lehetőségei kezdetben elbizonytalaníthatja mozgásukban és ösztöneik önkifejezésükben is. A táncos a természet visszatükrözésével rálátást kap valódi önmagára, aminek feldolgozása egy hosszú távú folyamat. Ezért kezdetben a hirtelen rájuk zúduló információt a tanulók sokként élik meg. Eleinte szűkségük van bizonyos szintű kötöttségekre, amelyek biztonsági keretet nyújtanak, és elterelik a figyelmet attól a kellemetlen szorongásról, amivel a természeti környezettől eltávolodott ember ilyenkor szembesülhet.

A természetben történő táncolás bevezetését kezdők számára először egyszerű imitációval létrehozott testhelyzetek, tánc- és mozgáskísérletek motiválásával érdemes indítani: az adott térben jelenlévő természeti elemek jellegzetes alakzatainak, mozgásformáinak előzetes, részletekig ható megfigyelése és elemzése által szerzett információkra támaszkodva reprodukálni a természeti látványt. Eleinte célszerű beemelni olyan feladatokat is, amelyeket korábban a táncteremben gyakoroltak, és ezért pszichológiai szempontból kellő biztonsággal számukra idegen terepen is végre tudnak hajtani. A középhaladó szinten a környezettel történő kapcsolatteremtéskor begyűjtött hatásokkal olyan személyes belső élmények és/vagy a képzelet világából kiemelt gondolatok párosulnak, amelyek révén a beleélés kognitív imitációval párosult érzelmi azonosulással jön létre. A formai megjelenítés kiegészül a természeti elemhez kapcsolt elképzelt érzélemmel vagy múltbéli emberi élménnyel. Ez utóbbi a kötött táncimprovizáció módszerével valósulhat meg, például hogy milyen érzés víztömegnek lenni és a szél erejére hullámokat formálni hidegben és viharban. Itt szükséges az imitáció tárgyának részletes megfigyelése mellett az érzelmek működésének megértése, vagy legalább a korábban átélt hasonló érzelmek felidézése. A haladó szinten a végső cél pedig a kötetlen improvizáció módszerén alapuló mozgások, amelyekkel a növendékeket végül teljesen vissza lehet vezetni a spontán, ösztönös, szabad mozgásokhoz.

A gyakorlatok specializálhatók a tanulók személyiségfejlődésének életkori sajátosságaira, a feladatok ismertetésekor a beleélést segítő képfestő és hangulatfestő szavak használatával (például gyermekeknek a mese fantáziavilágával), a végrehajtásban előírt egyszerű testhasználaton át az összetett, és a gondolati asszociációk bonyolításával (tárgyi eszközök, szépirodalmi és zenei művek, megbeszélés, tapasztalatok megosztása).

Az alkalmazott gyakorlatok pedagógiai szemléletében elsődleges cél a természetességre törekvés, és ennek figyelembevételével a rendelkezésre álló segédeszközöket csak azokban az esetekben és olyan mértékben kell igénybe venni, amely minimálisan szükséges ahhoz, hogy a feladat végrehajtását akadályozó emberi tényezőket (félelem, szorongás) a figyelemmegosztás erejével feloldja. Az archiválás céljából audiovizuális felvételekkel és fotókkal rögzíthetjük munkánkat, hogy visszatérve a mesterséges környezetbe, kívülről rálátást kapjunk önmagunkra, és ez az anyag a későbbiekben egyéb célokra is felhasználható.

Következtetések

A természetben folytatott táncmozgás nincsen rendszeres jelleggel beépítve a hazai professzionális táncművészképzés tantervébe, napjainkban Magyarországon többnyire csak terápiás célra alkalmazzák. Az erőteljes táncos jelenlét és egyéniség fejlesztését jelentősen segítené.

A természetben történő empátikus tánc eszközzel fejlesztett emberi tulajdonságok érezhetően jelentkeztek a társas kapcsolatokban is – ezt tapasztaltam. Megoldást kaphatunk identitászavarok problémájára, önmagunk és társaink elfogadó megismerésére. A tánc természeti környezetbe helyezése ugyanakkor felhívja figyelmünket a természet iránti felelősségteljes viszonyulás aktivizálására is, ami a jövő generációjának életterét alapvetően meghatározza. Ilyen módon intellektuális és morális formáló ereje is figyelemre méltó. Fontos élményszerző szerepe miatt személyiségfejlesztő és terápiás szerepe (burn-out szindróma) is lehetne a táncosképzésben.

Irodalomjegyzék

Birket-Smith, K. (1969): *A kultúra ösvényei*. Gondolat, Budapest.

Buda Béla (2006): *Empátia*. Urbis, Budapest.

Collingwood, W. G. (1907, szerk.): *The Ruskin Reader*. George Allen, London.

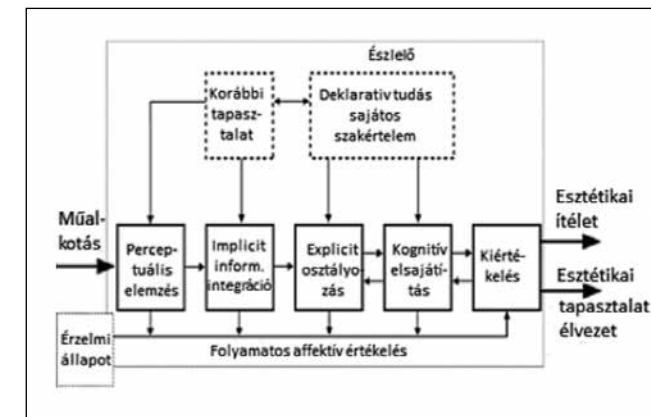
Lukianos (1959): *Beszélgetések a táncról*. Magyar Helikon, Budapest.

Németh András (2007): *Az emberi test mint a kommunikáció médiuma. A testhasználat és a performativitás pedagógiai történeti antropológiai vázlata*. In: Németh András et. al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 106–115.

Vekerdy Tamás (1974): *A színészi hatás eszközei – Zeami mester szerint*. Magvető, Budapest.

A tánc mint az észlelés és a mozgás esztétikai kutatásának eszköze

A kísérleti esztétikai kutatások az esztétikai élmény olyan komponenseire mutattak rá, mint a tárgyra irányuló figyelem és arousal, valamint a kognitív és az affektív kiértékelés: „Az esztétikai élmény kognitív folyamat, amelyet az affektív állapot folyamatos értékelése kísér, s amelynek kiértékelése viszont (esztétikai) érzelmet eredményez” (Leder et al. 2004; 1. ábra). Marković (2012) modelljében ez az élmény a közönséges „mindennapi élménytől eltérő, különleges lelkiállapothoz hasonlít” a tárgyra irányuló összpontosítással, amely megigézi az alanyt. Létrejöttében jelentős szerepet kapnak a mindennapi érzelmi kiértékelések, és „az esztétikai élmény tárgyával való különleges kapcsolat és egység érzése”, azoktól eltérő affektív kiértékelések, amelyek „a szimbolikus feldolgozáshoz és kompozíciós minőségek felfedezéséhez” kapcsolódnak („esztétikai érzelmek”).



1. ábra: Leder et al. (2004) ötszakaszos feldolgozási modelljének egyszerűsített változata az esztétikai élvezet és ítéletek folyamatáról.

A tánc esetében, habár a modell alkalmazható, kiegészítendő az idői dimenzióval.

A tánc pszichológiai esztétikai kutatása

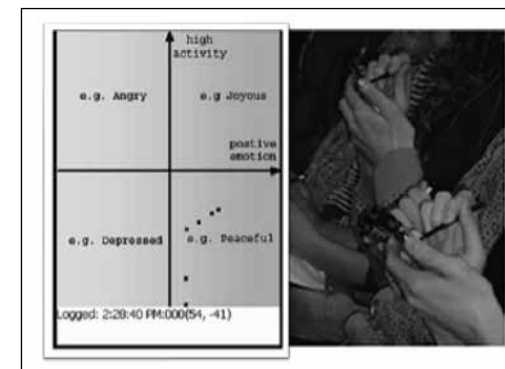
A művészi tánc esztétikai élményt nyújtó összetett, szervezett és alaposan kidolgozott mozgások jelentést hordozó rendszere, sajátos művészi közlésforma. Nem statikus, mint a festészet vagy a szobrászat, hanem időbeli művészet. Abban is különbözik ezektől a művészi formáktól, hogy jóllehet a néző kizárólag vizuális műalkotást lát, a táncelőadás mégsem egyszerűen vizuális üzenet, hanem „az izomérzék művészet” (Arnheim 1966, 26), a táncművész belső proprioceptív jelzéseire, feszültség- és lazulásérzékelésre (kinesztézis) és egyensúlyérzékelésre alapozva alkotja meg műalkotását. A táncművészet a vizuális művészetekhez vagy a zenéhez viszonyítva a korai kezdeményezések (Arnheim 1966; Thomas 1980) ellenére napjainkig viszonylag feltérképezetlen területe maradt, a Gustav Theodor Fechner (1876) első kísérletei óta művelt pszichológiai esztétikának.

Amikor egy érzelmi inger ér bennünket, akkor értékeljük annak valenciáját (negatív, semleges, pozitív) és intenzitását/arousalét (gyenge-erős illetve aktív-passzív). Ennek a két független dimenzióknak a mérésére kérdőíveket használnak. A táncelőadás esztétikai élménye is jól vizsgálható ilyen hagyományos módszerrel. Példa erre Vukadinović és Marković (2011) vizsgálata, akik különböző táncokat (klasszikus balett, kortárs tánc, flamenco, folklór) ítéltettek meg táncos és nem táncos csoportokkal, összesen 35 darab egy- és kétpólusú, hétfokú értékelő skálákon. Az egy-pólusú skálák esetében az értékelési szempontok közé tartozott például a lenyűgöző jelleg, páratlanság, kivételesség, univerzalitás stb., és a bipoláris skálákat olyan szempontok képezték, mint például szomorú-vidám, szép-csúnya, statikus-dinamikus, lassú-gyors, kifejezéstelen-expresszív. A skálaértékek faktoranalízisével a táncos csoport esetében négy (dinamizmus, különlegesség, affektív értékelés, izgalom), a nézők esetében pedig csak három viszonylag független faktort (dinamizmus, kivételesség, affektív értékelés) állapítottak meg. A két csoport adatainak közös elemzése szintén arra utalt, hogy az esztétikai élmény alapja a tánc esetében a dinamizmus, a kivételesség és az affektív értékelés. A dinamizmus – mozgással és testi aktivitással, a kivételesség – a mozgás eredetiségével, szokatlanságával, kontextusával, a mozgáskészséggel állhat kapcsolatban, az affektív értékelés pedig kecsességet, eleganciát, szenzitivitást takar. A táncosoknál kapott negyedik faktor (izgalom), amelyben különböztek a nézőktől, a szerzők értelmezése szerint egyfajta eroticizmusra vonatkozhat, amely a táncsal, mint kifejező eszközzel kapcsolatban általában felmerül. Másrészt utal a táncosok esztétikai élményének proprioceptív tapasztalati alapjaira is, amelyet a táncosok maguk is megerősítenek. Vukadinović és Marković (2011) felvetik, hogy a táncosok tánc tanulása közben valószínűleg kialakíthatják proprioceptív „jólérzésüket” mindarról, amely esztétikai hatású lesz.

Glass (2005) a kortárs táncre adott pszichológiai reakciók mérésére egy öt részből álló, nyílt végű kérdéseket és hétfokú skála értékelési szempontokat tartalmazó „nézői válasz eszközt” dolgozott ki. Csaknem négyszáz résztvevő válaszáinak elemzésével számos tényezőt azonosított, amelyek a tánc esztétikai élményére hatnak, közöttük vizuális elemek, a táncos karakterisztikumai, mozgáskoreográfia, értelmezés, érzelmi felismerés, újdonság, téri dinamika, intellektuális és érzelmi stimulálás és korábbi tapasztalatok.

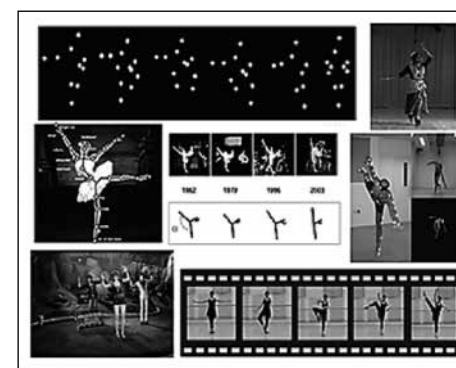
A számítógép és az infokommunikációs technológia fejlődése igen jelentős mértékben járult hozzá a kísérleti esztétika fejlődéséhez. A tánc kutatás területén is így vált lehetővé a nézők pszichológiai válaszáinak folyamatos és összehangolt rögzítése táncelőadás közben. Ez azért fontos előrelépés, mert a szokásos kérdőíves eljárásokkal a néző utólag értékeli a látottakat, de nem lehet „menet közben” vizsgálni a fellépő érzelmeket. Stevens et al. (2007; 2009) erre a célra kézben tartott, vezeték nélküli, programozható, kisméretű, kézi- vagy zsebszámítógépet alkalmaztak, amelynek képernyőjén egy tollszerű eszközzel egyidejűleg több személy jelölhette meg megfelelő értékelő válaszeit (2. ábra). Ezzel a központi adatkezelőhöz kapcsolódó eszközzel vizsgálni lehetett a nézők észlelését az előadás folyamán és összehasonlítani a koreográfusok megfelelő leírásaival. Stevens et al. (2009) vizsgálataiban az eszköz egyidejűleg rögzítette az érzelmek kifejezést egy kétdimenziós érzelm-térben, ahogy az előadást a nézők értékelték a valencia skálán (pozitív-negatív) és az aktivitás skálán (aktív-passzív). A folyamatos adatokat rávetítették a darabok koreográfusaitól kapott koreográfiai jegyekre, ami jelezte a kulcsmozzanatokat és a szándékolt struktúrát, valamint zenei váltásokat a darabban. A személyek egy teljes balettelőadást néztek végig, amelyben változott az aktivitás mértéke a színpadon a témának (küzdelem, veszteséget stb.) megfelelően. Stevens és munkatársai a kortárs táncban kevésbé jártas személyeknél világos kapcsolatot találtak a néző érzelmi válasza és az előadás strukturális/kifejező szempontjai között. Egy részletes összehasonlításban, követve a balett időbeli változásait jó megfelelés (80% körül) mutatkozott a koreográfusi szándék és a nézők érzelmei között. Ezzel szemben a kortárs táncban jártas, s a

táncnézés élvezetéről beszámoló személyeknél kiderült, hogy csoportjukban az érzelmintenzitás (arousal), a nézők érzelmi izgalom értékelései és a koreográfia, valamint a zenei események között van megegyezés, amit egy független csoporttal végzett további vizsgálat is alátámasztott. Hasonló megközelítések igen hasznosnak tűnnek a koreográfus, a táncos és a kutató számára, hogy elsőknek láthassák a táncmű hatását valós idejű előadás közben.



2. ábra: Hordozható eszköz a néző folyamatos válaszához (Stevens et al. 2007)

Castañer et al. (2010) egy táncmozgás rögzítő rendszert alkalmaztak, amelynek segítségével a tapasztalt kortárs táncos testének megfelelő anatómia helyeire (ízületi pontok, kar stb.) felszerelt fényvisszaverő jelzők segítségével háromdimenziós videofelvételt készítettek több kamera felvételének segítségével. A téri elmozdulás, ugrás, fordulás, testhelyzet-tartás képezték a lényeges tánc-elemeket. Az eljárással a valós felvétel egyidejű átalakításával pálcikafigura animációt készítettek több nézetből (3. ábra). A résztvevők a kétféle – virtuális és valós – táncmozgás bemutatását ítélték meg hétfokú értékelő skálán (szép-csúnya), előbb a virtuális képet, egy hét múlva pedig a valósat. Az értékelések korrelációja a szerzők szerint a kinematikus jellemzőknek volt köszönhető, de más vonatkozásoknak is szerepe lehet, s mint megállapították, az esztétikai élmény „valószínűleg a megfigyelő szubjektív észlelésétől függ, de az adott ingertulajdonságoknak is szerepe van”.



3. ábra: Pálcikafigura animáció készítése a valós felvétel átalakításával

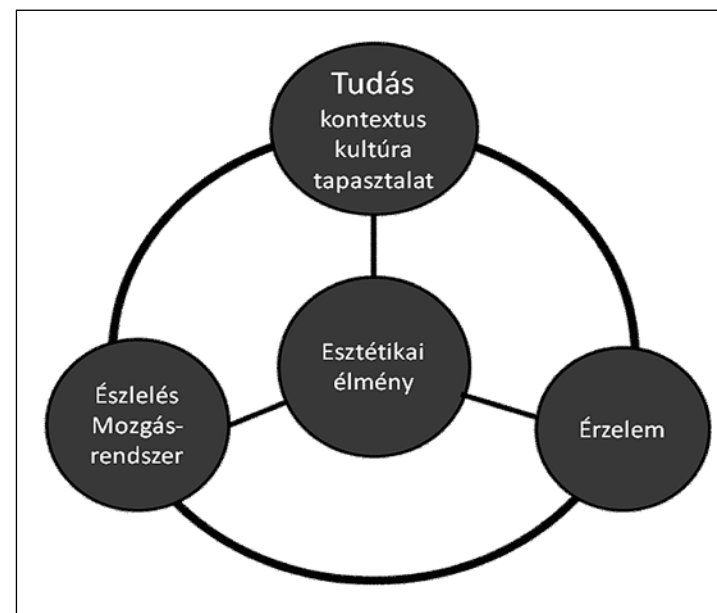
Az emberi test az archoz hasonlóan kitüntetett szerepet tölt be a szociális észlelésben. Sötét háttérrel a test ízületei pontjaira elhelyezett fénypontokkal – már 200 msec-on belül észlelhető a

biológiai mozgás (Johansson 1973); megkülönböztethetők a nemek és a különböző cselekvések, mint járás, futás, ugrálás vagy akár a stilizált sörivás, lehetővé válik az önazonosítás. Fénypontok mozgásában, habár nem olyan biztosan, de ugyanúgy felismerhetők szándékok és érzelmek, mint egy videoklipben, s így a táncot akár a testi érzelmi kifejezések eltúlzott formájaként is felfoghatjuk. Legalábbis erre utal, hogy a felismerési vizsgálatok, amelyek az érzelmi kifejezések mozgó fénypont konfigurációit alkalmazták, alátámasztották az egész test mozgásjelzéseinek érzelmi-kifejező hatékonyságát a tánc esetében, a legkülönbözőbb érzelmekkel (harag, félelem stb.) kapcsolatban. A felnőttek a táncban az egész testmozgásban kifejezett alapérzelmeket elég pontosan képesek (60% felett) azonosítani fénypontok mozgásai alapján (Brownlow et al. 1997; Dittrich et al. 1996). Egy vizsgálatban, amelyben képzett balett-táncosokat is bevontak, a személyeknek el kellett dönteni, hogy a páronként bemutatott két fénypont-konfiguráció azonos-e vagy különböző (Calvo-Merino et al. 2010). A balett-táncosok jobban meg tudták különböztetni a biológiai mozgást, mint a képzetlen személyek normál helyzetű bemutatásában, viszont feje tetejére állított minták esetében nem volt különbség a csoportok között. Az eredményből úgy tűnik, hogy a tapasztalat módosítja az akciók konfigurális feldolgozásának a mechanizmusát.

Az esztétikai élmény agyi háttere

A kognitív idegtudomány egyik új kutatási területét neuroesztétikának nevezik és lényegében az esztétika biológiai alátámasztását, az esztétikai folyamat észlelési, érzelmi és ítéleti összetevői idegi hátterének kutatását értik alatta (Zeki 1999). A kísérleti esztétika és az idegtudomány közötti párbeszéd során elméleti feltevéseket vetettek fel bizonyos agyi aktivitások és az esztétikai élmény adott aspektusai közötti megfelelésekről (Changeaux 1994; Livingstone 2002; Ramachandran és Hirstein 1999). Történeti gyökerei visszanyúlnak Edmund Burke 1757-es munkájáig, aki a fenséges és a szép élményének fiziológiai alapjairól elmélkedett: „szépségen a testek ama minőségét vagy minőségeit értem, – írja – melyek révén szeretetet vagy valamely ahhoz hasonló szenvedélyt váltanak ki belőlünk” (Nadal, Gálvez és Gomila 2013, 109). Érvelése szerint az esztétikai élmény bizonyos fiziológiai folyamatokba ágyazott, mint a kellemes és a kellemetlen érzelmek. Ezeket az érzelmeket kísérő fiziológiai reakciókat kezdetektől vizsgálta a pszichológia. A jelenlegi számítógépes technológiával rögzíthető a néző szemmozgása; nyomon követhetők figyelmének, érdeklődésének változásai egy táncmű figyelése közben (Stevens et al. 2010), s vizsgálható például a szakértő elvárásainak hatása az esztétikai értékelésre. Rögzíthető fiziológiai kísérőjelenségek, például a szívritmus, a bőrellenállás változás (galvános bőrreakció, GBR), az arcizom aktivitás (elektromiográfia, EMG) és sajátos ingeranyag állítható elő a táncmozgás rögzítésével. A bemutatott dinamikus ingeranyag a teljes táncművek (Jola, Grosbras és Pollick 2011), a táncmozgás mozgó fénypontmintáinak (Calvo-Merino et al. 2010), testvázmintáinak (Castañer et al. 2010), számítógépes grafikai termékeknek (Kirsch, Drommelschmidt és Cross 2013), rövid filmrészleteknek (Calvo-Merino et al. 2008) stb. felhasználását tartalmazza.

A kísérleti neuroesztétika a szenzoros és motoros, az érzelmi és a jelentés/tudás idegi rendszereinek kölcsönhatását vizsgálja (4. ábra). Ehhez a megközelítéséhez kapcsolódnak az agysérülések, a művészi alkotások és az esztétikai élvezet kapcsolatának neuropszichológiai esettanulmányai, a fiziológiai reakciók vizsgálatai, s mindenek fölött az agyi képalkotási eljárások alkalmazásai.



4. ábra: A kísérleti neuroesztétika kutatási területei

A modern agyi képalkotó eljárásokkal (például fMRI) lehetővé vált az idegi aktivitás és összehangolt mintázatainak vizsgálata az észlelés, a gondolkodás és a cselekvés vagy éppen egy érzelm átélése során. A transzkraniális mágneses stimuláció (TMS, rTMS – koponyán keresztüli mágneses ingerlés) virtuális léziós technika, rövid, erős elektromos pulzus alkalmazása egy kör alakú gyűrűn keresztül a fejre, amely mágneses mezőt hoz létre, átmenetileg megszakítva a lokális idegaktivitást, mely rávilágíthat az oki kapcsolatokra az agyfunkciók szelektív változásai és a konzekvens változások között a viselkedésben vagy a mentális állapotban a vizsgálat közben. Például így mérhető a corticospinalis ingerelhetőség változása a primer mozgáskéregre alkalmazott mágneses ingerléssel, miközben rögzítik az izomválaszt (elektromiográfiával, EMG) a karban egy mozgás megfigyelésekor.

A neuroesztétikai kutatásokban elterjedten alkalmazzák ezeket a módszereket a művészi élvezethez és alkotáshoz társuló agyi jelenségek vizsgálatára. Így állapították meg például, hogy az esztétikai élmény korrelál az örömmel és a jutalommal (Vartanian és Goel 2004), az észlelési szelektivitással (Zeki és Lamb 1994) vagy a magasabb emberi agyi funkciókkal, mint a végrehajtó működés és a figyelem (összefoglalóan lásd Chatterjee 2012; Cela-Conde et al. 2011; Jacobsen 2010). A legtöbb tanulmány festészeti, szobrászati vagy zenei tárgyú, azonban a táncmozgások észlelésének esztétikai kutatására csak legújabban, idegtudományi fokozatot is szerző táncművészek és idegtudósok együttműködésével kerülhetett sor (összefoglalóan lásd Christensen és Calvo-Merino 2013; Christensen és Jola 2015; Cross 2015; Cross és Ticini 2012; Hagendoorn 2004; Kirsch, Urgesi és Cross 2016; Orgs, Caspersen és Haggard 2016). Mielőtt ezekre a vizsgálatokra rátérnénk, elengedhetetlen, hogy ki ne térjünk a tánc észlelésének legfontosabb idegtudományi eredményeire.

Speciális agyi területek aktivitása tánc megfigyelése közben

A tánc észlelése és tanulása, valamint a mozgáskontroll iránti idegtudományi érdeklődés (Bläsing et al. 2012) felkeltődését a tükroneuronok felfedezésének köszönhetjük. A tükroneuronok speciális mozgásneuronok, amelyek elsősorban a premotoros kéregben (az agykéreg homloklebenyi részében) helyezkednek el és aktiválódnak hasonló módon, amikor a személy elvégzi egy cselekvést vagy passzívan megfigyeli, ahogy mások elvégzik azt. Így a tükroneuron-rendszer aktivitása összefüggésben van mind az önindított izom-összehúzóddással, mind hasonló fizikai aktivitást végző más személyek megfigyelésével. Először az 1980-as évek elején figyelték meg nem emberszabású majmok premotoros kéregében egysejtes idegi vizsgálatokban Rizzolatti és munkatársai, majd embernél homológ frontális és parietális területeken szintén demonstrálták hasonló közvetlen idegfiziológiai módszerrel és közvetett idegi képalkotó eljárással egyaránt (összefoglalóan: Rizzolatti és Craighero 2004; Fabbri-Destro és Rizzolatti 2008).

A tükroneuronok kérgi hálózatot képeznek, amely összehasonlíthatja a megfigyelt és a kivitelezett akciókat, ezért cselekvés megfigyelési hálózatnak is nevezik. A premotoros kéreg és az inferotemporális lobuluson túl részét képezi a superior temporális sulcus (STS, a biológiai mozgás feldolgozásában érintett), valamint a mozgástervezésben részt vevő kiegészítő mozgási területek (5. ábra). A tükroneuronok hálózata az észlelési-mozgási átalakítás beépült mechanizmusának az alapját képezi, amely lehetővé teszi a vizuális információk mozgási utasításokká való átalakítását. Felfedezése lényegében alátámasztja Hermann Lotze és William James 19. századi elképzelését, hogy a mozgás megfigyelése és kivitelezése között elválaszthatatlanul összefonódott kapcsolat van. A tükroneuron-rendszert számos kognitív funkcióval kapcsolják össze, mint a szándék megértése, mások érzelmének átélése és az esztétikai élmény, vagy a nyelv és az utánzás (vö. Freedberg és Gallese 2007).

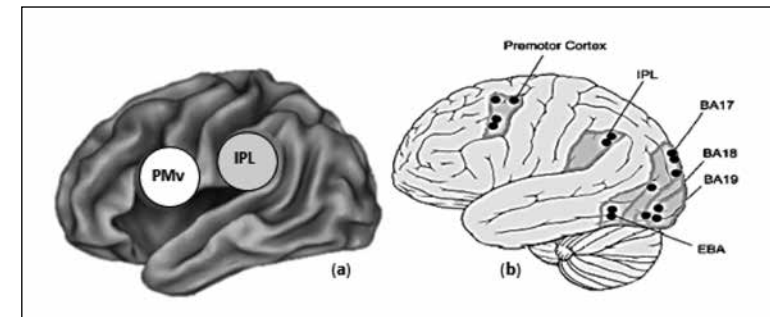
A kutatások többségében festmények, jelenetek mozdulatlan képeit alkalmazzák. Az állóképek mozgási információi, származzanak akár Ádám gesztusának ábrázolásából Michelangelo *Teremtés* című freskójának részletében (Battaglia, Lisanby és Freedberg 2011), akár táncosok ugrásainak fényképeiből (Jola, Clements és Christensen 2012), a statikus képekkel szemben aktiválják azokat a mozgással kapcsolatos agyi területeket, amelyek a mozgás megfigyelése vagy elképzelése alatt aktiválódnak. A megfelelő tükroneuronok erősebben válaszolnak implikált dinamikus mozgásra, mint a kevésbé dinamikus mozgásokra. Az érintett területek közé tartozik a vizuális mozgási terület (V5/MT+), az extrastriális testterület (EBA) és a superior temporális sulcus (STS, BA30) és a mozgással kapcsolatos területek. Egy fMRI vizsgálat (Thakral, Moo és Slotnick 2012) van Gogh festményeivel igen összetett esztétikai neurális mechanizmust talált: az MT+ terület aktivitása korrelált a mozgásélménnyel (de nem a kellemesség élményével) és a jobb anterior premotoros kéreg aktivitás korrelált a kellemesség élménnyel (de nem a mozgásélménnyel).

Ellentétben az állóképekkel, a tánc rendszerint zenével kísért dinamikus látvány egyedülálló kihívásokat és lehetőségeket teremt a motoros rezonancia, a mozgás megfigyelésének és élvezetének tanulmányozására. Ez a lehetőség a tánc igen gazdag ingerlési lehetőségeivel függ össze (Jola et al. 2012): kezdve a korlátlan mozgásrepertoártól, amit biztosít a sajátos gesztusszótárán keresztül a kulturális, több érzéleti modalitást tartalmazó, számos táncstílust érintő jellemzőkig (beleértve az adott stílusokhoz tartozó előadási, öltözeti, zenei stb. szokásokat is).

A tánc idegtudományi kutatásai azonosították az agy azon részeit, ahol a gyakorlás tökéletessé válik. Amikor a balerina figyel valakit, aki piruettezik, vagy egy profi focista figyeli egy játékos cselét, agyának olyan részét használja, amit az amatőr nem. Calvo-Merino et al. (2005) vizsgálatában a Royal Ballet táncosai és a brazil-afrikai eredetű akrobatikus harci tánc, a copacabana ritmusra járt capoeira táncosok számára ismert és ismeretlen stílusú táncot mutattak be színes

videofelvételeken. A capoeirát azért választották, mert kinematikusan hasonlít a balettre. Amikor a táncosok az általuk jól ismert táncot figyelték, az agyi képalkotási módszer (fMRI) nagyobb aktivitást mutatott a premotoros kérgen és az intraparietális sulcusban, a jobb superior parietális lebenyben és a bal posterior temporális sulcusban. Az eredmények arra utalnak, hogy mentálisan megismételjük azt, amit látunk, és ez a gyakorlás elősegíti az új mozgások megtanulását. Ezek az agyi mozgáskontroll területek tárolják a nem tudatos folyamatos mozgásokat, egyfajta mozgást, amit a táncosok hajtanak végre. Egy másik kutatásban összehasonlították férfi és nő balett-táncosok agyát, amikor táncmozgást bemutató videoklipeket néztek (Calvo-Merino et al. 2006). A vizsgálatot a vizuális ismerőség és a fizikai tapasztalat hatásainak megkülönböztetése céljából tervezték, ezért a férfi és nő balett-táncosok olyan mozgássorozatokat figyeltek meg, amit csak a saját nemük, vagy csak az ellenkező neműek tanultak meg, vagy mozgásokat, amelyeket mindegyik táncos előadott. Vagyis a személyeknek vizuálisan egyformán ismerős, de fizikai tapasztalatukban különböző mozgások megfigyelésének hatását vizsgálták. Az eredmények szerint a táncosok saját, férfi vagy női szakértelmével azonos táncmozgás megfigyelése járt együtt magasabb premotoros kérgi aktivitással. A tisztán a mozgási tapasztalatra épülő válaszoknak még az inferior parietális és cerebelláris kérgi aktivitás növekedés is része volt. Tehát, úgy tűnik, hogy a tánc tudás mögött meghúzódó tükroneuron-rendszer finomra hangolódása a személy „mozgásrepertoárja” szerint megy végbe.

A mozgás képzeletbeli megisméltése igen lényeges a készségtanuláshoz. A balett-táncosok és a capoeira táncosok éveken át gyakorolnak. Az idegi válaszminta azonban már rövid gyakorlási idő hatására megváltozik. Ezt olyan kísérletben igazolták, amelyben a gyakorlott táncosok hetekig új, modern táncot tanultak (Skylight) és hetente vettek részt fMRI felvételen. Az agyműködés letapogatása közben a táncosok rövid videoklipeket néztek az új táncmunkából, amelyeket az oktató mutatott be, s amit naponta ismételték, és kontrollként egy másikat, amit láttak, de nem gyakoroltak. A filmrészlet megnézése után minden táncos skálán értékelte, hogy a látott mozgást (önmagát elképzelve) milyen mértékben tudja elvégezni. A gyakorlással nőtt a premotoros terület és az inferotemporális parietális kéreg aktivitása, s megfelelt a mozgás észlelt (értékelt) kivitelezési képességének (Cross, Hamilton és Grafton 2006).

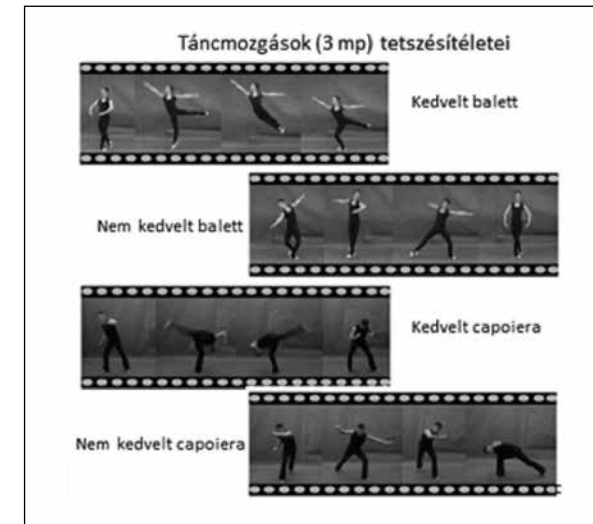


5. ábra: (a) Az emberi tükroneuron-rendszer két legfontosabb területének vázlatos illusztrálása: kétoldali ventrális premotoros kéreg (PMv) és inferior parietális lobulus (IPL). (b) A táncmozgások esztétikai élményében leginkább érintett területek; BA17, 18, 19 és EBA anatómiai megjelölések látási feladatokhoz kötött occipitotemporális kérgi területeket jelölnek (Christensen és Calvo-Merino 2013, 81, módosított).

A tánc neuroesztétikai vizsgálatai

Az első kutatást Calvo-Merino et al. (2008) végezték. A két részből álló vizsgálat első részében naiv személyek agyműködését vizsgálták táncmozgások passzív nézésekor, majd értékelték skálán, hogy mennyire lehetett a mozgás fárasztó (nem esztétikai kérdés). A személyek 24, eltérő kulturális háttérű (klasszikus balett és capoeira) táncmozgást értékelték, amelyeket koreográfus és korábbi balett-táncos válogatott össze, mégpedig négy fizikai tulajdonság (sebesség, használt testrész, mozgásirány és függőleges-vízszintes elmozdulás) szerint. A bemutatás rövid videoklippekkel, minimális kifejezéssel, azonos alkatú és öltözötű táncosokkal történt. A második ülésben a személyek az esztétikai élménnyel kapcsolatos dimenziók mentén (tetszik – nem tetszik, egyszerű – összetett, feszült – elengedett, érdekes – unalmas, gyenge – erős) ötfokú Likert-skálán értékelték a mozgásokat. Az eredmények szerint csak a tetszik – nem tetszik (kedvelési) dimenzió korrelált a táncmozgás (elsősorban a test gyorsabb és magasabb függőleges elmozdulásának látványa) alatti agyi aktivitással. Mint a szerzők megállapították „két agyterület hangolt a táncmozgások minőségének”, az „implicit pozitív táncesztétikai élménynek” a felfogására, a vizuális kéreg (mindkét oldalon) és a (jobb) premotoros kéreg. Így megállapítható, hogy a látásérzékelés és a szenzomotoros mechanizmus, az észlelés és a cselekvés összekapcsolása teszi lehetővé, hogy „mozgási szinten képesek vagyunk azokat az ingerminőségeket azonosítani, amelyek sajátosan módosítják az esztétikailag releváns agyi területeket”.

Ezek a területek általában előnyben részesítik az egész testmozgásokat, mint az ugrás helyben és térben. Egy további kísérletben Calvo-Merino et al. (2010) statikus tánchelyzetek esztétikai értékelésével foglalkoztak, a testérzékelésben kitüntetett agyi területek hozzájárulását vizsgálva a táncérzékelés esztétikai élményéhez. A résztvevőknek változatos (balett és más stílusok elemeit ötvöző) táncformák statikus testhelyzeteit mutatták be páros bemutatásban egymás után, miközben ismételt transzkortikális mágneses ingerlést (rTMS) alkalmaztak, s a személyek gombnyomással értékelték, hogy két testkép közül melyiket kedvelik jobban. Az ingerlést mindkét agyféltekén két területen alkalmazták. A kísérlet után minden testhelyzetet megítéltek egy vizuális analóg skálán a kedvelés mértéke szerint (0 = egyáltalán nem, 100 = nagyon tetszik) és az adatokból esztétikai preferencia mutatót számoltak. A mutatók változásai mutatták, hogy az extrastriális testi terület (EBA) virtuális megzavarása gyengítette a testi ingerek észlelt szépségét (csökkentve a megegyezést a vizuális analóg skála esztétikai pontjaiban), amíg az ellenkező volt igaz a ventrális premotoros kérgi funkció (vPMC) megzavarása esetében, amelynél növekedett a személyek közötti megegyezés mértéke. Nem találtak hasonló változást az ellenőrző ingerként alkalmazott összekevert minták esztétikai ítéleteiben. A szerzők úgy vélik, hogy a test mindkét feldolgozási útja egymást kiegészítő módon járul hozzá „a lokális és globális esztétikai feldolgozáshoz”, vagyis a test részeinek (EBA), illetve az egész-test konfigurációjának reprezentációja (vPMC) értékelődik és integrálódik az esztétikai minőség ítéletében (6. ábra).



6. ábra: Esztétikai ítéletek (tetszik / nem tetszik) rövid ideig bemutatott táncrészletekre (Calvo-Merino et al. 2008 nyomán)

Más vizsgálatban Cross et al. (2011) elemezték a megfigyelő mozgás-kivitelezési fizikai képessége, a táncmozgás szépségének észlelése és az agy szenzomotoros területeinek aktivációja közötti kapcsolatot. A táncral kapcsolatban alig álló személyek balett-táncos által bemutatott mozgásokat ítélték meg 3 másodperces színes videofelvételről, amelyeket az fMRI vizsgálatban tükrökből láthattak. Minden részletet megítéltek kedvelés (tetszik – nem tetszik) skálán és abból a szempontból, hogy fizikailag mennyire volnának képesek megismételni azt. A személyeknek a nehezebben kivitelezhetőnek vélt táncmozdulatok tetszettek jobban, s ezek jártak együtt erősebb aktivációval a cselekvés-megfigyelési területeken, mint az occipitotemporális és a parietális kéreg. A szerzők meggyőződése, hogy ezzel alátámasztották a mozgásszimuláció és az esztétikai minőségek észlelése közötti szoros kapcsolat eredményeit.

Kirsch et al. (2013) külön megvizsgálták a mozgás visszaadásának képessége és az esztétikai minőség észlelése – a korábbi eredményeknek ellentmondó – kapcsolatára vonatkozó eredményeket. Kutatásukban pszichológiai módszerekkel az iránt érdeklődtek, hogy vajon a megfigyelő fizikai jártasságának növekedésével változik-e ugyanarra a táncra adott esztétikai válasza. Népszerű hip-hop táncos videojáték rövid mozgássorozatait (Xbox 360 Kinect TM, „Dance Central 2” játék) gyakoroltatták nem táncos személyekkel, akiknek egyik csoportja fizikailag gyakorolt, másik csoportja audiovizuálisan (nézve a virtuális táncos mozgását és hallgatva a hozzá tartozó zenét), a harmadik csoportja pedig csak a zenét hallgatta. A kísérleti személyeknek először 20 rövid táncjelenetet (videoklipet) kellett megítélniük egy kérdőív segítségével, majd egy 4 napos gyakorlás következett a három különböző csoportban. Ezután újra meg kellett ítélniük a video klipeket. A három csoport táncjeljesítményét összehasonlítva, a fizikailag gyakorló csoport eredménye volt a legjobb. Összehasonlítva a gyakorlás előtti és utáni kérdőíves értékelést megállapították, hogy a fizikai gyakorló csoportban nagyobb élvezetről számoltak be, amikor azokat a mozgásokat nézték, amelyek előadását gyakorolták, amíg nem mutatkozott értékelhető különbség az esztétikai értékelésben azoknál, akik audiovizuális vagy csak hallási tapasztalatot szerezhettek. A kísérlet első napján a gyakorlás előtt a mozgásingerekkel korrelációt demonstráltak a tetszés és komplexitás értékelése között, az utóbbiról feltételezve, hogy mivel tapasztalatlan személyekről volt szó,

megfeleltethető annak, mintha azt kérdezték volna, hogy a megfigyelő mennyire volna képes végrehajtani a mozgást. Így ez alátámasztja Cross et al. (2011) korábbi eredményeit. A mozgás ismertsége, a jártasság mértéke módosíthatja a kedvelés (tetszés) értékelését. „Lehet valami sajátos a fizikai tapasztalatban – vélik Kirsch és munkatársai –, amely a mozgás megfigyelésének élvezetéhez vezet.” Értelmezhető a szenzomotoros tapasztalat beépülésével is (Calvo-Merino et al. 2008; Cross et al. 2011) azzal, hogy az agy szenzomotoros területe nagyobb elfoglaltságot jelez a kellemesebbnek ítélt mozgások megfigyeléséhez kapcsolódva. Ez az eredmény támogatja azon feltevéseket is, hogy a tánc gyakorlása a kinesztetikus élmény előmozdításán, a kialakuló „belső rezonancián” keresztül segíti elő a táncingerek finomabb megkülönböztetését, s így bizonyos esztétikai szempontok (kecses, erős) észlelését (Montero 2012). A növekvő jártassággal javul az észlelési fluencia (az inger feldolgozásának könnyedsége), s így az esztétikai értékelés (Calvo-Merino et al. 2005; Orgs et al. 2008; Orgs, Hagura és Haggard 2013). A fluencia már igen rövid táncmozgás-sorozatok látszólagos mozgása (statikus testhelyzetek sorozatbemutatásából származó folyamatos mozgásélmény) esetében érvényesen felmérhető, s mint Orgs et al. (2013) igazolták, az ismertség mellett az ezt alapvetően meghatározó esztétikai tényezők a mozgás „jó” folytatása (Gestalt-pszichológiai elv), a szekvencia szimmetriája és a koreográfia.

Tánc és zene

Jola et al. (2012) balett vagy indiai táncstílust vizuálisan jól ismerő, de azok fizikai tapasztalatával nem rendelkező, ezek bemutatóit rendszeres látogató személyeket vizsgáltak táncművészek szólótáncának néhány perces, élő előadása figyelése közben. A személyek vizuális műértelme feltehetően az adott táncstílus összes kultúrához kötött jellemzőjét (előadók, öltözet, zene, mozgás, szimbolikus nyelv) magába foglalta. A vizsgálat céljára kiválasztott balett és az indiai bharatanayam tánc az egész világon elterjedt, de eltérő gyökerű, s különösen a kar és a kéz használatában nagymértékben különböző táncok. A bharatanayam klasszikus indiai táncforma történetet ad elő, amely jelentősen támaszkodik a kéz és az ujjak különböző módon való használatát felölölő gesztusmozgásokra (mudra). A balettben is vannak szigorúan meghatározott kéztartások, de az ujjak nem változnak. Mivel a kéznek mindkét táncban kitüntetett szerep jut, a szerzők a motoros idegrost idegi változásainak mérésére szolgáló TMS módszert alkalmaztak az elsődleges motoros kérgen, miközben elektromiográfiával (EMG) regisztrálták az izomválaszt mindkét kéz és kar megfelelő izmairól. Az eredmények szerint a tapasztalt balettnézők emelkedett corticospinalis ingerelhetőséget, vagyis fokozott MEP-amplitúdót (motoros kiváltott potenciált) mutattak a karjukban, de nem az ujjukban, amikor a balettet nézték, összehasonlítva az indiai tánc nézésével. Az empátia kérdőívvel mért empátiás képesség szignifikáns hatása is érvényesült a MEP módosulásra. Ennek hatását nem találták az ujjmozgásra. Az indiai tánc nézői közül azok mutatták a legnagyobb corticospinalis ingerelhetőséget, amikor indiai táncot néztek, akik a legmagasabb pontszámot érték el az empátia-kérdőív képzelet alkálóján, s – a feltevés szerint – valószínűleg jobban belemerültek a történetbe. Tehát, a nézők minden fizikai tréning nélkül, de az empátiás képesség támogatásával szimulálták a mozgásokat: „a vizuális tapasztalat, annak szituált kulturális formájában fokozza a finomra hangolt motoros szimulációt” (Jola et al. 2012, 10), s tegyük ehhez hozzá – az előző megállapításokkal összhangban – az esztétikai hatás fokozását. A zene elválaszthatatlan a tánc összehatásától.

A tánc és a zenei ritmuskövetés, ahogy önkéntelenül jár a lábunk, kezünk a zene ritmusára szorosán összetartozó jelenségek. A mozgást létrehozó agyi folyamatok a zene hatásával kezdődnek. A zene olyan ingereket szolgáltat, amelyeket a halántéklebenyben lévő elsődleges hallókéreg fog fel. A hallókéregben jön létre a hangmagasságtól és hangerőtől kezdve a harmónia, ritmus, me-

lódia feldolgozásán keresztül a zenei észlelés. A hallókéreg információt küld a hírvivő idegsejteken keresztül a homloklebenyben elhelyezkedő prefrontális kéreghez, ahol a végrehajtó döntések (most zenét hallunk és a test mozog majd) történnek. A homloklebeny ezután aktiválja a mozgató kérget mozgásra és táncra (Brown és Parsons 2008). A néző számára is élvezetes, a kinesztetikus szempontokkal, gesztussal, érzelmi kifejezéssel, aktusok jelentésével összefonódó zene (és olyan látványelemek, mint az öltözet, a színpad, a fények, az elrendezés) összbenyomása. Jola et al. (2013) az audiovizuális ingerek integrációjának idegi hátterét vizsgálták fMRI alkalmazásával és az adatok egy viszonylag új elemző módszerrel, a személyek közötti korrelációs (ISC) eljárással történő feldolgozásával. Ez a módszer lehetővé teszi a korábban alkalmazott rövid bemutatás helyett a természetes helyzetet jobban megközelítő, hosszabb idejű inger hatásának vizsgálatát. A kísérletben a személyek számukra ismeretlen, és így nehezen kivethető történetű táncfelvételt, egy bharatanayam szólótánc, szerkesztés nélküli, de koreografált, hatperces, színes és zenés változatát láthatták. Az ISC a személyek agyi téri-idői aktivitás mintái közötti hasonlóság megállapítására szolgál (ahogy „együtt ketyeg” a személyek agya; Hasson et al. 2004). Az elemzés az egyik személy BOLD aktivitását használja „modellként” a másik személy aktivitásának kiszámítására, korrelációt állapítva meg a megfelelő fMRI idői sorozatok között. Jola et al. (2013) hallási, látási és audiovizuális helyzeteket hasonlítottak össze. Az audiovizuális integrációban szereplő agyterületek az ismert fMRI bizonyítékok szerint tartalmazzák a superior temporalis sulcus (STS) különösen a posterior és ventrális részét a baltekén, néha ráterjedve a posterior temporalis gyrusra (STG), illetve aktív lehet még a medialis temporalis gyrus (MTG), az insula, az intraparietális sulcus és a precentrális kéreg. Itt személyek közötti korrelációt állapítottak meg az egyedi (látási, hallási), illetve a többszenzoros (occipito-temporalis) területeken, az érzékelési feldolgozás korai és késői szakaszaiban, viszont: „a személyek válaszaik nem szinkronizáltak a magasabb rendű, megismeréshez, cselekvéshez és/vagy érzelemhez tartozó területekkel. Így ez a vizsgálat a személyek számára ismeretlen tánc bemutatásával rávilágított arra, hogy a személyek közötti megfelelések a szenzoros audiovizuális feldolgozás szintjére korlátozódnak. [...] A nézők látási és hallási folyamatait bizonyos mértékig a koreografált mozgások és a zene irányítják változások nélkül a vizuális jelenetben” (Jola et al. 2013, 279). A szerzők arra is utalnak, hogy a szomatosenzoros és emocionális válaszok fontos szerepet töltenek be a táncelőadás figyelésében. A zene fokozza a tánc érzelmi (esztétikai) élményét.

Tánc, esztétika és kultúra

A tánc a különböző kultúrákban, stílusokban egyformán tartalmazza az emberi test esztétikus mozgásainak látványát. A tánc és zene az együttműködési hajlamot, a csoporthoz való tartozást és a kulturális identitást növelő, összetartó elem (Freeman 1998). Szociális funkciói közé tartozik, hogy az udvarlási rítus részeként az egyéb fizikai jellemzőkhöz hasonlóan információt szolgáltat az egyéni minőségekről a párválasztáshoz (Neave et al. 2011). A különböző kultúrákban az egyéni tapasztalatot, a rátermettséget, gyakorlást és tudást, a kulturális hátteret, technikát, a táncstílushoz való hozzáférést, kompetenciát és hatásosságot, stb. érintő változatos esztétikai kritériumokat kell figyelembe venni az esztétikai preferenciák és az esztétikai ítélet vizsgálatához. Az utóbbit még olyan tényezők is befolyásolják, mint a kiegészítő elemek (öltözet, legyezők, színek, maszk, testfestés, szteppelő cipő stb.). A művészi kultúra egyensúly a tradíciók és az újítások között. A változás a művészek egyedi kreativitásának köszönhető, de a felsorolt szélesebb környezeti kontextusnak is van hatása. Az esztétikai megközelítések feladatát jól tartalmazza Dutton (2001, 214) érvelése: „Egy kiegyensúlyozott művészettérfogásnak figyelembe kell venni a kulturális elemek számtalan és eltérő elrendezését, amelyeket a művészi alkotások és értelmezésük élete teremt.

Ugyanakkor az ilyen nézetnek el kell ismernie az univerzális vonásokat, amelyekben a művészek az egész világon osztoznak.” A különböző kultúrákhoz tartozó táncoknak vannak univerzális elemei, mint amilyenek a táncmozgások és testhelyzetek kultúrák közötti preferált formái. Christensen és Calvo-Merino (2013) ezt balett, indiai tánc és orientális stílus női helyzeteinek összehasonlításával (például az egyik láb felemelése hátra, teljes hátrafordulás, stb.) szemléltetik. További univerzálisan megtalálható elemek a mozgást hangsúlyozó és figyelmet felkeltő ornamentek, a táncosok közötti szimmetria, szinkronizáció, elhelyezkedési vonalak preferenciái, vízszintes és függőleges elemek használata, a végtagok extrém kifeszített helyzete, a láb extrém kifordítása vagy bizonyos férfi testhelyzet megjelenése a törzsi táncokban. A tánc esetében is lényeges a jelentés, a kulturális-történeti tudás vagy a megértés esztétikai élményt befolyásoló szerepének tisztázása kulturális összehasonlító kutatások kereteiben (Himberg és Thompson 2011; Jola et al. 2012).

Irodalomjegyzék

Arnheim, R. (1966): Concerning the dance. In: *Towards a psychology of art. Collected essays*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles. 261–265.

Battaglia, F., Lisanby, S. H. és Freedberg, D. (2011): Corticomotor excitability during observation and imagination of a work of art. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5. Art. 79. 1–5. <http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2011.00079>

Bläsing, B., Calvo-Merino, B., Cross, E. S., Jola, C., Honisch, J. és Stevens, C. J. (2012): Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta Psychologica*, 139. 300–308.

Brown, S. és Parsons, L. M. (2008): The neuroscience of dance. *Scientific American*, 299. 78–83.

Brownlow, S., Dixon, A. R., Egbert, C. A. és Radcliffe, R. D. (1997): Perception of movement and dance characteristics from point-light display of dance. *The Psychological Record*, 47. 411–421.

Burke, E. (1757/2008): *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Magvető, Budapest.

Calvo-Merino, B., Ehrenberg, S., Leung, D. és Haggard, P. (2010): Expert see it all: Configural effects in action observation. *Psychological Research*, 74. 400–406.

Calvo-Merino, B., Glaser, D. E., Grèzes, J., Passingham, R. E. és Haggard, P. (2005): Action observation and acquired motor skills: An fMRI study with expert dancers. *Cerebral Cortex*, 15. évf. 8. sz. 1243–1249.

Calvo-Merino, B., Grèzes, J., Glaser, D. E., Passingham, R. E. és Haggard, P. (2006): Seeing or doing? Influence of visual and motor familiarity in action observation. *Current Biology*, 16. 1905–1910.

Calvo-Merino, B., Jola, C., Glaser, D. E. és Haggard, P. (2008): Towards a sensorimotor aesthetics of performing art. *Consciousness and Cognition*, 17. évf. 3. sz. 911–922.

Calvo-Merino, B., Urgesi, C., Orgs, G., Aglioti, S. M. és Haggard, P. (2010): Extrastriate body area underlies aesthetic evaluation of body stimuli. *Experimental Brain Research*, 204. 447–456.

Castañer, M., Torrents, C., Morey, G., Anquery, M. T. és Joffe, T. (2010): Appraising the aesthetics of human movement: An application to contemporary dance using a motion capture system. In: Spink, A. J., Grieco, F., Krips, O. E., Loijens, L. W. S., Noldus, L. P. J. és Zimmerman, P. H. (szerk.): *Proceedings of measuring behavior 2010*. Eindhoven, Netherland. 294–296.

Cela-Conde, J., Agnati, L., Huston, J. P., Mora, F. és Nadal, M. (2011): The neural foundations of aesthetic appreciation. *Progress in Neurobiology*, 94. 39–48.

Changeaux, J. P. (1994): Art and neuroscience. *Leonardo*, 27. évf. 3. sz. 189–201.

Chatterjee, A. (2012): Neuroaesthetics: Growing pains of a new discipline. In: Shimamura, A. P. és Palmer, S. E. (szerk.): *Aesthetic science – connecting mind, brains, and experience*. Oxford University Press, Oxford. 299–317.

Christensen, J. F. és Calvo-Merino, B. (2013): Dance as a subject for empirical aesthetics. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7. évf. 1. sz. 76–88.

Christensen, J. F., Gaigg, S. B., Gomila, A., Oke, P. és Calvo-Merino, B. (2014): Enhancing emotional experiences to dance through music: The role of valence and arousal in the cross-modal bias. *Frontiers in Human Neurosciences*, 8. Art. 757. <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2014.00757/full>

Christensen, J. F. és Jola, C. (2015): Moving towards ecological validity in experimental aesthetics of dance. In: Huston, J. P., Nadal, M., Mora, F., Agnati, L. F. és Cela-Conde, C. J. (szerk.): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford University Press, Oxford. 223–259.

Cross, E. S. (2015): Beautiful embodiment: the shaping of aesthetic preference by personal experience. In: Huston, J. P., Nadal, M., Mora, F., Agnati, L. F. és Cela-Conde, C. J. (szerk.): *Art, Aesthetics and the Brain*. Oxford University Press, Oxford. 189–208.

Cross, E. S., Hamilton, A. F. és Grafton, S. T. (2006): Building a motor simulation de novo: Observation of dance by dancers. *Neuroimage*, 31. 1257–1267.

Cross, E. S., Kirsch, L., Ticini, L. F. és Schütz-Bosbach, S. (2011): The impact of aesthetic evaluation and physical ability on dance perception. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5. Art. 102. 1–9. <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2011.00102/full>

Cross, E. S. és Ticini, L. F. (2012): Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of brain to the art of dance. *Phenomenology and Cognitive Science*, 11. 5–16.

Dittrich, W. H., Troscianko, T., Lea S. E. G. és Morgan, D. (1996): Perception of emotion from dynamic point-light displays represented in dance. *Perception*, 25. évf. 6. sz. 727–738.

Fabbi-Destro, M., Rizzolatti, G. (2008): Mirror neurons and mirror systems in monkeys and humans. *Physiology*, 23. 171–179.

Fechner, G. T. (1876): *Vorschule der Aesthetik*. Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Freedberg, D. és Gallese, V. (2007): Motion, emotion, and empathy in aesthetic experience. *Trends in Cognitive Science*, 11. 197–203.

Freeman, W. J. (1998): A neurobiological role of music in social bonding. In: Wallin, N., Merkur, B. és Brown, S. (szerk.): *The origin of music*. MIT Press, Cambridge, MA. 411–424.

Funch, B. S. (1997): *The psychology of art appreciation*. Museum Tusulanum Press, Arhus.

Glass, R. (2005): Observer response to contemporary dance. In: Grove, R., Stevens, C. és McKechnie, S. (szerk.): *Thinking in four dimensions – Creativity and cognition in contemporary dance*. Melbourne University Press, Melbourne. 107–121.

Hagendoorn, I. (2004): Some speculative hypothesis about the nature and peception of dance and choreography. *Journal of Consciousness Studies*, 11. évf. 3–4. sz. 79–110.

Hasson, U., Nir, Y., Levy, I., Fuhrmann, G. és Malach, R. (2004): Intersubject synchronization of cortical activity during natural vision. *Science*, 303. 1634–1640.

Himberg, T. és Thompson, M. R. (2011): Learning and synchronized dance movements in South African song – Cross-cultural motion-capture study. *Dance Research*, 29. évf. 2. sz. 305–328.

Jacobsen, T. (2010): Beauty and the brain: Culture, history and individual differences in aesthetic appreciation. *Journal of Anatomy*, 216. évf. 2. sz. 184–191.

- Johansson, G. (1973): Visual perception of biological motion and a model for its analysis. *Perception and Psychophysics*, 14. 201–211.
- Jola, C., Abedian-Amiri, A., Kuppaswamy, A., Pollick, F. E. és Grosbras, H. (2012): Without motor expertise: Enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectators. *PLoS ONE*, 7. évf. 3. sz. <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0033343>
- Jola, C., Clements, L. és Christensen, J. F. (2012): Moved by stills: kinesthetic sensory experience in viewing dance photographs. *Seeing and Perceiving, Supplement*, 25. 80–81.
- Jola, C., Grosbras, M.-H. és Pollick, F. E. (2011): Arousal decrease in ‘Sleeping Beauty’: audiences’ neurophysiological correlates to watching a narrative dance performance of 2.5 hrs. *Dance Research Electronic*, 29. évf. 2. sz. 378–403. <http://dx.doi.org/10.3366/drs.2011.0025>
- Jola, C., McAleer, P., Grosbras, M.-H., Love, S. A., Morison, G. és Pollick, F. E. (2013): Uni- and multisensory brain areas synchronised across spectators when watching unedited dance recording. *i-Perception*, 4. 265–284.
- Kirsch, L., Drommelschmidt, K. A. és Cross, E. S. (2013): The impact of sensorimotor experience on affective evaluation of dance. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7. Art. 521. <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2013.00521/full>
- Kirsch, L. P., Urgesi, C. és Cross, E. S. (2016): Shaping and reshaping the aesthetic brain: Emerging perspectives on the neurobiology of embodied aesthetics. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 62. 56–68.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. és Augustin, D. (2004): A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements. *British Journal of Psychology*, 95. 489–508.
- Livingstone, M. (2002): *Vision and art: The biology of seeing*. Harry N. Abrams, New York.
- Marković, S. (2012): Components of aesthetic experience: Aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *i-Perception*, 3. 1–17. <http://ipe.sagepub.com/content/3/1/1.full.pdf>
- Montero, B. (2012): Practice makes perfect: The effect of dance training on the aesthetic judge. *Phenomenology and Cognitive Science*, 11. évf. 1. sz. 59–68.
- Nadal, M., Flexas, A., Gálvez, A. és Cela-Conde, C. J. (2012): Neuroaesthetics: Themes from the past, current issues, and challenges for the future. *Rendiconti Lincei-Scienze Fisiche e Naturali*, 23. évf. 3. sz. 247–258.
- Nadal, M., Gálvez, A. és Gomila, A. (2013): A history for neuroaesthetics. In: Skov, M. és Luring, J. O. (szerk.): *Introduction to neuroaesthetics*. University of Chicago Press, Chicago.
- Neave, N., McCarty, K., Freynick, J., Caplan, N., Hönekopp, J., és Fink, B. (2011): Male dance moves that catch a woman’s eye. *Biology Letters*, 7. 221–224.
- Orgs, G., Caspersen, D. és Haggard, P. (2016): You watch, I move, it matters: aesthetic communication in dance. In: Obhi, S. S. és Cross, E. S. (szerk.): *Shared Representations: Sensorimotor Foundations of Social Life*. Cambridge University Press.
- Orgs, G., Dombrowski, J.-H., Heil, M. és Jansen-Osman, P. (2008): Expertise in dance modulates alpha/beta event-related desynchronization during action observation. *European Journal of Neuroscience*, 27. 3380–3384.
- Orgs, G., Hagura, N. és Haggard, P. (2013): Learning to like it: Aesthetic perception of bodies, movements and choreographic structure. *Consciousness and Cognition*, 22. évf. 2. sz. 603–612.
- Ramachandran, V. S. és Hirstein, W. (1999): The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 1. 15–35.
- Rizzolatti, G. és Craighero, L. (2004): The mirror-neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, 27. 169–192.
- Stevens, C., Glass, R., Schubert, E., Chen, J. és Winskel, H. (2007): Methods for measuring audience reactions. *Proceedings of International Conference on Music Communication Science, Sydney*. 155–158.
- Stevens, C. J., Schubert, E., Morris, R. H., Frear, M., Chen, J., Healey, S., Schoknecht, C. és Hansen, S. (2009): Cognition and the temporal arts: Investigation audience response to dance using PDAs that record continuous data during live performance. *International Journal of Human-Computer Studies*, 67. 800–813.
- Stevens, C., Winskel, H., Howell, C., Vidal, L.-M., Latimer, C. és Milne-Home, J. (2010): Perceiving dance: Schematic expectations guide expert’s scanning of a contemporary dance film. *Journal of Dance Medicine and Science*, 14. évf. 1. sz. 19–25.
- Thakral, P. P., Moo, L. R. és Slotnick, S. D. (2012): A neural mechanism for aesthetic experience. *NeuroReport*, 23. 310–313.
- Thomas, C. (1980): Aesthetic and dance. *American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance*. National Dance Association, Washington D. C.
- Vartanian, O. és Goel, V. (2004): Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings. *NeuroReport*, 15. évf. 5. sz. 893–897.
- Vukadinović, M. és Marković, S. (2011): Aesthetic experience of dance performance. *Psihologija*, 45. évf. 1. sz. 23–41.
- Zeki, S. (1999): *Inner vision. An exploration of art and the brain*. Oxford University Press, Oxford.
- Zeki, S. és Lamb, M. (1994): Neurology and kinetic art. *Brain*, 117. évf. 3. sz. 607–636.

A balettek ára, avagy mibe került 1950-ben a *Diótörő* és a *Párizs lángjai* bemutatása?

A Magyar Állami Operaházban 2015. november 28-án új koreográfiával mutatták be Csajkovszkij *A diótörő* (sic!) című balettjét. A hatvanöt éve műsoron levő Vaszilij Vajnonen-féle¹ változat helyébe Wayne Eagling és Solymosi Tamás koreográfiája lépett (vö. Braun 2015). Jelen közleményünkkel azonban a 65 évvel ezelőtti premierre emlékezünk, a *Diótörő* mellett a *Párizs lángjai* színpadra állítási körülményeinek és a darabok költségvetésének ismertetésével, eddig publikálatlan levéltári források alapján.²

A budapesti Operaházban a *Diótörőt* – mint gyermekbalettet – 1927. december 21-én, Brada Ede koreográfiájával mutatták be és 1945-ig tartották műsoron, évi egy – karácsonyi – előadással (vö. Alpár 1984; az operaházi premierek adataihoz a továbbiakban külön hivatkozás nélkül is). Vajnonen Leningrádban 1934-ben állította színpadra a művet, ez azonban Budapestre – érthető világpolitikai okokból – nem jutott el.

A hazai közönség a II. világháború után a szovjet művészettel először a népművészet vonatkozásában találkozott. 1945 augusztusában az Ukrán Állami Ének- és Táncegyüttes, 1946 januárjában a Mojszejev-féle Szovjet Állami Néptánc Együttes, 1947 januárjában az Alekszandrov Ének- és Táncegyüttes lépett fel Budapesten (vö. Sajtóvalogatás 1985, 29–37).

A szovjet balettművészek elképesztően magas színvonalú tudásával a nézők az 1949. augusztus 14–28. között Budapesten megrendezett Világifjúsági Találkozón szembesültek. Szólisták műsoraira, duettekre a korábbi években – 1947 augusztusában és 1949 februárjában – volt ugyan példa, de most a Moszkvai Nagy Színház (Bolsoj) együttese lépett fel az Operaházban és a Városi (ma: Erkel) Színházban. Háromrészes estjükön három balett – *A hattyúk tava*, *A bahcsiszeráji szökökút* és a *Párizs lángjai* – egy-egy felvonását mutatták be.³ A VIT művészeti versenyein az operaházi művészek közelről érzékelték a jelentős stílusbeli és technikai különbségeket (vö. Kaán 2010, 28–31; Halász 2015).⁴

A sajtóban sorra láttak napvilágot a szovjet tapasztalatok átvételére buzdító cikkek. Ortutay Zsuzsa a szovjet táncműveléséről és a szovjet balett kialakulásáról, Duka Margit a szovjet úttörő táncszakkörök munkájáról értekezett. Merényi Zsuzsa beszámolt leningrádi ösztöndíjas tapasztalatairól, a Vaganova-féle balettmódszertan⁵ alkalmazásáról, a pártirányításról és a kollektív szellemről, a néptánc oktatás fontosságáról és a Népi Művészetek Háza működéséről (Dukáné 1949; M. P. 1950).⁶

Ilyen előzmények után és körülmények között, 1949 novemberében Budapestre érkezett Vaszilij Vajnonen és felesége, egyben asszisztense, Klavgyija Armasevszkaja, azzal a céllal, hogy az

Operaházban betanítsák a *Diótörőt*, majd a *Párizs lángjai* című balettet. Mák Magda akkori operaházi tag, az Állami Balett Intézet alapító tanára szerint „ami a háború után eltelt öt évben a legmeghatározóbb eseménynek számított, az Vajnonenék érkezése volt” (Halász 2015, 12). Az előbbi darabot a színház – a szovjet szocialista realista színjátszás magyarországi premierjeként – a Magyar–Szovjet Barátsági Hónap alkalmából tűzte műsorra.

Az első alkalommal megrendezett programsorozat budapesti megnyitó ünnepségét 1950. február 16-án tartották. „Ez a hónap, amely nagy jelentőségű esemény országunk életében, arra hivatott, hogy még inkább elmélyítse a magyar és szovjet nép barátságát és kiváló szovjet tudósok, írók, művészek, művészeti együttesek, sztahanovisták és szakemberek segítségével még inkább megismertessük dolgozó népünkkel példaképünk, a felszabadító Szovjetunió kultúráját és életét” – mondta beszédében Dobi István miniszterelnök (Magyar-szovjet kapcsolatok 1973, 36). Szavai pontosan kifejezték az akkori külpolitikánk alapelveit, s bár mai szemmel talán komikusnak tűnik a művészeti együttesek és a sztahanovisták párhuzamos említése, a politika valóban „szentségnek” tekintette a Szovjetunióhoz fűződő viszonyt. Ugyancsak szemléletes, ahogyan a rendezvényt szovjet részről megnyitó Ivan Bargyin, kétszeres Sztálin-díjas kohász, a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának alelnöke fogalmazott: „van [...] a szocialista építésnek egy ága, amelynek terén Magyarország még csak az első lépéseknél tart. A kultúra, a tudomány és a művészet átépítésére gondolok” (uo. 39). Ma már tudjuk, hogy ennek az elvárásnak a teljesítését súlyos igazságtalanságok és méltánytalanságok kísérték.

A *Diótörő* bemutatójára mindössze három nappal a megnyitó után, 1950. február 19-én került sor. A *Párizs lángjai* színpadra állítása az évad végéig tartott, az első előadást 1950. június 11-én tartották. Révai József miniszter személye révén a kommunista párt befolyását közvetlenül biztosító Népművelési Minisztérium kiemelt eseményként kezelte a két szovjet balett ügyét. Tóth Aladár operaházi igazgató folyamatosan tájékoztatta a tárcát a betanítások állásáról és az egyre növekvő költségekről.

Révai nem volt szűkmarkú. Vajnonen havi tiszteletdíját 7000 forintban, Armasevszkaját 3200 forintban állapították meg, emellett fizették például a szállodai, tolmács, közlekedési és ellátási költségeiket, továbbá a balettekért egyenként 50000 forint jogdíjat. Az Operaház tánckarában a legmagasabb fizetés ekkor 2500 Ft/hó volt, ennyit Harangozó Gyula koreográfus-balettmester, valamint Csinády Dóra, Fülöp Viktor, Kovács Nóra, Lakatos Gabriella, Pásztor Vera és Rab István magántáncosok kerestek.⁷ A színháznak egész évre 380000 forintja volt új operák és balettek kiállítására, ehhez képest csak a *Diótörő* és a *Párizs lángjai* színre vitele összesen 1150000 forintba került, amint azt később részletesen bemutatjuk.

A balett betanításának intenzitása addig ismeretlen terhelés elé állította az operai együttest, amely létszámában kevésnek bizonyult, várható teljesítményében pedig aggályosnak tűnt az új feladathoz. A februári bemutatóig alig három hónap állt rendelkezésre. A létszámhiány miatt a *Párizs lángjaihoz* Vajnonen külsősöket szerződtetett, 44 táncost és 16 statisztát. Próbatáncot hirdetett, s még a MÁVAG balettkiskolájából is felvett jelentkezőket. A házaspár egyébként teljes összhangban dolgozott. A „Vojszi”-nak hívott Vajnonenre Kun Zsuzsa „vehemens, türelmetlen típus”-ként emlékszik. Armasevszkaját „Nyúzsna”-nak nevezték, állandó szavajárása, a „núzsna” (kell, muszáj) nyomán. Mindkettőjüknél számtalan „gyilkos módja volt [...] a technika fejlesztésének” (Kaán 2010, 32–41). A közreműködő művészek mindazonáltal életre szóló élményként őrizték a próbákon szerzett tapasztalatokat. „Egyszerűen el voltam ájulva attól, hogy hogyan tanítják be a szerepet. Valami olyan gyönyörűség volt ez a munka és annyira más, mint minden annak előtte” – emlékezett Mák Magda (Halász 2015, 12). Összességében az orosz vendégek

¹ Vaszilij Ivanovics Vajnonen (1901–1964) szovjet-orosz koreográfus, balettmester.

² A közlemény a NKFIH K115676 számú kutatás keretében készült.

³ *A hattyúk tava*: Csajkovszkij zeneművének eredeti koreográfiáját 1895-ben Marius Petipa és Lev Ivanov készítették. Leningrádban Fjodor Lopuhov 1945-ös, Moszkvában Aszaf Messzerer 1937-es változatát játszották (Budapesten is ez utóbbit mutatták be). *A bahcsiszeráji szökökút*: Borisz Aszafjev zenéje, Rosztyiszlav Zaharov koreográfiája (1934). *Párizs lángjai*: Aszafjev zenéje, Vajnonen koreográfiája (1932).

⁴ Seregi László a Bolsoj szólistái láttán szeretett bele a klasszikus balettbe (vö. Kaán 2005, 16).

⁵ Agrippina Jakovleva Vaganova (1879–1951) táncművész, koreográfus, balettmester, a róla elnevezett balettmódszertan kialakítója. Könyve: *Osznovi klasszicseszka tanca*. Moszkva, 1934. (magyarul: Vaganova 1951).

⁶ Sok tanulnivalónk van a szovjet táncművelésről. *Kis Újság*, 1949. október 9. (Sajtóvalogatás 1985, 165).

⁷ Tóth Aladár 1950. december 6-án kelt jelentése. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára Magyar Állami Operaház iratai 1950–1945. (a továbbiakban: OL) XXVI–1–3. 8. doboz, 1290/1950. szám.

eredményesnek bizonyultak és megalapozták a társulat további sikereit. Lőrinc György, későbbi balettigazgató „csontmosás”-ként említette Vajnonének metodikáját, utalva a balettmesternek a premier utáni javító próbákra alkotott kifejezésére (vö. Lőrinc 1967).

A sikeres bemutatókat követően nem maradtak el az elismerések: Tóth Aladár 24000 forint jutalomkeretet kért és kapott a *Párizs lángjai* szereplői részére, Vajnonen javaslatára, aki „teljesen átformálta őket”.⁸ 1951 márciusában Fülöp Zoltánt a *Párizs lángjai* díszleteiért, Oláh Gusztávot pedig más művek mellett a *Diótörő* díszleteiért Kossuth-díjjal tüntették ki. A balettek jelmezeit tervező Márk Tivadar a következő évben, a karmester Kenessey Jenő 1953-ban lett Kossuth-díjas (vö. Darvas, Klement és Terjék 1988). A kiváló taktikai érzékű Révai tiszttában volt azzal is, hogy Vajnonének hazamennek, az operai balettrepertoárt meghatározó, de az 1949/50-es évadban koreográfusként háttérbe szorított Harangozó Gyula viszont itt marad. A párt bizalmát továbbra is kifejezendő, 1951. augusztus 18-án Harangozó Kiváló Művész címet kapott, elsőként – és 1971-ig egyedülként – a balettművészek közül; és hamarabb, mint az Operából Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv vagy Ferencsik János.⁹

Harangozó – aki egyébként fejlődési visszalépésnek tekintette a szovjet dramobaletteket (Harangozó 1999) – nem sokkal az 1956-os forradalom kitörése előtt elismerte, hogy Vajnonen – és később más szovjet balettmesterek és koreográfusok – megjelenése nagymértékben hozzájárult a klasszikus iskola fejlesztéséhez, ugyanakkor elhibázottnak tartotta a *Diótörő* szocialista-realista példaként történő erőltetését. „Nagyon kényelmetlen volt számomra, hogy ebben a kérdésben művészi hittemmel és meggyőződésemmel kénytelen voltam Vajnonennel szembe helyezkedni. Az egészséges vitákat azonban lehetetlenné tette az a mérhetetlen személyi kultusz, ami Vajnonen körül kialakult. (Dicséretére legyen mondva, nem ő tehetett róla.) [...] Nem vitte előre a magyar balett fejlődését ezeknek a baletteknek kritikátlan értékelése sem. Az sem segítette az elmúlt tíz évben a fejlődést, hogy *A csodálatos mandarin*¹⁰ és egyéb művek lekerültek a műsorunkról (amihez Vajnonen is nagymértékben hozzájárult)” (Harangozó 1956). Harangozó szóhasználatában nem nehéz észrevenni az SZKP 1956 februárjában lezajlott XX. kongresszusának hatását.

A balettmester házaspár tapasztalatait, itt tartózkodásuk idején, más téren is igénybe vették. Vajnonen 1950 januárjában az Operaházban továbbképző tanfolyamot tartott a művészek számára a szovjet balettstílusról és egyéb ügyekben is megosztotta a sajtóval a magyar táncmozgalomról szerzett tapasztalatait.¹¹ Felesége az 1950 januárjában megnyílt Táncművészeti Iskola, illetve az ebből 1950 nyarán alakult Állami Balett Intézet tanári karának kiképzésében vett részt (Bolvári-Takács 2000; 2010).¹² Az Armasevszkaja által vezetett Vaganova-metodika tanfolyam elvégzését követően, 1951-ben, nyolcan kaptak balettmesteri oklevelet.¹³

A fenti folyamatok illusztrálására három dokumentumot teszünk közzé, amelyek bemutatják a Révai József számára létfontosságú balettpremierek költségvetési tételeit és jóváhagyásuk menetét. A közlés során az eredeti helyesírást és stílust megtartottuk, de a gépelési és betűhibákat kijavítottuk. A két balett bemutatója egyértelműen jelzi, hogy a párt elkötelezte magát balettművészet fejlesztése mellett. A helyzet paradoxonja, hogy a kultúrpolitika doktriner és voluntarista döntései

⁸ Tóth Aladár 1950. június -16án kelt levele. OL XXVI-I-7 .3. doboz, 1950/572. szám

⁹ Nem mellékesen a fizetése ezzel 3600 forintra emelkedett.

¹⁰ Bartók Béla és Lengyel Menyhért táncjátékára Harangozó 1941-ben készített koreográfiát, de a művet az 1945-ös bemutató után 1949-ben, modernizmus vádjával, levették a műsorról, és csak 1956. június 1-jén újították fel.

¹¹ Lásd *Kis Újság*, 1950. január 27. (Sajtóvalogatás 1985, 168); Szovjet vendégművészek bírálata a magyar táncmozgalomról. *Táncoló Nép*, 1950. április-július. 10.

¹² Mák Magda szerint az intézet kérdésének megoldásához a minisztérium kifejezetten Armasevszkaja kérésére látott hozzá (vö. Halász 13 ,2015).

¹³ Bartos Irén, Géczy Éva, Hidas Hedvig, Kálmán Etelka, Kiss Ilona, Lőrinc György, Lugossy Emma és Mák Magda (vö. Bolvári-Takács 2014, 230).

ezzel – végső fokon – elősegítették a tömegeket vonzó és megmozgató művészeti ág elterjedését (erről részletesen *lásd*: Bolvári-Takács 2014, 153–165).

1. számú dokumentum¹⁴

[19]50. január 7.

14. szám / 1950.

Révai József úrnak (*sic!*)

népművelési miniszter,

Budapest

Miniszter Úr!

A Magyar Szovjet Barátság hónapja alkalmából a Magyar Állami Operaház is méltóképpen ki akarja venni részét és ezért műsorra tűzte Csajkovszky (*sic!*) „A diótörő” című balletjét, (*sic!*) Vajnonen vendég-ballettmester beállításában és az ő elgondolása szerint, a díszleteket Oláh Gusztáv,¹⁵ a jelmezeket pedig Márk Tivadar¹⁶ tervezi.

Ez az első balett, amely a realista színjátszás alapján kerül bemutatásra. A díszletek és jelmezek kiállítási költségei a mellékelt költségvetés alapján 268.000.- ft tesznek ki, melyhez járul még a zeneanyag kiírása kb. 10.000.- forintos költséggel.

Tekintettel arra, hogy az Operaház egész évi hitele¹⁷ a kiállításokra 380.000 ft tesz ki, melyből a Carmen, Eladott menyasszony, János vitéz és a Szorocsinczi vásár¹⁸ kiállításaira már 250.000 ft-ot tett ki, ezen felül még bemutatásra kerül „Páris lángjai” „Orfeusz az alvilágban”,¹⁹ továbbá két-három opera felújítása is tervbe van véve,²⁰ végül a központi műhelyek munkájának biztosítása végett faanyagot, díszletváznat és textilanyagot kellett raktárra vásárolni; A diótörő kiállítását a rendes hitelből nem tudjuk teljes egészében fedezni, kérem Miniszter Urat, hogy e célra 200.000 forint rendkívüli hitelt sürgősen kiutalványozni szíveskedjék.

Megjegyezni kívánom, hogy az 1948. decemberében a kiutalt 270.000 ft, 1949. július 31-vel 140.000 ft. 1949. decemberében pedig 160.000 ft-ot fizettünk vissza. (*sic!*)

Gné

főtitkár²¹

¹⁴ OL XXVI-I-3. 7. doboz, 14/1950. szám,

¹⁵ Oláh Gusztáv (1901–1956): 1921 és 1930 között az Operaház díszlettervezője, 1930-tól haláláig szcenikai főfelügyelő, 1936-tól főrendező is, 1941-től haláláig vezető főrendező. Kétszeres Kossuth-díjas Kiváló Művész.

¹⁶ Márk Tivadar (1908–2003): 1934-től az Operaház szcenikai segéde, majd jelmeztervező, 1938-tól jelmeztervező, 1945-től 1981-ig vezető jelmeztervező. Kossuth-díjas Kiváló Művész.

¹⁷ A korabeli pénzügyi gyakorlat szerint az intézmények költségvetési hitelből gazdálkodtak.

¹⁸ Bizet *Carmen* című operáját 1949. október 18-án, Smetana *Az eladott menyasszony* című vígoperáját 1949. december 15-én, Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátékát 1949. december 28-án, Muszorgszkij *A szorocsinczi vásár* című vígoperáját 1949. december 25-én mutatták be.

¹⁹ Offenbach *Orfeusz az alvilágban* című operettjét végül nem mutatták be.

²⁰ Utalás az évad további bemutatóira: Erkel: *Bánk bán* (1950. február 25.), Kodály: *Székelly fonó* (1950. április 21.), Verdi: *Traviata* (1950. május 26.).

²¹ Garay Imréné (1949 és 1952 között az Operaház főtitkára) saját kézjegye a géppel írt másodpéldányon.

2. számú dokumentum²²

Állami Operaház
195. szám / 1950.

Miniszter Úr!

Voinonen Vaszilij (*sic!*) szovjet balletmester vendégszereplése során a Diótörő és Páris lángjai című balletek bemutatásával kapcsolatosan az alábbi rendkívüli kiadások merültek fel, amelyek nem férnek bele a színház költségvetésébe. Ezek a kiadások 4 részre tagozódnak: 1.) Voinonen balletmester költségei, 2.) A Diótörő, 3.) A Páris lángjai kiállítási költségei, 4.) A balett és statisztéria részére feltétlenül szükséges felszerelési cikkek.

1.) Voinonen balletmester vendégszereplésével kapcsolatos költségek.

- a) Tiszteletdíj 1949. dec. 1-től 6 hónapra, havi 7.000-Ft, a novemberi csonka hónapra 5.000 Ft, összesen tehát 47.000 Ft
- b) Armasevszkája Klavdia (*sic!*), Voinonen asszisztensnője tiszteletdíja a fenti időpontra, havi 3.200 Ft, a csonka hónapra 2.286 Ft, összesen 21.486 „
- c) Vendégdíjadó a tiszteletdíjak 50%-a után 6% 2.200 „
- d) Szállás²³ és ellátás költségei, naponként 300 Ft (szoba napi 150 Ft, 2 személy teljes ellátása, telefon stb. napi 150 Ft) 200 napra 60.000 „
- e) Autóköltség havonként 1.000 Ft 6.826 „
- f) Tolmácsok díja. Állandóan 2 tolmács teljesít szolgálatot, akik közül az egyik heti 420, a másik 280 Ft fizetésben és ezen felül túlóradíjban részesül, a fenti időre 27.000 „
- g) A beállított darabok koreográfiájáért, az Eladott menyasszony és a Szorocsinci vásár balletszámainak tervezéséért 20.000 Ft, a Diótörő és a Páris lángjai után egyenként 50.000, összesen 100.000 Ft, egy magyar balett koreográfiájáért 15.000 Ft²⁴ (a koreográfus a darab tervezéséért és beállításáért az eddigi gyakorlat szerint egész estét betöltő darabnál a bruttó bevétel után 2% szerzői díjban részesül, ami telt ház esetén előadásonként 5-600 Ft) – 135.000 „
- Összesen kereken: 300.000 Ft

2) A Diótörő kiállítási költségei.

- a) Női jelmezek. A darabhoz készült 97 drb. női ruha, 42 drb. fehér tütü, 12 drb. rózsaszín tütü, 12 drb. kalap, 23 drb. fejdísz, 59 drb. nadrág, 5 drb. régi kabát és 10 drb. régi ruha átalakítása anyagpótlással, 4 drb. új szőrmegallér és 53 m. szőrmecsík, 134 pár különböző cipő, 1 pár csizma. Ezeknek a kiállítási költsége
- Összesen 54.982 Ft

- b) Férfi jelmezek. 3 drb. télikabát, 29 drb. nadrág, 7 drb. selyem és szövetfrakk, 7 drb. félkörköpeny, 7 drb. tunika, 6 drb. átalvető, 23 drb. selyemkabát, 20 drb. katonakabát, nadrág és kamasni, 6 drb. lovaskatona ujjas mellény és páncél, 1 drb. királyegér és 22 drb. egéruha, 9 drb. lőfelszerelés, 19 drb. trikónadrág, 2 drb. trikóing, 3 pár trikókesztyű, 50 drb. selyemmasni, 25

²² OL XXVI–I–3. 7. doboz, 195/1950. szám.

²³ A házaspár a Bristol Szállóban lakott.

²⁴ Vajnonen e megbízásának eredménye nem ismeretes.

drb. selyemparóka, 6 drb. bandó, 19 drb. combnadrág, 13 drb. csarp, 9 drb. spencer, 29 drb. ing, 19 drb. ingelő, 1 drb. mellény, 51 drb. főveg, 28 m. szőrmecsík, 4 drb. szőrmegallér, 3 pár mandzsetta, ezen kívül 35 régi ruha átalakítása anyagpótlással.

Összesen: 44.100 Ft

- c) Festő és kasírozó műhely. 5525 m² felületre festék és enyv 16.000 Ft
- d) 2.000 m² új díszletvászon 44.300 „
- e) 773 m² borsótüll 21.800 „
- f) 290 m² siffon 3.940 „
- g) 100 „ „ 1.250 „
- h) 525 „ lombgáz 3.680 „
- i) 100 m² molino 1.300 „
- j) 3 kg. lencérna 372 „
- k) 32 m² organdin 256 „
- l) alkalmi kisegítők díjazása 4.900 „
- m) túlóradíjak 14.300 „
- n) apróbb kiadások 2.500 „
- o) kellékek anyag és munkadíja 2.800 „
- Összesen kereken: 118.800 Ft

3) Asztalos műhely.

- a) 11.698 m³ faanyag 11.230 Ft
- b) 247 m² bükklemez 2.100 „
- c) 63 kg. enyv 770 „
- d) 140 kg. szög 740 „
- e) 400 drb. pánt és facsavar 600 „
- f) 30 kg. kartolt szőr 500 „
- g) 3 kg vatta 50 „
- h) vegyes vasanyag 4.000 „
- i) kisegítők munkabére 24.100 „
- Összesen kereken: 44.100 Ft

4) Világítási műhely kiadásai.

- a) 208 m. gumikábel 740 Ft
- b) 4 drb. üveg kandelláber 1.800 „
- c) 2 drb. falikar 440 „
- d) egyéb villamosanyagok 660 „
- Összesen kereken: 3.700 Ft

5) Könyvtári kiadások.

- a) Partitúra, zongora-kivonat, zenekari anyagok másolási díja
- Összesen: 18.000 Ft

6) Túlóradíjak.

- a) A darab előadásának előrehozatalával kapcsolatban olyan rendkívül hosszú ideig tartó próbákat kellett tartani, amelyek túlóra költsége a rendes keretbe nem fér bele. 18.000 Ft.

Együtt: 300.000 Ft

3) Páris lángjai.²⁵

a) Kiállítási költségek. Voinonen balettmesterrel történt megbeszélés alapján kiállítása a Diótörő-höz hasonló lesz. Előre látható kiadás: 300.000 Ft

b) Egyéb kiadások. A Páris lángjai olyan nagy létszámú balettkart és statisztériát igényel, hogy a balettmester ragaszkodik a létszám felemeléséhez. Ebből eredő kiadások a következők:

a balettkar 44 taggal való kiegészítése 4 hónapra 160.000 Ft

statisztéria 16 taggal való kiegészítése 4 hónapra 32.000 Ft

balettkar részére cipők 40.000 Ft

statisztéria felszerelése 18.000 Ft

Összesen: 550.000 Ft

Összesítés.

Voinonen vendégszereplésével kapcsolatos kiadások 300.000 Ft

Diótörő kiállítási költségei 300.000 Ft

Páris lángjai „ „ és ezzel kapcsolatos egyéb kiadások 550.000 Ft

Összesen: 1.150.000 Ft

Az Operaháznál szokatlan ilyen nagyarányú kiállítás, kulturális és politikai szempontból azonban feltétlenül szükség volt erre, azon felül olyan nagy erkölcsi és anyagi sikert értünk el a Diótörővel – amit még csak fokozhat a Páris lángjai bemutatója –, hogy ezt indokoltá teszi.

Voinonen balettmester összes költségeit a nyár folyamán történt költségvetési tárgyalások során Miniszter Úr vállalta, s így nem állítatott be az Operaház költségvetésébe, a kiállítási rovatok pedig olyan csekély összeggel voltak előirányozhatók, hogy abból a két bemutatóra csupán 100.000 Ft volt beállítva.

Az előadottak alapján tisztelettel kérjük Miniszter Urat, hogy a kimutatott 1.150.000 Ft, illetőleg 100.000 Ft levonása után fennmaradó 1.050.000 Ft-ot póthitelként engedélyezni szíveskedjék.

Budapest, 1950. március 2.

főtitkár igazgató²⁶

²⁵ A rovat száma (3.) arra utal, hogy az előző, 4-6. számú tételek a *Diótörő* kiállítási költségeihez tartoznak.

²⁶ Aláírások nélküli gépelt másodpéldány.

1 drb. melléklet.

Magyar Állami Operaház.

Vajnonnen (*sic!*) balettmester vendégszereplésével kapcsolatos költségek.

Időpont	Vajnonnen tiszteletdíja	Felesége	Prémium ²⁷	Szálloda költség	Autó- költség	Tolmácsok díjai
<u>Kifizetett tételek:</u>						
1949. XI.	5.000.-	2.286.-		6.619,41	328.-	1.520.-
XII.	7.000.-	3.200.-		8.892,18	954.-	4.148,15
1950. I.	7.000.-	3.200.-	20.000.-	7.902,87	1.309.-	3.977,82
II. 16.-ig	7.000.-	3.200.-		5.423,06	735.-	4.015,67
<u>Összesen:</u>	<u>26.000.-</u>	<u>11.886.-</u>	<u>20.000.-</u>	<u>28.837,52</u>	<u>3.326.-</u>	<u>13.661,64</u>
<u>Várható kiadások:</u>						
1950. II. 17-28.				3.300.-	500.-	1.000.-
III.	7.000.-	3.200.-	50.000	9.000.-	1.000.-	4.000.-
IV.	7.000.-	3.200.-	50.000	9.000.-	1.000.-	4.000.-
V.	7.000.-	3.200.-	15.000	9.000.-	1.000.-	4.000.-
<u>Összesen:</u>	<u>21.000.-</u>	<u>9.600.-</u>	<u>115.000</u>	<u>30.300.-</u>	<u>3.500.-</u>	<u>13.000.-</u>

Összesítés.

Megnevezés	Kifizetett tételek	Várható kiadások	Összesen
Vajnonnen tiszteletdíja	26.000.-	21.000.-	47.000.-
Felesége	11.886.-	9.600.-	21.486.-
Vendégdíj adó		2.200.-	2.200.-
Prémium	20.000.-	115.000.-	135.000.-
Szálloda költség	28.837,52	30.300.-	59.137,52
Autóköltség	3.326.-	3.500.-	6.826.-
Tolmácsok napi és túlóra díja	13.661,64	13.000.-	26.661,64
<u>Mindösszesen</u>	<u>103.711,16</u>	<u>194.600.-</u>	<u>298.311,16</u>

Kereken 300.000 Ft

Budapest, 1950. február 28-án.

Juhász Andor
gazdasági igazgató. főtitkár. igazgató.²⁸

²⁷ A jogdíjról van szó.

²⁸ Juhász Andor (1919-től az Operaház pénztári ellenőre, 1940 és 1959 között gazdasági felügyelő), saját kezű aláírásával ellátott gépelt másodpéldány.

3. számú dokumentum²⁹

321/1950.

A „Páris lángjai” c. ballet új kiállításának összesített költségelőirányzata.

Női szabóműhely	42.400 Ft
Férfi „ „	31.165 Ft
Fodrász „:	4.200 Ft
Asztalos „ (90% régi anyag felh.)	15.695 Ft
Festett csillárszerelés (9 drb.) foglalat, huzalok, munkadíj (égők nélkül)	5.000 Ft
Festőműterem 70%-os régi dv. felhaszn.	<u>130.578 Ft</u>
Összesen:	229.039 Ft

Budapest, 1950. április 18.

Márk Tivadar Fülöp Zoltán³⁰
jelmeztervező. díszlettervező.

L. Garay Imréné³¹

Amennyiben csak részlet zeneanyagot kap meg a színház, a partitúra és szólamok leírására 20.000 Ft szükséges.

Irodalomjegyzék

- Alpár Ágnes (1984): Az Operaház 100 éves műsora. In: Staud Géza (szerk.): *A budapesti Operaház 100 éve*. Zeneműkiadó, Budapest, 1984. 441–492.
- Bolvári-Takács Gábor (2000): Az Állami Balett Intézet létrehozásának politikai körülményei. *Kritika*, 31. évf. 8. sz. 26–28.
- Bolvári-Takács Gábor (2010): A Táncművészeti Iskola első és egyetlen tanéve. 1950. *Parallel*, 2010. 18. sz. 27–30.
- Bolvári-Takács Gábor (2014): *Táncosok és iskolák – Fejezetek a hazai táncművészképzés 19-20. századi intézménytörténetéből*. Gondolat, Budapest.
- Braun Anna (2015): Varázslatos mese a felnőtté válásról. *Opera*. A Magyar Állami Operaház magazinja. 2015/2016. 17. sz. 2015. november-december. 10–12.
- Darvas Pálné, Klement Tamás és Terjék József (1988, szerk.): *Kossuth-díjasok és Állami Díjasok almanachja 1948–1985*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Dukáné Máté Margit (1949): A szovjet úttörő táncszakkörök munkája a népitánc terén. *Táncoló Nép*, 1949. november–december. 18–19.
- Halász Tamás (2015): A tánc fénye. Beszélgetés Mák Magdával. II. rész. *Parallel*, 2015. 33. sz. 12.
- Harangozó Gyula (1956): Mi viszi előre a magyar balettet? *Táncművészet*, 6. évf. 9. sz. 386–388.

²⁹ OL XXVI–I–3. 7. doboz, 321/1950. szám.

³⁰ Saját kezű aláírásokkal ellátott gépelt másodpéldány. Fülöp Zoltán (1907–1975) 1928 és 1967 között az Operaház díszlettervezője, valamint szcenikai felügyelője, illetve vezetője. Kossuth-díjas Kiváló Művész.

³¹ Az Operaház főtítkárának saját kezű aláírása.

Harangozó Gyula (1999): Harangozó Gyula – Harangozó Gyuláról. *Premi-air*. A Magyar Nemzeti Balett Alapítvány lapja, 1999. 1. sz. 8.

Kaán Zsuzsa (2005): *Seregi*. Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány – Trionfo Kft., Budapest.

Kaán Zsuzsa (2010): *Kun Zsuzsa, a balerina*. Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány – Trionfo Kft., Budapest.

Lőrinc György (1967): A szovjet balett hatása balettművészetünkre. *Muzsika*, 10. évf. 11. sz. 30.

M. P. [Morvay Péter] (1950): Mit láttam a Szovjetunióban? Merényi Zsuzsa előadása. *Táncoló Nép*, 1950. augusztus–szeptember. 9–10.

Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből. In: Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa (1985, szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1985*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest.

Vaganova, A. J. (1951): *A klasszikus balett alapjai*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest.

„Sztána hazavár”

Sztána egy kalotaszegi település, mely Kolozsvártól mintegy 60 kilométerre fekszik, ahol az elmúlt években többször kutattam. Mivel tevékenységem még csak előkutatási fázisban tart, ezért jelen írásban az eddig gyűjtött és feldolgozott adatokat mutatom be. A néprajzilag egységesnek tekinthető Kalotaszeg közigazgatásilag több megyéhez tartozik, így Felszeg és Nádásmente Kolozs megyéhez, Almás vidéke pedig Szilágy megyéhez tartozik. Ebből következik, hogy Sztána jelenleg Szilágy megye, Váralmás községközpont része annak ellenére, hogy közlekedési és történelmi szempontból is Bánffyhunadhoz köthető. Sztána településnévvel 1288-ban találkozunk először, azóta bír a falu állandó lakossággal (Janitsek 2005).

Év	Magyar	Román
1850	298	144
1910	362	186
1930	352	218
1966	329	234
1992	177	76
2011	136	8

1. táblázat: Lakossági adatok¹

A legfrissebb népszámlálási adatok 2011-ből származnak, melyek szerint jelenleg összesen 144 fő él itt, ebből 136 magyar és 8 román nemzetiségű. A település vezető elitjéből az egyház a legkiemelkedőbb. 1999-től a helyi református lelkész egyházi munkája mellett sokrétű kulturális tevékenységet végez a falu fejlesztése érdekében. Szoros együttműködésben áll a Szentimrei Alapítvánnyal és a Sztánai Műhellyel, melyek segítségével egyházi vezetőként betölti a faluközösséget szervező és irányító szerepet.

A lelkész 2012-ben meghívta a Debreceni Népi Együttest a minden évben megrendezésre kerülő télbúcsúztató farsangi bálra. Ekkor ismerkedtem meg a faluval, mivel az együttes tagjaként én is fellépő voltam a nyitó gálaműsoron. Ez a bál több mint százéves múltra tekint vissza, mely az irodalomban is visszaköszön: Móricz Zsigmondnak a sztánai farsangi bál adta az ötletet a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című művéhez. Az író így köszöni meg az élményt barátjának, Kós Károlynak: „Jó kis multság volt, ides jó cimborám, az isten áldjon meg érte, de most már visz az ördög” (Móricz 1916). 1914-ben volt az első, Kós Károly által megszervezett farsangi multság, ezután minden évben kisebb bálakat tartottak. Majd 2001-ben, nyolcvanhét évvel az első farsangi bál után a Sztánai Műhely tagjai, a Szentimrei Alapítvány és a lelkész elhatározták, hogy ismét farsangi multságot rendeznek, és felélesztik az elfeledett hagyományt (Janitsek 2005). Azóta minden évben háromnapos farsangi bál színhelye a kalotaszegi falu. A helyi lelkész segítségével megtaláltam azokat az adatközlőket, akik közreműködésével el tudtam kezdeni a kutatásomat.

¹ Forrás: <http://varga.adatbank.transindex.ro/?pg=3&action=etnik&cid=2467>

2012-es látogatásom során elsődleges megfigyeléseket tettem, és az első esti táncház után nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a sztánai lakosok nem őrizték meg táncos hagyományait, viszont a mostani fiatal generáció szeretné újraéleszteni és megtanulni elfeledett táncukat. Hosszas beszélgetések és tárgyalások után létrejött egy olyan kapcsolat Sztána község és a Debreceni Népi Együttes között, amelyben mi, debreceni táncosok vállaljuk a kalotaszegi táncok meg- és visszatanítását. Ennek érdekében 2014-ben első alkalommal megszerveztük a „Sztána hazavár” elnevezésű alkotótábort, melynek fő célja a helyi táncos élet újjáépítése, fejlesztése, és ebben útmutatás a jövőre nézve a felnövekvő generációk számára. Hangsúlyoznom kell, hogy jelenleg a faluban senki sem táncol már, és előzetes kutatásaim is azt mutatják, hogy gyűjtések sem maradtak fenn a sztánai táncokról, így a többi kalotaszegi gyűjtésre hagyatkozva kezdődött meg a táncok tanítása.

2014 nyarán saját kutatási tervet készítettem, melynek legfontosabb kérdései a helyi szokásokhoz, táncokhoz és énekekhez kötődtek. Az adatközlések olyan emberektől származnak, akiket a hólabda módszer segítségével találtam meg, így például a helyiek szerint a falu legjobb táncosával, a helyi viseletkészítővel és egy daloskönyvet szerkesztő adatközlővel is sikerült strukturált mélyinterjút készítenem (vö. Héra és Ligeti 2014). Kulcsadatközlőm, a sztánai lakosok és a lelkész szerint is, az egyik legjobb hangú asszony volt a faluban, a tőle eltanult dalokat és csujogásokat később a tábor alatt megtanítottuk a táncosoknak. Emellett egy könyvbe leírta kedvenc dalait, így egy egyedülálló, 127 dalból szerkesztett daloskönyv őrizi a sztánai és Sztána környéki dalokat. A viseletekre vonatkozó adatok is tőle származnak, fellelhető volt az az információ, hogy milyen ruhában táncoltak, miben jártak templomba, milyen volt az esküvői ruha és a temetkezési ruházatról is szó esett. Az adatgyűjtés során olyan személlyel is találkoztam, aki a helyi viseletkészítés sajátosságait mutatta be. Az adatközlőm egy idősebb viseletkészítő asszony segítőkjeként tanulta meg a mesterséget, később aztán ő lett a falu viseletvarrója.

A korábban említett földrajzi „határhelyzet” (Sztána Szilágy és Kolozs megye határán fekszik) a település kulturális sajátosságaiban érzékelhető, így ez a kettősség a táncban is megjelenik. Az elmondások alapján a sztánai táncokra a sok forgás és irányváltás volt a jellemző, kevesebb kar alatt forgatásról meséltek. A közismert méraiakhoz képest, melyekre a sok kar alatt forgatás jellemző, a sztánai táncok eltérőek (vö. Pálffy 1997, 73). „Volt lassabb csárdás, gyorsabb. Legényes, de az az apám idejében, s mi addig a fiúk mögött pörögtünk körben és csujogattunk, de ez elmaradt. A pörgésnek meg volt a rendszere, amíg összeállt a kör, csárdásoltunk, utána pedig balra forogtunk kétszer és jobbra is kétszer, utána megint csárdás, ami lehetett egyes csárdás is, de volt úgy, hogy kettőt jártunk” (Sz. E., 82 éves nő közlése, 2014, saját gyűjtés). Egyik adatközlőm visszaemlékezésében arról értesültem, hogy a helyi románok, alkalmazkodva a magyar többséghez, magyarul beszéltek és a magyar lépéseket táncolták.

A bálók fénykorában volt olyan alkalom, amikor nem fértek be a közösségi ház nagytermébe. A bálakat általában vasárnap tartották, és reggelig táncoltak. A visszaemlékezésekből tudjuk, hogy az 1970-es évekig minden hétfőgén volt bál, vagy Sztánán, vagy valamelyik környező településen, amely az egyik fő közösségformáló alkalom volt a falu életében. A bálakat mindig a legények szervezték, és a szomszédos falvakból, főleg Nagypetriből hívott zenészek szolgáltatták a muzsikát (saját gyűjtés, 2015). Az 1950-es években volt olyan időszak, amikor az idősebbek és a fiatalok külön bált szerveztek. Egy elbeszélés alapján, ha a fiú elhívta a lányt egy bálba, akkor az már komoly udvarlást jelentett, viszont a lánynak nem volt kötelező igent mondania, a választ, hogy elengedik-e a lányt az adott legénnyel, általában a család közösen döntötte el. A báli alkalmak tökéletesek voltak az ismerkedésre, így kulcsadatközlőm például egy bálban ismerte meg a férjét (Vasas és Salamon 1986, 45–54). „Ez olyan, minthogy a gazdag a gazdaggal házasodik, a legjobb táncos legény a legjobb táncos leánkat veszi el” (T. A. 79 éves nő közlése, 2015, saját gyűjtés).

Az első táncuk után soha többet nem táncoltak mással, és amikor ők táncoltak, a többiek körülállták őket, és nézték a lendületes mozdulatokat. Az idő előrehaladásával viszont egyre ritkábbá váltak ezek a táncos alkalmak, míg végül teljesen megszűntek. Ennek az okát a helyiek a fiatalok elköltözésével magyarázzák, a falu jelentősen elöregedett, a fiatalok a lakosság kb. 4-5%-át teszik ki (Janitsek 2005).

Napjainkra Sztána társadalmi és kulturális élete sok mindenben megváltozott. Három nagy esemény van, amikor megtelik a falu az elszármazottakkal és egyéb vendégekkel: télbúcsúztató farsangi bál, a nyári népművészeti tábor, mely a legfontosabb tánc történeti szempontból, valamint a Nemzetközi Népművészeti Filmszemle, melyet 2014-ben rendeztek meg először.² A nyári népművészeti tábor mindig június utolsó hetében szervezik meg, melynek ötletgazdája Hercz Vilmos, a Debreceni Népi Együttes vezetője, aki egy összetett struktúrájú tábor szerett volna létrehozni. Az öt napos táborban táncot, zenét és éneket tanulhatnak az érdeklődők, akik a helyeken kívül szép számmal a környező városokból és Magyarországról is érkeznek. A kézműves foglalkozások keretein belül a faluban lakóktól a sztánai viselet varrásával kapcsolatos egyszerűbb technikákat lehet megtanulni. Ahogy már említettem, táncsal kapcsolatos gyűjtés nem maradt fenn, így a táborban alap kalotaszegi lépéseket tanítanak a mérai és a györgyfalvi gyűjtések segítségével. A résztvevők legyenek helyiek vagy idegenek, a délelőtt és délután zajló tánc tanítás miatt érkeznek, ahol páros és legényes táncokat tanítanak kezdő szinten. Ezek között pihenőként énektanítás folyik, amit eddig minden évben Bárdosi Ildikó népdalénekes vezetett.

Míg a táncok esetében egy felélesztett tanulási folyamatról beszélhetünk, addig az énekek kapcsán kontinuitást fedezünk fel, mivel az adatközlők részt vesznek ezek tanításában. Minden este közös mulatsággal telik, átismételik az aznap tanult táncokat, énekeket és a népzene tanulók bemutatják a megtanult dallamokat. Hétféjére, egy táborzáró gála keretein belül, mindenki előadhathatja, mit tanult, és ezt a tudást elraktározva egy alap kalotaszegi tánc-, ének- és zenei repertoárral térhet haza. A tábor hozadékaként azon kívül, hogy életet viszünk a faluba, több fontos dolgot is meg lehet említeni. Egy folyamat elkezdődött, a helyi fiatalok, igaz, hogy a mindennapjaikban már nem Sztánán tartózkodnak, viszont amikor csak tehetik, hazajönnek, és hagyományörző tevékenységet is folytatnak. Többen összejárnak táncolni, és a legutóbbi farsangi bálon saját kalotaszegi koreográfiát mutattak be, természetesen mindenki a saját, korának megfelelő viseletben táncolt. A mai technikai lehetőségeknek köszönhetően az internet segítségével szervezik a táncos alkalmakat, és népszerűsítik Sztánát, nem kis sikerrel. Különböző kimutatásokból látható, hogy egyre több látogató fordul meg a faluban és környékén, ezért több panzió és apartman is épült az elmúlt években.

Véleményem szerint Sztána megfelelő terep, így jövőbeli kutatásaim során szeretném tánc történeti, viselettörténeti és szokásfolklorisztikai szempontból még árnyaltabban feltérképezni a települést.

Irodalomjegyzék

Diószegi László és Juhász Katalin (2011): *Hagyomány – Örökség – Közkultúra. A magyar népművészet helye és jövője a Kárpát-medencében*. Teleki László Alapítvány, Budapest.

Faragó József, Nagy Jenő és Vámszer Géza (1977): *Kalotaszegi magyar népviselet*. Kriterion, Bukarest.

Héra Gábor és Ligeti György (2014): *Módszertan – Bevezetés a társadalmi jelenségek kutatásába*. Osiris, Budapest.

Janitsek Jenő (2005): *Sztána története és névanyaga*. Művelődés, Kolozsvár.

Móricz Zsigmond (1916): *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*. Légrády Testvérek, Budapest.

Pálfy Gyula (1997, szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás, Budapest.

Sas Péter (2007): *Kalotaszeg – Magyar írók írásai Kalotaszegről, a kalotaszegi emberről*. Noran, Budapest.

Vasas Samu és Salamon Anikó (1986): *Kalotaszegi ünnepek*. Gondolat, Budapest.

² Forrás: <http://www.filmtett.ro/fesztival/267/nemzetkozi-nepismereti-filmszemle>

Borsa völgye táncélete Mezőség és Kalotaszeg határán

Átmeneti régió vagy önálló mikrorégió?

Tanulmányomban Borsa völgye táncdialektus szerinti behatárolásával és táncéletével foglalkozom néhány település példáján keresztül. Kutatásaimat eddig Kidében és Bodonkúton végeztem, de a következőkben főként a Kidében gyűjtött adatokra fogok támaszkodni. 2015 februárjában jártam először Kidében egy néprajzos hallgatókból álló kutatócsoport tagjaként.¹ A csoportos terepmunka során céloom a táncélettel kapcsolatos interjúk és adatok gyűjtése volt. Az előkészületek során keltette fel a figyelmemet, hogy táncos kutatások szempontjából még kevésbé ismert ez a terület. Később pedig a pozitív tapasztalatok arról, hogy mennyire szívesen és részletesen beszélnek a táncalkalmakról a helybeliek, valamint szívesen felállnak és meg is mutatnak néhány lépést, megerősített abban, hogy érdemes ezzel a területtel foglalkozni. Továbbá az interjúk visszaemlékezései hamar rávilágítottak egy nagyon jellegzetes és erős falvak közötti kapcsolatrendszerre, melyben fontos szerepe volt a táncéletnek és táncos szokásoknak is. Így nem csupán a tánc kultúrával, hanem a társadalmi kapcsolathálóval és a régió körülhatárolásának kérdésével is elkezdtem részletesebben foglalkozni. Kutatásaim a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékének mesterképzős hallgatójaként szakdolgozatom témájaként is szolgálnak majd.

Borsa völgye meghatározása a néprajzi szakirodalomban

Borsa völgye Kolozsvártól északra, a Kis-Szamos bal partja mentén elterülő úgynevezett Erdélyi-Erdőhát négy fő völgyének egyike.² Az Erdőhát megnevezés mára már szinte teljesen kikopott a köztudatból. A terület néprajzi szakirodalom szerinti besorolása nem egységes, a kistájak nincsenek konkrét néprajzi egységekbe rendezve, és szinte minden kutató máshová sorolja ezt a vidéket. Általában a két nagyobb régióhoz (Mezőség és Kalotaszeg) viszonyítva kerül meghatározásra. Földrajzi elhelyezkedését tekintve elmondhatjuk, hogy a Borsa patak és mellékvizeinek területe, melyhez körülbelül 19 település tartozik. A Magyar Néprajzi Lexikon „Borsa völgye” szócikke (Ortutay 1977, 340) szerint a néprajzi irodalomban az 1940-es évektől szerepel ez a terület. Jelentősebb magyar lakta falvaiként kerül említésre: Kide, Válaszút, Bádok és Csomafája.

A teljesség igénye nélkül kiemelnék néhány szakirodalmi meghatározást: Martin György (1995, 111) a táncdialektusok felvázolásánál a Mezőséghez sorolja, de kijelenti, hogy a Mezőség esetében nem beszélhetünk egy egységes táncdialektusról, inkább több kisebb, bizonytalanul behatárolható területről. A továbbiakban a Borsa- és Kis-Szamos-völgyi falvakat a kalotaszegi és szilágysági magyarsághoz kapcsolódóként jellemzi. Kósa László (1998, 337) a Mezőséget tárgyalva említi ezt a területet, mint északra eső szórványt, és beszél röviden a kismemesi származásról, valamint a korábbi kutatásokról is. Magyar Zoltán (2011, 189–198) pedig az Erdélyi-Erdőhát egyik kistájának tekinti a Borsa völgyét.

¹ Ilyefalvi Emese, az ELTE PhD hallgatójának szervezésével és vezetésével. A kutatócsoport tagjai több egyetem (ELTE, SZTE, PTE) néprajz szakos hallgatói voltak. A kutatás fő célja a helyi tájház felújítása és látogathatóvá tétele volt. A hallgatók feladata volt a tájház berendezéséhez tárgyak gyűjtése, adatolása, valamint a falu mindennapjaival kapcsolatos interjúk készítése.

² A Kis-Szamosba ömlő négy patak: Borsa, Lóna, Lozsárd és Deberke.

Átmeneti régió vagy önálló mikrorégió?

A néprajzi szakirodalom eredményeit olvasva felmerül tehát a kérdés, hogy miként tekinthetünk a Borsa völgyére. A Mezőséghez vagy inkább Kalotaszeghez, netán egyikhez se soroljuk? Természetesen a kistájak meghatározásának problémája nem új. Barabás László (2010, 58) például így fogalmazta ezt meg: „Kérdés viszont, hogy ezek a néprajzi irodalomban fel-felbukkanó tájnevek, tájak egy tágabb Mezőség régió mikrozónái-e, vagy már önálló néprajzi vidékek, netán egy másik nagyobb régió mikrozónái.”

Pávai István (2012) a népi tánczene kutatása kapcsán foglalkozik a kistájak kérdéskörével is. Beszél a pontos behatárolás és a nagytájak belső tagolódásának nehézségeiről és szükségességéről. A kistáji tagolódás kapcsán meghatározza a Felső-Szamos-vidékét mint nagyobb egységet, és úgy véli, hogy a kulturális eltérések miatt nem a Mezőséghez sorolandó a terület. A Kis-Szamos melléke, vagyis Erdőhát, és ennek mikrorégiója, a Borsa völgye tehát a Felső-Szamos-vidékének része.

Véleményem szerint fontos az eddigi eredményeket áttekinteni, de még további adatok is szükségesek egy végleges és pontos meghatározáshoz. Tapasztalataim alapján a régió meghatározásánál figyelembe kell vennünk azt az erőteljes kismemesi tudatot, mely még napjainkban is érezhető, és korábban a környékbeli kismemesi falvak közt szoros kapcsolatot eredményezett.

Kismemesi falvak és kapcsolatrendszerük

A kismemesi falvak kapcsán beszélünk kell történelmi kialakulásukról. Kismemesi eredetű falvak a vidéken: Bodonkút, Magyarmacska, Esztény, Bádok, Kide, Csomafája és Magyarfodorháza.

Ez a kismemesi tudat egy erőteljes kapcsolati hálót eredményezett, mely még ma sem kopott ki a köztudatból. Az idősök jól emlékeznek rá, és büszkén beszélnek arról, hogy ők kismemesi származásúak. A fiatalok körében is ismertek ezek a részletek, de már nem erre épülnek a kapcsolati rendszerek. Kolozsvár közelsége vált a legfontosabbá, a falvak közti szoros kapcsolati háló elhalványult. A társadalmi hovatartozás pedig már nem befolyásoló tényező párválasztáskor sem.

Kalotaszeggel foglalkozva Balogh Balázs és Fülemile Ágnes (2004, 15–16) megfogalmazták, hogy a házassági preferenciákat két tényező irányította erőteljesen: a társadalmi és a vallási hovatartozás. A társadalmi csoportok elkülönülése Kalotaszeg példáján szépen kirajzolódik: a kismemesek igyekeztek más nemesi közösségekkel tartani a kapcsolatot társadalmi és rokonsági szinten egyaránt.

Ez a fajta „mi tudat” saját kutatásaim során is hamar felszínre került. Itt szeretném kiemelni például Kide, Bodonkút és Szucság kapcsolatát. Szucság Kalotaszeghez, pontosabban a Nádas mentéhez tartozik területi besorolását tekintve. A korábbi kutatások eredményeiből is látszik (Balogh és Fülemile 2004, 64–65), hogy a kismemesi öntudat fenntartott egy házassági kört is az említett falvak közt. Az adatok alapján Szucságban a Bodonkút és Kide beliekkal kötött házassági kapcsolatok nagyon jónak számítottak (Balogh és Fülemile 2004, 96–107). A táncalkalmak, amelyek fontos helyszínei voltak a fiatalok ismerkedésének, szintén ezt a kapcsolati rendszert erősítették. Tehát a nemesi „mi tudat” egy intenzív kapcsolatot eredményezett, mely a táncmulatságok révén is kirajzolódik. A jövőben a táncalkalmak hálójának és a házassági köröknek további, mélyebb és területileg kiterjedtebb vizsgálatát tervezem. Úgy gondolom, hogy a további kutatások eredményei alapján majd részletes képet kaphatunk a vidék társadalmáról.

A kutatási előzményekről

Az Erdélyi Tudományos Intézet 1940-ben megfogalmazta, majd 1941-ben el is indította az úgynevezett Borsa-völgyi kutatásokat. A cél egy komplex falukutatás volt Erdély néptörténetének tanulmányozásához. K. Kovács László (2008, 15–16) leírja, hogy végül négy községet jelöltek ki a kutatás fő területeként: Kide, Bádok, Csomafája és Kolozsborsa, de sajnos a kultúra több területének – mint például a folklór, a népművészet vagy a rokonsági kapcsolatok – vizsgálata kimaradt. A munkaközösség gyűjtéseiből a háború miatt kevés jelenhetett meg csupán, például Járdányi Pál munkája *A kidei magyarság világi zenéje* címmel.

A Borsa völgyében néhány táncos témájú gyűjtés is készült, melyekről archív felvételek is maradtak fenn. Martin György és Kallós Zoltán 1971. január 2-án, az újévi bál alkalmával járt Kideben, és készített jegyzőkönyvvel és hangfelvételekkel is kiegészített filmfelvételeket.³ Majd másnap, azaz 1971. január 3-án, Bodonkúton is készítették filmfelvételeket,⁴ de ez már egy általuk megszervezett filmezés keretében történt. A következő felvételek már Könczei Csilla gyűjtésének megrendezett filmfelvételei.⁵ Ezeket a felvételeket követően egyelőre nem tudunk több tudományos érdeklődésű kutatásról a témában.

A terepmunka módszertana

Tehát Kide, egy többségében magyar lakosságú falu vált terepmunkáim fő helyszínévé. A lélekszám az évek alatt egyre fogyott: Járdányi Pál (1943, 6) még közepes nagyságú faluként említi, és 750 lakosról számol be. Napjainkban már csak 100-110 főről beszélhetünk, akiknek többsége nyugdíjas. A falu lakosságával a már korábban említett csoportos kutatómunka keretein belül ismerkedtem meg. Az első látogatást megelőzően összegyűjtöttük a hozzáférhető archív filmfelvételeket, majd ezek és a szakirodalom segítségével ismerkedtünk a faluval. A helyszínen töltött egy hét alatt kisebb csoportokban dolgoztunk, így a tánc kultúra témakörével Takács Gergely szegedi hallgatótársammal ketten foglalkoztunk. Célunk az volt, hogy a filmeket minél több embernek megmutassuk, beazonosítsuk a résztvevőket és amennyiben lehetséges, minél több, a felvételeken is szereplő táncossal beszéljünk. Félig strukturált interjúkat készítettünk, és a filmeket adatközlőinkkel közösen megnézve a filmjegyzőkönyvekhez adatokat egyeztetettünk. Úgy tűnt, hogy a felvételeknek köszönhetően az emberek örömmel és könnyebben is emlékeztek vissza fiatalokkorukra. Lehetőségünk nyílt egy csoportos vetítés megszervezésére is a közösségi házban. Ez szintén jó eredményekkel zárult. Sokan eljöttek, lelkesek voltak, és közösen mindenkit beazonosítottak a felvételeken. Az interjúk és fényképek mellett ezek után még arra is sikerült egy-két adatközlőnknek megkérni, hogy táncoljanak velünk, és tanítsanak meg minket táncolni. Összegezve tehát: az első látogatás számos adattal és eredményesen zárult. A következő félévben Kolozsváron áthallgatva lehetőségem nyílt gyakrabban ellátogatni a faluba. Ezekon az alkalmakon szintén félig strukturált interjúkat készítettem. Igyekeztem a korábban megismert emberekhez visszajárni, újabb részletekről beszélgetni, valamint új embereket is bevontam adatközlőim körébe. A beszélgetéseink alkalmával a tánc kultúra mellett élettörténeteik is fontossá váltak számomra.

³ Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete (a *továbbiakban*: MTA ZTI) Ft. 748.

⁴ MTA ZTI Ft. 749.

⁵ MTA ZTI Ft. 1302.

A táncalkalmak és a táncélet

A tánc napjainkra már szinte teljesen eltűnt Kide lakosságának életéből. Járdányi Pál (1943, 8) kutatásai idején még rendszeres táncalkalmakról írt: évente négy-öt bál is megrendezésre került. A beszélgetésekből kiderült, hogy rendszeresen megrendezett bálók voltak: újévi bál, húshagyó keddi bál, húsvéti bál, szüreti bál. Manapság már csak egyetlen bál kerül minden évben megrendezésre a faluban: a szüreti bál. Erre az alkalomra még a messzebb élő rokonság is hazalátogat. Igyekeznek a régi szokásokat feleleveníteni és ápolni, ezért a bál előtt úgynevezett magyar ruhában végigvonulnak a falun a részt vevő lányok és legények. Az idősebb korosztály értékeli az eseményt, de úgy vélik, már rég nem olyanok ezek az alkalmak, mint régen.

A bálók mellett fontos táncos alkalmakként tartották számon még a vasárnapi táncokat, a lakodalmakat és a kalákat is.

A táncokat tekintve beszélhetünk csárdásról, legényesről, hajnaliról, valamint meg kell még említeni a tangót, keringőt, waltzert és cha-cha-cha-t is, mint kedvelt és előforduló táncokat.

A bálók részleteiről beszélgetve kiderült, hogy minden bál a színjátszó csoport előadásával kezdődött. A résztvevőknek jegyet kellett venniük ezekre az alkalmakra. Az előadás után vette kezdetét a másnap hajnalig tartó multság. Fontos része volt még ezeknek az estéknek az éjfélizés is. Ez azt jelentette, hogy a lányok vendégül látták a zenészeket, máshonnan érkezett vendégeket. Az ételek otthoni elfogyasztása után hajnal kettő körül folytatódott a multság. Az éji zene szintén jelentős esemény volt. Hajnalban a legények a zenekarral végigjárták a falut és annak az ablakában álltak meg zenélni, amelyik lány tetszett az egyik fiúnak.

Röviden a lakodalmakról is ejtenünk kell néhány szót. Egy-egy lakodalom gördülékeny levezénylését 6-8 vőfély szolgálta. Az előkészületek és a multság hossza miatt általában három napig is tartott egy-egy ilyen alkalom.

Még néhány érdekességet szeretnék említeni a kulturális élet tekintetében: Kide hamar polgárisult lakosságának büszkesége volt a színjátszó csoport, a táncgyűttes és a zenekar is. A szerveződések tagjai általában ugyanazok a fiatalok voltak, akiknek így lehetőségük nyílt rendszeresen próbákra és fellépésekre, előadásokra is járni. Kide szoros kapcsolatban volt a várossal, hiszen sokan Kolozsvárra jártak dolgozni hosszabb vagy rövidebb időszakokra. Ezek a csoportok szintén lehetőséget nyújtottak a városba vagy más falvakba való eljutásra is, mert gyakran hívták őket előadni. A táncgyűttest tanító tanárnő még versenyekre is elvitte a fiatalokat. A táncgyűttes működése, koreográfiái, táncanyaga szintén egy érdekes részét jelenti a táncéletnek. Tulajdonképpen egy tanító által szervezett és betanított tevékenységről beszélhetünk ebben az esetben. Párhuzamosan élt tehát ebben az időszakban a fiatalok által is a bálókban táncolt improvizatív tánc, valamint egy-egy ilyen megkoreografált színpadi mű is. További kérdésként merülhet fel, hogy milyen táncok kerültek fel így a színpadra.

A tánckörzet és a zenészek

Tánckörzet tekintetében egy olyan kapcsolati hálóról beszélhetünk, mely gyakran nem a falvak egymáshoz való közelségén alapult. Eddigi kutatásaim alapján sokkal inkább meghatározta ezt a rendszert a korábban már említett kismemesi tudat. Ez a feltétel a táncalkalmak szervezésére és a házassági kapcsolathálóra is nagy hatással volt. Az elmondások alapján Kide a következő falvakkal tartott fenn szoros kapcsolatot: Bodonkút, Fodorháza, Csomafája és Szucság. Az utóbbi egy Kalotaszeghez sorolt település, ezt adatközlőim is említették, ez azonban mégsem jelentett akadályt. Táncukat saját táncukhoz hasonlóan tartották. Itt jegyezném meg, hogy saját táncuk meghatározásakor nagyon tudatosan elhatárolták magukat mind a kalotaszegi, mind a mezőségi tánc-

stílustól. Úgy vélik, a kidei tánc egyikhez sem hasonlít. Nem egyezik meg egészen a szucságiak táncával sem, de a lényeg az volt, hogy mégis jól tudtak együtt táncolni, és a kismemesi „mi tudat” is közös volt. Adatközlőim elmondása alapján Kide, mint magyar többségű település fontos központ volt. Az általuk szervezett bálókba sok más településről is jártak, és a bálók szervezésénél ügyeltek, hogy ne egy időpontban legyen más falvakban is bál. Legények és lányok egyaránt eljártaak más falvakba is ezekre az alkalmakra, hiszen ekkor tudtak ismerkedni, barátokkal találkozni, vagy épp rokonokat meglátogatni.

A zenészek szintén kiemelkedő szereppel bírtak. Kide tekintetében két jelentős zenekarról kell említést tenni: az egyik Csoma Ferenc és bandája Esztényből, a másik pedig Gábris és bandája Dobokáról. Az eddigi adatok alapján Csoma Ferenc kb. 1959-ig járt zenélni Kidebe. Munkásságáról, és arról, hogy mennyire jó zenésznek tartották a falubeliek, már Járdányi is említést tett. Mikor Csoma már koránál fogva egyre kevesebb alkalmat vállalt, elkezdtek hívni Gábrist, azaz Kolozsi Gábort és társait, és bár jó cigányzenésznek tartották őket, mégsem annyira jónak, mint az esztényi bandát. Több interjúalany elmondása példa arra, hogy még most is milyen nagy tisztelettel és szeretettel beszélnek Csoma Ferencről. Sűrűn emlegetik, hogy mennyire nem szerette, ha valakinek nem volt ritmusérzéke, ezért gyakran a rossz táncosokat el is küldte, hogy ne előtte, vagyis ne a zenekar előtt táncoljanak, inkább valahol hátrébb.

A zenészek által rendszeresen bejárt hálózat feltérképezése szintén szükséges teendő. Az eddigi adatok alapján Bodonkútra például már nem ez a két zenekar járt bálókba zenélni. A további vizsgálatok során mindenképpen szeretném más falvakra is kiterjeszteni ebben a témában is kutatásaimat.

Összegzés

Tanulmányomban eddigi kutatási eredményeim pillanatnyi állását kívántam bemutatni, valamint igyekeztem arra a problémakörre felhívni a figyelmet, hogy a táncdialektusok kisebb régióinak határai még tisztázatlanok. Hangsúlyozni szeretném, hogy ezek még nem végleges eredmények. A jövőben tervezek még további kutatásokat végezni a területen, kiterjesztve az adatfelvételt és interjúkészítést további településekre is annak érdekében, hogy pontosabb képet kaphassak a társadalmi kapcsolatrendszeréről. Úgy gondolom, hogy további adatok gyűjtésével lehetőség nyílik majd a falvak táncos és házassági kapcsolatrendszerének pontosabb feltérképezésére, valamint az adatok a táncdialektus szerinti pontosabb meghatározás során is segítségül szolgálhatnak majd.

Irodalomjegyzék

- Balogh Balázs és Fülemile Ágnes (2004): *Társadalom, tájszerkezet, identitás Kalotaszegen. Fejezetek a regionális csoportképzés történeti folyamatairól*. Akadémiai, Budapest.
- Barabás László (2010): A Mezőség néprajzi körvonalai és belső tagolódásának kérdései. In: Keszeg Vilmos és Szabó Zsolt (szerk.): *Mezőség. Történelem, örökség, társadalom*. Művelődés, Kolozsvár. 53–61.
- Járdányi Pál (1943): *A kidei magyarság világi zenéje*. Minerva, Kolozsvár.
- Keszeg Vilmos (2010): Az Erdélyi Mezőség néprajzi irodalma. In: Keszeg Vilmos és Szabó Zsolt (szerk.): *Mezőség. Történelem, örökség, társadalom*. Művelődés, Kolozsvár. 7–52.
- K. Kovács László (2008): *A Borsa-völgyi juhászat*. Gondolat, Budapest.

Kósa László (1998): *Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920)*. Planétás, Budapest.

Magyar Zoltán (2011): *A magyar népi kultúra régiói 2. Felföld, Erdély, Moldva*. Mérték, Budapest.

Martin György (1995): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Planétás, Budapest.

Ortutay Gyula (1977, szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon I.* Akadémiai, Budapest.

Pávai István (2012): A népi tánczene kistáji tagolódása Erdélyben. In: Richter Pál (főszerk.): *Magyar Népzenei Antológia*. Digitális összkiadás. DVD-ROM. Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont – FolkEurópa, Budapest.

Az értékelési portfólió

A táncpedagógusok önértékelési, tanfelügyeleti és minősítési rendszerének összefüggései

A pedagógus önértékelési rendszer elemei

Bevezető gondolatok

Folyton változó világunk újabb és újabb kihívások elé állította a köznevelést. Ahhoz, hogy a változások kezelésére képesek legyünk, és megfelelő válaszokat adjunk a kihívásokra, új pedagógiai és új vezetői szemléletmódra van szükség.

A köznevelési rendszer megújítása¹ jelentős változást hozott a pedagógusok mindennapi tevékenységében, a szakmai munka irányultságában, a célok, módszerek tekintetében. Számos új, vagy eddig kevésbé alkalmazott fogalom került ismét a középpontba. Átalakult a tudásról alkotott kép. Az oktatásnak is lépést kell tartania korunk megváltozott tudásfelfogásával, amelynek az elemei: *szakértelem, kompetencia, műveltség*. Az információrobbanás következtében már nem lehet a régi módon tanítani. Tartalmi és módszertani megújulásra van szükség. A *nézőpontváltás* következtében módosult az alapfokú művészeti iskolák *tantervi követelménye* is. A *központi tanterven* kívül azonban nincs a piacon versenyképes *mintatanterv*, nincs választási lehetőség. Ezt a hiányt pótolni kell a szakembereknek.

A köznevelési rendszer megújulása új kihívásokat hozott, amelyek érintik az alapfokú és középfokú művészeti iskolák, ugyanakkor a felsőoktatás működését is. A gazdagodó kínálat mellett a *nem tanköteles iskolai forma* hosszú távon csak akkor tud eredményesen működni, ha folyamatosan képes megújulni, színvonalas oktatást és gazdag tanórán kívüli tevékenységet tud kínálni. Uniformizálás helyett az egyéni igények és szükségletek kielégítése is fontos feladatunk, ezen belül a *tehetség gondozás, a hátránnyal indulók fejlesztése, hátránykompenzációs programok* kidolgozása és működtetése, valamint az integráció segítése a *művészetoktatás* eszközeivel. A *kompetenciaalapú fejlesztést*, a tanulók *komplex személyiségfejlesztését* csak felkészült pedagógusok képesek megvalósítani, akik nemcsak szakmai, hanem pedagógiai módszertani szempontból is képesek megfelelni az elvárásoknak.

Éppen ezért a változások követése kiemelt jelentőséggel bír a pedagógusképzésben. A Magyar Táncművészeti Főiskola (MTF) feladata, hogy a pályakezdő táncpedagógusokat napra kész tudással verteze fel. Egy olyan személyiség-, illetve képesség- és készségfejlesztő ismeretátadással, amelynek segítségével a tanárjelöltek meg tudnak majd felelni a legváratlanabb kihívásoknak, és megfelelő felkészültséggel kezdenek meg a pedagógiai pályájukat.

Napjainkban a köznevelésben a hangsúlyt a tanulói tevékenység középpontba állítására, az élményt nyújtó oktatásra, a *tanulói felfedezésre*, az *önálló tanulás* támogatására, a hasznos tudás kialakítására helyezték.

A táncpedagógusok nevelő tevékenységének egyik legmeghatározóbb része a személyiségfejlesztés, amelynek eszköze, és nem célja az adott táncos formanyelv elsajátítása. A pedagógusokkal

szembeni egyik legfontosabb elvárás a *tudatos tervezés*, a tanulói igények és szükségletek figyelembe vétele, a magas szintű szakmai, *pedagógiai, módszertani felkészültség*. A *pedagógus hivatásszemélyiség* összetevői a *reflektív szemlélet* és az *adaptivitás*, amely az *innováció* két motorja.

A tudatos tervezésben szerepet játszanak: az *Európai Unió* által meghatározott *kulcskompetenciák*, a *Nemzeti Alaptantervben* megfogalmazott *nevelési célok*, az *Alapfokú Művészeti Iskolák Tantervi Követelménye*, továbbá az adott iskola arculatának, céljainak megfelelő *Pedagógiai Program* és *Helyi Tanterv*.

A *minősítési eljárás* során kell alkalmazni az új típusú tervezést: a *csoporthatározó-készítést* és a *tematikusterv-készítést*. Olyan komplex tervezési módszert kell kialakítani, amelyben a *kompetenciaalapú fejlesztés* mellett fontos szerepe van az eredményesség vizsgálatának, az értékelési elvek, célok és módszerek, valamint az eszközök összehangolt, tudatos megválasztásának, alkalmazásának, a *fejlesztő értékelésnek*, a *reflexió* módszereinek és eljárásainak.

Önértékelés, tanfelügyelet és minősítés összefüggései

A három egymással szorosan összefüggő feladat megvalósításának legfontosabb célja a *minőségváltozás* elérése, a *köznevelési rendszer megújítása*. Mindhárom feladat, tevékenység azonos szempontrendszer alapján működik. Alapja a nyolc pedagóguskompetencia és a hozzájuk kapcsolódó indikátorok, amelyek a kompetenciák mérését teszik tehetővé. Mint minden új *innováció*, különösen az országos kiterjedésű, nagy rendszerek minőségfejlesztése nem egyszerű folyamat, a véglegesítés csak a folyamatos visszacsatolások, értékelések alapján hosszú, többéves munka eredményeként következhet be. Az innovációs folyamatokat a szakmai irányítás kiadványokkal, útmutatókkal segítette. Így készült el a táncművészeti ágon tanító pedagógusok számára is az *Útmutató*, amely dokumentumintákat is tartalmaz (Demarcsek és Mizerák 2014).

Az önértékelés során a standard szempontok helyi értelmezésére kerül a hangsúly. A pedagógusok maguk határozhatják meg a helyi értékeket, a pedagógusokkal, vezetővel, és magával az intézménnyel szembeni elvárásokat. Az önértékelés arra irányul, hogy az iskola figyelembe veszi-e az oktatásirányítás elvárásait, valamint milyen módon valósítja meg a pedagógiai programját, a saját magával szemben támasztott elvárásrendszernek milyen módon felelnek meg az egyes pedagógusok. Az önértékelés alapja az adott közösség által meghatározott szempontrendszer, amelyre a tanfelügyelet és a minősítés is épül. Míg az önértékelést az iskola arra kiválasztott pedagógusai végzik, a *tanfelügyeletet* és a *minősítést* az Oktatási Hivatal (OH) által szervezett képzéseken vizsgát tett minősített mesterpedagógusok végezhetik, akiket a szakértői névjegyzékről az OH jelöl ki a feladatra.

Az egységes szempontrendszeren alapuló, de a sajátosságokat, helyi hagyományokat is szem előtt tartó fejlesztés során a pedagógusok folyamatosan felkészülhetnek a szakmai munkájuk elismerését szolgáló minősítésre. Az önértékelés során a pedagógus a róla gyűjtött adatok alapján meghatározhatja a saját maga kiemelkedő, illetve fejleszthető területeit. Az *önfejlesztés* irányát és az ahhoz szükséges támogatást az *önfejlesztési tervben* határozza meg a pedagógus és az intézményvezető. E tanulmány rövid terjedelmi keretei miatt nem áll módunkban bemutatni az önértékelés rendszerét, de fontos tudni azt, hogy még nem alakult ki a végleges eljárás. A gyakorlati tapasztalatok alapján folyamatosan egyszerűsödik az eljárásrend, és bizonyára a 2016. évi tanfelügyeleti eredményeinek beépítésére is sor kerül majd.

¹ *Jogsabályi háttér*: 2011. évi CXCV. törvény a nemzeti köznevelésről (64-65. § és a 86-87. §); 20/2012. (VIII. 31.) EMMI rendelet a nevelési-oktatási intézmények működéséről és a köznevelési intézmények névhasználatáról (145-156. §); 326/2013. (VIII. 30.) Kormányrendelet a pedagógusok előmeneteli rendszeréről és a közalkalmazottak jogállásáról szóló 1992. évi XXXIII. törvény köznevelési intézményekben történő végrehajtásáról (I. és II. fejezet).

A tanfelügyeleti és minősítési rendszer feladatai

A tanfelügyelet és minősítés eljárásrendje

A tanfelügyelet *eljárásrendje* is egységes és nyilvános, épít az önértékelésre, figyelembe veszi az önértékelés megállapításait, valamint vizsgálja a fejlesztési terv megvalósulását. Lehetőséget teremt arra, hogy külső szakértői szemmel is lássa önmaga tevékenységét a pedagógus. A jelenlegi szabályozás szerint a tanfelügyelet eredményei nem számítanak bele a minősítésbe. Ily módon a minősítésre történő felkészülés egyik állomásaként tekinthetjük, amelyre alapvetően a segítő, támogató attitűd a jellemző.

A pedagógus felkészülését segíti a tanulmány elején bemutatott *szaktanácsadói rendszer*. Nagy azonban a felelőssége az intézményvezetőknek is, hogy megfelelő segítséget és támogatást nyújtsanak az önfejlesztéshez, a *belső* és külső tudásátadás megvalósításához, a minél *sikeresebb minősítés* megvalósításához.

Az iskola rangját, presztízsét emeli az, ha *mesterpedagógusok, szakértők, szaktanácsadók* dolgoznak az adott intézményben. Mindhárom folyamat, eljárás folyamatos *innovációt* generál. A pedagógusok már az önértékelés során megismerik az elvárásrendszert, szembesülnek mindazokkal a fogalmakkal, amelyeket a gyakorlatban alkalmazniuk kell. Az eljárás során mindenki számára nyilvánvalóvá válik, hogy mely területeken, mely fogalmak kapcsán van szüksége az ismeretbővítésre, a képességfejlesztésre vagy a hozzáállásbeli hiányosságainak korrigálására. Fontos, hogy a változás (változtatás) igénye pozitív szemlélettel (a saját kompetenciái felismerésével) társuljon.

Ehhez fejlett és reális önértékelésre van szükség, de nagy segítséget nyújthat egy *kritikus barát*² is, aki közvetlenül ismeri a pedagógus tevékenységét. A tanfelügyelet is tulajdonképpen a minősítésre készít fel. A tanfelügyelethez már szükséges a pedagógus portfólió egyes elemeinek elkészítése. Ilyen például az *iskolai környezet* bemutatása, amelyben a pedagógus a saját maga helyzetét és helyét mutatja be az adott iskolán, szakmai közösségen belül, elkészíti a *szakmai önéletrajzát* és bemutatja a *szakmai életútját*, amelyet a *nyolc kompetencia* alapján készít el. A portfólió további elemeinek összeállításában is nagy gyakorlatra tesz szert a pedagógus, hiszen óraterveket, foglalkozásterveket kell beadnia a minősítést megelőző eljárások során is. Mindezekon kívül olyan dokumentumokat kell készíteni, amelyek még jobban és árnyaltabban mutatják be a pedagógiai és szakmai tevékenységét (mindazokat a területeket, amelyeket kiváló eredménnyel végez, amelyekre igazán büszke). A pedagógusok többsége először nagy teherként éli meg a portfólió elkészítését. Miután azonban a portfólió feltöltésre került az OH elektronikus felületén, többnyire már büszkeséggel tölti el a pedagógusokat mindaz, amit a pályájuk során tettek, alkottak. A portfólióval lezárt munka nem más, mint egy reális számvetés, amelyre a feladatokkal teli években (évtizedekben) eddig soha nem volt lehetőség. A táncpedagógusok különösen előnyös helyzetben vannak abban a tekintetben, hogy a művészeti iskola (mint intézménytípus), továbbá a szakmai munka jellege, sokszínűsége gazdag bemutatkozási lehetőséget biztosít a táncpedagógus, táncművész számára. A tapasztalatunk alapján tény az is, hogy a táncpedagógusok többségének nehézséget okoz a gyakorlatorientált tevékenység írásbeli szakszerű bemutatása. Kevésbé szokott hozzá a szakma ahhoz, önmagát, tevékenységét írásban meghatározni.

Az írásbeliség különösen gondot okoz a táncművészek számára, akik nem rendelkeznek pedagógiai ismeretekkel. Ahhoz, hogy a pedagógus munkakörben minősülni kívánó táncművészek sikeres minősítést szerezzenek, az önfejlesztés során nagy hangsúlyt kell fektetniük a *pedagógiai fogalmak* megismerésére is.

² A kritikus barát egy hálózaton kívülről érkező segítő személy, aki új szempontok felvetésével, objektív tanácsaival és stimulumáló kérdéseivel ötleteket generál, és így szakmai kihívást jelent a hálózat szereplői számára. <http://ofi.hu/tamop311/21-szazadi-kozoktatasi/kiadvanyok/tanulas-halozatban-120417/fogalommagyarazat>

Csak akkor beszélhetünk innovációról, ha megjelenik a rendszerben valami új, eddig ismeretlen, vagy eddig a gyakorlatban nem alkalmazott fogalom. Ilyen „újdonság” a *csoporthprofil-* és a *tematikusterv-készítés*. Mint minden új, először nagy ellenállást váltott ki, hiszen alapvető szemléletmód váltásra van szükség az elkészítéséhez. Sokkal tudatosabb és körültekintőbb *tervezést* igényel, de ami a leglényegesebb, hogy a *csoporthprofil* alapján a *tanulói igények* és *szükségletek* felismerése, illetve számbevétele adja hozzá az alapot. Az ilyen típusú tervezés a *nevelő-oktató munka* színvonalát a fentiek emelik, ugyanakkor a folyamat nagyon időigényes tevékenység is. Az oktatásirányítás számos képzést szervezett, amely során az intézményvezetők és pedagógusok megismerhették az előttük álló feladatokat. Elkészültek az útmutatók és a *mintadokumentumok*.

Az MTF képzésében is központi helyre került a *tematikus tervezés*, továbbá a szakmai szervezetek is felvállalták a *tudásmegosztás* feladatait, mégis nagy a bizonytalanság a *tervezés módszertanát* tekintve. Ennek okán az alábbiakban röviden szeretném ismertetni a tematikus tervezés egyik lehetséges módszerét. Az általam legfontosabbnak tartott elemeket, lépéseket teszem most közzé azzal a szándékkal, hogy mindenki annyit hasznosítson belőle, amennyit saját szemléletmódja, habitusa, attitűdje lehetővé tesz. Az adaptáció lényege, hogy az átvétel során új gondolatok, elképzelések, sajátos utak keletkezhetnek.

A tematikus tervezés egyik lehetséges módszertana

A tervezés első felkészülési szakaszának legmeghatározóbb feladata az előírások, szabályozók pontos megismerése, számbavétele. Az *Európai Unió, a NAT, a tanterv, a fenntartói és intézményi elvárások, az iskolahasználók, szülők, tanulók* elvárásai és igényei adják a tervezés alapját. A *pedagógiai program* megvalósítása az iskola és a pedagógus feladata, így a helyi elvárás rendszer tanévre lebontott tervének, a *munkaterv* összeállításának és nevelőtestületi elfogadásának is meghatározó jelentősége van.

Ezt követően meg kell vizsgálni azt, hogy a *nevelő-oktató tevékenység* kire irányul, milyen a csoport összetétele, ebből következően milyen kiemelt feladatai vannak a pedagógusnak az egyéni bánásmód, a közösség- és személyiségfejlesztés tekintetében. Lényeges a *nézőpontváltás*, hogy a személyiségfejlesztés érdekében a tanulói kompetenciák kerüljenek a tervezés középpontjába. Éppen ezért lényeges eleme az *előkészítő szakasznak* a nevelési és szakmai célok meghatározása. A pedagógus számára nyilvánvalónak kell lennie, hogy az adott tanévben, milyen minőségváltást szeretne elérni, és ennek érdekében milyen nevelési és fejlesztési célokat határoz meg. A célképzés, illetve annak tudatosítása jelenti a tervezés alapját. A folyamat akkor sikeres, ha a célokat a pedagógus megosztja a szülőkkel és a tanulókkal is a gyakorlat során. A célokkal, feladatokkal történő azonosulás jelentős motivációs tényező (a megvalósítás mozgatórugója).

A *tananyag*nak, mint a fejlesztés eszközének vizsgálata és egységekre bontása csak ezután következik, a helyi tantervben meghatározott óraszámok figyelembe vételével.

A *tervezés második szakaszában* a tematikus egységek megtervezése, a tananyag egységekre bontása történik. Az egységeken belül meghatározzuk a legfontosabb célt, amely tükröződik egyrészt a tematikus egység elnevezésében, másrészt részletesen feltárja a pedagógus a nevelési, szakmai és fejlesztési céljait is. Megmutatja, hogy az adott tananyag, milyen lehetőséget biztosít a személyiségfejlesztésre, a közösség összekovácsolására, a csoportkohézió kialakítására, milyen utakat lehetőséget biztosít az egyéni fejlődés és az önálló tanulás támogatására. Komplexitás jellemzi ezt a tervezési módszert, ezért tudatosan tekint ki a tantárgyon belüli és kívüli kapcsolódási lehetőségekre, épít a tanulók előzetes ismereteire, tudására, érdeklődésére. A művészeti iskolákban a főállású pedagógusok osztályfőnöki szerepet is ellátnak. Ez nemcsak adminisztrációs munkában jelent feladatot a pedagógus számára, hanem a pedagógiai programban meghatározott témakörök beépítését is jelenti. A tematikai egységhez kapcsolódóan számba kell venni, hogy milyen

eszközökre, segédanyagokra van szükség, milyen szakirodalom felhasználásával teheti színesebbé a pedagógus a nevelő-oktató munkát.

A tematikai egységen belüli tervezés további lépése – mondhatjuk úgy, hogy a *harmadik szakasza* – a pedagógiai folyamat tervezés. Lényege, hogy a célok megvalósítása érdekében, az adott egységen belül meghatározza a pedagógus a didaktikai feladatokat, a fejlesztési területeket (ismeret, képesség, attitűd), az egységhez kapcsolódó fogalmakat, szabályokat. A didaktikai feladatok közül a motiváció tudatos tervezése, az érdeklődés felkeltése és fenntartása, az élmény biztosítása kiemelt feladat a tervezés során. A pedagógus tudatosan tervezi meg a tanulói tevékenységet, és mindazokat a módszereket, munkaformákat, amelyek a célok elérését leghatékonyabban szolgálja. Az egység zárásaként meg kell tervezni az értékelés célját, szemléletmódját és szempontjait, ennek megfelelően tudatosan kell kiválasztani az értékelési módszereket és eszközöket. Amennyiben szükséges, a pedagógus maga készíti el az értékelési eszközöket.

Negyedik szakaszként tekinthetjük a tematikai egység tananyagának lebontását, az egység órákeretének megfelelően. Tulajdonképpen elkészítjük az egységhez kapcsolódó tanmenetet, amely meghatározza lépésről lépésre az előrehaladást.

Ötödik szakasznak tekinthetjük a reflexiót, amely során a célok elérésének vizsgálatra kerül sor. A pedagógus felülvizsgálja a saját terveit, szükség esetén módosíthatja azt, rögzítheti tapasztalatait. Elengedhetetlen az, hogy a módosításokat rögzítse a tervezés dokumentumában, hiszen a saját tapasztalatait felhasználhatja majd a következő évi tervezés során. A folyamatos reflexió a pedagógus saját tevékenységére, valamint a tanulói tevékenységekre a *PDCA-elv*³ gyakorlati megvalósítását, az innovációt szolgálja.

Az életpályamodell

Az életpályamodell alapján a pedagógus életpálya során két minősítés kötelező. A pályakezdő pedagógus (gyakornok) *minősítő vizsgát* tesz, így a *pedagógus I.* fokozatba kerül, majd minősítő eljárást követően léphet a *pedagógus II.* fokozatba. A *mesterpedagógus* vagy *kutatótanár* fokozat megszerzése nem kötelező. A *minősítési rendszer* kialakítása során a mesterpedagógusok egy része *szakértői feladatot* lát el. Számukra évi 25 alkalommal írja elő a jogszabály a *tanfelügyelet* vagy *minősítési eljárás* megvalósítását. Mesterpedagógus fokozat megszerzéséhez szintén *minősítő eljárás* szükséges, de már nem a pedagóguskompetenciák meglétét kell alátámasztani, hanem az eljárás lényegében a szakmai munka fejlesztésére, *belső és külső tudásmegosztásra* irányul.

Ebben az esetben a *mesteraspiráns* is elkészíti a szakmai tevékenységének bemutatását, továbbá ötéves *mesterprogramot* ír. A mesterprogram megvalósításáról be kell számolnia, eredményeit közölnie kell tennie. A mesterprogramok belső és külső szakmai együttműködést, hálózati kapcsolatrendszer kialakítását és bővítését teszik lehetővé. Az *innováció* hatása csak évek, évtizedek múlva lesz mérhető. Az önfejlesztő hatásmechanizmusa révén azonban minden bizonnyal szolgálja azt a célt, hogy az iskola a tanulók számára egy érdekes, izgalmas, élményt nyújtó intézmény legyen. A tapasztalatok, visszacsatolások figyelembe vételével viszont még sok változtatásra, a pedagógusok adminisztrációs terheinek csökkentésére, a rendszer folyamatos módosítására van szükség.

³ A folyamatos fejlesztés alapvető modellje a PDCA-ciklus. E szerint bármely tevékenység lebontható négy lépésre: P (plan) – tervezés; D (do) – megvalósítás; C (check) – értékelés és ellenőrzés; A (act) – beavatkozás. A ciklus során a tervezett (P) és megvalósított (D) tevékenységek közötti különbség mérése, ellenőrzése és elemzése (C), valamint a megfelelő beavatkozás (A) alapján érhető el a tervezett, kívánt eredmény. A ciklus újbóli indulása esetén az előző körben nyert tapasztalatok kiindulásként, mintaként, normaként (S – standard) szolgálnak. Ez biztosítja, hogy ugyanazt a hibát a szervezet, csoport, egyén ne kövesse el ismét, így a következő kört magasabb minőségi szinten tudja megvalósítani.

A szaktanácsadási rendszer létjogosultsága, fogalmi, szerkezeti keretei és működése

A szaktanácsadási rendszer igénylői és szolgáltatói

Az OH és az Oktatásfejlesztő- és Kutató Intézet (OFI) 2014-2015-ös kísérleti pilot programjában a tantárgygondozó szaktanácsadói továbbképzés és a „tanácsadási folyamat” kölcsönösen meghatározták egymást. A pilot programban a szaktanácsadás önkéntes volt mindazoknak, akik igényelték.

Az új típusú *pedagógusminősítési rendszerben* azóta sajnos már nem kötelező igénybe venni szaktanácsadói támogatást. A tanárok részéről mégis nőtt az érdeklődés a szakmai segítség iránt. A szaktanácsadói továbbképzések, illetve mélyítő képzések létjogosultságát az indokolta, hogy az iskolák, a pedagógusok felelőssége mellett, a nevelő és az oktató munka minősége iránti igény is kialakult.

Az intézményvezetőknek és fenntartóknak egy szakmai állásfoglalásban érdemes lenne tisztázni a szaktanácsadói szerepkört, továbbá azt is, hogy a szaktanácsadás igénybevétele, milyen lehetőséget jelent az új típusú minősítési rendszerben. A szaktanácsadás bizalmi tevékenység. A szaktanácsadás nyitott és objektív folyamat. Elmélyítette azt az igényt, hogy a pedagógiai attitűdváltás eléréséhez szerencsés felmérni azokat a hiányterületeket, amelyeket tanártovábbképzésekkel támogatni lehet.

A *Pedagógiai Oktatási Központok*⁴ (POK) munkatársaira pedagógusok szakfelügyelete, ellenőrzése, a *pedagógusok minősítése, szaktanácsadás, kompetenciamérés, tanulmányi versenyek szervezése* mellett a *folyamatos tájékoztatás* feladata is hárul.

Célravezető lenne, hogy a POK-ok a helyi igények feltérképezésével, nem pedig a rendelkezésükre álló erőforrásokra támaszkodva végeznék a tanár-továbbképzési feladataikat. Esedékes az országos POK-ok közötti együttműködés mielőbbi szabályozása is. A felálló rendszer a hiányterületeken tevékenykedő szaktanácsadó szakemberek cseréjével tudná biztosítani az eltérő igények kielégítését.

A szaktanácsadói feladatok kezdeményezése remélhetőleg a jövőben kihagyhatatlan része lesz a minősítési eljárásnak. Az eltelt egy év azonban sajnos azt mutatta, hogy az intézményvezetők és a pedagógusok nem ismerték fel a lehetőségeit és támogató erejét. Sokkal inkább egy újabb és szükségtelen eljárási elemnek gondolták, amely ráadásul nem is kötelező. Így egyre általánosabb, hogy nem, vagy egyre kevesebben élnek vele.

A tanév feladatainak figyelembe vételével az igényfelmérésnek legalább egy fél esztendővel meg kellene előznie a tanártovábbképzéseket. Így az intézményfenntartók, vezetők és pedagógusok is felmérhetnék a helyi elfoglaltságaik súlyát, arányát, és több lehetőség közül kiválaszthatnák a számukra legmegfelelőbb továbbképzési időpontokat.

A szaktanácsadók felkérése hivatalosan az iskola vezetőjének feladata. A próbaminősítések tapasztalatai és a szaktanácsadók első látogatásai azt mutatják, hogy a pedagógusok és az intézményvezetők sajnos nem rendelkeznek általánosan elegendő információval szaktanácsadási munkáról. A szaktanácsadók felkérése nem mindenhol tisztázott, és a látogatási folyamat e miatt nem zökkenőmentes.

A szaktanácsadói munka népszerűsítése érdekében talán szélesebb körű és a jogszabályi változásokat is tükröző folyamatos tájékoztatásra volna szüksége egyrészt az intézményvezetőknek, másrészt a pedagógusoknak. Egy országos szaktanácsadói névjegyzék adatbázisára épülő „Országos Szakmai Feladatkatalógus” (Országos Szaktanácsadói Katalógus) kiadása feloldhatná a pedagógusokat jellemző tájékoztatatlanságot. Hasznos lenne, ha ezt a katalógust a POK-ok honlap-

⁴ A nemzeti köznevelésről szóló 2011. évi CXC. törvény értelmében 2015. április 1-jétől az állami köznevelési feladatellátás keretében az OH-hoz kerülnek az állami pedagógiai-szakmai szolgáltatások, és létrejönnek a POK-ok.

jain is közölnék. A katalógusban szerepelhetne az adott intézmény „kínálata” is, a helyi szinten foglalkoztatott szaktanácsadók bemutatásával (szakmai önéletrajz, elérhetőség, a szaktanácsadói konzultációs napok stb.). A pedagógusok és az intézményvezetők – a szaktanácsadói feladatkör jogszabályi meghatározásán túl – több információt kaphatnának az általuk igényelt szaktanácsadói tevékenység részleteiről (szakággyi, térségi és megyei szintre lebontva). Minden tanév elején a POK-ok és az egyházi fenntartású pedagógiai intézetek elektronikus körlevélben részletesen is tájékoztathatnák a hozzájuk tartozó iskolák vezetését az illetékes szaktanácsadókról, illetve a minősítési eljárás és az aktuális továbbképzések idejéről és tartalmáról.

POK-ok a jövőben minden érdeklődő iskola számára biztosítanak a szaktanácsadói munkát ellátó, szakképzett, felelős tanerőt. A szaktanácsadók a pedagógiai minősítési rendszerbe kerülés feltételei mellett segítenek eligazodni a tanügy és az oktatásügyi jogi útvesztőiben is.

Az iskolák számára kínált szaktanácsadói kínálatról egyrészt a 14 állami POK-ból (a központi információbázisokból) értesülnek az intézmények vezetői a nemzeti köznevelésről szóló 2011. évi CXCV. törvény értelmében. Érdekes az a gyakorlat, hogy a szaktanácsadói feladatokat az egyházi fenntartású pedagógiai intézetek szeretnék a saját intézményhálózatukon belül izoláltan megoldani. Ez egyházi pedagógiai intézetek csekély száma és a kis tantárgyakból (például táncművészeti területen) rendelkezésre álló új típusú szaktanácsadóként végzett kollégák szerény létszáma miatt a fent vázolt elképzelés átgondolandó.

A szaktanácsadói rendszer intézményszerkezete

Nehéz megfogalmazni, hogy mi az idegen nyelvű megfelelője a szaktanácsadónak (*mentor, coach, counsellor*), mert a témával kapcsolatos idegen szakszavak adaptálása problémát jelent. A magyar szaknyelvben a gyakorlati tevékenységek között fellelhető volt eddig is hasonló támogató szerepkör, ugyanakkor a pontos fogalom és munkakör (óraszámok, elfoglaltság, adminisztráció) szempontjából a szaktanácsadói munka értelmezése eddig váratott magára. S a végső értelme a munkaköri terhek az elvégzett szaktanácsadói munka függvényében lesz csupán értelmezhető és elemezhető. Az új típusú szaktanácsadói tevékenység olyan irányokat mutat, amelyek eddig ismeretlenek vagy már rég elfeledettek, de a jövőben létjogosultságot nyerhetnek. Ehhez persze szükséges, hogy a szaktanácsadás, illetve a többi tanácsadói szolgáltatás finanszírozása, kiépítése könnyen és gyorsan megvalósuljon.

Törekedni lehet arra, hogy gazdaságosan használják a meglévő anyagi és személyi feltételeket. Nincs helye a párhuzamosságnak vagy elavult versenynek, amely nem a célirányú nevelési és oktatási munka támogatását tartja fontosnak, hanem a területi, térségi, esetleg országos szintű rivalizálást.

Reméljük, hogy a szaktanácsadók kapcsolatrendszeri hálójának kiterjesztése a közeljövőben elengedhetetlen része lesz a közös munkának, mert a belső és külső tudásmegosztással a kezdeti anomáliák, egyenlenségek könnyebben orvosolhatóak.

A rendszer jellemzően három szintre tagolódik: (1) A kialakulóban lévő országos szaktanácsadói hálózatot hazánkban az OH koordinálja a POK-ok és az egyházi fenntartású pedagógiai intézetek által. A helyi (területi) szinten szervezett belső és külső a szakmai támogatás megszerzéséért, a tantárgygondozó, intézményfejlesztő és egy-egy nevelési problémát körülölelő (például konfliktuskezelő) továbbképzéséért, ez a hálózat felelős. (2) Az iskolán belüli továbbképzések szervezéséért az iskola vezetősége, a munkaadó felel. Az intézmények tevékenységük ellátásához kaphatnak segítséget a területi POK, illetve az illetékes egyházi fenntartású pedagógiai intézethez tartozó új típusú szaktanácsadói végzettséggel rendelkező kollégáktól. (3) A köznevelési intézmények továbbra is pályázhatnak olyan szakmai továbbképzések támogatására, amelyek a piaci szféra tanártovábbképzéssel foglalkozó cégeinek szervezésében érhetőek el.

A szaktanácsadói rendszer szakmai profilja

A szaktanácsadói rendszer hazánkban még csak most (2014/2015-ben) indult újjá a TÁMOP 3.1.5. tantárgygondozó szaktanácsadói pilot program kipróbálása után. Így a szakmai profilhoz illeszkedő feladat-meghatározás is szűkebb körre tervezett, a köznevelési intézményekben tevékenykedő pedagógusokat, intézményeket és tantestületeket érintve. A szaktanácsadói feladatokat idővel további területekre is ki lehetne terjeszteni, mivel támogatást nyújthatnak a szülőknek és a diákoknak is.

1. A szaktanácsadói feladatellátó szervezet

Az országos szaktanácsadói hálózat hiánytalan kiépítése az elsődleges szempont a minőségi szaktanácsadás biztosításához, az oktatási intézményekben folyó pedagógiai munka minősítéséhez, a változásokhoz szükséges támogatáshoz. Lényeges, hogy szaktanácsadói támogatásra egyaránt igényt tartsanak az intézményvezetők, a minősülni kívánó pedagógusok és a tantestületek.

A szaktanácsadás fő feladatai: a tanárok pedagógiai munkájának a továbbfejlesztése, a szervezet- és személyzetfejlesztés (például intézményfejlesztés és konfliktuskezelés), az innovációs törekvések képviselése, a minőségbiztosítás, a közreműködés a felhasználó-specifikus célkitűzések megvalósításában, a törvényességi keretfeltételek biztosítása, továbbá a kooperáció.

2. A szaktanácsadói munka infrastrukturális alapjai

A 2014/2015-ben lezajlott pilot programban végzett, tanúsítvánnyal rendelkező szaktanácsadóink szinte egyöntetűen jeleztek vissza a próbaminősítések és az azóta megkezdődött látogatásaik elégtelen infrastrukturális feltételrendszeréről. Sajnos gyakran előfordult, hogy a szaktanácsadók külön termet, íróasztalt sem kaptak a látogatás ideje alatt elvégzendő adminisztrációs munkájukhoz és a konzultáció lebonyolítására. Emiatt hazánkban a konzultáció alapfeltételeit mindenképpen szabályozni kellene (egy konzultációra alkalmas helyiség biztosításával). A szabályozásról és a szaktanácsadói munkafeltételek biztosításáról a fenntartót és az intézményvezetőt egyaránt értesíteni kellene. A hivatalos (intézményvezetőnek szánt) elektronikus körlevélén kívül praktikus lenne, ha a tantestületet is tájékoztatnák a szaktanácsadói látogatás céljáról, körülményeiről, idejéről stb. Ajánlott lenne a POK-ok és az egyházi pedagógiai intézetek szakmai honlapjain is feltüntetni a szaktanácsadói látogatásokról szóló részletes információkat. Jelenleg a szaktanácsadói tevékenységről szóló „jelentést” a POK-ok és az egyházi pedagógiai intézetek felé kell csak továbbítani. A tanulságok levonása érdekében lehetne anonim adatokat az országos szaktanácsadói hálózat honlapjára is feltölteni. A közös problémák megosztása, az írásban is megosztható, anonim módon közölt esettanulmányok közvetve is gondolatformálóak lehetnek.

3. A szaktanácsadás szakmai koordinációja és kommunikációja

A hazai szaktanácsadás struktúrája átalakulás alatt áll. Hazánkban a jövőben a POK-ok és az egyházi fenntartású pedagógiai intézetek irányítják majd a tanári továbbképzések szervezését és lebonyolítását. Ezek az *intézmények* segítik a köznevelésben a jogharmonizációs folyamatok előkészítését, a tartalmi és módszertani szükségletek feltárását és kielégítését. A szaktanácsadás egy személyre szabott tanácsadói módszer, amely bár fejlesztő, nevelő jellegű (coaching) szolgáltatás, mégis újra és újra korrigálható a felmerülő igényeknek megfelelően.

Az új típusú szaktanácsadók kiképzése azért sem állhat meg, mert folyamatos szakmai fejlődésre, továbbképzésre van szükség az állandóan változó köznevelésügyi problémák orvoslására. A tartalmi munka minőségbiztosítását az állami és az egyházi támogatással működő ellenőrző-értékelő és fejlesztő intézményhálózat biztosítja.

Az országosan még kevésbé koordinált intézményhálózat igyekszik a lehetőségekhez képest helyi szinten gondoskodni: a bemeneti, kimeneti mérés mérőanyagainak összeállításáról, a mérés lebonyolításáról, az eredmények értékeléséről, illetve az intézkedési javaslatok összeállításáról. A kollégák szakmai munkájának ellenőrzését, értékelését a POK-ok és az egyházi fenntartású peda-

gógiai intézetek, illetve a szakértői és tanfelügyelői hálózat szisztematikusan végzik. Az összesített eredmények összegzése és kiértékelése eddig sajnos váratott magára.

Utószó

A tanulmányban felvázolt pedagógus önértékelési rendszert, a tanfelügyeleti és a minőségbiztosítási, valamint az ezt támogató szaktanácsadási rendszert alapvetően segítő, támogató szándékkal hívták életre 2014/2015-ben. A pilot programok elindítása előtt azonban kimaradt az intézményvezetők, a tankerületek és a KLIK megfelelő tájékoztatása. A pedagógusokat pedig váratlanul érte a központilag indított pedagógusminősítési rendszerben a pedagógus életpályamodell gondolata és célja. Sokan az autonóm pedagógiai munka eddigi szabadságát érezték veszélyben miatta.

A belső motiváció és az IKT-kompetenciák hiányában a pedagógus-társadalom egy részéhez nem jutott el az életpályamodell valódi üzenete, emiatt szakmai létjogosultsága sem vált evidenciává. A pedagógusok bizonyos csoportjai nem értették meg a közoktatás és köznevelés innovációját, a minőségbiztosítás lényegét. Az sem öregbítette egyértelműen a program sikerét, hogy folyamatosan változtak a minősítési eljárásba lépés feltételei. A jogszabályokban és a rendeletekben rendezett eljárásrend, a minősülés folyamata a mai napig nem végleges. Ennek ellenére világossá vált, hogy a pedagógustársadalom számára, hogy a minősülés elkerülhetetlen. Így még a művészeti nevelésben és oktatásban is egyre többen keresik a továbblépés lehetőségeit.

A felsőoktatás egyetemi MA fokozata már egészen fiatalon is megszerezhető (és állandóan bővíthető belső és külső tudásmegosztással) a bolognai rendszerben működő felsőoktatásban. Az MTF viszont akkor tehetne a legtöbbet a táncpedagógiai végzettséget szerzett kollégák érdekében, ha biztosítani tudná a szakvizsga lehetőségét. A szakvizsga a köznevelésben mestertanári fokozatot megszerezni kívánó, több évtizedet a pályán eltöltött pedagógusok számára jelentene egzisztenciális biztonságot (a legmagasabb fizetési kategória elérésével). Meg kell jegyezni, hogy ez nem azonos a bolognai rendszerben (felsőoktatás) megszerezhető egyetemi MA (mester) végzettséggel. Az utóbbi a középfokú művészeti iskolákban oktatók számára a foglalkoztatásban előírt kötelező végzettséget jelent, az előbbi pedig a pedagógus életpályamodellben elérhető legmagasabb beosztással, fizetési osztállyal járó elismerést, továbbá fokozatot (egy szakmai minősítési eljárás keretében). Mindkettő valódi kihívás és nagy motiváló erővel rendelkezik. A *life long learning* (az egész életen át tartó tanulás) elfogadása, a flexibilitás és a nézőpontváltásra való képesség nélkül egyik ösvényt sem lehet végigjárni.

Az elvárások az utóbbi években annyira megnöttek (az ismeretátadás, a diákok és a szülők, továbbá a társadalom oldaláról egyaránt), hogy a hagyományos fogalmi készlet, a régi elméleti és gyakorlati tapasztalatok önmagukban már elégtelennek bizonyulnak a tanári feladatok adminisztrációjához, tervezéséhez és szervezéséhez.

A köznevelésben ugyanakkor a mestertanári minősítés egy egész pedagógus életpálya megkoronázásaként (jutalmaként) fogható fel. S ez a minősítési eljárás már nemcsak a tanárt, hanem a környezetében lévő kollégákat is az innováció útjainak felfedezésére és az önfejlesztésre inspirálhatja majd.

Irodalomjegyzék

Antalné Szabó Ágnes, Hámosi Veronika, Kimmel Magdolna, Kotschy Beáta, Móri Árpádné, Szőke-Milinte Enikő és Wölfling Zsuzsanna (2013): Útmutató a pedagógusok minősítési rendszeréhez. Második, javított változat. http://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/unios_projektek/kiadvanyok/utmutato_pedagogusok_minositesi_rendszerehez_v3.pdf

Barcsák Marianna, Barlai Róbertné, Jurecz Emil, Járainé dr. Bódi Györgyi, Farkasné Egyed Zsuzsanna, Horváthné Moldvai Ilona, Virágné Nagy Éva, Ringhofer Ervin, Tóth Géza és Varga László (2014): *Országos tanfelügyelet – Kézikönyv az alapfokú művészeti iskolák számára*. https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/psze/psze_alapfoku_muveszetoktatasi_intezmeny.pdf

Demarcsek Györgyné és Mizerák Katalin (2014): *Kiegészítő útmutató az Oktatási Hivatal által kidolgozott Útmutató a pedagógusok minősítési rendszeréhez felhasználói dokumentáció értelmezéséhez Alapfokú művészetoktatás – Táncművészeti ág*. https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/pem/muveszeti_tancmuveszeti_ag.pdf

Önértékelési kézikönyv alapfokú művészeti iskolák számára. Második, javított kiadás. http://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/unios_projektek/kiadvanyok/onertekelesi_kezikonyv_AMI_160127.pdf

Táncélet és táncos tudás a 20. század második felében Átányon

Dolgozatomban egy Heves megyei település, Átány táncéletét és táncos tudását vizsgálom meg. Kutatásom időben a 20. század második felét – pontosabban az 1945 és 1980 közötti időszakot – öleli fel. Munkámban az átányi táncélet egy részletét mutatom be a kognitív néptánc kutatás paradigmája szerint.¹ Vizsgálódásom célja, hogy – a dinamikusan változó táncos tartalmakon túl – a táncos tudás és gondolkodás sokszor maradandóbbnak és lassabban változóknak bizonyuló kognitív struktúráit is megérthessem.²

A kutatás forrásai

Fél Edit és Hofer Tamás 1951 és 1965 között végzett kutatómunkát Átányon (Fél és Hofer 2011, 28–31). Eredményeiket a második világháború utáni magyar néprajz csúcsteljesítményei között tartják számon, munkáik nemzetközi elismertségnek örvendenek,³ ugyanakkor Átány a néptánc kutatás szempontjából feltáratlan terepnek minősül. Kutatásom forrásaiként az átányiak által közölt, saját gyűjtés alkalmával rögzített narratívumok szolgáltak.⁴ A narratívumok vizsgálata a néprajzi gyűjtőmunka egy sajátos formája.⁵ A narratívumok létrehozása mindig az egyéni kereteken felül egy tágabb közösségi keretben értelmezendő. Kutatásom során öt megrendezett interjú alkalmával öt átányi adatközlőt⁶ szólaltattam meg.⁷ A táncról konstruált narratívumaikat nemcsak külön-külön, a maguk teljességében, hanem egymás viszonylatában is vizsgálnunk kell. Kutatásom középpontjába egy faluközösség tagjainak a táncról alkotott narratívumainak vizsgálá-

¹ A kognitív néptánc kutatás egy lehetséges módszertanát Felföldi László (2007) ajánlotta a magyar nyelvű néptánc kutatás figyelmébe. Átány táncos tudására vonatkozóan az ajánlott módszertan alapján a teljes körű elemzést az MTF táncos- és próbavezető szakára írt alapszakos szakdolgozatomban készítettem el.

² A kutatás alapját az ELTE Bölcsészettudományi Karának Néprajzi Intézete által szervezett terepmunka képezi (2013. július 1-7.), melynek során öt adatközlő a közösség táncéletéről szóló narratívumait rögzíthettem.

³ Fél Edit és Hofer Tamás (31–28, 2011) érdeklődése a hagyományos paraszti élet tárgyi világára („monografikus tárgygyűjtés”), valamint a társadalmi élet szerveződésére irányult. Kutatásuk a kollektivizálás időszakában, a vidéki társadalom tulajdonviszonyainak átrendezésével egy időben folyt. Az Átány-kutatás középpontjában a paraszti földtulajdon megszüntetésével eltűnő hagyományos paraszti élet szerveződése állt, a vizsgált időszak főképpen a 20. század első fele volt. Az általuk leírtak adják a dolgozatomban bemutatott jelenségeknek előzményét. Kutatásomban éppen onnét igyekszem „felvenni a fonalat”, ahol ők elhagyták, hiszen az általam vizsgált jelenségeknek a kollektivizálás és a vidéki foglalkozási struktúra átalakulása adja a keretét. Kutatásukban a táncos jelenségek csak elvétve kaptak szerepet. Az Átány-kutatás teljes bibliográfiáját lásd Fél és Hofer (425–423, 2011).

⁴ Kérdéses lehet számunkra a tánc „efemer” (Fügedi 13, 2011) világának narratívumok útján történő vizsgálatának hitelessége. A narratívum mindig az adott jelenség reprezentációjaként áll előtűnk, mely a „[...] valóságról kialakított kép, amely képes felidézni, helyettesíteni a lezajlott eseményeket, vagy a fiktív valóságot” (Keszeg 34, 2011). Reprezentáció és a valóság közötti viszony tehát sokrétű és bonyolult, semmiképpen sem függetleníthető a narratívumokat megalkotó egyéntől. Módszertanilag viszont egyes, a jelenben már meg nem figyelhető jelenségek vizsgálatakor az orális narráció a legeredményesebben kiaknázható forrás a kutató kezében (Benga 79, 2006). Reprezentáció és valóság viszonyát a narratológia a *reprezentáló reláció* fogalmával írja le; koherencia esetén a reprezentáció hiteles lesz, és képes lesz valóban az egyén, illetve egy közösség számára a valóság helyettesítésére (Keszeg 2011, 34).

⁵ A magyar nyelvű kutatás számára nélkülözhetetlenek Keszeg Vilmos eredményei. A továbbiakban a narratológia fogalmait az ő értelmezése és definíciói szerint használom. A narratológia alapfogalmairól lásd Keszeg (2011, 28–40).

⁶ Adatközlők: V. Gy. (férfi, 1931–); G. J. (nő, 1939–); M. Sz. L. (nő, 1943–); M. J. (nő, 1943–); M. B. (nő, 1948–).

⁷ A narratívumokból koherens, összefüggő egészet a kutató alkot. Konstruált kép jön így létre, melyet retrospektív módon alkotott egy közösségen kívül álló személy. Konstruált narratívába egyesíti a generált emlékezés során összegyűjtött történeteket, epizodikus emlékezeti rendszert hozva létre (Atkinson 1999, 146).

tát helyeztem.⁸ Az egy közösségbe tartozó egyének narratívumai sokszínűségük ellenére koherens egészet alkotnak (Keszeg 2011, 30–31).

Kavecsánszki Máté a konyári Sóstófürdő táncéletével kapcsolatos narratív elbeszélések vizsgálatakor megállapította, hogy az egyes történetek narratív paradigmák köré szerveződnek.⁹ Bizonyos rendezőelveket az átányi narratívumok elemzésekor is megfigyelhetünk. A táncról szóló narratívumok rendszerint nem önmagukban állnak, hanem mindig valamilyen átfogóbb paradigmához kapcsolódva jelennek meg, úgymint *fiatalság*, *esküvő*, *párválasztás*.

Az narratívumok ismeretében felrajzolható egy, a táncra, táncos tudásra, táncéletre vonatkozó, sajátosan átányi narratíva, melynek megismerésével közelebb juthatunk a közösség által megélt valósághoz, létezésének komplex rendszeréhez és a mögötte húzódozó mentalitáshoz.

A felhasznált módszerek

A forráscsoport jellegéből adódóan vizsgálatomhoz a kognitív megközelítést tartom a legmegfelelőbbnek. A kutatási terep, a lokális közösség mai állapota nem teszi lehetővé a tánc konkrét megvalósulási formáinak rögzítését és elemzését. A narratívumok útján viszont láthatóvá válik egy múltbéli jelenség – a közösség táncéletének – modellje a közösség tagjainak jelenbeli tudatában. A kutatás módszertani alapjának a Felföldi László (2007) által a kognitív tánc kutatás ösztönzése céljából lefektetett elemzési szempontrendszer tekintem. Felföldi (2007, 237–238) a táncot az egyének által alkalmazott, a közösség működésének szabályrendszerébe beleillő stratégiaként fogja fel. Ennek a rendszernek a keretei között az egyén szerepekben viselkedik: a tánc tehát stratégia jellegű, melynek rendszerét és modelljét az egyén az adott kultúra keretei között sajátítja el, konkrét megvalósulási formáit pedig annak szabályrendszere szerint hívja elő az elsajátított modelltől. Elemzési rendszerében a tánc kognitív modellje három alapvető összetevőből alkotható meg: táncos tudás,¹⁰ táncos viselkedés és a táncosok kreativitása.¹¹

A terjedelmi korlátokra való tekintettel dolgozatomban e komplex elemzési rendszernek csupán egy szintjét tudom körüljárni: a táncos viselkedést kérdését. A táncos viselkedés alatt Felföldi László a táncalkalom és a szereplők összjátékából kirajzolódó szerepeket, táncos viselkedésmódokat érti. Elemzésemben a táncos viselkedés komponensei közül a táncalkalmak és a szereplők témakörével foglalkozom.¹²

⁸ Ileana Benga (2006, 85) így vélekedik a közösség és a narratívumok viszonyáról: „Ha mindannyian ugyanazon közösség tagjai vagyunk, narratívumaink egy sor közös jellemvonást mutatnak. A narratív mag a szó szoros értelmében megismételhető, az aktánsokat fel lehet egymás között cserélni, addig a pontig, amíg az elmesélt események létszerűen sokszorozzák meg a részleteket.”

⁹ Kavecsánszki (2008, 54–55) felhívja rá a figyelmet, hogy a narratív viselkedés az „élményegész” átélésére ad lehetőséget; az élmény pedig komplex, nem választható szét összetevőkre, ágensekre a narráció alatt.

¹⁰ A táncolásra vagy a táncolás technikájára vonatkozó információk a táncosok hosszú és rövid távú memóriájában tárolódnak sémák, minták, logikai szerkezetek formájában. A táncos tudás, mint kognitív összetevő, tovább bontható a verbalizáltság kritériuma alapján. A táncos tudás verbalizált részébe tartozik a táncterminológia összes fogalma: a táncok nevei, illetve a táncal kapcsolatos, a táncos közösség használatában lévő egyedi kifejezések. A népköltészet táncához kapcsolódó szóbeli megnyilvánulásai szintén a verbalizált tudásanyag körébe tartoznak. A táncos tudás nem verbalizált alcsoportja két további részterületre osztható fel: verbalizálható és nem verbalizálható tartományokra. A verbalizálható tudás olyan információk tárháza, amelyek tudatosak, a közösség mindennapi érintkezéseiben nem nyerne szóbeli kifejezést, de szükség esetén szavakba önthető. A nem verbalizálható terület alatt pedig a nem tudatos, félig tudatos vagy tudat alatti információk kerülnek besorolásra (Felföldi 2007, 38).

¹¹ A tánc, mint a táncosok kreativitásának terméke kategória alatt Felföldi (2007, 240) a táncnak a táncos közösség gyakorlatából származó megvalósulási formáját érti. Ennek rekonstruálása a kutatás folyamán nem volt lehetséges, hiszen ez az alkotóelem kevésbé jeleníthető meg a narratívumok segítségével.

¹² A táncos viselkedés harmadik komponensének, a szerepek témakörének tárgyalására jelen dolgozat keretei között nincs lehetőségem.

A táncalkalmak

Az átányi táncéletre vonatkozó narratívumokban a tánc következő alkalmait találjuk meg: a vasárnap délutáni táncok és a vasárnapi bálók, az ünnepi bálók és a lakodalom. A 20. század második felében a tánc alkalmi és a hozzájuk fűződő tudásanyag folyamatos változásban voltak.

A vasárnap délutáni tánc és az esti bál

A vasárnap délutáni tánc a házasság előtt álló legények és leányok mulatsága volt. A vasárnap esti bálóktól alapvetően az határozta el, hogy ez kizárólag a fiatalság táncalkalma volt, amely az idősebbek, legfőképpen szülők felügyelete nélkül zajlott. Kötetlen, spontán volta és a felügyelet hiánya miatt az ismerkedés, párválasztás elsődleges terepe volt, valamint alkalmat adott a legújabb táncdivatok meghonosítására.

A vasárnap délutáni tánc kötetlenebb rendje ellenére sem mondható spontán táncalkalomnak. A közösség szokásrendjében stabil helye volt, heti rendszerességgel ismétlődött. A szervező szerepét a legények közösségének hangadói látták el. Feladatuk a zenészek felfogadására és kifizetésére korlátozódott. A tánc helyszínül az egykori tanásháza udvara, valamint egy, a vizsgált időszakban kocsmaként üzemelő helység és egy ahhoz tartozó nagyobb terem szolgált.¹³

A vasárnap esti bál szintén a házasság előtt álló fiatalok táncalkalma volt, ám ez már a leányok nőrokonai, legtöbbször az édesanyák által ellenőrzött alkalomnak számított. Ez hangsúlyosabbá tette az addigi minták követését, mind a fiatalok közti interakciókban, mind a táncolt táncok típusát illetően. Az esti bálók a délutáni táncok alkalmával is használt teremben, illetve később a kultúrházban kerültek megrendezésre. A bálon való részvételért belépőt kellett fizetni. Az udvarlás komoly szándékát jelezte, ha a leányt kedvese „elvitte” a bálba, megváltva neki és nőrokonának is a belépőt.

A vasárnap délutáni tánc az esti bállal az 1950-es, 1960-as évek fordulójáig szerves egységet alkotott. Ennek keretét a vasárnapnak a vallásos alapokon nyugvó paraszti szokásrend szerinti eltöltése adta. A délutáni templomozás után kezdődhetett meg a tánc, kizárólag a fiatalok részvételével, majd este, immár rokoni felügyelettel került sor a bálra. A kollektivizálás gyökeresen megváltoztatta a vidéki tulajdon- és foglalkozási viszonyokat. A politikai-társadalmi változások a vasárnapi táncéletre is hatást gyakoroltak, ezt kétféle modellen keresztül írhatjuk le. Az 1930-as években született korosztály narratívumaiban aktív táncos életszakaszának kényeszerű megszakadásáról számolt be, melyért a kollektivizálást kísérő erőszakos hatalmi megnyilvánulásokat, az 1950-es évek feszült légkörét tette felelőssé.¹⁴ Az 1940-es években született generáció, mely már a megváltozott tulajdonviszonyok és foglalkozási struktúra keretei között építette fel életét, nem a szokásegyüttes megszűnéséről, hanem annak megváltozásáról számolt be. Az 1960-as években, míg a délutáni táncokat töretlenül megtartották, a fiatalok heti ingázása miatt¹⁵ a vasárnap esti bálók helyett egyre inkább szombat esti bálók kerültek megrendezésre. Végül a délutáni táncok tartása az 1970-es évek elején abbamaradt, míg az esti bálozás szokása még az évtized végéig kitartott.

¹³ Kavecsánszki (2010, 175–176; 2011, 67) felhívja rá a figyelmet, hogy a szabadban való táncolás a közösség táncéletében mindig régies jegynek tekintendő.

¹⁴ Figyelembe kell vennünk ugyanakkor, hogy az 1930-as években született generáció számára az 1950-es években a politikai hatások nélkül is, mintegy természetesen is lezárult volna a lokális szokásrend szerint a nagylánykor, illetve a legénykor kezdetétől a házasságkötésig, illetve az első gyermek megszületéséig tartó aktív táncos időszak.

¹⁵ A falun kívüli munkavállalás jellegzetes típusa volt az 1960-as években a fővárosi munkavállalás a házasság előtt álló átányi legények és leányok körében egyaránt. A Budapesten munkát vállaló fiatalok heti rendszerességgel ingáztak falujuk és a főváros között.

A vizsgált korszak elején már az egész közösség táncos tudásának részét képezte a csárdás mellett a keringő, a fox és a tangó. A társadalom szerkezetváltása, a falun kívüli munkavállalás új társadalmi és kulturális közeget teremtett az 1960-as évek elejére. A falun kívül munkát vállaló fiatalok megismerkedtek a legújabb táncdivatokkal, melyeket hazahozva a fiatalság először saját táncalkalmain próbált ki. Így jelenhetett meg új hullámként a swing és a rock and roll, mely „pályafutását” a fiatalság kötetlen délutáni táncalkalmain kezdte, majd később az esti bálókra, és még később az ünnepi bálókra is bebocsátást nyert.

Az ünnepi bál

A naptári év ünnepeire kapcsolódó bálakat karácsonykor, szilveszterkor, a farsangi időszakban, húsvétkor és pünkösdkor szerveztek. A munkák rendjéhez az aratási, illetve a szüreti bál kapcsolódott. Ezen alkalmaktól elkülönítve kezelhetjük a kötelező katonai szolgálatra behívott legényeknek rendezett bált. Az ünnepi táncalkalmakon a lokális közösség szélesebb rétege részt vett, ezért a mintakövetés jobban érvényesült, mint a vasárnap délutáni táncok és esti bálók esetében. A mulatság helyszínül a már a vasárnap esti bálók esetében bemutatott terek szolgáltak. Az ünnepi bálók elmaradásának idejét nagyjából 1980-as évek elejére tehetjük, bár szórványszerűen még az 1990-es évekre vonatkozóan is van adatunk megrendezésükre.

A lakodalom

A 20. század második felének táncalkalmi közül a lakodalom az egyetlen, mely bár folyamatosan változó tartalommal, de töretlenül a lokális közösség legszélesebb rétegének a táncolás lehetőségét biztosította. A lakodalom szokásrendszerében a táncnak meghatározott helye és ideje volt.¹⁶

A lakodalom a táncolt táncokat, valamint a tánczene jellegét tekintve a leglassabban változó táncalkalomnak mondható. Az idősebb korosztály jelenléte a lassú változások folyamata mellett konzervált bizonyos régiesebb jegyeket. A táncolt táncok tekintetében a csárdás feltűnően sokáig megőrizte hangsúlyos voltát és a táncrenden belüli nagy arányát. Természetesen a lakodalom táncalkalmának tartalma is követte a különböző, már fentebb bemutatott kívülről érkező táncdivatokat, ez főleg a keringő, a tangó, a fox bekerülését jelentette a lakodalmi táncrendbe.¹⁷ Ennek ellenére a csárdás a lakodalmak fő tánc típusa maradt az általam vizsgált korszak végéig. A lakodalom napjainkban is létező táncalkalom.¹⁸

A szereplők

A lokális közösséget a különböző típusú táncalkalmakon való részvétel tagolja, *halmazokat* jelöl ki a falu társadalmán belül.¹⁹ Az általam vizsgált időszakban a táncolás, mint viselkedésforma

¹⁶ Táncra először az egyházi szertartás napján a lányos háznál, illetve a vőlegény családjának házában tartott ünnepi ebéd után, de még a szertartás előtt kerülhetett sor. Az -1980-as évekig a menyasszony és a vőlegény rokonsága külön mulatságon vett részt, a menyasszony, illetve a vőlegény családjának házában. A tánc helyszínül a lakodalmi házak szobája, vagy az udvarban felállított sátor szolgált. A két násznép elkülönülésének a lakodalom helyszínének megváltozása vetett véget. A bérelt rendezvényhelyszínek divatba jöttével már nem lehetett fenntartani az addig szokásban lévő elkülönülést.

¹⁷ E folyamat már az általam vizsgált korszak elején megkezdődött, és az 1960-as évekre a táncok is már a lakodalmi táncészlet bevert darabjainak számítottak.

¹⁸ Az egyes táncalkalmak megszűnését illetően a folyamat két végpontján álló táncalkalom: a vasárnap délutáni tánc és a lakodalom összehasonlítása tanulságos lehet számunkra. Az előbbi a leghamarabb (1970-es évek elején) eltűnő, szereplőit illetően szűk, életkorilag homogén halmazra támaszkodó, közel spontánnak nevezhető táncalkalom. Az utóbbi viszont a lokális közösség széles, életkorilag heterogén körét fogja össze, menete formalizált és szertartásszerű. A fenti megállapítások arra engednek következtetni, hogy egy adott táncalkalom fennmaradása társadalmi bázisával, valamint formalizáltságának szintjével hozható összefüggésbe.

¹⁹ Ezek a hipotetikus halmazok nem kifejezetten elválasztó jellegűek, bizonyos esetekben egymásba is érhetnek.

mindenki számára megengedett volt Átányban. Nem volt azonban mindegy, hogy ki melyik táncalkalmon, milyen szerepben jelenik meg.

A résztvevők

A táncos tevékenységben való aktív részvétel kritériuma az volt, hogy a közösség az egyént a felnőttkorba átlépő, a gyermekkort elhagyott státuszának tekintse. Ez formálisan az „iskolahagyással” következett be, de a gyakorlatban ennél hangsúlyosabb volt a fiúk esetében a felnőtt munka végzésének képessége, a leányoknál pedig a legények részéről történő elismerés. A leányok számára a „táncba való beszólítás” jelentette a táncos közösségbe való belépést, ezt kizárólag a legények szabályozták.²⁰ Az életút folyamán a táncos közösségbe való beocsátástól a házasságkötésig tartó időszak számított az egyén számára a leginkább aktív életszakasznak a tánc szempontjából. A fiatal házások az ismerkedés, párválasztás terepét jelentő vasárnap délutáni táncoktól és esti báloktól távol tartották magukat. Az ünnepi bálokon az első gyermek megszületéséig a házások is részt vehettek, de ez az esemény az aktív táncos időszak lezárulását jelentette számukra. Érett felnőtt- és öregkorban a táncolás lehetőségét a lakodalmak biztosították.²¹ Az általam vizsgált időszak első felében létezett egy lazának mondható szabály, miszerint az időseknek már nem illett táncolni a lakodalomban, de ezt az egyéni habitus és a táncalkalom felszabadult légköre könnyen felülírhatta.

A nézők

A nézők a táncalkalom passzív résztvevői, akik a táncalkalmon jelen vannak, és betölthetnek bizonyos funkciókat, de a táncos tevékenységben aktívan nem vesznek részt (Felföldi 2007, 239–240). Az átányi táncos szokásrendszerben a táncalkalmakon (kivéve a vasárnap délutáni táncokon) a fiatalok ismerkedésének a közösségi normához való igazításának feladatát a lányok nőrokonai, esetleg idősebb nőismerősei látták el. A lokális terminológiában „gardimának” nevezett nők biztosították a közösség szabályrendszerének jelenlétét a táncalkalmakon. A szokás tartalmát illetően észre kell vennünk annak dinamikus változását. A nézők szerepét a bálozás szokásának fennmaradásáig betöltötték a nőrokonok, ismerősök. Jelenlétük az 1950-es években és a '60-as évek elején még erős kontrolláló és közösségi véleményformáló hatású volt, ám az '60-as és '70-es évek fordulójára a szokás egyre inkább kiüresedett. A bálozó lányok elkísérése még mindig a közösség által elvárt magatartásformák közé tartozott, ám valódi kontrollt és felügyeletet egyre kevésbé jelentett.

A zenészek

Az általam vizsgált időszak kezdetén a táncalkalmak zeneszolgáltatói kizárólag cigánybandák voltak.²² A legújabb táncdivatok bekerülése a közösség tudásába a cigánybandák alkalmazkodóképességét igényelte. Zenei repertoárjukba a bandák beemelték az új divatok zenei anyagát is. Az 1960-as évek elejét illetően adatközlőim egy helyi fiatalokból álló, nem professzionális zenekarról

²⁰ Az *idegenek*, a közösség által idegennek tartott személyek főleg a fiatalság táncalkalmain jelentek meg, és csakis legények voltak. Ezek az alkalmak a párválasztás terepei voltak, így a jelenlétük konkurenciát jelentett az átányi legények számára, és ez gyakran vezetett konfliktushoz. Az 1960-as és '70-es évekre ez megváltozott, a lokális közösség részéről lassú nyitásra került sor. Az átányiak számára a falun kívüli táncalkalmakon való részvételre a falun kívüli munkavállalás teremtett lehetőséget. Ez a legújabb táncdivatok megismeréséhez, és később a lokális közösségben azok meghonosításához vezetett.

²¹ A lakodalomban való táncolást az egyéni életutak és tapasztalatok befolyásolták. Az egyéni traumák (például a korai megövegyülés) vezethettek a táncotól való tartózkodáshoz, akár egészen korai életszakaszban, amikor az életkor ezt még nem indokolta volna.

²² Az Átányi Suha család volt a legjelentősebb zeneszolgáltató a cigánybandák közül, a környékbeli bandák megfogadására általában a lakodalom alkalmával került sor, ugyanis amíg a két násznép külön mulatott, a Suha banda mellett szükség volt másik zenekarra is.

számoltak be, amely a fiatalok táncalkalmainak fő zeneszolgáltatójává vált ebben az időszakban. Ezek a fiatalok a helyi közösségből a zenélés tudásával váltak ki, és az új táncdivatok zenei anyagát játszották.²³ A zeneszolgáltatás feladatát egymás mellett látták a cigánybandával, de inkább csak a fiatalság táncalkalmaira korlátozódott működésük.²⁴ A helyi és környékbeli cigánybandák funkciójukat legtovább a lakodalmi szokásrendben betöltött szerepüknek köszönhetően őrizhették meg. A lakodalom volt az a táncalkalom Átányban, ahova még akkor is a cigánybandát fogadták meg, amikor az egyéb táncalkalmak zenekíséretét már más szolgáltatókra bízta a változó igényeknek megfelelően.²⁵

Összegzés

A táncról szóló narratívumok vizsgálata megmutatja számunkra, hogy a közösség táncos tudásából a különböző táncalkalmak más-más elemeket, tudásanyagot hívnak elő. Egy időpillanatban a közösség táncszámlata nem homogén, hanem az adott *táncalkalom* és *szereplői* közötti viszonyrendszernek megfelelően alakul.

Irodalomjegyzék

- Atkinson, P. (1999): A narratíva és a társadalmi cselekvés reprezentációja. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Kijárat, Budapest. 121–150.
- Benga, I. (2006): A hagyományos narráció a memorat és a mese között. *Néprajzi Látóhatár*, 15. évf. 3–4. sz. 79–100.
- Felföldi László (2007): Kognitív szemlélet a néptáncutatásban. *Zenatudományi Dolgozatok*, 2006–2007. 237–242.
- Fél Edit és Hofer Tamás (2011): „*Mi, korrekt parasztok...*” *Hagyományos élet Átányon*. Korall, Budapest.
- Fügedi János (2011): *Tánc-jel-írás*. L'Harmattan, Budapest.
- Kavecsánszki Máté (2008): A konyári Sóstófürdő táncélete. Adatok a táncéletről a fürdő-narratívumok relációjában. In: Horváth László (szerk.): *Fejértótól Messzelátó-Sóstóig. Néprajzi tanulmányok Hosszúpályi külterületéről*. Bódi István Falumúzeum, Hosszúpályi. 54–74.
- Kavecsánszki Máté (2010): Szüreti szabadtéri táncalkalmak. Jegyzetek az észak-bihari szőlő- és borkultúra táncfolklorisztikai jellegzetességeihez. In: Bihari-Horváth László (szerk.): *Észak-Bihar szőlő- és borkultúrája. Újabb eredmények Észak-Bihar homoki szőlőskert-vidékének néprajzi kutatásában*. Önkormányzat, Konyár. 171–180.
- Kavecsánszki Máté (2011): Szempontok az észak-bihari szabadtéri táncalkalmak táncantropológiai elemzéséhez. *Ethnica*, 13. évf. 4. sz. 67–70.
- Keszeg Vilmos (2011): *A történetmondás antropológiája*. Kriza János Néprajzi Társaság – BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kolozsvár.

²³ A zenekar négy tagból állt: egy tangóharmonikásból, egy szaxofonosból, egy rumbacsörgősből és egy dobosból.

²⁴ Tevékenységük csak az évtized elejére datálható, hiszen a zenekar tagjai egy bizonyos korosztály hangszerezés játékhöz értő, de nem professzionális muzsikussal fiataljai közül kerültek ki, így működésük e korosztály felnövésével abba is maradt.

²⁵ Az 1980-as években háznál tartott lakodalom szokásának eltűnésével és az egyéb helységek bérletének divatba jöttével terelődött egyéb zeneszolgáltatókra, így például a szintetizátoros lakodalmi zenészek együttesére a figyelem.

Miként értelmezhető a „nemzeti” fogalma a balett műfajában?

A balettnak mint a táncművészet egyik ágának létrejötte és fejlődése szorosan kötődött a társadalom vezető rétegeihez. A 15-16. századi Itáliából elinduló, majd Franciaországban kiteljesedő, és azóta is folyamatosan változó balett mára nemzetközivé vált, még ha nem is képvisel egyforma súlyt az összes kontinens kultúrájában. Felmerül a kérdés, hogy hogyan értelmezhető a *nemzeti* fogalma egy olyan műfaj esetében, amelynek egyik reprezentatív példája – *A hatyúk tava* – nagyjából ugyanazt jelenti Szentpéterváron, Kubában vagy Ausztráliában. Értelmezhető-e ez a fogalom egy nemzetek felett álló műfaj esetében, amelyet a közvélekedés ráadásul apolitikusnak is tart? Előadásomban erre keresem a választ, összesen három kérdéskört érintve. Ezek közül az első a nyelvi megközelítésből adódó felvetések, a második a speciális esetek gondolatköre, a harmadik pedig a magyar balettelet és a „nemzeti” fogalmának együttes értelmezhetősége.

Nyelvi megközelítés

Amikor az előadásra elkezdtem készülni, először szókapcsolatok jutottak eszembe. Ezek közül az első a *nemzeti karaktertáncok* fogalma volt, amely a 19. században, a romantika idején született meg, és a mai napig – igaz egyre gyengülő intenzitással – jelen van a 21. századi balettben is. A nemzeti karaktertáncok a balett műfajában a néptáncokból többszörösen stilizált színpadi táncokat jelentik (például egy tarantella vagy mazurka), azaz ezek csak magyar fordításban nemzetiek, valójában *néptánc* gyökerűek, így nem tartoznak az előadás témájához. Abban az értelemben azonban mégis a tárgyhoz sorolhatóak, hogy megszületésük idején a *nemzeti romantika* hívta őket életre a 19. század első felében, amikor az európai nemzetállamok zöme elkezdett kialakulni.

A következő gondolatom a *nemzeti iskola* fogalma volt, amely nehezebben körülhatárolható, de leginkább egy nemzet baletthagyományainak (lépések, stílus, repertoár, képzés) az összességét jelenti. Kronológiai sorrendben felsorolva a nemzeti iskolák: francia, olasz, dán, orosz/szovjet, angol, amerikai (USA) és kubai. Ennek a témának meglehetősen nagy irodalma van, ezért bővebben ezzel sem kívánok foglalkozni.

Végül releváns lehet megnézni, hogy egy-egy *nemzeti együttes* miként nevezi magát, illetve nevében hogyan értelmezhető a nemzeti jelző. A világ balett-társulatai több elv alapján kapták meg vagy vették fel nevüket. Az elnevezés származhat a befogadó színház nevéből (a Párizsi Opera Balettje, a Moszkvai Nagy Színház Balettegyüttese), a társulat rangjából (Royal Ballet), illetve valamilyen személy – általában az alapító – nevéből (például Oleg Danovski Balet). Az együttesek zöme egyébként használja a „nemzeti” jelzőt az elnevezésében (National Ballet of China, Dutch National Ballet stb.), amellyel ugyancsak megkülönbözteti magát hazai versenytársaitól – amennyiben vannak ilyenek –, illetve a nemzeti jelzőn túl, magát az országot is megadja, így logikailag az Északi Nemzeti Balett elnevezés Északiország elsőszámú balettegyüttesét jelentheti, de ez nem mindig igaz. Az 1950-ben alapított English National Ballet esetében biztosan nem, hiszen az egykori London Festival Ballet csak 1989-ben vette fel az Angol Nemzeti Balett nevet, amellyel arra szándékozott utalni a névválasztás, hogy az Egyesült Királyság teljes területét kívánja művészetével szolgálni.

A „nemzeti” fogalmának speciális felbukkanásai

Az alábbiakban három folyamatot szeretnék bemutatni, amikor a balett – mint alapvetően apolitikus művészet – hirtelen az átlagosnál fontosabbá vált, és bekapcsolódott a politikába.

1940. április 9-én a Dán Királyságot lerohanta a náci német haderő. Az agresszió sokkolta a lakosságot, a nyílt ellenállásnak azonban nem volt reális esélye. Harald Lander (1905–1971) dán balettmester 1932 óta vezette a Dán Királyi Balettet ebben az időben. A dán koreográfus ekkor úgy döntött, hogy együttese számára fel fogja újítani, meg fogja menteni August Bournonville (1805–1879) romantikus balettjei közül a még el nem feledetteket (Nørlyng 2005). Ezzel a cselekedetével egyrészt megőrizte a 20. század eleje óta rohamos gyorsasággal eltűnő Bournonville-életmű jelentős részét, másrészt nemzeti kérdéssé tette a balettelőadások látogatását, amit sok hazafi lelkesen meg is tett. Tettének köszönhetően a dán iskola nemcsak hogy felvirágozott a 20. század második felére, hanem ismét a nemzetközi érdeklődés középpontjába került.

A második említésre méltó példa Serge Lifar (1905–1986) furcsa esete a II. világháború után. Amint ismeretes, Lifar 1930-tól vezette a Párizsi Opera balettegyüttesét, sőt a világháború alatt is. Művei és reformjai révén a balett visszanyerte presztízsét Franciaországban. Azonban 1944. november 1-jével mégis kitiltották a mestert munkahelyéről (Poudru 2007).¹ A vád nem volt más, mint kollaboráció, azaz egy nemzeti intézményt nem vezethet olyan külföldi, aki vélhetően együttműködött a német megszállókkal. Lifar 1945. november 1-jétől ismét dolgozhatott volna a Párizsi Operának, azonban a személyét ért vádak miatt Monte Carlóban vállalt munkát. 1946. december 1-jén egy galaelőadáson előadták egyik leghíresebb művét, a *Suite en blanc*-t, de a színpadról direkt lehagyták a nevét. Táncosai petíciókkal bombázták a kormányzatot, a műszakiak viszont szabotálták a visszatérését. Végül miniszteri közbenjárásra 1949. február 2-ától Lifart ismét balettigazgatóvá nevezték ki, majd 1968-ban a Becsületrendet is megkapta.

A francia tánc történetnek ez az epizódja máig kicsit homályos, ugyanakkor hasznos lehet kissé megvizsgálni a tényeket. Lifar nem francia volta önmagában nem lehetett a támadás oka, mivel ez 1930 és 1939 között is teljesen nyilvánvaló volt. Vannak források, amelyek arról számolnak be, hogy a koreográfus gyakran szórakozott német vezérkari tisztek társaságában, ráadásul a francia együttest elvitte vendégszerepelni a Harmadik Birodalomba, sőt, pletyka szinten még azt is megemlíti, hogy Lifar Goebels és Hitler szeretője volt, ami szinte kizárható. Elgondolkodtató ugyanakkor, amikor a németek „rendet” szerettek volna tenni a „pokoli” Párizsban – ami a zsidók, kommunisták, homoszexuálisok és egyéb általuk nem kívánatos elemek kiiktatását jelentette –, miként maradt meg a helyén a köztudottan homoszexuális Lifar. Valószínűsíthető, hogy Lifar simulékonysága, nemzetközi reputációja, esetleg német csodálóival együtt óvták meg a személyét, továbbá az a tény, hogy a németek a lehető legkevésbé kívánták a barbárok szerepében tetszelegni, mivel már megszálló létük is gyűlöletessé tette őket a francia hazafiak szemében. Ugyanakkor Lifar a társulat több zsidó tagját megmentette, és az egész balettegyüttest is óvta – mondják más források – kollaboráló magatartásával, hiszen mindig a hatalmon lévőknek kell engedelmessé válni egy nemzeti intézmény vezetőjének.

A harmadik eset a balett nemzetivé válása az Egyesült Királyságban. Noha a balett a 17. századtól jelen volt az ország életében, az igazán jelentős változás csak a 20. század elején következett be, amikor a Gyagilev vezette Orosz Balett rendszeresen tartott előadásokat a szigetországban. Az 1920-as évek derekán alapította meg Marie Rambert és Ninette de Valois balettkollegáját, amelyekből társulatok jöttek létre. Az intézménytörténeti átalakulásokról most ne essék szó. Az viszont megállapítható, hogy a balett egészen az 1940-es évek Anglia egyik kedvelt művészeti ágává vált, azonban igazán brit vonások és átfogó társadalmi beágyazottság nélkül. A háború kitörésével

¹ A forrásért és annak fordításáért Major Ritának tartozom köszönettel.

a férfi balettművészeknek is teljesíteniük kellett sorkatonai szolgálatukat, amiről azonban hamar visszatértek a színpadra, hogy betöltsék szerepüket: a hátszágban maradtak és a fronton harcolók szórakoztatását. A későbbi Királyi Balett – mivel akkori anyaszínházukat, a Sadler's Wellst bezárták – földönfutóvá vált, így állandó játszóhely nélkül, folyamatosan Londonon kívül adta elő repertoárját Egyesült Királyság-szerte (Anderson 2006). Ez a folyamat azt érezte a polgári lakossággal, hogy a balett művészei teljes sorközösséget vállalnak a többi – szenvedő – emberrel, másrészt pedig a háborús művek (Frederick Ashton: *Dante Sonata, Horoscope*; Robert Helpmann: *Miracle in a Gorbals*) tökéletesen rímelték a háborúban gyötrődő lakosság életérzéseire (Salter 1978). A balett korábbi – elsősorban városokra koncentráló, szűk réteghez szóló – művészetből immár jóval szélesebb tömegekhez szóló, ha nem is populáris, de teljesen elfogadott műfajjává vált. Ez az időszak hozta el azt is, hogy a megszülető művek révén a balett formanyelve is angollá, azaz nemzetivé vált.

Magyar – nemzeti – balett

Bár 1830 előttről is fel tudunk sorakoztatni néhány villanásszerű momentumot, Magyarország és a balettművészet kapcsolata a reformkorig nyúlik vissza. A reformkort a hazánkra oly jellemző kettősség határozta meg a tánc szempontjából. Egyesek örömmel fogadták a Bécsen keresztül érkező, sokáig külföldiek által terjesztett és tanított, Európa-szerte virágzó balettet, míg mások éppen azért nem ünnepelték, mert nem volt magyar. A második tábor olyan nemzeti alternatívát kívánt a balett helyére állítani, amelyet minden ízében magyarnak gondolt. Ezt az alternatívát felmutatók a verbunkos zenén alapuló társasági táncokat (a körmagyart és a hozzá hasonló táncokat), illetve a férfi spicctáncot (Farkas József) proponálták (volna), azonban ezek sikerük ellenére mégsem terjedtek el olyan széles körben, hogy ki tudták volna szorítani a fokozatosan fejlődő és erősödő hazai balettet. Így tehát a magyar balett jövője attól függött, hogy létrejön-e egy ütőképű magyar nemzeti baletteggyüttes. A válasz – függetlenül a műfajt befogadó Nemzeti Színház épületeitől – nemleges. Ráadásul hiába tudott felmutatni a magyar táncművészet egy-egy jó vagy jobb táncot a 19. században, ez még nem volt elég ahhoz, hogy a balett műfaja beágyazódjon a nemzeti kultúrába, illetve éppen ezért egyenrangúvá sem tudott válni a többi művészeti ággal. Ezen a helyzeten sem az Operaház 1884-es megnyitása, sem a Millennium kulturális pezsgése nem segített.

A két világháború közötti időszak megint csak kétirányú fejlődést mutat. Noha az Operaház vezetői (Radnai Miklós, Márkus László, Oláh Gusztáv) kivétel nélkül felismerték, hogy a nemzetközi balett-trendek (Orosz Balett, Svéd Balett, Rubinstein Együttes) követése az út, meghajoltak a kultúrpolitikai elvárások előtt, amelyek a magyar vonásokat szerették volna kidomborítani. A politikai elit *de jure* tehát nem szólt bele a magyar balett fejlődésébe, azonban – mivel a Magyar Királyi Operaház esetében egy kiemelt nemzeti intézményről volt szó –, *de facto*, ideológiailag megszabta a kívánatos irányt. Így született meg a magyar néptánc és a balett fúziójából a magyar(os) karakterbalett, amelyet nemzeti balettnak, nemzeti táncjátéknak is nevezünk.

A II. világháború után a hatalom egyértelműen preferálta a balett műfaját, és semmilyen eszközt sem sajnálva egy másik ország – a Szovjetunió – kulturális termékeit és eredményeit kívánta átvettetni. Ez a folyamat azzal járt, hogy az ugrásszerű technikai fejlődés mellett a korábbi nemzeti repertoár java elveszett. Eközben újabb hazai művekre is igény mutatkozott, de azokat szigorúan a szovjet elvek és a szocialista realizmus mentén lehetett létrehozni. Kész csoda, hogy Harangozó Gyula ikonikus művét, *A csodálatos mandarint* 1956-ban be lehetett mutatni, igaz, ez már a posztstálini enyhülés következménye.

Az 1956-os forradalom után a balett nehezen rázódott helyre veszteségeiből. A Lőrinc György nevéhez köthető fénykorban ismét felvetődött az inkább magyar, és kevésbé nemzeti probléma, amely elsősorban az új magyar koreográfusgárda kinevelését tűzte ki célul, hiszen a baletteggyüttes megfelelő erővel már régóta rendelkezésre állt. Mindez az aczéli kultúrpolitikának köszönhetően még azzal is kiegészült, hogy immár a „modern balett” vidéken (Pécs, Győr, Szeged) is gyökeret verhetett. Ezzel a szerkezettel jutott el a balettművészet a rendszerváltásig, amikor hirtelen minden eltűnt. Ugyan a Magyar Állami Operaház Baletteggyüttesét átkeresztelték Magyar Nemzeti Baletté, de úgy tűnik, hogy 1990 óta a balett műfaja igazán az egyik kormánynak sem volt szívügye.

Ráadásul a kulturális vákuumban balettművésznak lenni maximum akkor volt érdekes, ha az ember valamilyen botrányba keveredett. A művészek utazási privilégiuma eltűnt a határok megnyitásával, és ez a rengeteg munkával járó szakma jelentős presztízsveszteséget szenvedett el.

Végezetül néhány problémás kérdéskört szeretnék megjelölni, amelyeknek a szakmai megvitatása e konferencia keretein jóval túlmutat. De az is lehet, hogy ezek csak a balettért lelkesedő történést érdeklik.

1. Hazánkban soha nem volt, és most sincs nemzeti balettkánon. Egyetlenegy olyan alkotás sincs, amely beépült volna az emberek gondolkodásába, és ezzel együtt, vagy ennek révén a tananyagba. Mindössze két táncjátékot lehetne idesorolni, és azt mondani róluk, hogy ezek a kánonunk részei: Bartók két táncalkotását. Azonban az a gond, hogy ezek Bartók miatt váltak a zenei kánonunk részévé, hiszen senki sem emlegeti úgy őket, hogy „Seregi 1970-es Mandarin-változata” vagy „Harangozó 1939-es Fából faragott királyfija”.

2. Aktuálpolitikai téma, hogy a jelenlegi Magyar Nemzeti Balett mennyire tekinthető nemzeti együttesnek. A rendszerváltásig 100%-ban magyar művészekből álló együttesben a magyarok aránya jelenleg 73%, ami valójában nem kiugró például a lengyelek 63%-ával összevetve. Ugyanakkor nem mindegy, hogy a nemzeti együttesben a 27%-nyi idegen mennyi vezető szerepet birtokol, és mennyit a hazaiak. Erre a kérdésre majd az idő adja meg a választ.

E vitaindító előadás nem kívánt mást, mint azt megvizsgálni, lehet-e a balett nemzeti? Vagy miként alakul egy apolitikus műfaj, ha valamilyen nagyobb erő (háború vagy ideológia) befolyást gyakorol rá? A hazai vonatkozások áttekintését pedig azért gondolom hasznosnak, mert kiderül belőle, hogy a balettnak, mint művészeti ágnak, milyen elvárásoknak kellett megfelelnie az elmúlt közel kétszáz évben Magyarországon.

Irodalomjegyzék

- Anderson, Z. (2006): *The Royal Ballet 75 Years*. Faber and Faber, London.
- Nørlyng, O. (2005, szerk.): *Bournonville – Dansen er en kunst*. Aalborg Symfoniorkester og Det Schønbergse Forlag, Århus.
- Poudru, F. (2007): *Serge Lifar, la danse pour la patrie*. Hermann, Párizs.
- Salter, E. (1978): *Helpmann*. Angus and Robertson, Brighton.

A csárdás nemzeti tánccá válásának „történetei” és ezek továbbélése kulturális emlékezetünkben

A nép által járt csárdásnak az előkelő báltermekbe való valós bekerüléséről és az ezzel szorosan összefüggő névadásról már a reformkorban számos történet, vélekedés élt. Ezek főként olyan kérdésekre próbáltak választ adni, mint hogy ki volt az, aki a paraszti táncot a főúri bálokban elsőként bemutatta, kihez kapcsolódik e korábban soknevű táncnak *csárdás*ra való elkeresztelése, továbbá mikor, hol és milyen körülmények közt történt mindez? Ezen információk természetesen nem csupán önmagukban voltak érdekesek, jelentőségüket, súlyukat valójában azáltal nyerték, hogy e történetekbe a csárdás nemzeti tánccá emelkedésének mintegy szimbolikus aktusát, és egyúttal a nemzeti egység és „egyenlőség” ideájának megvalósulását látták, érezték bele. „Az egyenlőség, mely ez időnek [ti. az 1840-es évek] jelszava volt, a tánc terén tényleg bekövetkezett: paloták és kunyhók lakói ugyanazt a táncot, a csárdást lejtte vigadtak” – írja Müller Lajos (1880, 175) illem- és táncankönyvében. Nem véletlenül kötődnek hát az előző kérdésekre adott különböző válaszok nagyrészt a kor legkiemelkedőbb alakjaihoz és reprezentatív helyszíneikhez. Ezek jelentőségét szintén igazolja, hogy egyes mozzanataik napjainkig tovább öröklődtek, és egyúttal részét képezik a csárdásról a kulturális emlékezetünkben élő képnek. Így például a csárdásnak a pesti kaszinó-bálokhoz és a kor „legnagyobb magyar”-jának mondott Széchenyihez, vagy éppen Liszt Ferenchez való kötődése, továbbá a csárdás nemzeti tánccá válásának és a pozsonyi reformországgyűléseknek az összefüggése, vagy éppen a „csárdás atyjaként” tisztelt Rózsavölgyi Márk és Baja városának kapcsolata.

Írásom következő alfejezeteinek célja tehát ezen történetek, vélekedések felelevenítése, illetve ezek eredetének, a korabeli forrásokban fellelhető nyomainak és továbbélésük útjainak, módjainak megvilágítása újságcikkek, emlékiratok, táncillemtan könyvek és irodalmi művek által.

A csárdás megjelenése a pesti Nemzeti Casino báljain

A pesti Nemzeti Casinonak a reformkorban – legalábbis az *Egyetértés* című folyóirat egy 1887-ben megjelent újságcikke szerint – „két olyan kitűnő intézménye volt, melyet a bécsiek is irigylettek”. Az egyik ilyen volt a böjt idején vasárnaponként délben kezdődő „vonó-négyesek”, a másik pedig a farsangi időszakban csütörtöki napokon tartott kaszinó-bálok. Az idézett, *Ki tette a csárdást szalon-képessé?* című újságcikk számunkra legérdekesebb része az, mely az egyik ilyen kaszinói táncmulatság történetét írja le, mégpedig egy egykori résztvevő visszaemlékezése alapján. Sajnos a beszámolóból sem ezen időskorú úrnak, sem pedig magának az újságírónak a nevére nem derül fény, magáról a korszakalkotónak lefestett eseményről azonban páratlan részletességgel számol be az írás. A jelenet, mely a pórnép táncának első kaszinói bemutatását idézi fel, e cikk nyomán válhatott a talán leggyakrabban idézett „csárdás-történetünké”.

A visszaemlékezés szerint tehát a pesti nagy árvíz utáni 1839-es év farsangján történt, hogy a Nemzeti Casino főúri báljának szünetében „az országnak, de a fővárosnak is legelső és legnagyobb embere”, gróf Széchenyi István az eljárt idegen divattáncok sora után arra a táncra szólította fel a körülötte lévő urakat, melyet „a nép odakünn a falukon táncol”. Egyetlen ifjú vállalkozott erre a nem mindennapi feladatra, a fiatal Orczy István. Miután pedig egy hosszabb huzavona után

Morelly zenekarvezető tanult zenészei közt akadt egy „magyaros kinézésű” másodhegedűs, aki a Martinovics nótáját kotta nélkül is el tudta játszani, majd ezt egy rögtönzött próbán társainak be is tanította, a bemutatandó tánchoz talpalávaló zenét is sikerült intézni. Erre járta el aztán az ifjú Orczy „a gyöngyösi kapáslegények tánczát”, majd ezután nővérét, Orczy Elise-t felkérve, a „magyar páros táncot” is „szalonképessé” tette. Mindezt pedig az őket körülálló főnemesi kör legnagyobb öröme és meglepedésére. Széchenyinek a bemutatót követő kijelentése – miszerint „ez az ő tánca” – mintegy megpecsételte a később csárdásra keresztelt tánc sorsát. A leírás szerint ugyanis a következő bálon már nyolc pár járta, az ezt követően „husz és egy néhány pár” állt ki, míg végül oly népszerűsége telt szert, hogy még ezen a farsangon a táncrendbe is bekerült ([n.n.] 1887, o. n.).

A felidézett jelenetnek ugyanakkor nem csupán a tartalma, de maga a „történet története” is legalább olyan érdekes. Erről ugyanis valószínűleg mit sem tudnánk, ha fennmaradását, köztudatba kerülését nem segítette volna véletlenek egész sora. Az *Egyetértés* beszámolója ugyanis oly mértékben elnyerte az éppen emlékiratait rendező báró Podmaniczky Frigyes tetszését, hogy az újságcikket kivágva azt az írásai közé ragasztotta, illetve egyúttal jegyzetekkel is ellátta. Podmaniczky, aki egyébként szintén a kor kiemelkedő „csárdástáncosai” közé tartozott, emlékirataiban alapvetően a történet hitelességét hangsúlyozza. Annyit kifogásol csupán, hogy mindez egy évvel később történt, és hogy a csárdás ezt követően közel sem kapott lábra oly könnyedén az előkelő körökben, mint ahogyan azt az újságcikk visszaemlékezője állítja. Valódi diadalát sokkal inkább az 1844-es pozsonyi országgyűléshez, illetve az 1847-es országgyűlés megnyitása alkalmával rendezett udvari bálhoz kapcsolja, mely során a csárdás magának Ferdinánd királynak és feleségének színe előtt is bemutatásra került (Podmaniczky 1887–1888, 274–289).¹

Ugyanakkor korántsem csupán Podmaniczky báró és a későbbiekben nagy népszerűséget nyert emlékiratai járultak hozzá nagyban e történet fennmaradásához. Szintén jelentős, sőt talán még nagyobb érdeme volt ebben magának Krúdy Gyulának, aki 1924-ben – Podmaniczky születésének 100. évfordulóján – elsőként bonthatta fel a kalandos és „hasznos” életű báró emlékiratait tartalmazó köteteket. Krúdyt e visszaemlékezések olyannyira megérintették, hogy ezeket kijegyzetelte, majd novellákban és tárcákban dolgozta fel, végül pedig ezekből állította össze a báró életét megidéző, *Budapest völegénye* című regényének egyes fejezeteit (Krúdy 1970, 673–677). Így került be a műbe *A csárdás diadala* címmel az érintett csárdás-történet is, természetesen ezúttal már szépirodalmi átköltésben. Meg kell még említeni, hogy az eredeti újságcikk egyes elemeit Krúdy egy másik, *Jöjj vissza a másvilágról* című írásában is feldolgozta, melyben – a báli eseményeket továbbgondolva – Orczy Elise-nek a tánc hevében felvillanó bokái két ifjút egészen a párbajozásig vezetnek (Krúdy 1973).

A Podmaniczky és Krúdy nyomán ismertté vált báli jelenet után egy ún. „bíborka estélyről”² is mindenképpen szót kell ejteni, melyről már a reformkori sajtó is mint korszakalkotó eseményről számolt be. Eszerint a szabadon járt csárdást első ízben Liszt Ferenc tiszteletére és személyes jelenlétében járták el a Nemzeti Casinoban, 1840. január 9-én. A jeles eseményről szóló tudósítást érdekes szó szerint is idézni: „Lakoma után magyar nóták zendültek-meg, ’s a’ lelkesült társaság közül, mind a’ nőnemből mind a’ fiatal férfiakéből, többen vállalkoztak a’ magyar táncz eljárására, mi élénk tapsokkal fogadtattott. Liszt ur a’ legzajosabb tapsolók egyike volt, s örvendni látszott, hogy ő e’ tekintetben is új epochát támaszta pesti mulatságainkban, mert nemzeti casinónk lététől óta ma járták-el ott legelőször a’ nemzeti magyar tánczot” ([n.n.] 1840, 40). Az idézett báli beszámolóra hivatkozva ezen est „elsőségét” hangsúlyozza később Réthei Prikkel Marián (1924,

¹ Ez utóbbi megjegyzései majd a csárdásnak Pozsony városához való kötődése miatt válnak jelentőssé számunkra, melyekről a következő fejezetben esik szó.

² Az elnevezés a táncrendező főnemes ifjak megkülönböztetéséül szolgáló bíborka virágra utal.

76–77) is *A magyarság táncai* című – 1924-ben megjelent, de még a századfordulón íródott – összefoglaló könyvében, illetve az erre vonatkozó információkat Rétheitől Róka Gyula (1929, 10–11) is átvette *A magyar tánc kivonatos története és elmélete* címmel megjelent munkájában. A párban járt csárdás fővárosi megjelenését illetően a „bíborka estély” jelentőségét hangsúlyozza írásában³ a férfi módra élő, grófi származású újságíró, Vay Sarolta (Sándor) is, akinek legendás alakja mellesleg Krúdyt szintén megihlette. Mindezen kiadványok és újságcikkek jelentős szerepet játszhattak e változat fennmaradásában.

Hozzá kell tennünk, hogy a Nemzeti Casino reformkori báljain megjelenő csárdás kapcsán – Széchenyin és Liszten kívül – további előkelő személyek is kiemelt helyen szerepelnek a korabeli sajtó újsághíreiben, illetve az ezek nyomán íródott későbbi munkákban. Így például Pázmándy Dénes, gróf Forgách Lajos és báró Wenckheim Béla, akiknek indítványára a kaszinóbeli táncalkalmakon a nemzeti tánc visszahelyeztetett „régijogaiba”, vagy gróf Károlyi Györgyné, aki a „szabálytalan társas magyartánczot” – megint csak báró Wenckheim Béla felhívására – az egyik 1841-es kaszinóbálon elsőként „megkezdeni szíveskedett” ([n.n.] 1841, 110; Vahot 1842, 15; Róka 1922, 48; Réthei 1924, 76). Közülük is talán a legtöbbet Wenckheim Béla nevével találkozhatunk, akinek személyéhez egyes írások egyúttal magának a csárdás táncnak az elnevezését is kötik (Vay 1904, 12; Róka 1922, 48). A báró személyének jelentőségét az is alátámasztja, hogy – László testvérével együtt – minden bizonnyal kiváló táncos készségekkel rendelkezett, amiként arról több leírás is tanúskodik.⁴

A csárdás és a pozsonyi országgyűlések

A pesti Nemzeti Casino mellett a csárdás nemzeti táncválasztásának másik kiemelkedő helyszínét a pozsonyi országgyűlések jelentették. Természetesen minderről nem csupán Podmaniczky báró említett megjegyzése tanúskodik, de valójában a korabeli sajtó bálitudozásainak jelentős része.⁵ Az időszakosan Pozsonyban ülésező országgyűlés tagjai a tárgyalóterem nehéz óráit gyakran bálokban „pihenték ki”, pontosabban csatározásaikat a társas élet területén is folytatták, táncal és öltözettel is kimutatva politikai hovatartozásukat. Különös jelentőségűnek bizonyult ilyen tekintetben az 1843/44-es diéta, ezen belül is az 1844-es év farsangi időszaka, mellyel egyúttal a *csárdás* táncnév elterjedése is kapcsolatba hozható.⁶ Hogy milyen feltűnést keltett az országgyűlés báltermeiben megjelenő, szabadon járt csárdás, azt talán legérzékletesebben egy pozsonyi követbárról szóló, méltán közismertté vált beszámoló mutatja: „Az eljárás tánczok’ nemei között, sajtósága miatt, említésre méltó különösen a’ csárdás vagy más néven néptáncz. Ezt lehet igazán a’ magyar kedélyt legjobban kifejező nemzeti táncznak nevezni; ’s ez épen és ugyanaz, mellyet vasárnaponként az utolsó falusi csárdában is megláthatni, pórleányok által tánczolni. Ez igazán a’ szabadjárata, fesztelen ’s az ember’ tagjait rendszeres, kimért állásba nem szedő táncz; úgy izogmozog benne az ember, a’ mint kedve tartja; ’s egy huzomban kiforgathat egy tuczat leányt is;

³ *Mikor kezdtek csárdást táncolni* (Vay 1886), *Hol tánczoltak először csárdást?* (Vay 1904). Az írások ugyanakkor számos egyéb érdekességgel is szolgálnak. Így például a csárdás „szalonképessé” válását az 1834-es évhez, továbbá Nagyváradhoz és Aradhoz kötik. A cikkekben megidézett táncmulatságok eredeti forrásai feltehetően a *Honművész* korabeli bálitudozásai: Imrey (1834) és Bihari (1834). Egy későbbi, 1938-ban megjelent bajai újságcikk szintén megemlíti e két várost. E szerint Rózsavölgyi Márk – bár az első csárdás tánczenét Baján komponálta –, ennek előadására és eltáncolására Nagyváradon került sor ([n.n.] 1938, o. n.). Mindezek egyúttal a téma vizsgálatának további lehetőségeit is előrevetítik.

⁴ *Lásd* például Jolin (1844); Kubinyi és Vahot (1853, 104). A Wenckheim-fiúk kapcsán ugyanakkor az édesapáról (báró Wenckheim József) is szót kell ejtenünk, akinek alakja Jókai Mórt ihlette meg, és vezette a duhaj életű nábob, Kárpáthy János alakjának megalkotására.

⁵ *Lásd* erről bővebben Hanusz (2013).

⁶ *Az* ez időben *csárdásra* keresztelt tánc ugyanis az 1844-es évet megelőzően még számos egyéb néven szerepel a forrásokban. *Lásd* erről bővebben: Szentpál (1954, 20–22).

tehát a’ mi még legkedvezőbb oldala, nem is fárasztó, ’s épen ezért méltó, hogy az előkelő tánczok’ nemei közé soroztassék” (Jolin 1844).

A csárdásnak a pozsonyi országgyűlésekhez kapcsolódó névadását – vagy legalábbis a név és tánc ezek kapcsán való elterjedését és diadalútját – további írások is erősítik. Egy 1844-es országgyűlési táncmulatság kapcsán például a következőket olvashatjuk: „A bált egy »fris magyar«, vagy mint nálunk igen helyesen elnevezék, »csárdás« nyitá meg” (Török 1844). Szintén erre utal az Életképek álneven író visszaemlékezése 1845-ben: „1842-ben, s még inkább 1843-ban Pozsonyban az országgyűlésen a főrendűek felkapták az alföldön ugynevezett lakodalmas, vagy néptáncz- ’s általok csárdásnak nevezett tánczot, a’ valódi magyar tánczot, mely ment maradt minden tánczmesteri elrontástól” (Notram 1845).

A pozsonyi országgyűlések és a csárdás összefüggéseinek az emlékezetben való fennmaradását a 19. század második felében megjelenő tánc- és illemtankönyveknek is minden bizonnyal köszönhetjük. Gondolhatunk itt Lakatos Sándor táncművész visszaemlékezésére, melyet fia, Lakatos Károly örökít meg apja tánckönyvének átdolgozott kiadásában, és amely szerint a csárdás táncnév az 1847-es pozsonyi országgyűlés alkalmával született (Lakatos 1876–1885, 16). Ezt a megjegyzést később Mangold Gusztáv is egy az egyben átvette kézikönyvében (Mangold 1900, 36). Megemlíthetjük továbbá Müller Lajosnak *Az illem- és táncztan egyetemes kézikönyve* (1880) című munkáját is, mely szerint báró „Wenckheim Béla és Pázmándy Dénes urak, a két legjobb csárdás tánczos Magyarországon egy udvari ünnepélyen az uralkodó pár és a főméltóságok előtt mutatták be a magyar tánczot, mely ezóta udvarképes lett.” Az írás nagy valószínűséggel a Podmaniczky által is hangsúlyozott 1847-es országgyűlést megnyitó ünnepségre utal (Müller 1880, 175; Podmaniczky 1887–88, 289). Végezetül pedig szintén része lehetett a város és a tánc kapcsolatának továbbélésében a Róka Pál nevével fémjelzett *Táncművészeti szaktankönyv*nek, melyben a csárdás névadását tekintve a szerző több lehetőséget is megemlít: az egyik szerint Szigligeti Edéhez, egy másik szerint a már említett Wenckheim Béla báróhoz kapcsolódik, míg egy harmadik szerint az elnevezés megint csak „pozsonyi eredetű” (Róka 1922, 48).

A bajai csárdás-kultusz

Végezetül a csárdás kapcsán Baja városát is meg kell említenünk, melyhez a tánc az első csárdás-komponistáknak tartott Rózsavölgyi Márk alakja által kapcsolódik. A napjainkig élő bajai városi legenda, mely szerint nemzeti páros táncunk egyenesen itt született, mindenekelőtt azon alapul, hogy a zeneszerző több éven keresztül a városban lakott. Szintén erősíthette a város és a tánc(zene) kapcsolatának köztudatban maradását egy 1938-ban, *A csárdásnak és zenéjének századik évfordulója* címmel megjelent újságcikk, mely szerint Rózsavölgyi hosszú koncertkörútjáról hazatérve Baján komponálta az első csárdás tánczenét, „a két éves turné nyomán szerzett néprajzi hangulatának kirobbanó hatásaként” ([n.n.] 1938). A centenáriumra való utalás nagy vonalaiban mindenesetre helytálló, Rózsavölgyi első, csárdás tételt is tartalmazó művének nyomtatott kottája ugyanis 1835-ben jelent meg a *Honművész* 48. számának mellékletében.⁷

Bajával kapcsolatosan további történetek is élnek a köztudatban, melyek Rózsavölgyinek és a kor talán legismertebb nemzeti táncművészenek, Szöllősy Szabó Lajosnak az Oroszlány Vendéghozadóban való találkozásáról szólnak, aminek gyümölcseként aztán megszületett az első magyar társastánc. Ezzel kapcsolatban azonban annyit mindenképpen tisztáznunk kell, hogy Rózsavölgyi és Szöllősy együttműködéséből természetesen nem maga a csárdás született meg, hanem a csárdás-motívumokat is alkalmazó, a korban rendkívül népszerű népies műtánc, a *Körmagyar*

⁷ Hozzá kell ugyanakkor tennünk azt is, hogy bár a zene terén az „elsőség” dicsőségét Rózsavölgyi érdemelte ki, egyéb csárdás-kompozíciók is születtek ez időben, *lásd* Réti (51–50, 1975 és 144).

(1841). Ez azonban cseppet sem változtat azon, hogy e történetekre alapozva a bajaiak a csárdást oly mértékben sajátjuknak érzik, hogy 2010-ben a csárdás évét egy egész rendezvénysorozattal ünnepelték meg, melynek csúcspontjaként a város főterén – az addigi mikepércsi csárdás-rekord létszámát megötszörözve – 1597 pár egészen a Guinness rekordok könyvébe „csárdásolta be” Baja városát.

Záró gondolatok

A példák, kapcsolódások sora a további kutatások folyamán minden bizonnyal bővíthető lesz majd. Írásommal nem is a teljességre törekedtem, sokkal inkább e téma feltáratlanságára, sokrétűségére, illetve mind tánc-, mind pedig művelődéstörténeti szempontból szerteágazó és izgalmas voltára szerettem volna felhívni a figyelmet. Hangsúlyoznám mindezek mellett, hogy az egyes történetek, vélekedések vizsgálata során ez esetben nem a háttérben álló valós történések feltárása, illetve az egyes adatok hitelességének cáfolása vagy megerősítése volt a célom, sokkal inkább annak felderítése, hogy honnan erednek, milyen módon hagyományozódtak ránk, illetve miként konstruálódtak és váltak részeivé ezen jelentős – vagy csupán annak vélt – reformkori események kulturális emlékezetünknek.

Irodalomjegyzék

- Bihari (1834): [c. n. híradás Nagyváradról] *Honművész*, 2. évf. 16. sz. 127–128.
- Hanusz Zsuzsanna (2013): A csárdás meghonosodása Pozsony báltermeiben az 1840-es évek első felében. *Táncstudományi Közlemények*, 5. évf. 2. sz. 29–41.
- Imrey (1834): Magyar táncmulatság Aradon. *Honművész*, 2. évf. 18. sz. 142–143.
- Jolin Emil (1844): Farsangi rózsák Pozsonyból. *Regélő Pesti Divatlap*, 3. évf. 8. sz. 125–127.
- Krúdy Gyula (1973): *Budapest völegénye*. Európa, Budapest.
- Krúdy Zsuzsa (1970): Krúdy Gyula Budapest völegénye című regényének keletkezéséről. (Adalékok az íróalkotói módszeréhez). *Irodalomtörténet*, 2. (52.) évf. 3. sz. 673–683.
- Lakatos Sándor (1876–85²): *Rajta párok táncoljunk! Tánckedvelők könyve: útmutatás a korszerű tánc és illem elsajátítására*. Wajdits Ny., Nagykanizsa.
- Mangold Gusztáv (1900³): *Tánckedvelők könyve: útmutatás a tánc és ezzel kapcsolatos illem elsajátítására, különös tekintettel a körmagyar és társastáncok, valamint a táncmulatságok szervezésére és rendezésére*. Nagel, Budapest.
- Kubinyi Ferenc és Vahot Imre (1853, szerk.): *Magyarország és Erdély képekben*. Emich Ny., Pest.
- Müller Lajos (1880): *Az illem- és táncztan egyetemes kézikönyve*. Aigner Biz., Budapest.
- [n. n.] (1840): [c. n. híradás Pestről] *Honművész*, 8. évf. 5. sz. 39–40.
- [n. n.] (1841): [c. n. híradás Pestről] *Honművész*, 9. évf. 14. sz. 110.
- [n. n.] (1887): Ki tette a csárdást szalon-képessé? *Egyetértés*, 21. évf. 29. sz. O. n.
- [n. n.] (1938): A csárdásnak és zenéjének századik évfordulója. *Független Magyarság*, 6. évf. 1938. január 30. O. n.
- Notram (1845): [c. n.] *Életképek*, 2. évf. 24. sz. 772–774.
- Podmaniczky Frigyes (1887–1888): A csárdás. In: Podmaniczky Frigyes: *Naplótöredékek: 1824–87. I.* 261–289.
- Réthei Prikkel Marián (1924): *A magyarság táncai*. Studium, Budapest.
- Réti (1975): *Rózsavölgyi Márk*. Zeneműkiadó, Budapest.

- Róka Gyula (1929): *A magyar tánc kivonatos története és elmélete*. Bichler Ny., Budapest.
- Róka Pál (1922²): *Táncművészeti szaktankönyv*. Bichler Ny., Budapest.
- Szentpál Olga (1954): *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Török Z. (1844): [c. n. híradás Pozsonyból] *Regélő Pesti Divatlap*, 3. évf. 16. sz. 254.
- Vahot Imre (1842): Nemzeti mozgalmak az idei farsang előcsarnokában. *Regélő Pesti Divatlap*, 1. évf. 2. sz. 14–16.
- Vay Sarolta [Vay Sándor] (1904): Hol táncoltak először csárdást? *Magyarország*, 11–12.
- Vay Sarolta (1986): Mikor kezdtek csárdást táncolni. In: Steiner Ágota (szerk.): *Régi magyar társasélet*. Magvető, Budapest. 478–482.

A tánc apoteózisa, avagy „Subrisio Saltat”¹

Beethoven „Hetedik” szimfóniája *Allegro con brio* („tüzes vidámsággal”)² elhangzott negyedik tételének fergeteges jókedv-zenéje tölti be a tánc tudományi konferencia előadótermét. Mindenki arcán mosoly, mert a zenében, mintha az élet minden szépségét és a lét boldogságát ünneplve, felfeszített jókedvében az egész emberiség táncra kerekedett volna. 1812. május 13-án, Teplitz fürdővároskában, egy boldog szerelemben fejezte be Beethoven ezt a legendás hírű „Hetedik”, A-dúr (Op. 92.) szimfóniáját.

A szolgálati kötelezettségei alól immár felszabaduló, új és szabad zeneköltészet Beethovenje szenvedélyes ritmus- és dallamáradataival a zene világhorizontján fergeteges tánczenéjével rajong, ünnepli Amalia Sebald ifjú énekesnővel lángoló szerelmét. Költői képzeletben Rilke, a költő pedig a plótinuszi világszínház analógiájának színpadiasságában, „párizsi térben, Párizs végtelen színterén” csokorral a kezében, a föld sose nyugvó útjain, „Madame Lamort divatárusnőhöz közelít virággal a sors olcsó téli kalapjaira” (Rilke 1988, 19–22), amelyeket „Ékítse virágos, lendületes felirat: / Subrisio Saltat” (uo. 21) – szökell, táncol, „rámosolyog” a nevetés! Íme a szellemtörténeti világváltás és a ma is annyira sürgető napfordulat paradigmája!

Beethoven szimfonikus tánc-extázisának megidézésével, Rilke „műéltető”³ szimbólumrendszerének bevonásával, majd előadásomat a táncsal vértestvér *kortárs* zenémmel zárva, előbb táncművészeknek, talán éppen egykori tanítványaimnak, színházi barátaimnak szeretnék egy költői, a táncot és táncost a zene és a modern irodalom színpadiasan stilizáló lírájába, a tánc örömteli, *felszabadító* működésének fennkölt eseményeibe varázsolni. Érzékelhető valódi értékeket, szellemi varázst, konferenciánk alanyilag érintett művészei, tudósai körébe! Örökérvényt egy mindennapian élhető időnkbe, ahol „egy hegedűhang adta magát neked így” (Rilke 1988, 7) megújulásunkhoz.

Rilkével, Beethovennel a megtermékenyítő géniuszt, alkotó fantáziát a tánchoz, a színházhoz, a szabad asszociációk felszabadító példáját korunk lelki mélyeiről, mint sugalmazókat hívtam meg őket: elanyagiasodott jelenünk lassan a nihilista káoszba süllyedő társadalmának katasztrofális, anyagba szűkülő, szellemtelen állapotába (amiről nem mondható, hogy kultúránkba).

Tanulmányában a maga is költő, műfordító (Kossuth-díjas) Tandori Dezső írja, hogy a *Duinói elégiák* ez egyikében, a legnehezebb feladatként érkezett *a táncoshoz* (uo. 41). A szobrászattól, a *továbbható plaszticitás* testiségétől sajátosan érintett Rilke is – Paul Klee művészetével összehasonlítva – „épp a nagyobb *meglét* előtti alázatra tanít” (uo. 43). Arra a magasztos, erkölcsileg magasrendű szerénységre int, amelyben a „gondolat akár táncos figurativitásának szoborszerűségét integrálja költészetében örök érvényű mindennapivá” (uo. 45). Rilke a pszichés tartalmakat archaizáló, „más létezők szintjén is élő, asszociatív »kapcsolatok« dolgaiban feltár a dolgokhoz, kibont, eszméltet, rögzít, latol, tár s bont, egészít, és a »szerkezetiig« hatol. Mít is kérdeztünk akkor? Hol a mi faggatózásunk érvénye túl Rilke *anyagelevenségén?*” (uo. 43). A Rilke-rangú

¹ *Lásd* Rilke (1988, 19; Tandori Dezső fordítása). Rilke *Duinói elégiák* – *Ötödik elégia* című verséből származó kifejezés (subrisio saltat) jelentése ebben a magyar fordításban: „táncol a mosoly”. Etimológiája: *subrisio*, *-onis f*: ’mosoly(gás)’ a *subrisio* 2, *-risi*: ’(rá)mosolyog valakire’ igéből származó főnév. A *saltat* a *salto*, *-are*: ’táncol, táncolva alakít, arcjáttékkal előad’ ige ragozott alakja. A szókapcsolat értelmezésére és költői alkalmazására a latin is, de főleg a modern költői nyelv széles teret nyit. Tandori Dezső (*1938) ebben hiteles műfordító, mert maga is poéta, író, a költői nyelvhasználat egyik megújítója.

² A zenemű elején a zeneszerző által elképzelt előadási mód hangulatára, tempójára vonatkozó előírás.

³ Tandori Dezső Rilke-tanulmányából vett kifejezés (Rilke 1988, 47).

költői világ nagyon mély emberi mozzanataiban, amely „önmagunk szinte elérhetetlen végső szellemi állapota, amelyet megrendülésünk színpadán, monologikusan az örökérvény, színpados-sága, fennköltége ellenére, a mindennapian élhető idejében, a távolító forma ellentéte” (uo. 45).

Az irodalmi élményanyag az *Ötödik elégia* „lendületes feliratával”, egyben előadásom címének összefüggéseiben, R. M. Rilke mosollyal korreláló táncra egységes gondolati kapcsolatot hordoz a versbeli *előzménnyel*, amint egy szeretett személy éppen rámosolyog...

„[...] S újra *tapsol*⁴ a férfit,
ugráshoz,⁵ és mire bármikor
tisztább érzetté válhatna neked a fájdalom, egyre
ügető⁶ *szíved* közelében, *a talp*⁷ égése
már megelőzi, eredetét is, egy-két gyorsan
szemedbe szökő, űzött, *testbeli* könnyel.
S mégis, vaktában csak,
a mosoly...” (Rilke 1988, 20)⁸

„Az ügető *szív talp-égése*, az ugráshoz tapsoló férfi és viszontmosolya” a derű és tánc halhatatlan szavának pillanata. Ekkor szólítja elő a költő *az angyalt* a vázával, hogy e pillanat „gondolati figurativitását”, nem csak képét (!), mint drága „gyógynövényt” a kedves urnában „a még *elzárt öröme* között megőrizze”. *A tapsoló férfi* a képzeletbeli „virágcsokorral”, maga a költő, ez a szegény művész, kezében a gyógynövény pedig az imént még a lehetetlen, egy pillanattal később azonban már maga a megsejtett művészi teljesség szépsége: ami nekünk, művészeknek azt jelenti, hogy a pusztán tudáson túlmutatóan képesek legyünk megformálni az utánozhatatlant, a *lendületes*. Ahogy az elégia végén emelkedett szférában zeng:

„Angyal! Ha akadna oly hely, mit nem tudunk, és ott,
végtelen szőnyegen, a szeretők, kik itt igazi tudásig
sose juthatnak, *szívük* verését s
merész, *lendületes*⁹ *figuráit*¹⁰ bemutatnák;
tornyait *gyönyörűségéből*, ott,
hol föld nincsen már, egymáshoz indulva hajló
lajtorjáikat, remegőn – *s tudásként*,
s körben *a nézők*, se szeri se száma, a néma halottak:
Vajon ezek akkor *odavetnék-e* a végső, mindig
megtakarított, mindig rejtegetett, nekünk sosem ismert,
örökérvényű *boldogságtallérjaikat* a végre valóban
mosolyos pár elébe, csitított
szőnyegére:” (Rilke 1988, 22)

⁴ Tetszésnyilvánítás, de a népi táncokban a táncosok tenyerének összeütésével hangoztatott, szenvedélyesen átélt, a táncban a testet hangszerként csapkodó rendkívül intenzív hangzású ritmusjáték.

⁵ A táncol magyar ige régies, tréfás formája. Az ugróstánc olyan néptánc, amelyben jellemző figuraként magasba ugranak.

⁶ Ügető: a lépésnél gyorsabb, a balettel és az emberi szívvel a lírában korreláltatott *előírt, kitartó sietés*. Itt az ösztönös késztettség költői hangulatú emberi analógiája áll fenn, akár a lósportból kölcsönözve.

⁷ Költői asszociáció a népnyelvi, népies stílusban kedélyeskedő *talpalávaló* főnévből. Jelentése: *táncra csábító*.

⁸ A latin *salto* 1 (vö. 1. lábjegyzet etimológiai elemző része) hasonló ige-tövé szinonimapárja a *salio* 4, *-ui*: ’ugrik, szökőd, bugyog (víz)’.

⁹ Könnyed, friss, erőteljes, gyorsuló, a mozgással cselekvésbe kezd (mint például fentebb: ahogy az *ugró* a magasba lendül).

¹⁰ Táncban mozgással, testtartással kialakított alakzat.

Ez mind, azokból az összefüggésekből, „tovahagyott élethelyzetekből” szőtt *mosoly-alamizsna* is lehet a végtelen szőnyegen, amiből idő és tér határain át a művész életének irányulásai, dilemmái, számolatlan gyötrelmei életműként törnek elő, és a titkolt, a várakozóan számító olvasói kedély, a végső érvényt megsejtő olvasóban, boldogságából részt dob „az evidenciával tagadó különös Öröknéző” elé: idegen ezüstpénzt a csitítgatás művészi nyilvánosságának annyiszor megkésített napirendjén.

„Té, aki naponta százszor élsz meg ütődést...
amilyet csak a még éretlen-hullta gyümölcs tud,
nap mint nap százszor hullván a mozgás együtt
feltartott fájáról (mely, a vizeknél gyorsabban, pár
perc alatt ér tavaszt, nyarat és őszt) –
hullsz sírod peremére:
olykor, fél-szünetben, mintha egy kedves
arc nézne veled át oda...” (Rilke 1988, 20)

...ahol végül ez a tudás egyszer, egyetlenegyszer mégis megvalósul, ott az isteni Nap áttör a sötétségen és elmondhatjuk már, hogy: „Subrisio Saltat”, avagy táncol, akár ugrik vagy szökdel a mosoly, a nevetés, vagy ha úgy tetszik: a kacagás, a jókedv – a magával ragadó szellem (Rahner 2013, 108).

Mindaz azonban, ami a tánc végső titkaként a művész testi-lelki harmóniájában megtalálható, csak része egy nagyobb *Egésznek*. Olyan rejtély, ami csak a szabad és hivatott tehetséggel felkent, alanyilag avatott szellemek által lehet ismert. Erre a megismerésre azonban vágni kell, ezért a tudásért meg kell küzdeni. Ez, ami Rilke szerint az Egész iránti szenvedély, az „idegen súlyoktól” való szabadulás, „a magam legnehezebbjén” akart és vállalt önismeret, melyben a „munka” maga a feladatoktól különböző „minden-szeretés”, amely éppen titokzatos oldottsága híján a legmárádékaltalanabb teljesítményt kívánja, hogy elviseljék, felismerjék, s ő maga – a körülmények ellentéteinek egységében – beteljesedjék (Rilke 1988, 110).

A bonni mester, Ludwig van Beethoven művészetének dionüszoszi lendületű, titáni kirobbanását még a komponálás évében, december 8-án és 12-én bemutatta a bécsi egyetem nagytermében tartott díszelőadáson (Tóth 1960, 172). A ritmus orgiájává kikerekedett remekmű, amelyben – maga magáról Beethoven is mondta, hogy – „a legtermészetesebben nyilatkoztak meg, leginkább kigombolkozva (aufgeknöpft) törtek elő, az örömmel és a tobzódásnak ama kitörése, azok a megdöbbentő és óriási *szökkenések*, amelyek Goethét Zelterrel, a neves kortárs zeneszerző-zenetanár barátjával, rémült csodálatba ejtették (auch ich bewundere ihn mit Schrecken)” (Rolland 1958, 42–43).¹¹ De ugyancsak e *gigászi lépések, ugrások, szökellések*¹² viharának *meghallása* ragadta magával Richard Wagnert, amikor a VII. szimfóniát a „tánc apoteózisának” (Tóth 1960, 173; Pándi 1972, 115),¹³ a szellem felszabadult ujjongásának, istenülésének nevezte, amelynek nyomán

¹¹ Carl Friedrich Zelter (1758–1832) német zeneszerző, zenepedagógiában neves reformer levele Goethehez 1812. szeptember 14-én (Rolland 1958, 120–121). Zelter tanítványai voltak: F. Mendelssohn, O. Nicolai, C. Loewe és G. Meyerbeer. Személyisége Goethehez írt leveleiből tárul fel igazán.

¹² „Nézzétek, ő jön ott, ugrál a hegyeken és *szökell* a dombokon! Szerelmem olyan, mint a gazella, a fiatal szarvas a hasonmása” (Énekek Éneke 2:8-9).

¹³ *Apotheosis* (görög): felmagasztaltatás, megdicsőítés, istenítés, megdicsőülés, istenülés. A tánc apoteózisának „nevezik a művet, és ha a tánc mibenlétét elsősorban a ritmusban véljük megtalálni, úgy ez az elnevezés talán. A VII. szimfónia valóban ritmusával vésődik a hallgató tudatába” (Pándi 1972, 115–116).

„összművészetének”¹⁴ drámai teljességére, már Rilke nyelvén: „még nagyobb meglétre” nyílt ki a romantikus wagneri fantázia. A beethoveni klasszikus hangszerelés hallatán, sodró lendületétől megmámorosodva, további kürtjátékosok hozzáhangszerelésével még természetibben viharzóvá, még színesebbé varázsolta a már születésétől mindenkit magával ragadó táncszimfóniát.

Észak-Németországban azt suttozták, hogy bolond zene ez, hogy az A-dúr szimfónia részeg ember műve. „Valóban részeg emberé, de az erőtlől és a zsenitől ittas emberé – mondta maga Beethoven. – Bacchus vagyok, aki a fölséges bort keverem az emberiség számára. Én adom az embereknek a szellem »isten« örületét” (Rolland 1958, 122).

Valóban! „A tánc az öröm kezdete” – énekelte már a görög ókor klasszikus kardalköltője, Pindaros¹⁵ (idézi Vitézy 1963, 8), így született jókedvből, mámoros örömből ez az ujjongó, beethoveni *boldogság-tánc is*. A földi lét minden keserősége fölé emelkedő extatikus, örömtől áradó, szent örület, amely *azért annyira tánc*, mert a zene legősibb elemeiből, *az öröm és a jókedv legvaltozatosabb ritmusainak* tobzódásából kacagott fel a beethoveni *lelki test*,¹⁶ „ujjongva és örvendezve, győzelmi táncot járva, míg szívüket kimondhatatlan öröm hatotta át.”¹⁷ Amalia Sebalddal, a fiatal berlini énekesnővel, önfeledt szerelmükben már a komponálás idején, Teplitz fürdőhelyen – a »boldog táncban« – egymásra találtak” (Rolland 1958, 121). Ebben a mámoros táncban, a mozgás erejének harmóniájában, mint egykor a Paradicsom boldogságában, a kar „előtáncosára”: *a zenére* pillant a szenvedély szelleme, és a muzsikából, e szárnyaló *előtáncosról*, belső törvényei erejével mindenkire kiárad a szélvésziramú, vérpezsdítő dionüszoszi táncmuzsika. Járta táncát – és járja ma is – a szabad lélek és test táncának felszabadult mosolya: „Subrisio Saltat”.

Ugyan hányan koreografáltak meg azóta is Beethoven VII. szimfóniáját? Ez a zene, a „nevetés és tánc”, a kitörő jókedv és lelkesült test halhatatlan szavának pillanata. – Ki ne gondolna újra és újra Rilke ötödik *Duinói elégiájára*? A versben egy párizsi előváros mutatóványosainak képében éneklie meg az ellentétet, amely a megtanult technikák szegényes virtuozitása, és azon isteni pillanatok között feszül, amikor szándékuk – éppen *táncukban – tökéletesen megvalósul*.

Ahogy a zene, úgy a *tánc is: tudás* kifejezése. A játszani tudás az emberlét drámájáról, tragikumáról szól – az embersors elfogadásának bátorsága, emberen túli emberi nevetés, a halhatatlan derű fölcsendülése (Hesse 1984, 49), klasszikus görög arisztotelészi *eutrapélia*,¹⁸ ami az emberség szép eszménye és erénye, a játszani tudás nemes életfegyelve, ami elengedhetetlennek látszik az élethez. „Angyal! Vázát keríts, abban őrizd” a derű „virágos, lendületes feliratát: Subrisio Saltat”.

Ez is a tánc apoteózis: megdicsőülése. Magávalragadó, lelki szenvedélyű sodrában az ember átszellemiesült teste úgy érzi, hogy egy varázserő, a pozitív emberi gondolat, önmagunk, ma még elérhetetlen, végső szellemi állapotának megsejtése repíti az anyag korlátai közül végtelen szabadságra, emberfeletti önfelülmúlásokra. Valami ilyen, egészen rendkívüli (ezért zárójelbe különített, akár enkláve-) élményét foglalta József Attila az Óda című költeményébe: „(Milyen magas e hajnali ég! / Seregek csillognak érceiben. / [...] / Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem.)”

Ha netán egyszer valahol bajban lenne a tánc vagy a táncos, belülről, tartalmi megújulásért a *zene ethoszához* kell járulnia, vagyis a zene sajátos, belső élményt, mély benyomást és érzéseket kiváltó hatásához, *hatóerejéhez* kell folyamodni. „A zene kultusza és kultúrája szinte születése pil-

¹⁴ *Gesamtkunstwerk* (német): a zene, a szöveg, a cselekmény és a színpadi társművészetek egysége egészére felépülő zenedráma (Richard Wagner esztétikai ars poétikájának kifejezése a maga operáinak jellemzésére; magyarul: nagy, zenészművészet).

¹⁵ Pindaros thébai görög kardalköltő Kr. e. 520(?)–445(?).

¹⁶ Szent Pál apostol a Korintusiakhoz írt első levelének 15. fejezet 44. versében görögül *szóma pneumatikón* névvel illeti, ami magyarul szellemi test (Merk 587, 1931. pagella).

¹⁷ A *lelki test* a csillagok karainál tündöklőbb, átszellemiesült lelkek táncoló csoportjában (Szent Jeromos 2005, II. 35 [98. levél]).

¹⁸ „A társas érintkezés illendő formája” (Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika* IV. 14. [1128a]).

lanatától kifejezi és segíti az ember küzdelmét akarati tevékenységének, képességeinek, szellemi-lelki és érzelmi életének formálódásában – azaz magasabb rendű lelki szükségleteinek, vágyainak kielégítésében” (Tóthpál 2007). Így fordult alkotói vajúdasában Maurice Bélyart, a XX. Század Balettjének táncpoétája is a nagy Mester felé: „nyújtsd a kezed Beethoven!” , hogy a IX. szimfónia koreográfiája *ritus* legyen, és ne keltsen majd zavaros érzelmét: „Vak vagyok, a zene a vezetőm!” (Bélyart 1985, 146). És úgy emlékezik, hogy Beethoven-fejjel ékesített reklámpólóban „megfogtam Beethoven kezét, és hagytam, hogy magával húzzon” (uo. 191).

Hogyan is születhetett ez az emberi önfelülmúlás, és mi is tulajdonképpen az a varázs, amit a művészetek története a zene és a tánc legszorosabb szövetségének, egyszóval táncművészetnek ír le? A *forrásokhoz* mentem, a *klasszikus ókor* – mainál szárnyalóbb – szellemeihez, a korszak műveltségének, kultúrájának néhány meghatározó görög-latin művészehez, írójához, történetírójához örökérvényű, természetes gondolkodásukhoz, világlátás- és kifejezőmódjaikhoz. Amikor a klasszikus ábrázolás és kifejezés eszménye a mimézis: a természet alkotóerejének utánzása volt.

Aurelius Augustinus (354–430), a későbbi, *Vallomásairól* népszerű Szent Ágoston, az észak-afrikai Numidia Tagaste helységében született, Karthágóban és Milánóban tanult. Platón és Arisztotelész műveit követően az újplatonikus iskolából Plótinosz és Porphüriosz voltak rá hatással. Nagy és sokoldalú irodalmi tevékenységének időszerűségére mutat az is, hogy a modern gondolkodás meglepődve látja, hogy korunk számos problémája (megismerés, öntudat, igazság érvénye, a történelmet irányító erők, eredeti pszichológiai, etikai megállapításai stb.). Augustinus szellemében született meg. A kultúra teljességére, így a zenére is érzékeny Augustinus, *Confessiones (Vallomások)* címet viselő életrajzi művében mondta egy beszédében, hogy „aki énekel, az parancsol, és aki táncol, az engedelmeskedik. Mi más a tánc, ha nem a hangok követése a test mozdulataival?” És még hozzátette – nem céltalanul, mert – „a mi táncunk az élet megváltoztatása” (Rahner 2013, 120).

Az ember földi hivatásáról a legősibb tanítások arról szólnak, hogy *Isten*, önmagához hasonló *társa* legyen: „Isten újra szólt: »Teremtsünk embert képmásunkra, magunkhoz hasonlóvá. Ők uralkodjanak«” (1Móz 1:26-27). A későbbiekben kiderül, hogy Isten és embernek, személyes kapcsolatuk volt az Édenben, mert később, a bűnbeesést követően olvashatjuk: „Aztán meghaltak [ti. az ősszüleők] az Úristen lépteit, aki a nappali szellőben a kertben járkált. Az ember és az asszony elrejtöztek az Úristen elől a kert fái között” (1Móz 3:8).

Ez lehet a legáltalánosabb alapja annak a felfogásnak is, hogy az ember és tánc kozmikus misztérium, eksztatikus tiszteletadás, dicsőítés. Csak így jöhetett szóba Richard Wagnernél a *tánc isteniülése*, megdicsőülése, apoteózisa is, ami nem más, mint az emberi szellem valami eredeti, még romlatlan, felszabadult ujjongása.

Mit üzen nekünk, mai embernek, művészeknek még, az emberiség klasszikus ókora? Hogyan indultak a kezdetek az emberiség kultúrtörténetében: *mi a tánc megszületésének titka?* Hogyan, mikor és miben fogant hát „az ember e kozmikus misztériuma”: a tánc?

A klasszikus ókor alkotói, gondolkodói – műveiken keresztül – az ember szellemi lelke és teste szabad és sajátos egységének dinamikus művészi kifejeződéseit üzenik. A misztérium kimondhatatlan dolgait a görögök a tánc játékába rejtették el tudván, hogy van valami sejtés, valami meglátás, amiről az ember – eddigi szokott módján – többé nem beszélhet, amit *szépen* csak cselekedhet. A görög tömörség három fogalomban határozza meg a tánc lényegét, ami „valami utánzással és ábrázolással megközelíthető tudás, a megértett dolgok kifejezése és a homályos dolgok világossá tétele” (Rahner 2013, 106).

Ami a tánc végső *titkaként* a művész testi-lelki harmóniájában megtalálható, az az öröm és ujjongás „szépszokású” felemelő kifejezése. Igen erőteljes jelenetek olvashatók ezekről a Szentírásban az Ószövetség lapjain, például Jeremiás (31:4) jóvendőléséből: „Újra felépitetek és te

fölépülsz, Izrael szüzi leánya! Ismét felékesítéd magad dobjaiddal és táncot járva vidáman vonulsz ki.”

Vagy Jób könyvében (21:11): „Fiaikat, mint a nyájat szabadon engedik, és szarvasként ugrálnak gyermekeik. Énekelnek a dob- és citeraszóhoz, a furulya hangjára meg ujjonganak.” Maurice Bélyart (1985, 194) még korunkban is vallotta, hogy „A tánc minden bizonyonnyal nagyon is összetartozik a vallással.” Lám, a megszabadult nép előtt táncoló Mirjam hálaimát táncolt: „Amikor Izrael fiai a száraz tengerfenéken átvonultak, akkor Mirjam prófétanő, Áron nővére, kezébe vette a dobot, s az asszonyok mind utána mentek dobbal, táncot lejtve. Mirjam így énekelt előttük” (2Móz 15:20-21).

Sámuel második könyvében (6:5): „Dávid és Izrael egész háza *teljes lendülettel táncoltak* az Úr ládája előtt, énekeltek citera, hárfá, dob, csengettyű és cintányér kíséretében.”

Ezek a rendkívül hangsúlyos, plasztikus és drámai jelenetek mindig érezhetően egy nagyobb, fenséges egésznek részei. *A tánc, az ember világmindenséggel kapcsolatos titka*, vagyis rejtett összefüggései miatt *különös*,¹⁹ tehát *rejtély*, az ókor különböző vallásaiban az istenséggel való egyesülés, amelynek során a halandó mikrokozmosz – az ember – a lét minden fokozatával találkozik. Tökéletesedésének útja az anyagtól való függetlenedése, szellemi lelkének szabadabb tétele a gondolkodás, a teremtő elme szolgálatára. Végső célja: a misztikus egyesülés az Abszolútummal.

Ezt a *Mindenhatót* kereső-kutató *antik embert* annyira lenyűgözték a csillagos ég analogikus, mozgó sejtései, hogy szellemének csúcsein a csillagok táncáról beszélt. „Az állócsillagok – mondta az előkelő családból származó Alexandriai Philón²⁰ – valóságos isteni táncot lejtenek, mivel nem sértik meg a rendet, amelyet a mindent *Alkotó*, a világmindenségben számukra megszabott” (Philón 1994). Szerinte az elragadtatás, az extázis, az istenséggel való egyesülés kevesek által elérhető foka, mely a boldogsággal és az üdvösséggel egyértelmű, ezért felfelé, az égboltra tekint, mert a csillagok táncának követése elragadtatáshoz vezet.

Tény, hogy a táncoló csillagokra tekintő transzcendentális embertől nyert nevet egy csillagkép is, amelyet „*táncoló*”-nak hívnak, a rómaiaknál pedig „*játszó*” volt a neve. Ez az *Ursa Minor* (Kismedve) csillagkép. A táncban lényegében, egy-egy hasonló vagy szimbolikus *igazság* körüli *kartáncot* láttak.

Az egyiptomi Lükipolisz városában született újplatonista filozófus. Plótinosz (205–270) írta le, hogy „a táncos az élet képmása” (idézi Lukianos 1959, 26), aki képes felfogni értelmével ezt a kozmikus „euritmikát”,²¹ harmonikus ütemet, vagyis azt, hogy ha ő a világgal közös táncleépéseket teszi meg, ha sikerül a testet a lélekkel összhangba hozni, avagy megfordítva: ha a lélek szolgálni tudja a testét, akkor a hang, a szó és a mozdulat a lélek kifejezésévé válik.

Lukianos Szamoszata²² görög rétor és szatirikus szerint: „akik a leghelytállóbb tanítást közlik a tánc eredetéről, azt mondják, hogy a világmindenség keletkezésekor született meg a tánc is” (uo. 17). Ezt Plótinosz megerősíti azzal, hogy a tánc „az ősi Szerelem (Erósz) kísértő tünevénye”.²³ Mert a csillagok kartánca és a bolygóknak az állócsillagokhoz való viszonya, ritmikus kapcsolódásaik és mozgásuk harmonikus rendje, ennek az elsőszülött táncnak (prótogonosz orkhészisz) a példaszereű megnyilvánulásai. A táncos pedig „kibeszéli” (Lukianos 1959, 27), úgy mondják, hogy a csillagok táncában a táncosok „kitáncolják” a lét titkait. (A „kitáncolást” gö-

¹⁹ A megszokottól eltérő, az egyedi és általános esztétikai kategóriák erőterében.

²⁰ Alexandriai Philón (Kr. e. 20 – Kr. u. 40 után) görög-zsidó filozófus, aki nagyra becsülte a görög filozófiát, de még nagyobbra a Bibliát. Misztikája a sztoicizmusnak, a platonizmusnak, a püthagoreizmusnak és a keleti vallásfilozófiának a szinkretizmusa. Mint az alexandriai zsidók követe Rómában járt Gaius Caligula császárnál.

²¹ Az *euritmika* (helyesen: *euritmia*) görög kifejezés, jelentése: a beszéd, a zene, a mozdulatok kellemes tagoltsága.

²² *Lukianos Szamoszata* (120–180) Szíriában született görög rétor, szofista, szatirikus művek írója, az attikai próza egyik legnagyobb mestere. Fő törekvése a kíméletlen, gúnyos leleplező harc az irracionális ellen.

²³ Plótinosz: *A szerelemlről III.* (Plótinosz 1998, 143–159).

rögül ekszorkheisztai-nak nevezték, amely szent szó volt a keresztény Kelemen és Dionüsziosz számára is, amit csak az ért meg, aki „forog”, és amiről nem szabad beszélni, a titkok szégyenletes kibeszélésével szemben.) A tánc – ugyanis – nem csupán szórakozás, hanem lelkiileg hasznos (uo. 45) tevékenység, amely „szépséges látványokkal foglalkoztatva őket, rendet visz a nézők lelkébe, értékes hallani/tudni valókkal kötve le figyelmüket, a lélek és test valamilyen közös szépségét fejezve ki. [...] Ezért, szépen és jól csak az az ember tud táncolni, aki ismeri az embert: tehát a bölcs” (uo. 15 és 27). Szókratész a legbölcsebb ember, mert táncolni is megtanult és a táncművészetet a legkomolyabb tudományok egyikének tekintette (uo. 36–37).

Plótinosz²⁴ már tovább megy, mondván: „a tánc, egy másik élet mozdulatokba öntött reménye, hogy meglássuk az istenit.” A táncművészet eszményének e végtelenbe tekintő, *váteszi méltósága* követeli az avatott táncművésztől sokoldalú műveltségének a tökéletességig fejleszthetőségét. Lukianos ehhez a sokrétűséghez sorolja a zene, a ritmus, az időmérték tudományát, mindenek felett a filozófiában, természettudományban és az erkölcsstanban való jártasságát, de a klasszikus táncművész sajátos szuggesztív interperszonális kommunikációjának eszközüül a retorika ismeretét is szükségesnek tartotta (Lukianos 1959, 47–48). Ezzel kapcsolatos, amiért Lykinos és Kraton dialógusában leszögezi, hogy az athéni Thuküdidész²⁵ *A peloponnészoszi háború* című történeti művének második könyvében megdicséri Periklészt, „aki jól táncolta végig a harcot” (uo. 26), „mert a vérbeli táncos tudja, hogy mi az, ami kell, s meg is tudja azt magyarázni” (uo. 49). Ezért – írja Lukianosz – „a táncos ismerje, ami van, s ami lesz, s ami volt, hogy semmiről meg ne feledkezzen. A szükséghez képest tudja mindezeket bármikor emlékezetébe idézni, hogy valódi jellemet és szenvedélyt ábrázolhasson” (uo. 48). A táncot olyan művészetnek tartja, amely képes a lelket megtestesíteni, a testit átszellemesíti, és a láthatatlant láthatóvá teszi. A görög tömörség három fogalomban határozza meg a tánc lényegét: „valami utánzással és ábrázolással megközelíthető tudás, a megértett dolgok kifejezése, és a homályos dolgok világossá tétele” (uo. 49). Mütillénei Leszbónax²⁶ első századi szofista bölcselőt idézve, Lukianosz ezért akarja a többször említett Lykinossal és Kratonnal a táncról folytatott dialógusában (uo. 122) az ideális táncost, a test és lélek műveltségében *kiváló embernek* látni, akit – sajátosan világos és sokoldalú kifejező készségeire tekintettel – a *kéz bölcsének*, azaz kheiroszophosznak is tart. Ezzel rátapintott minden művészet titkára, arra az elhivatottságra, hogy *láthatóvá tehesse a láthatatlant*. Mindenki ezt a titkot úzi-hajtja, akit megszállt a lélek – aki hangban, színben, és mozdulatokban vágyik *kimondani a kimondhatatlant* (Rahner 2013, 106).

A táncmozdulatok erkölcsi tanítására, emberismereti forrásaira és a táncművész katartikus emberábrázoló eszközeire, a társadalom etikus emberformáló távlataira gondolva írta Arisztotelész, hogy „a testet *mozdulataiból* ítéljük meg, akképp a *jellemet* is” (Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika* 1125a).

„Ugyanis – miként Hermann Hesse mondja – *a kultúra minden klasszikus kifejeződése végső soron morált jelent, az emberi magatartás kifejezővé sűrített mintaképet*” (Hesse 1984, 49). Ez érvényes volt Maurice Béhart-nál is, még a 20. század végének táncvilágában is. „Márpedig a táncnak etikai forradalomra volt szüksége” (Béhart 1985, 113), nem csak esztétikaira vagy technikaira, ahogy Gyagilevnl és sokaknál! Ma is erőteljes aktualitás ez a megállapítás több alapvető kulturális és emberi konnotációval.

²⁴ Plótinosz (205–270) neoplatonista görög filozófus. Ammonios tanítványa volt, és 11 éven át Alexandriában működött. 245 táján Rómában telepedett le. Szigorú életmódot folytató, nagy tiszteletben álló férfi volt, akit ragaszkodó tanítványok, barátok serege vett körül. Tanait 50 éves korában kezdte leírni, tanítványa, Porphyriosz az *Enneades*-be foglalta össze. Plótinosznál tűnik fel először a *természeti szép* gondolata.

²⁵ Thuküdidész (Kr. e. 460–396) athéni görög történetíró.

²⁶ Leszbónax a Kr.e. I. században élt görög szofista filozófus.

Az előadásomat bevezető fékevesztett, beethoveni jókedvből, a klasszikus ókor alkotó gondolkodóinak világképéből, művészi tapasztalataikból, helyenként a mai világunkat is aktualizáló gondolataik vázlatos bemutatásából talán érezhettük, hogy az *emberi alkotószellem a jókedv derűjében* fogant, mi több, *robbant*.

Johan Huizinga holland: történetíró írta, hogy Arisztotelész „animal ridens” (nevetni képes élőlény) kifejezése világosabban megkülönbözteti az embert az állattól, mint az „animal rationale” (értelmes élőlény) vagy a „homo sapiens” (bölcse ember) kifejezés (Huizinga 1944, 14).²⁷

Az előadásomat kezdő VII. szimfóniára válaszoló hangzó zenei rímmel, egy *Szilaj magyar, mulatóstánc* című zenekari tételmet szeretném kedves hallgatóimnak lejátszani – mint visszaidéző „boldogság táncot” –, aminek megkomponálására 1993-ban, a New-York-i Koncert Fúvószenekari Fesztiválon való szereplésük számára kért fel, mint Amerikában koncertező magyar zeneszerző-karmestert, majd ezt a háromtételű zenekari versenyművet az ünnepélyes nemzetközi fórumon zenekarával bemutató prof. dr. Gary Mortenson, a Kansas City University Koncertzenekarának karmestere, *Hungarian Fanfare* címmel (Károly 1993). Kérem, hallgassák meg ennek a – Bartók Béla után „abban” a városban újra új magyar – zenének harmadik, záró tételét, melynek hangfelvétele New York zenészei és közönsége előtt készült.

Irodalomjegyzék

- Arisztotelész (1997): *Nikomakhoszi etika*. Európa, Budapest.
Béhart, M. (1985): *Életem: a Tánc*. Gondolat, Budapest.
Hesse, H. (1984): *Üveggyöngyjáték*. Európa, Budapest.
Huizinga, J. (1944): *Homo ludens – Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására*. Athenaeum, Budapest.
Jeromos, Szent (2005): *Levelek I–II*. Szenzár, Budapest.
József Attila (2005): *Összes versei*. Osiris, Budapest.
Károly Róbert (1993): *Hungarian Fanfare in Three Movements: 1. Symphony 2. Lullaby (Fiancée's Song). 3. Revel*. Zenekari partitúra és CD.
Lukianos (1959): *Beszélgetés a táncról*. Magyar Helikon, Budapest.
Merk, A. (1931, szerk.): *Novum Testamentum graecae et latine*. Pontificum Institutum Biblicum, Róma.
Pándi Marianne (1972): *Hangversenykalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
Philón, Alexandriai (1994): *Mózes élete*. Atlantisz, Budapest.
Plótinosz (1986): *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. Európa, Budapest.
Plótinosz (1998): *A szépről és a jóról*. Farkas Lőrinc Imre, Budapest.
Rahner, H. (2013): *A játszó ember*. Kairosz, Budapest.
Rilke, R. M. (1988): *Duinói elégiák*. Helikon, Budapest.
Rolland, R. (1958): *Beethoven*. Bibliotheca, Budapest.
Thuküdidész (1985): *A peloponnészoszi háború*. Európa, Budapest.
Tóth Dénes (1960): *Hangversenykalauz*. Zeneműkiadó, Budapest.
Tóthpál József (2007): *A küzdés ethosza a zenében 1. Zene, Zene, Tánc*, 2007. 6. sz. 18.
Vitányi Iván (1963): *A tánc*. Gondolat, Budapest.

²⁷ Johan Huizinga (1872–1945) holland történész. A kereszténységnek a történelem folyamán kifejtett kulturális hatását értékeli, nem palástolva el az elvilágiasodással járó szellemi-erkölcsi hanyatlást sem.

Pedagógiai alternatívák a karaktertánc oktatásában

Ének és mozgás tudatos összekapcsolása

A mozgás és ének két olyan diszciplínát jelöl, melyek részét képezik a koreográfus hallgatók oktatásának. Mindkét tantárgy rendelkezik egy sajátos és rá jellemző attitűddel, mégis, a színpadi munka során a kettő egymást kiegészítve jelentkeznek. A két tantárgy céljai közé tartoznak tehát azon pedagógiai törekvések, melyek révén az említett diszciplínák folyamatosan kiegészítik egymást. A testi kifejezés, a mozgás készségének megszerzése, valamint az ének készségének fejlesztése, hosszú és permanens folyamatot igényel. Mindkettő esetében tehát a tudatosan tervezett pedagógiai munka jelenthet csak eredményt. Az említett témafelvetés esetében nagy hangsúlyt kell fektetni továbbá az összhang kérdésére is. Természetesen az összhang ebben az értelemben nem zenetudományi szakkifejezést jelöl, hanem a két diszciplína találkozási pontját, vagyis azt a pillanatot, amikor a koreográfus egy dal éneklésének pillanatában képes összhangba hozni a mozgását mindazon vokális törekvésekkel, melyeket az eléneklésre kerülő zenei anyag esetében szükséges megvalósítania.

Jelen értekezésünkben egy olyan alternatív pedagógiai struktúrát igyekszünk körbejárni, mely nem törekszik az általánosításra, hanem annál inkább egy sajátos, általunk elképzelt pedagógiai programban körvonalazódik. E gondolkodásmódnak célja nem az ismeretátadásra fókuszáló pedagógiai törekvést feltételezi, hanem annál inkább olyan folyamat kialakítását sugallja, amely az oktató-fejlesztő, újraalkotó, kreatív gondolkodást serkentő pedagógiai munkán keresztül valósulhat meg. Mielőtt azonban részletesebben tárgyalnánk témánk lényegi elemeit, néhány gondolat erejéig röviden fogalmazzuk meg az említett diszciplínák (mozgás és ének) helyét a koreográfusképzésben.

A koreográfusképzésben az ének-zene tantárgy az oktatás azon részéhez tartozik, mely pedagógiai szempontból a gyakorlásalapú folyamatot jelöli meg kiindulópontjának. Következésképpen olyan komplex pedagógiai struktúrát is feltételez, mely keretében a tudatos tervezés nélkülözhetlenné válik. Annál is inkább, mivel az említett tantárgy része azon diszciplínáknak, melyek a koreográfusképzés tantárgyrendszerű orientációjában foglalnak helyet. Ha abból indulunk ki, hogy a koreográfusképzésben korszerű szakmai műveltséggel rendelkező koreográfusok képzésére törekszünk, illetve az oktatási cél olyan színházi és táncműveltségű szakemberek képzését jelöli meg, akik felkészültek a különböző színpadi tevékenységek elvégzésére, akkor mindebből világosan következik, hogy a szakmai orientáció kérdése nagymértékben meghatározza a tanításra kerülő tartalmak elrendezését. Így tehát a tananyag megválasztásakor a sajátossági jellemzőket (profil) vesszük alapul. A diszciplináris tantárgy (ének-zene) jól meghatározott pedagógiai szempontokat követve lehetőséget teremt a zenés alkotómunka gyakorlására, az oktatásban rejlő potenciál feltárására, a zenés színházi alapműveltség megteremtésére, valamint az alapvető színpadi technikák elsajátítására. Azonban fontos szempontnak bizonyul az a ténymegállapítás is, hogy a képzés nem korlátozódhat csupán a tantárgyrendszerű oktatás izolált jellegére, hanem annál inkább a tantárgyba sűrített ismeretek bővítése érdekében olyan más szerepet is magára kell öltenie, amely mintegy megszünteti a tantárgyrendszerű oktatás szegregált jellegét. Így tehát olyan alternatívák felkutatására törekszünk, melyek az említett izolációt mindinkább megszüntetik és a pedagógiai folyamatot egyfajta interdiszciplináris megközelítésben képzelik el.

Mindezzel párhuzamosan a koreográfusképzés perspektívájában a tánc, mint diszciplína, a szakmai profil fő mozgatórugójaként értelmezhető. Olyan komplex pedagógiai struktúra kiala-

kítását feltételezi, mely a gyakorlásalapú folyamatot jelöli meg kiindulópontnak. A tánc, olyan áttetsző kifejezési forma, mely által a táncos önmagára ismer, de ugyanakkor esélyt ad arra, hogy mások is felfedezzék individuumának enteriőrjét. Így tehát az oktatási folyamat kialakításakor olyan szempontok figyelembevétele is szükségessé válik, melyek nem csupán az oktatási célrendszerben meghatározott kritériumokat tartják szem előtt, hanem az individuum (táncos) egyéni sajátosságait is. A képzés során a hallgatók számos táncműfajt sajátíthatnak el, ami lényeges szerepet játszik a szakmai tudás megalapozásában, ugyanis ez tükrözi majd a későbbiekben a táncos alkotómunkájának minőségi színvonalát. E szakmai sokszínűség megteremtése pedig pedagógiai szempontból esszenciális momentumként értelmezhető, annál is inkább, mivel nem csupán ismereteinek bővítését szolgálja, hanem olyan területek aktivizálására is lehetőséget ad, mint a koordináció, a koncentráció, a zenei és ritmikai hallás, a memorizálás (úgy zenei, mint koreográfiai), illetve az improvizáció képességeinek és készségeinek fejlesztése.

Eddig a tanulmány bevezetőjében megjelölt téma helyét jártuk körbe a művészeti oktatás különböző szinterein, a továbbiakban néhány gondolat erejéig időzzünk el az említett tantárgyak interdiszciplinaritásának kérdésénél is. Pedagógiai gondolkodásmódunk fő mozgatórugója az említett tantárgyak találkozásának lehetőségeiben körvonalazódik. Mindez azt tételezi, hogy a tantárgyak között egyfajta átjárót kívánunk létrehozni, mely lehetőséget ad a változatosabb oktatói munka megteremtésére. Esetünkben ez azt jelenti, hogy a különböző táncstílusok elsajátítása, illetve a zenei ismeretek megalapozása nem csupán az adott tantárgy keretei között valósul meg, hanem annál szélesebb perspektívában jelentkezik, így az oktatásban részt vevő hallgató a két tantárgy összekapcsolásának lehetőségével találkozhat, mely szakmai fejlődésében esszenciális momentumot jelent. Ennek értelmében, a mozgás/tánc és ének egymással összefűződő, potenciálisan közös, lehetséges útjainak feltérképezése, valamint több szempontú vizsgálata jelenti pedagógiai gondolkodásmódunk gerincét. Azonban ahhoz, hogy érdemben tudjuk vizsgálni a témában megjelölt tartalmat, szükségessé válik annak az oktatási programnak a demonstrációja, melyet a koreográfusképzésben alakítottunk ki. A továbbiakban a két tantárgyat párhuzamba állítjuk egymással és kapcsolatuk függvényében alakítjuk diskurzusunkat úgy, hogy az általunk elképzelt pedagógiai rendszert hat szemeszteren keresztül járjuk be.

Első év: klasszikus, reneszánsz és barokk (tánc) – kreatív ének-zenei gyakorlatok (zene)

Az I. évet a megismerés, az alapozás, az önfelelt játék megtapasztalásának szintereként határozzuk meg az említett tantárgyak keretei között. Azonban hozzá kell fűznünk mindehhez, hogy a gondolkodásmódnak természetesen más pedagógiai vetületei is vannak. Ezek elsősorban a frissen érkezett hallgatók heterogén összetételére – mind a tudásanyagot, mind a jellemüket illetően –, másrészt pedig diagnosztizálásra is vonatkoznak. Így tehát a különböző gyakorlatok alkalmazása nemcsak az elfogulatlan, felszabadult légkör kialakításában játszik fontos szerepet, hanem az egyéni sajátosságok feltérképezésében, majd pedig azok aktivizálásában is. Ennek értelmében a tartalmakkal két szemeszteren keresztül kívánunk foglalkozni (természetesen ez nem jelenti azt, hogy a későbbi munkánk során nem alkalmazzunk még). Tesszük mindezt úgy, hogy jellegüket illetően két különböző aspektusban tüntetjük fel: (1) A táncot illetően az első szemeszter igénye: a test megismerésében, annak feltérképezésében, a technikai alapok elsajátításában, a mozgás és képzelet kapcsolatrendszerében keresendő. Ezzel párhuzamosan a zenei diszciplína a kreatív ének-zenei gyakorlatok alkalmazását helyezi előtérbe. (2) A második szemeszter egy tágabb perspektívába helyezi a kreatív munkát, mégpedig a történelmi táncok világába, melyek során az ének és mozgás összekapcsolásának kezdeti lehetőségeivel találkozhatunk.

Második év: romantika (tánc) – előtanulmányok az alkotói folyamat gyakorlatalapú meg- tapasztalására (zene)

A képzési idő második szakaszában az alkotói folyamat gyakorlatalapú meg-
tapasztalását tűzzük ki célunknak. Ez azt jelenti, hogy az első év folytatásaként egy komplexebb alkotói munka veszi
kezdétét, mely a korábban elsajátított ismeretanyagot egy sokkal variáltabb formában tünteti fel.
Így a tánc esetében a már korábban említett klasszikus alapgyakorlatok összetett gyakorlatsoroza-
tokkal egészülnek ki, majd ezzel párhuzamosan a karaktertáncokkal való munka veszi kezdetét.
Zenei téren a korábbi muzikális tevékenységeket egy konkrét zenei környezetbe helyezzük,
vagyis a zenélés iránti motiváció felkeltésének orientációjába. Ebben az értelemben tehát olyan
tevékenységformát igyekszünk létrehozni, melyben a zenélés iránti motiváció belsővé (intrinsic
motiváció) válhat. Ennek lehetséges variánsa, ha a hallgató, saját maga tapasztalja meg a muzsi-
kálás esszenciáit. „[...] a hangzás csak akkor teremt átélt muzikális tapasztalatot, ha valaki maga
is létrehoz zenei hangokat, csak akkor tanul valamit a zenéből, ha valamilyen formában maga is
zenél” (Schafer 1972, 5).

Ennek értelmében az első szemeszter a tánc esetében klasszikus összetett gyakorlatokkal, forgás-
és ugrástechnikákkal bővül, míg a zene az egyszerű hangszereken kísérletező játék felfedezését tűzi
ki pedagógiai célnak, melynek orientációja az együtt muzsikálásban, a többiekre is odafigyelő,
koncentrált tevékenységformában jut érvényre.

A második szemeszter mindkét tantárgy esetében a *karaktértáncokat*, valamint az ahhoz kap-
csolódó dallamanyagot helyezi előtérbe. Ezek feldolgozása számos variánsban lehetséges. A zenei
választás színtereit azonban különböző szempontok figyelembevételével alakítjuk és szervezzük
pedagógusi munkánk folyamatában (az adott osztály szintje, a gyakorlásra kerülő tananyag szín-
terei, a különböző mozgásetűdők építkezése).

A karaktértáncokkal való foglalkozás a színpadi gyakorlat szempontjából nélkülözhetetlen mo-
mentumot jelent a koreográfushallgatók képzésében. Annál is inkább, mivel az adott témával való
munka alkalmat teremt a stílusismeret gyakorlására, az ízlés fejlesztésére, valamint a különböző
korszakok jellegzetességeinek a megismerésére úgy koreográfiai, mint pedig zenei szempontból.
Ehhez azonban feltétlenül szükséges az adott kor zenei ízlésvilágának, illetve táncművészetének
ismerete, mely arra ad módot, hogy a táncos (koreográfushallgató) minél színesebb aspektusban
ismerje meg a tárgyalt téma különböző rétegeit. Ennek egyik módja a tánc és zene szerves
összetartozásának gyakorlatalapú megvalósítása, mely által nem csupán a vokális munka meg-
tapasztalása jut érvényre, hanem a mozgás testplasztikájának folyamatosága is egy olyan komplex
munkafolyamat keretében, mely ötvözi mindazon területeket, melyek fontos szerepet játszanak
a táncos képzése során.

Az akadémikus színpadi táncforma (balett) a karaktértáncokat, mint gyűjtőfogalmat, azon
táncok összességének jelölésére használja, melyek valamilyen formában: nemzeti, tradicionális
sajátosságot, illetve azt mutatnak. E sajátosságok elsősorban a specifikus mozgásformák, lépések
attitűdjeire, másodsorban pedig a zene karakterére utalnak. A karaktértánc tehát színpadra viszi
és átdolgozza a különböző népek táncainak variabilis tárházát bizonyos fokú stilizáció útján. „A
népi táncokat természetesen nem lehet »nagyban« átültetni a balett színpadra. Valahányszor a
klasszikus balett hiteles népi táncanyagot használ, a lépéseket mindig saját céljához és szókincsé-
hez csiszolja és adaptálja” (van Praagh és Brinson 1967, 106).

A táncos- és koreográfusképzésében a karaktértáncok ismerete és elsajátítása egyfelől azért fon-
tos, mert általa a hallgató képessé válik teljesíteni azon színházi „kihívásokat”, melyekkel későbbi
munkája során találkozni fog, másfelől pedig a szakmai fejlődésében jelent lényegi momentumot.
E táncok megtanulásával és elsajátításával a táncos, koreográfus hallgató, kibővíti úgy az elméleti,

mint pedig a gyakorlati tudását a különböző táncstílusok nyelvezetének megismerésével. Ennek
célja a kreativitás és a különböző táncstílusok előadásához szükséges képességek fejlesztése.

Amennyire fontos szerepet játszik a táncos- és koreográfusképzésében a gyakorlati alkotómun-
ka, annyira lényeges elemet tölt be az ennek megfelelő elméleti háttér elsajátítása is. Ennek során
a következő tartalmakat határozhatjuk meg: az adott tánc fejlődéstörténetének ismerete, a vi-
selkedés történet, a viselet, a tánc karaktere és technikai vetületei és a tánc zenei világa. A táncok
zenei választása nem egyszerű feladat, hiszen számos olyan komponens figyelembevételét veszi
igénybe, melyek a tánc specifikus jellegének kell megfelelnie az eredményes munka érdekében.

Továbbá azt is hozzá kell tennünk mindehhez, hogy nem minden zene alkalmas táncra. E tény
abból adódik, hogy a zeneirodalom számos alkotása nem minden esetben a tánc kíséretének
eszközeként jelent meg, hanem inkább a hangversenyeken való előadás céljából, melyek nem
egy esetben sajátos tempót és karaktert hordoznak magukban. Talán a legnagyobb példaként erre
a szvit¹ koncertszerű összefűzése, mely során a táncfajták sajátos tempóban, a zeneszerzői gon-
dolkodásmódnak megfelelő formai és tartalmi összetételben stb., szólaltak meg. „A szvit ugyanis
táncművek egymásutánjából áll [...]. Itt azonban pontosítani kell: a táncnak a zenében nem
mindig az a célja, hogy a koreográfia nyelvére is lefordítsák; az esetek többségében a címben sze-
replő tánc (például gavotte, allemande stb.) egyszerűen a sajátos ritmusképletek alkalmazásában
megmutató rokonságot hivatott kifejezni” (Denizeau 2009, 108).

A zenei választás tehát elméletben egészen egyszerűen működhethet, hiszen csak meg kéne
figyelnünk az adott darab műfaji besorolását, és máris kész a feladat abszolválása. Azonban a
gyakorlatban ennél sokkal több mindent szükséges figyelembe vennünk ahhoz, hogy munkánk
eredményes legyen. A zenei választásnak ugyanis tükröznie kell a tánc jellegzetességét,² stílusát, az
adott korszak zenei előadásmódját, a helyes tempóválasztást stb.

Pedagógiai munkánk során kétféle lehetőséggel élünk a zenei választást illetően: (1) A gya-
korlatsorozatok tartalmi része a különböző népek táncstílusainak mozgásanyagát használja fel,
melyhez különböző zenei anyagok társulnak (például: plié – spanyol, battement tendu – orosz,
battement fondu – magyar, stb.). (2) A gyakorlatsorozatok tartalmi része és az ehhez hozzárendelt
zenei választás egyetlen nép táncstílusát, valamint zenei világát tükrözi.

Amennyire fontos szempont a zenei választás indoklása, annyira fontos kritérium a tánc karak-
tere is, ugyanis ez határozza meg egy tánc habitusát, stílusát és jellegét. Minden tánc különbözik
a karakterében, amely meghatározza az adott nép területét, kulturális jellegét és zenei világát
egyaránt. Minden néptánc (spanyol, kínai, orosz stb.) rendelkezik a rá jellemző specifikus karak-
terrel, hasonlóan a színházi alkotásokhoz, melyekben a szereplők önmagukon hordozzák a rájuk
jellemző sajátos és egyedi vonásaikat, ezáltal határozva meg karakterüket.

A fentebb jellemzettek alapján azt fogalmazhatjuk meg, hogy az említett táncok elsajátításához,
valamint rugalmas, könnyed használatához a kreatív személyiség kibontakoztatása fontos szerep-
pel bír. Így tehát e gyakorlatok szorgalmazása (folyamatos, ismétlődő gyakorlatsorozatok útján)
olyan készenléti állapot megteremtésére irányulnak, melyek hozzásegítenek a későbbi színpadi al-
kotófolyamat koncentrált, de ugyanakkor fluid állapotának megteremtéséhez. Mindennek értele-
mében a következő célkitűzéseket fogalmazhatjuk meg a tantárgyak oktatását illetően. (1) Egyedi
és egyéni alkotókészség felébresztése. (2) A kreatív gondolkodásmód igényének kialakítása. (3)
Az egyén és csoport dinamikájának megtapasztalása. (4) A koncentrációkészség fejlesztése. (5)

¹ „szvit (francia »suite« = »egymásra következő« szóból: 1. a - elnevezés a 16. század → *lunamuzsikájában* bukkan fel, ahol két táncfajtát kapcsoltak össze lassú-gyors sorrendben, rendszerint azonos dallammal; 2. a voltaképpen - Lully idejében Franciaországban alakult ki, ezért a táncok elnevezése francia, de német földre átkerülve vált a → *barokk* korszak meghatározó műfajává [...].” (Balázs 2005, 265).

² „A zene feladata, hogy felfedje minden egyes tánc jellegzetességét és stílusát, valamint hogy megmutassa előadójának a tartalmat” (Ivanovszkij é. n., 20).

A társadalmi nemi szerepek kutatásának módszertani dilemmáiról

„Az idegenség tapasztalata, mint öntapasztalat”
(Martin Kohli)

Az improvizációs készség fejlesztése. (6) A tudatos építkezés, szerkesztés megtapasztalása különböző tevékenységformákon keresztül. (7) A színpadi és zenei nyelvezet kialakítása. (8) A beszéd-, zene- és mozgástechnikák összekapcsolása. (9) A test hangszerként való felhasználása. (10) A testtudat fejlesztése. (11) A koordinációs képesség fejlesztése. (12) A különböző táncnyelvezetek megismerése.

Összegzőként elmondhatjuk, hogy az oktatási ciklus második szakasza lényegében előszobája a zenés színházi alkotómunka különböző etapjainak, melynek célja a zenei interakció és kommunikáció megteremtése a színpadi táncok miliójében.

Harmadik év: „modernitás” (tánc) – szereptanulmány (zene)

Az oktatási ciklus utolsó részében elérkezünk a zenés és táncos szereppel való munka „kísérletezéséhez”, melynek eredménye egy zenés színházi műfaj (operett, daljáték, musical stb.) létrehozásában valósul meg. E ciklus tartalmának célkitűzései interdiszciplinaritást feltételeznek a mozgás (tánc) és színészmesterség tantárgy elvárásaival. Olyanokra gondolunk, mint: a színpadi helyzetben való gondolkodásmód kialakítása a zene és a mozgás koherenciájával; a személyes színészi (táncos) önkifejezési eszközök feltárása egy adott dal interpretációjában és a színpadi szerep tanulmányozása stb.

Ennek az oktatási szakasznak a lényege a különböző típusú elemzési módszerek megismerése, majd aktív használata a szerepformálás folyamatában. E szakasz direktívája az eddig elsajátított zenés színházi feladatok (zenei ismeretközlés, zenei gondolkodásmód, elméleti és gyakorlati összefüggések feltárása) tudatos alkalmazásában, valamint egyéni gondolkodásmód kialakításában határozható meg.

Összegezve elmondhatjuk, hogy a jelen gondoltok elsősorban a pedagógiai munkánk különböző tevékenységformáiról kívántak egyfajta képet festeni, így nem állt szándékunkban általános érvényű kijelentéseket tenni, és vitathatatlan definíciókkal sem szolgálhattunk, csupán a különböző évfolyamokon folytatott személyes pedagógiai tevékenységünkre támaszkodva alakítottuk diskurzusunk menetét.

Irodalomjegyzék

- Balázs István (2005): *Zenei lexikon*. Corvina, Budapest.
Denizeau, G. (2009): *A zenei műfajok képes enciklopédiája*. Rózsavölgyi, Budapest.
Ivanovszkij, P. N. (é. n.): *Történelmi társas táncok*. H. n. (Kézirat.)
Schafer, M. (1972): *Schöpferisches Musizieren*. Universal, Wien.
van Praagh, P. és Brinson, P. (1967): *A koreográfia művészete*. Színháztudományi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.

Az etnográfiai terepkutatást az egyik legfontosabb adatgyűjtési módszerként tartják számon a néprajztudományban, a kulturális antropológiában és a táncantropológiában egyaránt. Jelen tanulmányomban a társadalmi nemi szerepek kutatásához is elengedhetetlenül fontos terepkutatás módszertani problematikusságának egyes aspektusait járom körül. Doktori kutatási témám egy erdélyi, magyarok lakta falu társadalmának és tánc hagyományának a gender központú vizsgálata, tehát főleg a férfiak és a nők szerepére koncentrálok a társadalomban és a táncban egyaránt. Tanulmányomban etikai okokból nem említem az általam vizsgált falu nevét (vö. Varga 2014).

Kutatásom során a táncra mint társadalmi jelenségre tekintek. Amennyiben a táncra a társadalmi tudás leképeződéseként tekintünk, akkor a táncnak utalnia kell mindazokra a nemi szerepekre, amelyek a társadalom egészében jelen vannak. Kérdés, hogy a tánc csak ezeket a nemi szerepeket hordozza-e magán, vagy értelmezhető-e egyfajta határátlépésként is?¹ Amennyiben ezt jelenti, akkor milyen mértékben hoz többet, mint a mindennapok helyzetei?

Tehát ahhoz, hogy a táncban kifejeződő társadalmi nemi szerepeket megértsük, meg kell értenünk a társadalomban létezőket, így számos olyan területtel kell foglalkoznunk, amelyek a táncantropológiai kutatásokban nem megszokottak, de adalékként szolgálhatnak a későbbi tánc-elemzésekhez, ilyen például az udvarlás, a gyereknevelés és a szexualitás. A tárgyalt terepmunka előtti és közbeni tapasztalataim nyomán tényként megállapítható, hogy az említett témák egy része – különösen a szexualitás idős emberek esetében – a tabuk közé tartozik, melyek kutatása bonyodalmakba ütközik, hiszen az adatközlők nehezen, vagy egyáltalán nem beszélnek ezekről a dolgokról idegen emberekkel.

Szilasi László, kortárs magyar író második regénye, *A harmadik híd* 2014-ben jelent meg, s a jelenlegi magyarországi hajléktalankérdésről is szól. Egy interjújában nyilatkozta, hogy miután két évig kutatott, el kellett felejtene mindent, amit megtudott. Csak ezután a felejtés után tudta elkezdni az írást, amikor már kellőképpen eltávolodott a kutatás eredményeitől. Ez a gondolat azért fontos számomra, mert meglátásom szerint egy mély és intenzív terepkutatás után szintén szükség van arra, hogy a kutató megfelelő távolságra kerüljön a tereptől, hogy később az ideális objektivitással tudja elemezni azt.

A terepmunkáról általában

A kulturális antropológia azzal különbözteti meg magát a társadalomtudományoktól, hogy meglehetősen nagy hangsúlyt fektet a terepmunkára, melynek az elsődleges céljai mindig azonosak: a „helyi tudás” minél részletesebb megismerése (Hoppál 2008, 321) úgy, hogy az antropológus jelenléte a lehető leginkább természetesnek tűnjön (Eriksen 2006, 40–41). Kezdetét Bronislaw Malinowski Trobriand-szigeteken végzett terepmunkájához kötik (Eriksen 2006, 40–41). Tör-

¹ A tánc határátlépésként való értelmezése alatt a legszűkebben azt értem, hogy olyan mozdulatokat, érintéseket, gesztusokat tartalmazhat, amelyek a mindennapokból hiányoznak.

ténetileg két fajtáját különítjük el egymástól: egyrészt a többszöri, rövidebb látogatást a vizsgált közösségben, másrészt pedig a hosszas ott-tartózkodást. Mindkét módszer hasznos, közöttük a kitűzött cél alapján választhatunk. Míg az első, a változások vizsgálatához megfelelő, addig a második a mélyfúrás jellegű tudásszerzés eszköze, de mindezek együttes használata is lehetséges (Hoppál 2008, 321).

Az etnográfiai terepmunka – főleg a hosszas ott-tartózkodás – mind szakmailag, mind emberileg nagyon megterhelő a kutató számára, hiszen involválnia kell a személyiségét, önmagát ahhoz, hogy kapcsolatot tudjon kialakítani adatközlőivel. Az idegen környezet megterhelő a kutatónak, hiszen a testnek meg kell birkóznia az adott esetben számára szokatlan ételekkel, otthonitól eltérő higiéniai szokásokkal (Eriksen 2006, 40–41).

A terepmunka fontos részét képezi, hogy minél inkább részt vegyen az antropológus a helyi életben, még akkor is, ha „éppen egyetlen porcikánk sem kívánja”. A kulturális antropológia megkülönböztet nyílt és rejtőzködő megfigyeléseket. Nyílt alatt azt értjük, amikor az adatközlők pontosan tudják az „idegen” ott-tartózkodásának célját. Rejtőzködő alatt természetesen az ellentétét értjük, ami meglehetősen etikátlan, ekkor ugyanis a megfigyeltet megfosztjuk attól a lehetőségüktől, hogy megtagadják a kutatásban való bármilyen részvételt (Kaschuba 2004, 171).

Természetesen, ahogy a közösség hatással van az antropológusra, úgy fordítva is igaz: a kutató hat a vizsgálat helyszínére. Mihelyt „mi” ott vagyunk, semmi sem úgy történik, mint azelőtt, még akkor sem, ha szeretnénk azt láttatni. A kutató már a kérdéseivel is hat az adatközlőkre és a terepre, hiszen azáltal, hogy mi kerül kérdéseink középpontjába egyfajta tematikus profilt teremtünk meg. Minden téma és kérdés esetében tudatosan ragadjuk ki a terep egy meghatározott részletét (Kaschuba 2004, 171).

Kapcsolatom a tereppel

Kutatásomat 2012 őszén kezdtem el a településen, ahová idegenként érkeztem, ugyanakkor magyarként, magyarországiaként (Fél 1991, 1), tehát a településen nem számítottam teljesen kívülállónak. Ezt megelőzően a helyi táncok ismeretén és a szakirodalomban olvasottakon kívül nem volt kapcsolatom a faluval. Mindez természetesen determinálta azt, hogy kutatásom kezdeti szakaszában az étikus² szemlélet érvényesült.

Doktori képzésem első évében azt tartottam a legfontosabbnak, hogy a lehető legtöbb időt azzal a közösséggel töltsöm, melynek táncagyományja a további kutatásaim középpontjában állhat majd, így 2015 márciusában egy négy hónapon át tartó folyamatos terepmunkát, résztvevő megfigyelést kezdtem a faluban. Munkám során folyamatosan terepnaplót vezettem, igyekeztem minél több fényképet és videót készíteni a közösség mindennapjairól. Egy üres házba költöztem be egyedül, ami miatt tudatosan figyelniem kellett arra, hogy részt vegyek a falu mindennapjaiban, ne zárkózzak be. Mivel elsődleges célom az volt, hogy a társadalom nemi szerepeit felfejtsem, módszereimet úgy alakítottam ki, hogy ehhez a leginkább megfeleljenek. Alább két fő módszert ismertetek, melyek a leghatékonyabbnak bizonyultak egy család nemi viszonyainak feltérképezéséhez, valamint a tabuk közé sorolható szexualitás kutatásához.

² Az *émikus* és *étikus* fogalom pár a kulturális antropológia legfőbb tudomány-specifikus kategóriájává vált. Az *émikus* a vizsgált társadalmi csoport saját fogalmaival, normáival való „olvasatot” jelenti, míg az *étikus* ennek az ellentéte, mintegy kívülről, külső szemlélőként tekint az adott terepre (vö. A. Gergely 2010, 141–142).

Az első módszer

Módszerem első fázisában megkértem az asszonyokat, hogy tanítsák meg a régi kézimunkákat (hímzés, keresztszemes öltés, írásos technika stb.), amelyek ebben a közösségben a tipikus női munkák közé tartoztak. Tapasztalatom szerint örömmel segítettek, szívesen osztották meg velem tudásukat, így a régi *magyar ruhához* tartozó saját kötény varrásának láttam neki.

A második fázisba a tényleges varrási folyamat tartozik. Nagyon jó gyűjtési módszernek bizonyult, hogy a délelőtti folyamán felkeresek egy családot és estig ott kézimunkázok. A család kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy korábbi gyűjtéseim során több alkalommal beszélgettünk, valamint hogy több generáció együtt éljen, így nemcsak a nemi szerepeket figyelhettem meg, hanem ezen felül a különböző korosztályok családban betöltött feladatait is. Rendszeresen két családhoz jártam vissza, mindkét háztartásban a nagymama, a szülők és a két gyerek él együtt, összesen 15 nővel kerültem így kapcsolatba.

Először jelenlétemmel zavartam a mindennapi rutinjukat, annak ellenére, hogy igyekeztem egy félreeső széken csöndben dolgozni. Később – a barátságos attitűd, a mindennapokra és szokásaikra, sorsukra vonatkozó nyílt, őszinte érdeklődés következtében – hozzászórtak jelenlétemhez, s már nem zavartam meg a mindennapokat, így kvázi láthatatlanná váltam, és alkalmam volt úgy megfigyelni a család hétköznapjait, hogy a lehető legkevésbé hatottam rá kívülről, gyakorlatilag „beépültem”.³

Az egész napos „kézimunka módszerével” kerültem legközelebb adatközlőimhez, kutatói státuszom háttérbe került, családi ismerős, barát voltam, akivel jóval több bizalmas témát osztottak meg, mint az „idegennel”. A mesterséges keretek, azaz a szabályos keretek között lezajlott formális interjúk átalakultak, a gyerekkori emlékeik mellett aktuális témákról is beszélgettünk, így közelebb kerültem ahhoz, hogy jobban megértsem a világnézetüket.

Kutatásom szempontjából ez bizonyult a leghatékonyabb módszernek, de rendkívül nehéz volt antropológusnak maradnom ezekben a helyzetekben, hiszen úgy „kellett” beszélgetnem, hogy az este folyamán szerzett információkat le kellett írnom terepnaplómbe, és mint adat később fel kell használnom. E miatt kissé úgy éreztem magam, mintha „árulóvá” váltam volna, hiszen ők mind ezen információkat nem a „kutatói énemnek” mesélték el, viszont ennek ellenére mindezekre mégis adatként, objektíven kell(ene) tekintenem.

A második módszer

A kutatás egy problematikus része volt az intimitáshoz és a szexualitáshoz kapcsolódó ismeretek, nézetek szétszalázása. A kint töltött idő utolsó hónapjára már sikerült megismernem adatközlőimet annyira, hogy kik azok, akikkel sikerült olyan bizalmas kapcsolatot kialakítanom, hogy jó eséllyel megosztanák velem tapasztalataikat e téren is. A beszélgetés elindításához a *Szerelempata* című film levetítését választottam, amelyet Balázs Lajos *Amikor az ember nincs es ezen a világon* című könyve alapján Soós Ágnes (2014) készített. A filmben idős férfiak és nők vallanak házasságról, szerelemről, szexualitásról, így megfelelő beszélgetésindítóknak véltem, mert a bemutatott emberek beszédmódja megközelítőleg azonos az általam vizsgált csoportéval. Kíváncsi voltam arra, hogy a hallottakra hogyan reagálnak, mesélnek-e saját történeteket. Három alkalommal vetítettem le a filmet: első alkalommal egy középkorú nővel tekintettük meg, ezt követően egy idős nővel és középkorú lányával, harmadikban pedig három idős nővel.

³ Bakó Boglárka egy tanulmányában (2014, 393) írja, hogy „a kutató minél több időt tölt el a terepen, annál jobban megtalálja helyét a közösségben (illetve annál jobban elhelyezi őt a közösség), olyan kapcsolatokat alakít ki, melyek már nem csak az »adatok« gyűjtésére irányulnak. A kutató bekerülhet baráti csoportokba, bizonyos rítusok révén akár rokonsági hálózatokban is (ld. keresztszülőség, fogadott rokonság) helyet kap.”

Első eset

A film első vetítésére egy esős napon került sor, amikor középkorú női adatközlőmmel kettesben maradtunk a házukban. A körülményeket megfelelőnek tartottam arra, hogy elkezdjük nézni ezt a filmet, hiszen az időjárás miatt feltehetően nem zavarnak meg minket.

Adatközlőm kíváncsian várta a filmet, nagyokat nevetett közben, de több ízben megbotránkozott, hogy ilyen idős emberek hogyan beszélhetnek a kamera előtt a sexualitásról. A film végeztével egy kb. 2 órás beszélgetés alakult ki, ahol főleg mások (anyósa, szomszédjai, rokonok) történeteit mesélte el. Többször kiemelte, hogy „a faluban mindenkinek volt szeretője”, de a saját életével, tapasztalataival kapcsolatban csak néhány információt közölt.

Második eset

2015 májusában szintén egy középkorú nővel kezdtük el a filmet nézni, akinek az idős édesanyja is csatlakozott hozzánk, miután meghallotta lánya *kacagását*. Annak ellenére, hogy örültem megjelenésének, kockázatosnak tartottam, hogy egy idős, zárkózott nő hogyan fog reagálni a látottakra. A film legintimebb részeinél elhagyta a szobát (kiment az állatokhoz), láthatóvá vált, hogy számára az ott említett témák tabuk, zavarba jött attól, hogy ilyen nyíltan beszélnek minderről.

Miután a filmnek vége lett, kíváncsian érdeklődtem véleményükről. A középkorú nő nyíltan beszélt magáról, saját tapasztalatairól, valamint édesanyját is biztatta, *mesélje el, hogy volt mindez az ő idejében*. Az idős asszony, bár kicsit szégyellte, de lányával – és velem – megosztotta személyes tapasztalatait. Ennél az esetről fontos megemlíteni, hogy gyakorlatilag a középkorú nő öltötte magára a kérdező szerepét, s ennek következtében – bár én is aktív részese voltam a diskurzusnak –, az édesanya sokkal bizalmasabb információkat is megosztott velünk, mint tette volna más körülmények között.

Harmadik eset

Harmadszorra egy előre megbeszélte délelőttön kezdtük el a film megtekintését idős nő adatközlőmmel, de kb. annak egyharmadánál megérkezett két szomszéd idős korú nő, akikkel együtt fejeztük be a filmet. A jó hangulatú filmnézés és beszélgetés után a szomszédok elmentek. Ezután igyekeztem adatközlőm véleményét megtudni a filmről, de a kitérő válaszaiból kiderült, hogy nem szívesen beszél róla.

Következtetések

A felsorolt módszerekkel meglehetősen bizalmas információk birtokába jutottam „adatközlőimről”, melyek akkor válnak problematikusá, amikor adatként szeretnénk felhasználni.

Említettem a kézimunka módszerénél, hogy nem „kutatóként” tekintettek rám a beszélgetés alatt, hanem egy lányra, aki mindennap itt van, és meg akar tanulni varrni. Felmerül a kérdés, vajon kutatóként ezeket az információkat ugyanúgy felhasználhatom, vagy esetleg más elbírálás alá esnek? A már említett tanulmányban Bakó Boglárka (2014) is hasonló kérdéseket boncolgat, miszerint a kutató soha nem rendelkezhet a közösség tagjai által birtokolt teljes belső tudással, így olyan információkat is közölhet, melyeket a közösség teljes jogú tagjai soha nem tennének.

Megismerkedésünk elején a lakosokkal közöltem, hogy ki vagyok, honnan jöttem, és miért vagyok itt. Egyértelműen nyílt megfigyelést alkalmaztam, nem áll, és akkor sem állt szándékomban félrevezetni őket.

Mindezek ellenére így, hogy folyamatosan visszatérek a közösségbe, már a merev, direkt adatközlő-kutató viszony megszűnt, az idő előrehaladtával egyfajta barátság alakult ki köztünk. Ekkor már az egyértelműen nyílt viszony árnyaltabbá válik, megjelennek benne a rejtőzködő megfigye-

lési módszerre jellemző tulajdonságok, hiszen minden egyes beszélgetés elején nem hangsúlyozom kutatói feladataimat.

Akkor válik mindez problémává, hogyha felmerül a barátság gondolata, illetve tapasztalata: azaz milyen módon használhatom fel legbelső, legszemélyesebb történeteiket – durván fogalmazva – disszertációm adathalmazában? Lehet-e ezeket a kapcsolatokat egyáltalán barátságnak tekinteni? Hol van a határ: „árulóvá” válhat-e a kutató?

A *Szerelempatak* című film megtekintésének, és az utána következő beszélgetéseknek a tanulsága az volt, hogy intuitív módszerekkel „rá kell érezni” arra, hogy mikor alkalmas egy ilyen film vetítése. Megállapítható, hogy ez az első két alkalommal sikeresnek bizonyult, harmadszor viszont nem. Egy kutatónak fel kell ismernie azt az ideális pillanatot, szituációt, amikor az adatközlők megfelelő nyitottsággal és – nem utolsó sorban – figyelemmel rendelkeznek.

Az első két esetben gondolatindító volt a film, ami az utolsó esetben nem mondható el. Az első és második alkalommal szereplő adatközlőimrel bizalmas kapcsolatba kerültünk, és – nem elhanyagolható módon – a körülmények is megfelelőek voltak a módszer alkalmazásához. Ezzel szemben az utolsó esetről a körülmények meghiúsították előzetes terveimet. Korábbi terepmunkáimból és a harmadik adatközlővel való kapcsolatomból következően úgy gondolom, hogy a módszer sikertelensége a rosszul megválasztott időpontban, valamint a szomszédok megjelenésében keresendő. Az ő jelenlétük megzavarta a kialakított bizalmi légkört, hiszen a három nő egymás szomszédja volt, nem voltak bizalmas kapcsolatban egymással.

A terepkutatásokról szóló irodalmak mindegyikében hangsúlyos állítás, hogy az antropológia szakembereinek személyisége önkéntelenül kerül bele a kutatásba, valamint hogy mennyire megterhelő (lehet) lelkileg egy hosszú távú terepmunka.⁴ Amint a kutató érzelmileg mélyen belekerül a kutatásba, az antropológia állandó kérdése ismét aktuálissá válik: mennyire tudunk objektívek maradni? A kutatók és az adatközlők is emberek, emberi természettel. Nem vagyunk gépek, így meglátásom szerint nem lehetséges csupán a száraz tényekkel dolgozni. A társadalmi nemi kutatásokban a kutató ugyanúgy megjelenik, mint az adatközlők, de nemcsak magában a kutatásban, hanem az adott esetben elkészülő írásműben is. Úgy gondolom, ebben az esetben a megfelelő távolsággal rendelkezve akkor válhatunk „kvázi” objektívvé, ha antropológusként minél pontosabb énképpel rendelkezünk, ezáltal felismerhetjük a „mi” hatásunkat a terepen, és tisztábban, objektívebben vizsgálhatjuk, elemezhetjük az adott kultúrát.

Irodalomjegyzék

A. Gergely András (2010²): Émikus. In: A. Gergely András, Papp Richárd, Szász Antónia, Hajdú Gabriella és Varga Andrea (szerk.): *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon*. MTA PTI Etnoregionális Antropológiai Kutatóközpont, Budapest. 141–142. <http://mek.oszk.hu/10200/10291/10291.pdf>

Kuper, A. (2005): *Malinowsky, avagy egy antropológus Odüsszeijája (Michael Young könyvéről)*. Magyar Lettre Internationale. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre57/kupner.htm>

Bakó Boglárka (2014): A terepmunka értelm(e)zés, avagy az etikusság határán. *Kisebbségkutatás*, 2004/3. sz. 388–395. <http://www.epa.hu/00400/00462/00023/pdf/terep03.pdf>

Balázs Lajos (2009): *Amikor az ember nincs es ezen a világon*. Pallas–Akadémia, Csíkszereda.

⁴ Malinowski Trobriand-szigeteken végzett hosszas ott-tartózkodása alatt írt személyes naplójának kiadása felháborodást keltett, hiszen sok esetben bántóan nyilatkozott a vizsgált közösségről (vö. Kuper 2005).

Eriksen, Th. H. (2006): *Kis helyek- nagy témák. Bevezetés a szociálanropológiába*. Gondolat, Budapest.

Fél Edit (1991): A saját kultúrájában kutató etnológus. *Ethnographia*, 102. évf. 1-2 szám. 1–8.

Hoppál Mihály (2008): Jegyzetek a terepmunkáról: módszer és technika. In: Kézdi-Nagy Géza (szerk.): *A magyar kulturális antropológia története*. Nyitott Könyvműhely, Budapest. 321–335.

Kaschuba, W. (2004): *Bevezetés az európai etnológiába*. Csokonai, Debrecen.

Soós Ágnes (2014, rend.): *Szerelempatak*. HBO Magyarország. (Dokumentumfilm.)

Szilasi László (2014): *A harmadik híd*. Magvető, Budapest.

Varga Sándor (2014): A tánc házas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonya. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár. 105–128.

Kovács Henrik

Mire való a néptánc?

A néptánc funkciójának antropológiai vizsgálata

Tanulmányom középpontjában a néptánc funkciója, azon belül a szórakozó-mulatsági és a szórakoztató funkció szakirodalmi és jelenkori áttekintése található. Céлом, hogy vázlatosan áttekintsem az antropológiai szakirodalmat a néptánc és a néptánc funkcióinak kutatása érdekében. A funkciók közül elsősorban a szórakoztató és a szórakozó-mulatsági funkciók definícióinak különbségét, és a funkciók szerepváltozását veszem górcső alá. A tanulmány végén a szórakozó-mulatsági funkció 21. századi problematikáját fejtem ki: kit szórakoztat ma a néptánc, milyen hangsúlyeltolódások mentek végbe a funkciókban, és milyen pedagógiai vonatkozásokra kell tekintettel lennünk az oktatásban.

A néptánc az antropológiai szakirodalomban (vázlatos áttekintés)

A nemzetközi antropológiai szakirodalomban elsősorban a balett, az udvari táncok és más színpadi táncok kapnak nagy hangsúlyt (Peterson Royce 1977; Geertz 1980; Internationalism in Dance 1990; Kaeppler 2000). A két meghatározó, amerikai kutatónő Anya Peterson Royce és Adrienne L. Kaeppler összefoglaló táncantropológiai munkájukban a néptánc nem kap főszerepet. Royce a néptáncokat az amerikai táncok fejlődési irányainál, valamint –Martin és Pesovár munkásságának bemutatásán keresztül – a strukturalista irányzatoknál említi. Könyvében a néptánc szerepet kap még a jig nevű szórakozó tánc kialakulásánál is (Peterson Royce 1977, 68–72, 126 és 129). Kaeppler (2000, 116) antropológiai összefoglalójában a néptáncokra úgy tekint, mint amelyek „hatással vannak a nyugati táncra”.

A néptáncok vizsgálata annak ellenére, hogy az összefoglaló művekben nem jelenik meg nagy hangsúllyal, fontos részét képezik a táncantropológiának. Már a 20. század elején megjelentek az előző században elindult kutatások eredményeit bemutató publikációk. Henry R. Voth 1903-ban a Hopi indián kígyókultuszt, Ernest William Hawkes 1914-ben az eszkimó táncéleket, Edward E. Evans-Pritchard 1928-ban az Azande törzs rituális sörtáncát vizsgálta. Claude Lévi-Strauss 1964 és 1975 között megjelent *Mythologiques* könyvsorozatában a táncot mint nonverbális kommunikációs csatornát írta le, mely kijelentésnek alapjául amerikai indián táncok vizsgálata is szolgált. Victor Turner 1969-ben megjelent könyvében a Ndenbu törzs rituális táncai fontos szerepet kapnak az átmeneti rítusok leírásánál. Alan Lomax 1971-ben közétett, sok vitát kiváltó choreometrika rendszerében rengeteg táncot kategorizált be különböző szempontok szerint. Jelen pillanatban nincs internetes adatbázis, amelyből kiolvasható lenne a táncok típusa, stílusa, funkciója. Edward Schieffelin pápuai táncos rituálékát vizsgálta (Kürti 2014, 740–743).

Láthatjuk, hogy a néptánc tárgyú kutatásokban a rituális táncok kapnak nagyobb hangsúlyt. A néptáncok funkciójának feltárásával foglalkozó felosztásokban a rituális funkció valóban nagy szerepet kap. Ugyanakkor ezen kívül számtalan, mindegyik felosztásban megjelenő funkciót tart számon a táncstudomány. Tekintsük át, hogy a néptánc funkcióinak tekintetében eddig milyen rendszerezések születtek.

A néptánc funkciói

A funkciókutatásban két nagy irányzat különül el. Az elsősorban Amerikában követett megközelítést *funkcionalista* vagy *kontextualista* névvel illetik. Fő kutatási iránya – mint a kontextualista kifejezésből jól látszik – a táncok és a tágabb környezet összefüggései. Nem önmagával a táncsal, az azt felépítő motívumokkal, mozdulatokkal, hanem a társadalmi beágyazottságával, szerepével és szokáskörnyezetével foglalkozik.

Az Európából kiinduló *formai irányzat* a táncok mozdulatainak, a tánczenével létrejövő kapcsolódásának leírását helyezi a középpontba. A magyar, formai alapon nyugvó tánckutatásban a *funkció* szó több esetben a tánc elemeinek a táncban betöltött szerepét jelenti, tehát a funkcionalista irányzattól eltérően használják a szót. Martin György és Pesovár Ferenc – felismerve e kettősséget – kísérletet tettek a funkció szó értelmezésének kitisztására. Az 1960-as évektől megjelent publikációikban (Martin és Pesovár 1960, 211–212; Martin 1979a, 27–29; Martin 1979b, 481) elválasztották egymástól a formai irányzat funkció értelmezését mely alatt formai elemzések során használt elemek szerkezeti funkcióját értik és a kontextualista (funkcionalista) irányzatban használatos funkcióértelmezést, ti. a tánc és a társadalom viszonya, a tánc szerepe a társadalomban (Peterson Royce 1977, 64; Felföldi 1997, 100–105).

A kontextualista irányzat első nagyobb összefoglaló munkáját a tánc funkcióiról Gertrude Kurath jelentette meg 1949-ben. Olyan célokat és alkalmakat sorol fel, amelyek meghatározott funkciókat tölthetnek be: pubertáskori beavatás, udvarlás, barátság, esküvő, munka, természet-tenyésztés, asztronómiai táncok, vadászat, állatutánzás, harcimitáció és moreszka, gyógyítás, halál, eksztatikus táncok és bohóc táncok. A 14 kategória igen széles skáláját mutatja a tánc társadalomban betöltött szerepének. A meglehetősen aprólékos felosztásnak azonban megvan az a hátránya, hogy az összehasonlító kutatásokban kevésbé alkalmazható (Peterson Royce 1977, 79).

Időrendben Talcott Parsons kategóriarendszere következik. Az 1951-ben publikált felosztása már sokkal kevesebb funkciót határoz meg. Így komplexebb, a tánc funkcióit árnyaltabban bemutató rendszerhez jutunk: (1) Sémafenntartás és feszültségkezelés, beleértve a szocializációt és a felügyeletet a lehetséges bomlasztó elemek felett. (2) Alkalmazkodás, ami a társadalmi és nem társadalmi környezet, a szerep és a munkamegosztás szembenállására reagál. (3) Cél elérése, vagy a társadalom összes célja. (4) Beilleszkedés, ami magába foglalja a társadalmi kontroll, a hatalmi szerkezet stb. működését (Peterson Royce 1977, 83).

Parsons összefoglaló rendszere követendő példát jelentett a későbbi kutatók számára is. Anthony Shay a komplexitást és az átfogó kategóriák hasznosságát szem előtt tartva, de Kurath sokrétűségét sem elfeledve 1971-ben az alábbi felosztást javasolja: (1) Tánc, mint a társadalmi szervezet tükröképe és megerősítése. (2) Tánc, mint a világi és a vallási rituális kifejezés hordozó közege. (3) Tánc, mint szórakozás és rekreáció. (4) Tánc, mint a lélek megnyilvánulása és felszabadítása. (5) Tánc, mint az esztétikai értékek visszatükröződése, vagy a tánc, mint önmagában egy esztétikai cselekmény. (6) Tánc, mint a gazdasági lét megnyilvánulása, vagy a tánc önmaga, mint gazdasági aktivitás (Peterson Royce 1977, 79).

A magyar néptánckutatásban található funkcióelmélet bizonyos nézőpontjáról az előbb már szóltam, miszerint élesen meg kell különböztetnünk a tánc társadalomban betöltött szerepét, és a táncban meglévő szerkezeti elemek (mozdulat, motívum stb.) szerepét leíró funkció értelmezést. A kontextualista irányzatnak megfelelő funkció-besorolásokra számtalan kísérlet történt. Közülük olyan írásokkal, amelyek nem a táncok funkcióleírásának céljával készültek, hanem átfogóbb, a tánc szélesebb értelmezésének céljával (Pesovár 1978), vagy egy-egy részterület részletes kifejtésével (Kallós és Martin 1970; Martin 1979) mégis elkerülhetetlenül érintik a táncok funkcióinak kategorizálását. Felföldi László (1987, 207) szintén csak az egyik, a rituális funkciót kifejtő ta-

nulmányában a korábbi munkákat összefoglalva az alábbi felosztást közli: (1) szórakozó, mulató táncok; (2) bemutató, mutatványos, virtuskodó táncok; (3) szertartásos, rituális táncok; (4) me-
nettáncok.

Felföldi László (1997) már kifejezetten a magyar néptánckutatásban fellelhető funkció-megközelítéseket tárgyalja. Az elsősorban áttekintő, nagy kutatástörténeti időszakokat bemutató munka már nem közli ismét a fenti felosztást. Ugyanakkor részletesebben ismerteti Pesovár Ferenc (1978) összefoglaló könyvének idevágó részét, miszerint a magyar hagyományban elsődlegesen szórakozó-mulató, valamint bemutató-virtuskodó funkciójú táncokat találunk. A rituális táncokkal kapcsolatban – Pesovár szóhasználatát idézve – a „rituális jellegű” szókapcsolatot használja, valamint utal a divattáncok és az etnikai átvétel hatását magukon viselő táncok csoportjára. Utóbbiaknál indokolt a funkció szó mellőzése, hiszen ezek a kategóriák időbeli és népek közötti kölcsönhatásra utalnak, nem a társadalomban betöltött aktuális szerepkörre. A rituális táncok esetében viszont érdemes a funkció szó használatát ismét előtérbe helyezni. Ugyanis a munkákból kiviláglik, hogy a rituális táncok a nép életében egyértelműen egy bizonyos szerep betöltését szolgálták. Vagyis a tánc és a társadalom egy meghatározott kapcsolatát írja le a rituális funkciójú tánc elnevezés.

Ratkó Lujza következőt írja a tánc funkcióiról: „Egy tánc funkciója az a szerepkör, amelyet az adott közösség életében aktuálisan betölt, s amely társadalmi-kulturális közegének, szokáskörnyezetének függvényében változik. A recens táncanyag alapján ennek megfelelően rituális, szertartásos, tánckezdő, mutatványos és szórakoztató-mulatsági funkciókról beszélhetünk” (Ratkó 2002). A tánc funkcióját körülíró definícióban mindenképpen ki kell emelni a fogalom tartalmának folyamatos változását. Aminek következtében nem meglepő Ratkó felosztásának eltérése a korábbi funkciófelosztásoktól. Ugyanakkor találunk megegyező elemeket: a legtöbb felosztásnak része a szórakozó, mulatózó, a mutatványos, valamint a szertartásos, rituális funkció.

A magyar szakirodalomban feltűnt a tánckezdő funkció említése is (Pesovár 1978, 4; Martin 1995, 62, 75, 119 és 125; Ratkó 2002), csupán Ratkó Lujza felosztásában szerepel önálló funkcióként. Míg más rendszerezésekben a tánckezdő funkciót leginkább a férfítáncok leírásánál alkalmazták. A szakirodalom mindig több funkciót jelölt meg a szolisztikus vagy csoportos férfítáncoknál, elsősorban a bemutató, virtuskodó funkciót. A tánckezdő funkcióra úgy utaltak, mint a hagyományból folyamatosan kikopó szerepkör. Így a bemutató, virtuskodó funkció maradt életben tovább.

Jelen tanulmányban a szórakozó, mulató, valamint a bemutató, mutatványos, virtuskodó funkciók kerülnek előtérbe. Mivel a korábbi felosztásokban vannak eltérések e két funkció megnevezésében, ugyanakkor a rendszerezések mellett nem találunk definíciót a különböző funkciók leírására, fontosnak tartom a fogalmak tartalmának körüljárását.

Az 1960-as, '70-es években kialakult többszerzős felosztást – Ratkó Lujza definíciójával értelmezve, a nemzetközi rendszerezéseknek is megfelelően – egyértelművé válik, hogy a szórakozó-mulató táncok aktuális szerepköre alapvetően az önszórakoztatás. A közösség tagja azért járja a táncot, mert ezzel kapcsolódik ki, ezzel mulat (Shay), ennek segítségével lép ki a hétköznapi világból, teremt közelebbi kapcsolatot a másik nem képviselőjével (eksztatikus és udvarló táncok – Kurath), oldja feszültségét (Parsons). Míg a bemutató, mutatványos, virtuskodó – vagy Ratkó Lujzánál szórakoztató-mulatsági szókapcsolattal jellemzett – szerepkör célja a táncot figyelőknek szerzett örömet helyezi előtérbe (bohóc táncok – Kurath). A táncos azért műveli ezt a szerepkört, mert a közösség tagjainak szeretne esztétikai élményt nyújtani (Shay; harci táncok – Kurath).

Tisztában kell lennünk a két hasonló, bár lényegesen eltérő jelentésű *szórakozó* és *szórakoztató* szó tartalmával. Hiszen a szórakoztató szó alapvetően azt sugallja, hogy a táncos táncával mások örömeire táncol, míg a szórakozó kifejezés az önszórakoztatást jelenti. Természetesen a szórakoztató szó magában foglalja az önszórakoztatást is. A korábban említett magyar kutatások meghatáro-

zásában a szórakozó szó jobban kifejezi a tánc táncolóért való „elkötelezettségét”. Vagyis a táncos célja a mozgással az önszórakoztatás. Természetesen ez nem zárja ki azt, hogy az ilyen önmagát és párját szórakoztató táncos látványa ne okozna örömet más számára. Azonban fontos kiemelni, hogy ebben a funkcióban alapvetően nem azért táncolunk, hogy másokat szórakoztassunk, hanem hogy önmagunkat. Természetesen ennek fordítottja is igaz: a mások szórakoztatásáért táncoló előadónak is örömet okoz a mozgás. Vagyis nagyon fontos eldönteni, hogy a tánc *elsődlegesen* kit szórakoztat. Éppen ezért – a korábbi felosztásoktól eltérően – a szórakoztató szót a bemutató, virtuskodó, mutatványos táncok egyik szinonimájaként használom. Valójában sem a szórakozó-mulató, sem pedig a szórakoztató-bemutató-virtuskodó-mutatványos funkciót sem tapasztalhatjuk teljesen „vegytisztán”.

A kiindulási alap vagyis hogy célunk a szórakozás vagy a szórakoztatás nagyban meghatározza a tánc környezetét, a közösség és az egyén életében betöltött szerepét. Mindezeket túl ki kell emelni a tánc tanulásának mikéntjét és a felkészülést a táncalkalomra. Hiszen ezek tovább növelik az egyén táncsal, táncához kapcsolódó tevékenységgel töltött idejét, jelzik fontosságát az egyén és a társadalom viszonyában. Mindezek figyelembevételével alapvető a néptáncot már nem eredeti környezetében és különösen nem az eredeti funkcióarányban használóknál.

A szórakozó-mulatsági néptánc

A szórakozó-mulatsági funkció vizsgálatát nemcsak az teszi fontossá, hogy minden felosztásban szerepet kap, hanem az is, hogy a hagyományos közegekből kikerült néptánc alapvetően ezt a funkciót vitte tovább majdnem változatlan formában. Ez egyrészt köszönhető a funkció mélyén rejlő változatlan igénynek, a párkeresésnek, másrészt annak a ténynek, hogy a hagyományos közösségek univerzális, és minden mindennel összefüggő kultúrája felbomlott és elemeire esett. Így a rituális, szakrális, avató funkciók már más közvetítő közeg segítségével hagyományozódnak, és a tánc már nem kap ebben akkora hangsúlyt. A bemutató-virtuskodó-mutatványos funkciójú táncok már nem jelennek meg esküvők, táncalkalmak hangulatfokozó elemeiként. Táncházakban egy-egy típusuk feltűnik ugyan, de nem a táncciklus bevezetőjeként. A hagyományos közegehez hasonlóan külön rendelésre, vagy attól eltérően, a páros táncok lezárásaként járvák. Az 1960-as, '70-es években közölt funkciófelosztásban megjelölt menettáncok a revival mozgalomban nagy fesztiválok részeként az eredeti, látványos, figyelemfelhívó-vonuló funkcióban tűnik fel, de sok esetben már teljesen más tánc típusokat használnak bemutatásukkor. Tehát a funkciók közül egyedül a mulató-szórakozó táncok tartották meg eredeti szerepkörüket eredeti tánc típusaikkal.

A funkciófelosztásokban a mulatsági-szórakozó funkció kitüntetett helyen szerepel, ami annak is köszönhető, hogy a néptánc a hagyományos közegekben nagy szerepet kapott. Az antropológiai kutatások azonban nem érintik részletesen ennek a funkciónak a jellegzetességeit, időbeli változásait. A 19-20. században a szórakozó néptáncok a társadalomban nagyon fontos, a társadalmat alapvetően fenntartó szerepkört láttak el: a párválasztás, az udvarlás elsődleges szinterei voltak. A fiatalok szervezett találkozási helye a tánc ház volt. Itt az idő legnagyobb részét a mulatsági páros táncok tették ki, melynek nagy szerepe volt a későbbi házastárs megtalálásában (Vasas, 1993, 127), hiszen a közös tánc megmutathatta a két fél összhangját. A táncházakban járt szórakozó táncok a párválasztás mellett betöltötték a feszültségoldás és rekreáció funkciót is. Anthony Shay felosztásában jól megjelenik e kettős szerepkör, hiszen rendszerben egy kategória tánc mint szórakozás és rekreáció alatt szerepel. E mellett betölti még a tánc mint a lélek megnyilvánulása és felszabadítása rendeltetését is. Talcott Parsons kategóriarendszeréből is kiolvashatjuk ezt a szerepkört a sémafenntartás, feszültségkezelés és szocializáció funkcióban. Ezek után nem meglepő, hogy a hagyományos, paraszti közegekben a társadalom nagy része rendelkezett a mulatsági táncok

ismeretével. Erre példa az erdélyi Ördögösfüzes 1940-es és '60-as évek közötti táncéletének jellemzése is. A fiatal legények nagy többsége rendszeresen járt tánc házba, ahol járták is a páros táncokat. Csúpn a közösség elenyésző hányada volt az, aki nem rendelkezett a páros táncok ismeretével, de ettől függetlenül ők is látogatói voltak a tánc házaknak. Azok a legények, akik birtokolták a tánc tudását, előnyben voltak a párválasztásnál. Számátalan ördögösfüzesi említette, hogy házastársát a tánc házban ismerte meg. Választásánál fontos szerepet töltött be a tánc tudás.¹ A tánc házakban túlnyomó részt ezek a táncok kerültek elő. Mivel ismeretük elvárás volt a társadalomban, otthon is gyakorolták (Vasas 1993, 72–73; Pesovár 1978, 9–10). Így a mulatsági táncok az egyén életében számtalanszor feltűntek, művelésükkel, gyakorlásukkal sok időt töltöttek.

A mulatsági néptáncok a revival közösségben is megtartották eredeti funkciójukat. Hiszen a tánc házakba alapvetően még ma is mulatni járnak a táncosok. A tánc házak virágzását mi sem bizonyítja jobban, mint számtalan típusuk létrejötte (hagyományos, mindenki számára nyitott tánc házak, egy-egy közösség zártabb mulatsága, folkkocsmák). Számuk országos szinten hetente elérheti a húszat is. Ki kell emelni az Országos Tánc Ház Találkozó és Kirakodóverseny program sorozatot, ami immár 35. alkalommal vonzza több ezres látogatóközönséget a mulatsági táncra. Itt két napon keresztül egy időben három helyszínen folyamatos szórakozó táncra, annak tanulására van lehetőség. A tánc házak mellett meg kell említeni a különböző tanfolyamokat, ahol elsődleges célként a mulatsági táncok tanulását tűzték ki. Ilyen alkalmakból országos szinten hetente közel 15 zajlik. Az adatokat a Folkrádió folknaptár² oldaláról gyűjtöttem, ami azokat a rendezvényeket tartalmazza, melyeket szervezőik bejelentenek. Feltételezhető, hogy mindezek mellett számos más tánc ház, tánc tanfolyam létezik.

Ki kell emelni az újonnan alakuló felnőtt néptáncgyűtéseket is, melyek a tánc tanfolyamok közösségéhez hasonlóan a mulatsági tánc elsajátítása és művelése céljából alakulnak (Kovács 2010, 4). Számuk folyamatosan gyarapszik, amit a részükre szervezett találkozók (Országos Öregtáncos Találkozó, Csepel; Kezdő Felnőtt Néptáncosok Országos Találkozója, Debrecen) is kiválóan bizonyítanak. Természetesen nem szabad elfeledkezni az amatőr táncgyűtésekről sem. Meg kell azonban jegyezni, hogy a későbbiekben látható ábrákon jól látható, hogy az amatőr gyűtésesek bizonyos tekintetben már közelítenek a hivatásos gyűtésesek célkitűzéseikhez. Itt elsősorban arra gondolok, hogy különböző, itt nem részletezett okokból nagyobb hangsúlyt fektetnek a színpadi néptáncra.

A bemutató-virtuskodó-mutatványos-szórakoztató néptánc

Ezzel a gondolattal el is érkeztünk a tanulmány másik fontos tánc funkciójához: a bemutató-virtuskodó-mutatványos, más szóval szórakoztató táncokhoz. A felosztásokban a szerzők jellemzően a szórakozó-mulatsági funkció után említik. Ennek ellenére a magyar táncfolklorisztikai szakirodalomban túlnyomó többségben olvashatjuk bemutató funkciójú táncok ismertetéseit. Ennek feltételezhető oka a strukturalista, elemző szemlélet térnyerése. A Kárpát-medencében különösen ép formái maradtak meg a bemutató férfítáncoknak. A több évszázaddal ezelőtti összeurópai hagyomány olyan magas szintű táncszerkesztési elveket vonultat fel, ami a mai napig kiapadhatatlan forrás a szerkezeti elemzéssel foglalkozó kutatóknak (Martin 1995, 10–12).

Szórakoztató táncok a hagyományos közegekben leggyakrabban a férfítáncok, valamint a lakodalmak szüneteiben előadott táncok, esetleg mesterségtáncok voltak. Közös jellemzőjük, hogy előadójuk specialistának számított. A közösségből csak kevesen tudták elsajátítani a vir-

¹ Saját gyűjtés Ördögösfüzesen, 2000 és 2005 között és Százhalombattán ördögösfüzesiektől 2010. augusztus 20-án. Adatközlők: Hajdu Ferenc (szül. 1921), Réti János (szül. 1929) és Hideg Anna (szül. 1936).

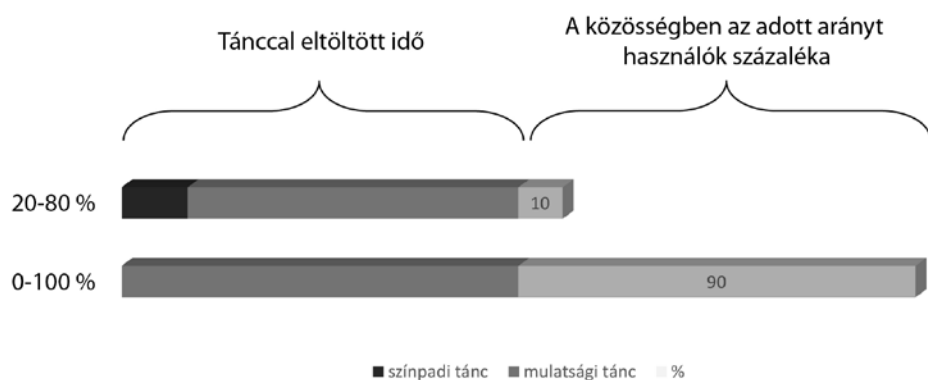
² Lásd: <http://folkradio.hu/naptar>

tuskodó táncokat. Példát erre a fent említett ördögösfüzesi gyűjtéseimben találtam. A rendszeresen táncba járó és a páros táncokat ismerő legényeknek csak nagyon kis hányada volt képes megtanulni és bemutató funkcióban előadni a szólisztikus vagy csoportos férfitáncokat. Ezzel párhuzamosan a táncot szemlélők, a befogadók is rendelkeznek egyfajta táncos tudással, hiszen a bemutató jellegű táncok alapvetően a mindenki által ismert szórakozó tánc típusok eszközökkel, a zenei illeszkedés magas fokával, táncszerkesztés vagy többszólumúság magas fokával nehezített változatai. Vagyis a befogadó nem teljesen kívülállóként élvezte, értékelte a látott előadást.

A párválasztásban is szerepe volt, de egészen más jellegű, mint a mulatsági táncok esetében. A tánckezdő férfitáncok egy idő után a táncszünetekben, külön rendelésre járt táncvá váltak, ami azt jelenti, hogy a legények virtuskodó táncait a lányok nem is láthatták, hiszen ők ebben az időben a tánc helyen kívül tartózkodtak (Pesovár 1978, 36 és 57). De vannak olyan felvételeink is, amikor a táncrend szerves részeként járt legényes a tánc térében teljesen elszigetelt módon jelent meg. A zenekar előtt virtuskodó legényt társai – akik vetélytársaikat mérlegelve vártak sorukra annyira körbevétték, hogy más nem is láthatta táncát.

A mutatványos táncok szerepe a rekreációban és a feszültségoldásban is kisebb. Bár egészen más szinten jelenik meg a virtuskodó táncok rekreációs funkciója. Az előadó egy hosszabb időszak alatt felkészül a különleges, feszültséget is magában rejtő helyzetre, a közösség előtti önálló bemutatkozásra. Így tehát maga a táncos keresi a feszültséget adó helyzetet, ami a tánc végén oldódik fel. Sikeres előadás esetén nagyon magas szintű elégedettségbe megy át, ezzel növelve a táncos önbizalmát.

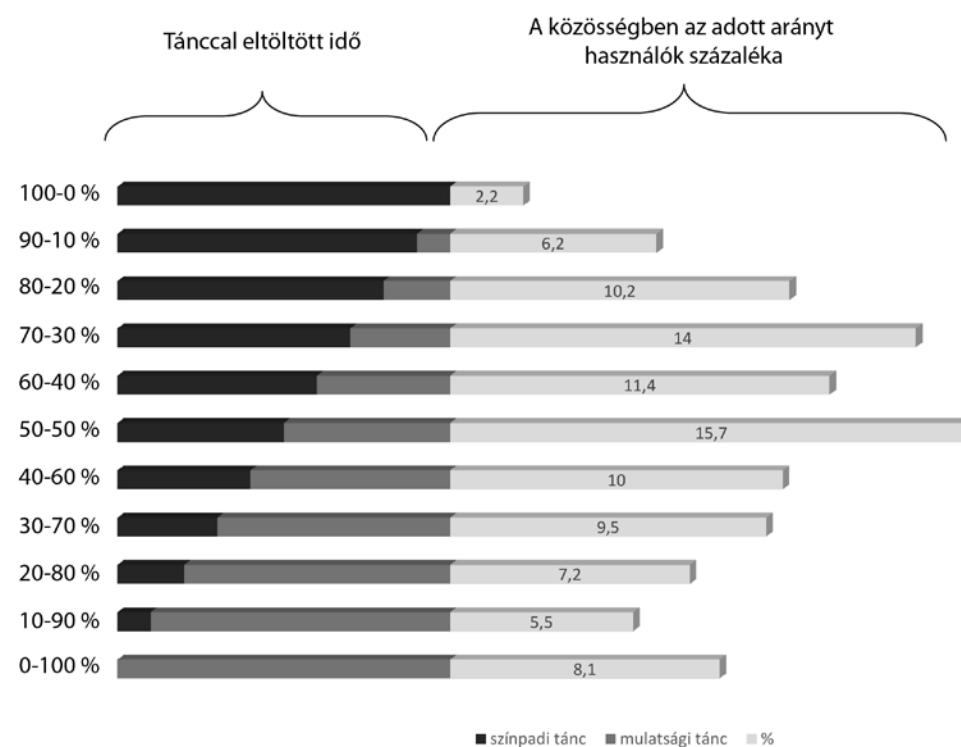
A gyakorlásra szánt idő ellenére a közösségben összességében jóval kevesebb időt töltenek a bemutató táncokkal, mint a mulatságaikkal. Gondoljunk csak bele, hogy egy faluközösség nagy többsége egy táncalkalommal egy táncrendben akár 1,5-2 órát is táncolhatja a mulatsági táncokat, míg a bemutató táncokat a közösség csak kis hányada járja, nem is mindegyik táncrendben, hozzávetőlegesen 10-15 perc terjedelemben. A teljes egészében mulatsági táncal eltöltött táncidő a közösség hozzávetőlegesen 90%-ára igaz, míg a közösség csupán 10%-ára igaz, hogy birtokában van a mutatványos táncok tudásának, de ebben az esetben is táncal eltöltött idejüknek csupán ötödét teszi ki ez a funkció (1. ábra).



1. ábra: A szórakoztató és a szórakozó tánc aránya a paraszti közösségben

A revival mozgalomban azonban egészen más arányok jelentek meg (2. ábra). Az adatok a 2011-ben elindított, néptáncosok közösségében vizsgálódó kérdőíves kutatás közel 1700 válaszadójának

erre vonatkozó válaszainak kiértékeléséből származik. Jól látható, hogy – az 1. ábrával ellentétben – a revival mozgalomban a mulatsági néptánc rovására egyre nagyobb arányban jelent meg a szórakoztató néptánc. Figyelemre méltó, hogy a válaszadóknak van olyan csoportja, akik már nem is táncolnak mulatsági néptáncot, míg a kizárólag mulatsági táncot járók aránya a hagyományos közösség 90%-ról lecsökkent 8%-ra. E két szélsőérték között számos aránypárra érkezett válasz. Legtöbbször fele-fele arányban táncolnak mindkét funkciójú táncot. De látszik, hogy a valamilyen arányban több mulatsági táncot használók összlétszáma alatta marad a nagyobb időtartamban szórakoztató táncot járók létszámának.



2. ábra: A szórakoztató és a szórakozó tánc aránya a revival közösségben

A fenti nagymértékű hangsúlyeltolódás a bemutató-virtuskodó-mutatványos táncok új műfajának, a színpadi néptáncnak a megjelenésével magyarázható. Az ilyen formán szórakoztató funkciójú néptáncvá váló mutatványos táncok több szempontból is nagy változást hoztak. Történetének részletes tárgyalására ebben a tanulmányban nincs mód. A gyöngyösbokréta mozgalom kialakulásával, eseményeivel, a hivatásos és az amatőr együttesek életére tett hatásaival foglalkozó tanulmányok részletesen bemutatják a folyamat egyes összetevőit (a Gyöngyösbokrétáról lásd: Pálffy 1970; Kovács és Megyeri 2012; az együttesekről és intézményekről lásd: Gombos 2005; Bolvári-Takács 2009; a koreográfusnemekedékekről lásd dr. Jakabné 2009). A színpadi néptánc fesztiválok, versenyek kialakulásának, számuk növekedésének, vagy a néptánc színpadi megjelenésének, sokszínűségnek (autentikus, tematikus, táncszínházi, show stb.) részletes kutatása még várat magára.

A szórakoztató tánc irányába eltolódott hangsúly mellett fel kell figyelni bizonyos funkcióváltásra is. Hiszen a színpadon, alapvetően a mások szórakoztatására előadott táncok között nemcsak a hagyományos közegekben is ebben a funkcióban (szóló vagy csoportos férfitáncok, esz-

közös táncok stb.) használatos táncok jelennek meg, hanem a hagyományos közegben kizárólag mulatsági néptáncként járt (csárdás, páros ugrások stb.) táncok a revival közegben a színpadon már szórakoztató táncá váltak.

A hangsúlyeltolódásnak és a funkcióváltozásnak kikerülhetetlen hatásai vannak. A táncgyütteseknek a színpadi megmérettetésekre fel kell készülni. Jelentős időt kell szánni a koreográfiák megtanulására, gyakorlására. Szükség van olyan szakemberre, aki a színpadi műveket összetett-ségükben megfelelő szakértelemmel képes gondozni. Értenie kell a koreografálás művészetéhez, a tánc tanításához, a viseletekhez, a táncok tágabb szokáskörnyezetéhez, a színpadtechnikához. Vagyis olyan komplex tudással kell rendelkeznie, ami több, egyenként is nagy szakértelmet jelentő terület összevonását jelenti. A táncosoktól a színpadi jelenlét egyre inkább megköveteli a színészi képességek meglétét is. A paraszti közösségekben felgyűjtött rögtönzést, egyéni jellem kibontását lehetővé tevő táncok a színpadon, és ezáltal a próbateremben leginkább megkoreografált folyamatokká, betanított mozdulatokká válnak.

Ne csodálkozzunk tehát, hogy az eredetileg mulatságra, ezzel együtt szocializációra, egyéni fejlesztésre alkalmas táncok fejlesztő ereje lecsökkenhet. Hiszen a koreográfiák táncfolyamatainak betanulása, gyakorlása mellett már nem jut idő a rögtönzésre. A gyermek táncgyüttesek esetében egyre kevesebb gyermekjátékot láthatunk. Így a játékok komplex fejlesztő hatása nem ér célba. A pedagógusoknak egyre nehezebb megtalálni az eredeti mulatsági néptánc és a színpadi néptáncok átadásához megfelelő helyes módszerek, modellek megfelelő arányát.

Összegzés

Az eddigi antropológiai szakirodalomban a néptáncok funkcióinak feltérképezésekor számos felosztást javasoltak. A számtalan közös vonás közül ebben a tanulmányban a mulatsági-szórakozó és a virtuskodó-bemutató-mutatványos funkciókra került nagyobb hangsúly. Az eddigi nemzetközi néptáncos antropológiai tárgyú munkák elsősorban a rituális, vallásos funkciójú táncokat vizsgálták a társadalmi élet fontos tényezőiként. A Kárpát-medencére jellemző mulatsági táncok közösségekben betöltött szerepét kevéssé kutatták. Erről a területről túlnyomó részben a táncok szerkezetét feltáró munkák születtek.

A bemutató funkció új műfajjal, a színpadi néptánccal bővült. Az így létrejövő hangsúlyeltolódás jelentős a néptáncok hagyományos közegében megismert néptáncfunkciók tekintetében. A revival mozgalomban a rituális funkció szinte teljesen eltűnt, a mulatsági funkcióra jóval kevesebb idő jut. A bemutató-virtuskodó-mutatványos szavak helyett használhatjuk a szórakoztató funkciójú néptánc kifejezést is. Mutatva ezzel, hogy az előadók és a befogadók személye egyre távolodik egymástól. A nézők sok esetben már nem művelik az adott formanyelvet, így a hagyományos közegtől eltérő módon vesznek részt a bemutató funkciójú táncokban.

Ezzel együtt bizonyos tánc típusok esetében funkcióváltás is történik. A korábbi mulatsági táncból a 21. századra bemutató tánc lett. A jelen kor néptáncosa jóval több időt tölt a magyar néptánc hagyományra egyáltalán nem jellemző beállított, megkoreografált folyamatok megtanulására, mint a rögtönzött néptánca. A színpadi néptánc túlsúlyba kerülése több szempontból is hasznos lehet: igazodik a megváltozott társadalmi önkifejezéshez és erősíti a magabiztosságot, határozottságot, hozzásegíti művelőjét a 21. században egyre fontosabb „önmarketinghez”. A színpadi néptánc nélkül ma elképzelhetetlen lenne – az egyre jelentősebb társadalmi viselkedésmódokat, viszonyítási pontokat közvetítő – megjelenés a médiában. Így a néptánc léte, formanyelve könnyebben eljut a nem néptáncosokhoz.

Szerencsére a színpadi néptánc nem zárja ki teljesen a mulatsági néptánc eredeti, szórakozás és párválasztás szerepköreit sem, azonban kevéssé szolgálja azokat. Félő, hogy a szórakoztató néptánc

térnyerésével – ha a fenntartók, vezetők, pedagógusok nem tudnak, vagy nem tehetnek semmit – számos veszély jelenik meg. Eltűnhetnek nagyon fontos, az élet más területére pozitív hatást jelentő funkciók (rekreáció, feszültségoldás, páros lét megélése, beleérző képesség, önmagunk és társaink megismerése). Nőhet a szakadék a nem néptáncos vagy kezdő néptáncos befogadó és a néptánc között („Ez gyönyörű, de én ilyet sohasem fogok tudni!”). Legrosszabb esetben akár a rögtönzött, változatokban élő hagyomány el is tűnhet, ha a koreográfiák táncfolyamatai mellett nem kap elég figyelmet az improvizáció, az újraalkotás.

Zárásként két idézettel hívom fel a figyelmet a rögtönzött, mulatsági funkciójú néptáncok társadalomban betöltött szerepére.

Sebő Ferenc mesélte, hogy „Tinka [Martin György] elkezdett dohogni, hogy két komoly baj van azzal, amit mi művelünk: nincs nyitva az ajtó, és nem ismerjük a táncot. Azt javasolta, vagy tanuljuk meg rendesen, vagy hagyjuk abba, mert máshogy nem fogjuk élvezni. A széki zene és tánc is pontosan ugyanolyan, mint a dzsessz: az improvizálásra épül, csak hogy mi ezt nem tudtuk, mert bizonyos formában eljátszott idézeteket kaptunk, de rögtönözni csak akkor tud az ember, ha a zenei nyelv alapjait és szabályait is rendesen megtanulja” (Németh 2015).

Peterson Royce (1977, 96) Lawlerre hivatkozva Szókratész táncval kapcsolatos gondolatait közli: „[Szókratész] igen nagyra tartotta a táncot, és javasolta a minél szélesebb körű elterjesztését az egészség, a teljes és kiegyensúlyozott testi fejlődés, a szépség, a mások boldoggá tétele, a fogyás, a jó étvágy elérése és a nyugodt alvás élvezete érdekében.”

Irodalomjegyzék

- Bolvári-Takács Gábor (2009): Rögös úton. Dokumentumok az Állami Balett Intézet első tanévéből. In: Németh András et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás, Budapest.
- Dr. Jakabné Zórándi Mária (2009): *A „Magyar Iskola”*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest. (Doktori disszertáció.)
- Felföldi László (1987): Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban. *Ethnographia*, 98. évf. 2–4. sz. 207–226.
- Felföldi László (1997): A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban. In: Kóvágyó Zsuzsa (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1996–97*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 100–108.
- Gombos András (2005): *Hagyományörző mozgalom és együttesek Magyarországon*. <http://www.muharay.hu/index.php?menu=133>
- Geertz, C. (1980): *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton University Press, Princeton.
- Internationalism in Dance: Past, Present and Future*. International Roundtable (1990). Dance, USA.
- Kaeppler, A. L. (2000): Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, 32. évf. 1. sz. 116–125. <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic152817.files/dance.pdf>
- Kallós Zoltán és Martin György (1970): A gyimesi csángók és táncletei táncai. In: Maács László és Dienes Gedeon (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–70*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 195–254.
- Kovács Henrik (2010): Forr-más, Naprózsafa, Vecsernyica, Hajtóra és társaik. *Diósdí Krónika*, 4. évf. 2. sz. 14.

A legfontosabb társművészet oktatásának módszertana az Állami Balett Intézetben 1958 és 1970 között*

- Kovács Henrik és Megyeri István (2012): Népművelés a néptánc eszközeivel – népművészet és a Gyöngyösbokréta ideológiája. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos táncművészet metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Kürti László (2014): Táncantropológia és kritikai táncstudomány. *Magyar Tudomány*, 175. évf. 6. sz. 740–748.
- Martin György (1979a): *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai, Budapest.
- Martin György (1979b): Tánc. In: Ortutay Gyula (szerk.): *A magyar folklór*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Martin György (1995): *A magyar táncstílusok és táncdialektusok*. Planétás, Budapest
- Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 211–248.
- Németh Marcell (2015): *Maguk miért etetik reneszánsz tényérből a csirkét? – Interjú Sebő Ferenc-cel*. <http://dalszerzo.hu/2015/10/17/maguk-miert-etetik-reneszansz-tanyerbol-a-csirket-interju-sebo-ferenc-cel/>
- Pálfi Csaba (1970): A Gyöngyösbokréta története. In: Dienes Gedeon és Maác László (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1969–70*. Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 115–161.
- Pesovár Ferenc (1978): *A magyar nép táncélete – Tánctanulás, táncalkalmak, táncrendezés*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Peterson Royce, A. (1977): *The Anthropolology of dance*. Indiana University Press, Bloomington–London.
- Ratkó Lujza (2002): A néptánc tartalmi elemzése. *A Nyíregyházi Jósza András Évkönyve*, 44. évf. 257–265. http://folkradio.hu/folkszemle/ratko_neptanctartalmielemzese/index.php
- Vasas Samu (1993): *A kalotaszegi gyermek. A személyiségfejlődés népi hagyományai Kalotaszegen*. Kráter–Calírom, h. n.

Vajon melyik művészeti ág a tánc legfontosabb társművészete? Remélem, a cím kissé talányos utalását az Olvasó is úgy értelmezi, hogy ez nem más, csakis a zene. A zene, ami egyik igen fontos, talán legfontosabb kiegészítője egy táncelőadásnak. Tudjuk persze, hogy a hangzó matéria mellett a látvány – a szintén meghatározó szerepet betöltő díszlet és jelmez – is fontos összetevő. A zene azonban a táncnak egyetlen olyan társa, amely minden más komponensnél jobban „megcsinálhat” – kiemelhet, támogathat – vagy éppen tönkretelhet egy előadást (Searle 1973, vii). Rendkívül fontos tehát, hogy a táncművész a lehető legjobban ismerje azt a közeget, amelyre mozdulatait megkomponálták. Az ismerkedés megkerülhetetlen, és ideális esetben életfogytig tartó: végigkíséri az egész művészi pályát, melynek kezdő lépései az első tánclépésekkel egy időben kell, hogy megtörténjenek. A táncművész zenei képzésének fontosságát bizonyítandó több száz évre visszamenően számos példát találunk Európa jelentős táncpedagógiai intézményeiben.

A tánc és a zene egyidejű, magas szintű oktatásának gyümölcseként született meg például 1689-ben az első angol opera, Henry Purcell *Dido és Aeneas* című alkotása. Josias Priest, Chelsea lányiskolájának táncmestere olyan alkotást rendelt Purcelltól, ahol tanítványai zenei és táncban való jártasságukat egyaránt megcsillogtathatták. Előbbire a viszonylag egyszerű, ám igényes kidolgozású hangszeres szólamok, utóbbira a sok táncbetét adott alkalmat.

Nagyot ugorva a művészetek történetében: a 19. századi cári Oroszországban, az etalonnak számító szentpétervári balettiskolában is nagy súlyt helyeztek a táncosok sokoldalú, átfogó zenei képzésére. Különleges eseménye volt a budapesti kulturális életnek a szentpéterváriak első fellépése 1899 júniusában. A látogatás apropóján a *Nemzet* című napilap az orosz balettiskolát bemutató cikkében az ottani oktatásról szót ejtve kiemelte, hogy a növendékek magas óraszámban tanulnak zenét.¹

Az intézményes hazai táncoktatás tantervében már több mint száz éve is helye volt a zenei tantárgyaknak. Tánc történeti kutatásoknak köszönhetően ismeretes, hogy Szűcs Jenő, a Magyar Királyi Operaház táncosok képzésére elemi iskolájának igazgatója, már 1912-ben fontosnak tartotta, hogy bevonja a táncosok képzésébe a zenei tárgyakat. Beadványában a következőket írta: „Midőn az 1908-iki évben a m. kir. Operaház elemi iskolájának szervezése iránt előterjesztést tettem, szem előtt tartottam az Operaház eminens érdekét: a balett-növendékek bizonyos fokú zenei kiképezését, miért is az eredeti tantervbe a zongora tanítását, mint fakultatív tantárgyat, beállítottam [...]” (idézi Bolvári-Takács 2014, 71).

Nagyon is tudatos döntésnek tűnik tehát, hogy már az Állami Balett Intézet (ÁBI) megalapításakor fontos szerepet kapott a zeneoktatás, mely mindezidáig feltáratlan terület volt az intézmény múltjának alapkutatásaiban. Jelen előadás a rendelkezésre álló primer források gondos áttanulmányozása után az ÁBI működésének korai szakaszát vizsgálva, az 1958 és 1970 közötti zeneoktatás módszertani vonatkozásainak bemutatását vállalta fel.

A Magyar Táncművészeti Főiskola könyvtárában, illetve levéltárában végzett feltáró munka alapján az ÁBI első, zenei oktatást célzó, szisztematikusan összeállított curriculumát az 1958/59-es tanévre vonatkozóan találjuk. Már az évszám sejtetni engedi (a kutatás pedig ezt a sejtést

* A tanulmány a NKFIH K115676 számú kutatás keretében készült.

¹ *Nemzet*, 1899. június 3. (a cikket idézi Bolvári-Takács 2014, 20).

messzemenően alátámasztotta), hogy a kor szelleme – az '50-es évek ideológiája – az intézmény minden oktató tantervében kitapintható. A dokumentum elején például – mintegy mottóként – a *Szervezeti szabályzat* 2. §-ának részlete olvasható: „Az Intézet feladata szakmailag jól képzett, haladó szellemű táncművészek nevelése, akik művészetükkel a dolgozó nép ügyét szolgálják.” A szakoktatás tantervének összeállításában is hangsúlyozottan – az egyébként valóban példaértékű – szovjet balettpedagógia tapasztalatait kamatoztatták, „felhasználva azokat az eredményeket, amikkel a szovjet koreográfiai intézetek programján, szovjet szakkönyveken és a Magyarországon járt szovjet balettmesterek eleven tanításán keresztül” ismerkedtek meg. Mint a későbbiekben látni fogjuk, a szovjet művészet befolyása a zeneoktatásban is érezte hatását.

A mai struktúrához hasonlóan az ÁBI keretén belül az oktatás akkoriban is két területen folyt párhuzamosan: a leendő táncművészek szakoktatását közismereti oktatás (általános iskola és gimnázium) egészítette ki. A szakmai képzés éppúgy kilenc évig tartott, mint ma, amiben az első hat év felelt meg az alap- és középfokú tanulmányoknak, az utolsó három év pedig a művészképző volt.

A zenei oktatás felépítése a maiéval összehasonlítva azonban jelentősen más volt akkoriban. Az első három évfolyamban, a heti 15 órás szakmai oktatás keretein belül heti egy órában a szolfézs tudományával ismerkedtek a jövődi balett-táncosok.² Ezt követően, a IV–VII. évfolyamon, a szolfézs helyett heti kétszer 20 perces egyéni zongoraórái voltak a növendékeknek. A VIII–IX. évfolyamon már nem tanultak a hallgatók zenei tantárgyat. A VIII. évfolyamon a zongorát felváltotta a csak ezen az évfolyamon, mindössze egy évig oktatott tánc történet és/vagy a vívás, melyet szintén kizárólag ezen az évfolyamon tanultak a hallgatók. Az utolsó évben már csupán két tantárgy szerepel az általános tantervben: a klasszikus tánc és az emelés. A zeneoktatás akkori elismertségét mutatja, hogy mind a szolfézs, mind a zongora a klasszikus tánc, a történelmi társastánc, a népi gyermekjáték, a táncírás, a színpadi játék, a karaktertánc és az emelés mellett – tehát a szorosán vett szakmai tantárgyak társaságában –, a balettnövendékeknek előírt szakoktatás tantárgyainak sorában, és nem a közismereti tantárgyak között szerepelt.

A szolfézs tanításának programja

A szolfézsoktatás programját vizsgálva eltéveszthetetlen az akkor még élő Kodály Zoltán hatásának és szellemiségének megjelenése. (Ne feledjük, Kodály jelenléte, pedagógiai elképzelései ekkor még nagyon is kézzelfoghatóan kimutathatók voltak Magyarország zenei életében, az iskolák énekóráinak óraszámában és tananyagában is.) A Kodály-hatás leginkább abban mutatkozik meg az ÁBI szolfézs tananyagának programjában, hogy az elméleti ismeretek elsajátítása mellett nagy súlyt fektettek a gyakorlati zenei ismeretekre is. Így nem meglepő, hogy a tananyag központjába a lapról olvasás és a zenediktálás került. Az ÁBI szolfézsoktatásának programja rámutat: „A szolfézs tanítás célja, hogy a növendékeink a zenét ne csak ösztönösen érzékeljék, hanem képesek legyenek tudatosan hallani, formákat felfogni, fölismerni és emlékezni, hogy zeneileg is művelt táncosokká fejlődjenek. [...] Tekintettel voltunk arra, hogy az Állami Balett Intézetben növendékeink az első három évfolyamban a szolfézs tanulóval párhuzamosan nem hangszeres zenét, hanem táncot tanulnak. Éppen ezért az átlagnál nagyobb súlyt helyezünk a memória fejlesztésére és a formák felismerésére – [a] hallott (és nem látott) zene tudatosítására.” Az első három évfolyam irányelve, módszere és gyakorlata – a programot összeállító Debreceni Miklósné intézeti zenetanár megjegyzése szerint – csak csekély eltérést mutatott a Fővárosi Zeneiskolák Szervezetének programjától. (Ha ezt a tantervet a mostani zeneiskolai szolfézs tantervekkel vetjük össze, megállapítható, hogy az ÁBI első évfolyamának szolfézs-tananyaga a mostani alapfokú művészeti iskolák, azaz a zeneiskolák zenei előképzettségének követelményeit, a második évfolyam az első osztályos szolfézs, a

² Lásd a *Függelék 1. táblázatát*.

harmadik évfolyam pedig a mai szolfézs tanterv első-másodikos tudásanyagát foglalja magában.)³

Hogy közelebbi képet kapjunk a vizsgált időszakban az ÁBI-ben folyó zeneoktatásáról, elengedhetetlen, hogy megvizsgáljuk, milyen tankönyveket használtak az akkori zenetanárok. A mai szolfézsórák abszolút főszereplője, Dobszay László alapvető szolfézs-könyv-sorozata, *A hangok világa* (Dobszay 1966–1969), immár közel félévszázados ugyan, de ezek kötetei csak 1966-tól jelentek meg, tehát még nem szerepelhettek az első tantervekben.⁴

Szerepeltek viszont Irsai Vera *Szolfézs-példatárának* kötetei (Irsai, Agócsy és Szőnyi 1953; J. Irsai 1955), Kodálytól az Énekeljünk tisztán (Kodály 1959), az Ötfokú zene (Kodály 1958), a *333 olvasógyakorlat* (Kodály 1962), és a *Bicinia Hungarica* I-II. füzet (Kodály 1958; 1960). Használták a Kodály szerkesztette *Iskolai énekgyűjtemény* I–II. kötetét (Kodály 1943), és szerző megjelölése nélkül az *Egynemű kórusok* és a *Kétszólamú gyermekjátékok* című köteteket. A dalgyűjtemények közül felsorolták a *Tiszán innen, Dunán túl* (Borsy és Rossa 1951), a *Népek dalai* (Benedek és Vig é. n.), a *Szabad népek dalai* (Barát, Borsy és Fejér 1951) című kiadványokat. Tanultak a *Körbe-körbe* című kánongyűjteményből (Kerényi 1935), egy közelebbi meghatározás nélküli, kétszólamú szovjet dalokat tartalmazó kiadványból és a „Gát-füzet”-ből.⁵ A tananyag programjában a kiadványok felsorolásának végén szereplő „stb.” azt sugallja, hogy ezen kívül a tanár belátása és tetszése szerinti más kiadványokból is válogathatott.

A tanterv összeállítója minden évfolyamban hat egységben dolgozta fel a szolfézs tantárgy követelményeit, melyek az évfolyamok előrehaladtával fokozatosan egyre nehezebbek, sokrétűbbek és hosszabbak lettek. A hat egység a következő volt: (1) Dallam és szolmizálás. (2) Ritmus. (3) Többszólamúság. (4) Írás-olvasás. (5) Elmélet. (6) Forma.

Dallam és szolmizálás

A dallam és szolmizálás tervezett követelményei szerint az I. félévben a s-m; s-l-s-m; s-m-d; s-l-m; m-r-d; s-m-r-d; l-s-m-r-d pentaton-formulákat gyakorolták, mely a II. félévben kibővült a fá-val és ti-vel – s-f-m-r-d; m-r-d-t,-l, – tehát a leendő táncművészek már pentachorddal⁶ is megismerkedtek. A szolmizálást ekkor még elsősorban kézzelről énekeltek.

A dal tanulást az első két hónapban 6-8 mondóka megtanulása vezette be, majd mindhárom évfolyamban követelmény volt 15 dal elsajátítása. Ezek gerincét a vizsgált dokumentumok szerint a magyar népdalok adták, de a tanterv hangsúlyozta, hogy „legyen közöttük néhány a baráti népek dalaiból és néhány mozgalmi dal” is. A III. évfolyamon ezért kerülhetett bele a külön fiúknak javasolt dalok sorába többek között a *Dal a géppuskáról* és a *Zúg az akna*, a fiúsnak vélt *Garibaldi*, az *Én vagyok a kunsági fi*, a *Béreslegény* és a *Már én többet nem kapálok* című dalok mellé. A II. évfolyamon kibővült a szolmizáció köre az oktáv terjedelemben, és intenzíven gyakorolták a dúr és moll hármashangzatok szolmizációját: d-m-s; d-s-d; d'-s-m-s; l,-d-m; l-m,-l; l-m,-d,-m; a III. évfolyamon pedig már a „dó-sor tával” (d-r-m-f-s-l-ta-d → mixolíd), és a „lá-sor fi-vel” (l-t-d-r-m-fi-s-l → dór) fogalmával ismerkedtek a tanulók.

Ritmus

Az első évfolyam ritmussal kapcsolatos tervezett anyagában a 2/4-es és a 4/4-es ütem szerepel, melyet tapssal, dobolással, járással, valamint a hangjegyértékek összehasonlításával kívánt szemléltetni és gyakoroltatni a tanterv összeállítója. Követelmény volt a ritmuselemek hallás utáni

³ Lásd a Művelődési és Közoktatási Minisztérium: *Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja – szolfézs* (1998, 24–89), valamint a Magyar Zeneiskolák és Művészeti Iskolák Szövetsége által kiadott szolfézs tantervet (2011).

⁴ Az ÁBI szolfézsoktatásában a hatkötetes sorozatból az első négy kötet használata lett volna reális.

⁵ A „Gát-füzet” nagy valószínűséggel Gát (1939) vagy Gát (1950).

⁶ A pentachord görög eredetű zenei szakkifejezés, melynek jelentése öt egymás utáni hang.

felismerése, valamint az új elemek kikeresése a tanult dalokból. A második évben került sor az összetett ritmusok (a kétféle pontozott ritmus és a szinkópa), a 3/4-es ütem tanulmányozására, valamint a negyed- és nyolcadszünetek gyakorlására – hangsúlyos helyen kontrázással. A harmadik évben a tanult dalok ritmikai elemzésével fejlesztették a tanulók ritmusérzékét.

Többszólamúság

A dokumentumok tanúsága szerint nagy súlyt fektettek a több szólamban való éneklésre, valamint arra, hogy a tanulók saját maguk is létrehozzanak többszólamúságot, melynek megvalósítása igen komoly szellemi teljesítményt kíván. Két szólamban már az első évfolyamban is énekeltek – kézjelről és kottából is. Adott dallamhoz dudakíséret, orgonapont, dallam- és ritmusostinato társulhatott, illetve terveztek kánont dallammal és a dallam ritmusával is. A gyakorlatokat először csoportban, majd egyénenként is végezték, utóbbinál a kéz és a láb egyszerre dolgozott. A második és harmadik évfolyamban ehhez a szekcióhoz további részletezést nem találunk a tantervben, csupán azt tudhatjuk meg, hogy a „Példatárból”, a Kodály *Bicinia I.* kötetéből és a „Gát-füzetből” válogattak gyakorlatokat.

Az írás-olvasás

Mint arra már utaltam, a szolfézs tananyagának programjában nagy hangsúlyt helyeztek a szolfézs gyakorlati részére, így a zenei írás-olvasás súlyponti helyet kapott a szolfézsoktatásban. Itt is – a többi kategóriához hasonlóan – a fokozatosság elvére épült a tervezés. Először ismert dalok ritmusának írásával kezdtek, emlékeztetőből is, melyet tapssal és járással készítettek elő. Ezt követte a dallamírás, kezdetben betűskottával, majd a vonalrendszerbe írt hangjegyekkel. Ezt mind a ritmusdiktálásnál, mind a dallamírásnál az úgynevezett visszhangírás-technikával gyakoroltatták: az I. félévben kétütemnyi 2/4-es ütem, a II. félévben négyütemnyi dallam leírásával. A tananyag megalkotója tervezte, hogy a tanulók majd ritmusképleteket is szerkesztenek, először csak egy, majd két ütemet, később motívumot is. A lapról olvasás anyagának a tantervben előírt 45 gyakorlatát mindhárom évben a „Példatár” anyagából válogathatta a tanár. (Az első évben az 1-100., a második évben a 100-300. gyakorlat közül, a harmadik évben pedig a 100. gyakorlattól a tankönyv végéig válogatva.) Az utolsó szolfézs évben már követelmény volt az abszolút hangnevek és a módosítójelek ismerete is.

Elmélet

A szolfézs gyakorlati oktatásához képest meglehetősen szerény elméleti anyagot kellett elsajátítaniuk a tanulóknak. Az I. évfolyamon a tempók, a dinamika, a dó és lá pentaton, a dó és lá pentachord fogalmával kellett megismerkedniük, a II. évfolyamon ezt egészítette ki a dúr és moll hangsorral való ismerkedés, a III. évfolyamon pedig a dórral és a mixoliddel, valamint a „fontosabb” hangközök feldolgozásával.

Forma

A formatani ismeretek az első évben a ritmus és dallam kérdés-feleletének megismerésével kezdődtek, amit egy évvel később már kibővítettek az azonosság (ismétlés), a hasonlóság (variáns) és az alsó és felső kvintváltás megtanulásával. A II. évfolyamon további cél volt, hogy a rövid terjedelmű klasszikus művekben – elsősorban a tanulók által ismert balettművekben – hallás után felismerjék az egyes formarészek végét. A III. évfolyamon a népdalelemzés részeként tudni kellett az egyes népdalorok betűvel való jelölését, valamint követelmény volt a klasszikus zene egyszerűbb alkotóelemeinek (periódus), valamint egyszerűbb formáinak (például a dalforma, kisorondó forma) ismerete.

A zongora tanításának programja négy évfolyam számára

A zongora tantervet az ÁBI tanárai – Debreceni Miklósné, Kende Ernőné, Nemes N. Éva és Reményi Gézané – állították össze.⁷ A zongoratanítás céljaként határozták meg, hogy „a jövő táncművészeit zeneileg fejletté tegye, nevelje a növendékek művészi ízlését és elősegítsük, hogy élővé váljék bennük a tánc és zene összefüggése.” Obligát megjegyzésként pedig: „Programunk célkitűzéseinél figyelembe vettük azt a segítséget, amit a szovjet pedagógia nyújt.” A zongora tanterv a 13-16 éves korosztály számára készült; a követelményeket átlagképességű növendékekre, adottságaik szerint személyre szabták. A négy évre tervezett anyagot úgy válogatták, hogy az igazodjon az ÁBI speciális követelményeihez, a tananyag nagy része ezért tánczene. Ennek (is) köszönhetően szerepelnek a Haydn: *Táncok*, Beethoven: *Táncok*, Schubert: *Keringők*, Händel: *Leichte Tänze*, Régi táncok gyermekeknek, Chopin: *Mazurkák*, Strauss: *Keringők* című kiadványok.

Az intézeti zongoratanárok figyelmet fordítottak arra, hogy már a kezdetektől minél több zenetörténelmi korszak zenéjét megismerjék a növendékek, így a tanterv a barokktól a 20. századi zeneszerzőkig ajánl gyűjteményeket, kottákat. A program tekintettel volt arra, hogy az oktatásra csupán heti 2x20 perc jutott és a növendékeknek minimális gyakorlási lehetőség állt rendelkezésre. Ennek fényében kérdéses, hogyan tudták az egy tanévre előírt 20-25 darabot, különböző stílusokban, különböző technikai követelményekkel megvalósítani. Magyarazatot talán a tanterv két egymás mellé kerülő mondata adhat, melyek között látszólag ellentmondás feszül: „Minőségi megoldás kevés anyagon”, illetve a „Sok anyag eljátszása irodalom-ismeret és lapról-játszás céljából”, ami az jelentheti, hogy csak néhány darabot dolgozott ki igényesen tanár és diák, a stílusismeret elmélyítése okán több kompozíciót pedig csak átjátszottak. A lapról olvasást – a szolfézsához hasonlóan – itt is kiemelten kezelték, hiszen a hangszeres prima vista olvasást kezdetől fogva rendszeresen gyakoroltatták – az éppen adott évfolyam zenei és technikai fokánál jóval könnyebb anyagon.

A tanulandó művek kiválasztásában a tanterv szabad kezet adott a tanárnak, aki a hatalmas zongorairodalomból „a sok értékes, az ifjúság számára írt mű közül, a növendék adottságainak és körülményeinek figyelembevételével megfelelő változatos anyagot állíthatott össze, olyan műveket, melyek a [tanulók] érdeklődését felébresztik, ugyanakkor zenei és technikai tudását továbbfejlesztik.” Minden bizonnyal ezért szerepelnek a III. évfolyam anyagában a növendékekhez feltehetően közelálló *Balet- és Opera-albumok*,⁸ melyekben a napi munka során hallott, ismert zeneművek könnyített változatai találhatók. Kötelező volt keleti szomszédaink zeneszerzőinek műveit is bevenni a programba. Konkrét kiadványt kettőt találunk: az I. évfolyam kottái között Grecsanyinov: *Kis darabok*, a II. évfolyamon Kabalevskij: *12 könnyű zongoradarab (op. 39)* című kiadványát olvashatjuk, de ezeken kívül is minden évfolyam követelményében ott szerepel a „szovjet zongoradarab”, „szovjet művek” „négykezes: szovjet gyűjtemény”. Az ideológiai kötelezettség, a szovjet szerzők zongorapedagógiai műveiből való válogatás persze nem jelentett minőségi engedményt, magam is sok értékes és pedagógiailag hasznos művet tanultam és tanítottam szovjet zeneszerzőktől.

A művek kiválasztásában fontos szempont volt, hogy a magyar népzene megkedveltetése és megismertetése céljából a népdalfeldolgozásokon kívül évenként egy-két népdalt ének-zongorakíséretes változatban is felvettek a programba. A zongoratechnikát tökéletesítő gyakorlatokat a III. évfolyamtól kellett tanulni. Ekkortól kezdték tanítani a skálákat egy és két kézzel, a hármashangzat-felbontásokat és az akkordokat, valamint az egyszerű kadenciákat. Ami az etűdöket illeti, a III. évfolyamon ajánlott Karl Czerny *Könnyű technikai gyakorlatok* című gyűjteményéhez

⁷ A zongora tanításának programját lásd a Függelék 2. táblázatában.

⁸ *Kis kezek – nagy mesterek. Balet- és Opera-album* (1951); *Kis kezek – nagy mesterek. Opera-album* (1957).

a IV. évben – a körülmények ismeretében talán kissé túlzóan – már Bertini etűdjeiből is lehetett válogatni.

Az összeállítók igényességét mutatja, hogy már az I. évfolyamtól következetesen szerepel a tantervben négykezes tanítása is, mely a zongorát tanulók kamarazenélésének egyik legkönnyebben elérhető formája.

Zeneoktatás a gyakorlatban

Felmerül a kérdés, vajon milyen módon valósult meg a vizsgált időszak zenetanításának programja. Ehhez egy-egy mintavétel erejéig az ÁBI két egykori növendékének visszaemlékezéseit hívtam segítségül.

Szakály György 1967 és 1976, Lőrinc Katalin pedig 1968 és 1977 között volt az ÁBI diákja. Az alábbiakban a velük készített, zenetanítással kapcsolatos interjúik kivonata olvasható.

Szakály György visszaemlékezése az ÁBI zeneóráira

Solt Erzsébet és Macher Lajos voltak a zongoratanárai. A zongoraórák tanulságosak voltak, mert nemcsak a technikai dolgokat tanulták meg (például az ujjrendet, skálákat, etűdöket, előadási darabokat), hanem sok mindent megtudtak a zongoraórákon a zeneszerzőkről is. Minden tanév végén vizsgázni kellett.

Gyakorlásra csak minimális idő jutott, mert a kollégiumban mindössze egy zongora volt, és a hangszer elhelyezése is mindig problémát jelentett. Egy idő után azzal szembesültek az oktatók, hogy bár a zongoraoktatás nagyon jó, nagyon hasznos és szükséges, de az egyéni zenei képzés egyre inkább megvalósíthatatlanná vált. Akkoriban ugyan még nem volt annyi növendék, mint manapság, mégis nagyon sok időt vitt el, és nem fért bele a korrepetitorok idejébe. (Ők voltak a zongoratanárok is.) Mivel jelentősen megnőtt a tanulók terhelése, a zongorát vették ki az oktatásból, ez tűnt a legegyszerűbbnek.

Az akkori növendékek zenei ismeretszerzését nagyban elősegítette, hogy nagyon sok előadáson felléptek az Operaházban. Így „belülről” ismerték meg többek között a *Manon Lescaut*-t, a *Bánk bánt*, a *Turandot*-ot, a *Lammermoori Luciát*, a *Faustot*, a *Rigolettót*. Ezenkívül rendszeresen jártak operába, nagy élmény volt például *A varázsfuvola* előadás. Az ilyen látogatások előtt és után mindig beszéltek a művekről.

Szakály György ma is nagyon fontosnak tartja a balettnövendékek általános zenei képzését. Fontos, hogy a mester az órán felhívja a növendékek figyelmét a zene különlegességeire. Manapság azonban – részben a felgyorsult élettempó miatt – csak kevés idő jut a balettórákon a zene sajátosságainak (tempók, ütemmutatók, sajátos hangsúlyok, ki az adott zenemű szerzője) megbeszélésére.



1. kép: Szakály György (jobbról a negyedik) Gál Jenő osztályában, 1970-ben⁹

Lőrinc Katalin visszaemlékezése az ÁBI zeneóráira

A szolfézsoktatás az iskolai osztályteremben zajlott, s ugyanolyan volt, mint bármely 45 perces tanóra. Egyik kedvenc népdala lett az itt tanult *„A csitári hegyek alatt...”* Zongorára Dala Gabriella tanította. Az óra egyenként, külön beosztásban zajlott, egy balett-terem pianínójánál. A tanárnő kérte a házi feladatot, majd vettek újat, mutatta, gyakoroltatta, ismételtették a régebbi etűdöket.

Arra a kérdésemre, hogy mire volt elegendő a heti 2x20 perces zongoraóra, a következő választ kaptam: „Amire nekünk kellett – a muzikalitás gyakorlati előmozdítására –, arra elég volt. Elég sokat haladtam: még Beethovent is játszottam, ameddig nem mindenki jutott el. Amikor az Állami Balettintézetben folytatott tanulmányaimat követően Brüsszelbe mentem egy évre Maurice Béjart (Mudra) iskolájába, ott szabadidőmben (kölcsönként kottákból) gyakoroltgattam, hogy ne vesszen el, sőt gyarapodjon ez a tudás. Később erre sajnos már semennyi időm nem jutott – játszani tehát már nem tudnék. Viszont a szolfézsstudásom elég mélyen rögzült: ma is szabadon „blattolva” szolmizálok, felismerem a hangközöket, könnyedén bánok a ritmusképletekkel.”

⁹ A fénykép forrása: Keleti 2011.

Saját táncos pályájuk tapasztalatait összegezve mindkettejük egybehangzó véleménye, hogy nagyon fontos a táncot tanuló növendékek általános zenei képzése egy táncot tanító intézetben.

Hogy hogyan alakult a zeneoktatás programja az elkövetkező években, az egy következő előadás és tanulmány témája lesz.



2. kép: Lőrinc Katalin és Gombosi László 1969-ben¹⁰

¹⁰ Fényképezte: Tóth László.

Függelék

I. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	6, illetőleg 9 óra*
Történelmi társastánc	2 óra
Népi gyermekjáték	1 óra
Szolfézs	1 óra
Táncírás	1 óra
Évfolyam vezetői	1 óra
Összesen:	12, illetőleg 15 óra

*Amennyiben az évfolyam létszáma 16 főnél nem több, napi egy óras klasszikus tánckét kapnak, ha azonban az évfolyam ennél nagyobb létszámú, a növendékek napi másfél órás leckét kapnak.

II. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Történelmi társastánc	2 óra
Népi gyermekjáték	1 óra
Szolfézs	1 óra
Táncírás	1 óra
Évfolyam vezetői	1 óra
Összesen	15 óra

III. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Történelmi társastánc	2 óra
Szolfézs	1 óra
Néptánc	1 óra
Táncírás	1 óra
Évfolyam vezetői	1 óra
Összesen	15 óra

IV. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Történelmi társastánc	2 óra
Néptánc	2 óra
Táncírás	1 óra
Évfolyam vezetői	1 óra
Zongora	kétszer 20 perc egyéni
Összesen	16 óra

V. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Karaktertánc	3 óra
Táncírás	1 óra
Évfolyam vezetői	1 óra
Zongora	kétszer 20 perc egyéni
Összesen	15 óra

VI. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Karaktertánc	3 óra
Történelmi társastánc	2 óra
Évfolyam vezetői	1 óra
Zongora	kétszer 20 perc egyéni
Összesen	16 óra

VII. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Karaktertánc	2 óra
Színpadai játék	1 óra
Emelés	1 óra
Történelmi társastánc	2 óra
Zongora	kétszer 20 perc egyéni
Összesen	16 óra

VIII. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Színpadai játék	2 óra
Vívás	1 óra
Emelés	2 óra
Tánc történet (társastáncok)	1 óra
Összesen	15 óra

IX. évfolyam	Heti óraszám
Klasszikus tánc	9 óra
Emelés	2 óra
Összesen	11 óra
Továbbá felkészülés a nyilvános képesítő vizsgára próbarend szerint.	

1. táblázat: Az Állami Balett Intézet szakoktatásának tanterve (1958/59)

I. évfolyam	
20-25 darab különböző stílusokban, különböző technikai követelményekkel	
Máthé: Zongoraiskola I. Czövek: Zongora ABC	10-15 darab
Bartók: Mikrokozmosz I. füzet (válogatva)	8-10 darab
Bartók: Gyermeknek I. füzet	1-2 darab
Hernádi: A XVIII. század könnyű zongoradarabjai	2 darab
Greccsanyinov: Kis darabok	
Hernádi: A gyermek Mozart	2 darab
Négykezes: Szovjet gyűjtemény, Türk, Weiner, Szervánszky	
Molnár-Senn: Zongoraiskola II. füzet	

II. évfolyam	
Máthé: Zongoraiskola II. Czövek: Zongora ABC	3-4 darab (a nehezebbekből)
Bartók: Mikrokozmosz I-II. füzetből	3-4 darab
Bartók: Gyermeknek I-III. füzetből	4 darab
J. S. Bach: Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach	3 darab
Hernádi: A gyermek Mozart	2 darab
Hernádi: A XVIII. század könnyű zongoradarabjai	2 darab
Haydn: Táncok	1 darab
Beethoven: Táncok	1 darab
Schumann: Jugendalbum	2 darab
Schubert: Walzer	1 darab
Szovjet zongoradarab	2 darab
Négykezes: az I. évfolyam anyagából a nehezebbek Kabalevszkij: 12 könnyű zongoradarab (op. 39)	

III. évfolyam	
Máthé: Zongoraiskola III.	
J. S. Bach vagy más barokk szerző műveiből	2-4 darab
Klasszikus mű	3 darab
Romantikus mű	2 darab
Magyar mű	2 darab

Szovjet mű	2 darab
Négykezes	2 darab
Skálák egy kézzel, hármashangzat-akkord, legegyszerűbb kadencia Karl Czerny: Könnyű technikai gyakorlatok <i>Felhasználható gyűjtemények (az eddigieken kívül)</i>	
G. F. Händel: Leichte Tänze	
J. S. Bach's Söhne (Litolf kiadás)	
Major-Szelényi: Út a szonátához	
Csajkovszkij: Jugendalbum	
Balett-album	
Opera-album	
Régi táncok gyermekeknek	

IV. évfolyam	
J. S. Bach vagy más barokk szerző műveiből	2-3 darab
Etűd: Czerny, Bertini	2-3 darab
Klasszikus mű	2-3 darab
Romantikus mű	2 darab
Magyar mű	2 darab
Szovjet mű	2 darab
Négykezes	2 darab
Szonatina	1 darab
Skálák egy és két kézzel, hármashangzat, kadencia <i>Felhasználható gyűjtemények (az eddigieken kívül)</i>	
J. S. Bach: Kis prelúdiumok	
L. van Beethoven: Leichte Klavierstücke (Litolf kiadás)	
Szonatinák: Haydn, Mozart, Beethoven	
Bartók: Mikrokozmosz III. füzet	
Chopin: Mazurkák	
Strauss: Walzerek	
Szovjet művek	
A zongoratanterv programját összeállították: Debreceni Miklósné, Kende Ernőné, Nemes N. Éva és Reményi Gézáne intézeti tanárok	

2. táblázat: A zongora tanításának programja négy évfolyam számára az Állami Balett Intézetben (1958/59)¹¹

¹¹ A kottaleírásoknál megtartottam a tanterv írásmódját, csupán a kisebb hibákat javítottam.

- A Magyar Zeneiskolák és Művészeti Iskolák Szövetsége által kiadott tanterv* (2011). http://www.mzmsz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=554&Itemid=24
- Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja – szolfézs* (1998). ROMI-SULI Könyvkiadó, Mogyoród.
- Barát Mária, Borsy István és Fejér Pál (1951, szerk.): *Szabad népek dalai*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Benedek Árpád és Vig Rudolf (é. n., szerk.): *Népek dalai*. Székesfővárosi Irodalmi Intézet, Budapest
- Bolvári-Takács Gábor (2014): *Táncosok és iskolák. Fejezetek a hazai táncművészek 19–20. századi intézménytörténetéből*. Gondolat, Budapest.
- Borsy István és Rossa Ernő (1951, szerk.): *Tiszán innen, Dunán túl*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Dobszay László (1966): *A hangok világa I*. Editio Musica, Budapest.
- Dobszay László (1967): *A hangok világa II*. Editio Musica, Budapest.
- Dobszay László (1969): *A hangok világa III*. Editio Musica, Budapest.
- Dobszay László (1969): *A hangok világa IV*. Editio Musica, Budapest.
- Gát József (1939): *Kottaolvasás – lapról játszás*. K. n., Budapest.
- Gát József (1950): *Kottaolvasás, hallásfejlesztés*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Irsai Vera, Agócsy László és Szőnyi Erzsébet (1953): *Szolfézs példatár. Alsófok I*. Editio Musica, Budapest.
- J. Irsai Vera (1955): *Szolfézs példatár. Alsófok. II*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Keleti Éva (2011): *Visszapillantás*. Geopen Könyvkiadó, Budapest.
- Kerényi György (1935, szerk.): *Körbe-körbe*. Énekszó, Budapest.
- Kis kezek – nagy mesterek. Balett-album* (1951). Zeneműkiadó, Budapest.
- Kis kezek – nagy mesterek. Opera-album* (1957). Zeneműkiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (1943, szerk.): *Iskolai énekgyűjtemény*. Országos Közoktatási Tanács, Budapest.
- Kodály Zoltán (1958): *Ötfokú zene*. Editio Musica, Budapest.
- Kodály Zoltán (1958): *Bicinia Hungarica. Bevezető a kétszólamú éneklésbe. I. füzet*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (1959): *Énekeljünk tisztán*. Editio Musica, Budapest.
- Kodály Zoltán (1960): *Bicinia Hungarica. Bevezető a kétszólamú éneklésbe. II. füzet*. Editio Musica, Budapest.
- Kodály Zoltán (1962): *333 olvasógyakorlat*. Editio Musica, Budapest.
- Searle, H. (1973): *Ballet Music*. Dover Publication Inc., New York.
- Tantervek – szolfézs és zongora* (1958/59). Állami Balett Intézet, Budapest. (Kézirat.)

A neorealizmus és a tánc

Az ismeretlen Milloss Aurél

Annak ellenére, hogy a filmművészet igen szoros szálakkal kötődik a köznapi és a művészi tánc ágazataihoz, a tánc történeti, esztétikai vizsgálódások ez ideig kevés figyelmet fordítottak e két művészeti ág stílusirányzatainak kapcsolataira, kölcsönhatásaira. Az előbbi kijelentéssel nem azt akartam mondani, hogy a film- és táncszetták figyelmét elkerülték volna olyan jeles táncfilmek, mint a *Piros cipellő* és a *Terueli szerelmesek*, film musicalek mint a *Hair* és a *Mindhalálig zene*, vagy például Carlos Saura nagyszerű, erőteljes, folklór ihletésű alkotásainak koreográfiai megoldásai. Ezek táncszínpadi adaptációiról sem sokat olvashatunk. A vizsgálódások pedig megkerülik a filmes stílusirányzatok és az egyidejű kortárs táncművészet kapcsolatának és kölcsönhatásának elemzését.

A kritikák megemlítik ugyan egy-egy koreográfia kapcsán, ha az alkotó maga is hangsúlyozza, hogy műve színrevitelében nagy hatással volt rá egy filmalkotás, ahogy például Seregi László *Rómeó és Júliá*jának megformálásán nagyon is érzékelhető Zeffirelli filmverziója.

Az európai filmművészet nagy korszakának tekintjük az 1940-50-es évek úgynevezett neorealista korszakát. Cesare Zavattini és Vittorio de Sica nevéhez kötődik e stílus megszületése, noha a filmművészet olyan nagyságának, mint Marcel Carnének művészetében is találkozunk olyan tartalmi, képi és formai megoldásokkal (*Szerelmek városa*), amelyekben már érzékeljük a neorealizmus előképeit és bizonyos megoldásait. E stílus hatása önállóan is megjelenik a táncszínpadon, például Roland Petit *Randevú* című koreográfiájában, melyet nemrégiben újított fel a Párizsi Opera Balettegyüttese. E mű egésze olyan, mintha egy neorealista filmet néznénk, de ha felidézük magunkban például Harangozó *Csodálatos mandarinját* Lakatos Gabriella alakításával, akkor is olyan érzésünk támad, mintha az olasz filmművészet egy nagy korszakának formai megoldásaival találkoznánk.

Sica és Zavattini munkásságában határkő *A gyermekek figyelnek bennünket* (1943) és a *Fiúk a rács mögött* (1946), mert „fellépésük szakítást jelentett az olasz film e korszakban divatos csillogó külsőségeivel; az álproblémák helyett a valóban égető kérdésekre irányították a figyelmet” (Lajta, Putnoky és Ábel 1973, II. 676).

Milloss Aurél, a Rómában élő magyar koreográfus 1946. november 5-én így írt budapesti barátainak, Pekáry István festőművésznek és Veress Sándor zeneszerzőnek: „Talán csodálkoztok, hogy most pont San Marino köztársaságból írok Nektek. Itt vagyok már néhány hét óra és még 2-3 hétig leszek itt. E helyen egy nagyfilmet forgat egy olasz-angol-lengyel társaság. A film címe Lo Sconosciuto di San Marino. Miután a film tartalma tehát ebben az ósrégi, romantikus, békés kis országban játszódik le, a filmet természetesen itt forgatják. A hatalmas címszerep eljátszására engem szerződtek le. Ezzel elmondtam, hogy miért vagyok itt. A film tartalma igen érdekes, szerepem nem kevésbé. Ezért vállaltam el. Hisz egyébként képtelen lennék a filmszínészkedés kedvéért lemondani az élő színpadról, a táncról. De hébe-hóba azért mégis szívesen válllok ily filmszínészi munkát is. Persze csak akkor, ha érdekes szerepről lesz szó. Az eddigi felvételeim nagyon jól sikerültek, s máris kaptam több új ajánlatot. Egyelőre azonban más színházi szerződésem folytán még nem vállalhatok új filmmunkát, még efféle kivételest sem” (*lásd Melléklet*).¹

¹ A levél – melynek másolatát a jelen tanulmány szerzője Pekáry István unokaöccsétől, Kralovánszky Alántól (1929–1993) kapta meg – a Pekáry-hagyatékban maradt fenn.

Milloss Aurélról tudnunk kell, hogy 1939-től élt Olaszországban, s Róma német megszállása idején a Római Operaház balettigazgatójaként az SS városparancsnokkal való szembehelyezkedése okán a Vatikán pincéjében többek között a római főrabbi társaságában vészelte át a náciik rémuralmát. Elismert és tisztelt alakja volt az olasz művészeti közéletnek, és az ekkoriban még gyakorló színpadi előadóművész kvalitásait ismerő filmeseknek sem véletlenül esett rá a választásuk a *San Marinó-i ismeretlen* (*Lo Sconosciuto di San Marino*) című film férfi főszerepének odaítélésékor. Arról, hogy egy nemzetközi filmes konzorcium által készített filmben főszerepet játszott, a fent közölt levélrészletből is tudtunk, de személyes beszélgetéseinkben maga Milloss is csupán csak említette a filmet, és mindössze egy standfotó tanúskodott a mozi elkészültéről. Jómagam harminc év keresés után egy tanítványom és a számítógép jóvoltából találtam meg a 80 perces játékfilmet. Nagyon érdekes a mű alkotóinak és szereplőinek az életútja is. Furcsán alakult sorsok, kivételes helyzeteket átélt emberek találkoztak össze ebben a nem hibátlan, a háború szörnyűségét és képtelen, emberdeformáló helyzeteket felvonultató műben.

Röviden a film tartalmáról. A háború utolsó napjaiban a különleges helyzetet élvező San Marino Köztársaságban, menekültek tömegében tűnik fel egy szemmel láthatóan pszichés sérülést szenvedett figura, aki nemcsak a helyi lakosok kíváncsiságát kelti fel, de megjelenése mindenkiben részvétet kelt. Bizonytalan, réveteg figura, aki láthatóan nem érti, hogy mi történik körülötte. A különös ember megjelenése minden valamilyen formában vele érintkező csoportban és személyben részvétet kelt, s ez az emberséges külső közeg mintha fokozatosan felnyitná értelmét.

Milloss előadó-művészetéről sajnos nekünk nincsenek konkrét élményeink, de pontosan e film első húsz percének jeleneiben ízelítőt kapunk színészi játékaról, mozdulatművészetéről. Példaként említhető az a mozzanat, amikor a film női főszereplőjét (Anna Magnani) gúnyoló és csúfoló csavargó gyerekekkel teremt kapcsolatot, és tréfás koboldot idéző játékával megszelídíti a kis vadakat. E jelenet mozgásanyagát Milloss koreografálta. Emberséges magatartást varázsol a spleenes olasz világból (Vittorio de Sica), aki orvoshoz viszi, felruhazza, szállást ad neki. A szerencsétlent, a város kurtizánját úgy vezeti végig a városon, hogy a nőt addig megvető közösség tisztelettel tekint a polgári módon sétáló párosra. Lassan híre terjed, hogy közeledik a háború befejezése, és ezért San Marino közössége a katedrálisba vonul istentiszteletre, ahol az ismeretlen traumaként éri a katedrális ablakában fénylő kereszt látványa, mely arra készíti, hogy kirohasson a templomból. Rohanása a város falaihoz viszi, ahol amerikai egyenruhába öltözött csoporttal találkozik, akiknek beszédét hallva felismeri és anyanyelvükön szólítja meg a lengyel ajkú tábori szórakoztató művészeket. Csatlakozik hozzájuk és velük együtt elhagyja San Marino közvetlen környékét. A társulat vezető művésznője (Renate Bogdanska, a lengyel színművészet egyik legtiszteltebb alakja) és az ismeretlen között valami furcsa feszültség alakul. Szimpátiát és egyúttal félelmet is érzünk a két ember között. Bevetés előtti színielőadást tart a trupp, énekelnek, krakoviákat és keringőt táncolnak Milloss koreográfijával. E pár másodperces táncbetétek lendületes, formagazdag, stílusos koreográfiákat tartalmaznak. A csoport visszatér San Marinóba, ahol híret veszik a háború végének. Körmenetre igyekeznek a közösség, s itt már egy másfajta személy áll előttünk az ismeretlen szerepében, mint akit a film elején megismerhettünk. Tartása határozott, arcvonásai megkeményednek, és amikor a körmenet keresztje eléje ér, a film egy hirtelen vágással egy német tisztet vetít elénk, aki sortűzet vezényel a processziót járó lengyel parasztokra. Már nem ismeretlen, tudjuk ki ő. De ezt a mentalitásváltást észreveszi a lengyel színész is, és utasítja az amerikai tábori csendőröket, hogy fogják el. Most már egy fenevad menekül ugyanazonokon a helyeken, ugyanazon emberek között, akikkel a film elején találkozott. Űzött vadként rombol és pusztít maga körül mindent. Menekül San Marinóból, átugrik a várost védő falon, fut, s az elaknásított területen éri el a végzet.

A film bővelkedik naiv jelenetekben, adott esetben szentimentális mozzanatokban, ám mégis nagyon is realista képeket ad a háborút közvetlenül követő időszakokról, a bűn és bűnhődés, a

humánus és brutalitás különböző szituációiról. Vannak pillanatok, amikor asszociálhatunk más, hasonló témakörben fogant – például a *Valahol Európában* (a csavargó gyermekek) és *Az óra körbejár* című – alkotásokra. A film rendezője, Michal Waszynski maga is egy rendkívül érdekes személyiség, aki egyike volt a Monte Cassino pusztulását megörökítő haditudósítóknak.

Mint Milloss leveléből tudjuk, a filmet 1946-ban forgatták, a lexikonok azonban 1948-ra datálják bemutatóját. Ismét csak Milloss levelezésére kell utalnunk, mert megmutatja, hogy a koreográfus ugyanabban az időben, amikor e számára szokatlan művészi feladatra készült és forgatott, milyen egyéb koreográfusi és művészi feladatokra is vállalkozott, melyről hazai barátait tudósítja. A nagyon is zűrzavaros 1946-os esztendőben szeretettel és kíváncsisággal érdeklődik a magyarországi viszonyokról, tágabb értelemben vett hazai művészársai sorsáról, életéről.²



1. kép: Milloss Aurél

² Patrizia Veroli Milloss életrajzi kötetében (Veroli 1996, 297–298) csak egy nagyon rövid bekezdést találunk e filmről, és Milloss levelezésében is csak a római Signorelli archivumban (Archivi Signorelli) található, legjobb olaszországi barátjának írt, 1946. november 3-án kelt levele (Letterada San Marino del 3. 11. 1946. a Vera e Eduardo Cacciatore) utal rá.



2-3. kép: A San Marinó-i ismeretlen című film plakátjai



4. kép: Filmkocka a San Marinó-i ismeretlenből

Melléklet: Milloss Aurél levele Pekáry Istvánhoz és Veress Sándorhoz

San Marino, 1946. VI. 15.

Berthelt Pasztorium Cista és Sándor!

Már nagyon türelmetlenül vár hallgatásotok. Az utóbbi évek folyamán több levélben válaszoltam kedves leveleireknek, de féltek már néhány hónapja semmi hír! Remélem jól vagytok, itatók is, s csak a postaközlekedés lassúságán múlik, hogy később írástok.

Talán eszedébe jutott, hogy most pont San Marino döntéscsúszásából írok nektek. - Itt vagyok már néhány hét óta és még 2-3 hétig leszek itt. E helyen egy nagy filmet forgat egy olasz-angol-lengyel társaság. A film címe „Lo sconosciuto di San Marino”. Ullintán a film tartalma tehát ebben az értelemben, romantikus, de hisz minden jótörténettel, a filmet természetesen itt forgatják. A határozat címszerű eljártására engem szerződtek le. Ennél elmondtam, hogy miért vagyok itt. A film tartalma igen érdekes, szerelem nem kevésbé. Ennél vállaltam el. Kise egyedként képtelen lennék a filmszerepkedés kedvéért lemondani az élő szerepeimről, a táncról. De hiába akart mégis mindenki vállalni ily filmszerepi munkát is. Persze csak akkor, ha érdekes szerep lesz róla. Az eddigi felvételeim nagyon jól sikerültek, s már is kaptam több új ajánlatot. Ezenkívül azonban más oldalról szerepeim folytatásáig még nem vállaltam új filmmunkát, még efféle kivételt sem. Talán anyagilag is reklámiailag igen befizetési nagyság az ~~előző~~ szerepeim munkája.

Irodalomjegyzék

Lajta Edit, Putnoky Istvánné és Ábel Péter (1973, szerk.): Új filmlexikon I–II. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Veroli, P. (1996): *Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. Libreria Musicale Italiana, Lucca.

A digitális történet mint önreprezentáció a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatói körében

Egy nem reprezentatív felmérés eredményei

Narratív multimédia produktumok alkotása médiaismeret kurzus keretében

Az információs társadalomban bekövetkezett digitális fordulat hatására jelentősen átalakultak a hallgatók olvasási, tanulási és kutatási szokásai. Az interneten fellelhető adatdömpinget felszínesen kezelik, az információáradatba tartalomjegyzéként és előállítóként is bekapcsolódnak. Személyes fotók és videók megosztása által a hallgatók betekintést nyújtanak életükbe a közösségi oldalakon, online önreprezentációjukban pedig keverednek a szakmai és személyes identitás elemei. A hallgatók reflektálatlan tartalomkezelése a befogadás és az alkotás terén is kritikus jelentőségű kérdés a felsőoktatásban, hiszen az új generáció tagjai ugyan jól bánnak a modern digitális technológiával, azonban a tökéletes formai keret tartalmilag sok esetben üres, strukturálatlan, reflektálatlan. Erre a problémára nyújthat megoldást egy új eljárás, a digitális történetmesélés, mely a hallgatók minőségi, online megjelenéséhez járulhat hozzá.

A *digitális történetmesélés* (eredeti néven: *digital storytelling*, a *továbbiakban*: DST) egy olyan kooperatív, projekतालapú, kreatív tanítási-tanulási módszer, melyben a digitális technológia a tanulói önkifejezés és tartalomszervezés médiumává válik. A speciális digitális filmkészítési technika lényege, hogy alkotója személyes történetét állóképekkel illusztrálva és saját hangján narrálva egyedi hangvételű, (ön)reflektív és megvitatásra váró narratívumot hozzon létre (Lanszki 2015).

Az eljárás az 1990-es évek elején jelent meg az USA-ban, és egyesíti magában a történetmesélés aktusát a digitális technológia nyújtotta lehetőségekkel. Módszertana összetett, segítségével bárki filmszerűen jelenítheti meg élményeit, tapasztalatait, gondolatait. A mintegy 2-3 perces digitális történetet a hallgatók maguk készítik el: megírják történetüket, felmondják diktafonra, majd vágóprogram segítségével digitális vagy digitalizált képekkel illusztrálják szövegüket, filmmé szerkesztik anyagukat (Lambert 2013).

A 2014/15-ös tanév tavaszi félévében az általam vezetett médiaismeret szeminárium gyakorlati feladatai között szerepelt egy digitális történet elkészítése. Az alkotási folyamatra a BA-képzés keretein belül került sor a Magyar Táncművészet Főiskola Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézetében. A négy csoportban összesen 69 hallgató vett részt a félév témái közé illesztett DST-oktatáson, mely online önreprezentációként ágyazódott be a médiaismeret tárgykörébe. A kísérlet célja kettős volt: egyrészt hogy feltérképezzem, milyen hallgatóink digitális kompetenciája és mennyire képesek azt kreatívan saját javukra fordítani, másrészt hogy rávezessem őket arra, hogy a *digitális történet* eddigi szakmai életútjuk összefoglalójaként önmaguk digitális reprezentációja lehet, mely akár mozgóképes önéletrajzként is felhasználásra kerülhet a későbbiekben.

Az eljárás elméleti bevezetését követően a hallgatók beadandó feladatként készítették el saját digitális történetüket, melyre három hét állt összesen rendelkezésükre. A készítendő filmek témáját előre nem határoztuk meg, annyiban állapodtunk meg, hogy a hallgató maga fogalmazza meg azt az eseményt, jelenséget vagy folyamatot, mely nagyon fontos szerepet játszik az életében, illetve amely hozzájárult személyisége alakulásához.

A hallgatók elkészült munkáikat egy közös vetítésen prezentálhatták csoporttársaik előtt. A zártkörű filmvetítés a csoporttagok nagy érdeklődésére tartott számot, melyet beszélgetés követett.

A hallgatók által készített digitális történetek jellegzetességei

A 69 hallgató közül 59 készítette el digitális történetét. A munkafolyamat a tükrözött osztályterem módszerének megfelelően zajlott (szakaszok: 1. kontakt, 2. otthoni, 3. kontakt), tehát a DST első és harmadik szakaszát (1. elméleti bevezető, ráhangolódás, 3. megosztás) kontakt óra keretei között tartottam meg, míg az alkotási fázis az otthoni feladatok közé tartozott. Csoportonként átlagosan 4-6 órát szántam a DST-re, mely időtartam tehát a módszertani bevezetőt és a közös vetítést foglalta magában. Az otthoni munkához segítségként a rendelkezésükre bocsátottam egy online, videó formátumban elérhető, általam készített módszertani magyarázatot, mely az órán elhangzott legfontosabb információkat foglalta össze. Ezenkívül a rendelkezésükre álló három hét alatt bármikor fordulhattak hozzám segítségért e-mailben.

Összefüggés mutatkozott az elkészült munkák száma, illetve a között, hogy az adott csoport hallgatói nappali vagy esti tagozatosként vesznek-e részt az órákon (*1. táblázat*). A nappalis hallgatók ugyanis a csoportlétszámhoz képest 98%-os sikerességgel készültek el munkáikkal a szemeszter végére, míg az estisek esetében nagyobb a lemorzsolódási arány. A bevezetőre fordított órák száma pedig egyenes arányosságot mutat az elkészült produktumok mennyiségével.

Szakirány	Évfolyam	Tagozat	Létszám (fő)	Átlagéletkor (év)	Óraszám/ szemeszter (ebből DST)	Elkészült DST-k száma (db)	Kitöltötte a kérdőívet (fő)
Moderntánc	3.	esti	13	32	6 (3)	9	5
Moderntánc	3.	nappali	18	22	28 (6)	18	14
Koreográfus	2.	nappali	11	34	14 (4)	9	7
Néptánc	1.	esti	27	32	14 (4)	23	16
Összesen			69			59	42

1. táblázat: A 2014/2015-ös tanév tavaszi szemeszterének hallgatói médiaismeret órán

A hallgatók lehetőséget kaptak arra, hogy a módszert értékeljék. Mivel az online kérdőívvel kapcsolatos korábbi tapasztalataim nem túl pozitívak (kevés hallgató töltötte ki), ezért egy A/4-es papíron megjelenő kérdéssorra válaszolhattak (*lásd Melléklet*). A kérdőív kitöltése nem volt kötelező, mivel a kérdések között szerepel a kisfilm témája, ezáltal a hallgató személye könnyen beazonosítható.

Tartalmi jellegzetességek

A kisfilmek témájának meghatározásakor a hallgatók nem kaptak konkrét javaslatot, csupán annyit tanácsoltam nekik, hogy fogalmazzák meg azt a történetet, melyben bemutatathatják, hogy kik ők, és ezt minek köszönhetik. Érdekes kérdésként merült fel ekkor bennem, hogy vajon összekapcsolják-e a hallgatók személyes és szakmai identitásukat, tehát hányan lesznek majd, akik művészi ars poeticájukat fogalmazzák meg digitális történetükben. Az elkészült alkotások közül

végül 19-ben jelent meg a karrier vagy a művészi hitvallás (2. táblázat). A második legnépszerűbb témakör a család és a barátság volt, ezekben a filmekben a hallgatók emléket állítottak egy kedves családtagnak, barátságnak vagy bemutattak egy fontos eseményt.

A szövegek koherenciájával, dramaturgiai ívével kapcsolatban elmondható, hogy egyetlen digitális történet kivételével, melyben a hallgató a feladatot félreértelmezve egy turnéja képeit narrálta, mindben megfigyelhető a lineáris elbeszélés todoorovi sémája, élményeiket, életeseményeiket a hallgatók narratívumként jelenítették meg.

Egy történet kivételével, melyben a hallgató egy lírai szöveget dolgozott fel, mindenki elbeszélésében közvetlenül felfedezhető a személyes érintettség. Tematikai átfedések figyelhetők meg a hobbi és a karrier kategóriák esetében nyolc alkalommal.

Szakirány / évfolyam / tagozat	Művészi ars poetica, karrier	Forduló- pont	Család, barátság	Házi kedvenc	Hobbi	Lak- hely	Egyéb (utazás, vers)
Moderntánc / 3. / esti	6	1	–	–	1	–	1
Moderntánc / 3. / nappali	5	–	5	–	2	2	4
Koreográfus / 2. / nappali	–	2	3	3	–	–	1
Néptánc / 1. / esti	8	3	6	1	2	1	2
Összesen	19	5	14	4	5	3	8

2. táblázat: A hallgatók által DST formájában feldolgozott témák

Formai jellegzetességek

Az elkészült digitális történetek közül csupán háromról mondható el, hogy készítője túllépte a terjedelmi kereteket.

A DST technikai megvalósíthatóságával kapcsolatos hallgatói tapasztalatokat a kitöltött kérdőívek alapján rendeztem össze. Az 59 digitális történetet készített hallgató közül 42 töltötte ki a kérdéssort (lásd Melléklet). Nem minden hallgató válaszolt az összes kérdésre, ezért csak a rendelkezésre álló adatokból indulhattam ki.

A hallgatók zömében egy ingyenes, bár korlátozott tárhelyű online vágóprogramot, a *WeVideo*-t¹ használták (3. táblázat). Egyéb népszerű, személyi számítógépek alaptartozékaként a legtöbb hallgató computerén megtalálható vágószoftverek közül túlnyomórészt a *Windows Movie Maker*-t alkalmazták, mely jelenség azzal magyarázható, hogy a magyar háztartások többségében Windows-alapú alkalmazásokat használnak. Azok a hallgatók, akik már korábban is használtak mozgóképszerkesztő programot, más, többnyire (a DST-projektől függetlenül) drágán megvásárolt, professzionális vágószoftvert alkalmaztak a feladat megoldásához.

¹ www.wevideo.com

Szakirány / évfolyam / tagozat	WeVideo	Windows Movie Maker	Egyéb
Moderntánc / 3. / esti	5	–	–
Moderntánc / 3. / nappali	7	4	Photostory 3 Final Cut Pro Easy Video
Koreográfus / 2. / nappali	1	2	Sony Vegas Pro Corel Video Studio X7 Pinnacle Studio I-Movie
Néptánc / 1. / esti	6	6	Pinnacle Studio Sony Vegas Mp3 Direct Cut
Összesen	19	12	

3. táblázat: A hallgatók által használt vágóprogramok

A digitális történetek összeszerkesztése csak néhány hallgatónak okozott áthidalhatatlan nehézségeket (4. táblázat). A digitális kompetencia nem túl magas fokán lévő hallgatók általában az egyszerű kezelőfelületű *WeVideo*-t vagy *Windows Movie Maker*-t használták.

Szakirány / évfolyam / tagozat	Sok nehézsége adódott	Könnyen összerakta
Moderntánc / 3. / esti	–	4
Moderntánc / 3. / nappali	1	13
Koreográfus / 2. / nappali	–	5
Néptánc / 1. / esti	2	14

4. táblázat: A hallgatók technikai akadályai vágás közben

Az 5. táblázat pedig konkrétan rámutat, melyek voltak ezek a gondok. A *WeVideo* vágóprogrammal kapcsolatban felmerülő leggyakoribb problémák közé tartozik, hogy a hallgatónak korlátozott volt az internet-hozzáférése, a hallgató nem tudott angolul vagy az elkészült kép- és hanganyagot nem tudta „renderelni” (=végelegesíteni). Ezen kívül a rossz hang- és képminőség okozott pár esetben bosszúságot, ami a gyenge minőségben felvett hangnak, illetve a kisméretű digitális képeknek tudható be.

Pár hallgató utólag sajnálta, hogy nem vette igazán komolyan a feladatot, és nem fordított rá kellő időt, ami filmjük minőségének rovására ment. Ugyanakkor – bár nem technikai, hanem tartalmi jellegű problémáról van szó – nehézségként merült fel az is, amikor a hallgató filmje elvont tartalmak megjelenítését kívánta meg.

Szakirány / évfolyam / tagozat	Online vágóprogram	Hangfelvétel, mikrofon	Kis felbontású képek	Kevés ráfordított idő	Nehéz saját téma
Moderntánc / 3. / esti	–	–	1	1	–
Modern / 3. / nappali	1	1	1	1	–
Koreográfus / 2. / nappali	–	1	–	2	2
Néptánc / 1. / esti	4	2	–	4	1

5. táblázat: A hallgatók leggyakoribb technikai problémái

Hallgatói reflexiók

A kérdőívet kitöltő harmadéves nappali tagozatos moderntáncosok mind 25 év alattiak voltak. A 14 személy fele még egyáltalán nem használt vágóprogramot, ennek ellenére a szoftver kezelése nem jelentett számukra problémát. A *WeVideo* online felületen működik, ezért az internetkapcsolat az alkotás előfeltétele. A technikai nehézségek ebben a csoportban a nem elégséges internet-összeköttetésből fakadtak. A 14 hallgató mindegyike elégedett kisfilmjével, csupán három hallgatót zavarta saját hangjának akusztikája. A hallgatók a következő véleményeket írták: „Jó visszaneézni a régi szép emlékeket.” „Elégedett vagyok, mert egy komplex egészet tudtam létrehozni.” Egy hallgató sajnálta, hogy kevés időt tudott a feladatra fordítani, mert akkor tovább tudott volna finomítani a történetén. Ebben a csoportban használták a hallgatók a legtöbbféle vágóprogramot, és a feladat teljesítése inkább tartalmi, mint technikai szempontból jelentett számukra problémát.

A kérdőívet kitöltő harmadéves, esti tagozatos moderntáncosok, akiknek magasabb az átlagéletkoruk, az előző csoporttal szemben inkább technikai, mint tartalmi kihívást látták a feladatban. Pozitívként az új technológia megismerését és a tartalmi fókusz emelték ki. „Elégedett vagyok, tartalmazza, amit nekem jelent a színház és a tánc.” „Sokat tanultam belőle technikailag, a jövőben alkalmazni fogom.”

A másodéves nappali koreográfus hallgatók átlagéletkora az előző csoporthoz hasonlít, 25 év 45 év közöttiek. Számukra a technika kevésbé okozott problémát, a tartalommal is könnyen boldogultak, az esetleg mégis előforduló tartalmi nehézséget ebben a csoportban a téma mélysége és precíz kidolgozása okozta. A másik három csapat időfelhasználásához képest itt látható a legnagyobb eltérés a hallgatók között, hiszen egyeseknek pár óra, másoknak pedig napok kellek a kisfilm létrehozásához (6. táblázat), ami az életkor és a digitális kompetencia összefüggésével magyarázható. Ám talán azzal is, hogy ebben a csoportban és a harmadéves esti tagozatosoknál születtek a legmélyebben szántó gondolatok, ami a magasabb életkorból fakadó gazdagabb munka- és élettapasztalatnak köszönhető.

Szakirány / évfolyam / tagozat	Aláfestő zene/DST	Elkészítési idő (átlag)
Moderntánc / 3. / esti	0	3 óra
Moderntánc / 3. / nappali	2	2-3 óra
Koreográfus / 2. / nappali	4	2-3 óra – napok
Néptánc / 1. / esti	8	1-4 óra

6. táblázat: A hallgatóknak a DST-feladat elkészítésére fordított ideje

A hallgatói vélemények között szerepelt: „Azt sikerült látnom a videón, amit magamban érzek.” „Egy személyes témát szerettem volna másokkal megosztani. Büszke vagyok, hogy így össze tudtam állítani.” „Elégedett vagyok, mert megkönnyebbültem, és azért is, mert büszke vagyok arra, hogy megvalósítottam.”

Átlagéletkorát tekintve a legifjabb csoport a nappali tagozatos néptáncosoké volt, azonban a kérdőívet kitöltők fele az átlagosnál nehezebbnek ítélte meg a feladatot technikai szempontból és szintén 50%-ra tehető azoknak a száma, akik az átlagosnál nehezebbnek tartották a témájuk megfogalmazását. Ebben a csoportban a legnagyobb az eltérés a hallgatók között abban a tekintetben, hogy ki mennyi időt használt fel a digitális történet elkészítéshez.

Pár vélemény ebből a csoportból: „Saját magam története és meglepett, hogy tényleg sikerült elérnem azt, ami az életem célja volt.” „[...] ahogy nekiindultam, hogy nehéz lesz, ahhoz képest nagyon jónak érzem.” „Úgy érzem, időben előre haladva dolgozatom (*sic!*) folyamatosan jobbá vált mind tartalmilag mind technikailag.” „Olyan dologról gyűjthettem össze emlékeket, amiről ritkán gondolkodom, és szinte sosem beszélek.”

Értékelés

A digitális történet nem mérhető a hagyományos ellenőrzési módszerekkel, speciális ellenőrző módszereket kell alkalmazni. Demeter Katalin (id. Lengyelne) által megnevezett fejlesztő értékelés legfőbb módszere a tanulói önértékelés, mely során „a tanuló érzékeli a tanulásra fordított idő és az eredményesség kapcsolatát, ezáltal fejleszti a felelősség-tudatát, és így fejlődik a személyisége is, továbbá felmérheti saját tárgyi tudását” (Lengyelne 2011, 100).

Azonban mivel jelen vizsgálódás fő tárgya főleg a módszer technikai jellemzőire vonatkozik és mivel a digitális történetre kapott érdemjegy csak részeredmény volt a szeminárium során, tehát nem csak ez a jegy adta a féléves osztályzatot, a kisfilmekre minden hallgató jelest kapott. Mindezt alátámasztja Bábosik (2004, 113) esztétikai produktumokra vonatkozó megítélése, amennyiben a nyilvános bemutatást és az ezáltal előidézett sikerélményt nevezi meg az esztétikai produktumok értékelési megoldásaként, melynek az elkészült digitális történet is tekinthető. Ilyen értelemben pedig a sikerélmény záloga a jeles osztályzat.

Ám a kisfilmek nagyon változó minősége miatt a jövőben az egységes pozitív érdemjegy kiosztását felváltani kívánom egy cizelláltabb értékelési rendszerrel, melyet Barrett, Oehler és Sadik kritériumait figyelembe véve próbálom kidolgozni, és amely magában foglalná az egész munkafolyamat, illetve a kisfilmek tartalmi és formai értékelését is.

Mertler értékelési skáláját átvéve Sadik (2008) a filmvetítésre kioszt a tanulók körében egy anonim kérdőívet, melyen a következő értékelési kategóriák szerepelnek: (1) nézőpont, (2) tartalom, (3) források, (4) tanmenetbe illeszthetőség, (5) szervezethez, (6) öszmunka, (7) vizuális megjelenés, (8) cím és stáblista, (9) hang, (10) nyelvezet, (11) az elbeszélés ritmusa és (12) átkötő elemek, effektek. A tanulók/hallgatók pedig egymást értékelik egy ötfokú Likert-skála segítségével.

Ohler (2006) szerint a digitális történetek alkotása közben három szempontot kell tekintetbe vennünk: (1) világos célok megfogalmazása; (2) nemcsak a produktumot, hanem a folyamatot is figyelembe kell venni; (3) folyamatos értékelés, visszajelzés. Az általa javasolt értékelés a következő területekre vonatkozik: írott szöveg, történet, kutatás, digitális írástudás, filmnyelv, megfelel-e a produktum az eredetileg felállított kritériumoknak, hang, kreativitás és eredetiség.

Az értékelésre Barrett kifejlesztett egy táblázatot² a Center for Digital Storytelling hét kulcskritériuma alapján, mely segítségével a tanulók négyfokú Likert-skálán értékelhetik társuk/társaik alkotásait, de a pedagógus önálló értékelésére is felhasználható. Az értékelési kategóriák ez alapján: (1) nézőpont, (2) dramaturgiai feszültség, (3) érzelmi tartalom, (4) intonáció érzelmi ereje, (5) az aláfestő zene érzelmi ereje, (6) gazdaságos időkezelés és (7) elrendezés.

Összegzés

Az elkészült digitális történetek és a kitöltött kérdőívek arról tanúskodnak, hogy hallgatóink eszközhasználati rutinja nem mérvadó a produktumok mondanivalóját tekintve. Minimális felhasználói ismeretekkel képesek voltak kreatívan saját javukra fordítani a digitális technológia nyújtotta lehetőségeket. A pilot projektben részt vett hallgatók többsége nagy sikerélményként könyvelte el, hogy el tudta készíteni saját digitális történetét. Maguk is meglepődtek, hogy értő módon, relevánsan és témaorientáltan tudták kezelni digitális eszközparkjukat.

A kisfilmek tartalmáról elmondható, hogy a hallgatók nagy százaléka saját művészi ars poeticáját tematizálta, mely tekinthető egyfajta *digitális szakmai krédónak*, önvallomásnak is. Ezek a hallgatók számot vetettek eddig elért eredményeikkel, táncos pályájuk minden szépségét és nehézségét figyelembe véve. Szembesültek saját kudarcaikkal, sikereikkel és további céljaikkal is. A vetítést követő beszélgetésen a hallgatók felismerték, hogy a digitális történet a digitális önreprezentáció online környezetben is vállalható, szuggesztív formája lehet, és a minőségi, nem pedig a mennyiségi online megmutatkozás alternatíváját nyújthatja.

Melléklet: Kérdőív a hallgatók DST-vel kapcsolatos tapasztalatairól

Név:
Évfolyam:
Digitális történet címe:

Kérem, válaszoljon az alábbi kérdésekre!

1. Ön mennyi idős? Húzza alá a megfelelő választ!
a) 19-25 év
b) 26-30 év
c) 30-35 év
d) 36-40 év
e) 40-50 év

2. Használt-e már korábban vágóprogramot?

² Forrás: <http://electronicportfolios.com/digistory/ResearchDesign.pdf>

3. Ha igen, milyen?
4. Most milyen vágóprogramot használt?
5. Elégedett-e a vágóprogrammal? Válaszát röviden indokolja meg!
6. Mennyire érezte nehéznek a feladatot? Írjon egy számot 1-től 5-ig, ahol az 1-es az „egyáltalán nem éreztem nehéznek”, az 5-ös: „nagyon nehéznek éreztem”!
a) Technikailag;
b) Tartalmilag;
7. Mennyi időbe telt a feladat elvégzése?
8. Használt-e aláfestő zenét?
9. Milyen témakört dolgozott fel?
a) Család
b) Házi kedvenc
c) Lakóhely
d) Karrier
e) Hobbi
f) Trauma, fordulópont
g) Más:.....
10. Elégedett-e az eredménnyel? Ha igen, miért? Ha nem, miért?

Irodalomjegyzék

- Barrett, H. D. (2005): *Digital Storytelling Research Design*. <http://electronicportfolios.com/digistory/ResearchDesign.pdf>
- Bábosik István (2004): *Nevelélmélet*. Osiris, Budapest.
- Lambert, J. (2013⁴): *Digital Storytelling, capturing lives, creating community*. New York.
- Lanszki Anita (2015): A digitális történetmesélés relevanciája a pedagógusképzésben. In: Falus Iván (szerk.): *Felkészülés a pályára, felkészülés az életre*. Líceum, Eger.
- Lengyelne Molnár Tünde (2011): A pedagógiai mérés és értékelés feladataira való felkészítés, tehetségdiagnosztika és fejlesztési módszerek elsajátítása. In: Estefánné Varga Magdolna (szerk.): *Megújuló tananyagtartalmak, módszerek a kompetenciaalapú tanárképzésben*. Eger. 100.
- Ohler, J. (2006): The world of digital storytelling. *Educational Leadership*, 63. évf. 4. sz. 44–47.
- Ohler, J. (2008): *Digital storytelling in the classroom, New media pathways to literacy, learning and creativity*. Corwin Press, Thousand Oaks, CA.
- Sadik, A. (2008): Digital storytelling: a meaningful technology-integrated approach for engaged student learning. *Education Tech Research Development*, 56. sz. 487–506.

A vers értelmezési lehetőségei táncban

Az orkesztika mozdulatrendszer „szuperműfaj” megközelítése

A líra és a táncművészet „határán” található a *verstánc* műfaját. Ez olyan művészeti kifejezési formák ötvözete, melyek első megközelítésre merőben különböző területeken mozognak. A költészet a verbalitás bővületében a szavak erejével közöl és közvetít, míg az expresszív tánc az emberi test mozdulatainak kifejezőerejét használja eszközként. Számptalan átfedési pont és ihlető faktor létezik táncnyelv és versnyelv között. A mondott vers – mely maga is interpretációja a költő által megfogalmazott textusnak – hanggá tett teste a tánc zeneiségét támogatja meg, képvisége az általános emberi szimbolika mentén haladva a táncban akár tükrözve, akár tovább gondolva, akár egyéni színezettel ellátva merőben új élményterületekre kalauzolja a befogadót.

Tánc, zene és költészet eredeténél fogva közös forrásra megy vissza. Az orális költészet mondott dallamossága, az eltáncolt népdalokhoz hasonlóan, egyetlen tapasztalati központot céloz meg az emberi pszichében. Ez pedig annak a tudatállapotnak a megérintése, melyben a mágikus, a rituális történik. „Kutatások sora tisztázza, hogy az íratlan költészet kezdetei a munkavégző ember történetének kezdetére nyúlnak vissza: táncsal, mozgással elválaszthatatlan tevékenység volt, céljában pedig a megfogalmazás varázslata is benne rejlik” (Ungvári 1996, 32).

A görög drámák előadása során a kar – amely szintén ennek a mágikus bölcsességnek a megjelenítésére szolgál meg a cselekmény során – szintén zene, mozgás és beszélt szöveg összefonódásában nyilvánul meg. Nem véletlen tehát, hogy a görög alapokra visszanyúló orkesztika iskola (mint stílus) megtalálja a saját útját a vers és tánc ötvözéséhez. Ebben az újraértelmezési metódusban pedig több adaptációs lépcsőfok figyelhető meg: többek között az írott szöveg hangzóvá tétele, mozdulati felruházása, esetleg zenei megtámogatása. A folyamat során pedig – mint bármely interpretációs processzusban – egy szubjektíven újrafogalmazott műalkotás jön létre, mely alapvetően gyökerezik a vers szövegtestében, ugyanakkor önálló alkotássá is válik. Az interpretációnak természetesen sokféle variánsa lehetséges a szöveg tükrözésén keresztül, egyes tartalmainak kihangsúlyozásán át a teljesen újszerű tartalmi felruházásig. A tánc vizualitása dramatikusan erős hatást gyakorol a befogadóra, hiszen egészen más mechanizmussal és más agyi központot céloz meg, mint a verbális megértés. A mozgás tehát fókuszálja a figyelmet, kíséri a néző értési folyamatát és egyengeti azt, ráadásul nem az értelmi kommunikáció csatornáját használva, hanem az átélés, valamint legkifinomultabb formájában a rezonancia csatornáját.

Az orkesztika rendszere dr. Dienes Valéria szintetizáló készségének köszönhetően talán az egyik legalaposabban átgondolt és kidolgozott 20. századi mozdulatrendszer. A filozófiailag, zeneileg és matematikailag képzett Dienes az első női doktorandusz hallgatók sorába tartozott, materialista-tudományos gondolkodása fokozatosan nyílt a filozófia, művészet és vallás irányába. Tapasztalati mezője, sokféle területen elsajátított kommunikációs nyelve szinte szükségszerűvé tették azt a fajta törekvést, melynek jegyében műfajok, tudományterületek és a különböző emberi tapasztalatok szintézisét hozza létre eszmélkedése folytán. Különböző mozdulati műfajkísérletek jellemzik táncos-koreográfus munkásságát, melynek egyik jellegzetes határfeszetegetése maga a *verstánc*. Ennek fényében idézzük fel a következőkben mind Dienes teoretikus elképzeléseit, mind annak a kortárs alkotó és egyben rokon Babits Mihálynak gondolatait az vers interpretációjáról, akinek verseire készültek az Dienes-iskola első *verstánc*ai.

Az interpretáció problémái és lehetőségei

Hogy a *verstánc* műfaji értelmezését jobban megvizsgálhassuk, magát a művészeti alkotást és azon belül is a szépirodalmi szöveg interpretációjának és recepciójának 20. századi irányait szükséges bemutatni.

A műfaji kategorizálás kérdése egészen visszavezet minket Arisztotelész rendszerezésére, aki *Poétika* című művében igyekezett tisztán meghatározható egységekre tagolni a költészet sokféle típusát (Arisztotelész megfogalmazásában a poétika fogalma jóval tágabb jelentésmezővel bír: általánosságban a szépirodalom összességét érthetjük alatta). Számára a művészet egyenlő a *mimézisszel*, azaz utánzással, mikor is a művész a valóság jelenségeit igyekszik alkotása által megjeleníteni. A műfajok (és művészeti ágak) különbözőségének alapja három szempontból vizsgálható: „más eszközzel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak [...]”, valamennyien utánoznak ritmussal, nyelvvvel és dallammal, vagy külön alkalmazva, vagy vegyítve ezeket” (Arisztotelész 1997, 5). Közvetlenül az irodalmi műfajok ezen meghatározása után a zene és a tánc módszertana is említésre kerül, aláhúva azt a tényt, hogy a zene és a tánc költészettel való párhuzamosságai és átfedései alatt nem szabad egyedülállóan modern kori fejleményt látnunk. Arisztotelész véleménye szerint a „fuvola- és lantjáték például csupán a dallamot és a ritmust használja, s vannak más ilyen jellegű művészetek is, mint például a sípjáték; magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művészetek, mert hiszen a ritmusok alakításával ők is utánozzák a jellemeket, szenvedélyeket és tetteket” (uo.). Való igaz, hogy a tánc alkalmazása nem idegen a görög színpadi gyakorlattól – bár Arisztotelész igyekszik tiszta kategóriákat kidolgozni a három fent említett szempont szerint, maga is megengedő a mozgás használatával kapcsolatban, amikor a tragédiáról nyilatkozik.

Érdeemes pontosan meghatározni, hogy mit ért Arisztotelész utánzás alatt. Míg az őt megelőző görög gondolkodóknál tetten érhető, hogy nem tesznek különbséget a hétköznapi és művészi utánzás jelensége között, Arisztotelész nem egyszerű másolásra gondol, „a költőnek nem az események külső rendjét kell ábrázolnia, hanem a *valószínűség* és a belső *szükségyszerűség* irányelveit követni” (Ungvári 1996, 25). Az utánzás alapvető, mondhatni primer megjelenése a megfigyelésen alapuló tükrözés, ez azonban még messze van a művészi utánzás lehetőségétől, amely elvonatkoztat és leszűr. Jellemzője tehát a szubjektivitás és az antropomorf megközelítés: az emberi szempont elengedhetetlen meghatározó elem abban, ami létrejön. Ezzel pedig elérkezünk a modernkori hermeneutika megállapításaihoz. Hegel fejti ki azon elméletét miszerint a művészi alkotás során az ember megkettőzi magát kétszer is: először az alkotás során, majd annak hatásában, melyet visszatükröz, mindez pedig tisztán a praxis mentén történik (Ungvári 1996, 21–22).

Az első explicit módon kidolgozott hermeneutikai elméletünk, a *diskurzusmodell*, Hans-Georg Gadamer nevéhez kapcsolható, melynek központi mozzanata maga a dialógus. Az Én-Te viszony mentén történik az értelmezés, amely olyan közös tapasztalásra utal, mely kapcsolatot tud kialakítani a két szubjektum között anélkül, hogy a kettő különbözőségét megkérdőjelezné vagy megszüntetné. Ez a kapcsolat pedig végső soron értelmi jellegű mozzanat, bár amennyiben műalkotásról beszélünk, a közösség nem nélkülözheti az érzelmi megérintettség és találkozás jegyeit. A „nyelv” lesz a dialógus eszköze és hordozója. Míg a két szubjektum közötti kapcsolat etikai mozzanattal is bír, hiszen a felelősség és a határok megtartása – a másik másikságában való tisztelete – alapvető követelmény, az egymásra hatás elkerülhetetlen, sőt kívánatos. Az alkotó pusztán az alkotás aktusával máris hatást gyakorol a befogadóra. Ugyanakkor a befogadó is hat az alkotóra, mert az ő „kérdései”, nyitottsága nélkül nincs diskurzus. Örök paradoxona az alkotó-olvasó/néző közötti viszony, hogy a kettő összehangolódása megtörténik-e. „A hermeneutikai érzékenység egyszerre jelenti a *megértés*, a *magyarázat* és az *alkalmazás* képességét. Az interpretáció valamely

értelemnek a szituációhoz és kérdéseinkhez való hozzáidomítását jelenti. [...] maga az értelmezés nem egyéb, mint a különös szituáció általi megszólítottásra adott feltárási válasz, amely mindig mond valamit az értelmezőről is” (Ungvári-Zrínyi 2005, 21).

Ez az értelmezés pedig jelen témánk esetében a műélvezet legtisztább formája. Mivel verstáncról beszélünk, a szituáció magában rejtja a műfaj összetettségének minden jellemzőjét: a költői nyelv használatát, ennek a nyelvnek a beszélt interpretációját egy befogadó, valamint ezen a módon egyben (újra)alkotó színész által, és természetesen a vers mozdulati interpretációját. A fentiek alapján az is elmondható, hogy amint a vers ebben az alkotói folyamatban megjelenik a színpadon, egyben a szavalás és a tánc (esetleg zene) visszahatása által rögtön át is alakul, a diskurzusban maga is formálódik, és egy bizonyos konkrét arcát mutatja ebben a formálódásban.

A verset olvasó, vagy a mondott verset hallgató befogadó értelmezési műveleteit nem lehet csupán a szavak összességének szintjére leegyszerűsíteni. Éppen a tánc világíthat rá erre, ahogy szavak nélkül közvetít olyan tartalmakat, amit maga a vers is megcéloz. A két orgánus összekapcsolása kihangsúlyozza annak a beszédnek túli diskurzusnak a fontosságát és valóságosságát, ami az alkotó és közönsége között történik. Előbbi nem áthatja vagy birtokba veszi az utóbbi belső világát, hanem mintegy a különállás mentén talál valamiféle közöset. Itt történik az információcsere vagy – ahogy Dienes Valéria mondja – az eszméletcsere. Ennek a cserének pedig feltétele, hogy létrejöhön alkotó és közönsége között a rezonancia állapota.

Dienes pontos leírást ad arról a folyamatról, ahogy az eszméletcsere történik a mozdulat-jel közvetítése által. Érdemes azt kiemelni, hogy számára minden jel mozdulati jellegű, ahogy minden közlés is az. A mozdulat az az összegző hordozó, ami a kommunikáció minden típusában megjelenik. Így fogalmaz: „Azt a mozdulat-hidat, amelyen át gondolatunk kicserélődnek jel-nek nevezzük. Minden jel mozdulateredetű, bármelyik érzékszervünk vállalta is annak közvetítését. A jel közvetítő hatásának megértéséhez eszméletünk *szimbolizáló* hajlamának megvilágítására van szükségünk, amelyet az átvevő, a mozdulat-rezonanciát végező eszmélést az átvett mozdulattól újra eszméléssé *szublimál*. Ez az eszméletből mozdulattá váló és mozdulattól újra eszmélétté váló művelet-inverzió az eszméletcsere, mely ennek a két folyamatnak találkozása. Egyik a szimbólummá változtatás, vagyis a mozdulatjelenség, mely eszméletből fakad és mozdulattá válik, másik a szublimálás, mely a rezonált mozdulattól fakad és az átvett anyagon át újra eszmélést teremt.” (Dienes 1960, 4). Tehát rezonancián keresztül történik az átadás, az erőter és az átélés pedig minden körülmények között az alapja az átadásnak. Ez a rezonancia nehezen meghatározható fogalom, valamifajta transzcendens együtt-élményt sugall. Ez nem azonos azzal a pantomimszerű kommunikációval, amikor a mozdulat hasonlít egy, a mindennapi életből ismerős mozdulatra és ezért a néző képes értelmileg dekódolni a történést. Bár ennek a tükrözésnek is megvan a szerepe Dienes rendszerében, a lényegi mozdulati darabot a rezonancia közös élményére vezeti vissza.

Három fokozatot különít el, amikor mozdulati darabról beszél: (1) A *mimika* szintje: Az alkotó épít a közös kultúrára (ilyen például az imént említett pantomim). Ez a mozdulati sor jelszerű és konkrét, a közönség számára az átélés abból adódik, hogy nézi az ismerős mozdulatokat és ebben a nézésben vesz részt. (2) Az *impresszió* szintje: Ekkor nem az történik, ami konkrétan ott van, hanem az asszociációs kultúrára építünk. Itt részben asszociatív folyamatok zajlanak, párhuzamosságokat és hasonlatot alkalmaz az alkotó. (3) Az *expresszió-intuíció* szintje: ezt nevezi Dienes eszméletnek. Ez nem feltétlenül épít a kulturális alapokra, legfeljebb általánosságban a közös emberire.

Az egyéni tartalmat a rezonancián adja át, az emberi létre és az empátiára épít, ahol az állapotnak az átélése a fontos. Az előadó rezonanciában éri el a nézőt, és ebben jelenik meg az eszmélet. Jellemzően nincs csatorna és nincs jel, mert a jelenlét eredményezi, hogy fakad a nézőben valami az előadó által. Ezt nevezi Dienes a tisztán szimbolikus szintnek, ami természeténél fogva

asszociatív. Az alkotó célja ebben az esetben az, hogy a néző maga is megélje a látást az átélés jelenlétében.¹

A költő összetett kifejezőeszközei segítségével – például a ritmus, a zeneiség és a képiség – hasonló rezonanciára törekszik olvasójával, mint a tánc. A vers hatása nem vezethető vissza a szavak jelentésére, még azok zenei hangzására vagy ritmusára sem, mert igazi ereje abban a közös öszszerezésben és az eszméleti állapot átélésében van, amit mindezen eszközök összessége által elér olvasójánál.

Ez a rezonancia ugyanakkor nem jelent azonosságot, ahogy a fentiekben tárgyaltuk az interpretáció diskurzusmodelljével kapcsolatban: közlő és befogadó nem válhat azonossá, mert a felelősség jegyében a különbözőség tisztelete és a határ megtartása követelménye a valódi kommunikációnak. Az átélés nem összeolvadás, hanem a közösség pillanata, amelyet ki-ki a maga szubjektív jelene szerint él meg, enged megtörténni. Azonban mégis van valami benne, ami az azonosság „aha” élményét nyújtja – a közös emberi alapon a rezonancia és a szublimálás képessége adja azt a műélvezetet, ami nem tűri meg a kívülálló szemlélőt, mert csakis akkor esik meg, ha közlő és befogadó, alkotó és közönség együtt lép be a közös térbe.

Vers és mozdulat: a műfajhatárok kérdései

„A műfajfogalmak az irodalmi műalkotások csoportosításának rendezőfogalmai. Arra szolgálnak, hogy különféle szépirodalmi szövegeket rokon vonásaik és különbségeik alapján – gondolatban – azonos vagy eltérő csoportokba osszuk be” (Szerdahelyi 1997, 13). A műfajok ugyanakkor nem merev határok alapján elkülöníthető állandóságok. Ellenkezőleg: folyamatos változásban vannak, mindig adott korszak adott igényeinek felelnek meg. A verselés – és egyáltalán az alkotás – nem rendelhető alá kötött formák uralmának, ugyanakkor a műfaji keretek is hatnak az alkotás születésére. Kölcsönös párbeszéd zajlik tehát a valóság formálódási igénye és a meglévő kategorizálás keretei között: a kreatív teremtés, mint a víz a kövek között, keresi az útját, keresi a legmegfelelőbb medret, és a keresés közben maga is alakítja azt. Honnan származnak ugyanakkor tehát a műfajok? Erre „Tzvetan Todorov a következő választ adja: „Nos egészen egyszerűn, más műfajokból. Egy új műfaj mindig egy vagy több régi műfaj transzformációja: inverzió, áthelyezés, kombináció révén. [...] Világossá és elfogadottá válik, hogy az irodalom ebből a szempontból egy szüntelenül változóban, átalakulóban levő rendszer, és az eredet kérdése nem különíthető el – történetileg sem – a műfajok meglététől és átalakulásától” (Todorov 1995, 285 – idézi Alabán 2002, 36).

A verstánc műfajának különlegessége, hogy két – de még inkább három – művészeti ág határán található. Tulajdonképpen átmeneti műfaj, de nem csupán a műnemek tekintetében, hanem tágabb értelemben véve is. A költészet adja azt a ritmikus, verbális alapot, ami megkívánja azt a fajta értelmi interpretációt is, mely nem feltétlenül jellemző a táncélmény befogadásának folyamatára. A mozdulatművészet ugyanakkor éppen a nonverbális, eszméleti tartalomra erősít rá, illetve interpretációjával újra is fogalmazza a verset, miközben egyszerűségében és megismételhetetlenségében ki is emeli annak mágikus jellegét. Az effajta műfaji határokon átívelő új műfajjá növekvő alkotói forma nem idegen a civilizációk kezdeti alkotói mozdulattól. A tánc, a zene és a kántált vers egységbe fonódott, és egymást megtámogatva, kiegészítve nyújtotta a valóság-eszméletet. Ez az egységes megközelítés tagolódik művészeti ágakra, műfajokra az évezredek során, és alakul át újra és újra.

¹ Fenyves Márk szíves közlése alapján. Fenyves Márk (szül. 1973) mozdulatművész, orkesztész, koreográfus, táncpedagógus, kutató és látványtervező. Kutatási területei: a modern táncművészet módszertani és pedagógiai sajátosságai, történetisége; a magyarországi mozdulatművészet elmélete gyakorlata és története; dr. Dienes Valéria (és iskolájának) munkássága; a mozdulatművészet esztétikája.

Az irodalom 20. századi története során azonban a műfaji kategóriák formálódása, az interdiszciplináris műfajok létrejötte egyre jellemzőbb. A valóság összetett megragadása szinte elvárásává vált a modernkori ember művészet-megközelítésének. Ennek megfelelően az „irodalmi szöveg”, a vers felbukkanhat azokban a nyelvi és nem nyelvi tartományokba is, amelyekben az elmúlt századokban nem volt honos, és különböző más eszközökkel vegyülve perifériára szorít(hat)ja eredeti funkcióját, az írásbeliséget. A színpadon előadott verstánc esetében egy hangzó lírai szöveget hallunk, mellyel párhuzamosan mozdulatrajzokat láthatunk, esetleg zenei és fénytechnikai eszközök is kiegészítik. Az írott verbalitás és a papírra nyomtatott verskép helyébe az audiovizuális élmény lép, mely a költeményhez hasonlóan a valóságra kíván rárezonálni a néző nyitottságával arányos mértékben. „A szöveg ebben az értelemben nem műfaj, hanem az irodalom jelrendszere, »nyelve«, mely a kép és hang különböző formáinak összedolgozásával audiovizuális élmények előhívására alkalmas. Feltételezhető, hogy az audiovizuális kommunikáció irodalmi változata fokozatosan elér egyfajta önállósági fokot, függetlenné válik a nyelvi és a bevett gondolkodási sémáktól, és látványos művészi élményeket ad” (Alabán 2002, 33–34). A verstánc műfaja éppen ennek az önállósodásnak a jeleit mutatja, mikor is sajátos törvényszerűséget igyekszik kialakítani, egyben alakítja is a befogadó nézőt, miközben maga a néző is formálja a műfajt a diskurzusmodellnek megfelelő értelemben.

A mozdulatművészet maga is folyamatosan alakítja ki a maga műfajait, kölcsönzéssel és újraalkotással, de a merőben új megteremtésével is (mint például a verstánc). „Mozdulatművészeti műfajokat látunk alakulni, melyeknek természete azonban nem körvonalazható oly értelemben, mint ahogyan megelemezhető az évszázados öntudatos fejlődésre visszatekintő zene és költészet műfajai” (Dienes 1930–1960, 236). Ahogy a különböző művészeti ágak esetében eltérő, hogy mely csatornát és a befogadó részéről mely érzékszerveket veszik igénybe, úgy az orkesztika esetében is elgondolkodik az alapító annak tapasztalati síkjain. A festészet és az építészet más-más eszközökkel bír, csakúgy az irodalom vagy a zene. Dienes szerint a „mozdulat az egyetlen művészi adottság, mely kiterjed a térben, dolgozhat színekkel, vonalakkal, felületekkel, formákkal, ugyanakkor történéssé tud alakulni és élhet mozdulat-dallamokkal és mozdulatharmóniákkal, formáival élményeket játszik, ritmusokat, metrumokat alkothat, rímeket sorakoztat, verseket utánoz és a művészi alkotás minden eszközéhez hozzányúlhat.” A mozdulatművészet szinkretizáló készsége ugyanakkor abból adódik, hogy a „mozdulatművészeti műfajok [...] egyrészt osztoznak a képzőművészetek ábrázoló természetében, másrészt eleget tesznek az időművészetek formatörvényeinek” (uo. 236). Éppen ezért különösen alkalmas tehát a mozdulatművészet arra, hogy a költészet verbalitásával társulva egészen új megközelítést adjon annak. „A képzőművészet szerkezeti igényeit egyidejűségeivel fogja kielégíteni, a zene és beszédművészeti időmintáit pedig egymásutánjaiba fogja önteni” (uo. 237).

Babits Mihály a *Költő és tolmácsa* című tanulmányában (Babits 1917) fejti ki meglátásait a vers és a szavalás viszonylatával kapcsolatban. Gondolatai sok szempontból relevánsnak tekinthetők versei táncban való interpretációját illetően, mely gondolat a történeti háttér ismeretében nem is nagyon meglepő. Az írás 1918-ban született, évekkal a *Mennyei színjáték* (és más versei) mozdulati feldolgozása után, nem a realitástól elrugaszkodott tehát azt feltételeznünk, hogy amikor Babits a hangzóvá tett verséről beszél, fejében lehetett a mozdulattá adaptált költemény is. Ezért tartom különösen fontosnak azt, ahogy a költő számba veszi versének egy másik művészeti ággal való találkozását és irodalom valamint szavalás (/mozdulás) kölcsönös egymásra hatásának a folyamatát. Így vélekedik az előadott költeményről: „A tájnál is, mihelyt fölcsüt a nap, a nap lesz a fontos, és amit a nap megmutat és ahova a nap beférkőzik: így kerekedik fölül az előadó művésze a szegény költőén... Csak azt hagyja a versből elevenen, ami őt elevenné izgatja a versben: csak ott hagyja föllobogni a költő szavait, ahol ő bennük fölloboghat. Viszont föllobogtatja a verset

ott is, ahol az magától talán nem lobogna. Egy új műalkotás keletkezik ekként, mely egészen különbözik a költő műalkotásától: habár egyáltalán nem független tőle. Nem lehet mondani, hogy a költőnek semmi része sincs ebben az új műalkotásban: de az eredmény nem az ő számítása szerinti” (Babits 1917, 221).

Az új műalkotás a verstánc esetében több lépcsőfokon keresztül haladva születik meg: külön rétege van az előadott versnek, külön rétege pedig magának a mozdulatilag „elevenné tett” hangsúlyoknak. Az új műalkotás már egy interpretált alkotás. A költő megszólítja olvasóját, aki maga is alkotóvá válik a vers előadása során, és megszólítja a nézőt/hallgatót, valamint a táncost is. Ezen kívül a költő olvasója a táncos is, aki befogadva a vers textusát az interpretáció folyamán újra is teremti, majd ezt az újrateremtett alkotást ismét újra teremti, amikor a mozdulati adaptációját megalkotja. Ezzel párhuzamosan hasonló folyamatok zajlanak az előadó és a táncos között: amennyiben nem felvételtől hangzik el az elszavalt szöveg, ez a kölcsönös befogadás és teremtés az egész előadás folyamán történik a vers előadója és a táncos(ok) között. Babits jól látja tehát, hogy a verséből olyan műalkotás születik meg, amely ilyen formájában fel sem merült a költő fantáziájában és maga is új arcait sejteti meg annak a valóság-eszméletnek, amiből a verse ered, amit „utánozni” vágyott.

Babits értelmezése szerint a költő a verset elsődlegesen egyéni olvasásra szánja: magunknak mondjuk és magunknak olvassuk. Lehetőségünk van arra, hogy egy-egy sort vagy szót újra elolvassunk, vagy akár félhangosan is kántálhatjuk a verset, olvasás közben megélve ezzel a ritmikából fakadó műélvezetet. Ilyenkor a vers „titkos zenéjét” akarjuk megélni, nem pedig az értelmünkkel keressük a szöveg jelentését. Ezzel szemben az előadó dönt egy olvasat, egy értelmezés mellett. Mivel hallgatósága egyszer fogja hallani a verset, úgy kell mondania azt, hogy az értelem számára megragadható legyen. Mikor a mozdulati réteget is hozzákapcsoljuk a test ritmikájával és dinamikájával együtt, ez az értelem-centrikus előadási mód ismét a zeneiség és impulzivitás irányába csúszik el, azonban a mozdulati zeneiség és a versből fakadó zeneiség nem feltétlenül fedik egymást.

Egyet állíthatunk biztosan: az újrateremtett mozdulati poézisban szintézisbe kerül értelem és zeneiség egy egészen újfajta módon. Az alkotó mindenképp dönt adott olvasat és újraalkotás mellett, mert hiszen „nem minden szépség hathat egyszerre: senki sem érti és érzi meg a költői nyelv minden árnyalatának varázsát az első hallásra” (Babits 1917, 222–223). A költemény ünnepi, bonyolult és tömör szövegét kell az előadónak megragadnia, és egyszeri hallás/látás után érthetővé tennie. Babits szerint az elszavalt vers mindenképp veszít rejtett zeneiségéből, ritmusából. Ha azonban az eltáncolt verset vesszük számításba, rögtön szembeötlő, hogy a mozdulat képes ezeket a rejtett mélységeket is beemlíteni az előadásba, sőt azzal, hogy láthatóvá teszi, felerősíthetők ezek a rétegek. Hiszen „nagyon gyakran éppen a ritmusnak és az értelmi tartalomnak különböző megfelelői, szétválásai és egymásra találásai és az az új és még mélyebb ritmus, ami ebből kialakul, teszi a vers fő szépségét” (Babits 1917, 223). Ugyanakkor tagadhatatlan, ebben az újraalkotásban a költő művéből mégis el fognak veszni részletek (hangulatok, hangsúlyok, képek) miközben új tartalommal fog kiegészülni az eredeti konstrukció.

Hasonlóan érdekes eszmefuttatás az illusztrátor és a költő viszonya. Az illusztrátor szintén interpretálja a meglévő alkotást és ezzel valami újat alkot. „Aki egy könyvhöz a képeket rajzolja, nem akarja éppen *ugyanazt* mondani, mint az, aki megírta: ugyanazt a képpel, amit az író mondott a szavakkal” (Babits 1917, 224). Mégis, sokszor mintha éppen azt akarná láthatóvá tenni, amit a költő nem tett azzá költeményében. Babits szerint a vers kész műalkotás, ami nem igényel kiegészítéseket. Ennek fényében tehát a rajzoló munkája nem kiegészítés, nem kipótlás, ugyanakkor nem a vers szolgálékú lemásolása, hanem ismét új alkotás teremtése, mert a kép „nemcsak *más módon* fejezi ki a mondanivalóját: hanem egészen *mást* tud kifejezni a valóságból, mint a szavak” (Babits 1917, 224).

A költő műalkotása tehát úgy teljes, ahogy van, nem szorul arra, hogy hozzátegyenek. Annak adaptált változata egy új műalkotás. Igaz ez a mozdulati költeményre is. Nem kiegészít, nem elismétel, hanem újat alkot az, aki a vers ihletésére mozdulati valóságot teremt abból az eszméletből és valóságselektből, amelyet immár a költemény képez. „Mert más az érzés drámai oldala, mint a lírai: és az előadó, éppen eszközeinél fogva, akarva nem akarva kényszerül ezt a drámai oldalt is kidomborítani. [...] S a jó előadó ösztönösen úgy fogja ezt a kiegészítést megcsinálni, hogy új művészi eredmény áll elő; nem azonos a költő művével, de nem is egészen idegen attól” (Babits 1917, 226–227). A legnagyobb különbség azonban éppen abban áll, ahogy az előadott, eltáncolt vers az egyszerűségében, a jelen pillanat hevében lobbant el, míg a vers számtalan nyomtatásban, korszakokon át újra és újra elolvasható, és újra interpretálható. Igaz a táncoreográfának van lejegyzési jelölése a Dienes-rendszerben, de „tánc-kotta” alapján rekonstruált darab soha nem lehet azonos, soha nem lehet pontosan olyan, mint az első premierre megteremtett, csak úgy, ahogy két táncelőadás alkalmával is van különbség az adott pillanatban az adott táncos által (hiszen a táncosok maguk is változhatnak) interpretált és megteremtett műalkotások között.

Babits Mihály költészete erősen kötődik az orkesztika iskola verstánc műfajának alakulásához. Mivel Babits Dienes (szül. Geiger) Valéria másod-unokatestvére, a családi szálak mentén feltétlenül kapcsolódó két, szellemi beállítódású fiatal kölcsönösen ismerete egymás munkásságát, illetve hatottak egymásra. A költő gyakori vendég volt a Dienes-házban, a mozdulatművészet fejlődését saját tapasztalatból ismerhette. Szoros kapcsolatokról, barátságokról jól tanúskodik levelezésük, és természetesen maguk a verstáncok. Ennek az alkotói kölcsönhatásnak a gyümölcseit tapasztalhatjuk meg a *Magyar Mozdulatművészeti Társulat* tolmácsolásában a részben rekonstrukciókból, részben újonnan készült alkotásokból álló *Babits Est* verstánc füzérének megtekintésekor.

Az előző oldalakon kísérletet tettünk arra, hogy a műelemző interpretációs folyamatot alaposabban megvizsgáljuk mind elméleti, mind gyakorlati síkon egy interdiszciplináris műfaj, a verstánc esetében. Ahogy az a határterületi műfajokra jellemző, ebben az esetben is nehézséget okoz a műfaji kategóriák és eszközök meghatározása. Míg a poétika tudományának hosszú története van, a mozdulatművészet éppen születő művészetelmélete az újdonság szabadságában alakul stíluselvekké. A Bergsontól kölcsönzött eszméletfogalom az, aminek segítségével Dienes Valéria kifejti ezt az értelmezési folyamatot. Néző és táncmű között létrejön az a rezonanciális kapcsolat, ami „csatornája” lesz az eszméletcserének. Így a néző nem befogadja a „kész” alkotást, hanem az idő nélküli jelenben belép abba a valóságba, amihez a tánc és táncosa is kapcsolódik. Ekkor történik a megismerés, azonban ez sok esetben nem is fordítható le szavakra. E tanulmánynak is az az elsődleges célja, ami a verstáncnak: a verbalitás rétegein túl a megnevezhetetlent, de mégis valóban létezőt megérinteni, megnyitni az olvasó számára.

Irodalomjegyzék

- Alabán Ferenc (2002): *Interpretáció és integráció. Irodalmi összefüggések világában*. Madách-Posonium, Pozsony.
- Alberti Gábor (2011): *ReALIS: interpretálók a világban, világok az interpretálókkban*. Akadémiai, Budapest.
- Arisztotelész (1997): *Poétika*. Kossuth, Budapest.
- Babits Mihály (1917): *Írás és olvasás*. Athenaeum, Budapest.
- Bakos Ferenc (1989, szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai, Budapest.
- Benedek Marcell (1996): *Irodalmi hármaskönyv (Vers, dráma, regény)*. Sziget, Budapest.

- Daniélou, J. (1950): The Problem of Symbolism. *Thought*, 25. évf. 3. sz. 423–440.
- Dienes Valéria (1930–1960): *Szimbolika (rég)*. MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény (publikálatlan dokumentum Fenyves Márk közlésében és engedélyével; DVH-rendezetlen SISI 11 jelzésű kézirati dosszié – Orkesztika IV.).
- Dienes Valéria (1960): *Jel és mozdulat (Evológika)*. MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény (publikálatlan dokumentum Fenyves Márk közlésében és engedélyével; DVH-rendezetlen SISI 11 jelzésű kézirati dosszié – Orkesztika IV.).
- Dienes Valéria (1981): *A szimbolika főbb problémái*. MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest.
- Dienes Valéria (1995): *Orkesztika – Mozdulatrendszer*. Planétás, Budapest.
- Dienes Valéria (é. n.): *A tánc az embertest beszéde*. MOHA – Mozdulatművészeti Gyűjtemény (publikálatlan dokumentum Fenyves Márk közlésében és engedélyével; MGY-EDAR: a-dvh-list00022 verzió: 2010. 04. 18.).
- Gál István (1975): *Babits egyes verseinek keletkezéséről. Irodalomtörténet*, 57. évf. 2. sz. 443–462. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00202/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_1975_02_443-475.pdf
- Hegedűs Géza (1992): *A költői mesterség*. Trezor, Budapest.
- Horváth Kornélia (2012): *Verselméleti tradíció és a modern magyar líra*. Ráció, Budapest.
- Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor (1995, szerk.): *„Jelbeszéd az életünk”: A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Osiris–Századvég, Budapest.
- Kelevéz Ágnes (2004): „Lelkemben bakhánslárma tombol” (A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről.) *Holmi*, 2004 május. www.holmi.org/2004/05
- Kubinyi Krisztina (1947): Fauszt-reminiszcencia A Danaidákban. *Irodalomtörténet*, 36. évf. 1–2. sz. 107–109.
- Levendel Júlia (1986): *Miért e lom?* Országos Pedagógiai Intézet, Budapest.
- Nemes Nagy Ágnes (1966): *Babits Mihály: Esti Kérdés*. In: Albert Zsuzsa és Vargha Kálmán (összeáll.): *Miért szép? Századunk magyar lírája verselemzésekben*. Gondolat, Budapest. 135–142.
- Nemes Nagy Ágnes (1992): *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II*. Magvető, Budapest. <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/NEMESNAGY/>
- Pál József és Újvári Edit (2005, szerk.) *Szimbólumtár – Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Balassi, Budapest.
- Péter László (1999): Azonosíthatatlan személy – Dienes Barna idézése. *Kortárs*, 43. évf. 11. sz. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00030/peterl.htm>
- Pók Lajos (1983, szerk.): *Babits Mihály száz esztendeje*. Gondolat, Budapest.
- Rába György (1981): *Babits Mihály költészete, 1903–1920*. Szépirodalmi, Budapest.
- Sipos Lajos (2003): *Babits Mihály*. Elektra Kiadóház, Budapest.
- Staudner Mária és Varga Katalin (1998): *Babits Mihály bibliográfia*. Argumentum, Budapest.
- Szathmári István (2008, főszerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Tinta, Budapest.
- Szepes Erika és Szerdahelyi István (1981): *Verstan*. Gondolat, Budapest.
- Szerdahelyi István (1997): *Műfajelmélet mindenkinek*. Akadémia, Budapest.
- Ungvári Tamás (1996): *Poétika*. Maecenas, Budapest.
- Ungvári-Zrínyi Imre (2005): *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. Mentor, Marosvásárhely.

A tánc mint társadalmi-pedagógiai módszer

A tánc mint társadalmi-pedagógiai módszer – érinthet ez minket?

A tánc mint nevelési módszer a pedagógia (első sorban a drámapedagógia) területén már régóta ismert gyakorlat, a hazai táncművészsakma számára viszont olyannyira újdonság, hogy nem nagyon tudjuk, mit is jelent. Éppen ezért is nagyszerű alkalom ezt a szekció-előadást épp a táncművészképzés hazai fellelőjében, leendő hivatásos művészek részvételével tartani. Szeretnénk megmutatni azoknak, akiknek kezében a szakma jövője van, hogy milyen óriási lehetőségek rejlenek a nézők másféle megszólításában.

Munkatársaim, akik itt ma a segítségemre lesznek a téma felvázolásában, egyben társaim abban a munkacsoportban, amely a Nemzeti Táncprogram számára kezdte kutatni és elemezni az eddigi eredményeket, s a számos teendő... Ők fognak a jelenlévőknek hazai példákat is megmutatni, tehát nem csupán elméleteket vagy vágyálmokat, illetve egy problémahalmazt ecsetelünk, hanem megkapó eredményekkel, sikerekkel kívánjuk demonstrálni témánk jelentőségét.

Hogyan találhatja meg szélesebb, és főként fiatal közönségét ez a művészeti ág? Hogyan találhat rá ez a közönség saját életkérdéseire, mindennapi helyzeteinek értelmezési lehetőségeire a mi művészetünk által? Hogyan lesz nem csupán színháznézőként nyitottabb, érzékenyebb és értőbb, hanem saját életpályáján belül, egy társadalom tagjaként is? Hogyan nyerhet a közönséggel történő interakcióból újabb inspirációt a művész?

Előzmények

Táncnépszerűsítő programokat többnyire a táncművészeti képzéssel foglalkozó iskolák szerkesztették már a 1990 környékén. Ezek elsődleges célja a szakma utánpótlásának előmozdítása, a képzés támogatása volt.

A befogadó helyek és szakmai szervezetek pedig a táncelőadások nézőszámának növelését kellett, hogy célul tűzzék programjaikkal, hiszen a rendszerváltás itt is radikális változást hozott: a kiszélesedő, új irányzatokkal (például kortárs tánc) bővülő kínálat mellett leállt a „felülről” vezényelt és támogatott színházlátogatás néhány alapmechanizmusa.

Ezekben a programokban a táncművész / növendék médiumként, illusztrációként vett részt, a tevékenységet (műsort, találkozót) olyan szakemberek vezették, akik a menedzsment vagy a pedagógia területéről érkeztek. Maguk a táncosok, koreográfusok még ma is nehezen vonhatók be egy interaktív, számukra váratlan helyzeteket is tartogató akcióba, és a táncelőadásról – mint személyiségi, viselkedési problémákat kezelő módszerről – nagy részük vélhetőleg soha nem is hallott.

Nyolc-tíz éve kezdődött

A verbális színház területén a korszerű nevelési és beavató programok nálunk több évtizedes késéssel ugyan, de követték az Európa-szerte bevált, működő programokat, míg a tánc műfajára „lefordított” működés világszerte is lassabban nyerte el szakszerű formáit, itthon pedig még alig ismeri a szakma.

A 2000-es évek első évtizedének közepétől a nemzetközi pályázatok a társadalmi indoklásra alapozott, és legtöbbször koprodukciós, akár több országot átfogó projekteket részesítették előnyben az egyes társulatok repertoárjának finanszírozásával szemben. Így a szakma – jó értelemben véve – „rákényszerült” az empatikus, körültekintő, valós társadalmi igényekre fókuszáló tervezésre, s nemcsak a nevelés, de a művészi alkotás terén is. Valamint arra, hogy elkezdjen beletanulni, hogyan hasznosíthatók a nemzetközi színházi gyakorlat tapasztalatai, a színház-pedagógia módszerei. Csatlakozásunk az Európai Unióhoz egyfelől új kapcsolatokat, másfelől új pályázati lehetőségeket nyitott meg ezen a területen. A 2008-as gazdasági válság és következményei pedig felgyorsították az eseményeket, mert mindenhol nehezebbé vált nemcsak az alkotók, de közönségük helyzete is: újféle társadalmi kapcsolat kiépítése vált szükségessé.

A tapasztalatokat az utóbbi évek során ugyan elkezdtek beépíteni a hazai támogatási rendszer szempontjai közé is, de ez egyelőre csak részleges és hiányos, a táncos pályázók sokszor még – programspecifikus ismeretek híján – nem tudnak mit kezdeni a lehetőséggel. Sok alkotó és társulat nem érti, hogy azzal, ha például létrehoz egy ifjúsági előadást, vagy tart egy workshopot, még nem pipálható ki az *interaktív táncos nevelési tevékenység*, mivel nem is igen tudják, mi az.¹

Az utóbbi 6-8 évben azonban beindult valami: néhány alkotóműhelyünk belevágott a kemény munkával járó úttörésbe, ilyen a Közép-Európa Táncszínház, a Tünet Együttes, a Duda Éva Társulat, a Frenák Pál Társulat, az Aulea (Juhász Katalin) és Hód Adrienn társulata. A befogadó helyek közül pedig elsősorban a Trafó és a Nemzeti Táncszínház kezdett komoly programokba. Előadásomat e két intézmény prezentációja illusztrálja, értelmezi majd.

„Beavatás” – mi is ez?

A beavatás szó összetett és sokrétű jelentéstartalmát összegezzük itt most így: *részesévé válni* valami olyasminek, ami eddig titokzatos, ismeretlen vagy nehezen megközelíthető volt...

Egy művészeti produktum és közönsége esetében ennek lényege valahogy így ragadható meg: „bevonódni” egy addig elérhetetlennek látszó körbe, közegbe, melyben közel kerülhetünk az alkotáshoz, az arról való kommunikációhoz, ahol alkotó és néző élménye interaktív, és ahol saját életünkre vonatkozatható, használható tudás birtokába is juthatunk.

A színházi beavatás esetében ez egy olyan program, amelyet valamely színházi előadást megtekintő, különböző életkori és egyéb szempontok alapján összeállított – leggyakrabban általános- és középiskolás – csoportok számára készítenek elő. A megtekintendő előadás előtt bevezető foglalkozásokon, utána (vagy közben) pedig közös feldolgozásra alkalmas beszélgetésen, játékokban vesznek részt, együtt az előadás alkotóival, előadóival. Ez történhet az előadás eredeti helyszínén is, de különlegesen erre kitalált módon is. Sőt úgy, hogy az előadást elviszik az érintett csoportok iskoláiba, ahol saját közegükben érthetőek el a fiatalok, ahol még könnyebben vonhatók be az előadás feldolgozásába.²

Gabnai Katalin, a hazai drámapedagógia szakma egyik vezéralakja nyomán összegezve tehát: az ilyen alkalom gyakorlatokkal és játékokkal segíti a valóság átélését, az emlékek megőrzését, a figyelem fejlesztését, az alkotás szabadságával való megismerkedést, s ezen keresztül a csoport és egyén fejlődését (Gabnai 2011).

¹ Hollandiában idén betekintheztem egy jelentős társulat, az Introdans életébe, ahol minden táncos testre szabott, habitusához illeszkedő feladattal veszi ki a részét a közönséggel való aktív és sokoldalú kommunikációban (erről beszámoló írtam: Lőrinc 2015).

² A tánc specifikus tégányai miatt az iskolai tantermi programok kicsit nehezebben hozhatók létre, de például Juhász Katalin e téren már nem egyszer mutatott jó példát.

Táncszínházi beavatás

A tánc is a drámapedagógia, színház-pedagógia tapasztalataira épít e téren: az első hazai szakértőink is képzett drámapedagógusok. Ugyanakkor a tiszta tánc, a test nyelve – ahol a szó mint értelmző egyáltalán nem, a gesztusok és a mimika mint eligazító tényezők pedig csak részben segítenek a feldolgozásban – egészen más követelményeket támaszt a befogadó felé, másként kell megközelíteni a foglalkozásokon is. Nem véletlen tehát, hogy e tevékenységet olyan drámapedagógus szakember kezdte sikerre vinni, aki táncos előélettel rendelkezve választotta ezt a hivatást (Gyevi-Bíró Eszter). És itt említtem meg a terület egyik elméleti támaszát: Frank Róbert szakpszichológust, aki balettművészi múltjával épp elég kivételes résztvevője ennek a tudományterületnek. Szép lassan a szakma is „beletanul”: így például a Közép-Európa Táncszínház, Kun Attilával az élén, aki az ország egyik első drámapedagógiai műhelyének, a KÁVA Kulturális Műhelynek a „tanfolyamán” tanulta ki a foglalkozásvezetést.

Egy tánc/színházi beavatás (lehetséges) állomásai

Többféle módszer létezik, melyek közül most két lehetőségről, nálunk működő irányzatról számol majd be a két módszer szakértői gárdája. Vázlatszerűen érinteném a lényegét.

Az előadás kijelölésének lehetőségei: (1) egy már repertoáron lévő táncelőadás kiválasztása az adott korosztályok és célközönség általi feldolgozás számára, *vagy* (2) egy kimondottan interaktív tevékenységre tervezett, és e célra készülő előadás létrehozatala.

Az előkészítő foglalkozások alternatívái: (1) improvizációs, drámapedagógiai és/vagy táncos helyzetgyakorlatok az adott tánc(színházi) előadás témáját, fókuszait szem előtt tartva, *vagy* (2) bevezető beszélgetés.

Az előkészítést a foglalkozás vezetője (drámapedagógus, vagy ebben a tevékenységben már jártas koreográfus, rendező, táncos) körültekintően előkészíti elő, majd közben tartja a foglalkozás fonalát, miközben nyitott marad többféle történésre. A szakmailag jól eltervezett, szerkesztett és felvezetett játékok, helyzetgyakorlatok során a résztvevők számtalan új tapasztalatot, élményt szereznek, s ezek hatással lehetnek kommunikációs készségeikre, helyzetfelismerő képességükre is.

A táncelőadás megtekintését követő, vagy már közben beiktatott *feldolgozás* lehetőségei: (1) A megtekintett produkcióról történő véleményformálás elősegítése kérdésekkel, legtöbbször az alkotók bevonásával, ami közös, és mégis személyes élménnyé téve biztosítja a művészi produktum és a rajta keresztül felmerülő valós egyéni és közösségi problémák megbeszélését. (2) Akár jelenetként megtörténhet a színpadi helyzet, látvány, érzet interaktív értékelése.

A jól vezetett feldolgozás során a résztvevők empatikus képességei fejlődnek, bátrabban és őszintébben nyilvánulnak meg, mondanak véleményt, hoznak döntést, mint a hagyományos iskolai helyzetekben.

Ki avat be kit?

Hogy mindez működni is tudjon, elsődleges fontosságú a generációk ismerete, vagyis az, hogy hogyan lehet, hogyan érdemes megszólítani a mai fiatal közönséget. A digitális generációra – szerencsére – ma már nemigen lehet kívülről rákényszeríteni valami tanulságot (mint a hajdani szervezett iskolai színházlátogatások, vagy a hagyományos ismeretterjesztő célú előadások során). Meg kell találni a fiatal generációval az adekvát kommunikációs csatornákat. Az is tanulságos tapasztalat, hogy bár az internetnek is köszönhetően már semmilyen képi test-tabu nem létezik előtűnik, a valóságban a testi intimitás megélése ugyanolyan problematikus (sőt félelmetes)

számukra, mint az évtizedekkel korábban, messze a kommunikációs társadalmakat megelőzően nevelkedett korosztályoknak.

A foglalkozást, a programot vezető személy(ek) szerepe meghatározó jelentőségű. Úgy irányít, tartja kézben a történéseket, hogy közben hagyja, hogy a résztvevők maguk alakítsák, hozzák létre azokat. Magatartása, aktivitása mindenképp bátorító, kezdeményezésre serkentő kell, hogy legyen, de nem direkt instrukciókkal: nem mondja meg, minek kellene történnie. Az interaktív módon alakuló előadások közepette pedig a jelenlévő művész olyan módon kell, hogy nyitott legyen a fiatalok reakcióira, észrevételeire és javaslatokra, hogy ezeket, ha kell, ott és akkor be is tudják építeni az előadás következő történéseibe, alakulásába.

Szakmánk jövője érdekében is nagyon fontos lenne, hogy egyre több hivatásos táncos tudjon ilyen foglalkozást vezetni. Az eddigi tapasztalatok alapján a művész megtapasztalhatja, hogy nem csupán a közönségének, a gyerekeknek nyújt segítséget ez a tevékenysége, hanem ő maga is gazdagodik, tanul a foglalkozások által, s ez bővíti szakmai eszköztárát is. Ehhez mindenképp szükség lenne – többek között – a táncművész képzésen belül is a verbalizációs készség fejlesztésére!

Lássuk tehát a különféle példákat: ismerkedjünk meg a jelen tényeivel, fókuszaival, lehetőségeivel – és tegyünk fel kérdéseket magunknak, és azoknak, akik ezzel foglalkoznak!

És végül: lássuk az eddigi tapasztalatokat!

E felvezetőt az ülésen elsőként Gyevi-Bíró Eszter dráma- és táncpedagógus, valamint Juhász Dóra programvezető, menedzser közös prezentációja követte. A Trafó Kortárs Művészetek Háza eddigi táncszínházi beavató tevékenységéről hoztak példákat illusztrációkkal, Frenák Pál együttesének tevékenységét is citálva.³

Utánuk Ertl Péter, a Nemzeti Táncszínház igazgatója, és a kisgyermekek számára kidolgozott programok tevékeny résztvevője mutatta be intézménye beavató programjait a munkatársai – Varga Nikoletta drámapedagógus, szervező és Kotsis Ágota programszervező – által összeállított prezentáció mentén.⁴ Ebben a beszámolóban kaphattunk bőven illusztrált példákat a Közép-Európa Táncszínház beavató előadásából is. Szóba kerültek ezek tanulságai, s a felmerülő kérdések, a jövőt alakító észrevételek.

A nézők sorából néhány kérdés is elhangzott, s még folytatódott volna a beszélgetés, ha idő hiányában nem kellett volna azt berekeszteni. A pontot a szekció végére azonban két pozitív felajánlás tette fel. A Trafó munkacsoportja felajánlott egy foglalkozásvezető workshopot táncművészhallgatók számára, a Nemzeti Táncszínház pedig a *Horda2* című interaktív előadását⁵ az MTF egy 30 fős, 16-17 évesekből álló csoportjának.

Irodalomjegyzék

- Gabnai Katalin (2011): *Drámajátékok – Bevezetés a drámapedagógiába*. Helikon, Budapest.
Juhász Dóra és Gyevi-Bíró Eszter (2013, szerk.): *Kortárs. Beavatás. A Trafó Kortárs Művészetek Háza oktatási programja*. Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest.
Lőrinc Katalin (2015): *Megújulás-e az alkalmazkodás? Színház*, 2015. október. 47.

³ Juhász Dóra nem csupán programvezetője volt a Trafóban zajló beavató tevékenységnek, de jelenleg a Frenák Pál Társulat menedzsere is.

⁴ Munkájuk előkészítését hónapokon át Németh Katalin igazgatóhelyettes is segítette.

⁵ <http://nemzetitanctaninhaz.hu/esemenynaptar/esemeny/100/103>

Népi játékok a néptáncban

Két tanterv összehasonlító elemzése

Előzmények: népi játék a magyar pedagógiai kultúrában

A magyar nevelésügy hagyományai között a 19. század utolsó évtizedétől kezdve igen fontos szerepet játszik a népi játékok nevelő, oktató, fejlesztő szándékú alkalmazása, tudatos beillesztése a pedagógiai folyamatokba. E törekvések úttörője Kiss Áron, a tanítóképzés jeles személyisége, aki nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő jelentőségű népi játékgyűjteményt tett közzé 1891-ben.¹ Az európai folklorisztika és játékkutatás kimagasló teljesítménye ez, noha a szélesebb szakmai köztudatba még nem sikerült értékek megfelelő súllyal bekerülnie. Néhány kiadvány megjelentetése megelőzte ugyan időben, de a közreadott játékok mennyisége, játéktípusok szerinti sokfélesége, a változatok gazdagsága, valamint a magyar nyelvterület egészére kiterjedő gyűjtőmunka tekintetében világvizonylatban is egyedülálló műről van szó.

A szerző szándéka szerint a leendő és már gyakorló pedagógusok munkáját volt hivatott segíteni, és csak másodlagosan szolgálta a folklorisztikai kutatást. Ezt támasztják alá Kiss Áron, a budapesti Paedagogium, a majdani Tanítóképző Főiskola igazgatójának szavai is: „Az 1888. évi Orsz. Tanítógyűlés indítványomra a következő tételeket fogadta el: 1. A játékoknak s az esetleg velők járó daloknak a magyar nemzeti nevelés szolgálatában kell állaniok, s ezért a játékokban a magyar jelleg megóvandó.”

A közreadott játékok elrendezése is a pedagógiai szemléletmódot sugallja, hiszen kísérletet tesz arra, hogy az intézményes nevelés-oktatás rendszeréhez igazítva, életkori alapon rendszerezze az összegyűjtött játékokat: „A megtartott anyag rendezésénél aztán a gyermek fejlődését vettem alapul, azaz úgy soroztam az egyes játékokat egymás után, amint azok játszásába a gyermek egymás után, vagy egymás mellett belenő. Először a felnőttek játszanak a kicsinyekkel, azután ők maguk is kezdenek játszani.”

Ezzel a gyűjteménnyel indult meg hazánkban a pedagógiai célú népi játékgyűjtemények kiadása. E folyamat – számos jelentős állomás érintésével – a harmadik évezredbe is átível: Lázár Katalin négy kötetben, a bartóki zenei dialektusok felosztása szerint (Dunántúl, Alföld, Észak, Erdély és Moldva), *Gyertek, gyertek játszani...* címmel tett hozzáférhetővé játékokat (Lázár 2002–2008).

E két időbeli határ közé ékelődnek a Magyar Rádió és Televízió 1971-ben meghirdetett gyűjtőpályázata nyomán napvilágot látott kötetek (Tátrai 2010): *a Cinege, cinege, kismadár...* (Borsai és Kovács 1976), *a Bújj, bújj, zöld ág* (Borsai, Haider és Kovács 1976) és *a Kivirágzott a diófa* (Borsai, Haider és Kovács 1977). A gyűjtés olyan sikeresnek bizonyult, hogy a felhívást 1972-ben megismételték. A gyűjtők munkáját kérdőívek is segítették, és arra ösztönözték a pályázókat, hogy olyanokat kérdezzenek, akik a 20. század első felében éltek gyerekkorukat. (Ennek köszönhetően az első nagy játékgyűjtemény a 19. század első feléhez-közepéhez köthető adatait követően a második világháború előtti fél évszázad paraszti játékaikról, a változásokról is képet alkothatunk.) Számos új játékvariáns ekkor került elő, és gazdagítja azóta is a pedagógusok által használható repertoárt.

¹ Kiss Áron (1891) gyűjtőhálózat segítségével több mint 1000 magyar nyelvű játékot gyűjtött össze a teljes Kárpát-medencéből a labdajátékok kivételével, mert ezeket közel azonos időben Porzolt Lajos (1885) adta ki.

Az említett kiadványok a játéktípusok és a területi lefedettség szempontjából egyaránt teljességre törekednek, céljuk az anyagközlés. Elsődleges céljuk, hogy a korábban a színhagyományban élő és ott tovább hagyományozódó játékok hozzáférhetővé váljanak a pedagógusok, gyerekek, szülők számára, valamint a korosztállyal foglalkozó más szakemberek is haszonnal forgathassák azokat munkájuk során. A játékok tanításának módjáról, alkalmazásának fortélyairól azonban nem, vagy csak érintőlegesen szólnak.

Kiss Áron és Lázár Katalin egyaránt kiemeli két olyan nevelési célt/eszményt, melyek megvalósításához a népi játékok alkalmazását igen hatékony eszköznek tartják: a hazafias nevelést és a gyermeki személyiség mind teljesebb kibontakoztatását. E törekvések olyan további összeállításokban is hangsúlyt kapnak, amelyek kifejezetten egy-egy szűkebben körvonalazott pedagógiai terület céljaihoz (például testnevelés, ének-zene, óvodapedagógia) rendeltlen válogatnak a népi játékok közül. Kiss Áron gyermekjáték-gyűjteményével egy időben, 1885-ben jelent meg Porzolt Lajos labdajátékos könyve, amely a testnevelés magyarítását, nemzeti karakterének megerősítését kívánta szolgálni, akárcsak Hajdu Gyula 1971-es gyűjteménye.

A Kodály-módszer, a zenei nevelés világszerte ismert útja a vokalitáson (éneklésen) alapul, a saját népzene alkalmazása az alapvető zenei készségek formálásához, kibontakoztatásához. Ez a fajta zenei nevelés a köznevelés keretei között hazánkban intézményes formában az óvodában kezdődik el. A 3-6 éves korosztály számára válogatott énekes, népzenei „tananyag” (Forrai 1974) legnagyobb része a gyerekfolklor különböző műfajait – mondóka, énekes játékdal, altató, ölbéli játék – öleli föl. Kodályra egyaránt hatottak Kiss Áron pedagógiai törekvései és az általa közzétett gyűjtemény is (Laczóné 2014). A tematikusan válogatott népi játékos kiadványok már a pedagógiai alkalmazás irányába mutatnak.

Az anyagközlésen-anyagválogatáson túl azonban szükség van arra is, hogy módszertani ajánlásokat, alapelveket fogalmazzunk meg, hiszen az óvodai, iskolai nevelés keretei között a játék külső peremfeltételei módosulnak: a játék hely- és időbeli körülményei, a játzó csoport összetétele átalakul. Az intézményes oktatás-nevelés keretei között a játék nem, vagy csak részben lehet önszerveződő, önkéntes tevékenység. Amíg korábban a népi játékok elsajátítása a gyerekközösségen belül hagyományozódott, addig óvodai és iskolai tanítása szándékos-tudatos, irányított pedagógiai körülmények között zajlik. Nem (vagy csak részben) kapcsolódik a szabad játéktevékenységhez, hiszen különböző nevelő, oktató, fejlesztő célok érdekében beilleszkedik az intézményes nevelés rendszerébe. A játszás körülményei (tér, idő, csoportösszetétel stb.) is eltérnek az elsajátítás korábbi gyakorlatától.

A vizsgálat tárgya és problémafelvetés

Láthatjuk tehát, hogy a pedagógiai munka során alkalmazható népi játékos anyag bőséggel áll a rendelkezésünkre, ám ennek módszertani strukturálására, feldolgozására viszonylag kevés tudatos erőfeszítés történt. Tanulmányomban két néptáncos tantervet vizsgálok abból a szempontból, hogy azokban a népi játékot milyen módszerek és célok érdekében alkalmazzák a szerzők.

Az első gyermek néptánc tanterv 1959-ben látott napvilágot *Gyermektáncok. Néptánc gyakorlatok, játékok, játékfűzések, néptáncok az úttörő- és az általános iskolai táncszakkörök részére* címmel. A Népművelési Intézet gyermektánc munkaközösségének tagjai – Györgyfalvy Katalin, Magyar Gizi, Osskó Endréné, Szentpál Mária, Szigeti Károly – célja a néptánc-pedagógia rendszerének megalapozása volt. Már a könyv címében is megjelenik a népi játék, és mint a későbbiekben látni fogjuk, ezt a tevékenységet a művészeti nevelés, a néptáncban tanítás tágabb kontextusába ágyazva alkalmazzák a szerzők.

A kiadványt készítő munkacsoport tagjai hangsúlyozzák, hogy „nem volt megfelelő mennyiségű és minőségű tanítandó anyag” (Sz. Szentpál 1959, 5), így a gyerekeknek is a felnőtteknek szánt

anyagot tanították korábban. Ebből fakadt a szerzők vállalása, hogy megalapozzák a néptánc pedagógiai szemléletű felhasználását, kiépítve a néptánc-pedagógia rendszerét. A kötet gerincét a pedagógiai szempontok szerint válogatott anyag – a gyakorlati anyag ismertetése, sorrendi fölépítése, azaz tananyaggá szervezése, óravázlatok, általános módszertani útmutatás a népi játék és a tánc tanításához, valamint didaktikai és gyakorlati tanácsok (uo. 9–30) és a néptánc pedagógiai módszertana adja. Arról is szólnak a szerzők, hogy milyen hatások inspirálták munkájukat. A Kodály-módszer és Dalcroze zenepedagógiája² külön is említésre kerül, ezzel összefüggésben hangsúlyozzák a gyermekjáték fontosságát és a mozgás primer szerepét a verbalitással szemben. Azt is külön kiemelik, hogy a táncművészet gyermeki fokon kollektív tevékenység (ez a népi játék és az arra épülő néptánc pedagógiai megközelítéséről igen korszerű álláspontnak tekinthető). A művészeti nevelést – és benne a néptáncot – az esztétikai nevelés legfontosabb eszközeként határozták meg (uo. 8)

Mintegy 30 évvel később jelent meg az a taneszközcsoport, mely egyszerre folytatása és megújítása a fent említett munkának. A *Játék és tánc az iskolában I-IV.* (Foltin et al. 1992) tanmenetet Karcagi Gyuláné és Salamon Ferencné dolgozta ki, a *Játékok, játékfűzések* című füzetet Neuwirth Annamária állította össze, s a kiadványok kidolgozásában Foltin Jolán, a hazai gyermek néptánc meghatározó személyisége is részt vett.³ Ezek a füzetek sokkal szűkszavúbbak: nincsenek leíró, értekező, bővebb útmutatást adó szövegrészek. Alapvetően táblázatokba foglalt, hónaponkénti bontásban – didaktikai jellegű szempontokat alkalmazó – válogatott és strukturált tananyagot közölnek (tanmenet). A játékleírásokat kottával, térrajzzal egészítik ki, a játékfűzések táncos részeit pedig kinetográfiai lejegyzésben közreadó *Játékok, játékfűzések*, amelyhez ugyanúgy tartozik egy videokazetta, mint a *Motívumfűzések* címet viselő füzethez. A gyakorlatias, jól áttekinthető kiadványcsalád a tananyag mennyiségét és annak éves, valamint évfolyamonkénti tagolása végzi el a leghatékonyabban. Adós marad azonban annak részletező kifejtésével, hogyan tanítsuk, hogyan alkalmazzuk az órai munka során a játékokat.

Elemzés

A két tanterv (Sz. Szentpál 1959, illetve Foltin et al. 1992) azonos korosztály, a 6-10 évesek (1-4. osztály) számára készült, a népi játékok a néptánc tanításába illeszkednek be, fontos szereppel bíró, kiegészítő jellegű tevékenységként – a hasonló kiindulópontok alapján kínálkozik tehát az összehasonlítás lehetősége. Három szempont mentén vizsgálom a két tantervet: *mennyiségi, minőségi és pedagógiai-módszertani* kritériumok tekintetében vetem őket össze.

A mennyiségi szempont

Ennek vizsgálatánál az alábbi irányszámokat vetem össze: a teljes pedagógiai ciklus (4 év) tervét, az egyes tanévek közötti megoszlást, és amennyiben a leírás közvetve vagy közvetlenül utalást tesz erre, az egy foglalkozáson megtanítandó játékok számát. Arra a kérdésre azonban, hogy egy foglalkozáson mennyit játszanak, és a tanóra belső arányai hogyan alakulnak a játék és a tánc között, csak az 1959-es tervezetben kapunk eligazítást, így ezt a nem kevésbé fontos szempontot nem tudjuk összehasonlítani. Az összevetés lehetősége nélkül is érdemes azonban áttekinteni a rendelkezésünkre álló információkat. 90 perces időtartam mellett a foglalkozások belső arányai az alábbiak szerint alakulnak (1. táblázat).

² Szentpál – aki 1917-ben Dalcroze intézetében kapott diplomát – személyes tapasztalata minden bizonnyal szerepet játszott ebben.

³ A kiadványcsalád megjelenésénél jóval korábbra, az 1970-es évekre nyúlik vissza a koncepció kialakítása, melyben a két gyakorló pedagógus, Salamon Ferencné és Karcagi Gyuláné mellett a Népművelési Intézet munkatársai (korábban Kaposi Edit, majd Foltin Jolán és Neuwirth Annamária) is jelentős szerepet játszottak.

	1-2. osztály	3-4. osztály
Tréning	10 perc	15 perc
Ritmika/karikázó gyakorlat	ritmika: 10 perc	karikázó: 5 perc ritmika: 10 perc
Motivika	5-10 perc	10 perc
Játék	10-15 perc	–
Szünet	10 perc	10 perc
Etűd	15 perc	15 perc
Játék, illetve játék-összeállítás	20 perc	20 perc
Szabad játék	5-10 perc	5 perc

1. táblázat: 90 perces foglalkozás belső arányai az 1959-es tantervben

Ideális esetben az első két évfolyamon mindösszesen 35 perc a játékidő (a 90 perces foglalkozás egyharmada!). Érdemes itt megjegyezni, hogy a foglalkozás menetébe is jól illeszkedik, ha a monoton mozgásos tanulási és gyakorlási szakaszok ellenpontosításra kerülnek: a jól kiválogatott játékok és a megfelelő körülmények biztosítása esetén élmény- és érzelemgazdag néptáncfoglalkozásokon vehettek részt a gyerekek.

A korábbi tervezet a négy év alatt összesen 37 játékot illeszt a tantervbe, az első három évben egyre kevesebbet, sőt az utolsó évre egyáltalán nem tervez játékot. A játékok mennyisége tekintetében az 1992-es tanterv komoly előrelépést hoz: a négy tanévre 61 játék és még ugyanennyi kiszámoló szerepel a hónapokra bontott tervezetben. A játékok számát növeli az évente bemutatásra kerülő 1 játékfűzés megtanítása. Ezek a játékfűzésekbe ágyazott játékok többségükben nem szerepelnek az év során tanítandó és eljátszandó darabok között, így ezek növelik a mennyiséget (a 2. táblázatban zárójelben szerepel). Kérdés azonban, hogy ezek szabad eljátszására vajon sor került-e a tanórákon, vagy célirányosan csak a majdani meg- és bemutatás kedvéért vették fel a néptáncfoglalkozások anyagába.

Évfolyam	1959	1992
1. osztály	15	22 (+4)
2. osztály	13	19 (+7)
3. osztály	9	12 (+5)
4. osztály	–	8 (+2)

2. táblázat: A megtanítandó játékok száma a tantervekben

A mindkét tantervben évről évre csökkenő mennyiség jelzi azt az elképzelést, hogy a népi játékoknak az első iskolai évtől fölfelé haladva egyre kisebb szerep jut, kimondatlanul az életkori sajátosságokhoz igazodva: a játéktól-játékosságtól a tánc irányába változnak a belső arányok. A későbbi tervezet egyértelműen nagyobb szerepet tulajdonít a játéknak, hiszen közel 65%-kal több játékot alkalmaz: még a negyedik évben is arra törekszik, hogy a gyerekek játékrepertoárját új darabokkal bővítse.

Az első tanterv sajátossága, hogy ekkor a néptánc még nem tanórai keretben jelenik meg, hanem szakköri formában. A szerzők számolnak azzal a lehetőséggel, hogy a szakkör nem első

osztályosokkal indul, ezért külön javaslatot tesznek arra az esetre, ha a kezdés valamelyik felsőbb évfolyamon (akár 7-8. osztályosokkal, vagyis 12-13 évesekkel) történik, viszont a leírás szerint homogén – azonos életkorú – csoportokkal számol. A tanterv 10 éves kor fölött a játékok elhagyását javasolja „mert az ilyen korú gyermek már túljutott ezek értelmi és érzelmi színvonalán.” (Sz. Szentpál 1959, 16).

A minőségi kritérium

Ennek vizsgálata az összes megtanult játék típusok szerinti megoszlását térképezi föl (3. táblázat). A besorolásnál nehézséget okoz, hogy az adott játékot nem mindig lehet egyértelműen típushoz vagy típuscsoportozáshoz kötni.

	1959	1992
Vonulós	14	15
Párválasztó	6	15
Fogó	3	13
Páros szökellés, páros sergés, páros ugráltató	1/0/1	2/1/(2)
Mondóka, kiszámoló	3	61
Kitalálós (szellemi)	4	2
Egyéb	7	11

3. táblázat: Játéktípusok a tantervekben

A két tantervben rendkívül magas a vonulós játékok száma. Ez részben kapcsolódik a Kodály-módszerhez és Dalcroze elgondolásaihoz (a saját énekre negyedes járás készségfejlesztő hatása), emellett a színpadra készített bemutatókban is hangsúlyos szerepet kap, hiszen ezekkel lehet be- és kivonulni, a kevesebb táncos motívumot ismerő, fiatalabb, kezdő táncosok pedig az énekszóra járva a változatos térformákkal adnak esztétikai élményt a nézőknek. A párválasztó játékok aránya (6/37) relatíve magas az első tantervben is, de szembeszökően megnő a második tanterv esetében (15/61). Az énekes népi játékok közül ez a „legtáncosabb” karakterű, ennek köszönhetően a tanórai didaktikai feladatok ellátásában (táncelőkészítés) és a színpadi játékfűzésekben is méltán foglal el ilyen kiemelt helyet. A fogócskák száma is megugrik az újabb tantervben, kevésbé a játékfűzésekbe ágyazva, inkább az órai tevékenységek (bemelegítés) között. E játékok sokféle fejlesztő hatását (erőnlét, koordináció, szabályokhoz való viszony, kooperáció, taktika stb.) ismerték föl és használták ki a szerzők.

Az „egyéb” kategóriába sorolt: nem besorolható vagy csak egy-egy elemet tartalmazó játékokra is érdemes egy pillantást vetnünk. Az 1959-es tantervben az altatók (nem játék, de a gyermek-folklór olyan speciális darabja, ami eredeti közegében a felnőtt gyermeknek szóló előadásában, alkalomhoz erősen kötötten hangzott el) mellett több – Lázár Katalin megállapítása szerint – idegen eredetű, a népi játékok közé viszonylag későn, városi, polgári vagy idegen hatásra bekerülő játék szerepel. Ezzel szemben az újabb tantervben minimális az ilyen idegen eredetű játékok száma, az egyéb kategóriába soroltam viszont az ügyességi (eszközös) mozgásos, és jellemzően nem énekes játékváltozatokat, melyek fogócskákhoz hasonlóan a tanórák „bemelegítés” szakaszában kapnak helyet.

A pedagógiai-módszertani kritérium

Ennek elemzésekor arra keresem a választ, hogy a két tanterv hogyan tanítja és alkalmazza a néptáncos foglalkozásokon a játékokat, milyen feladat- és célrendszerben jelenik meg a népi játék. Ez utóbbi esetben közvetlenül meg tudható az is, miért tartják a népi játékot a néptáncórák szerves kiegészítőjének.

A korábbi tervezet nem közli a játékok szövegét, dallamát, a pontos játékcselekmény leírását, de bőséges irodalomjegyzéket kapunk a játékok visszakereséséhez. A játék kezdősora vagy elnevezése alapján azonban nincs könnyű dolga annak, aki a játékváltozatok keresésére vállalkozik. Háromféleképpen illesztik a népi játékokat a néptánc foglalkozásokba: (1) szabad játék (ennek mikéntjéről keveset árul el a kiadvány), (2) néptáncot előkészítő gyakorlatok és (3) játékfűzésekbe ágyazva.

A kodályi alapelvek és Dalcroze már említett módszerei mellett a szerzők olyan települések (Tápe, Szentistván) gyermek néptánc csoportjainak sikeres működéséből is inspirációt merítettek, ahol a helybeli táncpedagógus képes volt a helyiek emlékezetében még élő népi játékhagyományt „a gyermek néptánc csoport munkájának középpontjába” állítani. Bár a bevezetőben egyértelműen hangot kap a produkcióellenes álláspont, ám azzal, hogy játékfűzésekbe ágyazva és mozgás/cselekmény/funkció szempontjából átalakítva közlik a játékokat, az alkalmazó pedagógusokat óhatatlanul a játékok betanítása felé terelik. A módszertani útmutató is hangsúlyozza, hogy minden játékot eredeti állapotában és funkciójában kell a gyermekekkel megismertetni, s csak ezt követően kerülhet sor arra, hogy játékfűzésbe ágyazva is eljátsszák őket, ám a játékok egymásutánja, tanításuk módja és a szabad játék feltételrendszere nincs kidolgozva a szükséges részletességgel. Véltetően a kiadványt használó szakemberek nem éreztek megfelelő ösztönzést a megfogalmazott szempontok betartására.

A szerzők az énekes-táncos gyermekjátékot a táncra nevelés megalapozásakor sokoldalú, hatékony eszköznek tartják. A népi játékok szövege, dallama a karikázó gyakorlatokban („Kis kacska...”, „Most viszik...”, hidas játék, „Mit játszottunk...”, „Ásom, vájom...”, „Süss fel nap...”), ritmikai gyakorlatokban („Tüzet viszek...”, „Bújj, bújj...”) és az etüdökben („Én kis kertem...”, „Kert alatt...”, „Bújj, bújj, medve...”) is megjelenik, méghozzá azok játékcselekményétől elszakítva.

A játékok tanításához módszertani útmutatást is kapunk: a kodályi alapelvek nyomán a globális – a dallamot, szöveget, mozgást egyszerre tanító – metódust ajánlják az olvasók számára (Sz. Szentpál 1959, 24–25). A szabad játékról és a játéknak a gyermeki alkotókészség kibontakoztatásában szánt szerepével kapcsolatban kiemelik, hogy ha szabad teret adunk alkotó, variáló hajlamuknak, saját ötleteikkel is gazdagíthatják a játékokat, úgy azok a „gyermekközösség tulajdonává” válnak. A játékkészséget és a (gyermeki) alkotókészséget egy töről fakadó jelenségnek tekintik.

Az 1992-es tanterv táblázatos formában hónaponkénti bontásban az alábbi szempontok mentén rendez el a néptáncos tananyagot: hónap – bemelegítés – ritmika – motívika, motívumfűzés – játék, játékfűzés – megjegyzés.

A „játék, játékfűzés” rubrikán kívül szép számmal találunk népi játékokat a „bemelegítés” címszó alatt is: sőtörés, kocsizás (páros forgás), páros szökdelés, fogócskák, kakasviadal, bakugrás, talicskázás, szarkatánc és kukkó. Ezekben az erőt, koordinációs készséget, ügyességet fejlesztő játékokban a páros jelleg kap még kiemelt szerepet. Figyelemre méltó, hogy a tervezet a szabad játékot is alkalmasnak (és elképzelhetőnek) tartja az óra kezdő, bemelegítést szolgáló szakaszában. A 3. osztályban, júniusban ezt az instrukciót adja: „elsősorban játékokkal”. A „ritmika” rovatban mindössze egyszer említenek játékot: az 1. osztályban az óvodából ismert „Hinta palinta...” és „Zsipp-zsupp...” éneklésre negyedes járás a feladat.

A „megjegyzések” között több, a népi játékok pedagógiai alkalmazását érintő elképzelés található. A 4. osztályban egyértelmű az a törekvés, hogy az addigi szabad (spontán, ösztönös) játék irányából a tudatosság felé terelje a gyerekeket a következő instrukciók segítségével: „a játék han-

gulatának, funkciójának, jellegének felismertetése, ének és mozgás összhangjának, szépségének észrevetése, fegyelmezett mozgás szépségének tudatosítása, önálló gyűjtőmunkára ösztönzés”. Ezekkel rokon, de némiképp más irányultságú a „gyermeknapj játszótér a kisebbekkel”, illetve a „tanítsuk játszani a kisebbeket”. A pedagógus arra készíti fel és ösztönzi a 4. osztályos néptáncosokat, hogy a náluk fiatalabbak számára – a hagyományozódás modellje szerint – ők tanítsák meg a játékokat, majd a tanítást követően az önindított, önszerveződő játéktevékenység felé legyenek képesek elmozdulni. Az ideálképet minden bizonnyal az egykori falusi játszó gyermekközösség adta ehhez.

Az önálló „játékok, játékfűzés” rovat néhány megjegyzése is a fenti értelmezést támasztja alá: szeptemberben az 1. osztályban az óvodából hozott játékok föllevenítése a feladat, később minden évben az előző évi játékok ismétlése, eljátszása. Jól látható, hogy a szerzők egybefüggő folyamatként értelmezik a négy alsós év (sőt, hozzáadva az óvodai éveket) játékát. Hangsúlyosan jelenik meg a szabad játék is, például 3. osztályban, júniusban, amikor a gyerekek a tanultak közül szabadon választott játékokkal tölthetik az időt.

A 4. osztályban, novemberben az énekórán tanult hasonló játékok gyűjtése, eljátszása révén valósul meg a folyamatjelleg és a tantárgyközi integráció. Ugyanebben az évben februárban a tanult fiú és lányjátékok (itt jelenik meg egyedül ez a szempont!)⁴ tetszés szerinti kötése, gyakorlása, valamint a közös játék a kisebbekkel, április-májusban a kedvenc játékok az énekórák anyagából, gyűjtött és tanult játékok csoportosítása, jellegük és funkciójuk megfigyeltetése a javasolt tevékenység. A szűkszavú tervezetnek ez a része közvetett módon igen sokat elárul arról, hogy a szerzők milyen szerepet tulajdonítanak a játéknak. Teret adnak a játék örömeinek, a szabad, önindított játéktevékenység a gyermekek művészeti nevelésének eszköze, forrása. Emellett azonban az életkor előrehaladtával (és az életkori sajátosságokhoz jól illeszkedve) szerepet kap a tudatosság, a megfigyelés, a gyűjtés és rendszerezés is.

Nem jellemző a játékfűzések esetében a játékcselekmény lényegi jegyeinek megváltoztatása, mindössze három példát találunk erre.⁵ Minden tanévben bemutatandó játékfűzés tartozik a tananyaghoz, mely az ebben szereplő játékokat jellemzően nem tanítja külön az órai játékanyagban, hanem önálló egységként tekint rá.

Következtetések, összegzés

A két tantervben a népi játékok – köztük kiemelten az énekes-mozgásos játékok – bekerülnek a művészeti nevelés, a néptánc tanításának keretei közé. A játékokra a gyermek művészeti tevékenységeinek életkori és esztétikai szempontból alkalmas anyagaként tekint mindkét tanterv, a korábbi kiemeli a népi játék kollektív jellegét és a mozgás primer voltát.

A népi játékokról alkotott felfogás, a hozzájuk való viszony alapvető megváltozása figyelhető meg a későbbi tantervben. (1) Havi bontásban, időben is strukturálja a játékok mennyiségét. (2) A bemelegítésben jelentős szerepet kapnak a nem énekelt játékok (fogócska és más ügyességi játék). (3) Önállóan is megjelenik a játék, a tantervből közvetetten kiolvasható az alkotóknak az a törekvése, hogy a gyerekek az órán tanult és alkalmazott játékokat fiatalabb társaiknak továbbadják, és a későbbiekben önindított, önszerveződő tevékenységükké válják. Az újabb tanterv esetében visszalépésnek tekinthető, hogy nem ad olyan bővebb, szemléletet formáló, módszertani

⁴ Az 1959-es tanterv 2., 3. és 4. osztályban párhuzamosan közöl fiú és leány színpadi művet, bennük a játékok és a táncok is nem szerint válogatottak, kétségtelenül ez adhatta a mintát.

⁵ A „Tűrőt ettem...” (páros forgás) dallamára séta, futás, guggolás láncba kapaszkodva (Foltin et al. 1992, 16), a „Gyertek lányok...” (játékba hívó) páros szókedeléssel, irányváltással (uo. 19), a „Járom az új várnak...” várkörjátéka (uo. 71) az eredeti formában nem jelenik meg, de annak fogyó-gyarapodó jellegét megőrzi a koreográfia.

útmutatást, amely a pedagógusokat eligazítaná a játék tanításának módszertani fogásaival kapcsolatban. A néptánc-pedagógia máig adós ennek a feladatnak az elvégzésével.

Irodalomjegyzék

- Borsai Ilona és Kovács Ágnes (1976, szerk.): *Cinege, cinege kismédár...* Minerva–RTV, Budapest.
- Borsai Ilona, Haider Edit és Kovács Ágnes (1976, szerk.): *Bújj, bújj, zöld ág.* Budapest.
- Borsai Ilona, Haider Edit és Kovács Ágnes (1977, szerk.): *Kivirágzott a diófa.* Budapest.
- Foltin Jolán, Karcagi Gyuláné, Neuwirth Annamária és Salamon Ferencné (1992): *Játék és tánc az iskolában I–IV. osztály.* Magyar Művelődési Intézet, Budapest.
- Forrai Katalin (1974): *Ének az óvodában.* Budapest.
- Hajdu Gyula (1971): *Magyar népi játékok gyűjteménye.* Budapest.
- Kiss Áron (1891): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény.* Budapest.
- Laczkóné Pálfi Alojzia (2014): Kiss Áron gyermekjáték-gyűjteményének hatása a 20. század zenei nevelésére. *Parlando*, 2014. 1. sz. <http://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-04-Laczkone.htm>
- Lázár Katalin (2002–2008): *Gyertek, gyertek játszani I–IV.* Eötvös, Budapest.
- Porzolt Lajos (1885): *A magyar labdajátékok könyve.* Budapest.
- Sz. Szentpál Mária (1959, szerk.): *Gyermektáncok. Néptáncgyakorlatok, játékok, játékfűzések, néptáncok az úttörő- és az általános iskolai táncszakkörök részére.* Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest.
- Tátrai Zsuzsanna (2010): Kovács Ágnes emlékezete. *Művelődés*, 63. évf. 2010. január. 9–12. <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=874>

Digitálisan szerkesztett tánc

A szoftver használata Merce Cunninghamtól napjainkig

A tanulmányom ugyan a mozgásvilágról szól, először azonban szeretnék egy rövid áttekintést adni a technológia jelentőségéről a múlt századi tánc történetében. Az alábbi vizsgálatok a digitálisan készített tánc mozgásvilágát elemzik. Ezt megelőzően röviden áttekintem a történelmi előzményeket, hiszen a digitális technológia jelentősége az előadó-művészetben csak az elmúlt száz év művészettörténeti előzményeinek ismeretében érthető meg.

A futurizmus és a Bauhaus mozgalom¹

A művészettörténetben a technikát elsősorban a futurizmus dicsőítette, de a Bauhaus is fontosnak tartotta. A Bauhaus egyik jelentős alakja, Walter Gropius, a „művészet és a technika egységét” hirdette.² A színpadtechnika egyik fontos megújítója Oskar Schlemmer, aki a forgó színpadot és a síneket is alkalmazta a színpadon. De magára a táncra is hatott az esztétikája a Triád Baletten keresztül. A Bauhausnak – még mielőtt irányító és mértékadó mozgalommá válhatott volna – a politikai helyzet alakulása miatt vége lett. A náci Németországból sokan távozni kényszerültek, s ebből az Egyesült Államoknak lett haszna, hiszen a Bauhaus vezetői közül sokan ott telepedtek le és formálták a következő nemzedéket. Ezek közül az egyik leghíresebb John Cage volt, akit Moholy Nagy László alkalmazott experimentációs tanárnak. Így nem véletlen, hogy egy ilyen Bauhaus főiskolán találkozott a negyvenes években egy művészpár, aki elvből kísérletezett a technológiával: John Cage és Merce Cunningham. Nemcsak a kísérletezés, hanem a mű alakulása, a folyamat és a kibontakozás is jelentőséget kapott. A mű játékos lett, és az egyszeri, spontán pillanatok váltak fontossá. Gondolhatunk itt Pollockra (az úgynevezett akcionisták egyikére), vagy a John Cage által szervezett happeningre (Black Mountain College, 1952) egyaránt. A buddhizmushoz köthető véletlen folyamatot a technológia csak felerősítette: ezt szó szerint vehetjük, amikor például John Cage áramhoz kapcsolta hangszereit, vagy például amikor a *Nine Evenings* előadásorozat egyikén fotoelektronikus fénySOROMPÓVAL nyomtatékosította Merce Cunningham ugrásait (New York, 1966).³ Az alkotó operatív módon, a néző szeme előtt manipulálja az ihlet hatására a különböző technikai eszközöket.

A technika hatása a mozgás stílusára

Hogyan hatott egy elv és a hozzákapcsolódó technológia a táncmozgásra? Az elmúlt száz év négy alkotóján tanulmányozom az elv és az alkalmazott technika befolyását a tánc nyelvezetére.

¹ Steve Dixon (2007, 48) hangsúlyozza, hogy a digitális technológiát főként a futurista mozgalom felidézésével lehet megérteni, ezt az előszóban s egy külön fejezetben a digitális előadások történetének keretében emeli ki.

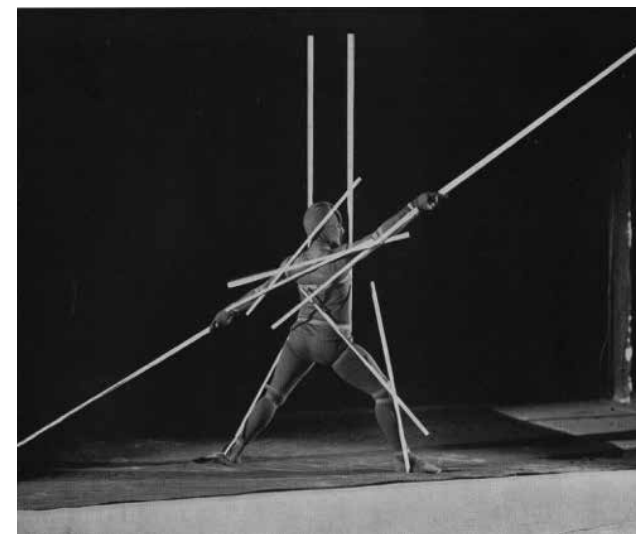
² 1923-ban Walter Gropius ilyen című előadásával nyitotta meg a hírneves Bauhaus kiállítást Weimarban (<http://bauhaus-online.de/atlas/jahre/1923>).

³ A mai interaktív technológia egyedülálló előfutáraként említi Kerstin Evert ezt a táncdarabot (Dinkla és Leeker 2002, 42–45).

Oskar Schlemmer

Oskar Schlemmer sokáig foglalkozott a táncsal kapcsolatos elméletekkel, és a már kiérlelt elméletét meg is jelenítette a Triád Baletten (Stuttgart, 1922). A *Mensch und Kunstfigur* című tanulmányában Schlemmer közzéteszi elképzeléseit 1924-ben az úgynevezett táncos-emberről: „A kubikus tér törvénye a planimetrikus és stereometrikus viszonyok láthatatlan vonalhálója. E matematikának az emberi testben rejlő matematika felel meg, és egyezik a mozdulatokkal, amelyek lényegében mechanikusak és az agy által megszabottak. Ezek a testgyakorlatok, a ritmika és gimnasztika geometriája. [...] Az emberi test átalakítása, megváltoztatása kosztümön, jelmezen keresztül lehetséges. A jelmez és az álarc vagy felerősíti az eredeti identitást, vagy megváltoztatja, vagy erősíti az organikus és mechanikus törvényszerűségeket, vagy feloldja azokat. [...] Ezek a térben mozgó, a kosztümekek által átváltozott táncos-ember lehetőségei” (Schlemmer 1961, 20–21; a szerző fordítása).

Ismertek Schlemmer kubizmusból eredő Triád Balett jelmezei: ezek a művészi módon készített – szinte domborművek – határozzák meg a táncos (mechanikus) mozgását. Az alábbi ábrázoláson az úgynevezett *Stäbetanz* jelmeze látható (1. kép). A botok a térbeli törvényeket érvényesítik, a tér és az ember kölcsönös geometriai viszonyait. Összegezve elmondható, külső (technikai és elméleti) tényezők szabják meg e tánc újfajta nyelvezetét.



1. kép: Oskar Schlemmer: *Stäbetanz*⁴

Merce Cunningham

Egészen más a helyzet Merce Cunningham esetében. Hivatásos táncosként a külső adottságokat alárendelte a mozgásnak, olyannyira nem volt fontos számára a színpad, hogy gyakran üres színpadon lépett fel táncosaival, korai műveiben akár a rálátás frontját is megváltoztatta, és kényelmes jelmezt viselt. Cunningham a mozgás újszerűségét a tánc saját paramétereivel idézte elő. Példaként azt a módszerét említem, amikor a klasszikus táncelemeket darabokra törte, és a különböző testrészekre véletlenszerűen szétosztotta. „Ha egy táncos nekem azt mondja, hogy valami nem fog működni, azt válaszolom: Próbáld meg: ha elesel, rájössz valamire az esés kapcsán.”⁵ Cunningham

⁴ Bauhaus-Bühne, 1927; © Estate of T. Lux Feininger.

⁵ Jozeph H. Mazot az amerikai *The record* című újság cikke alapján idézi Steve Dixon (185, 2007).

technika iránti érdeklődése az 1980-as évek végén a koreográfia és a mozgás kialakítása terén került a digitális korszak élvonalába. Egy saját szoftverprogramot fejlesztettek ki számára. Ha eddig elég volt a dobókocka, hogy a sors véletlenszerűségét érvényesítse, akkor ezentúl a *Life Forms* programot használta. A *Life Forms* az ember anatómiáját és mozgásképességét tárja fel digitálisan, de ebben az időben Merce Cunningham esztétikája már kialakult. Az említett boncoló koreográfiai módszerének tökéletesen megfelelt a *Life Forms* szoftver.

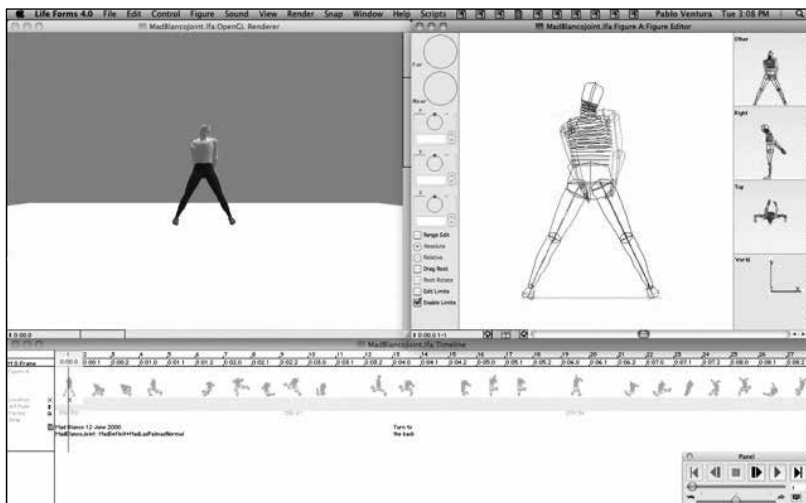
Az egyik első tánca e program felhasználásával a *Birds* volt, ahol a testrészek különválasztása szembeütő: a felsőtest folytonosan szárnyalakat ölt, miközben a törzs és a láb önállóan mozog, minden madárhasonlóság nélkül. A hatás fokozásához hozzájárulnak a fekete-fehér jelmezek.

Pablo Ventura

A digitális technika által szabályozott mozgás meghatározó Pablo Ventura darabjaiban. A Zürichben dolgozó spanyol koreográfus művében a *Life Forms* hatása a mozgásstílusra egyértelműbben kivehető. Ezért szeretném most részletezni a program sajátosságát.

Ha megnyitjuk a programot, a képernyő három részre oszlik. A képernyő alján látjuk az idő-sávot (timeline): másodpercenként 4 képet, azaz pózt. A képernyő bal oldalán egy figura a térbe van elhelyezve (a térbeli magasságot beleértve). A pozíciót változtatni a bal szélső sávon lehet. A képernyő jobb fele egy anatómiai munkapad. Itt lehet az egyes ízületeket forgatni. Két lehetőség áll fenn: vagy egy bizonyos szöveget választ az alkotó, vagy a hozzátartozó végtagot irányítja a három térbeli tengely mentén (hosszanti, azaz függőleges, és két vízszintes, vagyis keresztirányban).

Az alkotó minden döntését a program különböző szemszögekből jeleníti meg: előlről, oldalról vagy felülről. A kidolgozott pózok az említett idő-sávban követik egymást, akár csak egy zenei kotta (2. kép). Ha több táncost igényel az alkotó, egymás alá kerülnek az idő-sávban az alakok, akár csak a zenei partitúrában az egyes hangszerek.



2. kép: A *Life Forms* program használata a *MADGOD 2.001* alkotásakor

Pablo Ventura *MADGOD 2.001* című művében (ösbemutatója Zürich, 2000), a szoftver használata azért radikális, mert kizárólag számítógép által generált pózokat használ, és egy algoritmus rögzíti a sorrendet, akár egyszerre több táncosét is.

De mi a digitális technika hatása a mozgásra? (1) *A végtagok mozdulatai divergálnak, nincs közös kiindulópontjuk vagy célpontjuk* (főleg a fej feltűnően önállóan mozog) – a *Life Forms* programban az alak pőzról pőzra vált, sem a kiindulópont, sem a célpont nincs összpontosítva (ez merőben ellentétes Graham-technika contract release mozdulatlefoylásával, amit Cunningham tudatosan felbontott). (2) *Az izomzat tónusa magas* – mivel sokszor anatómiailag lehetetlen pózokat (3. kép) kell nemcsak kivitelezni, de össze is kötni. (3) *Alig bontakozik ki saját dinamika* – az előbbi magával hozza, hogy nem tud egy, a mozgásfolyamat belső logikájából fakadó dinamika kialakulni, és a nem összeillő, nem organikus egymást követő pózok miatt sokszor szaggatott a mozgás. (4) *A végtagok extrém módon túlnyújtottak, vagy hegyes szögben vannak* (például a könyök) – az anatómiai határokat túllépő program az alkotót az ízület extrém módon való használatára ösztönzi.



3. kép: Egy *Life Forms*-póz *MADGOD 2.001*-ből

Az első pontból fakadó sajátosság, hogy akár a végtagok, a fej is önállóan mozog, a tekintet nem tud figyelemmel követni bármit vagy bárkit, így a táncos szinkronizációja is veszélyeztetve van. A *De Humani* (2002), *Corporis* (2003), *Fabrica* (2005) trilógiában már a ritmikai aláfestésről is lemondott a koreográfus, és az alakok nem tudnak mihez alkalmazkodni. A térben szétszórva, nem is látják egymást. A mai technika itt egy hihetetlen megoldást kínál: minden táncos mellé kivágásába be van varrva egy adóvevő. Műholdon keresztül mindenki ugyanarra a metronómra van hangolva. Ezt a táncos mintegy szívdobogásként érzékeli, és ez biztosítja a kellő precizitást.

Wayne McGregor

Befejezésül vizsgáljuk meg a kortárs londoni koreográfus technikájának használatát. A Sadler's Wells rezidens tánckoreográfusa nem használ törvénytörően digitális eszközt. A szoftver inkább ihletadóként szolgál. Kevésbé magának a koreográfusnak, mint inkább a táncosainak: a próbákon egy avatar, egy virtuális alak, amit úgy neveznek, hogy „becoming”, egy ember nagyságú képernyőn látható. Nem anatómiai hasonmása az embernek, az egyes végtagokat nem lehet kivenni, nem is lehet egymástól megkülönböztetni. Mivel nem másolni kell, a táncosok csak egyes paramétereket használnak fel belőle: például a gerinc hajlítását, a ritmust vagy a végtagok irányát.⁶ Az avatar mozgásfolyamata véletlenszerű, ami irányelv, és a társulat nevéhez is fűződik.

⁶ Wayne McGregor egy workshop alkalmából számolt be a digitális technológia felhasználásáról (Dinkla és Leeker 2002, 330–338).

A koreográfus az anyagból a helyszínen válogat, alakít, kulcsszavakat ad. A digitális technika így az egyéni kreativitásnak rendelődik alá, és ez egy nagyon fontos tényező.

Hasonlóság a két mai alkotó között

A négy pontban elemzett jellegzetesség McGregor darabjaira is érvényes. Csak a dinamikában különböznek: McGregor művében a lendület és a gyorsaság uralkodik. A lendület magával hozza, hogy az izom tónusa nem egyhangú, nem feszes. A táncosok rendelkezésére bocsátott avatar egyéni feldolgozása sok részében eklektikus mozgáshoz vezet, és így spasztikus vagy erotikus beütések is keverednek a táncba.

A hasonlóság mégis erősebb. Mindkét alkotó jellegzetesen használja a végtagokat: az autonóm és fragmentált, túlnyújtott vagy túlhajlított mechanikus mozgás némileg futurisztikus stílust eredményez.

Összefoglalás

A digitális technika hatása a tánc mozgásvilágára, a mozdulatstílusra nem egységes. Nem törvényszerűen, de mégis felidéz a futurizmus esztétikáját – a gépek és a science fiction világát –, mint Ventura esetében, de McGregor *Entity* című művében is ezzel találkozhatunk. Az állatvilág-tematika egy ellenpélda, mint például Cunningham *Birds* című darabjában. Bár ott is a szárnyak alól felvillannak szögletes mozzanatok. A digitális technika lehet a mozgás meghatározója (Ventura) vagy csak a felszín alatt, mintegy alkotói ötlet (McGregor). Mégis, extrém torzióra, éles szögre, túlnyújtott és széthúzó végtagokra ösztönöz. Így összegezve elmondható, hogy ahol a táncos testét alávetik a technika egyik vagy másik meghatározó aspektusának, ott egy új táncnyelv jön létre.

Irodalomjegyzék

- Dinkla, S. és Leeker, M. (2002): *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen – Dance and technology. Moving towards media productions.* Alexander Verlag, Berlin.
- Dixon, S. (2007): *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art and installation.* MIT, Cambridge, Mass.
- Schlemmer, O. (1961): Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne. [Ausstellung] Kunstgewerbemuseum Zürich 18. Juni bis 23. August 1961. Kunstgewerbemuseum, Zürich.

Az „adatközlők” szerepe az erdélyi népzene- és néptánc táborokban

2014 nyarán a györgyfalvi¹ tánc táborban vettem részt, ahova az egyik este egy magyarpalatkai cigányzenész, Kodoba (Cordova) Martin „Florin” érkezett. A zenész láttára az egyik táborozó olyan lelkesedésbe esett, hogy kijelentette, be kell neki mutatkoznia („meg kell hívnom őt egy pálinkára”). Dolgozatom célja, hogy esettanulmányokon keresztül mutassa be a sztárkultuszt, ami – a populáris kultúrához hasonlóan – a hagyományörző, táncos és zenész *adatközlők* irányában alakult ki.² Korábban több hasonló eseménynek voltam tanúja, így elemzésemben a táborozók és az erdélyi zenészek, táncosok közötti kapcsolat vizsgálata áll. Könczei Csongor (2014, 132) tanulmányában a *sztáradatközlők* felfedezését, etalonná válását, és azok saját közösségük tánc kultúrájára tett hatását vizsgáló területként említi meg, de a fent említett kifejezéssel több esetben szóbeli közlésekben, megnyilatkozásokban is találkozhatunk. Tanulmányomban különbséget teszek a táborokba hívott erdélyi *adatközlők*, azaz a falusi táncosok és zenészek, valamint saját informátoraim, a tábor résztvevői között. Bár mindkét csoport hasznos információval szolgál, vizsgálatom elsősorban a magyarországi fiatalok tábori élményeiről és az adatközlőkkel való találkozásairól szól.

A táborokról általában

A népzene- és néptánc táborok mára már általános nyári elfoglaltságként tarthatók számon a hagyományos tánc és zene iránt érdeklődők körében. Erdélyben 2013 nyarán például 23 ilyen jellegű tábort szerveztek meg.³ A tánc tábor egy szervezett társadalmi összejövetel, mely több táncalkalmat és közösségi eseményt foglal magába. Az egyhetes intervallum folyamán a résztvevők táncolni és/vagy zenélni tanulhatnak, az esti órákban pedig lehetőségük nyílik arra, hogy a napközben tanultakat a tánc házban is gyakorolják. Éjszaka a *folkkocsmában* a nótázás, az „ének, zene, tánc, alkohol”⁴ kapja a fő szerepet.⁵ A táborok résztvevői öt kategóriába oszthatók: a tanulók, az oktatók (elismert táncosok), a szervezők, az esti muzsikálásra meghívott zenészek és az erdélyi adatközlők csoportjára. A táborokat egy-egy faluban rendezik meg, a szervezők néprajzi ismeretterjesztő előadásokról is gondoskodnak, hogy az ide látogatók megismerkedhessenek a környék kulturális sajátosságaival.⁶ A táborozók három – kezdő, középfaladó és a haladóra – csoportra

¹ Györgyfalva (Gheorghieni) Kolozsvártól 8-10 kilométerre található település, ahol 2011 óta szervez a helyi Falu Kútja Egyesület nyári tánc táborokat.

² A néprajztudományban az 1940-es években bontakozott ki Magyarországon az egyéniségkutató módszer, melyben először mesélők életével kapcsolatban, repertoárjukat, élőadói képességeiket vizsgálva adtak ki közléseket, majd ezt átvette a táncfolklórisztika. Ennek a megközelítésnek az előtérbe kerülése kapcsán magától értetődő volt, hogy a néprajzkutatók gyűjtött anyagaikat konkrét személyekhez kötik, ekkor vált szélesebb körben elterjedté az *adatközlő* kifejezés (Mohay 2010, 762).

³ Lásd a Romániai Magyar Néptánc Egyesület honlapját: http://www.neptanc.ro/category/27-neptanc_taborok/

⁴ Itt és a továbbiakban a forrásmegjelölés nélküli idézetek az általam 2014-ben szerkesztett, a néptánc táborokról szóló *online kérdőív*re (<https://docs.google.com/forms/d/13hmMt283A8LirG-4NbAPWmfgCBjxJzt6E9QJQYSbSA/viewform>) adott válaszokból származnak.

⁵ Ronström (1989) alapján készült meghatározás.

⁶ Ez leginkább a válaszúti táborra jellemző, ahol a hét folyamán több olyan néprajzost kérnek fel, akiknek kutatási területe a Mezőség, így például dr. Könczei Csongor *Tánc és muzsika Magyarpalatkán* címmel tartott előadást -2015ben.

osztva, a térségre jellemző táncokat tanulnak, így például 2014 nyarán Válaszúton a mezőségi táncok közül a kezdők magyarpalatkait, a középhaladók válaszütit, a haladó csoport pedig a bonchidai férfi- és páros táncokat tanultak meg.

A táborok nyolc nappól állnak, ebből hat nap az aktív. Napközben tánc-, ének- és zenetanulás, este multság zajlik. A táncok elsajátítása kétféle módon valósulhat meg. Formálisnak tekintem a napközben zajló, instrukciókkal ellátott, táncfolyamatok tanulásával töltött irányított táncoktatást, informálisnak pedig az esti táncházat. Mindkét alkalom esetében a táncot élőzene kíséri. Az előbbinél, szemben a táncsoprotok gépzenére történő gyakorlataival, a táborokban az élő zenés próba egy emelkedettebb élményt ad „hangulata van, [látszik, hogy a zenészek] élvezik a zenét, zenekarnak való táncolás lehetősége [tetszik]”.⁷ A táncházat az „előzőekben tanultak gyakorlása” jellemzi, informátoraim szerint itt „megélheted a magyar néptáncot, népzénet”.

Hősök és celebek

Povedák István szerint a *hősök* élő kultusszal rendelkeznek, emléküik nemcsak az írott kultúrában található, hanem különböző csoportok identitásformáló szereplői is. Személyükről történetek születnek, ereklyének számítanak a hozzájuk fűződő tárgyak, sírhelyük zarándokhelyé, ők maguk pedig emblematikus személyekké válnak. Napjaink hőseinek társadalmi megítélése a szentkultuszhoz és a történeti hősök kultuszához hasonlóan van jelen. A *sztárok* azonban a tömegmédiáumokon keresztül, egy körülhatárolható csoport kulturális szereplői. A *Néprajzi Lexikonban* a *mondahős* fogalmát találjuk, mely egy olyan pozitív vagy negatív szereppel bíró személyt jelöl, aki a történetek középpontjában áll s egy közösség identitástípusát képviseli (Dobos 1980, 640). A hős alakjának háromfajta személyiségtípusát különböztethetjük meg: lehet a történeti mondák központi figurája (például Mátyás király), történelmi szereplő, politikus (például Nagy Imre), valamint napjaink kiemelkedő személyisége, a sztár, mint „posztmodern kori hős” (Povedák 2011).

A sztár és a hős kifejezés szorosan kötődik egymáshoz, akár szinonimaként is értelmezhetőek. A hősök megtalálhatók mind a hagyományos, mind a populáris kultúrában, gondoljunk csak a népmesék, regények, filmek szereplőire, így a kortárs sztárok és hírességek is hősökként határozhatók meg. A *celeb* szó latin eredetű, nagy tömeg ünneplését, magasztalást és istenítést jelent. Azonosításának kritériuma egy közösségre nagy és hosszas hatás gyakorolása, egy őt körülvevő tisztelet jellemzi, s ha ez a tisztelet valamilyen tevékenységben megmutatkozik, akkor már *kultuszról* is beszélhetünk. A hősök szociokulturális szükségleteket, vágyakat és emberi-kollektív igényeket elégítenek ki, követendő példaképként jelennek meg (Povedák 2011).

Felmerül a kérdés, hogy az erdélyi adatközlők, a táborba meghívott kiváló helyi táncosok tekinthetők-e sztároknak vagy hősöknek, s ha igen, miért? Egyik informátorom a filmsztárokhöz hasonlítja az idősebb táncosokat, mivel ők gyakran csak filmen láthatók, de a táborban „élőben”, testközelből is találkozhat velük: „talán ahhoz lehetne hasonlítani, mikor megnézel egy filmet, ott van mondjuk a Johnny Depp és utána szembejön veled az utcán és uramisten, ott van Johnny Depp! Eddig csak filmekben láttam. Talán így lehetne megközelíteni, hogy most ott vannak a nénik, ők táncolják azt az igazi magyar néptáncot, amit mi tanulunk és utána meglátod őket élőben és látod, hogy ez igazából, hogy volt és hogy ők hogy csinálták”.⁸

⁷ Cs. A. 18 éves nő, Jászberény.

⁸ K. A. 21 éves nő, Budapest.

Az adatközlők a tánc táborokban

Az erdélyi, falusi táncosok tábori jelenlétének illusztrálásához az alábbi táblázatokat használok fel, melyekből kitűnik, hogy milyen mértékben vannak hatással a táborok struktúrájára, majd a tábori eseményeken való részvételükről adok leírást. A táblázatokban sötétebb színnel jelöltem azokat a napokat, amikor jelen voltak a tábori eseményeken.

Györgyfalván két zenekar, a kalotaszegi Fodor „Neti” Sándor és bandája, valamint a kolozsvári tánc ház Tokos Zenekar szolgáltatta a zenét a tábori próbák, valamint az esti multságok alatt. A tábor ötödik napján Kodoba (Cordova) Martin „Florin”, valamint Mácsingó Ignác (Maçingo Ignat), két magyarpalatkai (mezőségi) zenész érkezett a tánc házba, és az este folyamán játszottak egy-két táncrendet is. Ez a korábban megszokott tánc ház muzsikához képest más élményt nyújtott a táborozóknak. Más esetben is mezőségi zene szólt, de az a tény, hogy ezeket a Magyarpalatkai Banda primásai játszottak, különleges hangulatot teremtett: „Az otthoni zenekarok csak egy másolatát adják vissza, annak, amit ők csinálnak. És az külön élmény volt, amikor felálltak táncolni”.⁹

A következő napon a györgyfalvi hagyományörzők tartottak tánc- és viselet-bemutatót. A tánc-bemutatóról az egyik informátorom úgy nyilatkozott, hogy a „tánc hitelességét fontosnak tartom, a helyiektől, ahogy ők táncolták, tőlük tanulni, vagy látni őket táncolni, az egy elmondhatatlan élmény”.¹⁰ A hét végén a györgyfalvi falunapok rendezvénysorozatában a táborozók is viseletbe öltözve, a helyiekkel együtt vonulhattak végig a falun, majd egy gálaműsor keretében megmutathatták a helyi közösségnek, hogy milyen táncokat tanultak a héten, így bekapcsolódhattak a györgyfalvi kulturális életébe (1. táblázat).

Vasárnap	Hétfő	Kedd	Szerda	Csütörtök	Péntek	Szombat	Vasárnap	
Érkezés.	„Munkanap”: táncpróba, táncház, folkkocsmá. Az esti tánc házban: Kodoba (Cordova) Martin „Florin” – Magyarpalatkai Banda.	Napközben táncpróba.	A györgyfalvi hagyományörzők táncbemutatója.	Napközben táncpróba.	Györgyfalvi falunapok – táborozók fellépése az esti gálán.	Napközben táncpróba.	Részvétel györgyfalvi falunapok rendezvényein.	Távozás.

1. táblázat: A györgyfalvi tánc tábor programtáblája

⁹ 18 éves nő.

¹⁰ Egri néptáncos nő.

A következő két tábor a Kallós Zoltán Alapítvány szervezte. Kalotaszentkirályon¹¹ az adatközlők nem kapcsolódtak be az eseményekbe úgy, mint az előző táborban. A táncházban csak egy-két helyi idős pár vett részt, a hét folyamán jelenlétük nem vált kiemeltté, a táborozók nem kísérték őket figyelemmel (2. táblázat).

A táborba más céllal, leginkább a zenés, táncos összejövetelek és az emelkedett hangulatú esték miatt látogatnak el a magyarországiak. A tábor viszonylag nagy területen helyezkedik el. A tábori helyszíneket (a próbatermet, művelődési házat, étkezőt, szálláshelyeket) összekötő utcán a környék- és helybeliek saját (kalotaszegi) viseletük darabjait, ételkülönlegességeket és egyéb tárgyakat árultak. Ezek megvásárlásakor a tárgy eredetéről, használatjáról, elkészítésének módjáról érdeklődtek, így nem csupán egy használati tárgyat, eszközt, de a mögöttes értékét, az ahhoz kapcsolódó tudásanyagot is megismerhették a táborozók. Így a megvásárolt tárgyak Erdéllyel, Kalotaszeggel, tábori élményekkel kapcsolatos többletjelentéssel gazdagodtak. A táborozók kézzel fogható értékekkel gazdagodhatnak, a tárgy birtoklása és az arról való tudás feljogosítja új tulajdonosát a használatra. A tábor egy gálaműsorral zárult, ahol a tanulók megmutathatták mit tanultak a hét folyamán az oktatóktól.

Vasárnap	Hétfő	Kedd	Szerda	Csütörtök	Péntek	Szombat	Vasárnap
Érkezés.	„Munkanap”: táncpróba, táncpróba, táncpróba, táncpróba, táncpróba.					Napközben táncpróba.	Távozás.
						Esti gála – a táborozók fellépése.	
						Táncház, folkkocsmá.	

2. táblázat: A kalotaszentkirályi tánc tábor programtáblája

A választói¹² táborban számottevően több alkalommal találkozhattak a résztvevők a környékbeli táncosokkal, énekesekkel. A második naptól kezdve naponta jelentek meg az idős emberek Buzáról, Magyarszovátról, Visából, akikkel a délutáni énekkoncerten Kallós Zoltán beszélgetett, mesélt a meghívottakról, saját gyűjtéséről, közös élményekről, vagy épp a hozzájuk kapcsolódó dalokról, balladákról. Az énekkoncert során előfordult, hogy csak egy-egy énekes énekelt, volt, hogy közösen énekeltek el a dalokat a tábori közönséggel. Az oktatások után az esti táncházban is kiemelkedő szerepet kaptak a vendégek. Mindkét eseményen az erdélyi falusiak népviseletükbe öltözve voltak jelen, ezáltal is megkülönböztethetőek voltak a táborozóktól (3. táblázat).

¹¹ Kalotaszentkirály (Sâncraiu) Kolozsvártól kb. 60 kilométerre található település.

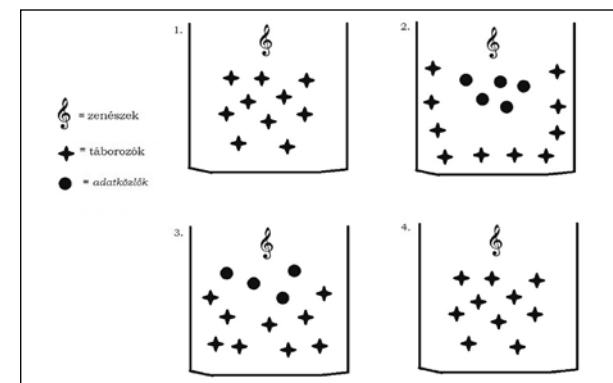
¹² Válaszút (Râscruci) Kolozsvártól kb. 25 kilométerre található település.

Vasárnap	Hétfő	Kedd	Szerda	Csütörtök	Péntek	Szombat	Vasárnap
Érkezés.	„Munkanap”: táncpróba, táncpróba, táncpróba, táncpróba, táncpróba.	Napközben táncpróba.	Napközben táncpróba.	Napközben táncpróba.	„Munkanap”: táncpróba, táncpróba, táncpróba, táncpróba, táncpróba.	Napközben táncpróba.	Távozás.
		Délutáni énekkoncert (Buza).	délutáni énekkoncert (Magyarszovát).	Délutáni énekkoncert (Visa).		Esti gála – táborozók fellépése.	
		Táncház az adatközlők közreműködésével.	Táncház az adatközlők közreműködésével.	Táncház az adatközlők közreműködésével.		Táncház, folkkocsmá.	

3. táblázat: A választói tánc tábor programtáblája

A táncházban

A következőkben a választói tánc tábornak egy olyan eseményét fogom bemutatni, ahol az esti táncházban az adatközlők is részt vettek. Az eseményt egy négy fázisból álló ábrával illusztrálom (1. ábra). A táncház este kilenc óra körül kezdődött egy táncrenddel, ami a táborozók beemelegítésére szolgált, valamint felhívta a figyelmet arra, hogy nemsokára a meghívott vendégek bemutatója következik. A tánc után a tábor egyik oktatója felkérte az adatközlőket a bemutató elkezdésére, ekkor a táborozók egy félkörben helyezkedtek el a csűrben, miközben előkészítették fényképezőgépeiket, kamerájukat, hogy megörökítsék a táncosokat (1. kép). A táborozók tömege így közönséggé vált a nézőtér, a táncosok pedig előadókká a tánc ház „színpadán”.¹³



1. ábra: Egy esti tánc ház az adatközlő vendégekkel a választói táborban

¹³ A tánc ház színpaddá változott. Az adatközlők nem egy emelvényen ellátott színpadra kerültek, hanem a kialakult félkör, a meghívottak elhelyezkedése a zenekar előtt, valamint az adatközlők és a táborozók, azaz a közönség között létrejött távolság hozta létre a színpadszerű felállást.



1. kép: Buzai táncosok (Válaszút, 2014)¹⁴

A köztük lévő távolság azért alakult ki, hogy a bemutató jól látható legyen, de szimbolikusan ennél többet jelent. A tiszteletadás egyik megnyilvánulásaként értelmezhető, a táncosok előadása így kiemelt pozícióba került, a nézők nem zavarták meg az idilli képet. A táborozók ugyan nem látják az adatközlők „táncos készségét” (az implicit tudást), de a produkciót, a táncosok előadását kísérték figyelemmel, melyet a következők szerint határozott meg a haladó csoport egyik tagja: a „stílus, a hangulata a szovátinak. Nyugodtan táncolták. [...] Néztam a néniket, hogy ők hogyan csinálják a forgáslépéseket, mert ők nem ilyen vadul táncolnak [...], én jobban is szeretem az időseket nézni, mert náluk így megvan, már így megérett az egész tánc”.¹⁵ A táncbemutatót hatalmas taps és ováció követte, majd az oktatók arra szólították fel a táborozókat, hogy ők is csatlakozzanak az adatközlő táncosokhoz. Az este egy közös táncrenddel folytatódott, amiről az egyik informátorom másnap így mesélt: „tegnap, hogy ők táncoltak este a táncházban, és utána be lehetett így melléjük állni, és ez így nagyon jó élmény volt”.¹⁶ A táborozók így „egy szintre” kerültek a táncosokkal, végül a vendégek nem táncolnak tovább. Ezzel pedig megszűnt a tánc ház színházszerű elrendezése, színpadszerűsége, és a mulatság folytatódott tovább.

Informátoraim szerint a táncosok táncbéli mozgását, a gesztuselemeket, a tánctechnikát, a figurákat igyekeznek ellesni, a mozgást, a tartást, az egymással való kapcsolat létrejöttét, illetve azt, hogy képesek-e a táncosok szavak nélkül is üzeni a másoknak. A fő cél az volt, hogy megfigyeléssel tanulják azokat a mozdulatokat, helyi táncra jellemző elemeket, amelyeket csak az idősebb táncosoktól láthatnak. A táborozók egy általuk kialakított stílusképet rögzítenek. Ebben az esetben a kontextus, a környezet az, amelytől az erdélyi táncos adatközlők előadását stilsztikailag megfelelőnek, odaillőnek tekinti a néző, így egy autentikus táncsemény illúziójának élményével gazdagodik.

¹⁴ Fotó: Kallós Zoltán Alapítvány.

¹⁵ K. A. 21 éves nő, Budapest.

¹⁶ V. B. 20 éves férfi, Balatonfüzfő.

Turizmus és autenticitás

Az erdélyi tánc táborokat a nyaralási élmény, a hasznos időtöltés, feltöltődés, a tanulás és szórakozás, vagy éppen a táncos és zenei tudás elmélyítésének céljából látogatják. Az utazás itt is a mindennappal szemben létező világot teremti meg, ahol „még funkcionál az, amit a normális élet már nem tud megadni” (Köstlin 1995, 4). Felértékelődik az a táj, amely különbözik a turista mindennapi életétől, környezetétől. A városi ember számára a vidék a biztonságot, állandóságot és változatlanyságot jelentheti, egyfajta menekülésnek tekinthető a hétköznapi valóságából (Sebestyén 2005).

A táborozó turistaként értelmezhető, aki megszabott díjat fizet, hogy részt vegyen a tábori programokon, beleértve a tánc tanárokat, a tanítás díját, a szállást, étkezést és egyéb költségeket. Pusztai Bertalan szerint a turizmus alapvető mozgatóereje a helyi, eredeti élmény ígérete. Az utazás egyik célja, hogy olyan élményeket szerezzünk, melyeket nem tapasztalhatunk meg saját környezetünkben, így az utazási marketing jellemzője, hogy egy olyan hely eredetiségét és egyediségének ígértét kínálja, amely csak ott érhető el. A turista általában a lokális kultúra egy kontrollált, válogatott és számára színpadra helyezett szeletét látja,¹⁷ így a helyi valóság megismerése nem lehetséges.¹⁸ Az autenticitás egy társadalmi konstrukció, mivel egy dolog, látványosság autenticitására az adott egyén dönt, így ha azt keresi, akkor annak fogja látni azt, amit elé tárnak. Alapjában pedig saját kultúrája, értékrendje, elvárásai, hite és sztereotípiái szolgálnak. A turisztikai élmény következtében sokkal igazabbnak érezhetjük azokat a dolgokat, amelyeket velünk láttatnak (Wang 1999, 358–361; Pusztai 2011). Az autentikus élmények keresését a táborozók motivációiban és az adatközlőkkel való kapcsolatukban is megtalálhatjuk. Informátoraim elmondása alapján az erdélyi emberek teremtik meg a hangulatot, nélkülük nem lenne olyan jellege, „íze” a helynek, „ők képezik a tábor autentikus oldalát, tőlük lesz eredeti a tábor”.

Az erdélyi táncokról, a táborról, az ottani élményekről érdeklődve a legtöbb esetben a „más” kifejezéssel találkoztam, aminek mibenlétét nem, vagy csupán nagyon nehezen sikerült meghatározniuk a táborozóknak. Lássuk, miben is más Erdély: „nekem olyan élőbb, maga az emberek mindennapjaiban a tánc hagyomány és egyéb kultúra, hogy itt nekem azért jobban át van itatódva, hogy így ezen keresztül tudják megőrizni a magyarságukat a helyiek, hogy hűek a hagyományaikhoz, és ez itt természetszerűbb, mind az értékrendben, és ettől másabb nekem”¹⁹ (egri néptáncos nő). Erdély vonzereje a „sokkal élőbb” közösség meglétében és az „eredeti, nem változott”²⁰ környezetben rejlik. Sebestyén Adrienne szerint Erdélyt Magyarországhoz viszonyított és sajátos történelmi helyzetéből adódóan kettősség: az otthonosság és egyben az idegenség paradox viszonya jellemzi. A kulturális értékek történetiségük, és a hozzájuk kapcsolódó nemzeti gondolat miatt felértékelődnek, értékessé válnak a magyar turisták számára, mivel azokat sajátjuknak is tekintik. Az Erdélyről szóló útikönyvekben kétféle nézőpont érvényesül: egyfelől Erdélyt Magyarország valamikori részeként mutatják be, így az idegenséget kevésbé emelik ki, másfelől szembehelyezik a nyugati és városiasodott Magyarországgal, így Erdélyt eltérőként, egzotikusként, természethez közelebbi és hagyományosabb helyként láttatják (Sebestyén 2005). Ezek alapján Erdély a lokalizált hitelesség, az autentikus, eredeti népi hagyományok bölcsőjeként határozható meg.

Az „autentikus” élmények a tábor szervezők által megalkotottnak tekinthetők, hiszen tudatosan hívják a falusi táncosokat, zenészeket és énekeseket, hogy ők táncos, énekes tudásukat bemu-

¹⁷ Itt Pusztai Dean MacCanell színre vitt autenticitás modelljére utal, melyben a turista a hétköznapi inautentikus és strukturált világának ellentétében keresi az autentikus élményeket. A színpadra állított változat, a turisztikai ipar által létrehozott „színpadok” performativitása az eredetiség képzetét teremti meg (vö. Pusztai 2013, 13–21).

¹⁸ Ehhez azonban hozzá kell tenni, hogy a turisztikai érdeklődés következtében az eltűnt vagy eltűnőben lévő tartalmakat egy adott társadalom tagjai visszaemlelhetnek a közösség életébe (Pusztai 2011).

¹⁹ Egri néptáncos nő.

²⁰ Cs. A. 18 éves nő, Jászberény

tassák. A szervezők számára fontos az, hogy a paraszti táncagyományról még élő emlékezettel rendelkezőket is bevonják a tábori eseményekbe, és egyben az erdélyi adatközlők számára is öröm, amikor táncolni, énekelni hívják őket, hiszen a mai világban már nincs annyi alkalmuk erre. Jó szívvel látják azt, hogy mennyien érdeklődnek az ő táncaik, énekeik iránt, és büszkék arra, hogy vannak, akik továbbörökítik hagyományait.

Kodoba (Cordova) Martin „Florin”, a sztáradatközlő

Kodoba (Cordova) Martin „Florin”, ahogy korábban már említettem, egy magyarpalatkai cigányzenész család és a Magyarpalatkai Banda tagja, elismert és közismert személyiség a magyar tánc-házias közösségben.²¹ Az általam vizsgált két táborban különböző funkciókban vett részt.

Györgyfalván csupán egy estére tűnt fel, mint egy vendég, aki a táncházban muzsikált és mulatott a résztvevőkkel, táborozókkal. Jelenléte különleges hangulatot adott az estének, a táborozókat táncra ösztönözte. A zenész családjával együtt érkezett. A táborozók közül volt olyan, aki rögtön felfigyelt rá, bemutatkozott neki, beszélgetett vele. Egyszer, mikor muzsikálni kezdtek, a táborozók körülvették őket, és csak hallgatták, ahogy játszanak. A táncház közben is zenéltek, volt olyan pár, aki folyamatosan rá figyelt táncolás közben, arra is ügyelve, hogy egy-egy lábcsapás „Florin” előtt történjen.²² Ezzel szemben Válaszúton zeneoktatóként, az esti táncházban pedig muzsikáló zenészként volt jelen. Itt nemcsak egy alkalommal lehetett vele találkozni, így jelenléte nem volt különleges, sőt megszokottá vált. Ebben a két példában azt láthatjuk, hogy milyen mértékben tekintenek valakit különlegesnek a származása, tudása miatt, és pillanatnyi jelenléte milyen módon értékelődik fel. Informátoraim elmondása alapján Kodoba Martin egy igen híres személy, aki képviseli és átadja zenei tudását, e mellett pedig kulcsfiguraként reprezentálja a mezőiségi kulturális értékeket.

Összegzés

Az erdélyi adatközlők olyan személyként jelentek meg a tánc táborokban, mint akár a filmsztárok, akiket eddig csak hallomásból vagy archív filmekből ismerhettek a táborozók. A helyi tudás hordozóiként veszik őket figyelembe, akik valamilyen plusz táncos és zenei tudással rendelkeznek, nem csupán képességük, hanem különös, egyedülálló személyiségjegyeik miatt, ezáltal egy adott társadalmi csoport ideáljainak megtestesítői. Tisztelet és nagybecsülés övezi őket, ami különböző tevékenységekben nyilvánul meg (például illő távolság megtartása a táncbemutatón). A zenész és táncos adatközlők színpadi körülmények között szerepelnek, és a hitelesség autoritásával rendelkeznek, ezért amit ők tesznek, az stilsztikailag helyes, odaillő. Előadásuk alkalmával a táborozók betekintést nyerhetnek a lokális tánc kultúrába, elleshetik az egyének, illetve a megismerni vágyott kultúra táncos sajátosságait, így azt nem csupán videofelvételről, hanem testközelből is megtapasztalhatják. Mindezek miatt az erdélyi táncos adatközlők modellekként, mintaadókként értelmezhetők. Az autentikus, minőségi érték képviselőire „sztárokként” tekintenek a tánc házmozgalom tagjai. Különbséget tehetünk a tábori körülmények között a tánc és a táncolás elsajátítása között, hiszen ez utóbbit az idősebbektől próbálják „megtanulni”, ellesni, „ellopní” a tánc táborosok. Így az adatközlőkre követendő példaképekként és egy letűnt kor hőseiként tekintenek. A táborozók magatartása a velük való találkozás alkalmával megváltozik.

²¹ Többször hívják Magyarországra, külföldre muzsikálni. Népszerű személyiség, magyarul jól beszél, közvetlen a magyar tánc házasokkal. A továbbiakban érdekes lenne azt vizsgálni, hogy egy cigányzenész saját közösségében milyen szerepet foglal el, összehasonlítva a magyar tánc házmozgalomban betöltött szerepével.

²² A táncos és zenész kapcsolatára jelen tanulmányomban nem térek ki (a témáról bővebben lásd: Varga 2010).

A tánc táborokkal kapcsolatban szakirodalmi háttér nemigen állt rendelkezésemre, így eredményeim a táborozók szempontjából, a résztvevő megfigyelés, interjúk és egy online kérdőív segítségével születtek meg.

Irodalomjegyzék

- Dobos Ilona (1980): Mondahős. In: Ortutay Gyula (főszerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon. III. kötet.* Akadémiai, Budapest. 640.
- Könczei Csongor (2014): A színpadi táncművészet hatása a hagyományos tánc kultúrára, avagy „etno-táncmesterek” működése az ezredforduló erdélyi falvaiban. In: Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és tánc tudomány az ezredfordulón II.* Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár. 129–140.
- Mohay Tamás (2000): *Az életutak megismerésének forrásai.* In: Paládi-Kovács Attila (főszerk.): *Magyar néprajz VIII. Társadalom.* Akadémiai, Budapest. 761–771. <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/08/370.html>
- Povedák István (2011): Álhősök, hamis istenek? Gerhardus, Szeged.
- Pusztai Bertalan (2011): Paradigmaváltások a kultúrakutatás autentikusság értelmezésében. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Színre vitt helyek.* Budapest.
- Pusztai Bertalan (2013): A turista jóllét forrása – Találkozás az autentikus látóval vagy igazi önmagunkkal. In: Michalkó Gábor és Rátz Tamara (szerk.): *Jó(l)lét és turizmus: utazók, termékek és desztinációk a boldogság és boldogulás kontextusában.* Kodolányi János Főiskola, Székesfehérvár–Budapest.
- Ronström, O. (1989): The Dance event: A terminological and methodological discussion of the concept. The Dance Event: A complex Cultural Phenomenon. In: Torp, L. (szerk.): *Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology.* ICTM Study Group on Ethnochoreology, Kopenhága. 21–29.
- Sebestyén Adrienne (2005): „Erdélybe utazni más”. A magyar turisztikai irodalom Erdély-képe. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók.* Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs.
- Varga Sándor (2010): Belső-mezőiségi példák a táncosok és zenészek közötti kapcsolatra. *Folkszemle*, 2010. október. http://folkradio.hu/folkszemle/varga_tancoszeneszkapcsolat/index.php
- Vörös Gabriella (2005): A szakrális, a nemzeti közösség és az egzotikum élménye. A magyarországi részvételének motivációiról a csíksomlyói pünkösdi búcsúban. In: Feischmidt Margit (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók.* Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs.
- Wang, N. (1999): Rethinking authenticity in tourism experience. *Annals of Tourism Research*, 26. évf. 2. sz. 349–370

Hatalom és erkölcs a moldvai csángó tánckultúrában

Tanulmányomban a moldvai csángó tánckultúra politikai és vallási dimenzióira szeretnék rávilágítani az 1950-es évektől napjainkig terjedő időszakot figyelembe véve. Előzetes feltételezéseim szerint a csángó faluközösségek táncéletét és tánckészletét nagyban meghatározta Románia hatalomgyakorlója, az aktuális politikai rendszer, valamint a falvak erkölcsi normáinak rendfenntartója, a római katolikus egyház. Hipotézisem igazolása során arra keresem a választ, hogy a tánckultúra és a társadalom miként kapcsolódnak össze, valamint bizonyos makro- és mikrotörténeti folyamatok milyen hatással lehetnek a táncra, mint komplex kulturális rendszerre (Kavecsánszki 2013, 93–94). A felvázolt problematika részletes feltárása jelenleg még folyamatban van, a doktori kutatásom része, így elsősorban a téma és a kutatási megközelítés indokoltságára, valamint néhány részeredményre szeretnék kitérni.

Kutatási előzmények

2012 óta végzek néprajzi terepkutatást Moldova csángó falvaiban, elsősorban a közösségek társadalomszerkezetére és tánckultúrájára fókuszálva (Szőnyi 2014a; 2014b; 2015). Az általam vizsgált térség földrajzilag a Keleti-Kárpátoktól a Prutig húzódik, északról Bukovina, délről pedig az Al-Duna határolja. A moldvai csángó települések többsége Bákó megyében, a Szeret és a Tatros mentén helyezkedik el. A terepen eddig rövidebb, egy-két hetes kiszállásokkal, valamint hosszabb, egyéves kint tartózkodással végeztem résztvevő megfigyelést. Az adatközlőkkel kialakított személyes kapcsolaton túl az adatgyűjtési módszereim közül kiemelném a félig strukturált interjúkészítést, a táncfilmzést és fotózást. Jelen munkámban több településről – Forrófalván (Faroani), Magyarfaluban (Arini), Lábnyikban (Vladnic), Somoskán (Somuşca) és Újfaluban (Satu Nou) – szerzett ismeretekem és esetpéldákon keresztül kívánom bemutatni a politikai és egyházi rendszer kultúraformáló szerepét Moldvában.

Tanulmányomban a moldvai csángók társadalom-néprajzi kutatásának területéről Pozsony Ferenc, Kinda István és Kotics József munkáira támaszkodom. A moldvai faluközösségek társadalmi rendszerének és működésének leírására Pozsony Ferenc (2005, 171–190), míg az erkölcsi értékrend és a társadalmi kontroll, valamint ezek intézményeinek részletes vizsgálatára Kinda István és Kotics József vállalkoztak. Tanulmányaikban bizonyos deviáns viselkedési formák (például lopás, alkoholizmus, vadházasság) és formális–informális (például egyház, rendőrség, pletyka, mágia) kontrollmechanizmusok értelmezésével foglalkoznak (Kinda 2010; Kotics 1999).

A hazai táncantropológia területéről Kavecsánszki Máté elméleti megállapításait (Kavecsánszki 2013, 90–93) és módszertani javaslatait tartom irányadónak a tánc és a hatalmi viszonyok vizsgálata kapcsán (uo. 78–84 és 93–94). A román etnokoreológiai és etnomuzikológiai kutatások közül Anca Giurchescu (2001) és Speranţa Radulescu (1997) foglalkoztak a tánc- és zenekultúra társadalmi beágyazottságával, a politikai hatalom kultúraformáló erejével. Végül kiemelném Jennifer R. Cash (2011) könyvét, melyben a szerző (nép)táncfesztiválokra keresztül értelmezi a folklór, a nemzeti identitás és a hatalom viszonyát a posztoszocialista Moldáviában. A továbbiakban ezekre a kutatási előzményekre támaszkodva szeretném meghatározni vizsgálatom értelmezési keretét: elméleti alapjait, szemléletmódját és a főbb fogalmait.

Értelmezési keret

Vizsgálatomat elsődlegesen a holisztikus szemléletmód és a strukturalista funkcionális elmélete határozzák meg. A holisztikus megközelítés értelmében egy-egy kulturális jelenséget nem önmagában, hanem csakis kontextusával együtt értelmezhetünk. Egyetértek avval a megállapítással, hogy egy szociokulturális rendszer egyetlen kiragadott aspektusa sem jelent egymagában semmit, csakis a rendszer többi részéhez viszonyítva interpretálható (Hollós 1995, 4–5). A Radcliffe-Brown nevéhez köthető strukturális funkcionális elmélet szerint a társadalom integrált rendszert alkot, melyben minden intézmény, cselekvés vagy képzet saját funkcióval, szereppel bír az egész egyensúlyi helyzetének, harmonikus működésének érdekében (Hollós 1995, 14–15).

Kutatási témám szűkebben vett értelmezési kerete azon táncantropológiai megközelítés, miszerint a tánc társadalmi gyakorlat, mely megjelenítése révén kifejezi egy közösség politikai és kulturális szerveződését, a tánc és a társadalom szoros kapcsolatát (Kürti 1995, 140–143). A vizsgálat során a táncra kutatási eszközként tekintek, melyen keresztül a kisközösségek társadalmi és mentalitásbeli változásai reprezentálódnak (Kavecsánszki 2014, 75–76).

A moldvai csángó tánckultúrát a politikai, gazdasági és szociokulturális folyamatok, a román iparosítás, kollektivizálás, rendszerváltás, munkamigráció és akkulturáció, valamint a helyi vallás, identitás és mentalitás összefüggéseiben vizsgálom. A falvak tánckészlete alatt az eddigiekben filmre rögzített, a paraszti tánckultúrából máig fennmaradt és továbbhagyományozódott, vagy „újjalesztett” és visszatanult táncokat értem. Ezek közül több megjelenik a települések tánc csoportjainak repertoárjában, ha színpadi fellépésen, táncházban vagy néprajzi gyűjtések alkalmával táncolnak, valamint előfordulhatnak falusi és családi táncalkalmakkor is (például lakodalom idején).¹

Tanulmányomban a hatalom és az erkölcs jelennek meg kulcsfogalmakként. Hatalom alatt a román államot irányító politikai-ideológiai rendszert és a Iaşi római katolikus egyházmegyéhez tartozó intézményeket, elsősorban a csángó falvak helyi parókiáit értem. Ezek működési irányelvei még napjainkban is nagyban meghatározzák a moldvai csángó kisközösségek gazdasági, társadalmi és kulturális rendszerét. Az ezek függvényében formálódó szabályok, beleértve az erkölcsöt – „mely alatt az egyén gyakorlati viszonyát értjük a helyes magatartás normáihoz” (Kotics 1999, 56) – máig olykor szélsőségesen determináltak és ellenőrzés alatt állnak a helyi vallásvezető, a pap mint külső tekintély által (Kinda 2010, 115–116).

Annak érdekében, hogy érthető legyen az egykori román kommunista vezetés és a római katolikus egyház irányelvei közötti szoros kapcsolat, meg kell említeni, hogy az ortodox többségű Romániában a római katolikus egyház csak úgy tud(ott) hivatalosan is működni, hogy szerepet vállal(t) a moldvai csángók etnikai, kulturális és nyelvi asszimilálásában (Pozsony 2005, 87 és 92). A következőkben külön kerül bemutatásra a politikai rendszer és a katolikus egyház kultúraformáló szerepe, a helyi tánckultúra(k)ra gyakorolt hatása.

A politikai rendszer szerepe a tánckultúra alakulásában

Az általam vizsgált korszak nagy részében, 1946 és 1990 között kommunista diktatúra működött a mai Romániában. 1965-től egészen az 1989-es forradalomig ennek a totális diktatúrának Ni-

¹ Kutatásom későbbi szakaszaiban figyelmet szeretnék fordítani azon jelenkori táncos jelenségekre is, melyek napjainkban a moldvai csángó falvak tánckészletének szerves részét adják, azonban a hazai táncmozgalom felhasználási köréből és a táncfolkloriztika kutatási területéről kiszorultak. A recens zenei és táncos populáris kultúra Moldva esetében elsősorban a román műfolklórt (népies műzenét), a délkelet-európai városi manele zenét, valamint a klubkultúrákat (a house és techno szubkultúrákat) foglalja magába.

colae Ceaușescu (1918–1989) volt a vezetője,² ezt az időszakot a csángók csak „Csau timpjé”-nek hívják (Balogh 2001, 459–463 és 493).

A 20. század második felétől kezdődő erőltetett iparosítás és kollektivizálás átalakította a moldvai csángók életmódját. A mezőgazdasági szektor feminizálódott, a férfi munkaerő pedig a nagyvárosokba ingázott havi, heti vagy napi rendszerességgel. Mindez különféle kultúraformáló hatásmechanizmusokat indított el falvakban (Pozsony 2005, 177; Peti 2012, 40 és 46). A városi kultúrával való találkozás újabb zenei és táncos divatok, illetve viselkedésforma megjelenését hozta magával. Olyan modernizációs folyamatok, mint az áramszolgáltatás, a rádió, később pedig a televízió használata, elősegítették a fogyasztói kultúra megjelenését, valamint kiemelt szerepet vállaltak a román „műfolklór” népszerűsítésében (Peti 2006, 133). A továbbiakban néhány esepéldával szeretném leírni a politikai „hatalom” irányelveinek a moldvai csángók táncéletére és a táncművészetére gyakorolt hatását.

A táncélet kapcsán olyan ideológiai vagy gazdasági döntéseket emelhetünk ki, melyek átalakították a csángók táncalkalmait, az önműködő táncszervezés rendszerét. Magyarfalun esetében megemlíteném, hogy az egyik legjelentősebb táncalkalomnak tartott búcsút, illetve annak időpontját ideológiai alapon megváltoztatták. A falu patrónusa azelőtt Szent István magyar király volt, azonban a búcsút szeptember másodikáról áttették szeptember nyolcadikára, Szűz Mária születésének ünnepnapjára. Ettől függetlenül az ünnepet a mai napig „szentistván” búcsúnak nevezik a helyiek (Iancu 2011, 358).

Somoskán és Magyarfaluban az iparosítás következményeként a férfi munkaerő nagyvárosokba történő elvonása átalakította, majd gyakorlatilag felszámolta a közösségek heti rendszerességgel szervezett táncalkalmait. A tavaszi-nyári időszakban vasárnap délutánonként táncot vagy horbát – ahogy Somoskán nevezik, az őszi-téli időszakban pedig táncos guzsalyast tartottak mindkét településen. Ezen táncalkalmak megszűnésének az volt az elsődleges oka, hogy az addig táncszervező szereppel bíró vatávok (Somoskán) vagy vatábok (Magyarfaluban) gyakorlatilag eltűntek a falu mindennapi életéből, s legtöbbször havi rendszerességgel jártak csak haza néhány napra.³

„Az el fogtak kevélyedni a legének, mert akkor a Ceaușescu idejibe, nem lehetett, hogy kimenjenek az országból. El fogtak menni munkára, messze. Hun megy e munkára? Még elment Bukurestba, még kevélyebb vót. Többen azt mondták, menünk munkát keresünk. Jó, elmentek! Többet nem vitte kurázasuk [kedvük], hogy csánjanak [csináljanak] horbákat [vasárnap délutáni táncmulatságokat], s azért hagyták fel a horbákat, ezeket.”⁴

A vatábok olyan 16 évesnél idősebb legények, tehát még nőtlen férfiak voltak, akiket a többi legény egy esztendőre választott a zenészek megfogadására, illetve a táncalkalom lebonyolítására és folyamatos felügyeletére. Megemlíteném, hogy a legények közösség-szervező szerepének háttérbe szorulásával, előtérbe kerültek a vetevicák (Somoskán) vagy vatázsicák (Magyarfaluban), akik a vatábokhoz hasonlóan 16 évnél idősebb leányok voltak, templomtakarítással foglalkoztak, illetve a leányok közt bizonyos vezető szerepet töltöttek be.⁵ Ők egy időre átvették a vatávok táncszervező szerepét, azonban az 1970-es évek közepére mindkét faluban megszűntek ezek a rendszeres vasárnapi táncalkalmak.

² 1965. március 22-től a Román Munkáspárt titkára, később a Román Kommunista Párt főtitkára, 1969-től a Védelmi Tanács elnöke. 1974-től az új alkotmány értelmében a Román Szocialista Köztársaság elnöke egészen haláláig (Balogh 2001, 459–461).

³ A *vatáv* vagy *vatáb* a román *vătaf* (jelentése: ispán, kapitány, parancsnok, vezető, főnök) szó moldvai csángó tájnyelvi változata.

⁴ 1942-ben született somoskai férfi, az interjú 2013-ban Somoskán, az adatközlő otthonában készült.

⁵ A kifejezés feltételezhetően a román *vătășii* (jelentése: nyoszolyólány, gazdaasszony, kulcsárnő, ispán felesége) szó moldvai csángó tájnyelvi változata.

A táncművészet formalizálásában és homogenizálásában elsőként kiemelendő a politikai célokat kiszolgáló iskolai oktatás, mely a moldvai csángó települések esetében román nyelven folyt, és románul zajlik a mai napig.⁶ A moldvai csángó gyermekek tanárai olyan ortodox hitű, román identitást reprezentáló értelmiségiek voltak, akik aktívan részt vettek asszimilálásukban. Az iskolai szünetekben tudatosan visszaszorították a magyar nyelvű játékokat, népdalokat és táncokat, a tananyagban pedig fontos részét jelentette a román nyelvű folklór elsajátítása, azoknak helyi ünnepeken való bemutatása. Itt egyetlen példára szeretném felhívni a figyelmet: a hora unirii-re – azaz az „egyesülés órájára”, mely már elnevezésében is kifejezi a Ceaușescu-rendszer etnikai homogenizációs céljait. Ennek a táncnak külön éneke volt, egy megzenésített Vasile Alecsandri vers,⁷ s noha nem épült be a falusi közösségek tradicionális táncművészetébe, az állami, iskolai vagy egyházi programokon napjainkban is táncolják.

A Ceaușescu-rendszer alatt az állami rádió- és tévéműsorok szintén ideológiai célokat kiszolgáló kommunista propagandát közvetítettek. A műsorszámok között a kezdetektől kiemelt szerepet kapott a folklór, helyesebben egyfajta stilizált román műfolklór népszerűsítése. Mindezek hatására több ének, illetve táncdallam ezen a médian keresztül került a falvakba. Romániában napjainkban is több tévécsatorna (például Etno Tv, Favorit) megszakítás nélkül sugároz néptánc és népzenei elemekre épülő előadásokat (Peti 2006, 148).

A folklór médian keresztül történő népszerűsítése szempontjából még megemlíthető az állam által az 1970-es évektől elindított és irányított tömegmozgalom, a Cîntarea României, azaz a „Megéneklünk Románia” (Giurchescu 2001, 116–117; Radulescu 1997, 10). Itt helyet kaptak énekkarok, színjátszó csoportok, népzenei és néptánc-csoportok is, hogy megmutathassák tudásukat, azonban a mozgalom előrehaladtával mindinkább a pártállami igényeket kiszolgáló előadók kerülhettek reflektorfénybe.

Az egyház szerepe a táncművészet alakulásában

Mielőtt rátérnék az egyház, valamint a falusi katolikus parókiák, deákok és papok szerepére a moldvai táncművészet szabályozása kapcsán, röviden említést kell tenni a csángók identitásáról, mivel ez nagyban meghatározza mentalitásukat és erkölcsi értékrendszerüket. A csángók identitását két tényező határozza meg leginkább. Először is vallási hovatartozásuk, mivel római katolikusokként elkülönülnek a környező ortodox hitű románságtól; másrészt pedig lokális azonosságuk. A moldvai csángóság számára római katolikus vallásuk jelenti „közösségük lényegét” (Kinda 2010, 23). Mindez olyan típusú identitásra utal, mely eltér az általunk (Nyugat-Európában, Magyarországon vagy Erdélyben) megszokottól.

Egyháztörténeti szempontból nem elhanyagolható az a tény sem, hogy az 1960-as vagy 1970-es évekig a legtöbb csángó településen nem működött katolikus parókia, hanem a pap havi, esetleg heti rendszerességgel egy-egy nagyobb községből érkezett megtartani a román nyelvű vasárnapi nagymiséket. Ebben az időszakban, jobbra Erdélyből érkező deákok, azaz kántorok látták el a paphiányban szenvedő falvak lelki gondozását. Ezek az írni-olvasni tudó emberek nagy tiszteletben álltak a csángó közösségek előtt, magyar nyelven imádkoztak és énekeltek a hívekkel, valamint olyan szertartásokat is elvégeztek, amikre valójában az egyháztól nem kaptak felhatalmazást (Iancu 2011, 64–67).

A moldvai csángó településeken az 1960-as évektől a pap „a falutársadalom legnagyobb társadalmi szerepkört betöltő, s ennek függvényeként a legbefolyásosabb személyisége” (Kinda 2010,

⁶ Az 1950-es években több moldvai csángó településen volt magyar nyelvű oktatás néhány évig. Ennek kultúraformáló hatására jelen tanulmányban nincs lehetőségem részletesebben kitérni.

⁷ A vers még a 19. század második felében született, s ugyanebben az időszakra zenésítette meg Alexandru Flechtenmacher.

116), gyakorlatilag ő a szakrális és közösségi élet vezetője, az erkölcsi normák szigorú rendfenntartója, beleszólási jogot formál a falu mindennapi, és a családok vagy egyének személyes életvezetésébe. A tánc kultúrában megjelenő egyházi koordináló szerepének leírását két idézettel szeretném kezdeni, mindkettő az általam tárgyalt időszaknál korábbi szarmazik.

A moldvai csángók táncáról Gegő Elek közölt először megfigyeléseket 1838-ban: „A' táncz, öltözet és más egyéb szokásokban is a' moldvánokat utánozzák. A' moldvánoknak két nevezetesebb tánczok van: körbeni, mellyben balról jobbra és viszont forognak, 's ezt chorának nevezik; és sorbani, mellyben rendben tánczol mindenki a' maga nemével, és ezt datschnak mondják. Mind a' kettőt gyakorolják a' magyarok is egykét cigány' hangászata mellett; de azon különbséggel, hogy náluk a' nőszülést megelőző udvari és utcai táncz, melly az oláhoknál történni szokott, nincs dívatban, sőt a' korcsmák helyett a' papok' udvarán mulatnak” (Gegő 1838, 52).

Csúry Bálint 1930-ban ezt írja a moldvai csángók táncalkalmairól: „A serdülő ifjúság 15-19 éves korig a templom udvarán a vasárnap délutáni táncon találkozik egymással. A Bakó vidéki falvakban e tánc a deák (= kántor) és a szülők szigorú felügyelete és ellenőrzése alatt történik. Két cigány zenész hegedűn és kobzán (= kobzon) játssza a tánchoz szükséges zenét. E táncban csak fiúnak fiúval, leánynak leánnyal szabad táncolni. Az erkölcs és illem nem engedi meg e korban a vegyes táncot” (Csúry 1930, 3).

A fenn olvasható idézetek jól érzékeltetik a 19-20. századi táncéletre vonatkozó erkölcsi norma-rendszer néhány aspektusát. Gegő és Csúry leírásai között közel száz év telt el, mégis mindketten kiemelik a tánc helyre és a párban táncolásra vonatkozó íratlan szabályokat. Az azonos neműek páros táncával még napjainkban is találkozhatunk Moldvában. Több búcsús bálon volt alkalmam megfigyelni serdülőkorú fiúk és lányok nemek szerint elkülönülő páros táncát. A 15-16 éves fiúk azzal indokolták a fiúbarátaikkal való táncolást, hogy szeretnék jobban elsajátítani a páros táncokat, mielőtt felkérnék a lányokat. Úgy gondolom, esetükben már nem erkölcsi alapon meghatározott táncmóddal, hanem survivalként⁸ továbbélő kulturális jelenséggel van dolgunk.

Napjainkban már nem a pap vagy a deák udvarán zajlanak a közösségi táncalkalmak, hanem a kultúrházakban. Ezek közül többet a plébánosok építtettek, s a parókiák tulajdonában vannak, tehát csak a táncmulatságok helyszíne változott, a falusi szórakozás és az egyház viszonyrendszere nem sokat módosult. Itt megemlíthető Lábnyik esete, ahol 2015 nyarán a Szent Anna búcsú alkalmával a helyi pap folyamatosan figyelemmel kísérte a három napig tartó bált. A papnak beleszólási joga volt a táncrendbe, a szentmisék idejére felfüggesztette a muzsikát, s behívta a híveket a templomba. A magyarfalusiak elmondása szerint, náluk néhány éve verekedés tört ki a helyi kultúrházban szilveszter estéjén. A pap azóta sem adja ki az épületet erre az éjszakára a szórakozni vágyó fiataloknak.

A táncalkalmak ilyen szintű korlátozására vagy akár betiltására a múltban is több példát találunk. Egy régebbi ezek közül Forrófalva esete, ahol a pap betiltotta a guzsalyások működését, mert megítélése szerint ott erkölcstelenül viselkedtek a fiatalok, ittak, trágár dalokat énekeltek, táncoltak és szerelmi viszonyt folytattak (Vincze 2004, 204). Mindebből kitűnik, hogy a papok és a faluközösség számára is fontos volt a fiatalok erkölcsös viselkedése szórakozás közben. A már említett vatábok, táncszervezők megválasztásában is fontos tényezőt jelentett a legény morális megítélése, illetve a vallási szokásokhoz való viszonyulása.

Napjainkban a táncéletet vallási alapon még a böjti időszakok befolyásolják. Ilyenkor a lakodalomtartás, éneklés, táncolás, sőt még a zenehallgatás sem megengedett a moldvai csángó falvakban. 2015-ben volt szerencsém megfigyelni, hogy böjti időszakban az újfalusi diszkó, ahová a falusi katolikus csángók mellett városi ortodox fiatalok is járnak szoktak, egész egyszerűen bezárt, nem fogadott vendégeket.

⁸ A *survival* ún. „etnológiai csökevény”, olyan kulturális jelenség, mely tartalmi kiüresedése ellenére tovább él egy közösség szokásrendszerében (Marót 2008, 419).

Ennek a témafelvetésnek a zárásaként hívnám fel a figyelmet a miséken elhangzó prédikációk funkciójára, mivel ezekben a papok naprakészen reagálnak a fiatalok vagy fiatal házások szórakozási szokására, azok változására, az esetleges kicsapongásokra. Ilyen lehet a túlzott ital-, esetleg drogfogyasztás, a diszkóba járás, de a késői kimaradások és a leányok kihívó öltözete is gyakori téma a miséken.

További kutatási lehetőségek

A kutatás további feladatai között említhető a politikai és egyházi rendszer hatalmi erőinek részletesebb vizsgálata egyetlen település tánc kultúrája kapcsán, mely a doktori kutatásom esetében Magyarfalut jelenti. Ehhez nélkülözhetetlen az archívumi kutatás és az írott források (például beszámolók, levelezések, riportok) bevonása az adatgyűjtésbe. A Magyarfaluban szerzett eddigi tevékenységem tapasztalataim arra sarkallnak, hogy a táncos egyéniségek, táncszervezők, azaz vatábok szerepét alaposabban megvizsgáljam a tánc kultúra szabályozása terén. Előzetes feltevésem, hogy a vatábok és vatázsicák nagyban meghatározták működésük periódusában az adott faluközösség táncéletét. Saját politikai, vallási és erkölcsi nézeteik, kapcsolatuk a hatalommal, jelentősen formálta a táncalkalmak arculatát. Fő kutatási célom a magyarfalusi tánc kultúra társadalmi hálózat-rendszerének feltérképezése, a társadalmi kontroll mint kultúraformáló tényező megjelenésének makro- és mikroszintű vizsgálata (vö. Kinda 2010).

Irodalomjegyzék

- Balogh László (2001): *Románia története*. Aula, Budapest.
- Cash, J. R. (2011): *Villages on Stage. Folklore and Nationalism in the Republic of Moldova*. Lit Verlag, Berlin.
- Csúry Bálint (1930): *Néprajzi jegyzetek a moldvai magyarokról*. Minerva, Kolozsvár.
- Gegő Elek (1838): *A' moldvai magyar telepekről. A' Magyar Királyi Egyetem' betűivel*. Buda.
- Giurchescu, A. (2001): The Power of Dance and Its Social and Political Uses. In: Christensen, D. és Wild, S. (szerk.): *Yearbook for Traditional Music. Vol. 33*. International Council for Traditional Music, Los Angeles. 109–121.
- Hollós Marida (1995): *Bevezetés a kulturális antropológiába*. ELTE BTK Kulturális Antropológiai Szakcsoport, Budapest.
- Iancu Laura (2011): *Helyi vallás a moldvai Magyarfaluban. Néprajzi vizsgálat*. Pécsi Tudományegyetem Interdiszciplináris Doktori Iskola, Pécs. (Doktori disszertáció.)
- Kavecsánszki Máté (2013): A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzetietnikai identitás vizsgálatában. In: Karlovitz János Tibor (szerk.): *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgyköréből*. International Research Institute, Komárom. 89–97.
- Kavecsánszki Máté (2014): Tánc és politika. Szempontok a tánc kultúra és a politikai akaratképzés közötti kapcsolat értelmezéséhez. *Híd*, 2014. 3. sz. 74–89.
- Kinda István (2010): *Ellenőrzött közösségek. Szabályok, vétkek és büntetések a moldvai csángó falvakban*. Mentor, Marosvásárhely.
- Kotics József (1999): Erkölcsi értékrend és társadalmi kontroll néhány moldvai csángó faluban. In: Pozsony Ferenc (szerk.): *Csángósors. Moldvai csángók a változó időkben*. Teleki László Alapítvány, Budapest. 55–67.

Luther és a tánc*

A tánc alaptermészete

Egy népszerű középkori elgondolás szerint különbséget kell tenni a tánc alaptermészete („önmagában a tánc”), és a tánc gyakorlati megvalósulása (körülményei / feltételei) között. A táncnak ez a két összetevője eltérő morális megítélés alá esik: az előbbi nem ártalmas az erkölcsökre nézve, míg az utóbbi számtalan veszélyt hordozhat magában.¹

Luther táncgal kapcsolatos elgondolása lényegében ugyanezt az álláspontot képviselte, nézeti jórészt a középkori hagyománnyal rokoníthatók és abból eredeztethetők.² Luther a tánc általános tilalmát nem tartotta helyénvalónak: képmutató,³ farizeus megközelítésnek minősítette.⁴ A reformátor ezt a magatartásformát az „erkölcstelen, csökönyös, kenetteljes hájas szerzetesek”-kel és „a savanyú arcú szentek”-kel azonosította, akik „a képmutatásukkal és a tetetett lemondásukkal, valamint furcsa életvitelükkel [...] mindig készen állnak arra, hogy megítéljenek és elítéljenek más embereket: például a fiatal leányokat, akik örömeiket lelik a táncban vagy vörös ruhát viselnek.”⁵

A teljes tiltás helyett Luther inkább az arany középút elvének (Lenker 1906, XI. 60) követését javasolta, miszerint nem helyes dolog a táncot általánosságban elítélni, elegendő csupán az erkölcstelen táncokat tiltani. A reformátor véleménye szerint ui. minden keresztény számára az jelentheti az általános törvényt, hogy „mindenki mértékletesen, józanul és megfontoltan éljen nem

* Készült az NKFIH K115676 számú kutatás keretében. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani dr. Korányi András egyháztörténésznek, egyetemi tanárnak (Evangelikus Hittudományi Egyetem) és Tamásy Tamás, evangélikus lelkésznek (Budapest-Zuglói), akik észrevételeikkel nagyban segítettek a munkámat.

¹ Aquinói Szent Tamás írja Ézsaiás könyvéhez fűzött magyarázatában: „A tánc önmagában nem rossz, sokkal inkább attól függően, hogy miféle célra irányul és mely kísérő körülményekből ered, lehet az erény vagy a bűn aktsa.” Hozzáteszi, hogy „lehetetlen mindig egy tevékeny vagy elmékedő élet komolyságában maradni, ezért olykor a gondok közé elővigyázatosságból egy kis örömet kell keverni, nehogy a lélek a túlzott szigor által megtörjön, hogy aztán ismét az erény határozott gyakorlásának szentelje magát. Az ezen céllal megvalósított játékok (mint a tánc is) az erény, az eutrapélia (testi és lelki választékoság) aktusai, és ha az isteni kegyelem alakot ad ennek, akkor maguk is hasznosnak bizonyulnak” (Heyer 2014, 57).

² Ezzel szemben Kálvin és a református megközelítés a tánc alaptermészetét rossznak, bűnösnek gondolja, amelyet a tánc körülményei csak tovább fokoznak.

³ „Ebből [ti. a táncból] a gőgös szentek ne csináljanak bűnt” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXIV. 418–419; Heyer 2014, 58 – Prédikációk Mózes első könyvéről; 1Móz 24.). Igaz a katolikusok között is akadtak elkötelezett ellenzői a táncnak (William Perault, Juan Luis Vives), azonban jócskán voltak a táncpárti álláspontnak is (Thoniot Arbeau, a jezsuiták). A Luther utáni évtizedekben, évszázadokban a tánc teljes tilalma inkább a kálvinistákra (főként a puritánokra) lett jellemző.

⁴ Luther szerint a farizeusok nem tudnak tolerálni semmit, még a gyermek táncát sem (Lenker 1903–1910, XI. 60). Luther műveihez általában az amerikai kiadást (American Edition) használtam, de az adott idézetet legtöbbször a weimari kiadásban (Weimarer Ausgabe) vagy az erlangeni kiadásban (Erlanger Ausgabe) is visszakerestem. Ettől csak akkor tértem el, ha az adott mű szövege magyar fordításban már napvilágot látott.

⁵ „Ugyanakkor az apostol nem tiltja a testi jólétnek a megfelelő/helyénvaló/illendő és tiszteltreméltó dolgait az egyéni életút egyetlen állomásán sem, még a lelkesi élvezetet és örömet sem. Péter számára nem kellene az erkölcstelen, csökönyös, kenetteljes hájas szerzetesek sem a savanyú arcú szentek a képmutatásukkal és a tetetett lemondásukkal és furcsa életvitelükkel, ahol ők nem tisztelik a saját tulajdon testüket, miként Pál apostol mondja (Kol 2:23), hanem mindig készen állnak arra, hogy megítéljenek és elítéljenek más embereket: például a fiatal leányokat, akik örömeiket lelik a táncban vagy vörös ruhát viselnek. Ha keresztény vagy, Isten megengedi neked, hogy öltözködj és feldíszítsd magad és hogy kényelmesen élj, még azt is hogy élvezd a tiszteletet és számottevő élvezetet is, amennyiben azt határok között tartod, jól lehet sohasem szabad áthágnod a mértékletesség és a mérséklet határait” (Plochmann és Irmischer 1826–1857, VIII. 290; Lenker 1903–1910, VIII. 313 – Prédikáció Jézus mennybemenetelét követő vasárnap, 1525).

Kürti László (1995): Antropológiai gondolatok a táncról. In: Zakariás Erzsébet (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 137–153.

Marót Károly (2008): Survival és revival (részletek). In: Kézdi Nagy Géza (szerk.): *A magyar kulturális antropológia története*. Nyitott Könyvműhely, Budapest. 419–427.

Peti Lehel (2006): A csángómentés szerkezete és hatásai az identitásépítési stratégiákra. In: Jakab Albert Zsolt és Szabó Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok 5. Fiatal kutatók a népi kultúráról*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 129–155.

Peti Lehel (2012): *A moldvai csángók népi vallásosságának imagisztikus rítusai*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár.

Pozsony Ferenc (2005): *A moldvai csángó magyarok*. Gondolat – Európai Folklór Intézet, Budapest.

Radulescu, S. (1997): Traditional Musics and Ethnomusicology: Under Political Pressure: The Romanian Case. *Anthropology Today*, 13. évf. 6. sz. 8–12.

Szönyi Vivien (2014a): A moldvai csángó magyar táncok funkcionális és formai-stiláris változásai. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 180–188.

Szönyi Vivien (2014b): A magyarországi táncművészet hatása egy moldvai csángó település táncművészetére. In: Vajda Zoltán (szerk.): *Tehetségek a tudomány horizontján. Válogatás a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara hallgatóinak tudományos munkáiból*. SZTE BTK, Szeged. 295–309.

Szönyi Vivien (2015): A moldvai csángó magyarság. In: Gatti Beáta (szerk.): *Laczkó Mihály – Idegen földre siettem... Moldvai csángó Baranyában*. Nap, Budapest. 187–197.

Vincze Gábor (2004, szerk.): *Asszimiláció vagy kivándorlás? Források a moldvai magyar etnikai csoport, a csángók modern kori történelmének tanulmányozásához (1860–1989)*. Teleki László Alapítvány – Erdélyi Múzeum Egyesület, Budapest – Kolozsvár.

csak egy napig vagy csak egy évig, hanem nap mint nap folyamatosan, amit az Írás sobrietatem (józan életnek) nevez. [...] Bár a keresztények nem tudnak minden bűnt megtartani mégis azt teszik, hiszen mértékletesek az evésben, az ivásban, az alvásban és minden testi szükségletükben.”⁶

Luther értelmezésében tehát a tánc alaptermészete nem lehet bűnös, mert a tánc a keresztényi erkölcs szempontjából közömbös dolognak (adiaphora) számít.⁷ Ezért a tánc – a vendégfogadás-hoz, a ház feldíszítéséhez, az evéshez, az iváshoz, a lakodalmi vigadozáshoz hasonlóan – *bétköznap*i tevékenység, egy ártalmatlan szokás, közömbös dolog az emberi erkölcsre nézve. A reformátor szerint az ilyen típusú cselekvésformák csupán a helytelen gyakorlati megvalósulásuk, a végrehajtásuk körülményei (pl. mértéktelenség) miatt válhatnak erkölcsi szempontból kárhóztathatóvá: „a tánc maga nem hibáztatható azért, mert az emberek bünt követnek el a tánc közben, hiszen az emberek hasonló bűnökbe esnek az asztalnál, vagy még a templomban is. Ehhez hasonlatosan az evés és az ivás sem kárhóztatható azért, mert általuk néhányan disznókká válnak.”⁸

Ugyanezt a felfogást tükrözi egy másik lutheri gondolat is: „Vajon mindenki éltélendő, aki nevet, énekel, táncol, jól öltözködik, jókat eszik és iszik? Válasz: Már mondtam korábban, hogy gazdagnak lenni önmagában nem számít bűnnek, vagy tiltott dolognak. Tehát örömtelien lenni, jókat enni és inni, nem számít bűnnek vagy éltélendőnek [...]”⁹

A gyermeki természet tisztasága ugyancsak a tánc semleges alaptermészetének bizonyítékaként funkcionált. Luther szemében a tánc önmagában nem lehet bűn, hiszen akkor a szülők sem en-

⁶ „Ismét azt kérdezték: Mit kell akkor nekünk tenni? Minden átkozott mint a nevetés, az éneklés, a tánc, a jó öltözet, az evés és ivás? Pedig mi valójában olyan királyokról és szentekről olvasunk, akik örömteliek voltak és jól éltek. Különösen Szent Pál, ez a csodálatos szent, aki mindig kitartóan vidám volt (Fil 4:4) és azt mondta »Örüljétek az örülőkkel, és sírjatok a sírókkal.« Róm 12:15” (Knaake és Buchwald 2009–1883, XXXII. 312; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXI. 18 – Kommentár a Hegyibeszédhez, Mt 5:4), „[...] Ez az általános törvény mértéke minden keresztény számára és ajánlatos, hogy mindenki mértékletesen, józanul és megfontoltan éljen nem csak egy napig vagy csak egy évig, hanem nap mint nap folyamatosan, amit az Írás sobrietatem (józan életnek) nevez. Bár a keresztények nem tudnak minden bűnt megtartani mégis azt teszik, hiszen mértékletesek az evésben, az ivásban, az alvásban és minden testi szükségletükben. Ez szolgálja azt, ami szükséges és nem az, ami fölösleges, önféjű és nem él úgy egy keresztény, mintha csak enni, inni, táncolni és vigadni kellene” (Knaake és Buchwald 2009–1883, XXXII. 433; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXI. 162 – Kommentár a Hegyibeszédhez, Mt 18–6:16).

⁷ „Az adiaphora ui. olyan cselekvést jelöl, amely önmagában sem nem jó, sem nem rossz. Az adiaphora esetében egy bizonyos dolog megítélése inkább az adott situációtól függ, amelyen belül a cselekvés végbe megy, illetve a cselekvő belső motivációja a meghatározó. Eszerint tehát ugyanaz a cselekedet, tett egyszer jó, máskor pedig rossz is lehet: ebben a felfogásban az egyén kerül a középpontba” (Heyer 2014, 57–59). Az adiaphora fogalmáról és az adiaphora-vitákról lásd Mester 2010, 13–47.

⁸ „Minthogy azt mondják, hogy sok bűn ered a táncból, vajon bűn-e a sípot, dudát fújni a lakodalomban? Vajon voltak-e a zsidóknak táncaik? Nem tudom. Azonban amióta a tánc szokássá lett – miként a vendégeskedés, a ház feldíszítése, az evészet, ivászat és vigadozás is szokássá lett, nem tudom, miért kellene elítélnem a táncot, amíg az emberek nem lépik át a tánc révén a korlátokat, vagy a tánc nem válik túl mértéktelessé vagy nem visz túl messzire. Azonban a tánc maga nem hibáztatható azért, mert az emberek bünt követnek el a tánc közben, hiszen az emberek hasonló bűnökbe esnek az asztalnál, vagy még a templomban is. Ehhez hasonlatosan az evés és az ivás sem kárhóztatható azért, mert általuk néhányan disznókká válnak. Azonban ahol az illendőség uralkodik, hagyom, hogy a lakodalmom a maga szokása szerint folyjon és a tánc is, amilyen mértékben jónak látom. Ha magaviselkedésben illedelmes vagy és mértékletes vagy nem tudsz eltáncolni, eltávolodni a hittől és a szeretettől” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64; Plass 1959, III. 1562–1563, 5082. sz. – 1525. évi / Vízkereszt utáni második vasárnapi prédikáció, Jn 11–2:1; Wagner 26, 1997). Richard Mulcaster (1611–1530), a londoni Merchant Taylors School és St. Paul's School tanára, egyik pedagógiai értekezésében ugyanezt a lutheri logikát használta fel a tánc védelmében. Ti. a tánc alaptermészetét nem lehet bűnösnek tekinteni pusztán a tánc helytelen gyakorlata, megvalósulása miatt (Mulcaster 63–61, 1581; Wagner 1997, 26).

⁹ A válaszban külön nem említi a táncot, de nyilvánvaló, hogy nézetei a táncra is vonatkoznak (Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXI. 18 – A hegyibeszéd magyarázata, Mt 5:4). Luther a tánc adiaphora természetére más összefüggésben is utalt: „Luthernek élete során többször változott a véleménye a kérdésben. Az első időkben még megengedő: amikor egyik főúri híve esztétikai okokból meg szeretné tartani a körmenet szokását, némi gúnnyal megjegyzi, hogy felőle az illető akár ugrálhat és táncolhat is a körmenetben, mint Dávid király, hiszen nem ez a hit lényege. Később viszont ő is nagy energiákat szán az istentisztelet rendjének egységesítésére” (Mester 2010, 26). Luther Georg Buchholzerhez írott, 1539. december 4-én kelt leveléről van szó.

gedélyeznék a táncot a gyermekek számára: „Másképpen ha a tánc önmagában bűn volna, nem mernénk engedni a kisgyermeknek sem, hogy részt vegyenek a táncban” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64; Plass 1959, III. 1562–1563, 5082. sz.).

Luther szerint tehát „a keresztény embernek jogában áll, hogy eldöntse: akar-e táncolni, vagy inkább tartózkodik a táncotól, hogy akar-e ünnepelni, vagy lemond az ünnepről” (Heyer 2014, 58). A reformáció diskurzusa – sok más dolog mellett – a táncról való beszédmódot is átalakította, alapjaiban változtatva meg azt: a keresztény ember öntudata jelenik meg a tánchoz való viszonyban is.

A tánc körülményei

Luther elképzelése szerint – a tánc alaptermészetétől eltérően – a tánc gyakorlati megvalósulásában jó néhány erkölcsi veszély leselkedik a keresztény hívekre. Luther ezeknek a veszélyeknek a taglalásakor lényegében szintén egy táncsal kapcsolatos középkori gondolatmenetet (a tánc öt / hét feltétele) elevenített fel, anélkül hogy direkt utalást tett volna rá (Bárczi 2007, 417–445; Tóvay Nagy 2013).

Az egyik ilyen feltétel a táncolás módja volt, amely megfelelő megvalósulás esetén a tánc közben fellépő morális veszedelmek egyik legfőbb ellenszere lehetett. Ezért Luther úgy gondolta, hogy a hívek csak erkölcsös táncokat járhatnak el, hiszen az ilyen jellegű táncok – a mértékletes, szemérmes mozdulatok, táncosok közötti minimalizált testi kontaktus révén – erőteljes védelmet nyújthatnak a táncosok számára (Plass 1959, III. 1563, 6. sz. jegyzet). Érdekes módon azonban nem nevezett meg konkrét táncokat, de a leírásokból arra következtethetünk, hogy valószínűleg az udvari táncok szemérmesebb csoportjára, valamint a vonulós táncokra célozhatott.¹⁰

A reformátor felfogásában azonban az illendő táncok eljárása „szükséges, de nem elégséges feltétele”¹¹ volt a morálisan elfogadható táncolásnak. Luther szerint ui. a táncolás körülményei közül kiemelt figyelmet kell fordítani a táncolás közbeni megfelelő szándéokra (motivációra) is, hiszen az engedélyezett táncokat is lehet erkölcstelenül táncolni: „Jóllehet az olaszok szemérmesnek igyekeznek mutatkozni a tánc közben, azonban a testtartásuk buja. Nem karolják át egymást. Még egymás kezét sem érintik meg, az egyik a másikat egy kendő segítségével vezeti, azonban a táncmozdulataik mégis nagyon buják. Az olaszok rettentő féltékenyek. Jaj, annak a férfinak, aki a másik feleségével beszélni mer” (Knaake és Buchwald 1912–1921, III. 345, 3477. sz.; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, LIV. 207 – Asztali beszélgetések, 1536. október 27. – december 4.).

Éppen ezért, Luther útmutatása szerint, a táncoló felek a tánc közben sem adhatják át magukat a szenvedélynek, hanem egyfajta speciális hangulatban, mintegy a kisgyermek lelkületével, gyermeki egyszerűséggel kell táncolniuk: „A legkisebbek minden bizonnyal bűn nélkül táncolnak. Tégy hozzájuk hasonlóan, válj gyermekké és akkor a táncolás sem lesz ártalmadra” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64). Helyes motivációt jelenthet az is, ha a hívek az öröm kifejezésére járják el a táncokat: „Azt mondják, hogy a tánc nagy bűnre való csábítást idéz elő; ez akkor igaz, ha mértéken felül és fegyelem nélkül történik. A táncot nem lehet elítélni, ha az illedelmesen, gyalázatosan viselkedés, szavak és viselkedésmód nélkül, pusztán az öröm kedvéért történik... Ha a táncsal nem élnek vissza” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXIV. 418–419; Heyer 2014, 58 – Prédikációk Mózes első könyvéhez, 1Móz 24).

¹⁰ Luther idejében a táncok gyakran ünnepélyes felvonulásból álltak. Ezeket az elterjedt táncokat (basse danse, pavane, allemande, branle) Luther valószínűleg nem tiltotta (Walch 1880–1910, XI. 467; Plass 1959, III. 1562, 5. sz. lábjegyzet).

¹¹ Az idézőjel használatát az indokolja, hogy Luther esetében nem szerencsés a feltétel és előírás szavak használata. Az idézett részek (különösen az asztali beszélgetés műfaja) inkább intéseknek, útmutatásoknak tekinthetők, nem pedig normatív tanításoknak.

A táncosok közötti megfelelő szándék fenntartásának másik zálogát Luther a szülők és a lelkészek által gyakorolt felügyeletben látta, akik személyes jelenlétükkel garantálták és ellenőrizték a táncos ünnepek illendő lefolyását.¹²

Luther a tánc feltételei közül a gyakoriságot hangsúlyozta: a gyakori táncot ugyanis károsnak tartotta az emberi erkölcsre nézve: „Nem tudom a táncot elítélni, kivéve, ha a tánc mértéktelen, erkölcstelen vagy túl gyakori.” A táncok gyakoriságának definíciójára azonban nem adott egyértelmű utasítást (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64).

A megfelelő idő kategóriája szintén lényeges szerepet kapott Luther táncokkal kapcsolatos elképzelésében. Az esküvő, a lakodalom és az egyéb táncos ünnepek mellett a reformátor ilyen megfelelő alkalomnak ítélte a zsarnokok bukásakor eljáró örömtáncokat is.¹³

A nem megfelelő időben való táncolásra szintén találunk példákat a lutheri életműben. Például a reggeli órákat – a felmerülő házi teendők miatt – az asszonyok számára nem tartotta alkalmas időpontnak a táncolásra.¹⁴ Ide tartoznak az ünnepontás esetei is. Luther a Szent Iván-éjjelével kapcsolatos népszokásokat „hiú bálványimádásnak” bélyegezte. Elutasította „azt a külsőséges tiszteletet, mely Keresztelő Szent János alakját a tűz körüli táncnál övezte. Tehát a Szent Iván-éj nem volt katolikus értelemben vett szent ünnep, és nem volt a nyári napforduló ünnepe sem, hanem Keresztelő Szent János emlékére a prédikátorok ünnepét jelentette számára, amelyen minden prédikátort együttesen ünnepeltek.¹⁵ Természetesen ez nem azt jelenti, hogy Luther bármiféle új ünnepet vezetett volna be, csupán azt az ötletet veti fel, hogy ha már ünnepelnek valamit, akkor inkább az igazszolgálatot ünnepeljék a „babonáságok helyett”.¹⁶

¹² „Azonban mindez mértékletességgel legyen. Ebből az okból kifolyólag tekintélyes férfiak és asszonyok legyenek megbízva azzal, hogy elvegyüljenek a táncolók között, hogy ily módon minden még mértékletesebb lehessen. Bizonyos alkalmakkor jómagam is jelen leszek, hogy a jelenlétem visszatartsa a serdülő ifjakat bizonyos táncok forgásaitól” (Knaake és Buchwald 1912–1921, V. 36, 5265. sz.; Plass 1959, III. 1563, 5083. sz. – Asztali beszélgetések, 1540. szeptember 18–23.).

¹³ A zsarnokok bukásakor mindenki örül és táncra perdül (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXI. II. 99, 182; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVI. 139, 250. – Előadások Ézsaiás könyvéről, Ézs 14:5–6, 29:22).

¹⁴ Luther szerint az asszonyoknak korán reggel fel kell kelniük, de nem a táncolás (tanz), mulatozás, evés, ivás és cicomázkodás kedvéért, mintha ők még mindig csitirilányok volnának, hanem azért, hogy főzzenek és szolgálják a férjüket (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXVI. 61; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXVIII. 299 – Előadások a Timótheushoz írott 1. levélről, 1Tim 3:11).

¹⁵ „Szent Iván-éjen ünnepi ebédet rendeztek, majd a fent említett tűz-rituálénak hódoltak. Míg más ünnepnapokon az előkelőségek feltűnően merev hozzáállást tanúsítottak a »pogány« népi praktikákkal szemben, a reformátori előkelőségek nem ítélték el ezeket az ünnepeket olyan szigorúan. Az 1530-as években Luther véleménye sem volt egyértelmű a Szent Iván-éji szokások tekintetében. Először a Szent Iván-éj tűzrakástól óva inti a papságot, hogy aztán azt később ismét eltörölje. Az volt a szándéka, hogy az ünnepnek sajátos jelleget adjon. Az ettől eltérő felfogásával szemben azonban a szent ünnepet meg akarta tartani, noha hiú bálványimádásnak tartotta azt a külsőséges tiszteletet, mely Keresztelő Szent János alakját a tűz körüli táncnál övezte. Tehát a Szent Iván-éj számára nem volt katolikus értelemben vett szent ünnep, és nem volt a nyári napforduló ünnepe sem, hanem Keresztelő Szent János emlékére a prédikátorok ünnepét jelentette számára, amelyen minden prédikátort együttesen ünnepeltek. Luther értelmezése azonban a nép számára sokáig érthetetlen maradt” (Jung 2001, 529. lábjegyzete; a vonatkozó forrás: Knaake és Buchwald 1883–2009, XXIX. 414 – 1529. évi prédikáció Keresztelő Szent János ünnepén).

¹⁶ Luther a Szent Iván-ünnephez kapcsolódó másik szokást, a tejtáncot (Milchtanz) két prédikációjában is bíráló szavakkal illette: „Lukács szerint a harmadik erény az volt, hogy az emberek illedelmesen és nem annyira szemtelenül és könnyelműen, mint a fiatal nép a »tejtáncra«, táncra és templomszentelő ünnepre járjanak, ne pedig házról házra fussanak és mindenhol csak tracsoljanak” (Knaake és Buchwald 1883–2009, LII. 686 – Házi postilla Sárlos Boldogasszony ünnepén, 1544; Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXVI. 209 – 27. sz. böjti prédikáció Sárlos Boldogasszony ünnepén, 1532. július 2.; Jung 2001, 541. lábjegyzet; Kohler 1959, 136).

Luther (bár jóval kisebb mértékben, mint ahogyan azt később Kálvin és a puritánok tették) a megfelelő idő kérdéskörét a Tízparancsolat megszegésével is összekapcsolta (3. parancsolat: Szenteld meg az ünnepnapot!).¹⁷

A megfelelő hely kritériumával kapcsolatban azt mondhatjuk, hogy Luther elgondolása szerint, a szakrális helyek kivételével (templom, temető) lényegében mindenhol megengedhető a tánc. A táncalkalmak során viselhető női ruhákkal kapcsolatosan Luther szintén engedékenynek bizonyult. Az öltözködésre vonatkozóan a reformátor azt hangsúlyozta, hogy a nőknek ugyan alapvetően visszafogottan, mérsékelten kell öltözködni, azonban a táncalkalmak ez alól kivételt jelenthetnek, hiszen nyilvánvaló, hogy másféleképpen kell felöltözni a tánchoz és máshogyan az istentisztelethez (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXVI. 41; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXVIII. 274 – Előadások a Timótheushoz írott 1. levélről, 1Tim 2:9).

Ami a megfelelő személy kérdését illeti (ahogyan azt alább majd részletesen olvashatjuk) Luther szinte minden társadalmi réteg (így a klerikusok) számára is engedélyezte a táncot. Ehhez hasonlóan minden életkorban elfogadhatónak tartotta a táncot, ez alól csak egyetlen kivétel volt: az időskor. Luther szerint – amint azt a Biblia, Jeremiás példája is mutatja – a méltóságteljes, bölcs öregek számára nem illendő dolog a tánc és ezért elítélendő (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXV. 42; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIX. 52 – Előadások a Titushoz és Filemonhoz írt levelekről, 2. fejezet).¹⁸

A lutheri elképzelés szerint tehát a tánc alatt a mértéktartás és fegyelem elvének kell érvényesülnie: a választékos, jó modorban zajlott táncnak nem lehetnek rossz következményei (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64).

Az erkölcstelen tánc jellemzői

„Nem tudom a táncot elítélni, kivéve, ha a tánc mértéktelen, erkölcstelen vagy túl gyakori [...]” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64; Plass 1959, III. 1562–1563). Luther e szavakkal összegezte az erkölcstelen tánc jellemzőit. Az erkölcstelenséget a táncosok közvetlen, szoros testi kapcsolatában jelölte meg.

Amiként arról már korábban volt szó Luther – az engedélyezett táncokhoz hasonlóan – a tiltott táncok közül sem nevezett meg konkrét táncokat. A forrásokból (Knaake és Buchwald 1912–1921, V. 36, 5265. sz.) a régebbi szakirodalom – Albert Czerwinski tánc történeti munkájára támaszkodva – a körtáncra / forgótáncra (Rundtanz) következtetett: „A mai körtáncok akkoriban még nem váltak országosan elterjedt általános szokássá; a táncosok egymást többnyire csak a kezükkel érintették meg, és kimért léptekkel járták körbe a termet, vagy ide-oda szökeltek, különösen akkor, ha a tánc a szabadban zajlott” (Walch 1880–1910, XI. 467; Lenker 1903–1910, XI. 59–61; Czerwinski 1862, 162–212). Ezzel kapcsolatosan Luther a „bizonyos táncok forgásai” kifejezést használta, ami alatt azt értette, hogy a táncosok úgy forognak, hogy közben egymással szoros testi kontaktusba kerül-

¹⁷ „A harmadik parancsolat ellen vétkezik, aki átadja magát a mohóságnak, a részegeskedésnek, a szerencsejátéknak, a táncnak, a tétlenségnek és az erkölcstelenségnek. Az, aki lusta, az, aki alszik, mikor misére kellene menni, elmulasztja a misét, mert sétálni megy és pletykálkodik. Az, aki dolgozik vagy üzletel az Úr napján” (Knaake és Buchwald 1883–2009, VII. 209 – A Tízparancsolat, a Hiszekegy és a Miatyánk rövid magyarázata).

¹⁸ Johann von Münster: *Isten tanulmány az istentelen táncról* (1594, IX. fejezet) című művében hasonló szellemben ír Luther álláspontjáról: „Jeremiás olyan gyermekjátéknak nevezi, amely idős emberekhez nem illik, amint az a görög szövegből is látható, amely így szól: »Úk ekathüsa en szünhedrió paidzontón«. Ezt Vatablus a következőképpen fordítja le: »Non sedi in coetu ludentium, neque exultavi«, vagyis »nem üldögéltem a játszók körében, és nem is ugrándoztam köztük.« Luther Úr és a zürichi fordítása szerint az áll itt, hogy a tánc olyan csúfság, amely komoly emberekhez nem illik” (Magyar László András fordítása).

nek.¹⁹ Ezt a fajta táncot Luther nyilvánosan is elítélte, sőt még arra is tett utalást, hogy az ilyenféle táncokat mint erkölcstelenségeket a kormányzatnak is be kellene tiltania (Plass 1959, 1563; Walch 1880–1910, XI. 468; Lenker 1903–1910, XI. 60). Luther útmutatása alapján „sok felsőbb hatóság, kivált Luther korának városi tanácsa később nyilvános tilalmat rendelt el »a kabát nélküli forgások táncokkal« szemben. Ezekben a rendeletekben különösen »a lányok vagy táncosnők körülengését és megforgatását« tiltották meg” (Walch 1880–1910, XI. 468). Az újabb kutatások inkább úgy vélik, hogy Luther a körtánc helyett inkább a voltára gondolhatott (Wagner 1997, 25).

Luther a mértéktelen táncot a mohóság (gula) főbűnével kapcsolta össze. Ezek alatt olyan táncmulatságokat értett, amelyeken részegeskedés és szerencsejáték folyt,²⁰ valamint ha a tánc mértéktelen evéssel-ivással, mulatozással párosult. Ez utóbbi jelképe Luther számára az európai kultúrában oly sokszor felbukkanó jól ismert kép a zabáló, játszó és táncoló epikureus alakja volt (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLIII. 180; Pelikan 1999, IV. – Előadások Mózes első könyvéről, 1Móz 21:17). A mértéktelenség jellemezte táncmulatságok gyakorta torkolltak erőszakba: az erkölcstelen tánc verekedést és gyilkosságot szül.²¹ A buja tánc²² olyan erős kisugárással rendelkezik, hogy még a szenteket (Jeromos)²³ is kísértésbe viheti.²⁴

¹⁹ „Wittenbergben talán, ahogy előljárásága viselkedik, nem vitustánc vagy Szent Iván-napi tánc, hanem koldustánc vagy Belzebúb-tánc fog következni. Ahogy asszonyoknak és lányoknak már elől-hátul kint van mindenük, és nem akad senki, aki ezt büntetné vagy megtiltana, és Isten szaván csak gúnyolódna. El ebből a Szodomából!” (Csepregi 2011–2017, VII. 679 – Luther levele feleségének, Kathrina von Borának, 1545. július 28.). „Bizonyos alkalmakkor jómagam is jelen leszek, hogy a jelenlétem visszatartsa a serdülő ifjakat bizonyos táncok forgásaitól” (Knaake és Buchwald 1912–1921, V. 36, 5265. sz.; Plass 1959, 1563).

²⁰ Luther a tétlenség (acidia) bűnét is ennek a parancsolatnak a megszegésének tartotta: „A harmadik parancsolat ellen vétkeznek: Aki átadja magát a mohóságnak, a részegeskedésnek, a szerencsejátéknak, a táncnak, a tétlenségnek és az erkölcstelenségnek. Az, aki lusta, az, aki alszik, mikor misére kellene menni, elmulasztja a misét, mert sétálni megy és pletykálgodik. Az, aki dolgozik vagy üzletel az Úr napján” (Knaake és Buchwald 1883–2009, VII. 209 – A Tízparancsolat, a Hiszekegy és a Miatyánk rövid magyarázata). A németek túl sokat táncolnak és isznak (Knaake és Buchwald 1883–2009, XV. 296; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XLV. 249 – Kereskedelem és uszora).

²¹ Luther a 112. zsolttárról szóló prédikációjában három elkerülendő dologról beszél: mohóság, hírnévre való törekvés, bujaság. A bujasággal kapcsolatban kerül említésre a tánc példázata. „A harmadik dolog a bujaság. Itt szintén nem lehet sikert elérni Istenhez való könyörgés nélkül. Ha egy fiatal ember elvesz feleségül egy fiatal leányt s mindezt csak azért teszi, hogy a saját élvezetét kielégítse, akkor elégedetlenség lesz belőle, soha nem lesznek együtt boldog napjaik, csak nyomorúságosak. Hasonlóképpen, mint amikor két ember táncra kerekedik, hogy jól érezze magát, de összevitkozognak és elkezdik egymás fejét verni. Az ilyen dolgok akkor történnek meg, ha elsőként nem Istenre hagyatkozunk” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XIX. 302; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XIII. 394 – Prédikáció a 112. zsolttárról).

²² „A fiatalok minden bizonnyal nagy csábításnak vannak kitéve, amikor az ördög feltűzeli a vérüket, tűzben égnek a velejükig, minden tagjuk és csontjuk, amikor az ördög csábítja őket az arccal, a gesztusokkal, táncsal, a ruhákkal, szavakkal és egy nő vagy férfi vonzó képével” (Knaake és Buchwald 1883–2009, II. 125; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XLII. 74 – A miatyánk magyarázata német nyelven nem a tudósok, hanem az együgyű laikusok számára).

²³ „Ó, hányszor gondoltam arra, hogy Róma gyönyöreire vesznék körül, amikor a sivatagban éltem, abban a napégette irdatlan pusztaságban, amely a szerzetesek szörnnyű lakhelye. Egyedül üldögéltem rettenetes keserűséggel szívemben. Alaktalan tagjaimat zsákvászon borzasztotta, koszos bőröm feketélt, mint az etiópoké. Naponta könnyeztem, naponta sóhajtoztam, s ha akaratom ellenére elnyomott a rám támadóalom, széthullóban levő csontjaimat a pusztaság földje nyomta. Ételről és italról nem is szólok, hiszen még a betegek is csak hideg vizet isznak; fött ételt enni fényűzésnek számít. Ennek ellenére én, aki a pokol tüzétől való félelmemben magam vettem alá magamat ilyen kínoknak, s akiknek csak skorpiók és vadállatok voltak társai, gyakran képzeltem, hogy lányokkal táncolok. Bár arcomat a böjtölés sápasztotta, szívemet mégis vágyak háborgatták hideg testemben, s e már félholt testben élő ember előtt a bujaság tűzképei lobogtak” (Szent Jeromos 2005, I. 74–75, 22. levél; Adamik Tamás fordítása).

²⁴ Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVI. 781, 782–783; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXII. 266, 271 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 2:23–24; Knaake és Buchwald 1883–2009, XII. 295; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXX. 40 – Előadások Péter apostol I. leveléről, 1Pet 1.22–25; Knaake és Buchwald 1883–2009, XLIII. 651; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, V. 323 – Előadások Mózes első könyvéről, 1Móz 30:1; Knaake és Buchwald 1912–1921, III. 606–607; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, LIV. 270. 3777. sz. – Asztali beszélgetések, 1538. február 24.; Knaake és Buchwald 1883–2009, XL. II. 87; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXVII. 69 – Galata levélhez írt kommentár, Gal 5:16; Knaake és Buchwald 1883–2009, XX. 773; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXX. 312 – Előadások János apostol I. leveléről, 1Jn 5:4.

A mértéktelenség másik ismervét a szülői / lelkeszi felügyelet hiánya jelentette. Az ilyen jellegű táncmulatságok (lakodalmak!) szintén tiltás alá estek.²⁵ Az ilyen mértéktelen tánc – a mértéktelenség (gula) és a jóra való restség (acedia) bűne miatt – automatikusan a Tízparancsolat megszegéséhez vezetett a lutheri megközelítésben (Knaake és Buchwald 1883–2009, VII. 209 – A Tízparancsolat, a Hiszekegy és a Miatyánk rövid magyarázata).

A tánc azonban a rossz kormányzás jele is lehet, abban az esetben, ha az uralkodó a kötelességeit elhanyagolva az ország kormányzása helyett csak a léha szórakozásnak / táncnak él.²⁶ Az ilyen uralkodó (aki uralkodói kötelességét nem teljesítve, nem az állam, az alattvalók jólétének elősegítésén fáradozik, hanem csak a saját örömeit, a test élvezetét, a szórakozást, a táncot helyezi előtérbe) zsarnoknak, kényúrának tekintendő. A léha uralkodó olyan mintha asszonyok uralkodnának az állam felett, hiszen (a korabeli megítélés szerint) a nők szeretik mindenekfelett a táncot (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXX. II. 32; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVI. 45 – Előadások Ézsaiás könyvéről, Ézs 3:12).²⁷ A tánc és a léha életmód szoros kapcsolódásának toposza a bujaság (luxuria) bűnének jelképe is egyben.²⁸

Luther táncpárti érvei

Luther írásaiban – a tánc alaptermészete és a tánc gyakorlati megvalósulásának elemzése mellett – számos táncpárti érveléssel találkozhatunk. A reformátor által az egyik leggyakrabban használt táncpárti argumentum a hagyomány érve volt, amely szerint a tánc azért tekinthető morálisan jónak, mert régi hagyomány, ősi szokás. A tánc közben tehát az ember mintegy beilleszkedik egy megalapozott és elismert társadalmi rendbe, amely révén részese egy általános hagyománynak is.

A tánc és a tradíció kapcsolata legnyilvánvalóbban az ünnepi alkalmakban, különösképpen az esküvőkben, lakodalmakban testesültek meg Luther számára:²⁹ „Mivel a tánc az ifjúság, a háza-

²⁵ „Nincsen mértéktelenség ezekben a dolgokban. Amikor esküvő van, vagy tánc mindig a mértéktelenségig üzitek. A karácsony és a pünkösd nem jelent nektek semmi más csak sörivászatot” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVII. 757–772; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, 296 – Prédikáció, 1539. május 18., 1Pet 4:7–11, Prédikáció a józanságról és mértéktelenségről a mohóság és a részegeskedés ellen).

²⁶ „Azt fogod erre mondani: Ki akarna ily körülmények között fejedelem lenni? Ily módon a fejedelmi állás a legnyomorúságosabb lenne a földön, mert csak sok fáradtság, munka és fájdalom jár vele. Hová lennének a fejedelmi vígságok táncsal, vadászattal, futtatással, játékkal s hasonló világi örömeikkel? Erre ezt válaszolom: Most nem azt tanítjuk, miképp kell élnie a világi fejedelemnek, hanem azt, hogy milyen legyen egy világi fejedelem, hogy keresztyén legyen s az égbe jöjjön. Ki nem tudja azt, hogy a fejedelem az égben ritka, mint a fehér holló? Arról sem szólok, mintha hinném, hogy a világi fejedelmek ezt megfogadják; hanem arról, hogy akadna-e egy, aki szívesen akarna lenni keresztyén is s tudni akarná, miképp kell cselekednie? Mert én egészen bizonyos vagyok abban, hogy Istennek ígéje nem fog alkalmazkodni és igazodni a fejedelmek után, hanem a fejedelmeknek kell igazodniuk utána.” (Masznyik 1904–1917, III. 401–402 – A világi felsőségről, hogy meddig tartozik neki az ember engedelmisséggel; Mayer Endre fordítása). Luther bírálattal illette a császárt, aki ahelyett, hogy a hatalmát a török megállítására használta volna, táncra, szerencsejátékokra feccserele (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXX. II. 133; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XLVI. 189 – Tábori prédikáció a török ellen). A németek túl sokat táncolnak és isznak (Knaake és Buchwald 1883–2009, XV. 296; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XLV. 249 – Kereskedelem és uszora). Luther más helyen is részletesen elemzi az uralkodók és a szórakozások témakörére (Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XLV. 120–121, 249–250, 367–368).

²⁷ Az elit táncáról (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXX. II. 44; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVI. 63 – Előadások Ézsaiás könyvéről, Ézs 5:14).

²⁸ Luther a *Hangya és a tücsök* közismert fabuláját idézte a táncsal kapcsolatban. Itt a tánc a könnyelmű élet jelképe: a tücsök zenélt és táncolt (Plochmann és Irmischer 1857–1826, IX. 330; Lenker 1909, IX. 326 – Prédikáció a Szentháromság utáni 20. vasárnap, Ef 5:15–21).

²⁹ „Ézsaiás Isten lelki templomáról beszél, ami bennünk található (Szt. Pál is erről tesz említést az 1Kor -6:19 ,3:16ben). Mi a pompája ennek a templomnak? Elítél mindenféle kegyességet és összegyűjt minden hitehagyottat, ahogy ők [ti. a katolikusok] nevezik őket, az igaz imádatához. A pápisták kifogásolják, hogy mi kiutasítunk minden felesleges díszítést a templomból, ezek a külsőségek a tánchoz, a vőlegényhez és a menyasszonyhoz illenek” (Knaake és Buchwald 2009–1883, XXXI. II. 504; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVII. 316 – Előadások Ézsaiás könyvéről, Ézs 60:7).

sulandók világi szokása, nem lehet elítélni” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXIV. 418–419; Heyer 2014, 58 – Prédikációk Mózes első könyvéről, 1Móz 24).³⁰ A táncos ünnepek között különleges helyet foglaltak el a lakodalmak. Luther – a patrisztikai hagyománnyal és a későbbi kálvinista megközelítéssel szemben – nem tartotta bűnnek a lakodalomban való (mértékletes) táncolást.³¹ A reformátor a kánai menyegző történetét elemezve a lakodalmi táncot a vendégeskedéshez, a vigadozáshoz hasonló régi hagyománynak tartotta, amiben lelki szempontból semmi kivetnivalót nem talált.³² A lakodalom, a menyasszony-vőlegény lelki előképe [ti. Krisztus Vőlegény] Luther számára a házassággal járó táncos mulatozások létjogosultságát igazolta (Knaake és Buchwald 1883–2009, XCVII. 156 – 40. prédikáció, 1539. július 5.; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, 442 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 3:27; Plochmann és Irmischer 1826–1857, XIV. 201; Lenker 1903–1910, XIV. 240 – Prédikáció Szentháromság utáni 20. vasárnap, 1544, Mt 22:1-14, 2. prédikáció).

A következő – Luther által alkalmazott – jellegzetes táncpárti argumentum a biológiai érv volt, amely a tánc jótékony egészségi következményeit, az emberi testre, szellemre gyakorolt kedvező hatását emelte ki.

A reformátor nézete szerint a tánc – a játékok (kártya, kocka) mellett – a testi-lelki rekreáció fontos eszköze.³³ Ezért Luther a táncot kellemes időtöltésnek tartotta,³⁴ hiszen a tánc fontos lelki haszonnal is járhat, mivel általa a hívek megszabadulhatnak a lelki élet egyik rákfénjétől, a melankóliától.³⁵

Luther táncpárti gondolatmenetének harmadik aspektusa a tánc szociológiai előnyeit domborította ki. A tánc ugyanis remek eszköz az udvarlásra és ezzel az ifjúság ismerkedését, párválasztását segíti elő. Luther – bár közvetlenül nem utalt rá – szinte a reneszánsz táncmesterek (Guglielmo

Ebreo) táncpárti érvét visszahangozta, amikor a tánc előnyeként, a társasági élet illemszabályainak könnyű elsajátítását, a női nem tiszteletének fontosságát hangsúlyozta.³⁶

Másrészről a tánc állami szinten is jelezheti egy adott országban a jó kormányzás meglétét illetve annak következményeit: az országban uralkodó általános jólétet, és békét.³⁷ Az állam vezetőinek Luther a mértékletesség erényének gyakorlását írta elő,³⁸ ezért a fejedelmek,³⁹ a hercegek (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLIII. 190; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, IV. 76 – Előadások Mózes 1. könyvéről, 1Móz 21:22-23) számára szintén engedélyezett – bizonyos ünnepek alkalmával – a mértékletes tánc.

Luther táncpárti diskurzusának egyik legfontosabb elemét a táncra vonatkozó teológiai érv adta, amely a tánc szakrális, szent aspektusát hangsúlyozta. Ennek következtében általánosságban elmondható, hogy amikor Luther a tánc témáját érintette a táncra vonatkozó igehelyek kapcsán, akkor jóval többször fordult a táncpárti igehelyek magyarázatához és csak elenyésző számban idézte a táncbíráltó (pl. Aranyborjú) bibliai locusokat.⁴⁰ A reformátor – a jeromoszi hagyománytól eltérően⁴¹ – Dina büntetését sem a táncra terhelte. A reformátor a leány elrablásának és meg-erősztolásának legfőbb okát a leány kíváncsiságában és a szülőkkel szembeni engedelmességben látta.⁴²

³⁰ Egy másik hely: Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVI. 70; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 377 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 16:20.

³¹ „Nem bűn, ha egy fiatalember vagy leány a jövőjéről, a vőlegénységről, vagy menyasszonyságról gondolkodik. Inkább ezek az összejövetelek meg vannak rendezve, akkor legyenek illedelmes társadalmi összejövetelek és táncok. Ezek így nem elítélendők, ha a táncok mértékletesek és illedelmesek (Heyer 2014, 58; Knaake és Buchwald 1883–2009, XLIII. 315; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, IV. 251 – Előadások Mózes 1. könyvéről, 1Móz 24:5-7). Luther ezzel kapcsolatban a pápát is kárhóztatja. „A pápa azért ítélte el a táncokat, mert az igazság és a természetes házasságok / lakodalmak ellensége volt” (Plass 1959, III. 1563, 5082. sz.; Knaake és Buchwald 1912–1921, V. 36. 5265 sz. – Asztali beszélgetések, 1540. szeptember 18-23.). Retorikai fordulatként (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVI. 70; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 377 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 16:20).

³² „Mint ahogy azt mondják, hogy sok bűn ered a táncból, vajon bűn-e a sípot, dudát fújni a lakodalomban? Vajon voltak-e a zsidóknak táncok? Nem tudom. Azonban amióta a tánc szokássá lett – miként a vendégeskedés, a ház feldíszítése, az evészet, ivászat és vigadozás is szokássá lett, nem tudom, miért kellene elítélnem a táncot, amíg az emberek nem lépik át a tánc révén a korlátokat, vagy a tánc nem válik túl mértéktelelné vagy nem visz túl messzire” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64; Wagner 1997, 26).

³³ „A kártyázás és a kockajátékok nagyon elterjedtek, a korszakunkban sok játékot találtak fel. Minden bizonyosan ennek lesz következménye. Fiatalságom idején minden játékot tiltottak, a kártyakészítőket és a táncnál zenélőknek nem engedték meg, hogy áldozzanak, és az embereknek meg kellett gyónniuk a szerencsejátékokat, a táncot és a lovagi tornákat. Manapság ezek a dolgok divatosnak számítanak és védelemben részesülnek mint elmegyakorlatok” (Csepregi 2011–2017, VIII. 613. 3526a sz., 5429. sz. – Asztali beszélgetések, 1537. január 1-14., 1542. június 14.).

³⁴ „Amikor Luther megpillantott néhány lányt és fiút, akik táncoltak, Luther így szólt: „Minden ellenére a tánc egy rendkívül kellemes időtöltés” (Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, LIV. 207; Knaake és Buchwald 1912–1921, III. 345, 3477. sz. – Asztali beszélgetések, 1536. október 27. – december 4.).

³⁵ „Azonban ha bánatosok vagytok, keressetek bármit, ami megkönnyebbülést hoz számotokra. Feloldozlak benneteket minden olyan időtöltés alól, amelynek a felírás célja, kivéve az olyan időtöltéseket, amelyekben bűnök nyilvánulnak meg, legyen az evés, ivás, tánc, játék vagy bármi más” (Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, LIV. 76; Knaake és Buchwald 1912–1921, I. 201, 461. sz. – Asztali beszélgetések, 1533. február 19.).

³⁶ „A táncok azért vannak intézve és engedélyezve, hogy az illem a társasági életben megtanulható, elsajátítható legyen és a serdülő ifjak s lányok között barátságok alakulhassanak ki. Ily módon az erkölcsös viselkedés megőrizhető és ezek az alkalmak lehetőséget nyújtanak arra, hogy az ifjak illendő módon találkozhassanak egymással és így az ifjú a leánnyal való ismeretség fényénél még illedelmesebben és sietség nélkül tud udvarolni neki” (Plass 1959, III. 1563, 5083. sz.; Knaake és Buchwald 1912–1921, V. 36, 5265 sz. – Asztali beszélgetések, 1540. szeptember 18-23.). „Azonban ahol az illendőség uralkodik, hagyom, hogy a lakodalom a maga szokása szerint folyjon és a tánc is, amilyen mértékben jónak látom. Ha magaviseletemben illedelmes vagy és mértékletes vagy nem tudsz eltáncolni, eltévelyedni a hittől és a szeretettől” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XVII. II. 64; Wagner 1997, 26). A Luther utáni időszak táncmesterei közül Thoinot Arbeau is használta az illemmel kapcsolatos érvelést a táncokkal kapcsolatban.

³⁷ Knaake és Buchwald 1883–2009, XIII. 617; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XX. 271–272 – A tizenkét kispap próféta könyveire írt kommentár, Zak 8:4–5. Ez az eszmefuttatás hosszú előzményekkel rendelkezik: Homérosztól, Horatiustól kezdve Ambrogio Lorenzetti, Simeon Zuccolo munkásságáig bezárólag. Kicsit más kontextusban, de részben ide kapcsolódik: „Ez pedig nem testi értelemben vett szorongatás lesz. Mert, amint hallottuk is, elegendő béke és jó dolog fog maradni. Az emberek esznek és isznak majd, építenek és ültetnek, vesznek és eladnak, házasodnak és férjhez mennek, táncolnak és ugráncolnak, és úgy beletemetkeznek a mulandó életbe, mintha mindig ott akarnának maradni” (Csepregi 2011–2017, VI. 190 – Prédikáció advent 2. vasárnapján az idők jeleiről, 1521. december 8.). „A világi béke természete az, hogy csak külsődleges dolgokból (evés, ivás, tánc) tevődik össze” (Plochmann és Irmischer 1826–1857, XII. 282 – Pünkösdi (2.) prédikáció, 1522).

³⁸ Luther a mértékletesség erényének gyakorlásáról: Plochmann és Irmischer 1826–1857, VIII. 290; Lenker 1903–1910, VIII. 313 – Prédikáció Jézus mennybemenetelét követő vasárnap).

³⁹ „Elegendő számomra, hogy rámutassak arra, hogy nem lehetetlen egy herceg számára sem, hogy kereszténnyé váljon, bár ritka dolog és sok nehézséggel teli. Ha úgy intézik, hogy a tánc, vadászat, a vetélkedés nem okozzon kárt az alattvalóknak, és ha a hivatalukat a szeretet alapján vezetik, Isten nem lesz velük olyan kemény, hogy sajnálja tőlük a táncot, a vadászatot és a vetélkedést. Azonban ha a hivataluk úgy kívánja, le kell mondaniuk a szép táncokról, a vadászatról, a lovagi viadalokról” (Masznyik 1904–1917, III. 401–402 – A világi felsőségről, hogy meddig tartozik neki az ember engedelmességgel; Mayer Endre fordítása).

⁴⁰ Luther egyedül a Baál körül őrzöngve táncoló Baál papok történetére utalt, de nem táncbíráltó módon (Knaake és Buchwald 1883–2009, LVI. 429; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXV. 422–423 – A Római levelek magyarázata, Róm 11:4); Luther Johannes Eck-kel vitázva a pápaságot Baál oltára körül táncoló intézménynek nevezte (Knaake és Buchwald 1883–2009, II. 160; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXXI. 316 – A lipcsei disputa). Egy másik helyen a táncnak a pogány vallási rítusokban betöltött szerepére utalt, de nem táncbíráltó éllel (Knaake és Buchwald 1883–2009, XIII. 557; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XX. 15 – A tizenkét kispap próféta könyveire írt kommentár, Zak 1:9).

⁴¹ „Miért ne kellene ugyanolyan gonddal vigyázni arra, nehogy megsebezze őt az egész föld porölye, nehogy igyék Babilon arany kelyhéből, nehogy Dinával együtt kimenjen és más föld lányait akarja látni, ne lóbalja a lábát és ne húzza maga után a tunikáját” (Puskely Mária fordítása; Szent Jeromos 2005, II. 106 – Laetához leánya neveléséről, 107. levél).

⁴² Luther is megemlítette a történettel kapcsolatban a táncot: egyszer azt a tényt konstatálja, hogy Dina valószínűleg azért látogatott el arra a vidékre, mert a nők öltözködése, a játékok és az esküvői ceremóniák mellett a táncok is érdekelték. Egy másik helyen Luther az elrablóval Sekhem vonatkozásában utalt a táncra, aki valószínűleg az esküvői menet résztvevőjeként pillanthatta meg Dinát (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLIV. 143; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, VI. 192–193 – Előadások Mózes első könyvéről, 1Móz 34:1-2).

A szentírási történetek közül a reformátor egyedül a Salome-történetet értelmezte hagyományos (táncbíró) módon: az erkölcsstelen tánc egyik legfőbb bibliai leírásának tartotta. Ebben az értelmezésben a tánc a bujáság megtestesítője volt, amely egy szent – Keresztelő Szent János – halálát okozta.⁴³

A Luther által előszeretettel (a keresztény vallásgyakorlat, valamint a lélek és Krisztus kapcsolatának leírásaként) használt táncos, lelki menyegző képe – a zsolttármagyarázatok (*lásd Melléklet*) és két evangéliumi igehely tanúsága szerint⁴⁴ – ugyancsak a tánc szakrális aspektusát emelte ki.

Úgy tűnik, hogy Luther számára természetes volt a lelki örömmel a szent táncban való megnyilvánulása:⁴⁵ az Istennek való hálaadás jeleként a teremtett világ is dalra fakad és táncra perdül⁴⁶ és a teremtett világ is „egy ifjú leány táncra váró mohóságával várja” az üdvözülést.⁴⁷ A reformátor a tipikus táncpárti bibliai szövegeket is ebben a szellemben idézte: hiszen a zsidó asszonyok is táncra perdültek Dávid győzelmei,⁴⁸ Dávid király táncolt a frigidáda előtt (Knaake és Buchwald

⁴³ „6. kép A rossz jobbról. Jobb felől állnak azok a barátaink, akiknek szenvedése enyhíti a mi szenvedésünket. [...] Még Keresztelő Szent János is-akinek Heródes által való lefejeztetésére ma emlékezünk- nem ejt-e mindnyájunkat csodálatba? Ez a nagyszerű embert, aki a halandók fiai közül a legnagyobb, a Völegény egyetlen barátja (Jn 3:29), Krisztus ütevénygetője, az összes próféták közül a legkimagaslóbb (Mt 11:9), egyáltalán nem törvényes ítélet alapján végzik ki, még csak koholt vétséggel sem vádolják, mint Krisztust, s nem is a nép akaratából, hanem törvényes kihallgatás nélkül a börtönben gyilkolják meg, csupán azért, mert ezt kívánja egy táncosnő, egy parázna asszony leánya?” (Csepregi 2011–2017, V. 179 – Tizenegy vizsgálató kép; Virág Jenő fordítása). Hasonló részek (Knaake és Buchwald 1883–2009, XIX. 383; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XIX. 185 – A tizenkét kispóféta könyveire írt kommentár, Hab 1:15; Knaake és Buchwald 1883–2009, XIII. 573; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XX. 31 – A tizenkét kispóféta könyveire írt kommentár, Zak 2:8.). Luther egyik ellenfele, Joachim von Heyden egy levélben örök büntetéssel fenyegette meg Luther nejét, „mivel elhagyta a zárdát és »táncosnőhöz hasonlóan« arra »az öreg méregzsák Lutherre vetett szemet«” (Gritsch 2006, 224).

⁴⁴ Luther a Példabeszéd a királyi menyegzőről című részt elemzi (Mt 22:1-14). „Itt Krisztus tisztán megmutatja nekünk az Evangéliumok szava által és a Szentlélek által, hogy az egyház tagjai, a hívek számára egy dicsőséges, örömteli lakodalmat készít, amelyben ő veszi feleségül a menyasszonyát (a hívőt) / ilyen gyermeki és emberi módon szól hozzánk Krisztus/ és táncba vezeti a menyasszonyát sípok és dobok kíséretében, átöleli őt stb.” (Plochmann és Irmischer 1826–1857, XIV. 201; Lenker 1903–1910, XIV. 240 – Szentháromság utáni 20. vasárnap, 1544, 2. prédikáció). „A menyasszony és völegény képe világi eseményből van kölcsönözve. Ezt könnyen meg lehet érteni. A menyasszony a völegényhez tartozik. Valaki talán így vélekedik: Az a férfi, aki a menyasszonnyal táncol egy jóvágású fickó. Miért nem övé a menyasszony? Az a férfi nemes, gazdag, tanult, és helyes mégsem jogosult a menyasszonyra. A menyasszony a völegény tulajdona. Ez ugyanígy van a lelki dolgokban is. Senki más, csak Krisztus Völegény veheti el a menyasszonyt. A lelki királyságban szintén elfogadhatatlan, hogy a menyasszony más férfinél tartozzon, mint a Völegény. És mit csinál itt Szent János? Örömet leli abban, hogy a menyasszonyt a Völegény elé vezetheti, Szent János öröme leli a táncban, a lakomázásban és a völegénnyel való poharazgatásban” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVII. 156; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXII. 440 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, 40. prédikáció, 1539. július 5., Jn 3:27).

⁴⁵ „[...] nincs makulátlan és büntetlen szent ebben az életben. A hús és a vér mindig belékapaszkodik és így az ördög botlást és bűnbeesést tud gerjeszteni. Szent Pál így siránkozik ezen: De látok egy másik törvényt az én tagjaiban, mely ellenkezik az elmém törvényével, és engem rabul ad a bűn törvényének, mely van az én tagjaiban (Róm 7:23). Ezért tehát „nem a jót cselekszem, melyet akarok; hanem a gonoszt cselekszem, melyet nem akarok” (Róm 7:19). „A hús és a vér állandóan a Lélek ellen tör, még a szenteket is meggátolja az imádkozásban, hogy valóban dicsőítsék Istent és köszönetet mondjanak neki. Ezért nekünk folyamatosan vidámnak kell lennünk, táncra kell perdülnünk és szökkennünk kell és a Te Deumot énekelniük” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVI. 333; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXII. 254–255 – 33. prédikáció, 1538. április 22.).

⁴⁶ „Más élőlényekkel együtt, a leveleknek és a füveknek vígan énekelniük és táncolniuk kell az én (ti. Krisztus) tiszteletére és dicsőségére” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXII. 340; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXI. 50 – A hegyibeszéd magyarázata, Mt 5:12).

⁴⁷ „Szent Pál itt erős nyelvezetet használ. A teremtett világ – mondja – tudatában van nemcsak a »rothadandóság rabságától« jövőbeni megszabadulásának, de jövője nagyszerűségéről is. Reméli, hogy annak dicsősége gyorsan elérkezik és egy ifjú leány táncra váró mohóságával várja azt. Luther számára a világ rabságát a török és a pápa jelenti” (Lenker 1903–1910, IX. 116 – Szentháromság utáni 4. vasárnap, 2. prédikáció).

⁴⁸ „Az euangelion görög szó, és jó hírt, híradást, üzenetet jelent, amelyet ha eldőlünk, elbeszélünk, örvendezünk: amiképpen akkor történt, midőn Dávid legyőzte a nagy Góliátot és jó hír, vigasztaló üzenet hallatszott, amely azt hirdette, hogy megveretett a szörnyű ellenség, és megszabadultak tőle, s hogy örvendezzenek, és békesség legyen közöttük; mire ők énekelni kezdtek, felserkentek és vigadoztak [I Sam. 18:6]” (Csepregi 2011–2017, V. 287 – Előszó az Újtestamentumhoz).

1883–2009, III. 40; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, X. 42 – Zsolttármagyarázatok, 4. zsolttár), a zsolttárok is tartalmaznak szakrális táncra vonatkozó elemeket.⁴⁹ Mivel Jézus megszületése az egyik legnagyobb esemény volt a történelemben, ezért az embereknek akkor is táncra kellett volna perdülniük.⁵⁰ A lelki örömben táncra perdül a szív, és a hívő a nehéz helyzetekben is lelki örömet érez az Úr jelenléte miatt.⁵¹ Ezért a lelki öröm kifejezésének jelül a szentek és a próféták⁵² – Ézsaiás,⁵³ Eszter,⁵⁴ Szent Ágnes⁵⁵ – szakrális táncot járhatnak.⁵⁶

⁴⁹ „Minden olyan zsolttárnál, ahol az ének (canticum) kifejezés szerepel a címbe, azt mindig úgy kell érteni, hogy az ilyen zsolttár az öröm és a tánc zsolttára és az ujjongás érzésével kell énekelni” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XL. II.; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, X. 208 – Prédikáció a 45. zsolttárról, előszó).

⁵⁰ „Egy király született meg itt és még sincs semmiféle felbolydulás. Nem énekelnie és táncolni, gyertyákat és faklyákat gyújtani, az utcákat ágakkal és rózsákkal kellene-e feldíszíteniük az embereknek?” (Plochmann és Irmischer 1826–1857, X. 354; Lenker 1903–1910, X. 361–362; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, LII. 195 – Vízkereszti prédikáció, 1522, Mt 2:1-12).

⁵¹ „Isten azonban semmiből nem ismerhető meg annyira, mint irántunk megnyilatkozott, velünk megéreztetett és megtapasztalt cselekedeteiből. Amikor az ember megtapasztalja, hogy Isten a mélységbe tekint és csak a szegények, lenézettek, nyomorultak, jajjal teli elhagyottak és senkik megsegítője, az Isten meleg szeretetének ilyen meglátásán túlradó örömmel telik meg a szív, szinte repes és ujjong abban a jó érzésben, hogy ilyen Istene van. Itt van aztán a Szent Szellem: mert azt a felismerést és túlradó örömet a megtapasztalás által Ő tanította meg egyetlen szempillantás alatt” (Luther 1989, 4; Takács János fordítása).

⁵² Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXI. 1. kötet, 408–409; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XIII. 297 – Prédikáció a 111. zsolttárról).

⁵³ Ézsaiás szakrális éneke és tánc, Ézs 44:23 (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXI. II. 353; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVII. 117 – Előadások Ézsaiás könyvéről, Ézs 44:23).

⁵⁴ „Eszter királyné is így viselte királynői koronáját, azt mondva Istennek: »Te tudod, hogy a fejemen lévő pompás dísz sohasem volt kedvemre; értéktelen lommak tartom és csak akkor viselem, ha az emberek előtt való megjelenésem kényeszerít erre, a magam kedvéért sohasem.« Az ilyen gondolkozású ember viselhet magán ékességet anélkül, hogy ez számára veszélyt jelentene; mert bár magán viseli, mégsem »viseli«, táncol és mégsem »táncol«, jól él és mégsem »él jó«. Ezek a lelki emberek Krisztus elrejtett menyasszonyai; kevesen vannak, mert nehéz dolog az ember számára, hogy ne lelje kedvét a nagy fényben és pompában. Szent Cecília is aranyos ruhát viselt szülei parancsára, de alatta az ing szőrből volt” (Luther 1992, 65; Takács János fordítása).

⁵⁵ Ez volt Luther egyik kedvenc és sokat idézett története a Szentek életéből [Legenda aurea]: „Mintha ezt mondaná: »Csak tartsatok ki mellett, maradjatok meg az én igémmel és legyen, ami lesz! Ha ezért elégetnek, lefejeznek benneteket, legyenek türelemmel! Oly édessé akarom azt tenni számotokra, hogy elviselhessétek.« Ahogyan szent Ágnes szűzről írják, hogy amikor börtönbe vetették és kivégezték, olyan volt számára az, mintha csak táncba menne. Honnan kapta ehhez az erőt? Bizony, egyedül ettől a Krisztustól [...]” (Csepregi 2011–2017, VI. 501 – Az utolsó prédikáció, 1546. február 15., Mt 11:25-30; Dóka Zoltán fordítása). Szent Ágnes olyan boldogság töltötte el bebörtönzésekor, a kivégzése előtt, mintha az esküvőjére menne vagy táncba készülne (Knaake és Buchwald 2009–1883, XLIV. 718; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, VIII. 191 – Előadások Mózes első könyvéről, 1Móz 48:21). Ugyanez a gondolat retorikai fordulatként is szerepelt (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXI. II. 461; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVII. 258 – Előadások Ézsaiás könyvéről, Ézs 55:12). Luther Szent Ágnes mellett Szent Ágotát is emlegeti a táncos kapcsolatos (Knaake és Buchwald 1883–2009, LI. 293; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XII. 177 – Prédikáció a 23. zsolttárról; Knaake és Buchwald 1883–2009, XLV. 568; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 118 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 14:17; Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVI. 109; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 420 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 16:33; nevek nélküli, de egyértelmű utalás: Knaake és Buchwald 1883–2009, XLV. 587; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 138 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 14:20). Máskor csak Szent Ágotával kapcsolatban említette a táncot (Knaake és Buchwald 1883–2009, XII. 382; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXX. 127 – Előadások Péter apostol I. leveléről, 1Pét 4:17; Knaake és Buchwald 1883–2009, XLV. 639–640; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 196–197 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 15:1-2). Luther olykor kihagyta Szent Ágnes és Ágota történetéből a táncot (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLV. 713; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIV. 277 – Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 15:19). Szent Ambrus is hasonlóan vélekedett Szent Ágnesről *A szüzekről* című művében: „Egyetlen menyasszony nem siet úgy a menyegzői szobába, ahogy ez a szűz sietett a vesztőhelyre, boldogan, gyors léptekkel” (Voragine 52, 1990; Madas Edit fordítása).

⁵⁶ Luther azonban olykor némi szarkazmussal emlegette a táncos szenteket: „Ők nekünk messzire elibénk kerültek és túlszárnyaltak. De azért mégis úgy kellene, hogy az ő nagy és fenséges irtalmukból és Szent Pál tanítása szerint könyörületesen érezzék velünk szegény, gyarló keresztényekkel szemben s hogy ne kárhoztassanak, ne gúnyoljanak, ha gyerek módjára a padok mentén tanuljuk a járást, sőt a piszokban fetrengünk és nem tudunk oly könnyed és fürgé lábakkal Isten parancsoltján felül és kívül emelkedni, mint ahogy ők teszik, a hatalmas hősök és óriások, akik nagyobb dolgokra is vállalkoznak, mint amilyen az, hogy Istent, mindenképp fölött, felebarátunkat pedig mint önmagunkat szeressük” (Masnyik 1904–1917, VI. 374 – A zsinatokról és az egyházról; Márton Jenő fordítása).

Úgy tűnik, hogy Luther a bibliai időkre vonatkozóan a szent tánc általános létjogosultságát elismerte, illetve saját korával kapcsolatosan lelkészek számára is engedélyezte a mérsékelt táncolást.⁵⁷ Mindezek ellenére azonban korának liturgiájában – néhány kivételtől eltekintve⁵⁸ – nem tartotta helyesnek a szakrális tánc alkalmazását. A reformátor a rituális alkalmakon való táncolást (pl. a katolikus mintára történő újmisést táncolást)⁵⁹ elutasította. A reformátor elítélte a konfraternitásokat is, ahol véleménye szerint csak fecsegés, részegeskedés, mohóság, pénzparálás, táncolás és időpocsékolás zajlott (Knaake és Buchwald 1883–2009, II. 754; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXXV. 68 – *Bűnbánat – Kereszttség – Úrvacsora. Három sermo a szentségekről*). Valószínűleg a templomi szertartáshoz kapcsolódó liturgikus táncot – a templomok túlzott feldíszítéséhez hasonlóan – felesleges külsőségnek tartotta és ezért elvetette.⁶⁰

A szakrális táncnak egy másik sajátos formája, az angyalok tánca, ugyancsak megtalálható a lutheri oeuvre-ben.⁶¹ Luther – Kálvinhoz hasonlóan⁶² – az angyalok létét elfogadta, sőt úgy gondolta, hogy az angyalok már Jézus megkeresztelkedésekor táncra perdültek a mennyországban (Knaake és Buchwald 1883–2009, XLVI. 686, Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXII. 173 – *Prédikációk Szt. János evangéliumáról*, Jn 1:32–33). Zakariás könyvének magyarázatában a látomásban megjelenő angyalok mellett (Knaake és Buchwald 1883–2009, XXIII. 510; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XX. 167–168 – *Zak 1:7*), Isten Házában is táncoltak (Knaake és Buchwald 1883–2009, XIII. 659; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XX. 138 – *A tizenkét kispap könyve*hez írt kommentár, *Zak 12:8*).⁶³ Az eljövendő messiási korban a jeruzsálemi

⁵⁷ „Ugyanakkor az apostol nem tiltja a testi jólétnek a megfelelő/helyénvaló/illendő és tiszteletreméltó dolgait az egyéni életút egyetlen állomásán sem, még a lelkesi élvezetet és örömet sem. Péter számára nem kellene az erkölcstelen, csökönyös, keneteljes hájas szerzetesek sem a savanyú arcú szentek a képmutatásukkal és a tettetett lemondásukkal és furcsa életvitelükkel, ahol ők nem tisztelik a saját tulajdon testüket, miként Pál apostol mondja (Kol 2:23), hanem mindig készen állnak arra, hogy megtéljenek és elítéljenek más embereket: például a fiatal leányokat, akik örömlüket lelik a táncban vagy vörös ruhát viselnek. Ha keresztény vagy, Isten megengedi neked, hogy öltözködj és feldíszítsd magad és hogy kényelmesen élj, még azt is hogy élvezd a tiszteletet és számottevő élvezetet is, amennyiben azt határok között tartod, jól lehet sohasem szabad áthágnod a mértékletesség és a mérsékelt határait” (Plochmann és Irmischer 1826–1857, VIII. 290; Lenker 1903–1910, VIII. 313 – *Prédikáció Jézus mennybemenetelét követő vasárnap*, 1525).

⁵⁸ „Énekeljünk az Úrról, táncoljunk és ugráljunk” (Knaake és Buchwald 2009–1883, XXXIII. 391; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XXIII. 246 – *Prédikációk Szt. János evangéliumáról*, Jn 7:28–29).

⁵⁹ „Az első misét nagy becsben tartották, és sok pénzt hozott a konyhára, mert szállingózott a sok jó, és igazi pénzes véka volt, tele áldozati adománnyal és ajándékkal. Az imaórákat fáklyákkal rendezték. A kedves ifjú völegénynek táncolnia kellett az anyjával, ha az még élt, és körülállták őket a nézők, és sírtak örömlükben. Ha az anya már nem volt életben, az ifjú pap kelyhet ürtett az emlékére, hogy megváltsa édesanyját a tisztítóüzből. Amikor én tartottam Erfurtban az első misémet, kis híján behaltam, mert nem volt abban semmi hit, hanem csak azt láttam, hogy milyen nagy becsben áll a személyem, mintha sohase lettem volna bűnös, és mintha semmit sem lehetne elhagyni a miséből, annak sürgés-forgásából és pompájából” (Csepregi 2011–2017, VIII. 498–499, 4174. sz. – *Asztali beszélgetések*, 1538. december 5.; Márton László fordítása).

⁶⁰ *Lásd* 26. lábjegyzet.

⁶¹ A jelenség többféle elnevezéssel ismert a szakirodalomban: csillagok kartánca, kozmikus tánc, a világ harmóniája (Miller 1986).

⁶² Kálvin elfogadta ugyan az angyalok létét, azonban a személyes őrangyalok létét kétségbe vonta: „Egyébként azt, hogy minden hívő számára külön angyal van-e állítva, hogy védelmezze, nem merném bizonyosan állítani. [...] Mert akinek nem elég, hogy az égi seregek összes rendjei örököndnek üdvössége felett, nem látom át, minő hasznat remélhet abból, ha azt mondja, hogy egy külön angyal van adva kiváltképpen az ő védőjéül” (Kálvin 1909, 154 – *A keresztény vallás rendszere*, I. 14.7).

⁶³ Az angyalok táncára utaló egyéb szöveghelyek: Knaake és Buchwald 1883–2009, XIII. 617; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XX. 271 – *A tizenkét kispap könyve*hez írt kommentár, *Zak 8:4-5*; Knaake és Buchwald 1883–2009, XXXI. II. 242; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XVI. 326 – *Előadások Ézsaiás könyvéről*, Ézs 37:31).

gyermekök önfeledt táncnak és játéknak adják át majd magukat. Luther a gyermekeinek is szívesen mesélt az angyalok mennyei táncáról.⁶⁴

Bármilyen jó véleménnyel is volt azonban Luther a táncról – a 15. századi humanisták szemléletéhez hasonlóan⁶⁵ – a reformátor sem ismerte fel a tánc pedagógiai értékeit és a táncnak nem szánt semmiféle szerepet az oktatásban. Mivel Luther a görög nevelésmódot állította követendő mércéül, ezért a zene és az ének oktatásának fontosságát sokszor hangsúlyozta. Annak ellenére azonban, hogy bár a görög nevelés egyik alappillére a tánc volt, Luther nem tartotta fontosnak a tánc iskolai tantárgyként való oktatását.⁶⁶ Sőt inkább az idő szabad eltöltésének egyik – a gyerekek által oly kedvelt – módját látta a táncban, amely helytelen gyakorlatokhoz vezethet, hiszen a tanulástól veszi el az időt.⁶⁷ Ez a megközelítés részben talán azzal magyarázható, hogy „a reformátorok többsége – mindenekelőtt Luther – szembeállt a humanizmus dogmaellenes, oldottabb, »emberközpontú« vallásosságával, emellett keményen elutasította a »pogány« klasszikus szerzők kultuszát” is (Pukánszky és Németh 1996, 151).

⁶⁴ „Ismerek egy szép, kedves, gyönyörű kertet, melyben sok gyermek járkal aranyos kabátkában s a fák alatt almát, körtét, cseresznyét, sárga ringlót és szilvát szednek, énekelnek, ugrádoznak és jókedvűek. Szép kis lovacskák vannak, aranyos talpúak és ezüst nyereggel. Megkérdeztem a kert gazdáját, hogy kinek a gyermekei ezek. Így felelt: Ezek olyan gyermekek, akik szeretnek imádkozni, tanulni és jók. Erre így szóltam: jó ember, van nekem is egy kis fiam, Luther Janikának hívják. Nem jöhetne ebbe a kertbe, hogy ő is ilyen szép almákat és körtéket ehessenek, ilyen lovacskákon nyargalhatson és ezekkel a gyermekekkel játszassék? Erre így szólt az ember. Ha szeret imádkozni, tanul és jól viseli magát, ő is jöjjön ide a kertbe, sőt Fülöpke és Jost is. Ha együtt mindnyájan eljönnek, nekik is lesz fityüldjük, dobjuk, lantjuk és mindenféle húros játékszerűk, ők is fognak táncolni és kis nyilacsakkal lövöldözni. - Azután gyönyörű rétet mutatott nekem ott a kertben. Csupa aranyos sípok, dobok és finom ezüst nyilacsákak voltak ott. De még korán volt, a gyermekek még nem ettek. Mivel nem várhattam meg a táncot így szóltam az emberhez: Kedves Uram, azonnal elmegyek, és mindezt megírom az én kedves Janika fiamnak, hogy szorgalmasan imádkozzék, jól tanuljon és jó legyen, hogy ő is ebbe a kertbe jöhessen” (Csepregi 2011–2017, VII. 525, 1595. sz. – *Fiának*, Hans Luthernek, 1530. június 19.; Virág Jenő fordítása).

⁶⁵ Az itáliai humanisták által írott pedagógiai traktátusok többsége nem fogadta el a tánc nevelési értékeit (Sparti 1996, 47 és 56).

⁶⁶ „Mintthon tehát az ifjúságnak szükséges, hogy mozogjon és ugráljon, vagy akár mily módon eltöltse az időt a maga kedve szerint és azt abban nem szabad megakadályozni és nem is volna célszerű, hogyha mindezt megakadályoznák: miért ne állíthatnánk hát számára ilyen iskolákat és miért ne vezetnők be ily művészetekbe, mikor mostanáig isten kegyelméből minden úgy igazodik, hogy a gyermekek kedvvel és játszva tanulhatnak akár nyelveket, akár más művészeteket vagy történeteket. És a mi iskolánk most már többé nem pokol és tisztító tűz, ahol minket az igeesetekkel és idővel gyötörtek, ahol mi éppen semmit sem tanultunk annyi vesszőzés, reszketés, szorongás, kínlódás dacára. Ha találunk időt és fáradságot arra, hogy a gyermekeket kártyázni, énekelni és táncolni megtanítsuk, miért ne találhatnánk annyi időt is, hogy megtanítsuk őket az olvasásra és más művészetekre, mikor ők fiatalok és alkalmasok és mikor kedvük is van arra. A magam nézetét mondom ki: ha gyermekeim volnának és módom volna rá, úgy azoknak nem csupán a nyelveket, és történeteket kellene hallgatniok, hanem meg kellene tanulniok énekelni is, meg kellene tanulniok a muzsikát az egész matematikával együtt. Mert mi ez mind, ha nem merő gyerekjáték, amire a görögök a maguk gyermekeit hajdan megtanítták és így bámulatos ügyes emberek lettek belőlük, utóbb minden egyébre alkalmasok?” (Masznyik 1904–1917, IV. 178–179 – *Keresztény iskolák állítása és fenntartása ügyében*; Masznyik Endre fordítása).

⁶⁷ „Erre azt mondod: igen, de hát ki nélkülözheti ily mértékben gyermekeit és ki nevelheti azokat mind nemes urakká; hisz azokra otthon munka vár stb.? Feleletem: hát hiszen nem is az én nézetem, hogy afajta iskolákat állítsunk, amilyenekkel eddig bírtunk, ahol a fiúk 20-30 évig a Donatust és Alexandert tanulták és mégsem tudtak semmit. Ma egészen más világot élünk és más annak folyása. Az én nézetem az, hogy a fiúk naponként egy vagy két órát töltsenek az ily iskolákban és többi idejük alatt foglalkozzanak, otthon tanuljanak valami mesterséget és készüljenek választott pályájukra, hogy mindkét irányban kiképződjenek; mert hiszen fiatal a nép és van rá érkezése. Hiszen tízszer annyi időt fordít lövöldözésre, labdázásra, futásra és birkózásra! Szintúgy a leánykáknak is van annyi idejük, hogy naponként egy órát az iskolában tölthessenek és emellett munkájukat otthon is rendesen végezhetik. Hiszen jóval több időt alusznak el, táncolnak el és játszanak el. Csak az a baj, hogy se kedvünk, se komoly szándékunk nincs arra, hogy az ifjúságot neveljük, sem arra, hogy derek emberekkel segítsük és igazítsuk útba a világot. Az Ördög sokkal inkább kedveli az otromba tuskókat és a hitvány embereket, csakhogy ne menjen jól az embereknek dolga itt a földön” (Masznyik 1904–1917, IV. 179–180 – *Keresztény iskolák állítása és fenntartása ügyében*; Masznyik Endre fordítása).

Összegzés

Ha Luther tánchoz való viszonyát tágabb történeti összefüggésben akarjuk értelmezni, akkor a népi kultúra reformjának folyamatát (Burke 1991, 245) kell alaposabban szemügyre vennünk. A kora újkor hajnalán új hatalmi technikák kialakulásának lehetünk tanúi: a korábbi hatalmi mechanizmusok helyét fokozatosan egy (az elit által) szabályozott népi kultúra vette át.⁶⁸ A korabeli elit a népi kultúra átalakítását két okból tartotta fontosnak. Az első kifogás teológia természetű volt: azért kárhoztatták a népi ünnepeket, a népszokásokat, mert azok pogány vallási rítusokat és babonás szokásokat hordoztak (Burke 1991, 246–250). A második kifogást morális jellegűnek nevezhetnénk, hiszen a népi ünnepek alkalmat szolgáltattak a bűnre (részegség, bujaság, erőszak, időpocsékolás, pénzpocsékolás), és ezért elítélendőnek minősültek (Burke 1991, 250–251).⁶⁹ Ebből következően a táncsal szemben is hasonló vádak merültek fel. A kibontakozó vita során a reformáció, illetve a katolikus megújulás jelentősen módosította a táncról való beszédmódot. Általánosságban azonban elmondható, hogy Luther (Kálvinhoz és a többi reformátorhoz képest) meglehetősen megértően, elfogadóan viszonyult a népi hagyományokhoz, ezen belül a tánchoz, a táncmulatságokhoz is (Burke 1991, 257).⁷⁰

A későbbiekben Luther táncfelfogása óriási hatást gyakorolt a lutheránus morálteológiára is. A reformátor nézeteinek későbbi recepcióját adózó vita jellemezte, mely az alábbi kérdésben csúcsosodott ki: vajon Luther csak saját korának táncait tartotta erkölcsösnek vagy pedig műveiben olyan általános irányelveket adott meg, olyan univerzális modellt fektetett le, amely révén a mérsékelt táncnak egy koroktól független formája rajzolódik ki? A kérdés téje nem volt kisebb, mint az, hogy az evangélikus moralisták hogyan viszonyuljanak saját koruk táncaihoz. Ítélik el az éppen aktuális, divatos táncokat, mint ahogyan például Walch és Lenker tette a 18. és 19. századi táncok esetében (Walch 1880–1910, XI. 468; Lenker 1903–1910, XI. 59–61) vagy pedig éppen ellenkezőleg – a Luther által lefektetett elvek mentén – engedélyezzék koruk táncait.

tanz				
Előadások a Timótheushoz írott 1. levélről, 1528 (1Tim 3:11)	Előadások a Timótheushoz írott 1. levélről, 1528 (1Tim 3:11)	Kereskedelem és uzsora, 1524	Prédikáció a 112 zsoltárról, 1526	Előadások Péter apostol I. leveléről, 1523 (1Pet 1:22-25)
Előadások Ézsaiás könyvéről, 1527–1530 (3:12)	Prédikációk Mózes 1. könyvéről, 1527 (1Móz 24)	Prédikációk Szt. János evangéliumáról, 40. prédikáció, 1539. július 5.	A tizenkét kispap próféta könyveihez írt kommentár, 1526 (Hab 1:15)	Prédikáció a 23. zsoltárról, 1536

⁶⁸ Ezek a hierarchikus rend megerősítését célzó, státuscserén alapuló rítusok voltak, amelyek a társadalmi feszültségek elit általi kontrollált levezetését szolgálták (a boroshordó dugója, a biztonsági szelep, a kenyeret és cirkszt elmélete). Idővel azonban ezek a rítusok nem tudták többé funkciójukat betölteni, a közösségi ünnepek egyre gyakrabban lázadáshoz, zavarogáshoz vezettek. A rítusok nyelvét a köznép egyre gyakrabban a lázadás nyelvénél kódolta át (Burke 1991, 238–241; Foucault 1990, 7–178). A státuscserén alapuló rítusokról lásd Turner 2002, 5. fejezet.

⁶⁹ A reformátorok egyik legfőbb célja a szent és profán szféra szétválasztása volt (Burke 1991, 250). A szent és a profán fogalmáról lásd Otto 2001.

⁷⁰ Ez persze nem jelenti azt, hogy minden későbbi lutheránus is olyan engedékeny lett volna a táncsal szemben, mint Luther (Burke 1991, 257).

Prédikációk Szt. János evangéliumáról (Jn 2:23-24, 3:27, 7:28-29, 14:17, 14:20, 15:1-2, 16:20, 16:33)	Előadások Péter apostol I. leveléről, 1523 (1Pet 1:22-25, 1Pet 4:17)	Bűnbánat – Kereszttség – Úrvacsora. Három sermo a szentségekről, 1519	Magyarázat a 68. zsoltárhoz, 1521	Előadások a 2., 51. és 45. zsoltárról, 1533 (45. zsoltár)
Kommentár a Hegybeszédhez (Mt 6:16-18)	1529. évi prédikáció Keresztelő Szent János ünnepén	Házi postilla Sárlos Boldogasszony ünnepén, 1544	27. sz. böjti prédikáció Sárlos Boldogasszony ünnepén, 1532. július 2.	Prédikáció a Szentháromság utáni 20. vasárnap (Ef 5:15-21)
1525. évi / Vízkereszt utáni második vasárnapi prédikáció (Jn 2:1-11)	Keresztyén iskolák állítása és fenntartása ügyében, 1524	A jó cselekedetekről, 1520	A Tízparancsolat, a Hiszekegy és a Miatyánk rövid magyarzata, 1520	A miatyánk magyarzata német nyelven nem a tudósok, hanem az együgyű laikusok számára, 1519
Asztali beszélgetések, 3777. sz., 1538. február 24.	A világi felsőségről, hogy meddig tartozik neki az ember engedelmességgel, 1523	Prédikáció a józanságról és mértékletességről a mohóság és a részegeskedés ellen, 1539. május 18. (1Pet 4:7-11)	Tábori prédikáció a török ellen, 1529.	Asztali beszélgetések, 3526a sz., 1537. január 1-14.
Asztali beszélgetések, 461. sz., 1533. február 19.	Pünködsi (2.) prédikáció, 1522	Prédikáció advent 2. vasárnapján az idők jeleiről	Prédikáció Jézus mennybemenetelét követő vasárnap, 1525	Szentháromság utáni 20. vasárnap, 1544. 2. prédikáció
Az utolsó prédikáció, 1546. február 15. (Mt 11:25-30)	A zsinatokról és az egyházzal, 1539	Asztali beszélgetések, 4174. sz., 1538. december 5.		

springen ⁷¹	chorea	saltatio, saltare	tripudium
33. prédikáció, 1538. április 22.	Előadások a Timótheushoz írott 1. levélről, 1528 (1Tim 2:9)	Előadások a Timótheushoz írott 1. levélről, 2. fejezet, 1527	Előadások Ézsaiás könyvéről, 1528/31 (Ézs 5:14, 14:5-6, 14:28, 29:22)
A Hegyibeszéd magyarázata, 1530 (Mt 5:12)	Előadások Mózes első könyvéről, 1535–1545 (1Móz 24:5-7)	Előadások Mózes első könyvéről, 1535–1545 (1Móz 30:1)	A tizenkét kispap próféta könyveihez írt kommentár, 1527 (Zak 12:8)
Prédikáció a 111. zsoltárról, 1530	Előadások János apostol I. leveléről, 1527 (1Jn 5:4)	Előadások Mózes 1. könyvéről, 1535–1545 (1Móz 21:22-23)	
Vízkereszti prédikáció, 1522 (Mt 2:1-12)	Előadások Ézsaiás könyvéről, 1528/31 (Ézs 60:7)	A tizenkét kispap próféta könyveihez írt kommentár, 1527 (Zak 1:9)	
Prédikációk Szt. János evangéliumáról (Jn 1:32-33, 7:28-29)	Előadások Mózes első könyvéről, 1535–1545 (1Móz 34:1-2)	Zsoltármagyarázatok, 1513/15 (4. zsoltár)	
Előadások Ézsaiás könyvéről (Ézs 44:23)	Előadások Mózes 1. könyvéről, 1535–1545 (1Móz 48:21)	Kommentár Ézsaiás könyvéhez, 1528/31 (Ézs 37:31)	
A tizenkét kispap próféta könyveihez írt kommentár, 1527 (Zak 1:7)	Kommentár Ézsaiás könyvéhez, 1528/31 (Ézs 55:12.)	Asztali beszélgetések, 3477. sz., 1536. október 27. – december 4.	
Kommentár a Hegyibeszédhez (Mt 5:4)	Galata levélhez írt kommentár, 1531 (Gal 5:16)	Előadások a Titushoz és Filemonhoz írt levelekről, 1527 (2. fejezet)	
	Asztali beszélgetések, 5265 sz., 1540. szeptember 18-23.	Előadások Mózes 1. könyvéről, 1535–1545 (1Móz 21:17)	
		Római levelek magyarázata, 1515–1516 (Róm 11:4)	
		Tizennégy vigasztaló kép, 1520	

1. táblázat: Tánccal kapcsolatos kifejezések előfordulása Luther műveiben⁷²

⁷¹ A springen kifejezés lelki értelemben vett kitoró öröm, ugrámozás vagy vigadni értelemben is használatos.

⁷² A táblázatban nem szereplő kifejezések: *obscenam gesticulationem* (A tizenkét kispap próféta könyveihez írt kommentár, Zak 2:8), *ludere* (A tizenkét kispap próféta könyveihez írt kommentár, Zak 8:4-5), *transiliant* (A lipcsei disputa, 1520), *hupffen* (Prédikációk Szt. János evangéliumáról, Jn 1:32-33), *reigen* (Előszó az Újtestamentumhoz, 1522). A táblázat nem teljes, néhány forrás kimaradt.

Melléklet

„Elöl mennek vala az éneklők, utánok a húrpengető, középen a doboló leányok.”⁷³ [...] „Ezt a verset allegorikusan kell értelmezni. Máskülönb a tánc képe nem odaillő módon jelenne meg ebben a fennkölt és komoly kontextusban. A próféta azt tudatja, hogy nincs öröm, nincs zene, nincsenek szüzek, akiknek módjában állna olyan örömet adni, mint Krisztus, az Ő kegyének és művének a megismerése, amely garantálja a lelkiismeretet / lelket. Ezért lelki hangszerekről, lelki értelemben vett szüzekről és lelki táncról van szó e helyütt. A hercegek (az énekesek) az apostolok, s talán ebből következik, hogy őket kell követni. A zenészek (húrpengető) azok, akik Istent dallal és prédikációval dicsőítik. Azok, akik terjesztik Isten dicsőségét az Evangélium eszköze által és sanyargatják a testüket. A szüzek azok a keresztény lelkek, akik megújították önmagukat a hit által, különösképpen a mártírok. Az általuk használt dob a saját testük, amelyet sanyargatnak és alávetik azt a léleknek és ezért a helyes élet tiszta és szépen hangzó példáját teszik hallhatóvá mások számára? Egyedül Isten a tisztelendő és kinyilvánított” (Knaake és Buchwald 1883–2009, VIII. 25; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XIII. 26–27 – Magyarázat a 68. zsoltárhoz). „[...] a leány azt mondja, hogy őket táncba és pazar lakomákhoz vezetik. Tehát az egyház ki van téve mindenféle szerencsétlenségnek és gyötremnek és a keresztény hívek pedig bebörtönzéssel vagy pedig szomorúsággal, kísértéssel és mártíromság vannak sújtva. A keresztények azonban mindezeket örömteli tudattal szenvedik el, mert a Szentlélek velük van, és ez ellenállóvá teszi őket a világ dühével és az ördögötölésével és az ördög rettenetével szemben, tehát a keresztények még a veszélybe is örömmel mennek. Hogyan lehet az, hogy a keresztények állhatatosak maradnak az oly sok csábítás, gyötörődés ellenére és nem utasítják el Krisztust? Azért, mert tudják, hogy a Király szolgálatában vannak, aki őket a fényességbe vezet. Tehát jómagam sem tudnék még egy nyilvános prédikációt sem tartani, ha nem lennék felbátorítva az olyan ígéretek által, hogy Krisztus él és Ő a mi Urunk. Ez egyfajta önbizalmat ad, ahhoz hogy az alábbi módon gondolkozhassunk: »Ha igaz, hogy a mi Urunk és Királyunk Krisztus, akkor akár megölnek vagy kifosztanak, az elmédben mindig örömteli és rendíthetetlen leszel.« Ez az az allegorikus tánc, amiről a próféta beszél itt, ahol az öröm nem világi vagy érzéki, hanem túlvilági és lelki, felülkerekedik a halálfélelelmen és megveti a Sátán illetve a társai és a pokol örületét. Az egyházat a hit által oktatják, ez az arany öltözet. Ekkor az egyház szeretettel és türelemmel lesz felékesítve: »Nemcsak pedig, hanem dicsekedünk a háborúságokban is.« (Róm 5:3). Abban az esetben, ha valaki az Ige érdekében megy keresztül az üldöztetésen, így vélekedik: »Nagyon helyes! Én kerestem ezt magamnak: a prédikálásom révén felgerjesztettem a világot és a Sátánt önmagam ellen. De nem fogom abbahagyni.« Ily módon tehát a tánc megfelelő módon lesz eltáncolva. [...] Tehát a nyoszolyólányok vezetik az egyházat és megerősítik Őt a Szentlélek vigasztalásával és a hit szavaival, valamint buzdítják: Tarts ki és bízz! Azonban nagy művészet azt tudni, hogy ez a keresztények tánca, miközben a szívünk verdes a világ keserű gyűlölete és az ördög és a bűn megpróbáltatásai miatt, miként Szent Pál panaszkodik: »tövis adatott nékem a testembe, a Sátán angyala« (2Kor 12:7). Ez egy nehéz tánc és lehetetlen a test számára. Mégis meg kell tenni, meg kell dorgálni magunkat és azt kell mondanunk, amit már valaki más is mondott: Itt táncolj! Az ígéretek a fuvalák, az Ige lelkészei a táncosok, akik vezetik a szüzeket /nyoszolyólányokat. Ez a kettő meg tudja édesíteni ezt a keserves táncot. Az egyház számára nincs más öröm, csak az Ige. Ezért a Szentlélek szándékozik vázolni a lesújtott egyházat egy örömteli képpel. Tehát, ha valahol a táncban vagy éppen, gondold ezt: Nézd, ez a leány a bajban lévő és meggyötört egyház allegorikus megjelenése. A tánc vezetője a pásztor, a fuvalák Krisztus és az angyalok ígéretei. De lelki szemek szükségesek ahhoz, hogy ilyen dolgokat lássunk a meg-

⁷³ Más fordításban az énekesek helyett hercegekről van szó. Luther külön felhívja a figyelmet az énekesek terminus használatára.

próbáltatásokban” (Knaake és Buchwald 1883–2009, XL. 2. kötet, 601–602; Pelikan, Oswald és Lehmann 1999, XII. 296–297 – Előadások a 2. 51. és 45. zsolttárról, 45. zsolttár).

Irodalomjegyzék

Bárczi Ildikó (2007): *Ars compilandi*. Universitas, Budapest.

Burke, P. (1991): *Népi kultúra a kora újkori Európában*. Századvég – Hajnal István Kör, Budapest.

Czerwinski, A. (1862): *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit*. J. J. Weber, Leipzig.

Csepregi Zoltán (2011–2017): *Luther válogatott művei I–XII*. Luther, Budapest.

Foucault, M. (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Gondolat, Budapest.

Gritsch, E. W. (2006): *Isten udvari bolondja*. Luther, Budapest.

Heyer, F. (2014): Teológiai elmélkedés a táncról. *Táncudományi Közlemények*, 6. évf. 1. sz. 54–68.

Jung, V. (2001): *Körperlust und Disziplin. Studien zur Fest- und Tanzkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Böhlau, Köln.

Kálvin János (1909): *A keresztyén vallás rendszere. I–II*. Református Főiskolai Könyvnyomda, Pápa.

Knaake, J. K. F. és Buchwald, G. (1883–2009, főszerk.): *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe I–LXXIII*. Böhlau, Weimar.

Knaake, J. K. F. és Buchwald, G. (1912–1921, főszerk.): *D. Martin Luthers Werke: kritische Gesamtausgabe. Tischreden I–VI*. Böhlau–Weimar.

Kohler, E. (1959): *Martin Luther und der Festbrauch*. Böhlau, Köln–Graz.

Lenker, J. N. (1903–1910, szerk.): *The Precious and Sacred Writings of Martin Luther*. The Luther Press, Minneapolis.

Luther Márton (1989): *Magnificat. Mária éneke – Magasztald az én lelkem az Urat*. Propeller, Hódmezővásárhely.

Luther Márton (1992): *A jó cselekedetekről*. Hódmezővásárhely.

Maszyk Endre (1904–1917, szerk.): *D. Luther Márton: Művei I–VI*. Wigand, Budapest–Pozsony.

Mester Béla (2010): *Szabadságunk születése. A modern politikai közösség antropológiája Kálvin Jánostól John Locke-ig*. Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, Budapest.

Miller, J. L. (1986): *Measures of Wisdom: The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*. University of Toronto, Toronto.

Mulcaster, R. (1581): *Positions Wherein Those Primitive Circumstances Be Examined, Which Are Necessarie for the Training up of Children*. London.

Otto, R. (2001): *A szent*. Osiris, Budapest.

Pelikan, J. J., Oswald, H. C. és Lehmann, H. T. (1999, szerk.): *Luther's Works I–LV*. Concordia Publishing House, Saint Louis.

Plass, E. M. (1959): *What Luther says*. Concordia Publishing House, Saint Louis.

Plochmann, J. G. és Irmischer, J. K. (1826–1857, főszerk.): *Dr. Martin Luthers sämtliche Werke I–LXVII*. Heyder – Zimmer, Erlangen.

Pukánszky Béla és Németh András (1996): *Neveléstörténet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Sparti, B. (1996): The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century Italian Courts. *Dance Research*, 1. sz. 42–61.

Szent Jeromos (2005): *Levelek I–II*. Szentzár, Budapest.

Tóvay Nagy Péter (2013): Disputa a táncról – a tánc feltételei. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 197–211.

Turner, V. (2002): *A rituális folyamat*. Osiris, Budapest.

Virág Jenő (1988): *Dr. Luther Márton önmagáról*. Ordass Lajos Baráti Kör, Budapest.

Voragine, J. (1990): *Legenda Aurea*. Helikon Kiadó, Budapest.

Wagner, A. (1997): *Adversaries of Dance: From the Puritans to the Present*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.

Walch, J. G. (1880–1910): *Dr. Martin Luthers Sämtliche Schriften I–XXIII*. St. Louis.

Zábrák Dénes (1895): *Krisztus az én életem. Egyházi beszédek I*. Hornyánszky, Budapest.

Zábrák Dénes (1896a): *Házi kincstár. Dr. Luther Márton vasárnapi és ünnepi egyházi beszédei*. Stottmeister, Braunschweig–Pozsony.

Zábrák Dénes (1896b): *Krisztus az én életem. Egyházi beszédek II*. Litfass, Sopron.

Csontváry Kosztka Tivadar titokzatos múzsája: Isadora Duncan

A magyar művészettörténet egyik legkiválóbb mestere Csontváry Kosztka Tivadar. Bár művészetéről több tucat könyv jelent meg, önéletírása jól ismert, mégis keveset tudunk róla. Önéletrajza titkolózó, szűkszavú, részleteket nem árul el életéről, utazásairól vagy inspirációiról (Gerlóczy és Németh 1984). Képeinek ikonográfiája és értelmezési lehetősége mindig több síkon fejthető meg, így sok esetben csak képeinek részletes elemzése ad bármilyen információt Csontváry életéről. Tanulmányomban annak járok utána, melyek az ikonográfiai kiindulópontjai az olyan műveknek, mint a *Szerelmesek találkozása*, *Egy cédrusfa Libanonban (Magányos cédrus címvel)* vagy a *Zarándoklás a cédrushoz*. A vizsgálódást indító paradoxon, hogy a festményeken látható nőalakok megjelenése és szerepe gazdag értelmezési lehetőségeket teremt, viszont sem Csontváry, sem a szakirodalom nem tesz említést hölgyekről, nincs konkrétan körülhatárolva a figurák művészi genezise.

Szakirodalmi kutatások

Csontváry műveinek eddig ismert teljes lajstromát kiállítási katalógusai adják, írja Lehel Ferenc, Csontváry első kutatója; azonban a Csontváry festmények stílusokba való besorolását csak Németh Lajos végezte el az 1960-as években. Németh Lajos számára viszont még nem volt elérhető a ma ismert összes Csontváry alkotás, hiszen lappangó, vagy csak fekete-fehér felvételen ismert művek a mai napig előkerülnek. Csontváry önmaga szelektálta festményeit, sok, azóta megkerült, kiváló darabot száműzött a gácsi patika padlására – „baglyok és denevérek közé”, ahogy Csontváry önmaga fogalmazott (Lehel 1922; 1931) –, melyek kalandos módon bukkannak fel akár 100 év távlatából.

A Németh Lajos által készített stíluskritikai besorolás alapján három képet emelek ki az elemzéseim közül (1. kép): az egyik a *Liliomos hölgyet* ábrázoló mű, melyet a szecesszió, a két cédrusképet pedig a szimbolista („szimbólumteremtő”) stílushoz kapcsolta. Ez a stílustörténeti besorolás azonban nem ennyire egyértelmű, hiszen Csontváry festményeinek értelmezése többsikú, így magában hordozza a szemlélő belső lelki életének kivetülését és a megjelenített szimbólumokból felépülő képi rendszer egyéni értelmezését. Csontváry európai műveltsége, olvasottsága, magas szintű általános tudása árnyalt ábrázolásmódot eredményez; a néző műveltségének függvényében válik a festmény komplex tartalmú, a világ bölcs tudását átfogó remekművé.



1. kép: (a) Liliomos hölgy (1900 körül, most ismeretlen helyen);
(b) Egy cédrusfa Libanonban (Magányos cédrus címvel, 1906 körül,
Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban: MNG);
(c) Zarándoklás a cédrushoz (1906 körül, MNG).

Csontváry festményein szereplő motívumok gyökereit az 1902 és 1907 között született képein több esetben a preraffaelita alkotások között kell keresnünk. Ebből a preraffaelita hagyományból születik meg Csontváry egyéni szimbolizmusa, ahol képeinek témája az egzotikum, a misztika, a halál, az erotika, az álom és a látomás világa. De több ez a preraffaelita hagyományoknál: ez egy komplex festészeti út kezdete, egy fejlődési folyamat elindulása. Képi világa egyéni volta miatt azonban sokszor elmegyünk Csontváry ismeretlen alkotásai mellett, hiszen minden festménye más és más, megfejtésüket egyéni értelmezésük adja.

Németh Lajos korszakteremtő művének (Németh 1964) publikálása óta több új, addig ismeretlen mű került elő, mely egyértelműen Csontváry szerzőségéhez köthető. Az életmű képeinek összekapcsoló tulajdonsága az a különleges, rafinált anyaghasználat is, melynek vizsgálati eredményei szerint Csontváry saját keverésű festéket használt az 1890-es évektől kezdve Németh Lajos korszakteremtő művének publikálása óta több új, addig ismeretlen mű került elő, mely egyértelműen Csontváry szerzőségéhez köthető. A képeinek összekapcsoló tulajdonsága az a kü-

lönleges, rafinált agyaghasználat is, mely szerint Csontváry saját keverésű festéket használt az 1890-es évektől kezdve.¹

Motívumok

A Csontváry művészetét elemző írások közt Szabó Júlia cédrusokról készített kutatása a Csontváryról szóló kutatások egyik legfontosabb és legpontosabban megfogalmazott írása. Szabó Júlia (2000) könyvében utalt Isadora Duncan, mint a modern tánc megteremtőjének fontosságára, ugyanígy Galavics Géza (2005) tanulmányában részletesen tárgyalja a mozgókép szerepét Csontváry festészetében. Szabó Júlia a Csontváry életmű két kulcsfontosságú motívumának: a cédrusfának és a táncnak kereste az objektív forrásait az ikonográfia, az ikonológia és a történeti összehasonlító módszerek segítségével. Szabó volt az első, aki a tánc ábrázolását a kortárs művészeti eseményekből eredezteti, ő volt az, aki a modern tánc és a Csontváry képeken ábrázolt mozgások párhuzamára felhívta a figyelmet. Galavics remek tanulmányában pontos elemzést ad a *Vihar a nagy Hortobágyon* című festmény lehetséges keletkezési körülményeiről, említve az Uránia Tudományos Színház szerepét e mű születésénél.

Az Uránia tudományos színház – a közművelődés fellegvára

Csontváry 1900-as évek elején készült munkái tele vannak energiával. Művészete korábbi festményeivel összehasonlítva új lendületet kapott, képeinek vizuális megjelenése megváltozott, műveinek értelmezhetősége végtelen lett. Kifejezőmódja letisztultabb, előadásmódja tökéletesebb lett, színhasználata megváltozott. Csontváry 1899 és 1906 között készült festményeinek bizonyos forrásai visszavezethetők az Uránia Tudományos Színház előadásaira, ehhez kapcsolódóan a korabeli, színezett képeslapok alkalmazására.² Ezek a felvételek, legyen az vetített kép vagy nyomtatott képeslap, szorosan kapcsolódnak a fotográfia, mint új műfaj, széles körű elterjedéséhez. Csontváry festményei és a korabeli színezett képeslapok között meglepő kompozíciós és színbeli egyezés figyelhető meg (2. kép).



¹ A gácsi posztógyár textílfestékei szolgálták színékekül a művekhez kaolinos, fehéragyagos bázisanyagba keverve enyvel és illóolajjal. A megvizsgált, 1894 és 1909 között készült műveken ez az anyaghasználat azonosítható, így téves az olajfesték anyaghasználati és műfaji meghatározás a Csontváry képek esetében (Végvári 2014).

² Csontváry tájat ábrázoló festményeinek nagy része visszavezethető a korabeli színezett képeslapok ábrázolásaira. A maga Csontváry alkotta „látlat” szó is ezekhez a színezett lapokhoz köthető: egy adott helyről készült képeslapok összképe adja a látványt, a látlatot, mellyel az adott hely tökéletesen leírható. Ez a festészeti attitűd Csontváryt a romantika festészeti irányzatához kapcsolja, mely stílustörténeti besorolást már Szabó Júlia is említi könyvében. Képeslapok és a Csontváry festmények kapcsolatáról lásd: Végvári (2012).



2. kép: (a): Csontváry Kosztka Tivadar: A taorminai görög színház romjai (1904-1906, MNG) és (b) egy korabeli színezett képeslap Itáliából; (c) Csontváry Kosztka Tivadar: Római híd Mostarban (1903, Janus Pannonius Múzeum, Pécs) és (d) egy 1900 körüli, színezett képeslap a Mostari hídról

Ha az Uránia Tudományos Színház előadásainak mai gyér feldolgozottságát szemléljük, akkor is egyértelműen látható a vetített képes előadások és a Csontváry képek közötti időbeli és téma szerinti párhuzam. Csontváry legtermékenyebb korszaka 1899-ben kezdődött. Az 1899-es évszámhoz köthető az Uránia Tudományos Színház megalapítása is, mely a nép- és önművelés mozgalmának egyik alapkövét jelentette a 20. század elején. Az Uránia műsorán olyan teljes estét betöltő vagy 20-30 perces ismeretterjesztő előadások szerepeltek, mint a Szentföld, Spanyolország, Fjordok hazája, Hollandia, Svájc és Itália, a tánc vagy az 1898. évi műtárlat remekait illusztráló képsorozat (3. kép). Csontváry érdeklődő, a természettudományokat és a művészetet lelkesen szerető ember volt, mindennapos vendége lehetett az előadásoknak, ahol tudománnyal, csillagászat, művészettel kapcsolatos, több felvonásos „darabokat” játszottak mozgóképekkel és színezett, vetített diákkal. Ezek alapján a színezett diák alapján készültek a korabeli képeslapok is.



3. kép: (a) az Uránia Tudományos Színház épülete és (b–c) A táncz³ című előadás plakátjai 1900 körül⁴

³ „A táncz 1901-ben készült fekete-fehér magyar némafilm. Ez volt az első tudatosan rendezett magyar filmalkotás. A Táncz az Uránia Tudományos Színház egyik előadásának mozgóképes illusztrációjaként született. 1901-ben Pekár Gyula mozgóképeket kért Zsitkovszky Bélától, az Uránia vetítőgépészétől. Az eredetileg fotográfus Zsitkovszky örömmel látott a feladathoz az Uránia tetőteraszán, a kor kitűnő színészeivel és az Operaház balerínáival. A 24 kinematogrammot 1901. április 30-án mutatták be. Az első felvételeket meg kellett ismételn, mert az Uránia laboratóriuma leégett. A film a sikeres itthoni bemutató után Párizsba is eljutott” (a Wikipedia „A táncz” szócikke: https://hu.wikipedia.org/wiki/A_t%C3%A1ncz).

⁴ Forrás: Magyar Filmintézet (<http://www.filmkultura.hu/regi/1999/gallery/tanc.hu.html>).

Az 1960-as években csak részletében ismert *Szerelmesek találkozása* című festményen szereplő kékruhás nő megfejtésének szálai is az Uránia épületébe vezetnek, mint ahogy az említett *Zarándoklás a cédrushoz*, a *Liliomos hölgy* és a *Sétakocsikázás Athénban újholdkor* című festmények kutatási eredményei is. E képek közös szereplője vagy ihletője egy hölgy, kinek felívelő karrierje a világvárossá váló Budapesten indult, a századfordulón. Csontváry eddig ismert festményein ugyanaz a nő jelenik meg, ő feltételezhetően Isadora Duncan (4. kép).



4. kép: *Időrendben* (a) Iskolai emlék Párizsból (1898, magántulajdon);
 (b) *Liliomos hölgy* (1900 körül, Ismeretlen helyen);
 (c) *Szerelmesek találkozása* (1902, magántulajdon);
 (d) *Színpadon* (1902, magántulajdon);
 (e) *Sétakocsikázás Athénban újholdkor* (1904, MNG);
 (f) *Egy cédrusfa Libanonban (Magányos cédrus címmel, 1906 körül, MNG);*
 (g) *Zarándoklás a cédrushoz* (1906 körül, MNG)

A modern tánc születése

Az 1900-as évek eleje a modern tánc születésének és a színházművészet elismerésének ideje volt. A klasszikus baletten túllépő táncművészetben, a mozgás- és színházművészetben olyan hölgyek nevei lettek ismertek, mint Isadora Duncan táncművész, Anna Pavlova balettművész, Gerardin Farrar operaénekes vagy Blaha Lujza és Márkus Emília színművésznő, aki rokonságban is állt Csontváryval (5. kép).⁵ Az Uránia színház kiváló színpadi adottsága, az épület hangulata, befogadóképességének mértéke alkalmas volt arra, hogy a teremben színpadi műveket is játszanak. Az épület tetején forgatták le az első, magyar mozgófilmet is, melynek címe *A táncz* volt.

Galavics Géza (2005, 62) tanulmányában több forrásra is hivatkozik a film premierjének hazai fogadtatása kapcsán. Feltehetően francia mintáktól is inspirált, az 1901 áprilisára elkészült első magyar film *A táncz* volt. Szövegírója Pekár Gyula, „operatőre” az Uránia Filmszínház fényképésze, Zitovszky Béla, akinek 24 mozgófényképén a kor magyar színész és táncos hírességei Fedák Sári „főszereplésével” táncoltak. A film ugyan nem maradt fenn, de a korabeli sajtóvisszhangok alapján nagy sikere igazolt.

Szabó Júlia a *Zarándokok a cédrusfánál* című Csontváry kép kapcsán – a cédrus körüli körtánc jelképszerű megjelenítésére gondolva – már fölvetette, pontosabban elképzelhetőnek tartotta, hogy Csontváry látta az Uránia *A táncz* című produkcióját (Szabó 2000, 108. és 233. jegyzet).

A hajdanvolt mulató színpada, a színes villanyvilágítás táncprodukciók bemutatását is lehetővé tette, így 1902-ben egy rendkívüli tehetségű táncosnő lépett fel az Uránia színpadán, név szerint Isadora Duncan, kinek nemzetközi ismertsége innen indult.⁶ Isadora fellépései, Magyarországi sikerei, a nagybetűs modern tánc budapesti születése sajnos feledésbe merült.

⁵ Szegedy-Maszák Mihály (2007) kitér Csontváry rokonságára, miszerint Kostka István anyja Márkus Emília (Pulszky Károlyné) színésznő testvére volt.

⁶ „[Isadora] Impresszáriója kitalálta, hogy önálló műsorával elsőként a kontinens leggyorsabban fejlődő multikulturális és dekadens nagyvárosában, Budapesten kell bemutatkoznia. [...] a felszabadult, finom erotikától sem mentes táncelőadás 1902. április 19-én óriási sikert aratott az Uránia Színházban” (Bencze é. n.).



5. kép: (a) John Sloan: Isadora Duncan (1911, Museum of Modern Arts, New York);
 (b) John Lavery: Anna Pavlova as a Bacchante, (1910, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow);
 (c) Hermann Kaulbach: Portrait of a Lady with a Mandolin (1900 körül, magántulajdon);⁷
 (d) Csontváry Kosztka Tivadar: Ablaknál ülő nő (1894 körül, magántulajdon)⁸

A múzsa

Bár írásos jegyzetek Isadora szerepléséről nem maradtak fenn Csontváry írásaiban, mégis igen erősen feltételezhető, hogy az említett Csontváry képeken megjelenő nőalak Isadora Duncan, ki több éven keresztül volt a művész múzsája. A későbbiekben leírt érvelések, a tánc motívuma, a női karakter egyezése egy eddig teljesen ismeretlen részét tárja elénk Csontváry életének és festészetének.

Európában Isadora Duncan először kerti rendezvényeken és kisebb összejöveteleken mutatta be tehetségét. Európai fellépésének egyik kezdő állomása Párizs volt, ahol 1896-ban lépett fel először. A különleges művésznő híre gyorsan terjedt, szinte egész Európában turnézott. Mozgásával, jelenségével megihlette a képzőművészeket is; élete során olyan művészek készítettek róla képeket, mint Friedrich August von Kaulbach, Abraham Walkowitz, Gordon Craig, John Sloan, F. Luis Mora és Colombo Max (6. kép).

⁷ Saját kutatások alapján: Gerardin Farrar.

⁸ Saját kutatások alapján: Márkus Emília színésznő.



6. kép: (a–f) Abraham Walkowitz Isadora Duncan sorozata

Csontváry Kosztka Tivadar Isadora Duncan ábrázolásai

Csontváry képi forrásai összetettek, sok esetben analógiák⁹ keresésével és utazásai helyszíneinek felkutatásával lehet megtalálni műveinek forrását. Első, Isadora Duncan táncát ábrázoló festményén Giotto fatáblájának vizuális analógiája mellett jól azonosítható Isadora Duncan Szent Ferenc-i ars poeticája is (7. kép), mely így hangzik. „The wind? I am the wind. The sea and the moon? I am the sea and the moon. Tears, pain, love, bird-flights? I am all of them. I dance what I am. Sin, prayer, flight, the light that never was on land or sea? I dance what I am.”¹⁰

⁹ Nicolas Maes, Sandro Botticelli, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Van Gogh, Eugene Delacroix stb művei forrásként azonosíthatóak sok Csontváry mű esetében.

¹⁰ „A szél? Én vagyok a szél. A tenger és a Hold? Én vagyok a tenger és a Hold. Könnyek, fájdalom, szerelem, madarak repülése? Mind én vagyok. Táncolom, ami vagyok. Bűn, ima, repülés, fény, sosem voltak a szárazföldön vagy tengeren? Azt táncolom, ami én vagyok.” Részlet Carl Sandburg: *Isadora Duncan* című verséből (Végyvári Zsófia fordítása – https://en.wikiquote.org/wiki/Isadora_Duncan).



7. kép: (a) Csontváry Kosztka Tivadar: Iskolai emlék Párizsból és a mű vizuális forrásai: (b) Giotto: Assisi Szent Ferenc prédikál a madarakhoz (Párizs, Louvre); (c) Isadora Duncan fellépő ruhájában¹¹

Ifjúi próbálkozások után (New Yorkban és Chicagóban a *Madame Pygmalion*, a *Szentivánéji álom* és vaudevill¹² műsorok szereplőként lépett fel) 1899-ben indult el Isadora különleges táncának széles körű elfogadása, így Londonba költözött,¹³ ahol saját „szalonjában” táncolt. London után Párizsba tért vissza. Isadora Duncan életének első meghatározó állomása azonban Budapest lett, itt lépett először nagyközönség elé az akkori Uránia Színházban majd az Operaház színpadán.

„Az elragadtatott közönség minden este őrzöngve ünnepelt, kalapjukat a színpadra hajították, és közben azt kiáltották: »Éljen!« Egyik este, a napsütésben fodrozódó, áradó folyó aznap reggeltől őrzött emlékével a fejemben, üzentem a zenekar vezetőjének, és az előadás végén Strauss Kék Duna keringőjére improvizáltam. A hatás felért egy áramütéssel. Az egész közönség olyan

¹¹ Forrás: Portrait of Isadora Duncan in the Gardens of Bellevue, Paris in 1916 – <https://dhcfellow2012dn.files.wordpress.com/2012/07/2012-07-10-16-47-45.jpg?w=675>

¹² „A vaudeville, mint zenés színpadi műfaj, az angol music-hall amerikai változata. Táncból és énekből, pantomimból, dialógusokból, akrobatikából, állatidomárok és bűvészek mutatványaiból állt össze” (a Wikipedia „Vaudeville” szócikke: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Vaudeville>).

¹³ Isadora Duncan Londonban sok időt töltött el a British Museum ókori görög kollekciónak tanulmányozásával. „Hogy egy példát hozzak, tekintsünk a görögök Hermész szobrát. Pózával a szél szárnyán repülve ábrázolják. Ha a művész úgy akarta volna, Hermész lábát vertikális pozícióba is helyezhette volna, hiszen ő a szél hátán repülő isten, aki nem érinti a földet. De felismerve, hogy egyetlen mozdulat sem lehet igaz, ha nem sugallja a mozdulatok egymásutánját, a szobrász úgy helyezte el Hermészt, amint repülés közben lábai a gömbön nyugszanak, megadva a mozdulat örökké tartó minőségét. Ugyanígy említhetném annak a több ezer figurának a pózait és a gesztusait, amelyek a görög vázákön és domborműveken maradtak ránk. Egyetlen sincs közöttük, amelynek mozdulata ne előlegeznék meg következőt” (Duncan 2008).

lelkesült mámorban ugrott talpra, hogy többször el kellett táncolnom a keringőt, mire a tébolyuk lecsillapodott” – írta Isadora Duncan visszaemlékezéseiben (Duncan 2009, 82). Aki láthatta őt táncolni, azt rabul ejtette a mozgás szabadsága, improvizatív koreográfiája, testének harmóniája, szépsége és ledér ruházata. Isadora különleges lényével egy csapásra ünnepelt sztár lett,¹⁴ jelenségével az Uránia Színház látogató Csontváryra is erős hatást gyakorolhatott.

Folytassuk a vizsgálódást a fiatal Isadora fényképének és a *Liliomos hölgy* című festménynek az összehasonlításával. A *Liliomos hölgy* az 1936-os, Lehel Ferenc által rendezett Frankel Szalon béli kiállításán szerepelt. Németh Lajos nagymonográfiájában említi a *Szerelmesek találkozása* című kép női alakjával való hasonlóságot, de konkrétumot nem hoz a hölgy kilétére. Az ártatlanság liliomát kezében tartó nő egy preraffaelita átírat is lehet; bár a festmény kissé ügyetlen megfogalmazású, mégis egyértelműen azonosítható a hölgy a különleges, peplosz típusú ruha alapján, melyet a görög tanagra szobrok mintájára viselt. Isadora Duncanról készült korabeli felvételek szerint a ruhája rendelkezett egy keresztbe vetett stórával, melyet többféleképpen is lehetett viselni. A *Liliomos hölgy* című festményen ezt a ruhaviseletet látjuk, leegyszerűsítve (8. kép).



8. kép: (a–b) Isadora Duncan 1900-1902 körül készült felvételeken (ismeretlen szerző, 1900 körül);¹⁵

(c) Csontváry Kosztka Tivadar: Liliomos hölgy (1900 körül, most ismeretlen helyen);

(d) Dante Gabriele Rossetti: Proserpine (1874, Tate Britain, London):

festészeti analógiaként is párhuzamba állítható Csontváry *Liliomos hölgy* című művével



¹⁴ „Amikor az Operaházban lépett fel, a közönség meglepetésére egy cigányzenekart rendelt a színpadra, és a *Csak egy kislány...* dallamára énekelni kezdett. Később egy vörös köpenyben táncolt a „magyar hősök forradalmi himnuszára”, a Rákóczi-indulóra. Pesti fellépéseivel olyan tomboló sikert aratott, hogy vidéki bemutatókra is felkérték. Pécsről Aradig számos városban fellépett” (Bencze é. n.).

¹⁵ A képek forrása: a) <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/american-dancer-isadora-duncan-photography-around-1900-die-news-photo/56461125>; b) <http://www.isadoraslegacy.com/images/isadora1web.jpg>

A Csontváry-féle kétszereplős jelenet a *Szerelmesek találkozása* című festmény, amelyen megállt az idő, önmagában, ismeretanyag nélkül az 1900-as évek elején nehezen lehetett értelmezhető. A festmény látszólag összefüggés nélküli motívumrendszere a századforduló festészeti stílusát ismerő közönségnek idegen lehetett. Talán ez az oka annak, hogy Lehel Ferenc csak a festmény közérthető darabját publikálta az 1936-os kiállítás katalógusában, melyen csak a nő és a férfi, valamint az álmodó angyal látható. Isadora legtöbbször kék ruhában állt a közönség elé, mely érdekes összefüggésre világít rá a *Szerelmesek találkozása* című festmény kapcsán (9. kép). Nézzük meg részletesebben is ezt a művet, mely bonyolult rendszerével tökéletesen illusztrálja Csontváry képszerkesztési eljárását is.



9. kép: (a) Csontváry Kosztká Tivadar: Szerelmesek találkozása és (b) a Lehel Ferenc által publikált részlet a festmény fő motívumáról (Lehel 1931).

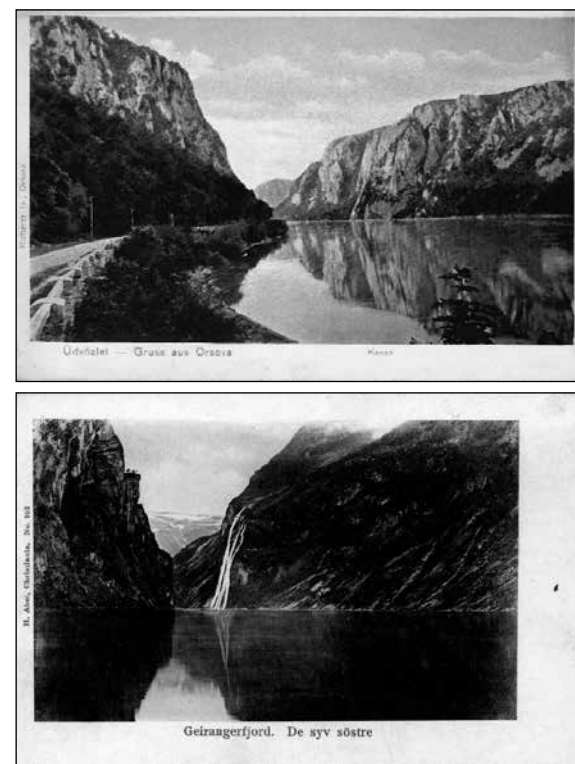
Kékruhás nő, vörös köpenyes, enyhén kopaszodó férfi. Legalább 20 év korkülönbség van köztük. Állnak, és várnak a pillanatra, valamire, ami most kezdődik vagy most fejeződött be. A kép közepén látható pókháló¹⁶ időtlensége kíséri a megállított pillanatot, a múzsa is alszik szárnyaival a kórkorlátan, nem vezeti „hősét” a harcós úton tovább. Megállt az idő. Az alkony vagy a hajnal pírja ébred a fjord végénél, ahol a nyílt víz felé van átjárás? Kinek vagy minek a hajnala vagy alkonya jön el? Remény, születés vagy elmúlás? Melyik világ az igazi: a tükröződő vagy a látható?

A keskeny sétautat három fa kíséri: a rügyfakadás, a virágzás és a megtermékenyült, érett gyümölcs szimbólumrendszere az emberi bölcsességet és a bölccsé válás folyamatát mutatja meg. Maga Csontváry álma jelenik meg a festményen, egy álomkép, melyet az örökkévalóságnak festett meg. Vajon az „emberélet útjának felén” járt-e a vörös köpenyes férfi, olvashatta-e Dantét, Freudot, vagy éppen a Giotto festményéről ismert angyal őrzi-e a szerelmeseket? Valóak-e a figurák, vagy minden csak kitalált álomképrészlet, mely tökéletes kompozíciós szabályok szerint áll össze egy festménnyé?

A festményen feltűnik az egyetemes jelképként említett fa motívum, mely az életfa szimbóluma is; a misztikus fény, melynek forrása indirekt, a hegyek mögé bújófelkelő vagy lemenő Nap, sötét és világos, a nő-férfi archetipikus párok, az élet és halál ellentétére épül fel a festmény. A kép fő motívuma azonban a sötét-világos mezsgyéjén álló pár. A mű helyszínének forrása feltehetően szintén az Uránia Tudományos Színház: *A Fjordok Hazája* című előadás lehetett. Véleményem szerint Csontváry különleges szimbolikát használt, álomszerű tájba helyezte álmának helyszínét. Az álom: egymásé lesz a művész múzsájával. Az álom helyszíne, a felhasznált motívumok, Isadora

¹⁶ A festmény motívumai: a pókháló és az alvó angyal szintén utalhat Shakespeare Szent Iván éjén játszódó darabjára.

alakja, a reneszánsz ruha az álló gallérral, a vörös palást és a Shakespeare-re emlékeztető Csontváry önarckép kutatásom alapján egyetlen kiindulási pontra vezethető vissza, ez pedig William Shakespeare: *Szentivánéji álom* című darabja. A festmény helyszíne az egyik legismertebb norvég fjord (10. kép),¹⁷ mely a legtöbb felvételen és képeslapon szerepel. A fjord földrajzi elhelyezkedéséből adódóan a nyári évszakban akár több hétig nem nyugszik le a nap, vagyis Szent Iván éjjele¹⁸ meghosszabbítható, ahol az álmok nem érnek véget.¹⁹



10. kép: (a) A Kazán-szoros az úttal, korabeli, színezett képeslapon, mely a mű egyik lehetséges helyszíne; (b) Norvégia egyik legbátrabb fjordját ábrázoló képeslap az 1900-as évek elejéről: a Geiranger fjord, melynek egyik oldalán sétautat alakítottak ki

A nőalak ruhája és állógallérja a századforduló színházi ízlését idézi, az álló gallér tipikus illusztrációja a reneszánsz korának, melyben Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátéka is játszódik. Szent Iván éjjelén megáll az idő, a fjordok hazájában a nap és az éjjel összeér, az álmok valóra válnak.

A férfi alakját profilból láthatjuk, ami feltételezhetően Csontváry önarcképe, amint a csodálatos éjjelen szerelmére rátalál. Alakja, a vörös posztókabát a gallérral, a fehér nadrág szintén utalhat a színházszerűsége, a shakespeare-i libériára. „Shakespeare korában a színészek jóformán

¹⁷ A Geiranger fjord egyértelműen azonosítható látkepe érdekes módon össze van vegyítve Csontvárynak a mostari hidat ábrázoló festményén megjelenített jobb oldali hegygel, valamint a Vaskapu, Kazán-szorossal, ahol út kíséri a Duna partját.

¹⁸ A nyár legrövidebb éjszakája.

¹⁹ Isadora maga is szerette Shakespeare műveit, első tündérműként szerepelt ifjú korában a *Szentivánéji álom* című előadásban, New Yorkban (fényképen: Baker's Art Gallery, 1896 – <https://hu.pinterest.com/pin/121175046194027013/>).

fizetett cselédek voltak, s ha Shakespeare-nek és tizenkét társának I. Jakab öfelsége szabott ruhát skarlátpiros bársonyból – az mégiscsak libéria maradt” – írja Hevesi Shakespeare-ről szóló egyik tanulmányában (Hevesi 1964). A festmény vígjátéki elemektől teljesen mentes, alakjait a csend és a megállított idő veszi körül (11. kép).



11. kép: Férfi és női szereplő: (a) Isadora Duncan és Csontváry Kosztka Tivadar személyeként azonosítható szereplők Csontváry Kosztka Tivadar festményéről (részletek a festményből, főalakok). A festmény szereplőinek különlegessége, hogy Isadora arca portréhűséggel ábrázolt, Csontváry pedig Shakespeare-hősként jelenik meg. (b) Isadora színpadon (fotó: 1900 körül, részlet, Arnold Genthe).²⁰ (c) William Shakespeare-ről készült úgynevezett „Flower portrait” a 19. század elejéről. A portréről csak pár éve derült ki, hogy nem 16. századi alkotás, hanem hamisítvány; azonban Csontváry korában a leghíresebb Shakespeare ábrázolás volt.

Ugyancsak Isadora Budapesten eltöltött éveivel köthető az az újonnan előkerült *Színpadon* című festmény, melyen igen különleges kompozíciós szerkesztésben látható az erős érzelmet eltáncoló, háttal álló nőalak, aki szintén peplosz típusú kék-fehér ruhát visel. A festmény helyszíne színpad a színpadban: míg a nőalak, vagyis ruhája, mozgása, kéztartása és a vörös rózsza alapján újra Isadora, feltehetően az Uránia színpadán áll, mögötte egy másik színpadon egy szerelmi jelenet zajlik. A *Szerelmesek találkozása* című képen már találkoztunk egyfajta színpad a színpadban kompozíciós eljárással, e képen még inkább egyértelmű az álom és a valóság kapcsolata. Itt az álom egy csapásra összetört, helyette marad a színpadi valóság – szerelmi valóság ábrázolása.

Isadora Budapesten ünnepelt sztárként beleszeretett Beregi Oszkárba,²¹ aki a korszak legismertebb színésze volt (12. kép). Szerelmük azonban hamar véget ért, mikor Beregi Oszkár²² feltehe-

²⁰ A kép forrása: <https://rachelhopecleves.files.wordpress.com/2014/05/isadoraduncan-1024x787.jpg?w=750&h=576>

²¹ „Előadás után a férfiak kifogták [Isadora Duncan] kocsijából a lovakat, úgy húzták a szállodája kapujáig. Ez pedig csak a legnagyobb sztároknak járt, például Jászai Marinak, aki egyébként látta Duncan előadását, és lelkesedett érte. Talán már ezen az előadáson is ott ült Beregi Oszkár, a Nemzeti Színház ünnepelt színésze. Mindenesetre Isadora – édesanyja oldalán – hamarosan megjelent a Nemzetiben, ahol Beregi Rómeót játszotta. Végigülte a magyar nyelvű előadást, naplójában ezt írta erről: »Égő fekete tekintetű, s úgy mélyesztette a szemét az enyémbe, oly lobogó rajongással és magyaros szenvedéllyel, hogy ebben az egyetlen pillantásban benne volt a budapesti tavasz. Magas volt és fejedelmi testalkatú, koponyáját dús fekete fürtök keretezték, melyek olykor bíbor árnyalatot kaptak. Michelangelo róla mintázhatta volna Dávidját.« A magyaros szenvedélyből hamarosan szerelem született” (Bencze é. n.).

²² Igen érdekes adalékul szolgálhat Beregi Oszkár életrajzi füzeté Isadora Duncan és Beregi Oszkár kapcsolatának tanulmányozásához. A füzetben szerepeinek listája alapján Beregi Oszkár saját rendezésű darabban lépett fel az Uránia Tudományos Színházban 1902. május 14-én (tételszám: 185.). Darabjának címe: Pygmalion és Galathea. Görög rege. Ókori klasszikusok zenekísérettel (sorozat) (Beregi 1983).

tően 1902 novemberében, Lysander (*Szentivánéji álom*)²³ szerepében beleszeretett partnernőjébe. Feltehetően ennek a szerelmi csalódásnak a felismerése adhatta a témát Csontváry festményéhez, ahol a mély fájdalom a sokkhatászerű felismerés tragikus felhangot ad a műnek, amint Isadora szembesül az idilli, shakespeare-i kerti jelenetben szerelme elvesztésével. Ez az elvesztés vagy szerelmi csalódás akár vonatkozhatott Csontváry és Isadora kapcsolatára is.



12. kép: (a) Isadora Duncan (1903-1904, Elvira Studio);²⁴ (b) Csontváry Kosztka Tivadar: Színpadon (az Uránia Színház színpadán) és (c) Beregi Oszkár portréja (ismeretlen szerző, 1902 körül)²⁵

Csontváry története folytatódik...

1903-ban és feltehetően 1904-ben is, Isadora parthenoni fellépésének idején már Csontváry is Athénban volt, és megfestette a *Sétakocsikázás Athénban Újholdkor* című festményt, melyen a nyitott kocsiban ülő kalapos nőalak karaktere ismét emlékeztet Isadorára, aki fellépései után mindig fiákerrel hajtattott szállodájába, mint ahogy Csontváry megörökítette festményén (13. kép).

²³ Beregi Oszkár életrajzi füzeté alapján ez az előadás a Nemzeti Színház vendégjátéka lehetett az Operaházban, 1902. november 12.-én (tételszám: 193.; Beregi 1983).

²⁴ A kép forrása: <http://images.cdn.bridgemanimages.com/api/1.0/image/600wm.CHT.9962420.7055475/239520.jpg>

²⁵ A kép forrása: https://hu.wikipedia.org/wiki/Goldmark_Sz%C3%ADnh%C3%A1z#/media/File:Oskar_Beregi.jpg



13. kép: (a) Csontvary Kosztka Tivadar: Sétakocsikázás Athénben újholdkor (1904, MNG);
 (b) Isadora athéni fellépésének fotói (ismeretlen szerző, 1904 körül),²⁶
 ahol Isadora szintén kék rubában táncolt az Akropoliszon.
 (c) Isadora Athénbe több alkalommal is visszatért (Isadora Duncan at the
 Portal of the Parthenon, Athens; Steichen, E., *Early Years Portfolio*,
 1900-1927, fotógravűr, papír, 1920)²⁷

Isadora az egyetlen, róla megmaradt mozgóképen, szabadtéren táncolt a párizsi fűvészkert egyik központi területén (1908-as felvétel) a cédrusfa körül (14. kép), melynek kimerevített kockáján szintén ez a már jól ismert ruha látható (15. kép). Isadora²⁸ cédrusfa körülötti, filmre rögzített táncra jelentheti Csontvary cédrus képeinek analógiáját is.



14. kép: (a) Csontvary Kosztka Tivadar: Zarándoklás a cédrushoz című festménye és
 (b) a Párizsi Fűvészkert központi cédrusfája.²⁹ Figyelemreméltó a fotón látható cédrusfa bal,
 vízszintes ágának azonossága a Csontvary festményén látható ággal

²⁶ A kép forrása: <http://www.csontvary.com/szerelmesek-shakespeare-es-az-urania>

²⁷ A kép forrása: <http://aperture.org/shop/prints/photography-portfolios/edward-steichen-the-early-years-1900-1927>

²⁸ Érdekes észrevételt tett Pertorini Rezső, aki a *Zarándoklás a cédrushoz* című festmény női figuráiról megjegyzi, hogy feltehetően a festő első szerelmét ábrázolhatja (Pertorini 1966).

²⁹ A kép forrása: <http://www.csontvary.com/wp-content/uploads/2012/09/paris02.jpg>



15. kép: (a) Isadora Duncan fehér peploszban, melyek a tanagra szobrok nőalakjait idézik (ismeretlen szerző, 1900 körül)³⁰ és (b) a pár évvel később készült mozgófilm egyik kockája Isadora cédrusfa körülötti táncáról (ismeretlen szerző, 1908 körül)³¹

A *Zarándoklás a cédrushoz* című festmény fő motívumként jelenik meg a tánc. A festmény táncoló alakjai Isadora Duncan táncának fázismozdulatait ábrázolhatja mozgókép, vagy fotókockák alapján. A táncoló alakok egyforma, fehér, peplosz szerű ruhát viselnek, mozdulataik egymásból adódnak, egymás folytatásai (16. kép).



16. kép: Eadweard Muybridge mozgássorozata (*Animal Locomotion*, 1887, plate 187.).³²
 A mozdulatok és a mozgás tanulmányozásának új módszere volt a fotósorozatok készítése

Isadora Duncan Európa szerte nyitott modern tánciskolákat 1904-től (Berlin). Ha nem a fotón rögzített mozgásfázisokat festette meg Csontvary, akkor feltételezhetjük, hogy akár Isadora tanítványainak (Isadorables) ösztáncát láthatjuk.

A cédrusképek másik különlegessége, mindamelllett, hogy a *Zarándoklás a cédrushoz* képen mozgásfázisokban jelenik meg Isadora alakja, addig, a *Magányos cédrus*, eredeti nevén *Egy cédrusfa a Libanonban*³³ táncoló ágainak inspiratív forrása Isadora Duncan, aki *A jövő tánca* című művében

³⁰ A kép forrása: <http://www.duncandancers.com/img/isadoratanagra1234.jpg>

³¹ A kép forrása: <https://www.youtube.com/watch?v=GbhECiz2TY>

³² A kép forrása: <http://www.csontvary.com/wp-content/uploads/2012/09/tanc.jpg>

³³ Lehel Ferenc változtatta meg az eredeti címet az 1936-os kiállítás kapcsán.

(Duncan 1903)³⁴ arról beszél, hogy két ember tánca nem lehet egyforma; a mozdulatoknak természeteseeknek kell lennie, ahogy a szél fújja a lombokat, vagy ahogy hullámzik a tenger (17. kép).



17. kép: (a) Isadora tánca a parkban (ismeretlen szerző, 1890 körül);³⁵
(b) egy itáliai körútja során készült fotó, ahol egy öreg olajfa körül táncolt (ismeretlen szerző, 1903)³⁶

Az ágait lengető cédrusfa mozgással teli, dinamikus, hajlékony alak. A finom és kecses ágak karokként integetnek, szinte szemünk előtt mozdulnak meg a vékony „végtagok”, melyek egyedi tánca utalhat Isadora kötöttségektől mentes táncára és annak természetes mozgásformájára (18. kép).



18. ábra: (a) Magányos cédrus című Csontváry festmény (1907, 194x248 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs), ahol a cédrusfa kissé el van száradva;
(b) a festményen szereplő fa lebeteséges „modellje”³⁷

Zárszó

Csontváry és Isadora Duncan történetének közös szálai egyelőre itt véget értek. Csontváry Márkus Emilián, Beregi Oszkár, vagy az Uránia Tudományos Színház előadásán keresztül mindenképp ismerhette Isadora Duncant. Egy biztos: Csontváry közel tíz éven át jelenítette meg Isadora alakját festményein; mivel a portréhűséggel ábrázolt táncosnő egyértelműen azonosítható.

Közeleg Csontváry halálának 100. évfordulója. Mit rejt még ez életmű? Tartogat-e még meglepetéseket? A forrásanyagok újbóli átvizsgálása, az életmű részletes és pontos elemzése még sok Csontváry-titokra adhat magyarázatot. Csontváry és Isadora kapcsolata rávilágít arra is, hogy a társművészetek ismerete és a kultúrtörténeti tények pontos felkutatása milyen különleges látásmódot eredményezhet. A művészetek szereplőit nem kezelhetjük izoláltan: film, színház, tánc, zene, festészet, fotográfia és szobrászat globális elemzése adja saját korának tökéletes lenyomatát.

„[...] vajon az 1902 körül megfigyelt lelki változás, az erőteljesebb befelé fordulás, a sajátos Csontváry-féle valóság kialakítása összefüggött valamilyen szerelmi élménnyel is? Nem tudjuk. Az azonban önéletrajzából kiviláglik, hogy 1903 nyarán nagy lelki válságon esik át, amint írja, ismét szembekerült a pozitívummal, és lelki vívódásai késztetik nagy csavargásaira is. Megindul a nagy roham, a legmagasabb célokért” – írja Németh Lajos (1964, 66). A nagy „roham” folytatódott, Csontváry „pozitívuma” méltán tette őt a magyar művészettörténet egyik legfényesebben ragyogó csillagává.

³⁴ Berlinben elhangzott beszéd, ami a modern tánc manifesztumává vált. A bevezetőt írta: Karl Federn.

³⁵ A kép forrása: <https://dakiniland.files.wordpress.com/2014/11/77bf86a47718d280365957c6df566304.jpg?w=195&h=300>

³⁶ A kép forrása: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/duncan-isadora-27-05-1878-t%C3%A4nzerin-usa-in-italienischer-news-photo/541056533>

³⁷ A cédrusfa, mely a kép fő témáját adta, a mai napig áll a libanoni cédrusligetben. A fa története: a fa Lamartin fájaként vált ismertté, mely a 20. század elején, Csontváry látogatásakor félig el volt már száradva. Ebből a fából faragták ki (annak kivágása nélkül) a 20. század végén a *Megfeszített Krisztus fája* című szobrot, mely a cédrusligetben ma is látható. Krisztus hátán és a festményen is, a lombok alatt látható „szög” alakú ágvég egyértelműen ugyan az mindkét esetben. A kép forrása: <http://www.csontvary.com/wp-content/uploads/2012/09/lamartine03.jpg>

Irodalomjegyzék

- Bencze Attila (é. n.): *Beregi Oszkár és Isadora Duncan románca*. <http://www.polusonline.com/2012/04/isadora-duncan-es-beregi-oszkar-romanca.html>
- Beregi Oszkár (1983): Szerepkatalógus. *Színháztörténeti Füzetek*, 72. sz. Magyar Színházi Intézet, Budapest.
- Galavics Géza (2005): Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus. (Haranghy György emlékezete). *Ars Hungarica*, 33. évf. 1–2. sz. 55–88.
- Gerlóczy Gedeon és Németh Lajos (1984³, szerk.): *Csontváry emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. Corvina, Budapest.
- Hevesi Sándor (1964): *Amit Shakespeare álmodott*. Magvető, Budapest.
- Duncan, I. (1903): *Der Tanz Der Zukunft. (The Dance of the Future.)* Leipzig.
- Duncan, I. (2008): A jövő tánca. In: Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák*. L'Harmattan, Budapest. <http://balett.bplaced.net/Cikkek/Duncan.pdf>
- Duncan, I. (2009): Életem. L'Harmattan, Budapest.
- Lehel Ferenc (1922): *Csontváry Tivadar a posztimpresszionista festés magyar előfutára*. Amicus, Budapest.
- Lehel Ferenc (1931): *Csontváry Tivadar a posztimpresszionizmus magyar előfutára. Második vázlat. 70 képpel*. Les Éditions de Style, Paris.
- Németh Lajos (1964): *Csontváry Kosztka Tivadar*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest.
- Pertorini Rezső (1966): *Csontváry patográfiája*. Akadémiai, Budapest.
- Szabó Júlia (2000): *A mítikus és a történeti táj*. Balassi Kiadó – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007): *Szó, kép, zene*. Pesti Kalligram, Budapest.
- Végvári Zsófia (2012): *Képeslapok és Csontváry festmények*. <http://www.csontvary.com/kepeslapok-es-fotografiai>
- Végvári Zsófia (2014): *Csontváry különleges anyaghasználata*. <http://www.csontvary.com/csontvary-kulonleges-anyaghasznalata>

A sorozatban megjelent:

I. Hagyomány és újítás

a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban

Szerkesztette: Németh András, Major Rita, Mizerák Katalin és Tóvay Nagy Péter

II. Én, Maja Pliszeckaja

Fordította: Pólya Katalin

III. Perspektívák az új évezredben

a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban

Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Major Rita,
Mizerák Katalin és Németh András

IV. A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században

Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin és Németh András

V. Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban

Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

VI. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.

Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter

VII. Alkotás – Befogadás – Kritika a táncművészetben,

a táncpedagógiában és a tánckutatásban (2014)

Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András

VIII. Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez II. (2014)

Szerkesztette: Tóvay Nagy Péter