

ALKOTÁS – BEFOGADÁS – KRITIKA
A TÁNCMŰVÉSZETBEN, A TÁNCPEDAGÓGIÁBAN ÉS A TÁNCKUTATÁSBAN

TÁNCMŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY
A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata
VII.

Sorozatszerkesztő:
Bolvári-Takács Gábor

Konzultatív szerkesztőbizottság:

Fodor Antal
Fügedi János
Lőrinc Katalin
Macher Szilárd
Major Rita
Mizerák Katalin
Németh András
Szakály György

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

ALKOTÁS – BEFOGADÁS – KRITIKA A TÁNCMŰVÉSZETBEN, A TÁNCPEDAGÓGIÁBAN ÉS A TÁNCKUTATÁSBAN

IV. Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán
2013. november 8–9.

Magyar Táncművészeti Főiskola
Budapest, 2014

TARTALOM

| | |
|--|-----|
| A konferencia programja | 7 |
| <i>Bán András</i> : Rugalmas és láthatatlan ketrec. Esettanulmány: fotográfiák értelmezése | 11 |
| <i>Bolvári-Takács Gábor</i> : Adatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola Tánctanszakának történetéhez (1945–1958) | 17 |
| <i>Csendom Erika</i> : Részképességzavarral küzdő gyermekek fejlesztésének lehetőségei a próbateremben. „Gyertek, gyertek játszani” | 26 |
| <i>Fodorné Molnár Márta</i> : A posztdramatikus színházi műfaj megjelenése a táncművészetben ... | 35 |
| <i>Forgács D. Péter</i> : Josephine Baker, valamint az erkölcs, a politika és a társadalmi konfliktus. Ízelítő a tánc gondolati rendszereiből és a viszonyítás módszertanából | 43 |
| <i>Gáspár Emese</i> : Tanítás a művészetben – művészet a tanításban | 52 |
| <i>Hanusz Zsuzsanna</i> : A reformkor társastáncélete a Regélő–Honművész, a Regélő Pesti Divatlap és a Pesti Divatlap tükrében. Egy forrásanyag-vizsgálat szempontrendszeréről, tapasztalatairól és további lehetőségeiről | 59 |
| <i>Károly Róbert</i> : „Az alkotás barlangja”. Az alkotó, a műalkotás, a megőrző befogadás és a kritika misztériumának „rítusai” az akadémiai táncműhelyek új motivációihoz | 70 |
| <i>Kiss Alexandra Terézia</i> : Készség- és képességfejlesztés a népi gyermekjátékok által családi napköziben. Preventív fejlesztés | 77 |
| <i>Kovács Dóra</i> : A női szemlélet helye a néptánc kutatásban | 84 |
| <i>Kovács Henrik</i> : A néptánc titkos törvénye. Egy mezőföldi kanásztánc csodája | 90 |
| <i>Kovács Ilona</i> : Balett vagy pantomim? Elsa Galafres szerepe Dohnányi Ernő <i>Pierrette fátyola</i> (op. 18) című színpadi művének értelmezésében | 95 |
| <i>Kukár Barnabás Manó</i> : A magyarországi románok táncfolklorisztikai kutatásáról. Történet, kritika és lehetőségek | 110 |
| <i>Kun Katalin</i> : Fürkészek a művészetek világában | 117 |
| <i>Lévai Péter</i> : Így kell járni, úgy kell járni? Így is lehet járni... .. | 127 |

A kötetet szerkesztették:
Bolvári-Takács Gábor
Fügedi János
Mizerák Katalin
Németh András

Szöveggondozó szerkesztő:
Perger Gábor

© A mű szerzői és szerkesztői, 2014

A kötet az OTKA K81672 számú
kutatás keretében jelenik meg.

A címlapfotó a Magyar Táncművészeti Főiskola
2014. május 23-ai Térzene című előadásán készült a Művészetek Palotája
Fesztiválszínházában. (Kanyó Béla felvétele).

ISBN 978-963-89842-4-1
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 Kft., Debrecen
Felelős vezető: Kapusi József

| | |
|--|-----|
| <i>Lőrinc Katalin:</i> Az alkotói szándék és a nézői értelmezés viszonyának egyes összefüggéseiről | 132 |
| <i>Macher Szilárd:</i> A társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatása a táncnyelvek fejlődésére | 137 |
| <i>Mizerák Katalin:</i> Az intézményes táncoktatás lehetőségei hazánkban 2013-ban. Táncművészi életpályamodell és / vagy táncpedagógusi életpályamodell? | 155 |
| <i>Pirovits Árpád:</i> Bálványimádat és tabudöntés, avagy hol vannak a szteptáncsztárok ma? Tényfeltáró kalandozás az amerikai szteptánc világában | 169 |
| <i>Sándor Ildikó:</i> Esztétikum az ölbeli játékokban | 172 |
| <i>Szőnyi Vivien:</i> A moldvai csángó táncok funkcionális és formai-stiláris változásai | 180 |
| <hr/> | |
| Beszámoló az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2013. évi működéséről | 189 |
| Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja harmadik kutatási évének eredményeiről | 192 |

A KONFERENCIA PROGRAMJA

2013. november 8. (péntek)

9³⁵ A konferencia megnyitása

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

| | |
|--|--|
| 1. (plenáris) szekció: Alkotás – befogadás 9⁴⁵–11¹⁵ | |
| <i>Szekcióvezető:</i> Major Rita | |
| <i>Fodorné Molnár Márta:</i> A posztdramatikus színházi műfaj megjelenése a táncművészetben | |
| <i>Hegedüs Sándor:</i> Jelmeztelenség a táncszínpadon | |
| <i>Pirovits Árpád:</i> Bálványimádat és tabudöntés, avagy hol vannak a szteptáncsztárok ma? Tényfeltáró kalandozás az amerikai szteptánc világában | |
| 2. szekció: Tánc történet 11⁴⁵–13¹⁵ | 3. szekció: Képzés és oktatás 11⁴⁵–13¹⁵ |
| <i>Szekcióvezető:</i> Bolvári-Takács Gábor | <i>Szekcióvezető:</i> Fügedi János |
| <i>Major Rita:</i> Diderot, Cahusac és a többiek. Értelmezési kulcsok a felvilágosodás táncelméleti és -kritikai szemléletéhez | <i>Mizerák Katalin:</i> Az intézményes táncoktatás lehetőségei hazánkban 2013-ban. Táncművészi életpályamodell és / vagy táncpedagógusi életpályamodell? |
| <i>M. Nagy Emese:</i> Kánonképződés és tánckritika | <i>Gáspár Emese:</i> Tanítás a művészetben – művészet a tanításban |
| <i>Tóvay Nagy Péter:</i> Teológusok a tánc védelmében. Táncpárti érvelés Tomcsányi Lajos és Radácsi György műveiben | <i>Kun Katalin:</i> Fütkészek a művészetek világában |

| 4. szekció: Néptánc 15 ¹⁵ –17 ¹⁵ | 5. szekció: Művészet és társadalom 15 ¹⁵ –17 ¹⁵ |
|---|---|
| Szekcióvezető: Mizerák Katalin | Szekcióvezető: Németh András |
| Sándor Ildikó: Esztétikum az ölbeli játékokban | Macher Szilárd: A társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatása a táncnyelvek fejlődésére |
| Fügedi János – Vavrincez András: A látvány hangja. A tánc és a zene szinkronjának megállapítása a néptáncgyűjtések korai filmfelvételein | Forgács D. Péter: Josephine Baker, valamint az erkölcs, a politika és a társadalmi konfliktus. Ízelítő a tánc gondolati rendszereiből és a viszonyítás módszertanából |
| Kovács Henrik: A néptánc titkos törvénye. Egy mezőföldi kanásztánc csodája | Bolvári-Takács Gábor: Adatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszakának történetéhez (1945–1958) |
| Lévai Péter: Így kell járni, úgy kell járni? Így is lehet járni... | Varga Sándor: A zseni és a deviáns Példák a folklorizáció működésére a mezőségi tánckultúrában |

17⁴⁵ Könyv- és folyóirat-bemutató a főiskola Vályi Rózsi Könyvtárában, majd kötetlen beszélgetés a konferencia előadói és hallgatói részére:

- *Kultúra-érték-változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban.* A 2011-es tudományos konferencia előadásai. Bemutatója: Németh András.
- *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Az MTF OTKA kutatócsoportjának forráspublikációi. Bemutatója: Bolvári-Takács Gábor.
- *Táncstudományi Közlemények*, 2013/1. szám. Bemutatója: Tóvay Nagy Péter.

| 6. szekció: Alkotás – befogadás 9 ³⁰ –11 ³⁰ | 7. szekció: Fiatal kutatók tudományos előadásai 9 ³⁰ –11 ³⁰ |
|--|---|
| Szekcióvezető: Fodorné Molnár Márta | Szekcióvezető: Felföldi László |
| Lőrinc Katalin: Az alkotói szándék és a nézői értelmezés viszonyának egyes összefüggéseiről | Kovács Dóra: A női szemlélet helye a néptáncutatásban |
| Károly Róbert: „Az alkotás barlangja” Az alkotó, a műalkotás, a megőrző befogadás és a kritika misztériumának „rítusai” az akadémiai táncműhelyek új motivációihoz | Hanusz Zsuzsanna: A reformkor társastáncélete a Regélő- Honművész, a Regélő Pesti Divatlap és a Pesti Divatlap tükrében. Egy forrásanyag-vizsgálat szempontrendszeréről, tapasztalatairól és további lehetőségeiről |
| Kovács Ilona: Balett vagy pantomim? Elsa Galafres szerepe Dohnányi Ernő <i>Pierrette fátyola</i> (op. 18) című színpadi művének értelmezésében | Kukár Barnabás Manó: A magyarországi románok táncfolklorisztikai kutatásáról. Történet, kritika és lehetőségek |
| Bán András: Rugalmas és láthatatlan ketrec. Esettanulmány: fotográfiaértelmezése | Szőnyi Vivien: A moldvai csángó táncok funkcionális és formai-stiláris változásai |
| | Gulyás Anna: A cselekménytelen kortárs táncelőadás és a klasszikus zene találkozása Gergye Krisztián <i>Zyklon-B</i> című előadásában |
| | Mlakár Zsófia: Emlékezet, konstrukció, történelem a 20. század második felének miskolci tánc történetén keresztül. Egy induló kutatás módszereiről és várható eredményeiről |

| |
|--|
| 8. szekció: Fiatal kutatók gyakorlati-módszertani referátumai 11 ⁴⁵ -12 ⁴⁵ |
| <i>Szekcióvezető:</i> Lőrinc Katalin |
| <i>Székelly Szilveszter:</i> „Corriger et polir”, avagy a klasszikus balett befogadhatósága a versenytáncban |
| <i>Budainé Balatoni Katalin – Nagy Ágnes:</i> Készség- és képességfejlesztés népi játékkal, táncos feladatokkal sérült és ép gyermekeknél |
| <i>Kiss Alexandra Terézia:</i> Készség- és képességfejlesztés a népi gyermekjátékok által családi napköziben. Preventív fejlesztés |
| <i>Csendom Erika:</i> Részképességzavarral küzdő gyermekek fejlesztésének lehetőségei a próbateremben. „Gyertek, gyertek játszani” |

13⁰⁰ *A konferencia zárása:* Németh András

A konferencia tematikája kapcsolódik a 2013. évi Martin György üléshez, amely a Magyar Etnokoreológiai Társaság, az MTA BTK Zenetudományi Intézete és az MTA I. Osztály Néprajztudományi Bizottság Táncstudományi Munkabizottsága közös programja.

Bán András

Rugalmas és láthatatlan ketrec

Esettanulmány: fotográfiák értelmezése

Az a kis – és a mögötte kibontakozó nagyobb – történet, amelyet szeretnék elmesélni, még számomra sem teljesen körvonalazódott. Évtizedek óta foglalkozom családi fotográfiák vizsgálatával, s oktatom e tárgyat a Miskolci Egyetem kulturális antropológia szakán. Ugyanakkor az elmúlt esztendőben lehetőségem nyílt néhány, mondjuk így, alkalmazott antropológiai kezdeményezésben való részvételre. Ezek egyike volt a Bán Ildikó alapította Felföldi Táncarchívum. A szakmai hagyományok iránti tiszteletből létrejött táncarchívum a színpadi tánc eseményeinek archiválásán túl kiterjeszti figyelmét mindazon intézményekre és személyiségekre, amelyek, illetve akik a tánc oktatásával, gyakorlásával, előadásával állnak kapcsolatban, azaz egy város, egy régió sajátos kulturális szegmensének komplex leírását igéri.

A táncarchívum munkálatai során számos kutatás-módszertani kérdés került elő. Elsősorban az: mit gyűjtünk, ha maga a legfontosabb forrás, a tánc nem archiválható, a létrejöttének pillanatához kötött, akkor és ott érvényes? Még egy filmfelvétel vagy egy videó is csak dadogó beszámoló a mozgások logikájáról és poéziséről. De esetünkben aligha számíthatunk akár csak ilyen forrásokra. S ha újságkivágásokból, fotókból és beszélgetésekből áll majd az archívum, lehetőséget kínál-e annak megválaszolására, milyen volt egy sajátos, nehéz sorsú közép-európai középváros táncművészete az emlékezés számára feltáruló időszakban? Ez a kérdés töredékesen válaszolható meg, ám találhatunk helyette más, árnyaltabban kifejtendő problémát: egy város, egy régió tánc-kultúrájának lehetséges vizsgálatát, az azt megformáló személyiségek pályaképét, s ezáltal főként bizonyos történeti toposzok érvényességének vizsgálatát.

Ez utóbbi szempontra a kutatás tanácsadója, Kunt Gergely történész mutatott rá az első interjú tanulmányozása után. A társasági tánc szerepe a Rákosi-korszakban, vagy a néptánc-mozgalmak kontinuitása a Gyöngyösbokrétától a táncházakig föltárja, hogy a nagytörténelem dátumai és a lokális társadalomtörténeti mozgások, törésfelületek, mentalitások változásai nincsenek szinkronban egymással.

Fordítsuk ezúttal figyelmünket az archiválás során kezünkbe került néhány fotográfia értelmezésére. Vegyük kézbe a képek ezen konkrét csoportját, s próbáljuk elgondolkodni arról, hogy milyen kulturális, szakmatörténeti, élettörténeti összefüggésekben szólnak meg a vizuális üzenetek. „A kultúra, miként a nyelv, latens lehetőségek távlatát kínálja az egyénnek – kezdi Carlo Ginzburg (2011, 32) a történeti „sűrű leírást” sikerre vivő könyvében – egy olyan, rugalmas és láthatatlan ketrecet, melyben a feltételekhez kötött szabadságát gyakorolhatja.” Az alkalmi kultúraváltás pedig, például az iskoláztatás, a tanulmányút, folytathatjuk Ginzburg gondolatát, ezen látens lehetőségeket körvonalazottakká teheti, hogy a tapasztalatokból a feltételes szabadság újragondolása elinduljon – avagy az elveszett lehetőségek fájdalommal rakódjon le.

A következő három fénykép kicsit ügyetlen, házilag eszközökkel véghezvitt képmanipuláció. Egy-egy táncos mozdulatot kiragadtunk kontextusából, s megpróbáljuk leírni csupán azt, amit látunk. Bán Ildikó táncpedagógus kommentárja a fotókhoz a következő.



1-3. kép

„Minden ízében táncos testet látunk. Vékony, gyönyörűen megmunkált izomzat. Hosszú nyak, hosszú végtagok. Teste a kor klasszikus balett »testigényének« is megfelelt volna. A fotókon minden »megállított mozdulat« elmondható, leírható, felismerhető. Tisztán kivitelezett mozdulatok, helyes testtartással. Az első a fotó alapján nagyon egyszerű mozdulatnak tűnik. Lábujjhegyre áll valaki, felteszi a karját és a kép kedvéért mosolyog. De nem ez történik. Egy fordulat indítását vagy érkezését láthatjuk. Tehát lendületben van. Ha ez a kép valóban lendületben elkapott, csak abban az esetben készülhet ilyen tiszta »pózfoto«, ha a táncos nagyon tudatosan, úgynevezett jó testtudattal rendelkezik. Ura a saját mozdulatainak és testének (1. kép). A második képen a fotós az ugrás érkezésének pillanatát kapta el. Mozdulatművészeti szemszögből tökéletes szabad karhasználat. A karon kívül a mezítlábasság árulja el, hogy balettről szó sem lehet. Isadora Duncan óta ez a szabad tánc egyik jelképe (2. kép). A harmadik mozdulat a legösszetettebb. Off balance helyzet. A stabil állásból kidőlve, csak az egyik lábon áll, az is relevében, vagyis a teljes testet egy kis ponton tartja meg, féltalpon. Másik lába elől behajlítva lefeszített lábfejjel. Mindez a derékból mély hátrahajlással megdőntve, karjai a háta mögött feszesen. Szakmai szemmel látható az is, hogy a mozdulat vége biztos siker. A megfelelő izmokat feszíti ehhez a »fotó pózhoz«, hogy ezt a nagyon látványos mozdulatot és nélkül esztétikusan végrehajthassa. Könnyed, nem vegyül bele semmilyen »izzadságszag« (3. kép). Profi. Irigylésre méltó test, irigylésre méltó technikai tudással... Elgondolkodtató, hogy abban a korban, ahol nem készíthettek sorozatfotót és az expozíciókkal is takarékoskodtak, hogy sikerült ennyire tökéletes mozdulatképet készíteni.”¹

Analógiaként felidézhetünk egy sor képet a harmincas évek magyar fotóművészeitől. Következzen egy válogatás a netről (4-6. kép), de rendkívüli sok ilyen típusú fénykép található a 2012 óta feltűnő bőséggel áradó mozdulatművészeti kiállítások és kiadványok anyagában.



4-6. kép

Közismert, hogy ez a meglehetősen heterogén modernista mozgalom a klasszikus balett, a társasági tánc, a néptánc, a testnevelés, és tágabban a polgári testkultúra megmerevedő formáit bírálva Dalcroze, Duncan, Mensendieck és Lábán kezdeményezései alapján tudományos, egészségügyi, oktatási, valamint mozgalmi érvekkel és tapasztalatokkal a mozgás új lehetőségeit kereste. Magyarországon Dienes Valéria, Madzar Alice, Szentpál Olga és Berczik Sára voltak a mozdulatművészet iskolateremtő mesterei. Az első három fotó a harmincas évek bármelyik iskolájában készülhetett volna. Nagyon hasonló felvételek maradtak fenn például Etiről, Nagy Etelről, Kassák Lajos nevelt lányáról, akinek rövid életét férje, Vas István író örökítette meg drámai elevénységgel. Memoárjában így nevezi meg Eti céljait: elképzelése szerint „a mozdulatművészetnek a test természetes mozgásából kéne kiindulnia [...] célja mindenki testének anatómiailag adott harmóniáját, azaz harmonikus lehetőségeit kifejleszteni. A mozgalom egyéni művészetének viszont ebből a természetes mozgásból, ebből az egészséges és általános testdinamikából kiindulva a modern tánc kifejező erejével és technikájával, de az affektáció elkerülésével kell eljutnia olyasféle magasrendű szépségig, amelyet a balett valaha, fénykorában, utoljára Gyagilev idején létre tudott hozni” (Vass 1983, I. 300). Az újítástól egy új klasszikus formához vezető út sokakat izgatott, így Berczik Sárát is: „A tudatosan megalapozott technika nyitja meg az utat az új mozgásformák rendszerének szabad kibontásához” (P. Berczik 1995).

Tehát ahol most tartunk: egy jól kijelölt, a képek témájából következő, de a rendelkezésre álló narratíváktól független aspektusból elkezdjük a képleírást. A fotográfiák társadalomtudományi kezelésénél ez nem elegendő. Maga a képbemutató is hiányos, és szükség lenne még a képtárgy, a konkrét fotográfia leírása, illetve a kép és a képtárgy közvetlen kontextusainak feltárása is. Lép-jünk azonban most tovább, mutassuk be a képhez rendelkezésre álló, adott narratívákat. Vázlatosan ismert a képen szereplő személy életpályája.

Akiről ezek a felvételek készültek, Kovács Imréné Balogh Teréz (1922–2005) a táncos világban ismeretlen, nem jegyzik a mozdulatművészet mozgalmárai között. Életének legnagyobb részét Hajdúböszörményben élte le. Apai nagyszülei kocsmárosok voltak, jövedelmező útszéli kocsmákat tartottak fenn Hajdúböszörmény és Debrecen között. Édesapja és annak fivére beiratkozott Pesten egy színésztanodába. Édesapja színész, táncos, táncpedagógus lett, s ugyanez volt a mester-sége édesanyjának is. Szülei Erdély és Pest után 1927-ben Hajdúböszörményben állapodtak meg. Két bátyja, Sándor és Géza is tánctanár lett. A nagyszülőktől az unokáig mindenki érintett volt a társastáncban és a néptáncban.

¹ Bán Ildikó személyes közlése.

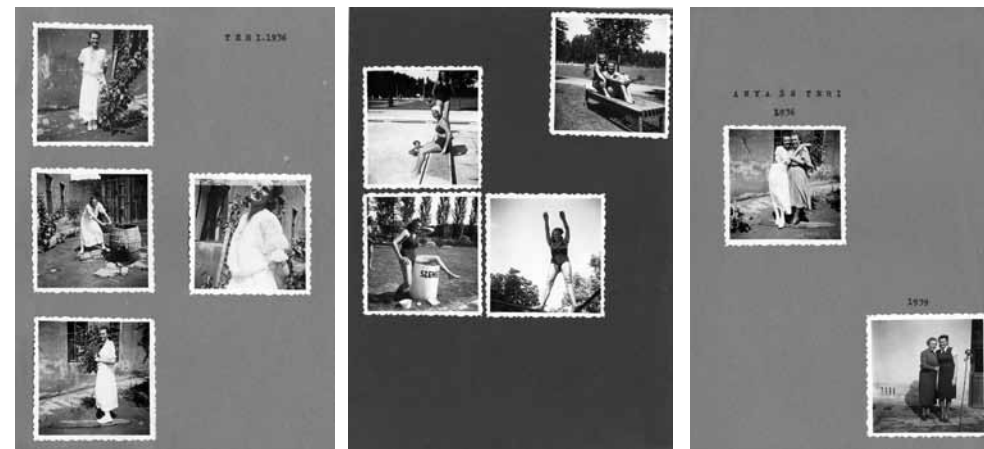
Terézia – vagy, ahogy a családban hívták: Teca – szintén Budapesten kapott szakmai képzést. 1939-ben végezte el a Tánc- és Mozdulatművészet-tanítóképző Országos Tanfolyamot. Berczik Sára volt rá nagy hatással, vele élete végéig kapcsolatban maradt. Teca azonban Hajdúböszörményben telepedett le, nem úgy, mint bátyjai. Tánctanárként először édesanyjával tanított párhuzamosan, majd a hatvanas évek után teljesen Teca vette át a böszörményi oktatást. A kultúrházban tanított. Oktatott versenytáncot, alapítója volt a helyi néptáncgyűttesnek. Pestre járt továbbképzésekre, gyerekeket kísért versenyre. Férje a téészenben volt könyvelő. Szabadidejében jógázott. Két gyermekük született, egyikük sem folytatta a család tánctanári hagyományát. Fia Debrecenben tanár, édesanyja halálakor ő rendezte annak életrajzi adatait.

Tehát ahol most tartunk: a két narratíva, a fellelhető vázlatos életrajz és a szakmai képleírás között jelentős szakadék tátong. Az adatsor az életét a körülményekhez igazító, alkalmazkodó személyiséget ír le. A fotókon a szabad táncba teljes személyiségét belevívó, jól felkészült, nyitott, újító személyiségre tekintünk szakszerűen elkészített felvételeken. A szakadék az életút, azaz az adott társadalmi környezet által létrehozott konstrukció, látens keret, illetve az élettörténet, a megélt, szubjektív, szimbolikus funkciókban megnyilvánuló narratíva között feszül. A családi hagyomány, az anyai szerep, a helyben elfogadott táncpedagógusi magatartás, s még a nagytörténelem is markánsan formálta az életutat. A fotókon illúzióként felbukkanó mozdulatművészetet, mint az imperializmus egyik jellemző irányzatát, a rothadó kapitalizmus egyik művészeti bomlástermékét 1948-50-ben betiltották, s teljes rehabilitációjára valójában az utóbbi egy-két évben került csak sor. A vágyakat, személyes célokat és a konfliktusokat megfogalmazó élettörténeti beszámolót már nem kaphatjuk meg Teca nénitől, más források, családtagok beszámolóí állnak rendelkezésünkre. Ezek egyikében, a Fügeczkiné Balogh Mária 70 esztendő miskolci táncpedagógussal, Teca unokahúgával készült interjúban bukkan föl az a motívum, hogy az itt idézett képeket, és még további néhányat nagynénje egész életében nézegette, ezeket függesztette ki böszörményi lakásában a zongora melletti falon. S a diszkrepancia még csak növekszik, ha a házilagosan retusált fotók helyett az eredetire tekintünk rá a falusias udvarral, a tyúkokkal, a porral, a motorkerékpárral. Teca 1939-ben, pesti végzésének évében odahaza, a böszörményi ház, vagy a bodaszőlői tanya udvarán beállva készítette ezeket a képeket privát fotóként (7-9. kép).



7-9. kép

Ami a két narratíva alapján különösebb pszichologizálás nélkül is sejthető, azt egy harmadik narratíva, a Fügeczkinével készített szakmai interjú meg is erősíti: „Teca szerette volna a mozdulatművészetet tanítani, ám ahogy akkor mondták Böszörményben: »de hülye ez a nő«. Az ottani »világ« másról szólt. Mégis, Teca később is szeretett ilyen nagy, széles mozdulatokat tenni, a mozdulatművészetből átvett ugrásokat viccből alkalmazni. Különben szigorúan betartotta a szabályokat, hisz valójában ezt a szabadságot egyik akkori táncstílus sem engedte. A mozdulatművészet által elvetett klasszikus balettet is a későbbiekben sikeresen oktatta gyerekeknek.” Kisiklott, boldogtalan ember lett volna Teca? Az emlékező így folytatja: „élettel teli, vidám, szép nő volt. Mindenki ismerte a városban. Társaságban kérésre a zongorához ült és társastánczenéket játszott” (10-12. kép).



10-12. kép

Tehát ahol most tartunk: összefűztünk pár családi fotót, valamint a leírás és emlékezés néhány, nyelviileg nagyon különböző, de egyként képeinkre vonatkozó narratíváját. Hagytuk, hogy ezen források együtteséből kirajzolódjon a képértelmezés, s azon keresztül az élettörténet egyik kulcsmozzanata: az életvilág felfüggesztett kritikájából hogyan válik gyerekeket szórakoztató ugrándozás.

Korábbi kutatásokban találunk nem egy példát történeti, biografizált személyiség kapcsán vizuális életút összeállítására. Ezen esetekben egy-egy tudós szerkesztő mozgósította a családi és közéleti fotótárat, s a válogatott, összerendezett képanyagot az életpálya alapján képaláírásokkal látta el. Néhány kivételes esetben még arra is akad példa, hogy maga a híres ember mondja el képes-szöveges élettörténetét: ilyen volt például sok évtizede az *Új Írás* című folyóirat *Pályám emlékezete* sorozata. Arra is akad példa, hogy egy hétköznapi ember élettörténetét rögzítse a kutató privát képek nézegetésével, és ennek során narratív interjú készítésével. Az ilyesfajta, vizualitásra támaszkodó narratívák természetükből adódóan ritkán kerülnek publikálásra, inkább szakdolgozatok részei.

Hasonlóan kevésbé jutnak el a nyilvánosságig a megszerkesztett családi albumok. Ez esetben általában a család egy tagja, mint afféle naiv antropológus egybegyűjti, szerkeszti és kommentálja a családtörténet egy szakaszát. Ezen albumokhoz más forrás ritkán áll rendelkezésre, így sorsuk idővel egy poros múzeumi raktárzug, a bolhapiac vagy egy szemetes edény.

A mi esetünkben nem a szerkesztő, s nem is az élettörténet megélője szólalt meg, hanem különböző indíttatású és nyelvi szerkezetű források széles körét próbáltuk bevonni, hiszen a Teca

Adatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtan szakának történetéhez

(1945–1958)

nénihez hasonló köztes személyiségeknél általában bőséggel kínálkozik kiaknázatlan lokális narratíva és adatoltság. A rendelkezésünkre álló források egymást értelmezték, így a szerkesztő feladata ezen értelmező logika felismerése volt. Az ilyesfajta elemzés számára izgalmas kihívás egy konkrét, sűrű fotográfia rétegeinek szétválasztása, a tér- és időkeretek elkülönítése. Van esélye megragadni a kép készítőjének, alanyának és elgondolt nézőjének tapasztalatait, hogy ezáltal kirajzolódjék egy lokális életvilág. Most azonban inkább azon lehetőséggel élünk, hogy egyazon fotó többféle szakmai olvasattal rendelkezik, másként látja egy-egy specialista szeme. Egy képsorozatnak egészen más elemei hordoznak jeleket és tartalmakat, mondjuk, a meteorológus, a divattörténész vagy az ortopéd orvos számára. Jelen szövegünk újdonságának az esettanulmány érdekességén túl talán ez tekinthető: a szakértői narratíva összeolvasása az élettörténet szimbolikus megnyilvánulásaiival.

S ha Ginzburggal kezdjük, zárjuk a szellem régészetének másik meghatározó szerzőjével, Foucault-val (2000, 60): „a tudás egyetlenegy formájába kell befogadni mindazt, amit valaha láttak vagy hallottak, amit a természet vagy az emberek elbeszélnek a világ, a hagyományok és a költők nyelvén”.

Irodalomjegyzék

- Ginzburg, C. (2011): *A sajt és a kukacok*. Európa, Budapest.
 Foucault, M. (2000): *A szavak és a dolgok*. Osiris, Budapest.
 P. Berczik Sára (1995): *Mozdulatművészet*. <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/mozd1.htm>
 Vass István (1983): *Nehéz szerelem*. Szépirodalmi, Budapest.

Előadásomban a mai Színház- és Filmművészeti Egyetem egykori Táncfőtan szakának történetéhez szolgálok adalékokkal. Nincs könnyű helyzetem. A szóba jöhető források erősen szubjektívek, az intézmény könyvtárában a korabeli feladatokra, tantervekre, oktatókra és hallgatókra vonatkozóan semmilyen információt nem találtam, kivéve a főiskola szűkszavú korabeli értesítőit.¹ Nincsenek adatok az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában sem. Az iskola alapításának centenáriumára készült tanulmánykötetben a táncfőtan szak egyáltalán nem szerepel (Csillag 1964).

A szak egykori hallgatói közül 1989-ben Juhász Mária (Juhász 1989), 1990-ben Vadasi Tibor (Vadasi 1990) tette közzé emlékeit. A két írás időben kiegészíti egymást, dokumentumokra azonban csak Vadasi hivatkozott, a birtokában levő iratok alapján. Nánay István 2005-ös kismonográfijában a táncfőtan szakról olvasható részletek kizárólag Vadasi munkáján alapulnak (Nánay 2005).

Némileg jobb a helyzet az 1951-ben alapított *Táncművészet* című folyóirattal, amely rendszeresen közölt híreket a táncfőtan szakról. Az összefüggések feltárására azonban legfeljebb Merényi Zsuzsa programadó áttekintése alkalmas, de ez is csak egy bizonyos periódusát és oldalát világítja meg a képzésnek (Merényi 1955).

Levéltári kutatásaim alapján 1949 előttről, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium (a továbbiakban: VKM) felügyeleti időszakából sikerült érdekes iratokat találnom. Az ezt követő periódus, a Népművelési Minisztérium felügyeleti korszaka még feltárára vár.

Ami bizonyos: a táncfőtan szak szerepe, súlya, célja és feladatköre az intézményben mindvégig kiforratlan maradt. Ígéretes kezdeményezésről volt szó, amelynek története nagyjából három szakaszra osztható: 1945–50: táncrendező képzés, 1950–52: néptánc-koreográfus képzés, 1952–57: táncpedagógus képzés. Nem beszélhetünk azonban egyértelmű korszakhatárokról, mert a képzésben részt vevő évfolyamok olykor saját képzési ciklusukon belül szembesültek az addigi tanmenet problémáival, ám az új elvárásokat gyakorta csak felmenő rendszerben vezették be. Nem világos a szak szervezeti elhelyezése sem – főtan szakról a kezdetekkor még nem beszélhetünk. Azt azonban rögzíthetjük, hogy a táncosképzés létrejöttében és működésében három személy játszott meghatározó szerepet: Hont Ferenc (1907–1979), aki 1945 és 1948 között igazgató volt, Szentpál Olga (1895–1968), az 1945 és 1952 közötti tanzakvezető, valamint Merényi Zsuzsa (1925–1990), az 1952 és 1955 közötti főtan szakvezető (részletes életrajzok: Székely 2007; L. Merényi 1979; Lőrinc 2013).

Ami az előzményeket illeti, a Színház- és Filmművészeti Egyetem alapítása a 19. század második felére nyúlik vissza. Az Országos Színházi Tanoda 1865-ben nyílt meg. 1887-ben a kormányzat integrációs lépésre szánta el magát: az (1885-ben felvett nevén) Országos Színházi Iskola és a Zeneakadémia összevonásával Országos Magyar királyi Zene- és Színházi Akadémia

¹ (1) *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945-1955. tanévekről*. (2) *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Évkönyve az 1957-1958. tanulmányi évről*. (3) *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Évkönyve az 1958-1959. tanulmányi évről*. Sajnos, az elsőként említett értesítő lényegében csak az 1955. évi kurrens adatokat közli.

létesült. Ezáltal a színészképzés is felsőfokúvá vált. A szimbiózis hat éven át létezett: 1893-ban ismét önállósult a két iskola. Az Országos Magyar királyi Színművészeti Akadémia (a továbbiakban: SzAk) felsőfokú intézményként működött tovább (erről részletesen *lásd*: Bolvári-Takács 2002). Az intézményben tánctanítás a kezdetektől folyt, a tanárok 1865 és 1882 között Campilli Frigyes, 1882 és 1899 között Kobler Ferenc, 1895 és 1936 között Brada Ede, 1905 és 1924 között Róka Pál, 1924 és 1935 között Szentpál Olga, 1939 és 1944 között P. Róka Éva voltak (Csillag 1964, 316–317).

A SzAk 1945-1948 közötti fejlődése sok tekintetben a Magyar Kommunista Párt művészetpolitikai elvárásait tükrözte. Ebben döntő szerepet játszott az 1945 augusztusában igazgatóvá kinevezett Hont Ferenc, aki jelentős munkásmozgalmi múlttal és színházrendezői szakmai tapasztalattal rendelkezett, ráadásul már a '30-as évektől publikálta a színészképzésre és a színháztanításra vonatkozó reformgondolatait (Hont 1960, 7–120). Hont a megváltozott képzési igényeket új oktatási egységek létrehozásával kívánta megoldani, alapvetően átszervezte az intézményt, a képzési struktúrát jelentősen kibővítette, és számos baloldali művésszel és tudóssal frissítette a tanári kart. A Színház- és Filmművészeti Főiskolává történő átszervezés elsősorban az ő érdeme. Hont a színháztudomány és a filmgyártás átalakításában is tevékeny részt vállalt, s állandó nyüzsgésével kivívta az ekkor már teljhatalmú Révai ellenszenvét. Így 1948-ban megválni kényszerült a főiskola vezetésétől, néhány évig pozíciókból pozíciókba vándorolt, végül 1952-ben megállapodott az általa megszervezett Országos Színháztörténeti Múzeum élén (vö. Székely 2007).

Hont Ferenc 1945-ös fejlesztési terveiben szerepelt a táncművészeti tanszak létrehozása is. A SzAk tánc-tanszakának megindítására 1945 májusában, tehát időben elsőként, Szentpál Olga készített tervet, amelyet Ortutay Gyula közvetítésével eljuttatott a VKM-be.² A hatás nem maradt el. Bár Hont 1945 júniusában még tánc nélkül készítette el és nyújtotta be a SzAk tantervét, ugyanezen év augusztusában már részletes táncosképzést tervezett hét szakon (táncművész, táncos, táncrendező, koreográfus, balettmester, tánctanár, táncművészeti kutató). Tervezetét októberben a nyilvános táncoktatást felügyelő belügyminiszterhez is eljuttatta, a VKM-ből meg is rótták érte, a „szolgálati út” megkerülése miatt.³ A nagyszabású terv meghiúsult, 1945 őszén a színiakadémián csak a táncrendező szak indult el, Szentpál Olga vezetésével. Kissé megkésve, októberben, a Magyar Táncitanítók Országos Szabadszervezete írásban tiltakozott Hont terve ellen, kifejezve, hogy a táncművészképzés fent vázolt mélységű megvalósításához a SzAk-nak sem személyi, sem szakmai kapacitása nincs. A levelet tizenegyen szignálták, köztük pl. Brada Rezső, Harangozó Gyula, Nádas Ferenc, Pallay Anna.⁴ Mindez nem akadályozta meg, sőt alkalmasint megerősítette Szentpál Olgát abban, hogy 1946 áprilisában Ortutay Zsuzsával és Rabinovszky Máriussal együtt előterjesztést tegyen Keresztury Dezső vallás- és közoktatásügyi miniszternek önálló Táncművészeti Főiskola létrehozására (a dokumentumot *lásd*: Bolvári-Takács 2013). A terv nem kapott kormányzati támogatást, ellenben alkalmas volt arra, hogy a mozdulatművészek körében heves vitákat váltson ki.

Az 1945 augusztusában közzétett felvételi felhívásban végül a táncművészeti csak egy volt a meghirdetett hét tanszak közül. Az első évfolyam különleges felvételi feltételeit így határozták meg: „a táncművészeti tanszak három csoportra tagozódik: 1. Táncművészképző csoport (négy évfolyam), 2. Táncrendező és koreográfusképző csoport (négy évfolyam), 3. Táncművészeti tanárképző csoport (öt évfolyam). A felvétellel jelentkezőknek megfelelő külsővel, egészséges testalkattal, a 2. és 3. csoportba jelentkezőknek ezenkívül tiszta magyar beszéddel és egészséges hanganyaggal is rendelkezniük kell. Az 1. csoportba jelentkező férfiaknak a 17, a nőknek 15 évesnél

² Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MOL) XIX-I-1-i 4404/1945.

³ MOL XIX-I-1-i 48.800/1945., 64.665/1945., 64.922/1945.

⁴ MOL XIX-I-1-i 73.552/1945.

idősebbnek kell lenniük A 2. és 3. csoportba jelentkezőknek a 18. életévnél idősebbnek és legalább érettségi végzettségnek megfelelő műveltségűnek kell lennie. A felvételi vizsga anyaga: 1. a táncművészeti csoportba való felvételnél: a jelentkezőknek a felvételi vizsgát megelőzően nyert tánc-tanulmányainak gyakorlati anyaga. Ennek híján egy lassú és egy gyors ütemű tánc bemutatása. Ezen felül a vizsgabizottság által adott táncfeladat rögtönzött megoldása. [...] 2. a táncrendező és a 3. a táncművészeti tanárképző csoportba való felvétel feltételei azonosak a rendezői tanszak, illetve a színháztudományi tanszak írás- és szóbeli feltételeivel. A gyakorlati felvételi vizsga anyaga azonos az 1. táncművészeti csoport felvételi vizsga anyagával.”⁵

Az 1945-ben és utána felvettekből, komoly lemorzsolódással, 1951-ig mindössze hat hallgató kapott diplomát, elsőként 1949-ben Ligeti Mária, Roboz Ágnes és Szekeres Júlia. A képzés magán viselte az induló szakok minden gyermekbetegségét, a hallgatók nem voltak megelégedve az egyébként szigorú, és az elméleti alapokat is számon kérő Szentpál Olgával sem. Megkérték Berczik Sárát, hogy vegye át az osztályt, de ő elhárította az ötletet.⁶ Az órák zöme megegyezett a színházi rendező szakos hallgatókéval, egyebekben a tananyag erősen magán viselte Szentpál Olga magániskolai tantárgyainak ismertetőjegyeit. Az oktatók főleg családtagjai és tanítványai közül, egykori magániskolájának tanári karából kerültek ki, mint Lőrinc György, Ortutay Zsuzsa, Rabinovszky Máriusz, Szentpál Mária, bár tanított Géczy Éva, László-Bencsik Sándor, Szalay Karola, Rábai Miklós is. 1948-tól a hallgatók bekapcsolódtak a néptáncmozgalomba, gyűjtőutakra indultak (Juhász 1989, 63; *lásd* még: Kővágó 2009).

Közben a 100/1948. (I. 8.) Korm. rendelet az Országos Magyar Színművészeti Akadémia nevét Országos Magyar Színművészeti Főiskolára változtatta, és a szervezeti és működési szabályzatok jóváhagyását köztársasági elnöki hatáskörbe utalta. Emellett 1947/48 fordulóján a kormány a 150/1948. (I. 16.) Korm. rendelettel végrehajtotta a színművészeti és filmművészeti főiskolává történő átszervezést is. A jogszabályt a kormány 1947. december 30-án fogadta el, de mivel csak 1948. január 16-án hirdették ki, így az nem kimondta, hanem megerősítette a január 8-ai névváltoztatást, egyúttal leszögezte, hogy a színművészeti vagy filmművészeti főiskola elnevezést más nem használhatja. A rendelet szerint a főiskola a magyar színművészet, filmművészet és más színháztudományok művészetek nevelési és oktatási szerve, továbbá kutató intézménye. A tanulmányi idő négy év, amelyet a vallás- és közoktatásügyi miniszter – aki jogosult a tanszakok meghatározására is – ötre emelhet. A főiskola három tagozatra oszlik: tanintézet (élén a tanulmányi igazgatóval), tudományos intézetek (élén a tudományos igazgatóval) és gyakorlati intézmények (élén a művészeti igazgatóval). Az igazgatókat – miniszteri jóváhagyással – a főigazgató bízza meg, akit az államfő nevez ki. A főiskola szabályzatait a miniszter hagyja jóvá. A következő évben látott napvilágot a 4.307/1949. (XI. 5.) M. T. rendelet a Színház- és Filmművészeti Főiskola szervezeti szabályzata és tanulmányi rendje tárgyában. E jogszabály felszámolta azokat a korábbi autonómiákat, amelyeket a közvetlen államfői felügyelet biztosított. Az 1949 nyarán létrehozott Népművelési Minisztérium maga alá gyűrte az intézményt. A rendelet kimondta, hogy az intézmény saját művészeti ágaiiban az oktatás „legfelsőbb fokú intézménye”, amelynek élén a Népköztársaság Elnöki Tanácsa által kinevezett főigazgató áll. A főiskolai rendes tanárok kinevezését a rendelet a Népköztársaság Elnöki Tanácsa vagy a népművelési miniszter hatáskörébe utalta. Ezt követte a szervezeti felépítés meghatározása: 2 kar – színművészeti és filmművészeti –, 3 tanszak az oktatószemélyzetnek, 9 szak és 14 tanszék. Új tanszakok létrehozását, megszüntetését a rendelet népművelési miniszteri hatáskörébe utalta (a folyamatról részletesen *lásd*: Bolvári-Takács 2009).

A művészeti főiskolák főtanszaki intézeteiről szóló népművelési minisztériumi előterjesztés 1950 januárjában azt tartalmazta, hogy a Színház- és Filmművészeti Főiskolán táncművészeti

⁵ MOL XIX-I-1-i 134.971/1945.

⁶ Roboz Ágnes személyes közlése, 2013. november 25.

intézet is szervezendő, azzal a céllal, hogy „megkezdje a fölállítandó táncművészeti főiskola előmunkálatait és kidolgozza azokat a feladatokat, melyek a táncművészeti alap-, közép- és felsőfokú oktatásra várnak”. Ezt az előterjesztést azonban a miniszteri kollégium nem fogadta el.⁷

Az 1949-es szervezeti szabályzat a táncrendezőket a színházi rendezői tanszakhoz sorolta, de 1949-től már néptánc-koreográfus képzés indult, mert a hallgatók elégtelen előképzettsége, továbbá a néptáncsoportok számának ugrásszerű növekedése, valamint a szovjet hatás erősödése miatt képzési modellváltás vált szükségessé. Az 1949/50-es tanévben nagy létszámú, közel 15 fős táncrendező osztály indult, jórészt néptáncos előképzettségű fiatalokkal (Juhász 1989, 63). Így 1953-ban öten, a következő évben 14-en szereztek diplomát. A táncrendező szakból táncfőtanszagnak átkeresztelt szervezeti egység munkatervét Szentpál Olga az 1951/52. tanévre kidolgozta, ekkor a szakon az I–III. évfolyamok működtek (közli: Vadasi 1990, 101–105).

1951. november 10–11-én tanácskozást tartottak Budapesten a néptánc oktatásának módszertani kérdéseiről, amelyen mintegy 250 fővárosi és vidéki oktató és művész vett részt. A programban négy előadás hangzott el, közülük Rábai Miklós, Aszalós Károly, valamint László-Bencsik Sándor együttes-, illetve tánckarvezetőként szerepelt. Szentpál Olga pedig, mint a táncfőtanszak vezető tanára, az eredeti néptáncok átvételének kérdéséről beszélt, s a gyűjtések tapasztalatai alapján is a szisztematikus feltáró, elemző munkát szorgalmazta.⁸ A táncfőtanszak hallgatói 1951–52 folyamán a Baranya megyei Egyházasközség községében végzett néprajzi gyűjtést az 1946–47-ben betelepült moldvai csángók hagyományairól, táncairól. Az erről szóló összefoglaló cikket a *Táncművészet*-ben Hubay Győző, Simon Antal és Végvári Dezső jegyezte (Hubai, Simon és Végvári 1952).

1952 tavaszán azonban a másodéves hallgatók beadványban kérték a néptáncoktatás színvonalának emelést. Ennek egyik eredményeként 1952-től bekapcsolódott a tanításba az egykor Dienes Valéria köréhez tartozó néptánc-koreográfus, Molnár István, ugyanakkor Szentpál Olga levonta a konzekvenciát, és az 1951/52. tanév végén megvált a főiskolától (Vadasi 1990, 106).

A népművelési tárca gondban volt a szak vezetésével, mert a szóba jöhető koreográfusok mind nagy néptáncgyűtéseket vezettek. A *Táncművészet* 1952 szeptemberében adott hírt arról, hogy Merényi Zsuzsa kitűnő eredménnyel diplomázott a leningrádi Rimszkij-Korszakov Konzervatórium balettmesterképzőjében, s hazai munkáját megkezdte a SZFF Táncfőtanszakán és az Állami Balett Intézetben.⁹ A választás tehát a Szovjetunióból éppen hazatérő Merényi Zsuzsára esett, akivel a döntést – ellentmondást nem tűrve – Kenyeres Ágnes, a Népművelési Minisztérium művészetoktatási osztályvezetője közölte (Vadasi 1990, 106). Merényi – 27 évesen – hirtelen egyenrangúvá vált a többi főtanszakvezetővel, azaz Gellért Endrével, Háy Gyulával, Illés Györggyel, Keleti Mártonnal és Major Tamással.¹⁰

Merényi 1952. szeptember 8-án új koncepciót és óratervet készített, amelynek lényege az addigi kvázi rendező-koreográfus képzés szélesebb értelmű táncvezetői képzéssé alakítása. Az 1952/53-as tanév II–IV. évfolyamokkal indult, tehát első éveseket nem vettek fel, az utolsó évek pedig színpadi táncrendezői vagy csoportvezetői szakirányon fejezhették be tanulmányaikat (Vadasi 1990, 107–111). A népművelési miniszter 1952 decemberében kiadott utasítása az államvizsga követelményeit a táncfőtanszakon a következőképpen határozta meg: „A) Táncsoportvezetői tanszak. Diplomamunka: egész estét betöltő műsor bemutatása magyar népi táncokból, baráti népek táncaiból és történelmi társastáncokból. (A diplomamunka megvédése keretében a bemu-

tatott táncok néprajzi, stílustörténeti és módszertani vonatkozásait is ki kell fejteni. Írásbeli elemzés nincs.), valamint: marxizmus-leninizmus. B) Színházi táncrendező tanszak. Diplomamunka: mint a táncsoportvezetőknél, ezen felül balettánc bemutatása. (A diplomamunka megvédése keretében a bemutatott táncok néprajzi, stílustörténeti és módszertani vonatkozásait is ki kell fejteni.), valamint: marxizmus-leninizmus.”¹¹

Merényi vezetésével a szak tehát ismét átalakult, ténylegesen néptáncpedagógus-képzéssé, amelynek fő irányai a következők voltak: néptáncoktató, balettktató, táncrendező, kultúrotthoni táncvezető.¹² 1953. január 30-án a minisztérium művészetoktatási főosztályán értékelték a változásokat. Itt rögzítették, hogy elsősorban kultúrotthoni táncvezetőkre van szükség, táncpedagógus-képzés keretében, nem kizárva, hogy néhány tehetséges hallgató koreográfusként állhasson pályára.¹³ Ennek alapján jelent meg a *Táncművészet* 1953. májusi számában a megújított táncfőtanszak felvételi felhívása, amely a következőképpen szól:¹⁴

„A Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszaka központi kultúrotthonok, úttörőpaloták, megyei központi kultúrotthonok számára gyakorlati táncosokból 4 év alatt általános (azaz magyar néptánc, baráti népek táncai, történelmi társastánc és balett) pedagógusokat képez. A főtanszak hallgatói koreográfiával is foglalkoznak, amennyiben a táncpedagógia és a táncszerzés a gyakorlatban szorosan összekapcsolódik.

A főiskola elvégzésével állami táncpedagógusi diplomát kapnak a hallgatók.

A főtanszakra felvételi vizsgára jelentkezhet minden fiú és lány, aki: 1) 17-ik életévét betöltötte és 2–3 éve táncgyűtésben vagy másutt rendszeresen tanult táncolni és szerepelt színpadon. 2) Iskolai érettségi, vagy szakérettségi vizsgáját jó eredménnyel letette. (Akik vizsgát nem tettek, a többi felvételezővel egy időben jelentkezhetnek; akiket a felvételi vizsga bizottsága alkalmasnak tart a táncpedagógiai pályára, azok számára lehetőség nyílik, hogy 2 éves szakérettségi tanfolyamon vegyenek részt. A szakérettségi sikeres letétele után a főiskolán folytathatják tanulmányaikat.)

Felvételi kérvények beadásának határideje június 10. A kérvény mellé önéletrajzot kell mellékelni, amelyben feltüntetendő a táncos előképzettség is.

Az első felvételi vizsga időpontja: június 29-e és 30-a. Akik az első félévi vizsgán megfeleltek, a további kiválasztást szolgáló végleges felvételi vizsga befejezésének idejéig (július 3–4.) Budapesten tartózkodhatnak a főiskola költségén.

A felvételi vizsgán a következő feladatokat kell kielégítően megoldani: 1. A jelentkező által szabadon választott néptánc bemutatása (a felvételizők a tánchoz szükséges kottát hozzák magukkal). 2. Bemutatott néptánc-lépések gyors és helyes megtanulása. 3. Rögtönzés a bizottság által megadott szempontokra. 4. Ritmusgyakorlatok (ritmus-utánzás, felismerés stb.). 5. Fantáziagyakorlatok zenére. 6. A bizottság által megadott helyzetgyakorlat megoldása (színészi képesség vizsgálata). Ezen kívül a bizottság megvizsgálja a jelentkező testi adottságait (tágság, ruganyosság, hajlékonyság, szabályos alkat). A felvételi vizsgán gyakorló ruhában (blúz, illetve ing, tornanadrág) kell megjelenni. Akik az első felvételi vizsgán megfeleltek, orvosi vizsgálatra mennek.

A tanítás 1953. szeptember 1-én kezdődik. Az I. évfolyam hallgatói főiskolán kívüli munkát nem vállalhatnak. Kivételt képeznek azok a hallgatók, akik már táncoktatói diplomával rendelkeznek (pl. az Állami Balett Intézet esti tagozatát¹⁵ elvégezték). Az arra rászoruló főiskolai hallgatók ösztöndíjban részesülnek.”

⁷ MOL XIX-1-3-n. 1.d.

⁸ Ankét a néptáncoktatás módszertani kérdéseiről. *Táncművészet*, 2. évf. 1. sz. 8–26.

⁹ Krónika. *Táncművészet*, 2. évf. 9. sz. Hátsó belső borító. Egy korábbi tudósítás: M. P. [Morvay Péter]: Mit láttam a Szovjetunióban? Merényi Zsuzsa előadása. *Táncoló Nép*, 2. évf. 4. sz. 9–10.

¹⁰ *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. tan évekről*. 22. old. A többi főtanszakvezető összesen kilenc Kossuth-díjjal rendelkezett, ami még erősebbé tette a kontrasztot a táncfőtanszak intézménybeli súlyát illetően.

¹¹ A népművelési miniszter 8774-9-93/1952. Np. M. sz. utasítása az államvizsga és diplomatervezési rendszerezéséről szóló 1032/1952. (IX. 27.) Mt. h. számú határozat végrehajtása tárgyában. *Népművelési Közlöny*, 2. évf. 24. sz. 200.

¹² Uo. 107.

¹³ Jelen voltak: Simon Zsuzsa, Merényi Zsuzsa, Lőrinc György, Rábai Miklós, Pór Anna, Erdős Magda, Bán Hedvig, Harmath László, Losonczi Ágnes, Kenyeres Ágnes. A jegyzőkönyvet idézi: Vadasi (1990, 114).

¹⁴ Krónika. *Táncművészet*, 3. évf. 5. sz. Hátsó belső borító.

¹⁵ Az ÁBI 1950–53 között működött néptáncsoport-vezető képző szakáról van szó.

Így 1953 őszén elindult az új első évfolyam, tizenkét fővel.¹⁶ A jelentkezők még nem tudták, hogy ők lesznek a szak utolsó hallgatói.

A táncfőtanszak szakmai munkája továbbra is törekedett a minőségre. 1952 októberében hallgatói tudományos kör alakult a mélyebb elméleti képzés céljából.¹⁷ A szak 1952/53. tanév félévi vizsgáin kiváló eredmények születtek. A legjobb eredményt Kiss Ilona III. és Srutek Júlia II. évfolyamos hallgatók érték el. Művészi munkájával kitűnt Létai Dezső, Somlai István, Wunsch László és Bohus Klára, tudományos kutatásaival pedig Somlai István, Bodrogi Zoltán, Kiss Ilona és Gyapjas István.¹⁸ 1953 márciusában a főtanszak április 4. jelentőségéről szóló, mai témájú táncok komponálására hirdetett pályázatot a főiskola hallgatói számára.¹⁹ A szak 1952/53. tanév végi vizsgáin szintén kiváló eredmények születtek. Kiemelkedett Létai Dezső *Matyó táncok* című diplomamunkája, valamint Gyapjas István államvizsgálója. Kiváló hallgató lett Kis Ilona III. éves, továbbá Srutek Júlia, Somogyi Tibor és Szirmai Béla II. éves hallgató, míg az előző évben e címet csak egy fő érte el.²⁰ A *Táncművészet* hírt adott a főtanszak zártkörű bemutatójáról is.²¹

A társastáncok oktatására 1953-ban Gyenes Rudolf kapott kinevezést. A képzésben fontos helyet foglalt el a színészmesterség oktatása. Ferencz László terjedelmes cikkben számolt be a kitűzött célokról és az alkalmazott módszerekről (Ferencz 1954). Merényi Zsuzsa folytatta Szentpál Olga kezdeményezését a nyári szakmai gyakorlat terén. 1954 nyarán a másodéves Manninger György táncokat gyűjtött, Ásó István, Dallos Szilvia, Vida József patronáló munkát végeztek. Októberben a tizenkét IV. évfolyamos hallgató vett részt ötnapos gyűjtőúton. (A II. évfolyam létszáma ekkor tizenhárom fő volt.)²²

A képzés helye és módszertana azonban továbbra sem jutott nyugvópontra. 1954. június 14-én a Magyar Táncművészek Köre (az újjáalakuló Szövetség elődje) vitát rendezett a hivatásos együttesek fesztiváljának kapcsán. Vadasi Tibor bevezető előadásában hiányolta a táncoktatás szervezett formáit, és egyebek mellett úgy vélte, hogy „a Színművészeti Főiskola táncpedagógusokat képez, azt is keveset és nem a legmegfelelőbb színvonalon”.²³ Ezen az úton továbblépve Manninger György 1954 novemberében nyílt levelet tett közzé a *Táncművészet*ben a szak belső problémáiról és külső elfogadottságának helyzetéről. Állítása szerint a pedagógusképzés nem segíti elő a koreográfussá válást, a táncszakma lényegében átnéz rajtuk, kívül állnak a néptáncmozgalmon, munkájuk iránt nem érdeklődnek. A szakmai bemutatóra készített hallgatói alkotások (pl. Végvári Rezső: *Magyarvistai legényes*, Váradai Csaba: *Szlovák tánc*, Torma István: *Huncut katona*, Szirmai Béla: *Kimenő*) releváns kritikáért, továbbjártásáért kiáltanak, amit korábban Rotter Oszkár *Sámsoni legényese* vagy Vajk Mária *Birjáni üvege*se elért (Manninger 1954).

A gondokkal Merényi is tisztában volt. 1954 nyarán írásban kérte Kenyeres Ágnes, hogy mentsék fel szakvezetői beosztásából, mert nem képes megoldani a szak profiltisztítását, pótolni a képzés tárgyi feltételeinek hiányát, elősegíteni a végzettek elhelyezését (Merényi lemondólevelét idézi: Vadasi 1990, 116–117). Kérését akkor még nem teljesítették, sőt Merényi a *Táncművészet* 1955. februári számában a már említett terjedelmes cikket publikálta a főtanszak munkájáról *A táncfőtanszak és a néptáncpedagógus-képzés* címmel (Merényi 1955). Merényi szerint Magyarországon 1945 előtt az operai balettiskola kivételével csak mozgásművészeti iskolákban, valamint tánctanító-képzőn folyt a táncosok tanítása. Az innen kikerülő táncosok és táncoktatók nevelé-

süknel fogva nem állhattak közel a magyar néptáncmozgalomhoz. A mozgalom szíve-lelke ekkor a fiatal népi táncosokban volt, ők érezték magukénak a magyar tánc ügyét. Tehát csak az ő körülből kerülhettek ki olyan oktatók, koreográfusok, akik alkalmasak arra, hogy a néptáncművészetet előbbre vigyék. A táncfőtanszak első tanári kara rendkívüli lelkesedéssel kezdte meg munkáját. Az első két évfolyam hallgatói előtt olyan kilátást nyitottak, hogy a főiskola elvégzése után hivatásos együttesek, színházi táncosok munkáját fogják vezetni. Ennek a célnak megfelelően alakult ki a tanterv is: a hangsúly a koreográfusképzésen volt. A szakemberek iránti igény azonban rövidesen más formában jelentkezett. Sorban megalakultak a művészegyütteseink, és mindegyik élére akadt megfelelő, tapasztalt művészeti vezető – hiszen az együttesek száma nem volt nagy. Bebizonyosodott az is, hogy színházi koreográfusokat és együttesi vezetőket nem lehet négy év alatt képezni. Hozzájárultak ehhez a bizonytalansághoz a tanulmányi követelmények is. Különböző nézetek ütköztek össze a néptáncművészetben, de nem kevésbé a tanári karban is. Ráadásul azok kerültek az együttesek élére, akik a Főiskolán addig néptáncanárként működtek, s így nem tudtak többé rendszeresen részt venni az iskola munkájában. Mindezek következtében a Népművelési Minisztérium szükségesnek tartotta, hogy az 1952/53-as tanévtől új alapokra helyezze a főtanszak munkáját. A cél az, hogy új kulturális gócpontjaink, az épülő kultúrotthonok számára képezzen olyan általános táncpedagógusokat, akik vezetni tudják a kultúrotthon néptánc csoportját, társastáncanfolyamait, gyermek táncszakköröit. Tehát hivatásos együttesek koreográfusainak képzése helyett általános szaktudással rendelkező pedagógusokat kell képezni az öntevékeny néptáncművészet igényeinek megfelelően. Felső káderek nevelése helyett középkáderek nevelése lett a cél. A főtanszak táncrendező-szakkból táncpedagógus szakká szerveződött át. Merényi ezután sorra vette az évfolyamokon oktatandó tantárgyakat, részletezve tartalmukat és megindokolva szükségességüket. Végül arra hívta fel a figyelmet, hogy egy ilyen oktatás megvalósítási lehetőségeit az összes érdekeltnek széles körben kell megvitatniuk.

A vita megindult. Márciusban a lap Danielisz László hozzászólását közölte, bár a szerkesztőség jelezte, hogy a cikk még Merényi Zsuzsa közleményének ismerete nélkül készült. Danielisz egyetértett Manninger állításaival, sőt, megtoldotta azzal, hogy a gyakorlati pedagógiai ismeretek, a tanítási gyakorlat hiányát is felróta. A főiskolán szerinte a mozgalomtól elzárva végzik tanulmányait, még a vizsgadarabok együtteseknél történő betanítását sem sikerült elintézni. Egyes esetekben viszont a hallgatók bántak felelőtlenül a rájuk bízott táncosokkal. Danielisz a Népművészeti Intézet bevonását szorgalmazta az oktatási folyamatba (Danielisz 1955).

A következő számban Kenyeres Ágnes vitába szállt Danielisszel. Nem csupán a cikk szerinte káros eszmei alapállását, stílusát és hangnemet – és a szerkesztőségi kommentár hiányát – róta fel, hanem azt is leszögezte: egy felsőoktatási intézménytől nem várható el, hogy rögtön gyakorlott szakembereket bocsásson ki, a feladata elsősorban a „művészi tudatosság” megalapozása, a „szakmailag jól képzett, marxista világnézettel rendelkező” művészek nevelése. Ennek pedig a főiskola sikerrel eleget tesz (Kenyeres 1955).

A szerkesztőség nem vette magára a kritikát. A májusi számban megjelent a szerkesztőbizottság közleménye, amely szerint ebben az ügyben sem a lapnak, sem a nyilvánosságnak nincs feladata, hiszen a népművelési tárca határozata szerint 1955-ben nem indul első évfolyam a táncfőtanszakon, és a művészetoktatási főosztály értekezletet hívott össze a kérdés megbeszélésére.²⁴ Van ellenben létjogosultsága a felsőfokú táncművészképzés szélesebb összefüggéseiről eszmét cserélni, e célból májustól *Vita* rovat indult. Elsőként Pálfi Csaba cikkét, majd Szántó Bálint, Radnai Éva és Born Miklós, végül Keresztes Imre gondolatait adták közre (Pálfi 1955; Szántó 1955; Radnai 1955; Born 1955; Keresztes 1955).

¹⁶ *A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945–1955. tan évekről*. 30. old.

¹⁷ Krónika. *Táncművészet*, 2. évf. 10. sz. Hátsó belső borító.

¹⁸ Krónika. *Táncművészet*, 3. évf. 2. sz., Hátsó belső borító.

¹⁹ Krónika. *Táncművészet*, 3. évf. 3. sz. 96.

²⁰ Krónika. *Táncművészet*, 3. évf. 7. sz. Hátsó belső borító.

²¹ Krónika. *Táncművészet*, 4. évf. 7. sz., Hátsó belső borító.

²² Krónika. *Táncművészet*, 4. évf. 10. sz. Hátsó belső borító.

²³ A hivatásos együttesek fesztiváljának záróvitája. *Táncművészet*, 4. évf. 7. sz. 202.

²⁴ A pedagógusképzés vitájához. A szerkesztőbizottság közleménye. *Táncművészet*, 5. évf. 5. sz. 220.

A „vita” azonban hamarosan eldőlt. A kormányzat 1955-ben az Állami Balett Intézet jelölte ki a balettoktatók működésének felülvizsgálatára és továbbképzésére, és a tanfolyam lebonyolítására, továbbá a 6/1955. (XI. 15.) Np. M. rendelet az Intézetet feljogosította a balettmesteri oklevelek kiadására. Az első, 19 fős balettintézeti pedagógus évfolyam 1959-ben végzett (névsorát *lásd*: Fodor 2001, 126). Így aztán 1955-től, de különösen 1957 után fokozatosan az Állami Balett Intézetre terhelődött a táncpedagógus-képzés teljes spektruma. 1952 óta Merényi párhuzamosan az Intézetben is tanított, 1955-ben pedig végleg megvált a Főiskolától és ott a tanszak vezetését Ligeti Mária, valamint Vadadi Ágnes és Lengyel Miklós vették át (Vadasi 1990, 117). Az utolsó osztály 10 tagja 1957-ben kapott oklevelet. Minthogy új évfolyam ezután sem indult, formálisan az 1957/58-as tanévre vált bizonyossá a főtanszak megszűnése.

A Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszakán 1949-57 között 48 hallgató végzett (a névsort *lásd* Csillag 1964, 337). Közülük ketten az Állami Balett Intézet alapító tanárai (Roboz Ágnes, Kiss Ilona), mások hivatásos néptáncgyűttesek vezetői (Létai Dezső, Manninger György, Simon Antal, Somogyi Tibor) lettek, de a főiskola saját szakvezető oktatói utánpótlása is innen rekrutálódott (Ligeti Mária, Szirmai Béla). A táncosképzés beilleszkedett a többi szak tantervébe (színpadi mozgás, operett-musical szak stb.) (vö. pl. Kőszegi 1964; Ligeti 1967). Koreográfus-rendező szak – különösen az 1971. évi, egyetemi jellegű főiskolává történő átszervezés után – több ízben is indult; 2008/2009 óta pedig a színházrendező szak fizikai színházi koreográfus-rendező szakirányaként létezik.

Irodalomjegyzék

- A Színház- és Filmművészeti Főiskola Értesítője az 1945-1955. tan évekről.* (1955) Kiadja az SZFF igazgatósága, Budapest.
- A Színház- és Filmművészeti Főiskola Évkönyve az 1957-1958. tanulmányi évre.* (1958) Kiadja az SZFF, Budapest.
- A Színház- és Filmművészeti Főiskola Évkönyve az 1958-1959. tanulmányi évre.* (1959) Kiadja az SZFF, Budapest.
- Bolvári-Takács Gábor (2002): A művészeti főiskolák szervezeti fejlődése a második világháborúig. *Valóság*, 45. évf. 1. sz. 27–31.
- Bolvári-Takács Gábor (2009): A művészeti főiskolák politikai újjászervezése 1949-ben. *Valóság*, 52. évf. 4. sz. 83–104.
- Bolvári-Takács Gábor (2013, közzéteszi): Szentpál Olga, Ortutay Zsuzsa és Rabinovszky Máriusz javaslata Táncművészeti Főiskola létrehozására, 1946. In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 186–204.
- Born Miklós (1955): Néphagyomány és fantázia. *Táncművészet*, 5. évf. 6. sz. 272–273.
- Csillag Ilona (1964, szerk.): *A százéves színésziskola. Írások és képek múlttól és jelenről a Színház- és Filmművészeti Főiskola centenáriumára.* Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Danielisz László (1955): A Főiskoláról és a főiskolásokról. *Táncművészet*, 5. évf. 3. sz. 135–136.
- Ferencz László (1954): A színjátszás problémái a táncművészetben. *Táncművészet*, 4. évf. 5. sz. 142–146.
- Fodor Antal (2001, összeállította): *Mozaikok a Magyar Táncművészeti Főiskola első ötven évéről.* Planétás Kiadó, Budapest.
- Hont Ferenc (1960): *Valóság a színpadon.* Színházstudományi Intézet, Budapest. 7–120.

- Hubay Győző, Simon Antal és Végvári Dezső (1952): Táncgyűjtés a csángók között. *Táncművészet*, 2. évf. 7-8. sz. 218–220.
- Juhász Mária (1989): Emlékezés a Színház- és Filmművészeti Főiskola táncrendező szakára. In: Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1989.* Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 63–65.
- Kenyeres Ágnes (1955): Helytelen nézetek a táncpedagógus-oktatásról. *Táncművészet*, 5. évf. 4. sz. 152–153.
- Keresztes Imre (1955): Az egységes nemzeti táncművészetért. *Táncművészet*, 5. évf. 7. sz. 325–326.
- Kőszegi János (1964): A színpadi mozgás művészete. In: Csillag Ilona (szerk.): *A százéves színésziskola. Írások és képek múlttól és jelenről a Színház- és Filmművészeti Főiskola centenáriumára.* Magvető Könyvkiadó, Budapest. 224–235.
- Kővágó Zsuzsa (2009): Szentpál Olga beszámolója a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszaka munkaközösségének hathetes munkájáról. *Táncstudományi Közlemények*, 1. évf. 2. sz. 61–63.
- Ligeti Mária (1967): Táncoktatás a Színház- és Filmművészeti Főiskola színész főtanszakán. *Táncművészeti Értesítő*, 5. évf. 2. sz. 44–46.
- L. Merényi Zsuzsa (1979): Szentpál Olga munkássága. In: Dienes Gedeon, Pesovár Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1978–79.* Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, Budapest. 281–335.
- Lőrinc Katalin (2013): Egy örökség birtokában: Lőrinc György és Merényi Zsuzsanna. In: Beke László, Németh András és Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében.* Gondolat Kiadó, Budapest. 164–176.
- Manninger György (1954): Foglalkozzanak velünk! *Táncművészet*, 4. évf. 11. sz. 358–359.
- Merényi Zsuzsa (1955): A táncfőtanszak és a néptáncpedagógus-képzés. *Táncművészet*, 5. évf. 2. sz. 73–76.
- Nánay István (2005): *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve.* Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.
- Pálfi Csaba (1955): Gondolatok a néptáncpedagógus-képzéshez. *Táncművészet*, 5. évf. 5. sz. 221–222.
- Radnai Éva (1955): A pedagógusképzés vitájához. *Táncművészet*, 5. évf. 6. sz. 271–272.
- Szántó Bálint (1955): A koreográfus-nevelésről. *Táncművészet*, 5. évf. 6. sz. 270–271.
- Székely György (2007): „Folyton lobog”. Hont Ferenc pályaképe. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színház-történeti tanulmányok, 1949–1989.* OSZMI, Budapest. 139–167.
- Vadasi Tibor (1990): Volt egyszer egy főiskola. In: Péter Márta (szerk.): *Táncművészeti dokumentumok 1990.* Magyar Táncművészek Szövetsége, Budapest. 100–118.

Részképességzavarral küzdő gyermekek fejlesztésének lehetőségei a próbaterebben

„Gyertek, gyertek játszani”

A részképességzavarral élő gyermekek kezelésére a gyógypedagógia számos területén mozgásotherápiákat alkalmaznak. Sokan tanítunk olyan gyermekeket, akikről tudjuk, hogy diszlexiával, diszgráfiával, diszkalkuliával, vagy egyéb részképességzavarral küzdenek. A gyermekek részképességzavarának felismerésében az óvodának egyfajta jelzőrendszerként is kellene működnie. Az óvónőknek a gyermekkel való speciális foglalkozások során észrevéve egy adott problémát, azt jelezniük kellene a szülőknek. Ha ez a jelzés elmarad, akkor a gyermek nem kapja meg a megfelelő fejlesztést, ami iskolai életére is negatív kihatással lehet. A magyar népi gyermekjátékok azok, melyekkel tapasztalatom szerint kiválóan fejleszthetjük gyermekeink képességeit és emellett jelzőrendszert is jelentenek. A tanulási zavarral küzdő gyermekeknek, mint ahogyan a tanulás is, a tánc elsajátítása sok esetben nagyobb nehézséget okoz, mint társaiknak. E módszer előnye, hogy egészen a magzati kortól végigkísérheti életünk szakaszait, és számos képességre fejlesztő hatással lehet. Így a tanulási problémák prevencióját szolgálhatják, illetve bizonyos mértékig pótolhatják vagy kiegészíthetik a célzott fejlesztést.

Az óvodát követően a gyermekek iskolába kerülnek. Tanítás során a főtárgy tanárok, valamint a táncot, mozgást tanító pedagógusok sok esetben hasonló, de ugyanakkor más tevékenységet végeznek. A tanulás négy alaptípusa, melyeket megkülönböztetünk egymástól: a verbális, a szenzoros, a motoros és a szociális tanulás. Természetesen egyik sincs a másik nélkül, kiegészítik egymást. A táncot tanító pedagógusok a motoros-mozgásos tanulásból veszik ki leginkább a részüket.

A pszichomotoros funkciók nemcsak az izommozgásokat tartalmazzák, ezek fejlesztése az észlelési, a tér-tájékoztató, mozgásszervezési, koordinációs, egyensúlyozási készségeket is javítja. Mivel ezen területek fejlődése a tanulási teljesítménnyel összefügg, ezért a táncoktatásban önmagán túlmutató fejlesztési lehetőséget látok. Ez az előadás beszámol egy ilyen fejlesztési rendszer kidolgozásának első lépéseiről. Jelenlegi célom megmutatni, mely játékok alkalmasak specifikusan egy-egy terület fejlesztésére. Rávilágítok azokra az analógiákra, amelyek a gyógypedagógusok gyakorlati és a gyermekjátékok között fellelhetők. A fejlesztés logikája szerint csoportosítom és mutatom be ezeket, hogy a fejlesztés irányai mindenki számára nyilvánvalóak legyenek.

Mindenekelőtt szeretnék röviden a játékról, illetve a részképességzavarról beszélni. A játéknak központi jelentősége van a gyermek fejlődésében, nagyon tág fogalom, melyet épp ezért definiálni is nehéz feladat. Többek között Platón, Arisztotelész, Rousseau és Comenius is foglalkoztak a játék mibenlétének, fogalmának tisztázásával.

Már az időszámításunk előtti időkben felismerték a játék fontosságát az emberi fejlődésben. Később többek között Freud és Piaget is foglalkoztak ezzel a kérdéskörrel.

Több tudományterület ma is vizsgálja, illetve alkalmazza a játékot (különösen a pszichológia, a pedagógia és a gyógypedagógia). Sok játékot ismerünk a drámapedagógiából is. A játékok „szabad akaraton alapulnak, nem produktívak, valóságyszerűek, de nem valóságosak, térben és időben meghatározottak” (Niedermüller 1990, 538). Számos pozitív hatást fejtenek ki, akár az egyénre, akár a közösségre is. Egy adott korcsoport számára a játék az önkifejezés, a megismerés lehetséges formája, éppen ezért nincs szükség kényszerítő erőkre, hiszen pszichológiai szükség-

letei is elegendőek a játékkedv beindításához. Az individuum számára ugyan nem kötelező a játék, annak hiánya azonban a kultúrával való azonosulás egyik eszközeinek kihasználatlanságát jelentené (Niedermüller 1990, 538). Napjainkban a megváltozott életmód átalakította a játékok világát. Sokszor tapasztaljuk, hogy a gyerekek, fiatalok nem rendelkeznek „játéktárral”, melyből bármikor el tudnának játszani egyet. Az énekes, mozgásos játékok eltűntek a közösség emlékezetéből, elvesztek természetes forrásai. A pedagógusok tanítják a gyerekeket, de a kötetlen formában való élvezetre kevés lehetőség marad. Mindez nemcsak kulturális értelemben veszteség, hanem az egyed fejlődését tekintve is. A paraszti kultúrából származó játékokkal természetes módon fejlődnek a gyermek képességei, ezekben olyan fontos, sokoldalú fejlődést biztosító mozgásformákkal is találkozhatnak, amelyekkel a testnevelés órán vagy az udvaron futballozva nem.

Felgyorsult világunk, a modern eszközök használata elfeledtette velünk az egyszerűbb dolgok szépségét. Attól, hogy valami régi, nem biztos, hogy haszontalan. Ez pontosan igaz magyar népi gyermekjátékainkra. A gyermekjátékok alkalmazása már a csecsemők számára is fontos. Míg régen bölcsőben ringatták a gyermeket bölcsődalokat énekelve, amivel vesztibuláris készségeit is fejlesztették, manapság sokszor csak beteszik a gyermeket a kiságyba. Az pedig, hogy énekeljenek neki, egyre kevésbé jellemző, hiszen sok fiatal egyáltalán nem tud énekelni. Ezek pedig fontos állomások a kicsi egészséges fejlődésében. Az ének segítségével az emberek kifejezték érzelmeiket, örömeiket, bánatukat. Az a gyermek, aki egészen kicsi korától találkozik az énekléssel, a későbbiekben nyitabb, extrovertáltabb emberré válhat, aki könnyebben átküzdheti magát az élet adta nehézségeken.

A különféle ölbéli gyermekjátékok, lovagoltatók erősítik a szülő és gyermeke közti kapcsolatot, ezenkívül fejlesztik a gyermek vesztibuláris rendszerét, segítik testképének kialakulásában.

Napjainkban inkább olyan játékokat vásárolunk, melyek használati útmutatójában elolvashatjuk, milyen készségeket fejleszthetünk a gyermekekben ezek segítségével. Be kell látnunk, hogy azok nélkül is elősegíthetjük gyermekünk megfelelő fejlődését. Természetesen nem azt állítom, hogy ezen játékok haszontalanok lennének, de valamiféle egyensúlyt kellene találnunk. A kicsit a szőnyegen egyedül hagyva a játékaival nem indítjuk cselekvésre. Ahelyett, hogy mi olvassunk mesét – akár találnánk ki sajátot –, a televízióban kapcsolunk be mesét, vagy rosszabb esetben, azt nézi, amit mi felnőttek. Az a gyermek, akinek lehetőséget adunk arra, hogy fantáziájával saját maga élje át a hallott mesét, a későbbiekben kreatívabb emberré válhat.

Miért gondolom azt, hogy mai világunkban mégis helyet kaphat a népi gyermekjáték? A válasz igazán egyszerű. Minden gyermek igényli a törődést, igényli, hogy szeressék, foglalkozzanak vele, jól érezze magát egy adott közegben. A közös játékok lehetőséget adnak erre. A játék során feltörhetnek emberi érzelmek, indulatok, gondolatok, viselkedési formák jelennek meg, melyek a játék hevében nem szülnék feszültségeket, azok könnyebben feloldásra kerülhetnek. Játsszani minden ember szeret, miért ne szerettethetnénk meg a magyar népi gyermekjátékokat is a társadalommal, a gyermekekkel. Annyi lehetőség rejtőzik bennünk, olyan sok pozitív hatás, nem véletlenül váltak évszázadok alatt olyanná, amilyenné. Tanulási zavarnak tekintjük azt az intelligenciaszint alapján elvárhatónál lényegesen alacsonyabb tanulási teljesítményt, amely gyakran neurológiai deficit vagy funkciózavar talaján jön létre, sajátos kognitív tünetegyüttesel. Ez nehezíti az iskolai tanulás során az olvasás, az írás és/vagy a matematika elsajátítását.¹ Ennek alcsoportját képezik a részképességzavarok, melyek azon problémákat jelentik, amikor az észlelés, mozgás, nyelv, emlékezet, figyelem, gondolkodás folyamataiban hiányos a működés. Megnyilvánulásai lehetnek: iskolai teljesítményzavarok, nyelvi és emlékezeti zavarok, szociális viselkedési zavarok.

A fejlesztők tapasztalatai azt mutatják, hogy azon gyermekek fejlődésében, akik tanulási zavarral küzdenek, fejlődésük bizonyos szakaszán elmaradás, lemaradás volt megfigyelhető, megakadt fejlődésük, bár a pontos magyarázatot még nem ismerjük. Mozgásfejlődésükben kimaradt példá-

¹ http://www.beszed.hu/a_tanulasi_zavar_meghatarozasa_okai

ul a kúszás vagy a mászás. A gyógypedagógiában használt szenzomotoros tréning, alapozó terápia ezen területek „újratanulását” célozza meg, a hangsúlyt az alapmozgások fejlesztésére téve (M. Tamás 2009, 85–153).

A gyógypedagógusok, fejlesztőpedagógusok számára a gyermekjátékok alkalmazása nem ismeretlen. A gyakorlatok mellett komplett játékokat, mondókákat is áttemelnek a terápiákba népi játékaikból. Felismerték a bennük lakozó lehetőségeket. A fejlesztés játékos formája a gyermek számára élvezetet nyújt, jól érzi magát közben. Ezáltal a szorongás és az ellenállás is kisebb mértékű. Nem véletlen, hogy számos analógiát, párhuzamosságot lehet kimutatni a gyermekjátékok és a fejlesztésben alkalmazott módszerek, gyakorlatok között. Ezt a lehetőséget szeretném munkámmal kibontani.

Hogyan gondolkodjunk a népi játékok fejlesztő hatásáról? Népi játékok alkalmazásánál figyelembe kell vennünk az adott korosztályt, életkorukból adódó képességeiket, hogy ennek megfelelően tudjuk összeállítani a számukra leginkább célravezető játékcsoportot. A játékok komplexek, ezért több fejlesztési szempont is egyszerre jelentkezhet bennük. A következőkben először a fő erősségekre rávilágítva fogom kategóriákba sorolni a játékokat.

Kategóriáim megalkotásakor nem a néptáncban ismert csoportokat alkalmazom, (mint például mozdulattípusok szerinti csoportosítást vagy a játék cselekménye szerinti csoportosítást). A rendszer alapját a gyógypedagógiából ismert területek alkotják. A csoportok a következők: (1) Veszitubuláris (egyensúlyi) rendszert fejlesztő játékok. (2) Testtudatot fejlesztő játékok. (3) Nagy-mozgásokat fejlesztő játékok. (4) Finommotorikát fejlesztő játékok. (5) Téri tájékozódást fejlesztő játékok (Rosta 2006; M. Tamás 2009). A csoportok nagyobb egységeket fognak össze. Az általam ismertetett játékok példák, a sor természetesen bővíthető.

Nem célozom játékfűzéseket koreografálni a gyermekek számára. A játékot, mint prevenció, fejlesztő eszközt kívánom felhasználni. A kiválasztásnál a fejlesztő hatásokat tartottam szem előtt. Úgy gondolom, ebben az esetben – mint ahogy egy színpadi produkció esetében is – a cél elérésének érdekében bátoríthatunk szabadabban kezelni a játékok szabályait. Természetesen nem kívánom teljesen megváltoztatni azokat, de azon elemekre, melyek a fejlesztés szempontjából különösképp előnyösek, nagyobb hangsúlyt helyezek.

Vesztibuláris (egyensúlyi) rendszert fejlesztő játékok

Az egyensúly egész életünket végigkíséri. Vizsgálatok bizonyítják, hogy a vestibuláris rendszer ingerlése pozitív hatással van az idegrendszer fejlődésre, a motoros fejlődés befolyásolható általa, javul a vizuális figyelem. Kialakul az izomtónus folyamatos kontrollja, szabályozása. Már magzati korban kialakul ez az érzékszervünk, mely folyamatos ingerlésre szorul. A ringatás emlékezteti a kicsit az anyaméhben eltöltött hónapokra, így megnyugvást is jelent számára, e mellett pedig stimulálja a megállás és újralendülés mozzanatát. Egy kisgyermekkel (1-3 év) már a hintázást is ki lehet próbálni, mely szintén erősíti ezt a mozzanatot, ami a későbbiekben is kiemelt fontossággal bír. A 3-6 éves gyermekeknél már kialakul az egyensúlyozás (Jávorszky 2001, 99). Amelyik gyermeknél félelem, szorongás figyelhető meg, annál nagy valószínűséggel zavar, elakadás van ebben a rendszerben. Ennek korai felismerése elengedhetetlen. A ringatás, hintáztatás segíti a fejlődést, de fontos, hogy megtaláljuk a félelem okát.

Ringatás, lovagoltatások

1. Lovagoltatók. A gyermek ritmusra való mozgatása – az egyensúlyon túl – ritmust ad, egyfajta rendet. Később a tanulásnál ez jelentős lesz, hiszen az olvasásnak, írásnak is megvan a maga ritmusa. „Hóc, hóc katona...” (Tátrai 1988, 588).

2. Hintáztatók. Szorosan kapcsolódnak a lovagoltatókhoz, de ezeket érdemesebb pár hónappal a lovagoltatók után alkalmazni. Ha korábban is alkalmazzuk, mikor a gyermek még nem tudja megtartani fejét, az agyában könnyen vérömlenyek keletkezhetnek. Az ölbeli hintáztatást a gyermek korának növekedésével akár takaróval is játszhatjuk. A gyermeket belefektetjük egy takaróba, négy sarkát megfognuk, úgy hintáztatjuk. „Zsipp, zsupp...” (Rosta 2006, 88).

Gólyaállás

Ez a gyakorlat kapcsolatba hozható a kakasviadal című játékkal. Ebben a játékban azon túl, hogy az egyénnek tudni kell egy lábon egyensúlyoznia, a többiek nehezítik ezt a tevékenységét. A fejlődést könnyen tudjuk mérni azon, mennyi ideig bírják a „támadásokat” a gyerekek.

Lassú forgások

Ennek fejlesztésére a következő fokozatokat alkalmaznám. Először forgás állva, majd egy pontra fixálva, később pedig lépéses forgás. Ezek szintén megtalálhatóak a magyar népi gyermekjátékaikban. Ezen túl én még bővítem lehetőségeinket. Ha például egy páros forgóra gondolunk, ott is megjelenik az egyensúly. A másikra figyelve, vele összehangolódva közösen kell megtartanunk egyensúlyunkat. Ezt több párral is gyakoroltatnám, hiszen minden gyermek más, mások a súlybeli eloszlások is.

A szenzomotoros tréning egyik gyakorlata, hogy a gyermek vízszintesen tartott kézzel forog egyik, illetve másik irányba. Kezük nem ereszkedhet lentebb, ez jelzi például, hogy melyik agyfélteke működésében van zavar. Mi sem jeleníti ezt meg jobban, mint a „szédi-baba” kezdetű játékaink.

Tónusszabályozás

„Az izomtónus az idegrendszer és az izomrendszer együttműködése eredményeként az izmokban állandóan meglévő feszültség, összehúzódás. Mozgás során a tónus alkalmazkodik a mindenkori testhelyzethez, tartáshoz. A megváltozott tónus visszahat a központi idegrendszeri tónusszabályozó struktúrára.”² Azoknál a gyermekeknél, akiknél e struktúrában deficit figyelhető meg, a tónus nehezebben alkalmazkodik. Nehezen tud például egy folyamatos mozgásból hirtelen megállni. Ennek fejlesztésére szoborjátékok, valamint olyan játékok alkalmasak, melyekben folyamatos szökdelésből le kell guggolni, vagy szökdelésből fordulni kell, pl. szoknyafogók.

1. Szökdelésből megfordulás. A valamennyi kifordulás körjátékot, valamint a játékba hívók és páros forgók egy részét is említhetjük példának. Nehézségi fokuk szerint ezeket a játékokat is differenciálhatjuk a korosztályhoz mérten, akikkel dolgozunk. Gyakorlatilag a játékba hívóinkat guggolás helyett megfordulással is játszhatjuk. Lehetőség nyílik arra is, hogy a guggolást és a fordulást egyszerre alkalmazzuk. A mozdulatsor megtanítását a fokozatosság segítheti: (1) egyszerű megállás a szöveg megfelelő részénél, (2) megállás ugrással, (3) megállás fordulással, (4) megállás egyszerű guggolással, (5) megállás forgásból guggolásba érkezve.

2. Páros forgók.

3. Kifordulás körjáték. A játékban a nehézséget a körben való sétálás jelenti, így azt gondolom, jól megfelel a tónusszabályozás fejlesztésére. A játék tempóját gyorsíthatjuk is, ez nehezíti a játékot. Az egyensúly megtartása nehéz feladat ebben a körjátékban, hiszen kifordulásnál nem tud megállni a játékos. Közben haladnia kell a körrel. „Lánc, lánc, hosszú lánc...” (Dancs 1983, 64–65).

² <http://www.erg.bme.hu/szakkepzes/3felev/Autogen.pdf>

Testtudatot fejlesztő játékok

„A testtudat kialakítása a testkép, a testfogalom és a testséma fejlesztéséből áll. A testkép ismerete a test szubjektív megtapasztalását és érzését jelenti” (Rosta 2006, 31). Az ölbeli játékokról együttesen elmondható, hogy segítik a testkép kialakulását (Rosta 2006, 86). A játéktípus fejleszti a testtudatot, hiszen akár az egész test képét is fölvezölhetjük. Fejleszti a nyelvérzéklet a beszédhangokkal való játék során, valamint a szókincset is. A ritmusérzéklet, hiszen tempóra (gyors, lassú) is utalnak. Segít megismerni a világot, valamint fejleszti a képi és fogalmi gondolkodást.

A *simogatóknál* a mondókák közben a gyermek különböző testrészeit érintjük, ami a különböző érzékelési információk összekötését is szolgálja. Bizonyos természetmondókákhoz mozgást rendelve fejleszthetjük a gyermek testsémájának kialakulását. Segíthet a keresztpályák fejlesztésében. Az utasításokat követve a mondókaival észrevétlenül megtanulják testrészeik fölött az uralmat, tudatosan emelik adott testrészüket. A mondókák ilyesfajta alkalmazása a paraszti kultúrában nem feltétlenül jelentek meg, de a mi esetünkben – mivel a cél a fejlesztés –, úgy gondolom, nem hibázhatunk, ha ilyen módszereket alkalmazunk.

„Aki fázik, vacogjon, fújja körmét topogjon!” Karjainkkal ellenkező felkarunk dörzsölése, körmeink megfújása, „toporzékolás” a talajon.

Földig érő kucsmában, térdig érő csizmában. Lehajolva mutatni a földet majd térdünket.

Hogyha egyszer itt a vége, eridj gyorsan fuss el véle!

Eridj fel az égbe, fehér köpönyegbe, Az égre mutatni páros kézzel.

Hívd be a meleget, engedd ki a hideget.” Hívogató majd kiengedő kar mozdulatok.

Egyes érzékelési területeink fejlesztésére is találunk speciális játékokat. A taktilis érzékelés fejlődését a szem bekötésével segíthetjük elő. Így kell például a másik arcát felismerni, azonosítani (Rosta 2006, 24). Erre alkalmasak azok a játékaink, mikor egy gyermek van a kör közepén és hozzá mennek be társai. Miután megtapogatta arcukat és felismerte őket, helyet cserélhetnek.

Nagymozgásokat fejlesztő játékok

Ide sorolhatjuk a „járás-futás-ugrás-mászás-kúszás fejlesztésére szolgáló játékokat. Ezekben a mozgás tempója, ritmusa, iránya térbeli helyzete változik” (Porkolábné 2009, 27). Az alapmozgások koordinációjának javítására is szolgál. Mindezek mellett egyes érzékelési területeket is fejleszt, mint például a taktilis érzékelést (Rosta 2006, 24). Ha jobban végiggondoljuk, ezek javítására szinte valamennyi gyermekjátékunk alkalmas, én mégis célzottan próbálom csoportosítani őket.

Járás és futás tempójának, intenzitásának változtatása. Járás ütemre, ritmusra

Miután a gyermek már megtanult mondókat, azok lökötését, ritmusát tapsolni is tudja, elkezdhetünk járni is rá. Minden negyed értékre lép egyet a gyermek. A mondóka tempójának gyorsításával a lépéseket is gyorsabb tempóban kell ismételnie a gyermeknek. Ha az ütemre járás már könnyedén megy, meg lehet próbálni a mondóka ritmusára járni a tanítványokkal.

Ugrás fejlesztése

Számos játék van, melyben az ugrás, mint alapmozgás megjelenik. Én olyan játékokat választottam ki, melyekben az ugrás a fő tevékenység.

Ugróköteles játékok. Az ugrás fejlesztésére a következő gyakorlattárat alkalmazzák a fejlesztőpedagógiában: „ugrás le, fel; ugrádozás előre-hátra; ugrálás párosával, kézfogással; ugrálás vonalon, kijelölt útvonalon; ugrálás trambulínon, szivacsos földön; ugrálás ugráló labdán ülve” (Rosta 2006, 39). A fejlesztőpedagógiában is alkalmazott felépítést mi is alapul vehetjük a játékok tanítása közben. Ha rendelkezésünkre állnak padok, zsámolyok, akkor azokat használva tudjuk gyakoroltatni a fel-leugrást, közben tudatosítva a gyermekekben azt, hogy milyen műveletet hajtottunk végre. Ezt kiegészíthetjük mondóka mondásával. A „mackó mackó ugorjál...” (Herczegh 2010, 24) kezdetű mondóka sokféleképpen alkalmazható fejlesztésre. Ez a szakirodalomban közölt formáiban ugróköttel játszott játék, de úgy gondolom, annyi szabadságot engedhetünk magunknak, hogy a gyermekekkel eleinte a nélkül játszattuk. A játék jól építhető, hiszen mikor már egyedül jól megy, társaikkal együtt játszhatnak.

Mikor már ugrással ügyesen tudják játszani a gyerekek, lehet nehezíteni azzal, hogy végrehajtsák a szövegben hallható utasításokat is. A folyamatban nem kell egyszerre minden utasítást végrehajtatni a gyerekekkel, itt is fontos a fokozatosság.

Az ugráláshoz feltétlenül megemlíteném még a gumikötéllal való játékot, valamint az ugróiskolákat. Ha olyan csoporttal dolgozunk, ahol a tánc elsajátítása is szempont, érdemes a gyermekekkel zenére játszani, így a zene lökötésére kell elvégezniük minden gyakorlatot.

Labdagyakorlatok

Természetesen a mozgáson túl ezek a gyakorlatok a testsémát is fejlesztik. Számos labdajátékot ismerünk. A nagymozgásokhoz tartozik az elkapás, eldobás fixálása is, mely labdajátékokkal rendkívül jól fejleszthető. A sokszínűségből adódóan mindig tudunk újat mutatni a gyermekeknek, így ők nem fogják megenni a labdával való játékot. Figyelnünk kell, hogy kezdetben ne rakjuk túl magasra a szintet, nehogy elvegyünk a gyermekek kedvét a játéktól. A játékokat az egyszerű labdadobálástól a pattogtatáson át a bonyolultabb kidobókig építhetjük.

Finommotorikát fejlesztő játékok

Az ujj-játékoknak, a tenyeresdiknek a finommotorika fejlesztésének szempontjából kiemelt fontosságot tulajdonítok. Vannak játékok, melyek az ujjak mozgatására irányulnak, a gyermekek közben nem tanulják meg egyes ujjak neveit. Vannak olyanok, melyek során az ujjak nevét is megtanulhatják, eközben pedig egyesével, külön-külön mozgatják őket. Ezáltal szétválasztják az ujjak mozgását, ez segíti a szerialitást. A finommotorika fejlődését tovább erősíthetjük, ha megfordítjuk a szerepeket, és a gyermek lesz az, aki a felnőtt tenyerén, ujjain mutatja a mondókat. „Hüvelykujjam körtefa...” (Lázár 2008, 353).

Azon játékok során pedig, mikor ujjakkal kell felcsipkedniük, megcsipkedniük valamit, finommotorikájuk fejlődik. Azoknál a gyermekeknél, akiknél iskolai tanulmányaik során megfigyeljük, hogy nehezen tudnak írni, csúnya az íráskéjük, nem tudják megfelelően alkalmazni az íróeszközt, fejlettségükben feltehetően finommotorikus elmaradás észlelhető. Számukra ezek a gyakorlatok segítséget jelenthetnek.

Az ujjakkal való játékot, annak menetét a szenzomotoros tréning során is alkalmazzák. A gyermeknek minden ujját egyesével hozzá kell érinteni hüvelykujjához. Ezt mindkét kezével többször ismétli.

A különböző „rajzolókat, körzőket, vonáshúzókat” (Haider 1997, 15) e terület fejleszté-

sére is kiválóan alkalmazhatjuk. Kezdetben hagyni kell, hogy szabadon próbálkozzanak bárhol a teremben, bármekkora rajzzal. Fejlesztani tudjuk őket, ha folyamatosan csökkentjük azt a területet, amelyben a rajzuknak el kell férnie. A kréta vastagságát is változtathatjuk ennek megfelelően.

Téri tájékozódást fejlesztő játékok

„A térészlelés lényege a mozgás, a sebesség és az irány érzékelése. Így alakul ki a minket körülvevő tér környezetsémája” (Rosta 2006, 32). Téri tájékozódás fejlesztésére szintén szinte valamennyi gyermekjátékunk alkalmas. A következők ismerete, tudatos használata tartozik ide: (1) alapvető irányok ismerete, használata; (2) a testrészek oldaliság (például jobb kéz jobbra), később pedig ellentétes irányba való mozgatása; (3) a test koordinált mozgása a térben; (4) jobb-bal differenciálása, felismerése, megnevezése; (5) nagymozgásokkal téri irányok tudatosítása; (6) formaalakítás mozgással; (7) középvonal átlépése (Rosta 2006, 37).

Az alapvető irányok ismerete elengedhetetlen a téri tájékozódás tekintetében. Ezek a következők: fent-lent, előre-hátra, eleje-közepe-vége, bal-jobb (Rosta 2006, 32). Ezek ismerete csak akkor lehetséges, ha a gyermek tisztában van saját testével, azaz rendelkezik fejlett testsémával. Ezután tud majd csak ön maga helyzetétől elvonatkoztatni.

A mondókák közül ezen csoportban is fontos szerepe van a különböző *rajzolóknak*. Mindannyian ismerjük a „*Pont, pont, vesszőcske...*” kezdetű mondókát, melynek több változata él, és ezek számos új lehetőséget hordoznak magukban. Negyed értékre kell rajzolniuk a gyerekeknek, ezzel ritmusérzékük mellett téri tájékozódásukat is segítjük, hiszen az „*Úton megyen két karó...*” (Haider 1997, 16) kezdetű mondókában például a felül/felette fogalmát nagyon jól be tudjuk gyakoroltatni a gyerekekkel. Több olyan szó van benne, ami esetleg ismeretlen a gyermekek számára. Mielőtt rajzolatnánk a gyerekekkel, saját testükön is mutogathatják az egyes fázisokat. Ezután úgy gondolom, könnyebben el fognak igazodni a papíron is, ezzel együtt a síkban és térben való tájékozódást egyaránt gyakoroltathatjuk.

Legszembetűnőbbben a különböző *vonulós, párválasztó játékok* alkalmasak a téri tájékozódás fejlesztésére, hiszen bennünk különféle térformák jelennek meg. Sorok, csigavonalak, körök, és ezek egyikből a másikba való átalakítása akár egy játékon belül is megtörténik. A gyermekeknek ilyenkor alkalmazkodniuk kell egymáshoz, a térhez melyben a játék zajlik. Mindeközben pedig szem előtt kell tartaniuk a célt, hogy milyen térformát fognak kialakítani. A körjátékok esetében a jobb és bal irányok tudatosítása elősegíthető a kör forgásirányának megadásával. Vannak olyan játékaink, melyeket végig kör formában kell játszani, de vannak olyanok is, melyeket a játék közben fel kell bontani, majd újra kialakítani. Ez utóbbi természetesen nehezebb feladat. A kör megtartásában segítséget nyújthat egy olyan játék kiválasztása, melyben a kör közepén áll az egyik játékos. Ezzel mintegy kijelöli a kör közepét, és hozzá alkalmazkodnak a körben állók.

A játék következő szintje az, amikor a körben álló a körön belül, vagy éppen azon kívül halad. Ezt követik azon formák, amikor felbomlik a térforma a játék során. Ezek többszöri eljátszásával a gyermekek képességeit fejlesztjük. A szórt alakzataból minél hamarabb rendet kell alkotniuk. A tanulás során is számos ilyen feladattal találkozhatunk, amikor el kell rendezni a papíron betűket, ábrákat.

A játékok további szintjei az egymás melletti, valamint a koncentrikus körökben való játék. A játékok többségét kézfogással játsszuk: Viszont olyan játéktípusokat alkalmazva, melyekben nem jelenik meg a kézfogás, a fejlesztés újabb lépcsőfokai tárulhatnak eléink (Darmos 2010, 27). Folyamatosan kell nehezíteni őket, hogy sikerélménnyel gazdagodjanak a gyermekek, de mindig legyen számukra kihívás.

A *labirintusjátékok* tanítása, alkalmazása során is érdemes nehézségi fok szerint haladni. A gyermekeknek könnyebb meglévő pontokhoz alkalmazkodni, amikor gyermekeket kell megkerülni a

kígyózó vonulások során. *Kapuzók* esetében először egyenes vonalon bújjanak a tanítványok, amit később körré görbíthetünk (Darmos 2010, 27–28). A gyermekeknek segítségül vonalakat rajzolhatunk a földre. Abban az esetben alkalmaznám, ha kifejezetten részképességzavaros gyermekek csoportjával dolgozunk; a későbbiekben elhagyhatjuk. Ezt követhetik a különböző kígyózó mozdulatok, majd az, amikor egyszerre több kaput kell alakítani, illetve több kapu alatt kell átbújni.

Azon játékok esetében is szükségesnek tartom a nehézségi fok szerinti felépítést, melyekben sorokat, oszlopokat kell megtartani majd pedig mozgatni. Ezeknél először a statikus játékok tanítását helyezzük előre, ekkor még csupán tartaniuk kell a sorokat. Ezt követik azok, melyekben a sorokat előre és hátra mozgatjuk, majd pedig azok, amelyekben az oszlopok mozgatására kerül sor (Darmos 2010, 28).

Minden játékról elmondható, hogy több terület fejlesztésére is alkalmasak. Nem nyújtanak komplett fejlesztési tervet korosztályokra lebontva. Ezek sokkal inkább lehetőségként szolgálnak. Egy-egy típus megemlítésével számos fiókot tudunk kinyitni, melyekben a játékok tárháza található. Minden típusnak rengeteg variációja létezik, melyek kis eltérésekkel újabb területek fejlesztésére is alkalmasak lehetnek.

Ezek a játékok beépíthetők egy hagyományos néptánc csoport órai keretébe is, azok egymásra építésével, középpontba a fejlesztést helyezve. További kutatást igényel a népi játékok, mint fejlesztő feladatok tesztelésének, eredményességük mérésének vizsgálata.

Ez a munka megerősített abban, hogy hosszú távon is szeretnék ezzel a kérdéskörrel foglalkozni. Céлом egy olyan rendszer kidolgozása, mely kiegészítheti a fejlesztőpedagógusok módszereit, terápiáit. A népi gyermekjátékokra építve képzelem el a terápiát, melyet néptáncoktatással folytatnék. Kezdetben nem a motívumok stílusos eltáncolására helyezném a hangsúlyt. Ahogy a játékoknál, itt is a fejlesztés oldaláról közelítenék. A motívumokat különböző alakzatokban, irányokban táncoltatnám el a gyermekekkel, ezáltal téri tájékozódásukat is biztosabbá téve. A játékokat nem választanám el élesen a táncról, egy alkalmon belül mind a két területet segítségül hívnám.

A játék az emberi lét, az élet egyik legősibb és legegységesebb sajátossága, ezért mi más lenne alkalmasabb arra, hogy megszólítsuk a gyermekeket? A játékról jó dolgok jutnak eszünkbe nekünk felnőtteknek is, így a gyermek sem kapcsol hozzá kellemetlen érzéseket. A fejlesztést, játékos módszereket alkalmazva, nem tehernek fogja érezni, hanem kikapcsolódásnak. Olyan tevékenységnek, amit mindig vár. Természetesen ehhez mi, pedagógusok, motivációs technikáink és személyiségünk is elengedhetetlen tényezők.

Irodalomjegyzék

- Dancs Lajos (1982): *Kör, kör, ki játszik?* Városi és Megyei Művelődési Központ, Nyíregyháza.
- Darmos István (2004): *Hóc, hóc Kassára... Bodogközi gyermekjátéktár.* Sárospataki Nyomda Kft., Sárospatak.
- Darmos István (2010): *Tótos, cicus vagy hátbaverőcske.* Magyar Kultúra Kiadó, Győr.
- Dr. Buda Béla (1996): *A személyiségfejlődés és a nevelés szociálpszichológiája.* Tankönyvkiadó, Budapest.
- Felföldi László és Pesovár Ernő (1998): *A magyar nép és nemzetiségeinek táncgyománnyai.* Planéta Kiadó, Budapest.
- Forrai Katalin (1991): *Ének az óvodában.* Editio Musica, Budapest.
- Gyarmathy Éva (1998): A tanulási zavarok szindróma a szakirodalomban. *Új Pedagógiai Szemle*, 48. évf. 11. sz. 68–76.

Haider Edit (1997, szerk.): *Bújj, bújj, zöld ág*. Sziget Kiadó, Budapest.

Herczegh Katalin (2010): *Almabál. A Nagykunság szokásai és játéka az általános iskolában*. Hagyományok Háza, Budapest.

Hoffmann Judit és Mezeiné Dr. Isépy Mária (2006, szerk.): *Gyógypedagógiai alapismeretek*. Comenius Kft., Pécs.

Jávorszky Edit (2001): *Fejlődépszichológia*. Edutech Kiadó, Sopron.

Lázár Katalin (1995): *Népi játékok*. Planétás Kiadó, Budapest.

Lázár Katalin (2008, szerk.): *Gyertek, gyertek játszani IV*. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.

M. Tamás Márta (2009, szerk.): *Fejlesztőpedagógia*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.

Niedermüller Péter (1990): Műfaji sajátosságok. In: Dömötör Tekla (főszerk.): *Magyar Néprajz VI*. Akadémia Kiadó, Budapest. 534–543.

Porkolábné Dr. Balogh Katalin (2009): A korai preventív fejlesztés. In: M. Tamás Márta (szerk.): *Fejlesztőpedagógia*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. 11–39.

Rosta Katalin (2006, szerk.): *Add a kezed! A mentális fejlődés segítése sajátos nevelési igényű gyermekeknél*. Logopédia Kiadó, Budapest.

Tátrai Zsuzsanna (1988): A gyermekkor költészete. In: Vargyas Lajos (főszerk.): *Magyar Néprajz V*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 584–611.

http://www.beszed.hu/a_tanulasi_zavar_meghatározása_okai

<http://www.erg.bme.hu/szakkepzes/3felev/Autogen.pdf>

Fodorné Molnár Márta

A posztdramatikus színházi műfaj megjelenése a táncművészetben

Mit is nevezünk posztdramatikus színháznak, s mikor jelenik meg a színpadon?

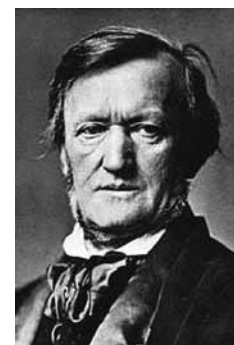
A színházművészet a 20. századtól kiemelkedő művészeti ággá vált: nem csupán a színpadra állított irodalmi műből, nem csupán színészi művészetből, nem is csak táncból, hanem az egyes területek valamennyi alkotóelemének összességéből jött létre. „Magába foglalta a mozgást, amely a színészi művészet lelke, a szavakat, amelyek a színdarab testét alkotják, a vonalakat és a színeket, amelyek a díszlet lelkét adják, és a ritmust, amely a táncnak a lényege” (Simhandl 1998, 396).

Tulajdonképpen multikulturális produkció jött létre. De hogy ez az egység megvalósulhasson, ahhoz szükség volt (és szükség van) egy mindent átívelő akaratra, a rendezőre. (Korábban, évszázadokon keresztül vagy a vezető színész, vagy a mű szerzőjének instrukciói alapján maga a társulat „hozta össze” a színdarabokat.)

A 20. századtól a rendező feladata először az irodalom, a zene, a tánc és a képzőművészet összekapcsolása volt, tulajdonképpen ezek stílusességének specialistájaként működött közre (Simhandl 1998, 397).

A rendezői színházban – még ha az alap irodalmi alkotás minél tökéletesebb prezentálása is a cél – már nem az alpmű kerül előtérbe, hanem a rendező, illetve a rendező által létrehozott önálló, *szuverén színházművészeti alkotás*.

Ezeket az elveket képviselte többek között: Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, akiknek több színháztudománnyal kapcsolatos írása szolgált, s szolgál ma is útmutatóul az alkotó- és előadóművészeknek.



Richard Wagner



Adolphe Appia



Gordon Craig



Konsztantyin Sztanyiszlavszkij

A rendezés nagyon gyorsan alkotói feladattá válik, az irodalmi mű pedig csupán ürügyül szolgál a rendező számára, aki bármit elővehet a világirodalom fantasztikusan széles skálájából, azt követően pedig abból saját igénye és elképzelése alapján különböző érzelmi, gondolati tartalmakat, vonalakat tud előtérbe helyezni és hangsúlyozni (akár egy karmester, aki a zeneműből kiemelheti a vezérszólamot, de akár az alapkéiséretre is helyezheti a hangsúlyt, s ebben az esetben a közönség már egészen mást hall).

Mivel szerzői jog nem védi Shakespeare-t, Moliere-t, Goethét, Schillert, vagy akár az ókori görög szerzőket, a rendezők teljesen saját világlátásuk, saját mondanivalójuk igénye szerint alakíthatják, formálhatják az alapműveket minden szempontból: (1) szövegformálás; (2) monológokat, párbeszédet, jeleneteket kihagyhatnak, megismételhetnek vagy átszervezhetnek; (3) olyan térbe, olyan időbe és korba helyezhetik a műveket, ahogy az ő elképzelésükhöz, gondolataik közléséhez a legideálisabb.

A posztdramatikus színház még tovább lép, és teljes egészében elszakad egy megírt drámai műtől, annak cselekményétől, így még tágabb, még szabadabb alkotói tér nyílik a rendező, illetve a koreográfus személye előtt.

A posztdramatikus színházban – mintegy felújítva – jelen vannak és tovább hatnak a régebbi esztétikák, korábbi formákra hivatkozva (Lehmann 2009, 24), akár csupán egy-egy gondolati inspirációt adva az alkotóművészeknek.

Maurice Béjart *Notre Faust* táncművének a címében is azt jelöli meg, hogy neki, nekik (a kornak, amelyben élt) mit jelentett a Faust legenda. Csak érintőlegesen szól a Fausról, csak asszociációkat mutat, a librettót (ez esetben az irodalmi, de igaz lehet más esetben a zenei librettóra is) a saját képére formálja és teljesen figyelmen kívül hagyja, hagyhatja a mű eredeti szándékát. Itt maga a cím és maga a darab is csak asszociál bizonyos pontokon Goethe művére vagy a Faust legendára, de a táncmű egészen másról – az alkotóról, az őt és a kor emberét foglalkoztató gondolatokról – szól.

De ugyanez igaz Maurice Béjart *Tűzmadarára* is, hiszen a Tűzmadár története eredetileg egy orosz népmese, melyre Sztravinszkij a programzenéjét komponálta (s amire Mihail Fokin az első Tűzmadár-koreográfiát, „illusztrációt” készített) – homlokegyenesen más, mint Béjart *Tűzmadara*, amely a forradalom viharáradatát állítja színpadra.



Fokin: *Tűzmadár*



Béjart: *Tűzmadár*

Maurice Béjart sokszor nem is keres semmilyen irodalmi vagy zenei asszociációs fogódzót alkotásához vagy annak címéhez, csupán egy-egy szót ragad meg: ilyen az *Amit a szerelem mond nekem* és az *Amit a halál mond nekem* című balettje. Ezek a címválasztások abszolút pontosak, a darabok valóban ezekről a szavakról, ezeknek jelentéséről tárnak mindent a közönség elé az alkotóművész szemszögéből, az ő gondolatain, sejtésein keresztül.

Mert a posztmodern, a posztdramatikus színházban, akár csak a kortárs táncművészetben, a kortárs táncszínházban és a modern balettben már nem beszélhetünk valós cselekményről, valós történetről, hanem gondolati, érzelmi töredékekről, sejtésekről és sejtetésekről. A posztdramatikus színházban nagyon előtérbe került a mozgás és a tánc, mert a szavakon túli értelmek, érzelmek kifejezésének lehetősége a mozdulatok, a mozgás és a tánc által sokkal árnyaltabbá teszi az előadást,

egész más gondolatokat képes közölni az arra fogékony közönséggel. „A mozgás tartalmában lényegében az emberben lakó ösztönök és erők nyilatkoznak meg és mindig rendelkeznek átgondolásra készítő, vagy átszellemítő hatással” (Lábán 2008, 99).

A posztdramatikus színházi műfaj megjelenése a táncművészetben

Először a 20. század elején, Isadora Duncan alkotásaiban jelenik meg egy új műfaj a táncművészetben: a szimfonikus tánc, a szimfonikus balett, mely elvált a különböző irodalmi alapoktól, meséktől és drámáktól, s ezáltal megjelent a cselekmény nélküli táncalkotás. (elsősorban a zenemű és az alkotóművész belső drámáját, „mondanivalóját” fogalmazza meg az absztrakt festészet-hoz hasonlóan).



Isadora Duncan

A valóban posztdramatikus táncalkotások – melyben asszociációk, sejtések és sejtetések vannak – Maurice Béjart műveihez köthetők (1955-től kezdődően). Őt az érzések, érzelmek sokkal jobban izgatták, mint a történetek. A lényeg az érzelmek, emberi kapcsolatok, maga az ember volt. És műveiben az emberek felismerték önmagukat az eléjük tartott tükrökből. Miután megnézték előadásaikat, elmondták a saját életüket ahelyett, hogy a látott táncot mesélték volna el.

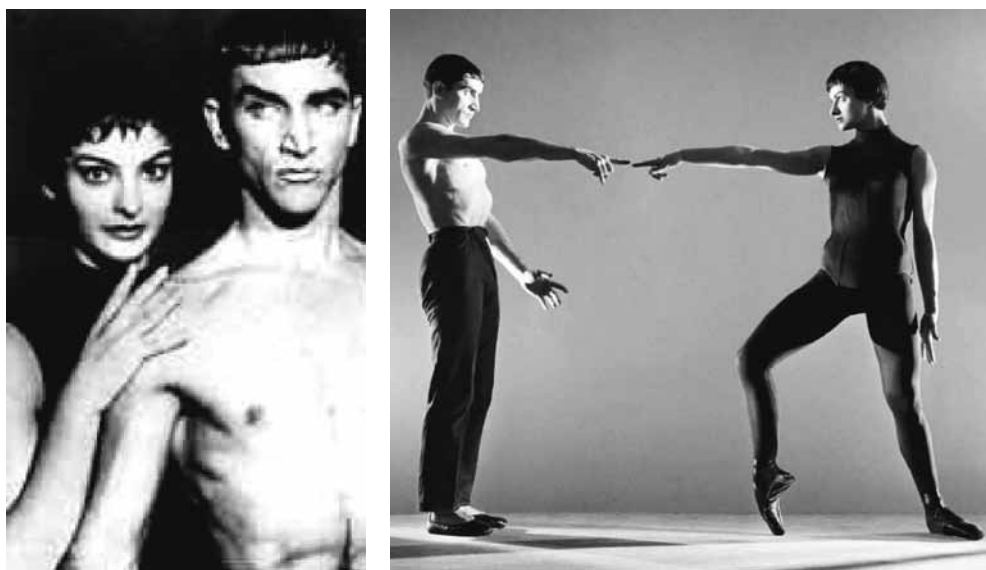
Tulajdonképpen ugyanezt fogalmazta meg Gordon Craig is már az *Új színház felé* című 20. század eleji színházelméleti művében, mikor azt írta, hogy a színházi alkotás egy asszociációs folyamatot indít el a befogadó nézőben, s így ő válik a jelentésközpont origójává, Hans-Thies Lehmann színházelméleti író szerint pedig a színházi kommunikáció olyan helyzetek, képek és művek létrehozásának sora az alkotóművész részéről, mely mindig lehetőséget ad a néző számára (is) az önvizsgálatra és önérzékelésre.

Mivel a posztdramatikus színház számára ideális kifejezési forma a mozgás és a tánc, ennek következtében pedig megnő a test, az emberi testek szerepe, a test önmaga is értékké válik (korábban a test fizikai valósága elvileg mellékes maradt, s csak kivételes esetekben vált hangsúlyossá).

Már nem mellékes a test, mert a drámát, mint a színpadi események lezajlásának formáját a testbe, a test kéznél lévőségébe költöztette át. A posztdramatikus színház – s tulajdonképpen ide sorolható Maurice Béjart számos alkotása is – az emberi test intenzív jelenlétének (epifániájának) megvalósulására irányul (Lehmann 2009, 196). Erőteljes hatást tud gyakorolni a közönségre az a színház, mely a testet helyezi előtérbe, de nem pusztán a mozgás tökéletesítésére törekszik, hanem rajta keresztül egy szellemi tartalom közvetítésére.

Létezik még egy másik dimenziója is a test megjelenésének a színpadon: a mozdulatok, táncok által közvetített üzeneten túl magának a táncosnak vagy színésznek a kisugárzása és karizmája is hat. Központi színházi jellé válik az előadóművész teste és ezt a testiséget a maga intenzitásával, aurikus jelenlétével és feszültségeivel együtt jeleníti meg. A posztdramatikus színházban az új gondolati tartalmak, valamint az emberi test intenzív jelenléte új scenikai megoldásokat hozott magával. Elsősorban a táncművészetben, ahol előtérbe került a testtrikó. A mozdulatok – másfajta kosztümökkel ellentétben – abban remekül érvényesültek, mindent megmutatott és semmit sem leplezett. Láthatóvá vált a táncosok testének minden izomszála, annak minden rezdülése, feszülése, ellazulása és lélegzervétele, ezáltal még megrázóbbá és erőteljesebbé válhatott a művészek alakítása, ennek következtében pedig a mű drámai ereje.

Béjart ezt érezte, tudta, alkalmazta: *A magányos férfi szimfóniájától* kezdve – a lány fekete trikóban volt, a férfi meztelen felsőtesttel és fekete nadrágban – számos művében előszeretettel használta a testtrikót és a szinte meztelen testeket.



Henry-Béjart: *A magányos ember szimfóniája* – Michele Seigneuret és Maurice Béjart (1955)

A fentiekén túl a nézők könnyebben azonosulhattak az ilyen alakokkal, mint a „felcicomázottakkal”. Béjart közelíteni akarta a közönséget és a táncosokat: ez szinte magától értetődő vágy az előadóművész részéről, de ő fel akarta erősíteni ezt az azonosulási vágyat a néző részéről is.

Öt tétel vonósnégyesre (Opus 5)

Maurice Béjart több alkotását is lehetne elemezni, mint a posztdramatikus alkotás eklatáns példáját, de talán az egyik legideálisabb erre a célra az *Opus 5* című remekműve. Az *Opus 5* egy pas de deux (kettős) Anton Webern zenéjére. A zeneválasztása ideális volt Béjart-nak, mikor Anton Webern *Öt tétel vonósnégyesre* című művére készített balettet, mivel ez a zene maga is a 20. század második felében élő ember zaklatott és zaklató érzelmi életének kivetítésére volt alkalmas (F. Molnár és Vályi 2004, 201).

Az *Opus 5* egy kamarabalett, csupán egy nő és egy férfi táncolja hófehér testtrikóban, fekete körfüggöny előtt. „Attitude”-del kezdődik a darab, majd megjelenik a pas de deux-ben, ezt követően pedig a női és férfi variációkban a magány, a vonzódás, a szerelem, a taszítás, az összeomlás, a „se veled, se nélküled” érzése, a mű végére pedig újra felépül az „Attitude”, a tartás.



Az „Attitude”

Minden külsőség nélkül, a tánc legletisztultabb formájával képes volt megfogalmazni egy emberi párkapcsolatot, annak minden mélységét és minden fázisát. S ha Webern zenéjére elmondható volt, hogy a 10 perces időtartam dacára több érzelm van benne, mint Wagner Tetralógiájában (Béjart 1985, 144), akkor ez a tömörség és mindent magába foglalás Béjart koreográfiájára is igaz.

Amit Béjart e szoros, és tulajdonképpen klasszikus pas de deux-i keretben (kettős, női variáció, férfi variáció, kettős) gondolatokban, mondanivalóban és érzelmekben megvalósít, az egyszerűen felülmúlhatatlan a maga nemében. Minden mozdulat, rezdülés, nézés a „helyén van”, és ahogy a darab végén a két ember egyszerre indul egymás felé, ahogy szembetalálkoznak, majd a férfi a jobbját nyújtja a nőnek, aki hozzálép, és kezét kezébe téve felveszik a kezdőpózt, az „attitude”-öt, az maga a tökéletesség, és mindent kifejez.

Az új gondolati tartalomhoz természetesen új formanyelv is kellett. Mivel nem kellett illusztrálni, elmesélni egy történetet, így megszűntek a gesztusok, az „ágálások”, eltűntek a l'art pour l'art mozdulatsorok, s a különböző kellékek.



Giselle – virágszírmok tépkedése:
„Szeret, nem szeret...”



Rosszul őrzött lány –
„Milyen unalmas is ez a vajköpülés...”

A két elutasító mozdulat is nagyon eltérő: Myrtha feketén-fehéren elutasít, az *Opus 5* nőalakja nagyon árnyaltan, szavakba nem is önthető módon teszi ezt.



Giselle: Mirtha – Végh Krisztina



Opus 5 – Metzger Márta

Béjart a klasszikus balett mozdulatvilágán túl a természetes emberi mozdulatokat, a Graham-technikát, de még a keleti tánc mozgáselemeit is ötvözte a mondanivalójának közlése céljából.



Sajátos mozgáselemek
Béjart koreográfiáiban

A mozgáselemek ötvözésének, egymásra hatásának példái:



Indiai táncosnő



Opus 5 –
Csarnóy Katalin

Az alkotó szcenikai megoldásai nagyon egyszerűek, de nagyon nagyvonalúak: neutrális díszletet és jelmezt alkalmazott (mint oly sok művében), tehát a díszlet által megjelölt „hol?”, és a jelmez által megjelölt „mikor?” és „ki?” ez esetben nem létezett, de éppen ezért ma is (közel ötven év távlatából) kifogástalan és időszerű.

Béjart a következőt fogalmazta meg: „Egy balett mindenekelőtt és fölött tánc, és azt hiszem, hogy *a tánc* – egy festészeti műszó kölcsönzésével – lírai absztrakció, ami azt jelenti, hogy nincs konkrét tartalma, de mindig van érzelme, lelkiállapota, gondolatvilága és áttett, titkos nyelve. Ami szép a balettben: az a pillanat, amikor a közönség mozdulatokat lát, egy rítus lebonyolítását látja a színpadon és annak újratereit a történetét. A tánc akkor éri el a célját, amikor az emberek olyat látnak a színpadon, melynek van élményereje, érzelme, jelentősége, s mikor a közönség ezekhez hozzáadja a saját történetét” (Goffeaux 1966, 58).

És természetesen ez igaz a mára is, még ha ma már más eszközöket és formanyelveket is használnak az alkotóművészek. Számomra a legmegrázóbb, legtökéletesebb példák: Pataky Klári: *Hull az elsárgult levél* és Bozsik Yvette: *Lány a kertben*.



Opus 5 – Metzger Márta és Markó Iván



Opus 5 – Csarnóy Katalin és Michel Denard

Irodalomjegyzék

- Béjart, M. (1985): *Életem: a tánc*. Gondolat, Budapest.
 Craig, G. (1963): *Új színház felé*. Színháztudományi Intézet, Budapest.
 F. Molnár Márta és Vályi Rózsai (2004): *Balettek könyve*. Saxum Kiadó, Budapest.
 Goffeaux, R. (1966): Béjart hat esztendejének brüsszeli mérlege – interjú Maurice Béjart-ral. *La Tribune de Geneve*, 1966. szeptember 23.
 Lábán Rudolf (2008): *Koreográfia*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
 Lehmann, H.-Th. (2009): *Posztdramatikus színház*. Balassi, Budapest.
 Simhandl, P. (1998): *Színház történet*. Helikon, Budapest.

Forgács D. Péter

Josephine Baker, valamint az erkölcs, a politika és a társadalmi konfliktus

Ízelítő a tánc gondolati rendszereiből és a viszonyítás módszertanából

A tánc kritikája első pillantásra magától értetődő, s többnyire az a témája, hogy jó-e az előadás. Az ilyen kritika a tánc írott és íratlan szabályait tartja számon, aminek ha megfelel az előadó, akkor sikeres. Létezik tehát egy szakmai tisztaság, amit a táncos vagy kielégít, vagy nem. Szakmai ismeretekkel az egyes műfajok határait és minőségi értékét változtatni, alakítani lehet, ami gyakran új irányok kialakulását jelenti. Ezen túl a tehetségnek is fontos szerepe van, ami a formanyelv használatának bravúrában (gyakran több táncnem, táncfaj vagy táncstílus vegyítésében) jut kifejezésre (Mizerák 2012).

Ha csak ebből áll kritika, nincs más dolgunk, mint hogy szorgalmazzuk a tánc leíró nyelvének terjesztését. Legyenek a tánc szakkifejezései a beszélt köznyelv részei, mint az orvostudomány vagy a mezőgazdaság elterjedt szavai. Így terjed ugyanis a kritikus látásmód, jobban mondva a hozzáértés látszata (Faguet 1994). Bármily furcsa, éppen a kontárság révén alakul ki egy művészeti műfaj, vagy egy tudományág szélesebb társadalmi elismertsége, és ennek a mi esetünkben áldott eredménye lenne, a táncművészet értéknövekedése.

Am egy értelmező kritikának mást is figyelembe kell vennie: a tánc gondolatiságát. Igaz, erről ritkán esik szó. Talán azért, mert a tánc nonverbális és pillanathoz kötött műfaj. Az előadásom végére azt szeretném, hogy megnyíljon előttünk a tánc egy másik világa, amelyet mindenki ismer, mégsem számol vele. József Attila szavaival: „a meg nem gondolt gondolat, belezabál, amit kifőztünk, s emberből emberbe szalad”. Ez a tánc jelentésbirodalma.

Előljáróban csupán annyit, hogy van egy akaratlagos, és van egy nem meggondolt része. Úgy is lehet mondani, hogy van tudatossága és van szimbóluma. Ez utóbbi alattomos módon van jelen. Úgy hatol a bőr alá, igazgatja izmainkat és gondolatainkat, hogy ugyancsak nehéz eldönteni, hogy mi az, amit akarunk, és mi az, amit elvárunk tőlünk. Pedig ez a művészet igazi kérdése!

Kezdjük egy példával: Josephine Bakerrel.

Josephin McDonald 1906-ban, az USA közép-amerikai államában, Missouriban, St. Louis nagyváros fekete negyedében, törvénytelen gyermekként született. Összesen négy elemi végzet, éveket hagyott ki, közben szállodai szobalány, illetve prostituált volt. Az eleven, koraérett leány 13 éves korában ment férjhez először. Ezután dzsesszklubokban alkalmazták pincérlányként, itt fedezték fel táncos képességeit is. Autodidakta módon tanulta meg a legfontosabb táncokat (charleston, mess around, itch és tack annie). Ezután együttesek kísérő táncosaként turnézott, majd 15 éves korában újra házasságot kötött egy Baker nevezetű vasúti kalauzzal.

Három éven keresztül színházakban táncolt a Broadway-en, igaz, mindig csak a karban. Ezek a műsorok az új, divatos fekete zenét, a dzsesszt, és annak mozgásvilágát népszerűsítették. A figyelmet sajátos, gyermekded, komikus gesztikulációjával és grimaszaival hívta fel magára. Ezzel sikerült bejutnia az egyik produkció párizsi változatába, a „Revue Nègre”-be, amelyben szólószámot kapott (1. kép).



1. kép: Josephine Baker a „Revue Nègre”-ben¹



2. kép: A Banántánc (1927)²

Amerikában az 1910-20-as években a dzsessznek nevezett tánczene közérthető volt. A fekete lakosság ragtime hagyományán alapult, bontott ritmusú szinkópált zene volt. Az ugrások és fordulatok, a durva mozdulatok, az érintésben a nemiség hangsúlyozása, az erotikus testtartás ezt egészítették ki. Ez a feketék alárendelt társadalmi léte jelentette. Kettős funkciója volt: egyrészt a civilizált világ letisztult felsőbbrendűségének bizonyítékát, másrészt a kisebbség a lassan felláncoló identitását találta meg benne.

1925-ben Baker elhagyta férjét és Amerikát. Párizsban átütő sikert aratott.

Európában a dzsessznek és az amerikai táncoknak egészen más volt a jelentése. Mesterkéletlen, természetes „natúrtáncnak” tartották, mert úgy vélték, hogy az afrikai, „primitív” törzsi kultúrából ered. A dzsessz, elég rendhagyó módon, megfelelt több bevett sztereotípiának, amely Párizsban Napóleon egyiptomi hadjárata óta különös vonzerővel és hagyománnyal rendelkezett. Szemben állt úgy a városi élettel, a gépesítéssel, a technikai vívmányokkal, mint az unalmas, de egyszersmind megbízható vidéki idillel. Egy izgalmas kiutat jelentett ebből a megszokott kettősségből. A dzsessz (afrikainak képzelt egzotikumával) a civilizáció és az urbanizáció ellenpontjaként jelentkezett, és mégsem tűnt provinciálisnak. Ugyanakkor megvolt benne mindaz, amit Párizs önképe alapján már eleve magáénak érzett: a szabados erotika, a lüktető élet, a testiség központisága és – igen, ezen csodálkozni lehet – a modernség. Különösen a képzett városi lakosság számára jelentett menekvést ez az új műfaj (2. kép).

Baker új élettársa, az olasz származású Pepito Abatino foglalkozását tekintve strici volt, és zseniális üzletember. Voltaképpen ő találta fel a „sztárcsinálás” metodikáját. Minden eszközt felhasznált, amit hatvan évvel később Hollywoodban erre alkalmaztak. Baker színpadon kívüli megjelenését extravagáns módon alakította ki. Josephine szigorúan egyedül, általában egy megtermett gepárdal járt sétálni, amivel hatal-

mas feltűnést keltett. Frizurája egyéni volt, ezt élete végéig megtartotta. A rövid haj akkoriban a könnyen kapható lányok emblemikus jelzése volt, ezt fényes zselével és homlokán egy kemény tincsel díszítette. Az üvegyöngyosor is hozzátartozott állandó kulcsfűző névjegyéhez, amely a bennszülött primitív népek értékkepzetére utalt, és a bizsu elterjedésének kezdetét is jelentette. Könnyen lebendő ruháinak egy részét a híres párizsi divattervező, Paul Poiret tervezte. Némelyiket epésen „egy semmi”-nek (un rien) nevezték.

Külön bevételt jelentett, és hozzájárult népszerűségéhez, hogy magas áron Baker-babákat, Baker-parfümöt, Baker-ruhákat, Baker-bizsut, valamint intim divatcikkeket árultak. A Baker-hajfűző zselé különösen jó bevételt jelentett.

Pepito énekelni taníttatta Bakert, hogy mihamarabb igényes hanglemezek készülhessenek vele. A sajtót Pepito nem a hagyományos francia módszerrel, a lepénzeléssel nyerte meg. Nyitott egy éjszakai bárta, a „Che Josephine”-t, ahová meghívta az újságírókat, a szerkesztőket, a tulajdonosokat és a cenzorokat is. Így zsarolhatóvá vált az egész sajtó, ezért állandóan olvasni lehetett Baker-ről, a dzsesszről és a charlestonról. Durva kritikákat íratott, hiszen tudta, nincs unalmasabb a jó fogadtatásnál. A lényeg, hogy folyamatosan szerepeljen a „művésznő”, ha kell saftos botrányok kíséretében. S ez a szépen megalkotott promóció vezetett végül a Baker-nimbusz kialakulásához. Abatino felismerte, hogy az összes reklámfogás egy jól felépített szisztémát képez. Ennek kulcsa, hogy egyszerre kell forgalmazni a „promotált árucikket”, a botrányokat, az extravagáns külcsínt és a művészi teljesítményeket. Ennek köszönhetően Berlinben, Bécsben és Pesten egymás után nyíltak a „Che Josephin” címzett kuplerájok. A forradalmi újítás érdekessége nemcsak a sokoldalúság, hanem az, hogy mindez alig két éven belül, 1926-tól 1928-ig zajlott le.

Baker fellépett a kor leghíresebb revűszínházában, a Folies Bergère-ben. Nevéhez fűződik a „banántánc”, a „danse sauvage”, amely ismertségét onnan kapta, hogy Josephine szoknya helyett 16 banánt viselt. Hihetetlenül gyorsan felismerte a francia szimbólumrendszerben rejlő lehetőségeket. Minden sztereotípiát felhasznált, ami különleges imázsához illett. A mozgását a korabeli néző leginkább a majoméhoz hasonlította, amit Baker tudatosan megerősített. A sejtelmesség nélküli, gyöngyökkel díszített teljes meztelenség a dzsungel állati nemiségével és primitív természetességgel volt egyenlő. Különlegességét a borszínnel igazolt „majomszarmazással” azonosították, afféle „népies darwinizmus” alapján. Baker mozgása büszke volt és vad, amit a néző a dzsungel világának, a természetből ellesett ősiségnek tulajdonított. Szexbálvány lett és világsztár.

A következő, 1927-ben íródott, róla készült pesti sláger jól mutatja, milyen mélyen megmaradt a magyar zenei köztudatban is.

*Szívemben vágy parazsa nő, meggyújt egy fekete nő tüzes szemével.
Párizsban láttam nyáron a „Foliban”, s éreztem a muriban ez oszt’ a néger!
Nem volt egyéb rajt, mint egy tucat banán, fekete fésű fénylett csuda haján.
Beleszerettem rögtön, de nagy a baj, a szívem olvad, akár a pirítóson a vaj.*

*Az én babám egy fekete nő, a szeme fénylő fekete kő.
Fekete hajú, fekete fajú, tudom, hogy boldog, akit megölel ő...
Fekete gyöngyosor van a nyakán, fekete testén csak a banán.
Piros, mint tűz a szájja, a charlestont úgy riszálja, az én kis fekete babám.*

*Este, hogyha morog a dzsessz, fejembe ’forog a szesz, nem látom csak őt!
Szemem a korzón is bármerre tekint, nem látok egyebet, mint csak fekete nőt...
Hajnal felé, ha már lepihenek én, fekete őserdőben libegek én.
Sötétben szól az álomzene felém, s az én fekete csibém kacagva siet felém!*

¹ A kép forrása: <http://bloximages.newyork1.vip.townnews.com/stltoday.com/content/tncms/assets/v3/editorial/1/8e/18e6b29d-b3f5-5000-89eb-4da006796e18/4f2c1762f3540.preview-620.jpg>

² A kép forrása: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Baker_Banana.jpg

*Az én babám egy fekete nő, a szeme fénylő fekete kő.
Fekete hajú, fekete fajú, tudom, hogy boldog, akit megölel ő...
Fekete gyöngysor van a nyakán, fekete testén csak a banán.
Piros, mint tűz a szája, a charlestont úgy riszálja, az én kis fekete babám.*

Márkus Alfréd és Harmath Imre: *Az én babám egy fekete nő*

Az 1930-as évektől Baker egyre többet énekelt, és számos filmet forgattak vele. Európai turnéit hatalmas siker és megbotránkozás követte. 1928-ban Berlinben az erkölcs ellen elkövetett súlyos vétség miatt fellépési tilalmat róttak ki rá. Bécsi revüjét a kor legkiválóbb színházszervezője, Max Reinhard rendezte. Vendégszereplése után a Stephansdombon vezeklési misét tartottak. Különösen ez mutatja jól, talán mindennél jobban, Josephine sokkoló hatását és megosztó szerepét.

Az 1930-as években Baker előadó-művészete egy új mozgalom céltáblája lett. Már 1930. április 5-én rendeletet hoztak Németországban „A négerkultúra ellen a német népiségért” (Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum). 1938-tól a nemzetiszocialista diktatúra megbélyegezte a modern művészet egészét: azt „elfajzott zenének” (entartete Musik) és „elfajzott művészetnek” (entartete Kunst) nyilvánították. Kiemelt helyen állt Josephine Baker, ezúttal negatív szimbólum-má vált. Josephine személye és művészete látványosan a bigott morállal igazolt magatartásforma ellentéte volt. Így került egy sorba a kor legnagyobb művészeivel, a szintén elfajzottnak nyilvánított Picassóval, Munchel és Kokoschkával.

1937-ben ismét megházasodott, ezúttal egy zsidó iparmágnáshoz, Jean Lionhoz ment nőül, s így megkapta a francia állampolgárságot. Franciaország német megszállása után a vöröskeresztnél dolgozott és üzeneteket csempészett a Résistance számára. A háború után e miatt az ellenállás több érdemrendjével tüntették ki.

Időközben néhányszor elvált, majd újra férjhez ment. Mivel gyermeke nem lehetett, az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején egymás után tizenkét gyermeket fogadott örökbe. Családi életet akart élni. Családját „szivárványcsalád”-nak nevezte, amivel gyermekeinek különböző bőrszínére utalt. Többször felhagyott a szerepléssel, majd ismét visszatért a színpadra (3. kép).



3. kép: Josephine Baker „szivárványcsaládjá” társaságában³

³ A kép forrása: http://kaykeys.net/passions/josephinebaker/josephine_baker_mother1950s.jpg

Az 1950-es évek végén felszólalt az Amerikai Egyesült Államokban és Dél-Afrikában a színes bőrűek egyenjogúságának érdekében. 1963. augusztus 28-án Martin Luther King jr. híressé vált washingtoni beszéde, az „I have a dream” előtt Josephine Baker is szólt a 250 ezer fős tömeghez (4. kép).



4. kép: Josephine Baker szónokol Martin Luther King jr. híressé vált washingtoni beszéde előtt⁴



5. kép: Baker körmozdulatokat vitt a váll és csípőmozgásba, miközben fél guggolásban egyenes testtartással térdből helyezte át a súlypontját⁵

⁴ A kép forrása: http://www.schoolsafetypartners.org/thumbnail.php?file=/martin_luther_king_i_have_a_dream_626113689.jpg&size=article_medium

⁵ A kép forrása: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Baker_Charleston.jpg

Pazarló életmódja miatt 1969-ben csődbe ment és elárverezték Párizs környéki hatalmas palotáját, amit még 1927-ben, Pepito Abatino üzleti sikerei révén sikerült megvennie. Ekkor a monacói herceg felesége (a korábbi filmstár: Grace Kelly) sietett a segítségére, és rendelkezésére bocsátott egy kisebb villát, ahová Josephine gyermekeivel beköltözött. Az életét felelevenítő világsikerű show-műsor párizsi bemutatója után néhány nappal, 1975-ben, 69 éves korában halt meg. Franciaország és a világ művészi elitje gyászolta.

Elemzők Baker charlestonját régi filmek alapján a twist, a brakedance és a hip-hop előfutárának tartják. Valószínűleg ő volt az első sztár, aki dallam nélküli dobszóra is táncolt. Tény, hogy körmozdulatokat vitt a váll és csípőmozgásába, miközben fél guggolásban egyenes testtartással térdből helyezte át a súlypontját. Ez hasonlít az 1960-as évek twist mozdulataira és egyik alaplépésére. Gyakran iktatott be a lépéssorok után pozitívumában megtorpant hatásszünetet, amit ma freezes-nek neveznénk. Szívesen táncolt fekvő és ülve, amelyben esetleg már a footworks elemeit is fel lehet fedezni. Ezek az összefüggések azonban nem bizonyítottak, hiszen nem akadt követője, és az 1930-as évektől ő maga sem táncolta ezeket az elemeket (5. kép).

Baker mozgalmas életének jelentősége azonban nem táncszakmai teljesítményében rejlik. Karrierje során egymás után összesen öt különböző imázsnak

felelt meg. Először a feketék amerikai zenei-táncos identitáskeresésének volt részese, bár ebben jelentősége akkor még csekély volt. Másodszor Párizsban táncoló szexbálvánnyá vált, aki afrikai egzotikumot vitt a városi intellektuális és művészetbe, s ezzel megalapozta hírnevét. Harmadszor a náci propaganda céltáblájaként fejtett ki ellenállást. Negyedszer emblémája lett az amerikai polgári egyenlőségnek, a faji és vallási megkülönböztetés ellen vívott küzdelemnek.

Az 1960-as évek közepére szívárványcsaládját a köztudat már elfogadta, és ez, mint a rasszizmus ellenesség kifejezése sem keltett nagyobb feltűnést. Hiszen a megállapodott polgári lét záloga a család. Kicsit furcsa maradt a sokféle gyermek és az apai feladat változó szereplője, de ezt művészi különbségként lehetett elkönyvelni.

Ekkor utolérte egy újabb jelentés, immáron az ötödik. Hajdani banántánca és szabados életvitele miatt a szexuális felszabadulás ünnepeit jelképévé vált. A hippo korszakban Baker újból téma lett, mint az uralkodó szülői generáció titkos vágyainak tetten ért bünfoltja.

Két különböző folyamat együttes hatását kell Baker életével kapcsolatban észrevenni. Az egyik egy kulturális jelenség elterjedésének törvényszerűsége, a másik a tudatosság szerepe.

Az első egy önjáró folyamat, amely mindig hasonlóképpen zajlik. Felbukkan egy teljesen ártalmatlan kulturális újítás. A dzsessz életstílust diktáló tömegmozgalommá csak lenézettsége és elutasítása következtében vált. Szórakoztató eredeti céljától függetlenül politikai követelések párosultak hozzá, radikalizálódott, ellenzéki kultúrává alakult. Majd elfogadták, államosították és a hatalmi ideológia részévé tették. Kiüresedett, eltompult, álintellektuális lett. Eredeti egyenjogúsági tartalma mára már átalakult, a pozitív diszkrimináció összes kárával és veszélyével. Európában ugyanez hasonlóképp működött, persze egész más hatalmi térben és szándékkal. A kulturális innováció meghonosításában jelentős szerepet játszott Baker. Az egzotikum hamar teret nyert az intellektuális és művészkörökben, a komoly művészetekre hatást gyakorolt, s azzal karöltve népszerű és vonzó lett. Politikai radikalizálódásához hozzájárult NS üldözöttsége, a néger-zsidó elfajzott művészet abszurd fogalmának megtestesüléseként. Ez utólag értékemelkedést biztosított számára. Majd állami kultúrává vált, és kopott iskolai tananyaggá.

Ez a folyamat, a népszerűség változásának jelensége apróbb eltérésekkel minden műfaj, technikai újítás vagy mozgalom esetében törvényszerűen mindig így zajlik. Erre a jelenségre utaltam már más tanulmányaimban részletesen, egyfelől a swinggel, másfelől a magyar néptáncsal kapcsolatban (Forgács 2012; Forgács 2009).

Amire ma szeretnék kitérni és ezért időztem ilyen hosszan Bakernél, az egyéni tudatosság szerepe. Mit tudhatott ezekről a részben ideológiai, részben művészi, és nem utolsó sorban az állami hatalmi térnyerés társadalmi folyamatáról Baker? Ő, az írással-olvasással is küszködő, művészileg alig képzett, prostituáltból táncosná vált művésznő? Mindent. És semmit. Bár pontosan tudta, hogy milyen elvárások teljesítése okoz sikert, ennek kognitív jelentését, jövőjét vagy eredményét nem ismerte.

A vele szemben támasztott elvárásokat hihetetlen érzékkel tette magáévá. Élete éppúgy része volt a róla alkotott képnek, mint életének a hozzá fűzött elvárások. Személye, önképzése és művészetete mind-mind részei voltak annak az imázsnek, amelyet a mediális rivaldafényben szüntelenül alakított, formált. Nemcsak felnőtt feladatához, hanem a siker bizonyos pontjától kezdve ön maga is része lett feladatának. A kihívásoknak nem áldozatokkal tett eleget, a tőle elvártakat nem hamleti töprengéssel tette magáévá, hanem vágyai változtatásával. Márpedig a vágyak mindennél erősebbek.

Nemcsak dalai és önéletrajzai tanúskodnak erről, hanem életvitele is. Hiszen a hajdani szexdívá, amikor generációja hatalmi pozícióba került, a szabadság ellentétére, azaz családra vágyott. Immár titokban házasodott, és egy egész tucat gyermeket fogadott örökbe. Vágyai hirtelen a tőle bigott morált elváró, a promiszkuitásnak örökre búcsút mondó életvitelt célozták meg. Múlt-

ját útkeresésként, személyét áldozatként bemutatva sikerült a „pygmalioni átalakulás”. Majd ismét sikerült életét az intimitás államosított legitimációja elleni küzdelemként beállítania, sőt, átélnie. A szimbólumok, amiket kielégített, illetve amelyek szándékától függetlenül személyéhez tapadtak, céljaikban és tartalmukban is változtak, így nehéz volt azokat újra és újra más-más tudatossággal alátámasztani, igazolni. Az utókor mégis folyamatosságot keres Baker életútjában. Állandónak tartják a rasszizmus elleni fellépését, ez azonban éppolyan téves, mint a szexuális tartalom konstans imázsa. Ma már nehézkes a majomimitációról elhithetni, hogy valaki ezzel küzd az egyenjogúságért.

Baker élete során gyakran kapott igen durva kritikát. Személyes meggyőződésének, politikai tevékenységének azonban vajmi kevés köze volt a róla kialakult képhez. Újtát az erotika változó jelentése határozta meg.

Az erotikának fontos szerepe van a hatalmi térben. Az erotika határa elsajátított, szocializált, és így alkalmas arra, hogy politikai törekvések eszközevé váljon. Az erkölcsi norma önmagát igazoló zárt indoklási kör, ami feljogosít ad hoc ítéletre, ezáltal kognitív magyarázatot nem igényel. Az aszketikus erkölcs éppen ezért igen alkalmas a hatalmában nem szilárd politikai irányok viselkedési normatívájává válni. Általa könnyen és magabiztosan lehet ítéletet mondani, hiszen nem igényel kognitív teljesítményeket. Ezért tömegek számára irányvonalként szolgál. Az, amit erotikusnak érez a közönség, az a testiség közkeletű határainak áthágása. Ez szilárd hatalmi térben megengedett, ellenkező esetben pedig szemben áll a legális (állami) normával. A promiszkuitív erkölcsi norma alapján rengeti meg a hatalmi rendet, mert tevőleges életformaváltásra csábít, az aszketikus magatartás az uralmi viszonyok stabilizációját eredményezi.

A tánc ezért végső soron nem csupán a hatalmi normák esztétizálása, hanem az uralmi rendszerek térnyerésének eszköze is. A mozdulatok hétköznapi jelentésének művészi letisztulásával szimbólumok keletkeznek, amelyek önálló jelentést hordoznak, és ezek alkalmasint a művész tudatos meggyőződésével ellentétesek is lehetnek. Minden táncnak van imázsa, ami a tudatos és akaratlagos művelésétől önálló életet él.

A tánc gondolati rendszere éppen ezért független kritikájától is. A kritikus gyakran maga sem tudja, hogy csupán egy normarendszerben mozog, mikor szakmai elégtételt követel. A nonverbális kifejezőeszköz nagyon alkalmas sokértelmű jelentésre. Ez azt okozza, hogy ugyanaz a tánc alkalmasint tíz évvel korábban még deviáns magatartás és politikai oppozíció lehet, majd minden átalakulás nélkül, pusztán azáltal, hogy formanyelve vagy mozgalma az állami kánon és dikció részévé válik, a hatalmi erőszak szubtilis része lesz. A tánc kritikája viszonyítás a tánc szimbólumához, imázsához és szakmai igényességéhez. Egyúttal megfelel egy normarendszernek, amelyik az állami hatalmi tér erodálását vagy megszilárdítását szolgálja.

Baker számára Európában új utak nyíltak meg. Eredeti szocializált értékrendjét és korlátait hátrahagyva, Pepito Abatino segítségével minden gátlás alól felszabadulva, de a párizsi normák határait pontosan felmérve, az elfogadhatóság határait pikánsan súrolva alakította ki művészi tevékenységét. Bőre színe és az újszerű dzsesszkultúra ismerete nyújtotta számára a valóság konstrukcióját. Az ebből adódó szimbólumok kialakítása nem volt tudatos, sokkal inkább a gyakorlatias észjárás eredménye, amely az egymásba fonódó esélyek és elvárások egyéni kiszámíthatóságán alapult (Bourdieu 1985). A tudatosság eszerint nem a céloknak, és még csak nem is a rendelkezésre álló eszközöknek felel meg. Az ésszerűség záloga nem a hatékony magatartás, hanem sokkal inkább a környezet elvárásainak kielégítése.

Am az életúton, a karrier különböző stációin ugyancsak eltérő képet mutatnak. Míg a kezdeti szakaszt a gazdasági és versenyszerű szempontok uralják, később egyre inkább értékracionális rendszerekkel igazolt tevékenység veszi át az irányító szerepet. Az értékracionális vagy ideológiai ellenben nem azt mutatják, amit mondanak, hanem azt a szintet, amelyben a művész

a valóságot felfogta. Márpedig a valóságot hármasszűrőn látja: azzal a jogos tudattal, hogy ismeretei hiányosak, azzal a hittel, hogy a jövőbeli események nem kiszámíthatóak, és azzal a képtelenséggel, hogy tevékenységének eredménye és kimenetele bizonytalan (March és Simon 1976). Az értékrationális öngazolás emiatt csupán helyezkedés a számára egyre nehezebben felfogható világban, mert háromszorosan szelektív ismeretein túl egyre jobban kötik addigi cselekedetei, tettei és alkotásainak értelmezése is. Egyszóval: jó- és rossz híre. Ráadásul Baker esetében a szimbólumok jelentése állandóan változott, amelyek kisajátításán egész életében dolgozott. Nem művészete, táncai vagy dalai, esetleg beszédei vagy levelezése volt emblematikus, hanem személye, személyes életútja. S ez az évek folyamán egyre ellentmondásosabb lett.

Az ipari kapitalizmus egy új rend látszatát teremtette. A protestáns etika és a viktoriánus prűdéria elementáris erővel elűzte a transzcendentális jutalmazottság és bűnhődés jövőbe helyezett képzetét. Helyette az azonnali, szekularizált és kötelező érvényű viselkedési és erkölcsében racionalizált normákat kényszerített fel (Sennett 2008). Kialakult a privátszféra és a nyilvánosság közötti éles határ, aminek áthágását mindkét oldalról szorgalmazták. Egyrészt kiforrott az individualitás igénye, az egyéniség romantikus keresése, az önmegvalósítás, amelynek magyarázata a 20. század elejétől fogva a pszichológiai dimenzió volt. A pszichológiai magyarázatú egyéni alkat lényege, hogy még a fatalista transzcendens világnézethez viszonyítva is alig van az egyénnek személyes felelőssége, mert a pszichológiával igazolt társadalmi lény formálhatósága nem tudatos, és végkép nem önerőből, hanem külső és diffúz élmények alapján történik. Éppen ezért a társadalmi cselekedetek feloldozása, a bűnök megbocsátása már nem azok lajstromozásán és hittel, hanem pszichológiai magyarázattal történik. Minél erősebb az egyén pszichológiai vonatkozása, annál inkább csökken közösségi, társadalmi jelenléte. Ezáltal kialakult az (államilag gyámolt) zarnokság, az intimitás zarnoksága (Sennett 2008).

A korlátok áthágása az egyik oldalról tehát a társadalmi egyén privatizációja, a másiktól a test és az intimitás államosítása révén történt. A nyilvánosság által személytelenné vált az individualitás. Maga a család is, és az élet legintimebb részlete is manipulatív, narcisztikus és eszközszerű lett, mindazonáltal nem érzelemmentes. Hiszen izgalmát, vonzását vagy szégyenét éppen a privát szférára korlátjának áthágása okozta. Meglehetősen téves az idegen és saját határát a marxi kiüresedéssel magyarázni. Amíg vágy és szégyen jelen van – akkor is, ha vizualizálhatóvá válik –, addig az ember „társadalmi lény” marad. A bürokratikus államban kezdettől fogva a kulturális és szociális élet része volt a nyilvánosság, a pornográfia és a színpadi erotika. A balett is ennek a trendnek, a testiség nyilvánosságának és esztétizációjának köszönhetően 20. századi népszerűségét. Baker európai sikerének is ez a nyitja: a szégyenen túllépő meztelenség „természetinek” titulált társadalmisága.

Összefoglalva: a táncnál, a pillanathoz kötött nonverbális kifejezőeszköznél válik igazán egyértelművé, hogy a tudatosság nem a környezet tükröződése az alkotásban, mint ezt a lukácsi elmélet vallotta. Nem is valami kényszerpálya vagy meghatározottság az adorni értelmezésben. Hanem a környezet triplán részleges ismeretéből adódó gyakorlati észjárás, amely éppúgy felhasználja, mint alakítja a saját és a közösség örökké változó szimbólumrendszerét. A táncvalóan eredendően nyilvánosság elé lép a privát, a test és az intimitás. A nyilvános és közösségi, valamint a privát és intim határa (az erkölcs kiürült kényszernormáival igazolva) a hatalmi térnyerés vagy az uralmi stabilizáció függvényében változik.

Mi az tehát, ami egy sikeres táncművész életútjához szükséges? A válasz mindezek ismeretében nagyon egyszerű: egy Pepito Abatino (6. kép).



6. kép: Pepito Abatino, a férj, a menedzser és a Baker stílus megteremtője⁶

Irodalomjegyzék

- Adorno, W. Th. (1961): *Noten zur Literatur II*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Baker, J. és Sauvage, M. (1983): *Ich tue, was mir paßt. Vom Mississippi zu den Folies Bergere*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt.
- Bourdieu, P. (1985): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Faguet, É. (1994): *A kontárság kultusza*. Kossuth, Budapest.
- Forgács D. Péter (2009): A magyaros táncok értelme az osztrák identitásban. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Planetás – Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 24–31.
- Forgács D. Péter (2012): A tömegmozgalmak sikergörbéje. A kultuszképzés, a deviancia és a normatíva a szving példája alapján. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *A hagyományos tánc-kultúra metamorfózisa a 20. században*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest. 60–66.
- Foucault, M. (2000): Staatsphobie. In: Bröckling, U., Krasmann, S. és Lemke, Th. (szerk.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Lukács György 1978 (1963): *Az esztétikum sajátossága I-II*. Magvető, Budapest.
- March, J. G. (1994): *A Primar on Decision Making – How Decisions Happen*. Free Press, New York.
- March, J. G. és Simon, H. A. (1958/1976): *Organisation und Individuum. Menschliches Verhalten in Organisationen*. Gabler, Wiesbaden.
- Mizerák Katalin (2012): A táncpedagógia szerepvállalása a táncos tehetségek felismerésében és gondozásában. In: Demarcsek Zsuzsa, Mező Ferenc és Mizerák Katalin: *Tánc-ok. A táncos tehetség azonosítása és gondozása*. Kocka-kör, Budapest.
- Prechtel, A. (2006): *Josephine Baker*. Langen Müller, München.
- Rose, Ph. (1994): *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*. Droemer Knauer, München.
- Sennett, R. (1976/2013): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Berlin Verlag Taschenbuch, Berlin.
- Weber, M. (1922/2005): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main.

⁶ A kép forrása: http://www.ilsitodipalermo.it/sites/default/files/imagecache/immagine_middle/immagini_articoli/pepito-baket.jpg

Tanítás a művészetben – művészet a tanításban

2008-ban ünnepelte a Magyar Táncművészeti Főiskola a főiskolává válásának 25. évfordulóját. Mivel egy művészeti intézmény a szervezeti eseményeket és azok évfordulóját is csak művészzel, esetünkben tánccal ünnepelheti meg igazán, *Nemzetközi Ifjúsági Táncfesztivál* keretében a világ több jeles táncművészképző intézményének képviselőit láttuk vendégül, hogy együtt ünnepeljünk. A három közös előadás mellett kerekasztal beszélgetés során az összes meghívott iskola képviselője előadást tartott, elsősorban a „másodtárgyak” oktatásáról.

A houstoni Ben Stevenson Akadémia akkori igazgatója legaktuálisabb problémaként azt emelte ki, hogy *miként lehet a táncművészetet, különösen a klasszikus balettet úgy oktatni a mai fiataloknak, hogy az igazán fontos legyen az életükben, és kialakuljon bennük az a fajta belső motiváció, ami szükséges ahhoz, hogy a klasszikus balett törvényeinek szigorú szabályait betartsák, és figyelmüket teljes mértékben erre összpontosítsák.* Ez a felvetés azóta is foglalkoztat, amire előadásomban keresem a választ. Ennek érdekében a növendékek, hallgatók körében kérdőíves kutatást végeztem (a kérdőívet lásd: *Melléklet*). A kérdések arra irányultak, hogy *kialakult belső motivációval rendelkeznek-e, éltek-e már át flow élményt, vizualizációval segítik-e a mindennapi gyakorlást, valamint* – nem szorosan a témához kapcsolódóan – 2006 után, amikor azt vizsgáltam, hogy életmódjuk miként befolyásolja a teljesítményüket, most is *feltettem egy táplálkozással összefüggő kérdést.* A hallgatók között 150 darab kérdőívet osztottam szét, amiből 123 darabot jutattak vissza hozzám. Az értékelés bemutatását előadásomban az adott témához kapcsolódóan végzem.

Tudjuk, hogy a gyermekek különösen serdülőkorban nyitottabbak a változásokra, az új és meglepő dolgok iránti érdeklődés náluk fokozottabb, ami részben *a hagyományos értékek megkérdőjelezésén* alapul, s emiatt érezzük gyakran deviánsnak a fiatalokat. Az információs társadalom szülöttjei a digitális bennszülöttek nem azért mások, mert intellektuálisan, fizikailag vagy bármilyen más téren rosszabbak, mint a korábbi nemzedékek, sőt sokkal hatékonyabban adaptálódnak a környezetükhöz, ez azonban már nemcsak a fizikai világot, hanem a virtuális és szociális teret is jelenti. Jelenleg is folyó kutatások azt próbálják feltérképezni, hogy a digitális médiához való alkalmazkodás milyen változásokat okoz a kognitív készségek terén. Ezek szerint korunk fiataljai könnyebben váltanak a feladatok között, gyorsabban hoznak döntést, és hatékonyabban a vizuális-téri feladatok megoldásában. Ám *az ok-okozati összefüggések megértése, a figyelem fókuszált megtartása és a konkrét információk megjegyzése nehezebb a számukra, ami komoly kihívást jelent az oktatási rendszer, esetünkben a táncművészképzés számára.*

A kérdőívben feltett első kérdésre 123-ból 108-an felelték azt, hogy a felvételjük idején saját motiváció alapján jöttek ebbe az iskolába, azaz szeretnének táncosok lenni. Az mindenképpen pozitív, hogy belső hajtóerő ösztönzi a gyermekeket, hiszen ha örömet találnak abban, amit csinálnak, akkor az élvezet sarkalja őket, hogy még többet tanuljanak (Csíkszentmihályi 2008 241). Hatékony légkört teremtve, a gyermekek személyiségét tisztelve fenn lehet tartani ezt a belső motivációt, de ahhoz több minden szükséges, például, hogy az értékelésnél az adott feladatot minősítsék a mesterek, ne a gyereket, legyen kidolgozott a kód, amit ismer a gyerek, hogy mit miért csinálnak. Továbbá fontos a pozitív megerősítés, a teljesítmény visszacsatolása. Mivel a pedagógus egész személyiségével nevel, nevelési tényezőnek számít minden szava, megnyilvánulása. Beszédéből mindig komolyság, derű, megbízhatóság és törődés kell, hogy éreződjék, fontos, hogy ne használjon félreérthető, kétértelmű, gúnyolódó kifejezéseket. Az oktató-nevelő munka fontos fel-

adata a tanulók önálló munkáigényének kialakítása, a képességek maximális kibontakoztatása az egyénekenként változó adottságokat figyelembe véve. Elengedhetetlen a gyengéd, elfogadó attitűd a gyermekek iránt, továbbá az empátia, különösen annak tükrében, hogy a „Szakmai órákon akkor is dolgozol, amikor a mester nem téged figyel?” illetve az „Olyankor is szánás időt a gyakorlásra, amikor nincs órád/próbád?” kérdésre a válaszadók több mint 90%-a igenlően felelt.

Az „Előfordult már, hogy olyan erősen koncentráltál, hogy megfeledeztél a külvilágról tánc közben?” és az „Érezted-e már tánc közben, hogy visszahozhatatlan pillanatokot élsz át, ami egészen új lehetőséget hozhat az életedbe?” kérdésre kb. 65% adott igenlő választ. Nézzük meg, hogy mit jelenthet ez!

A *flow* egy olyan állapot, mely során az ember teljesen elmélyül egy tevékenységben (Csíkszentmihályi 2007, 7). A koncentráció és a kontroll érzése rendkívül magas, úgy érezzük, mintha egy energiahullámon ülnénk, a gondok és mindennapi problémák háttérbe szorulnak, az időérzékelés is megváltozik. Teljesen különböző tevékenységek válhatnak ki flowt. Csíkszentmihályi Mihály – aki az 1970-es évek közepe óta a flow jelenségét vizsgálja – kutatásai során kiderítette, hogy a teniszezés, a festés vagy éppen a rózsák önfeledt gondozása ugyanúgy kiválthat flow-élményt, mint gyerekekkel való foglalkozás vagy a táncolás.

Az élmény nem a tevékenység tartalmától függ, hanem a minőségétől. Ennek legfontosabb feltételei, hogy legyen előttünk konkrét cél, hogy a visszajelzés azonnal bekövetkezzen, és hogy a kihívás megfelelő mértékű legyen (tehát ne túl magas, de ne is túl alacsony, mert az előbbi szorongást, az utóbbi pedig unalmat eredményezhet). A flow élmények vitaminbombaként hatnak a szervezetre, és befolyásolják a szubjektív jóllétünket is. A tevékenység közben közvetlenül nem tapasztalunk boldogságot, ahhoz túl koncentráltak vagyunk, de utólag beáll az önmegerősítés, a kiteljesedés és a mély boldogság érzése – erről számolnak be Csíkszentmihályi vizsgálatainak alanyai. Akinek gyakran van flow-élménye, annak életminősége jobb – legalábbis azokhoz képest, akik önmaguk számára a kevesebb kihívást jelentő tevékenységeket tűznek ki célul.

A „Szoktál-e lefekvéskor a szakmai munkádon gondolkodni, hogy mit tanultál, milyen feladataid vannak?” kérdésre 25% felelt nemmel, 75% átgondolja a tanultakat, és bár nem gondolom, hogy bárki en dehors-ja jobb lehet a vizualizációtól, de technikája, tudása gyarapodhat, amit számtalan kísérlet igazolt. A kívánt végeredmény élénk mentális elképzelése jelentősen elősegíti azt, hogy a valóságban létre tudjuk hozni. Ez azért van így, mert az elme nem tesz különbséget a között, hogy valamit a minket körülvevő fizikai világban észlelünk, vagy csak a képzeletünkben. Amit elég élénken elképzeltünk, az már el is van raktározva az agyunkban, mintha valóságos tapasztalat lett volna. És az elme csak azt képes létrehozni a fizikai világban, amit már tartalmaz gondolatban. A vizualizáció, ha úgy tetszik, „mentális” – vagy elméleti – gyakorlás.

Egy kutatócsoport az Ohio Állami Egyetemen felosztott egy kosárlabda csapatot három csoportra. Mindegyik csoport dobott egy csomó büntetőt és az eredményeket feljegyezték. A következő hónapban az egyik csoport tagjai minden nap fél órán át gyakorolták a büntetődobást. A másik csoportbeliek napi fél órán át csak elképzelték, hogy büntetőket dobálnak, de igazából a pálya közelébe sem mentek. A harmadik csoport nem csinált semmit. A hónap végén a kutatók újból lemérték a csoportok teljesítményét. A harmadik csoportban, ahol nem csináltak semmit, az eredmény nem változott. Az első csoport, amelyik gyakorolt, 28%-kal javult. A második, ahol csak elképzelték, hogy gyakorolnak, 27%-os javulást mutatott – azaz szinte ugyanolyan, mint az első csoport anélkül, hogy egyszer is kosárlabdát vettek volna a kezükbe.

Bár nem szeretem hangsúlyozni szülői mivoltomat a főiskolai munkám során, bevallom, hogy a „Naponta mennyi időt töltesz friss levegőn?” kérdés édesanyaként merült fel bennem. Továbbá nagyon mélyen megmaradt bennem egy Vekerdi Tamással készült interjú egyik részlete, melyet előkerestem az előadásra készülve: „A gyerekek azért »nagy a feje«, mert kifejllett felnőtt agyve-

leje van. Tüdőlebenyeinek felszíne viszont ötöde a felnőttének. Tehát a gerekszervezetnek egy-ötödnyi tüdővel kell ellátnia a felnőttével egyező méretű agyat. Ez csak akkor lehetséges, ha az a kisdíák négy-öt órát rohangál és üvöltözik a szabad levegőn. Az iskolában viszont rendesen kell ülni, netalán még a szünetben sem lehet kimenni az udvarra, mert ott sár van. Csak csendben, párosával lehet sétálni a példátlanul szűk folyosón. A gyerek folyamatos oxigénhiányos állapotban van az iskolában.”¹ Tudom, hogy a képzési szerkezetünk nem engedheti meg, hogy naponta 4-5 órát rohangáljanak a szabad levegőn a gyerekek. A kérdőívben adott válaszok azonban tanulságosak arra vonatkozóan, hogy hétköznap mennyit vannak kint: „amikor átmegek egyik épületből a másikba”, „nincs időm”, „keveset”. Azt hiszem, érdemes lenne átgondolni a napi beosztást, annak érdekében, hogy az agy oxigénellátását növeljük, hiszen ez koncentráció tekintetében megtérülne.

A táncművészképzésben a növendékek fáradtságának, túlterhelésének és kimerülésének problémája nem új keletű. A köznevelési törvény értelmében párhuzamos képzés esetében is a tanuló heti óraszám legfeljebb negyven óra lehet. Ha a 3. évfolyamot kiragadom, akkor kiderül, hogy ők heti 28 órát töltenek a gimnáziumban, utána heti 20 órát a szakmai képzésen, majd következnek a próbák, ami változó mértékű lehet. Például véletlenszerűen kiválasztottam egy kislányt a 3. évfolyamból, és megnéztem, hogy az egyik októberi héten, amikor a *Diótörő* című előadás próbái voltak, ő további 7 órát volt próbán, így – a törvényben szereplő heti legfeljebb 40 órával szemben – 55 órát töltött a főiskolán.

A szakma kegyetlen, a táncéletben egyre nagyobb a verseny. A növendék csak akkor tud megfelelni, ha teljesítőképessége, produktivitása fokozódik. A teljesítőképesség fokozását viszont akadályozza a fáradtság. Igaz, fokozható a teljesítmény fáradtság esetén is, de ez az idegrendszer károsodásához vezet, s ez túl nagy ár a jobb teljesítményért. A fáradtság lényegéhez hozzátartozik az is, hogy nagyon szoros összefüggést mutat az érzelmekkel. Pozitív érzelmek keletkezése serkenti a gyermeket a tevékenység folytatására, a negatív érzelmek pedig az abbahagyására készítetik.

Az egészséges életmód, a táplálkozás különösen foglalkoztat. Ahogy említettem, 2006-ban végeztem az első kérdőíves felmérésemet a témával kapcsolatban. Akkor a „Szokott-e diétázni?” kérdésre 45% válaszolt igennel, a mostani felmérésben 53%, ami igen jelentős. Továbbá kértem a válaszadókat, hogy írják le röviden, milyen módon diétáznak. Több egészen elképesztő választ kaptam, melyből engedjék meg, hogy bemutassak párat, bizonyítva, hogy nagyon aktuális a probléma: „Este 6 után nem ettem, és egész nap nagyon keveset ettem, mert nem engedtek enni.” „Minden ismert diétát kipróbáltam. Ami a leghatásosabb, ha nem eszem. (<500 kcal/nap)” „Többféle módon, pl. nem eszem édességet, illetve, hogy egy nap csak eszem, a másikon meg csak vizet iszom. Ez általában be szokott válni.”

Az izmok víztartalma 75%, ebből már 3% elvesztése is csökkentheti az erőnket. Amikor a szövetek vízhiányosak, a fizikai teljesítőképesség romlik. *Mindenkinek legalább 1,5 liter tiszta vizet kell innia naponta, rendszeres testmozgás esetén ennél is többet.* Fontos, hogy ne csak akkor igyunk, amikor már szomjasak vagyunk. A szomjúságérzet együtt járhat valamilyen fokú kiszáradással. Meg kell szokni, hogy a nap folyamán rendszeresen fogyasszunk vizet (Gritz és Sipos 2007, 196).

Érdemes tehát nagyon odafigyelni! Kényszeres diétázó ugyanis bárkiből könnyen válhat, és a diéta végeztével nem térnek vissza a normális étrendjükhez, hanem teljesen kizárják az életükből az alapvető élelmiszereket. A következmények? Ha bizonyos élelmiszereket teljesen száműzünk étrendünkből, vitaminhiány léphet fel, később az immunrendszer meggyengülhet, majd teljesen tönkremehet. Nem győzöm hangsúlyozni, hogy a helyes táplálkozás biztosítja az optimális testi és szellemi fejlődést, hozzájárul az egészség megőrzéséhez, egyúttal örömforrás is. *Az egészségtudatosság* magában foglalja a belső kontroll képességét, az aktív hozzáállást, pozitív viszonyulást az

egészséghez, és az egészségkockázatok helyes értékelését. Alapját az egészségről alkotott ismeretek megfelelő szintje jelenti, de ugyanígy magában foglal érzelmi és motivációs alapokat, az egészséghez kapcsolódó attitűdöket is. Lényeges eleme az egészség *értékként* való elfogadása (Barabás 2006, 278).

Melléklet

Hallgatói kérdőív

A válaszadás önkéntes és névtelen!

Korod:

Nemed: nő / férfi

1. *Amikor felvételizni jöttél, mi motivált?*

Szeretnél táncos lenni

Szüleid tanácsolták

Egyéb:

2. *Szeretsz táncolni?*

Igen

Ha rávesz a mester, hogy csináljam, akkor igen

Nem

3. *Szakmai órákon akkor is dolgozol, amikor a mester nem téged figyel?*

Igen

Nem

Egyéb:

4. *Olyankor is szánsz időt a gyakorlásra, amikor nincs órád/próbád?*
- Igen
- Nem
- Nem szükséges
5. *Előfordult már, hogy olyan erősen koncentráltál, hogy megfeledeztél a külvilágról tánc közben?*
- Igen
- Nem
- Nem tudom
6. *Érezted-e már tánc közben, hogy visszahozhatatlan pillanatokot élsz át, ami egészen új lehetőséget hozhat az életedbe?*
- Igen
- Nem
- Nem tudom
7. *Szoktál-e lefekvéskor a szakmai munkádon gondolkodni, hogy mit tanultál, milyen feladataid vannak?*
- Igen
- Nem
- Nem szükséges
8. *Ha lehangolt vagy, esetleg valamilyen problémád van, kinek a segítségére számíthatsz?*
- Szüleid

Mestered

Osztály/évfolyamtársaid

9. *Ismerik a szüleid a mesterek munkádról alkotott véleményét?*
- Igen
- Nem
- Nem tudom
10. *Mennyi időt töltesz számítógép/táblagép/okostelefon/játékkonzol előtt?*
- Napi 1 órát
- Ennél kevesebbet:
- Ennél többet:
11. *Ebből mennyit vagy on-line?*
- Napi 1 órát
- Ennél kevesebbet:
- Ennél többet:
12. *Naponta mennyi időt töltesz friss levegőn?*
- hétköznap:
- hétfvégén:

13. Szoktál diétázni?

Nem

Igen, alkalmanként

Igen, rendszeresen

Ha igen, kérlek írd le, hogy milyen módon!

.....

Irodalomjegyzék

- Atkinson, R. C. és Hilgard, E. (2005): *Pszichológia*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Barabás Katalin (2006): *Egészségfejlesztés. Alapismeretek pedagógusok számára*. Medicina Könyvkiadó, Budapest.
- Csikszentmihályi Mihály (2007): *Flow – Az áramlat*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- Csikszentmihályi Mihály (2008): *A fejlődés útjai*. Nyitott könyvműhely, Budapest.
- Csikszentmihályi M., Rathunde, K. és Whalen, S. (2010): *Tehetséges gyerekek. Flow az iskolában*. Nyitott Könyvműhely, Budapest.
- Dr. Gritz Arnoldné és Dr. Sipos Kornél (2007, szerk.): *Egészségfejlesztési szöveggyűjtemény*. Semmelweis Egyetem Testnevelési és Sporttudományi Kar, Budapest.
- Gyömbér Noémi és Kovács Krisztina (2012): *Fejben dől el. Sportpszichológia mindenkinek*. Noran Libro, Budapest.
- Kirkpatrick, J. és Caldwell, P. (2004): *Évészavarok*. Hajja & Fiai Könyvkiadó, Debrecen.
- Tompa Anna (2003): *Egészségtudat és tudatos egészség*. <http://mindentudas.hu/elodasok-cikkek/item/68-eg%C3%A9szs%C3%A9gtudat-%C3%A9s-tudatos-eg%C3%A9szs%C3%A9g.html>
- http://fn.hir24.hu/itthon/2007/08/31/iskola_megbetegiti_gyerekeket

Hanusz Zsuzsanna

A reformkor társastáncéletea Regélő–Honművész, a Regélő Pesti Divatlap és a Pesti Divatlap tükrében

Egy forrásanyag-vizsgálat szempontrendszeréről, tapasztalatairól és további lehetőségeiről

A forrásanyag-vizsgálat háttere és a tanulmány célja

A reformkor sajátos sajtóorgánusaként megjelent irodalmi divatlapok igen gazdag, alapvető és megkerülhetetlen forrásai a kor tánc történetével foglalkozó kutatásoknak. A kor társastáncéletét kutatási területéül választó doktori hallgatóként ez a felismerés vezetett arra, hogy kísérletet tegyek a korabeli sajtóanyag – legalábbis egy vékony szeletének – társastáncközpontú feldolgozására, pontosabban a feldolgozás lehetséges szempontrendszerének, módszereinek kidolgozására.¹

Tanulmányom alapvető célja a vizsgált forrásanyag tánc történeti jelentőségének igazolása mellett a belőle kivonható, társastáncéletre vonatkozó adatok fő tartalmi egységeinek, és ezek – tovább bővíthető – alkategóriáinak bemutatása és jellemzése, illetve ezáltal a reformkori divatlapjainkban rejlő kutatási lehetőségek fő irányvonalainak felvázolása. Mindeközben fontosnak tartom felhívni a figyelmet az adatgyűjtés és rendszerezés során bennem felmerülő kérdésekre, kételyekre, problémapontokra és továbbgondolási lehetőségekre, melyek az elkövetkező kutatások hasznára válhatnak.

A forrásanyagok rövid bemutatása

A reformkori társastáncéletre utaló adatok rendszerezése, elemzése, és különösen a belőlük származó következtetések levonása során különösen fontosnak tartom, hogy ezek a folyamatok a forrásanyag egészének figyelembe vételével, illetve annak alapos ismerete mellett történjenek. Az adatok elszigetelt, kontextuson kívüli vizsgálata ugyanis könnyen tévútra vezetheti a kutatót. A forrásismeret szükségességének hangsúlyozása mellett ugyanakkor jelen tanulmányban a vizsgált sajtóanyag bemutatására sajnos csak egy rövid vázlat erejéig van lehetőség.

A reformkori irodalmi divatlapok – kissé meglepetésszerű elnevezésük ellenére – nem a mai értelemben vett divatlapok megfelelői, sokkal inkább a társaséletet is javában érintő, irodalmi jellegű újságok voltak. Nevüket onnan kapták, hogy egyes számaikhoz a szerkesztők réz- vagy könyomatos úton készített divatképeket mellékeltek. Ez az alapvetően a női olvasóközönséget megcélzó, Franciaországból útjára induló laptípus a 19. század elején Európa-szerte elterjedt, így került végül hozzánk is.

Az első magyar nyelven megjelent divatlap az 1833-ban induló *Regélő*, és annak melléklapja (vagy inkább társlapja), a főlappal egyenlő terjedelemben megjelenő *Honművész* volt. Hetenként kétszer jelent meg négy-négy lap terjedelemben, divatlaphoz mérten meglehetősen egyszerű kiállításban és megközelítően 500-700 példányszámban. A főlap szerkesztője Mátray Gábor volt, aki azzal a feltétellel kapta meg a lapengedélyt, hogy lapja mindvégig politikától mentes marad.

¹ Ez a vállalkozásom egyúttal találkozott az MTA BTK Zenetudományi Intézet (ZTI) Népzene- és Néptáncutató Osztályának igényeivel, így kutatásom egy részét – ezért ez úton is köszönetet mondva – az osztály munkatársainak szakmai segítségével, illetve az OTKA NK 77922 számú pályázatának támogatásával végezhettem.

Mátray a melléklet szerkesztését Garay Jánosra bízta. Hangsúlyozni kell, hogy a főként irodalmi jellegű *Regélő*vel szemben a társastáncéleti kutatás szempontjából a *Honművész* jóval jelentősebbnek mondható. Elsősorban „Tánc” rovatának köszönhetően, melyben kimondottan a társasélet táncos eseményeire koncentrált, de vizsgálati körünkbe tartozó adatokra lelhetünk olyan rovatokban is, mint például a „Hangászat”, a „Szinészet” vagy a „Divat”. A *Honművész* tánc történeti jelentőségét igazolva ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy a lap leginkább méltányolt tevékenysége a színházhoz kapcsolódik. Valóban kitüntetett figyelmet szentelt ugyanis a hazai magyar nyelvű színtársulatoknak, az állandó pesti magyar színház felállítása ügyének, illetve hozzá kapcsolódik a színikritikák rendszeres hazai megjelenése is. A polgári életformát és annak értékeit népszerűsítő, gyakorlatias szellemű *Honművész* a hozzá kapcsolódó *Regélő*vel együtt kilenc éven át, 1841-ig jelent meg, amikor is Mátray visszalépett a szerkesztőségtől. Az ő lapengedélyével, ugyanakkor a korábbi segédszerkesztő, Garay János vezetésével indulhatott útjára 1842. január 1-jén a *Regélő Pesti Divatlap* (Szabolcsi 1979, 445–454).

A *Regélő Pesti Divatlap* hetente kétszer jelent meg, két ív terjedelemben, elődjénél szebb és korszerűbb formában. Előfizetőinek száma 1200-1400 körül volt, ami a korban valóban sikeresnek számított. Garay lapjában – az új témakörök bevezetése mellett – újszerű és tudatos elemként tűnik fel a nemzeti szempont kiemelése, ahogyan ezt programjában is lefektette. A megújult lap alapvetően két részre tagolódott: egy főként irodalommal, lélek-, erkölcs- és neveléstanal foglalkozó főlapra (ennek szerkesztését Erdélyi János vállalta) és a Garay szerkesztésében megjelenő *Tárcára*, amely a társasági élet, az irodalom, a különböző művészetek és a divat témaköreit egyaránt érintette. A tánc történeti kutatás szempontjából természetesen ez utóbbi érdemel kitüntetett figyelmet, különösen az olyan rovatok, mint például a „Pesti posta”, a „Budapesti levelek”, a „Levelezések”, a „Gyorskocsi” vagy a „Mi hír az országban?”.

1844-től Garay Erdélyi Jánosnak adta át a divatlap szabadalmát és szerkesztését, az év közepétől ez azonban sógora, Vahot Imre kezébe került. A lap ekkortól *Pesti Divatlapra* keresztelve, hetente egyszer, ugyanúgy két ív terjedelemben jelent meg. Vahot évenként változtatott a lap profilján, hol az írók, hol az előfizetők érdekeit tartva szem előtt, illetve hol a szépirodalmat, hol pedig a társasági életet helyezve a középpontba. A lap korábbi, a műveltség terjesztését felvállaló nemzeti irányát megtartotta, ezt azonban saját ízléséhez igazítva egy „tisztán magyar szellemű divatlap” ideálját tűzte ki célul. Ez a szemléletváltozás a legszembetűnőbben talán a számokhoz csatolt nemzeti viseleteket bemutató divatképeken jelentkezik, de egyaránt feltűnő a nemzeti táncokat népszerűsítő írások, illetve a – társastáncéleti vonatkozásaik miatt számunkra különösen jelentős – „Budapesti Szemle” és a „Vidéki Szemle” híradásainak tartalmában is. 1848-ban már egészen nyíltan jelent meg a politika a lapban, ahogyan az az élet minden területét átszötte. Az év második felétől lapunk már *Budapesti Divatlap* címen jelent meg mellékletével, a *Nemzetőrrel* együtt. Ez azonban jelen esetben már nem tartozik vizsgálatunk körébe (Szabolcsi 1979, 590–608).

A társastáncélet megjelenése a vizsgált irodalmi divatlapokban

Bár a fentiek alapján nyilvánvalóan kiderült, hogy a tánc témája mindhárom vizsgált divatlapban kiemelkedő szerepet játszott, szükségesnek tartom ugyanakkor közelebbről is megvizsgálni, hogy mely és milyen jellegű publicisztikai, illetve irodalmi műfajok azok, melyek a lapokban a számunkra érdekes társastáncéleti adatokat hordozzák. Meg kell említeni mindemellett, hogy ezek a műfajok, ahogyan maga a korabeli sajtó is, még ugyancsak alakulófélben vannak, nagy változatosságot és egyúttal számos következtetlenséget mutatnak.

A publicisztikai műfajok közt első helyen a táncos eseményekről szóló tudósításokat, vagyis *báli beszámolókat* említhetjük, melyek a legtöbb társastáncéletre utaló adatot nyújtják számunkra. A belőlük lesűrhető információk lényegében az alábbiakban tárgyalt összes tartalmi kategóriát kimerítik: vonatkozhatnak a táncalkalomra, magára a táncra, a hozzá szolgáló zenére és az egyéb járulékos jelenségekre egyaránt. Íróikról – ha csak nem a lap szerződtetett újságírójáról vagy közismert személyiségről van szó – a nevükön (álnevükön vagy monogramjukon) kívül általában semmit nem tudunk, a legtöbb esetben ismeretlen, önkéntes levelező munkatársakról lehet szó. A tudósítások lehetnek leíró, pusztán tájékoztató jellegűek, de olykor egészen szubjektív hangvételű, túlzásoktól, szépítéstől és dagályosságtól sem mentes írások is. Ez utóbbi jelenség nem hagyható figyelmen kívül a forrásanyag kutatása során. A kritikai szemlélet szükségességét különösen akkor válik szembetűnővé, ha egy jelentősebb táncalkalomról két, különböző szerzőktől származó beszámoló is olvasható (ritka esetben ugyanabban a lapban, vagy más párhuzamosan megjelenő divatlapban), és ezek tartalmában feltűnő különbségek fedezhetők fel. Külön kell említenünk a korban divatos, levél formában íródó (valójában fiktív személyhez szóló) beszámolókat. Szép példái ennek a *Regélő Pesti Divatlap* oldalain megjelenő, Frankenburg Adolf által írt „Budapesti levelek”, vagy a Jolin Emil tollából származó „Farsangi rózsák” sorozatai.

Az előzőekkel szemben sokkal kevésbé igényelnek elemzést a minél pontosabb és lényegre törbőbb információátadás céljából megjelentetett *hirdetések*. Ezek lehetnek a farsangi báli alkalmak előzetes rendjének a táncterem bérlői általi hirdetési (sokban rokonságot mutatnak a tudósításokkal, csak ezek előrevetítve közlik az információkat), táncművészek által feladott tánciskola-hirdetések, vagy akár egy-egy táncos alkalmazott zenemű megjelenéséről hírt adó sorok.

Külön ki kell emelnünk a nemzeti táncainkkal foglalkozó, azokat népszerűsítő céllal íródó *tanulmányokat, újságcikkeket*. Ezek olykor akár magukhoz a lapszerkesztőkhöz is kapcsolódhatnak. Így például a *Honművész* oldalain 1834-ben megjelent tánc történeti témájú, háromrészes Garay-tanulmány (Garay 1834a; 1834b; 1834c), vagy a *Regélő Pesti Divatlapban* és a *Pesti Divatlapban* megjelenő Vahot-írások (Vahot 1842; 1845). Ez a forrástípus különösen jelentős a tánc, ezen belül is elsősorban a nemzeti táncok korabeli társadalmi szerepének és az ebben történő változások vizsgálatának szempontjából.

Megemlíthetjük még a kor három sajátos műfaját, még ha ezek az előzőekhez mérten jóval kisebb szerepet is játszanak vizsgálatunkban. Így például a költői vidékek beutazásáról beszámoló *úti levelet* (vagy *úti jegyzetet*), a hazai életből vett témákat leíró jelleggel feldolgozó *életképet* és az úgynevezett „*népismertetéseket*”, melyek egy-egy tájegység vagy népcsoport hagyományait bemutattva egyúttal annak táncos szokásait is érinthetik.

Bár szoros értelemben véve tudományos szempontból nem tartoznak témakörünkbe, szót kell még ejtenünk a divatlapokban megjelenő irodalmi alkotásokról is. Ide sorolhatjuk elsősorban a *verset* és a „*beszélyt*” (leginkább a mai novellához vagy elbeszéléshöz hasonlít), melyek olykor szintén érinthetnek táncos témát. Különösen az utóbbi, mivel cselekményének igen kedvelt színtere a bálterem.

A forrásanyag alapján a társastáncéletre vonatkozatható adatok és ezek rendszerezésének lehetőségei

A választott forrásanyag vizsgálata, pontosabban a belőle kikövetkeztethető adatok gyűjtése óhatatlanul felvetette bennem az információk bizonyos szempontok szerinti csoportosításának szükségességét. Így alakultak ki az alább részletezett nagyobb tartalmi egységek, és az ezeken belüli, szükség szerint tovább bővíthető és alakítható alkategóriák. Meg kell említeni, hogy az

adatoknak alapvetően két típusa (és egyúttal szintje) jelenik meg a forrásanyagban, ami nagyban nehezíti a kutató munkáját. Az elsőbe olyan konkrétumokat sorolok, melyek alapvetően nem, vagy ritka esetben félreérthetőek, illetve komolyabb értelmezést nem igényelnek (például a megnevezett szervezők, időpont, helyszín vagy helység), míg a másik csoportba azok a jelenségek tartoznak, melyek nem direkt módon jelentkeznek, hanem a szövegkontextusból elemezhetőek ki (például a táncalkalom rendezésére vagy a tánc mozgásanyagára vonatkozó információk).

A forrásanyag vizsgálatának fő tartalmi egységei és ezek lehetséges alkategóriái: (1) A táncalkalomra vonatkozó adatok: helység, helyszín, alkalom, időpont, célzat, szervezők, résztvevők, táncrendezés, táncillem. (2) Magára a táncra vonatkozó adatok: táncnév, a tánc formai elemei, a tánc funkciója, táncos személyiség, táncitanítás, a tánc társadalmi szerepe. (3) A táncalkalomhoz kapcsolódó zenére vonatkozó adatok: zenei műfaj, zeneszerző, zenemű, zenekar, zenekarvezető, a zene funkciója. (4) Egyéb, társastáncélethez kapcsolódó adatok: báli programok, teremdíszítés, teremrendezés, étkezés, báli öltözet...

A táncalkalomra vonatkozó adatok

A reformkori táncalkalmak mibenlétére, jellegére vonatkozóan számos adatot gyűjthetünk irodalmi divatlapjainkból. Így például a báli beszámolókból szinte kivétel nélkül sor kerül azon *helység* megnevezésére, ahol a tárgyalt táncos esemény végbement (vagy legalábbis ez könnyen kikövetkeztethető). A legtöbb tudósítás természetesen a nagyszabású pesti és budai bálókba ad betekintést, ugyanakkor a vidéki városok egyre táguló köre is megjelenik a forrásokban. Hogy mely városok táncalkalmait kapnak a lapokban helyet, az feltételezhetően attól függhetett, hogy hol voltak erre felfogadott tudósítók.

A táncalkalmak *helyszínei* a legtöbb esetben szintén említésre kerülnek a báli tudósításokban. Az előkelő pest-budai táncstermek mellett külön jelentőséggel bírnak a külvárosi, illetve egyes vidéki táncos helyszínek alkalmainak leírásai, mivel az ezekben folyó táncéletre vonatkozóan sokkal nehezebb információhoz jutni.

Az *alkalom*, az *idő* és a *célzat* kategóriái sok tekintetben egy összefüggő adategyüttesként értelmezhetőek, mely lényegében arra az alapvető kérdésre nyújt választ, hogy milyen alkalomból, mikor (esetlegesen az évnek mely időszakában) és milyen céllal rendeztek a korban táncalkalmakat.

A fenti adatcsoport feldolgozása a kutatásnak számos lehetőségét nyújtja, így például – a sajtóanyag egész évciklust átfogó jellege által – különösen alkalmas a naptári évhez (egy-egy ünnephez, évszakhoz, időnyelhez) kapcsolódó jelentősebb táncalkalmak, illetve táncos időszakok feltérképezésére. A bálók szempontjából természetesen a legfrekvenciáltabbnak a vízkeresztől hamvazószerdáig tartó farsang számított, nem csoda hát, hogy erről rendelkezünk a legtöbb információval.² A táncmentes böjti időszakot követően a népiünnep, vagy úgynevezett zöld ünnepek (húsvét hétfő, május elseje, pünkösd hétfő) ideje következett el, mely szintén kedvezett a táncolásnak. Különösen értékesek számunkra a szabadban való táncot, a táncolás spontán megnyilvánulásait megőrkítő források. Ugyanakkor ezen ünnepek alkalmával a nagyobb táncstermek és a kisebb fogadók is megteltek bálozókkal. A nyár úgyszintén nem telt tánc nélkül, különösen a korszakban első virágkorukat élő fürdőhelyeken. Ezekben az üdülők, illetve környékbeli lakók számára rendszeresen tartottak táncmulatságokat, így korántsem a korabeli fürdőidény záróakordját jelentő Anna-bál jelentette az egyedüli táncos szórakozást. A fürdők mellett szintén a nyári időnyelhez kapcsolódnak a különféle városi kertekben és udvarokban rendezett táncalkalmak.

² A farsangi beszámolók száma oly nagy, hogy ezek közlése olykor lényegében kitölti a lapok oldalain a böjti időszakot is.

Az év további részét illetően a forrásanyagban szintén kiemelkedik egy-egy táncos esemény. Példaként említhetjük a szürethez, vásárokhöz kapcsolódó bálakat, vagy akár Szent Mihály, illetve Katalin napját.

Az előbb tárgyaltakkal szemben azonban számos olyan táncos eseménnyel is találkozhatunk vizsgálatunk során, mely nem köthető az év valamely időszakához, jeles napjához. Ide sorolhatjuk például azokat a jótékonyági bálakat, melyek egy-egy természeti katasztrófa után a bajba jutottak megsegítése céljából kerültek megrendezésre (ilyenekkel találkozhatunk az 1838-as pesti, vagy az 1840-es olaszországi árvíz, illetve nagyobb tüzesetek után), vagy valamilyen egyéb nemes ügy (például a Pesti Magyar Színház) előremozdítása érdekében szerveződtek.³ Ez a célzat általában az alkalom megnevezésében is megjelenik (például „álarcos táncmulatság az olaszországi vízkárvalottak javára”). Szintén ide tartoznak az olyan alkalmak, mint például a követválasztási ünnepségek, beiktatások, templomszentelés vagy különféle jubileumok kapcsán rendezett táncvígalmak, melyek azért is figyelmet érdemelnek, mert sokszor nélkülözik a báli beszámolók bejáratott kliséit.

Meg kell még említenünk az emberélet fordulóihoz kapcsolódó ünnepi alkalmakat (elsősorban keresztelő, lakodalom), illetve a név- és születésnapokat, melyeknek a tánc szintén része lehetett. Ezek tanulmányozására azonban, személyes jellegüknel fogva, vizsgált forrásanyagunk kevésbé alkalmas. Elsősorban a népszokásokat bemutató úgynevezett népismertetések tartalmazhatnak ide vonatkozó információkat, vagy egy-egy jelentős személy kapcsán kerülnek említésre. Ez utóbbira rendszeresen és országszerte megjelenő példa az uralkodó születésnapjának megünneplése,⁴ ami azonban, mivel valójában társadalmi esemény is egyben, csak részben tekinthető ide tartozónak.

Az előzőekkel ellentétben külön hangsúlyoznunk kell a táncalkalmak *szervezőik* szerinti rendszerezésének lehetőségét, forrásanyagunk ugyanis különösen alkalmasnak bizonyult az ilyen alapon való kategóriák körvonalazására. Ilyen szempontból a táncalkalmak alapvetően három nagy csoportba szervezhetőek. Megkülönböztethetjük a nagyobb táncstermek bérlői által rendezett bálakat, melyeket a leggyakrabban „társasági bál”, „redut”, „bérletes bál” vagy „nyilvános bál” elnevezéssel jelöltek. A következő nagy csoportot alkotják azok a táncos események, melyek mögött valamely egyesület, társaság, foglalkozási csoport vagy intézmény áll, amit általában ezek megnevezése is jelez. Így például: „jótékony asszonyi egyesület bálja”, „fiatal urakból összeállt társaság táncvígalma”, „a kereskedői casino részvényes egyesületének táncmulatsága”, „védegyleti bál”, „boltsegédek bálja”, „törvényhallgatók táncvígalma”, „kadét-bál”. Végül a harmadik csoportba a magánszemélyek (elsősorban főrangúak) által rendezett táncalkalmakat sorolhatjuk.

További kutatási szempontot jelenthet a *résztvevőkre* irányuló vizsgálat is. Erre utalnak az olyan kifejezések, melyek a táncalkalom valamely társadalmi réteghez való kötöttségét mutatják („uri bál”, „nemesi bál”, „polgári bál”), illetve amelyek éppen ennek ellenkezőjét jelzik. Ez utóbbira jó példa a fent említett „nyilvános bál”, melyen általában – társadalmi osztályhoz, felekezethez, nemzetiséghez, vagy politikai irányvonalhoz tartozásra való tekintet nélkül – bárki megjelenhetett.

A táncalkalmak témaköréhez kapcsolhatjuk a *táncrendezésre* vonatkozó adatokat is. Bár az egyes feladatkörök megnevezései (így például a táncok „rendezője”, „kezelője”, „felügyelője”, „bálrendező”, „elnök és választmányi tagok”, „előtáncos”, „háziasszony”) a bálók gondos rendezésére utalnak, e funkciók tartalmának körvonalazása azonban már annál nehezebb, és mindenképpen a szöveg mélyebb elemzését és más forrásokkal való egybevetését igényeli.

³ Meg kell jegyezni, hogy a reformkori bálók jelentős részének a jövedelme – a társadalmi elvárásoknak megfelelően – eleve jótékony célra fordítódott (kivévelt ez alól általában a táncstermek bérlői által rendezett bálók képeztek). Itt azonban elsősorban azokra az alkalmakra gondolok, melyeket kimondottan a jótékonykodás céljával rendeztek, az év bármely szakán.

⁴ Elsősorban V. Ferdinánd (április 19.) esetében feltűnő ez, I. Ferenc születésnapja ugyanis február 12-re, amúgy is a farsangi időszakra esett.

A táncalkalom rendben való lefolyását nagyban segítette a táncok előre meghatározott rendje. A bálozó közönség erről való tájékoztatását segítették a kisméretű (olykor ironnival is ellátott, vagy akár legyezőformában kiállított) nyomtatott táncrendek, melyeket általában a bálók során osztottak ki, esetleg a meghívottaknak előre elküldtek. Nyomtatott táncrend híján találkozhatunk ugyanakkor a táncok menetéről való informálás egyéb megoldásaival is, mint például a zenekari karzaton mindenki által jól láthatóan kiállított táncrenddel, de akár arra is találhatunk példát, hogy a táncok sorra következését a karzatról egy hölgy mutatja. Szintén fontos kellékei voltak a bálóknek a meghívók, melyek akár a táncalkalom befolyásolására is hivatottak lehetnek, figyelemre méltó például a bálozókat, hogy nemzeti öltözetben szíveskedjenek megjelenni.

A vizsgált forrásanyagunkban a *táncalkalmakon való viselkedés illemszabályai* is megvillannak. Így például a táncra való felkérést, esetleg annak visszautasítását illetően, vagy a tánc eljárásának módjára és stílusára vonatkozóan. Egyes vélemények szerint ugyanis például úri bálon nem illendő a táncot „aprózni” és „három a tánc” kiáltásokkal azt a végtelenségig meghosszabbítani, mások szerint pedig eleve modortalan a magyar tánc közbeni „kiáltozás”. Szintén komoly jelentőséggel bírt a korban a tánchoz megfelelő öltözet viselete. A legtöbb támadás ilyen téren a magyar táncokhoz nem illőnek vélt frakkot éri. De a táncalkalmakhoz kapcsolódó általánosan elvárt viselkedésről is némi képet kaphatunk a beszámolók által. Gyakran szerepel például a bálozók (különösen a hölgyek) művelt, szórakoztató és nem utolsó sorban nemzeti nyelven való társalgásának dicsérete, vagy éppen ennek hiányában elmarasztalása, illetve olykor akár a bálokon történő összezördüléseknek, verekedéseknek is tanúi lehetünk.

Magára a táncra vonatkozó adatok

A táncra utaló adatok közül igen jelentősnek számítanak a *táncnevek*. Önmagában már ezek kigyűjtésével is komoly ismeretanyaghoz juthatunk: általános képet kapunk a korszakunkban közkedvelt társastáncok mibenlétéről, megfigyelhetjük egy-egy tánc még utolsó felbukkanásait, vagy éppen divatba kerülését. Különösen izgalmas ez utóbbi szempontjából az ezekben az évtizedekben felszínre törő csárdás vizsgálata. A forrásanyag alapján ugyanis szépen végig lehet követni a – feltehetően a csárdás táncra utaló – korábbi megnevezéseket (például „friss magyar”, „három a tánc”, „bokortánc”, „bokázó és forgó magyar”, „lakodalmas”, „szabálytalan magyar”, „természetes magyar”), majd 1844-től kezdve a csárdás név táncra alkalmazva⁵ való megjelenését, és pár éven belüli szinte egységesnek mondható elterjedését.⁶ A táncnév ilyen hirtelenséggel történő közhasználatúvá válása (legalábbis a sajtó oldalain) egyúttal annak egyértelműen felülről történő elterjedését igazolja, melyben az irodalmi divatlapoknak kitüntetett szerepe lehetett. Az egyes táncok népszerűségének a táncnevek alapján való vizsgálata során ugyanakkor fontos azt is végig szem előtt tartani, hogy konkrétan mely divatlap jelenti azok forrását. Az ugyanis, hogy például a *Pesti Divatlapban* az előzőekhez mérten jóval kisebb arányban szerepel a keringő, nem csupán a táncnak a báli repertoárból való kiszorulását jelentheti, de egyúttal azzal is összefüggésben állhat, hogy Vahot lapjában – a „tisztán magyar szellemű divatlap” ideáljának megfelelően – a keringőnek kedvező, tömegigényeket kielégítő bálók típusa („reduť”, „nyilvános bál”, „bérletes bál”) kevésbé szerepel.

A táncnevek alapján való kutatás lehetőségeit továbbá nagyban nehezíti, hogy a vizsgált forrásanyag a táncok szereplésének, esetleg rendjének még szerencsés esetben is csupán hozzávetőleges leírását adja. Konkrét táncrendeket tehát, melyek egyértelműen mutatnák a táncok egymásra

⁵ A név táncra való alkalmazásának hangsúlyozása azért szükséges, mivel a csárdás elnevezéssel zeneműre vonatkoztatva már 1835-ből találhatunk példát (Szentpál 1954, 35).

⁶ Ezt igazolják a Szentpál Olga könyvében leírtak is, bár nagy részben szintén az itt vizsgált forrásanyagokra támaszkodva (Szentpál 1954, 20–22).

következését és a bálon való megjelenésük számát, nem igazán tartalmaz. Némiként kivételt képeznek ez alól a *Honművész* báli beszámolóiban megjelenő, az est folyamán felcsendülő zeneművek rendjét bemutató közlések, melyekből egyúttal a táncok rendjére is következtethetünk,⁷ vagy például a *Pesti Divatlapban* megjelenő fiktív táncrendajánlat, mely – különösen az előzőekkel összehasonlítva – szintén jól mutatja a lap elkötelezett nemzeti irányultságát.⁸ A táncnevekből való következtetés során ugyancsak nehezíti a kutató dolgát az elnevezések természetes következtetlensége, illetve hogy a források az egyes táncokat gyakran az általánosító „magyar”, „nemzeti”, vagy éppen „francia”, „lengyel” megjelölésekkel illetik.⁹

A *táncok formai elemeire* vonatkozóan a forrásanyagunkból szintén kapunk információkat, még ha ezek feltárása elmélyült elemzést is igényel. Olykor ugyanis azt is nehéz, vagy éppen nem is lehetséges megállapítani, hogy táncmester által alkotott, szabályokhoz kötött műtáncról, vagy szabadon járt néptáncról van-e szó. Szerencsésnek mondhatóak így – legalábbis kutatói szempontból – azok a táncnevek, melyek valamilyen erre vonatkozó utalást hordoznak („természetes magyar”, „szabálytalan magyar”, „szabályozott magyar”), illetve az ezeknél is beszédesebb, magára a tánc alapvető mozgáselemeire utaló elnevezések („bokázó és forgó magyar”, „bokás magyar”, „reszelős”, „pórlakodalmi cifraforgó”). Az elemzést és következtetést segíthetik továbbá egyes megfogalmazások is. Így például bizonyos jelzők elsősorban műtáncra utalhatnak („egybevágó”, „jól betanult”), más szófordulatok, illetve jelenségek viszont sokkal inkább a tánc improvizatív jellegére engednek következtetni. Így például a „figurák özönét teremtvé” való táncolás, a tánc „aprózása”, „megszaporázása”, „szabadjárata, fesztelen” volta, vagy annak „három a tánc kiáltások” által való meghosszabbítása.

A táncok térformáit illetően elsősorban azokból a báli beszámolókból kapunk információt, melyek nagyszámú vendégseregről számolnak be. Egyúttal a bálozók mennyiségét is jelzi ezekben a táncos sorok számának említése, melyeken nagy tömeg esetén keresztben „nyílást kellett törni”, esetleg a táncsterem közepén további kis körök alakulhattak. Ilyen esetekben lehetett valóban kitüntetett szerepe a táncrendezőnek. Ha ugyanis nem volt elég határozott és ügyes a térformák betartatásában, a bál akár botrányos kimenetelűvé is válhatott.

Egy-egy tánc páros vagy szólisztikus voltának megállapítása olykor szintén lehet bizonytalan, ennek eldöntését azonban nagyban segíthetik a táncok funkciójára utaló adatok. A szórakozó funkciójú társastáncok kapcsán ugyanis eleve feltételezhető a páros forma, a szórakoztató céllal előadott táncok esetében pedig gyakran azok előadója vagy előadói is meg vannak említve, ami egyértelművé teheti a választ.

A *táncok funkcióját* illetően alapvetően a fent említett szórakozó és szórakoztató-bemutató funkció játssza a főszerepet reformkori társastáncéletünkben. Ezek árnyalásaként megemlíthetjük még a táncok bálmegnyitó céllal való bemutatását, vagy akár a nemzeti táncoknak a táncalkalmak magyaros jellegét biztosító szerepét. A forrásanyag egyúttal a táncok esetleges funkcióbeli megváltozásának végigkövetésére is alkalmas. Így például megfigyelhető, hogy az 1830-as években a

⁷ A szemléletesség kedvéért érdemes ezekből szó szerint is idézni. A Vigadóban 1834 novemberében Joseph Lanner vendégszereplésével rendezett bál rendje: „Játszott darabjai voltak: 1) magyar bevezetés (lassú és fris Magyarok). – 2) Csalogatók (keringők). – 3) Bécsi juristák tánczai. – 4) Parisi keringők (cotillon). – 5) Vadász-galoppe. – 6) Szeszélyesek (die Humoristiker). – 7) Kalandok (die Abentheurer). – 8) A' szünóra alatt »muzsikai szemle« (musikalische Revue) című nagy egyveleg. – 9) Üstökösök (Comet-Walzer). – 10) Magyar Galoppe. – 11) Isabella-keringők (Cotillon). – 12) Ellenállhatatlanok (die Unwiderstehlichen)” ([n. n.] 1834, 719).

⁸ A Pesti Divatlapban 1847 farsangján megjelenő táncrendajánlat: „Véleményünk szerint a nemzetes szellemű táncvizsgálmakat a jövő farsangon a következő táncrenddel kellene országszerte ellátni, – s hisszük is, hogy ajánlatunkat több helyett elfogadják. Szünóra előtt: 1. Rákóczy-induló. 2. Vigadó. 3. Francia. 4. Csárdás. 5. Vigadó. 6. Francia. 7. Csárdás. 8. Vigadó. 9. Lengyel. 10. Körtánc. – Szünóra után: 1. Csárdás. 2. Francia. 3. Vigadó. 4. Lengyel. 5. Csárdás. 6. Vigadó. 7. Francia. 8. Körtánc. 9. Vigadó. 10. Csárdás. – Rádásul: ismét a Rákóczy-induló” ([n. n.] 1847).

⁹ A jelenséget jól illusztrálja a fenti táncrendajánlat is. A táncnévadás ezen típusáról (népnevekből képzett táncnevek) bővebben lásd: Martin 1983, 153–156.

Honművész által említett nemzeti táncok igen gyakran még csupán bálkezdő, bemutató szerepben jelennek meg a táncalkalmakon, míg az 1840-es évek népies műtáncaira és a csárdásra már mindinkább a szórakozó funkció a jellemző. Hasonló folyamat figyelhető meg a bálakon egyre nagyobb teret hódító francia négyes esetében is.

Forrásanyagunk szintén teret biztosít a *táncos személyiségek* vizsgálatának. Különösen igaz ez a kor neves nemzeti táncművészeire, illetve egyúttal társastáncoktóra (például Farkas József, Szöllősy Szabó Lajos, Kaczér Ferenc, Veszter Sándor, Kőhegyi József, Thury János), akik rendszeres szereplői az irodalmi divatlapoknak. Hirdetéseikben reklámozzák újonnan elkészült alkotásaikat vagy megnyíló tánciskolájukat, vagy éppen az ő személyükről szólnak az írások: egy-egy alkotásuk dicsérendő vagy nem megfelelő voltáról, tánckurzusaik eredményességéről, külföldi diadalútjaikról. Az ismert személyiségek mellett ugyanakkor egyaránt értékesek azok az információk is, melyek valamely vidéki táncmesterre, táncitanítóra vagy táncrendezőre vonatkoznak. Szintén a táncos személyiségek kategóriájába sorolhatjuk azokat a civil egyéneket, akik táncstudásuk révén környezetükből kitűnnek. Példaként említhetjük a bálakon szólótáncosként gyakran feltűnő Kostyál Dánielt (a híres reformkori ruhakészítő fiát), vagy az egyéni táncával kitűnő és nagy sikert arató báró Wenckheim Bélát, vagy akár magát a lapszerkesztő Vahot Imrét is, aki nemcsak lapja oldalain szolgálta a nemzeti táncok, különösen pedig a csárdás ügyét, de egyúttal művelte is azt.

Fontos továbbá megemlítenünk a táncos személyiségekkel, pontosabban táncmesterekkel szoros összefüggő, *táncitanításra* utaló információkat és ezek jelentőségét is.

A *tánc társadalmi szerepe* és ennek változásai különösen jól vizsgálhatóak irodalmi divatlapjainkban, feldolgozásuk tehát ilyen tekintetben is komoly lehetőségeket nyithat meg. Legegyértelműbben ez a jelenség azokban a nemzeti táncokat népszerűsítő írásokban érhető tetten, melyekkel a *Regélő Pesti Divatlap* és a *Pesti Divatlap* oldalain találkozhatunk.¹⁰ Közvetlenül olyan kérdésekre nyújtanak számunkra választ, mint hogy mely szempontok játszottak szerepet a reformkorban a csárdás nemzeti táncideálként való kiválasztásában,¹¹ milyen mértékben volt mindez tudatos, illetve milyen szerepe volt e paraszti táncnak a nemzeti öntudat fejlesztésében. A csárdás ugyanis több ponton is alkalmasnak bizonyult erre, hiszen improvizatív jellege és individuális formavilága révén könnyen összeegyeztethetővé vált a magyarság szabadságszeretetére és egyediségét hirdető kívánt nemzetkarakterrel és a függetlenségi törekvésekkel. Ugyanakkor a tánc rögtönzött jellege hátrányként is szolgált annak terjesztését, és a valódi cél, a társastáncélet nemzetivé válásának elérését illetően. Ahhoz tehát, hogy a nép tánca a közösségi szórakozásoknak valóban aktív részévé is válhasson, szükség volt annak a polgári ízléshez való igazítására (a tánc szerkezeti szabályozásával, előadásbeli finomításával, a kor esztétikai igényei szerinti stilizálásával). Forrásanyagunk így egyúttal olyan egészen összetett jelenségek kutatására is alkalmas lehet, melyek a különböző társadalmi osztályok (paraszti, nemesi, polgári) közti kulturális kölcsönhatások kérdéskörét érintik (erről bővebben *lásd*: Martin 1977, 40–43).

A nemzeti táncok komoly társadalmi tényezőként való egyre erősödő jelenlétét azonban nemcsak az említett írásokon keresztül vizsgálhatjuk, de a báli tudósítások tartalmában is lemérhetjük. Meg kell említenünk ugyanakkor, hogy nem csupán a csárdás vagy népies műtáncaink kaptak ilyen kitüntetett szerepet, de 1848 felé közeledve – a forradalmi eszmékkel való szimpatizálás jegyében – idegen mivoltuk ellenére akár a francia vagy a lengyel táncok is. Legszemléletesebben ezt az idézett 1847-es táncrendajánlat illusztrálja.

¹⁰ A publicisztikai műfajokat tárgyaló fejezetben hivatkozottakon kívül ilyen szempontból a jelentősebb írások közé sorolhatjuk még Várady Antal (Várady 1842), Balkányi Szabó Lajos (Balkányi Szabó 1845) és egy bizonyos Ú. Ó. monogrammal publikáló szerző (Ú. Ó. 1845) újságcikkeit.

¹¹ A reformkort megelőző évtizedek kiemelt táncának ugyanis a nemesi táncszemléletnek, a katonanemzet ideáljának sokkal megfelelőbb verbunk számított (*lásd* Martin 1977, 41–42; 2009, 300).

A táncalkalmakhoz kapcsolódó zenére vonatkozó adatok

A táncalkalmakhoz kapcsolódó zenére vonatkozó adatok az előzőekhez hasonló, ugyanakkor a zene sajátos tulajdonságaihoz igazított alkategóriák és ezek csoportjai szerint rendszerezhetők.

Vizsgált divatlapjaink gazdag forrásként szolgálnak a táncalkalmakon felhangzó zene *műfajának*, illetve műzene esetén *szerzőinek* vagy akár *címeinek* tekintetében.¹² Bár a beszámolók gyakran csupán a zenei műfajt említik, ez azonban önmagában is jelentős adatnak számít vizsgálatunk szempontjából, mivel a táncokra olykor csupán ezek alapján következtethetünk.

Bár több ponton összefügg az előzőekkel, mégis jól különválasztható a bálakon megjelenő *zenekarokra* és az azokat vezető-vezénylő *zenekarvezetők*re vonatkozó adategyüttes. A reformkori táncos szórakozást szolgáló zenekaroknak alapvetően három nagy csoportja állapítható meg forrásanyagunkból. Ide sorolható a cigányzenekarok, a katonai zenekarok, illetve a valamely ismert zenekarvezető irányítása alá tartozó, olykor egyértelműen valamely bálteremhez vagy színházhoz kapcsolódó zenekarok nehezen körvonalazható kategóriája. Izgalmas kutatási lehetőségeket nyújthat e téren az egyes zenekartípusok és a hozzájuk kapcsolódó repertoárok vizsgálata, mely ugyanis korántsem olyan egyértelmű, ahogyan első látásra tűnhet. A cigányzenekarok ugyanis a kor és az éppen aktuális közönség igényeit ügyesen követve a nyugati divattáncok kísérő zenéit egyaránt játszották, ahogyan a katonazenekarok is játszottak csárdás alá. Nagyszabású táncalkalmak esetén ugyanakkor akár két zenekart (különböző típusúakat) is felfogadtak, ilyenkor ezek a feladatok szerencsésen megoszlottak. Külön figyelmet érdemelnek azok a tudósítások, melyek az egyes zenekaroknak a pontos összetételéről is beszámolnak.

A táncalkalmakhoz kapcsolódó zene szintén vizsgálható annak *funkciója* szerint is. Ilyen szempontból elsődlegesnek számított a táncolás kiszolgálása, szintén jelentős szerepe lehetett a zenének a bálók megnyitásában, illetve a bálók szüneteiben megintcsak zene szólt, ezúttal pusztán szórakoztató céllal. Tovább színesíti a képet, hogy a táncot kísérő zeneműveket a bálókot megelőző, úgynevezett „muzsikai próbák” alkalmával bemutató funkcióban is előadhatták.

Egyéb, társastáncélethez kapcsolódó adatok

Végezetül szót kell ejtenünk azokról az – elsősorban már inkább művelődéstörténeti szempontból jelentős – információkról, melyek talán vékonyabb szállal, de szintén a reformkori társastáncéletünkhöz kapcsolódnak.

Ide sorolhatók a bálók táncolásán és zenén kívüli *egyéb programjaira* (sorsjegyek kihúzása, jelmezek versenye) vonatkozó adatok.

Szintén itt említhetjük a *terem feldíszítésére* vagy annak *elrendezésére* utaló információkat. Ez utóbbinak fontos része volt például a zenekar elhelyezése, mely többek közt történhetett a karzaton, a földszinten kialakított emelvényen vagy a terem egyéb erre kijelölt helyein. Így akár közvetlenül is érinthette a táncolást, hisz a nem megfelelő elrendezés negatívan befolyásolta a zene hallhatóságát. A terem (vagy termék) elrendezéséhez tartozhatott az *étkezést* és felfrissülést szolgáló részlegek, vagy e célra kialakított külön helyiségek biztosítása is („csemegetár”, „vacsoráló szobák”). Különösen az olyan jelentősebb helyszínek kapcsán kapunk erről információt, mint például a pesti Vigadó vagy a budai Országház tánctermei.

A táncalkalmak tudósítói különösen nagy figyelmet fordítottak továbbá a *bálozók öltözetének* minél részletesebb leírására, hisz ez jól beleillett a divatképeket is közlő divatlapok profiljába. Mindezzel a lapok olykor reklámcélokat is szolgáltak. A képek alatt vagy a dicséző jellemzés után ugyanis időnként egy-egy szabó neve és pontos elérhetősége is feltűnik. Forrásanyagunk alapján a báli viseletek területén szintén jól kutatható a nemzeti igények egyre erőteljesebb jelentkezése,

¹² *Lásd* például a 7. lábjegyzetet.

és az ezeket érintő viták és nézetek története. Így például a „frakk- és a zeke-pártiak” harca, vagy a „honi kelmékből” készült ruhák viselésének ügye a Védegyelet megalakulását követően.

Szót kell még ejtenünk a báli öltözetek egy sajátos típusáról, az *álsruhákról* is. Ezek mivoltát, minőségét (mennyire ötletesek, mennyire jól „játsszák a szerepüket”) és pontos számát ugyanis szintén előszeretettel jegyzik fel a tudósítók.

Legvégül pedig az olyan, egészen gyakorlatias jellegű adatok csoportjára hívnám fel a figyelmet, mint például a hirdetésekben megjelenő *belépőjegyárak* vagy a *bálok bevételei*.

Záró gondolatok

Tanulmányommal reményeim szerint kellő módon és mértékben sikerült szemléltetnem az általam kiválasztott irodalmi divatlapokban rejlő kutatási lehetőségek irányait, azok bőségét és sokszínűségét. Hangsúlyozni szeretném ugyanakkor, hogy az általam felvázolt vizsgálati szempontrendszerrel mindemellett nem gondolom lezárttnak. A rendszerezés itt meghatározott fő tartalmi egységei és ezek alkategóriái – a forrásanyag egyre mélyebb rétegeit feltáró elkövetkező vizsgálatok által, illetve azok irányának és igényeinek megfelelően – minden bizonnyal tovább differenciálódnak majd. Szintén szeretném kiemelni, hogy a vizsgált irodalmi divatlapok mellett a társastáncéleti kutatások fontos feladatának tartom a további forrástípusok (a sajtó egyéb orgánumai, nyomtatott táncrendek, képi források, naplók, emlékiratok, levéltári források) vizsgálatát is, különösen pedig mindezek eredményeinek összegegyeztetését. Csak így kaphatunk ugyanis a társastáncéletünknek ezen oly sokat idézett, és egyben idealizált hőskoráról a valósághoz minél jobban közelítő képet.

Irodalomjegyzék

Balkányi Szabó Lajos [B. Szabó Lajos] (1845): A nemzeti táncról. *Pesti Divatlap*, II. k. 31. sz. 993–999.

Garay János (1834a): A magyar tánc történeti tekintetben. *Honművész*, 5. sz. 35–37.

Garay János (1834b): A magyar tánc történeti tekintetben. *Honművész*, 6. sz. 41–45.

Garay János (1834c): A magyar tánc történeti tekintetben. *Honművész*, 7. sz. 50–52.

Martin György (1977): Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. *Ethnographia*, 1. sz. 31–47.

Martin György (1983): Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In: Hoffer Tamás (szerk.): *Történeti antropológia. (Az 1983. április 18-19-én tartott tudományos ülészek előadásai)*. MTA Néprajzkutató Csoport, Budapest. 152–164.

Martin György (2009): Népi táncagyományaink és nemzeti tánc típusok Kelet-Közép-Európában, a XVI-XIX. században. In: Sebő Ferenc (szerk.): *Népzenei olvasókönyv*. Hagyományok Háza, Budapest. 291–302.

[n. n.] (1834): Lanner Pesten. *Honművész*, 90. sz. 719–720.

[n. n.] (1847): Táncrend-ajánlat. *Pesti Divatlap*, I. k. 1. sz. 30.

Szabolcsi Miklós (főszerk.) (1979): *A magyar sajtó története I. (1705-1848)*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Szentpál Olga (1954): *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Ú. Ó. (1845): Nehány szó a nemzeti táncról. *Pesti Divatlap*, I. k. 8. sz. 249–251.

Vahot Imre (1842): Nemzeti mozgalmak az ideai farsang előcsarnokában. *Regélő Pesti Divatlap (A Regélő Tárcája)*, 2. sz. 14–16.

Vahot Imre (1845): Egy kis gondolattánc. *Pesti Divatlap*, I. k. 4. sz. 57–58.

Várady Antal [V. A.] (1842): Nemzeti táncunk. *Regélő Pesti Divatlap (A Regélő Tárcája)*, 96. sz. 1117–1119.

„Az alkotás barlangja”¹

Az alkotó, a műalkotás, a megőrző befogadás és a kritika misztériumának „rítusai” az akadémiai táncműhelyek új motivációihoz

Örömmel üdvözlöm a IV. Tánctudományi Konferencia gondolati programjának ötletgazdáit, mert vezérgondolataikkal – az alkotás, a befogadás és a kritika triászával – művészi küldetésünk velejéig értek. A mi küldetésünk ugyanis – itt a Magyar Táncművészeti Főiskolán – a jövőendő magyar táncművészifjúságunk felnevelése, beérlelése, „behangelése” és életpályára bocsátása. Ebbe az elhivatott és titokteli művészvilágba szeretném – a konferencia vezérgondolataival – sétára hívni kedves kollégáimat, hallgatóinkat és vendégeinket. Oda, ahol a művészi eredményeink, tapasztalataink örökök hagyása és a fiatal táncművész generációért érzett felelősség a jelszó. Az igen gazdag és mindnyájunkat a maga szépségében elragadó, létalapunkban érintő tartalomhoz viszonyítva azonban, csak egy igen rövid sétára van lehetőségünk, mert a téma élethosszú, a konferencia-előadás pedig korlátozott terjedelmű, így a szimbolikus értelmében „heterokozmikus” igazsága és tárgyú (Baumgarten 1999, 55) táncművészképzés alkotói „szentélyeibe” csupán ízelítő betekintésre hívhatom Önöket.

„Elindító látomás” – egy misztériumra hangolva²

A konferenciát megelőző témafelvetésem nyomán egy – az akadémiai szintű művészetoktatási intézményünkben számomra meglepő – kérdéstöredék jutott el hozzám: hogy ugyan miért adtam előadásomnak „Az alkotás barlangja” különös címet?

A hely szellemére tekintettel legkevésbé sem várt kérdés viszont megerősített abban, hogy jól átgondoltan, a sajátos érzelmi, érzéki és gondolatvilágunk két harmonizálható: ésszel analóg érzéki képességünk világába történő – ezek szerint szükséges – „behangelés” kedvéért kölcsönöztem Auden „alkotói barlang” szimbólumát. Így a kérdőjelből felkiáltó jel lett, mert kiderült, hogy a mi szent, művészeket nevelő rituális „barlangunk” szellemi terében milyen fontos – ha most talán aforisztikus tömörséggel is – érzékeltetnem művészi alkotóéletünk néhány alapvető, lényegi titkát és célkitűzését.

Lássuk hát, hogyan, „miként egyesítsük, harmonizálhatjuk az érzékeket az ésszel analóg veleszületett két művészi képesség teljesítményével, a zenével és a tánccal? Hogyan vihető át az érzéki, láthatóan hallható szép, az ésszerű, analóg gondolkodás révén, az igazság megismerésébe?” (lásd Baumgarten 1999, 132 [Horváth Károly *Utószava*]).

A barlang: jel, jelkép, hangadásra táncjel, ősi menedék, védettség, az intim és elmélyedést sejtető kreatív biztonság szimbóluma, az emberlét bölcsője. Az ősi barlangban el lehetett bújni, be lehetett húzódni a vihar, a fagy, a hó elől. A barlangban át lehetett élni a nyár küzdelmeinek, harcainak szenvedélyes emlékeit, a barlang falán rajzokkal meg lehetett örökíteni az emlékezetes

¹ Wystan Hugh Auden alkotótársa, Louis MacNeice angol költő, drámaíró, kritikus és műfordító emlékére írt költeményének címe (Auden 1980, 207).

² „[...] a műalkotás egészének valódi felismerése, az a képesség, hogy a művet *elindító látomást* annak részeiből biztonsággal meg tudjuk érteni és ki tudjuk olvasni, ma fontosabb, mint valaha” (Furtwängler 1969, 28–30).

jeleneteket, a védett nyugalomban dúdolgatva, pengetve, dobolva, táncolva felidézni, leszűrni, továbbadni a kalandok élményeit és tanulságait, az arról való tudást az ifjú nemzedéknek. Az emlékezés, a képzelet, a fantázia fontosságának érzékeltetéséhez kölcsönöztem ezt a jelet – a muzikalitásáról híres angol költőtől – ezt az idevágó, sokat sejtető *Az alkotás barlangja* rituális jellegű cím-felkiáltójelet.

Mindenki ismeri Bójart gondolatát: „Amíg a táncot rítusnak tekintjük, szent és ugyanakkor emberi szertartásnak, be fogja tölteni hivatását. Ha szórakoztatássá változtatják, akkor a Tánc megszűnik; hasonló lesz tűzijátékhoz, esetleg huszárruhás görlok felvonulásához vagy talán elektromosan túlvezérelt diszkó lázhoz, de Tánc, az biztosan nem lesz” (Bójart 1985, 112). A barlang szimbolikus intimitása azt is jelzi, hogy a hely, ahova sétára készülődünk, a beavatottak ősi, misztikus szentélye. Felhívja a figyelmet arra, hogy itt olyanokról is szól a történet, akik egész életüket *szentelték*, vagy éppen akarják szentelni két jelentéshordozó, etikai fontosságú társadalmi jelenség (Ujfalussy 1980, 185), a zene- és a táncművészet megértésének és megértetésének szolgálatára. Itt – a költő szavaival – „Csak egy célra segít minden: hessenteni az éber álmodozást, [...] de valósága *igazat* ér, és ami igaz, – az mindig helyes” (Auden címben idézett versének előbbi és további sorai).

Néhány éve a grazi egyetemi templomban koncerteztem. A templomnak három soha nem látott sajátsága búvölt el. Az utca, amiről a templom nyílt, a bejáraton keresztül végigfutott a hajón és elől, fenn az oltárképbe torkollva végződött.

A másik érdekessége, hogy az üvegfalak teljesen átlátszók voltak, így a hajóban is a környező – egyébként kinti – fák társaságában éreztük magunkat. Ebből már világos volt, hogy a tervező művész, az ember *földi* és hétköznapi vándorútját akarta konzekrálalni: azaz a nagytermészet „heterokozmikus igazsága” *világegységének* időtlen idejében szentté nyilvánítani. Az időtlen időből van az a jól ismert esztétikai jelenség is, amelyben a művészet virtuális idősíkjai nem esnek egybe a reális idővel. Gondoljunk a színpadi, cselekményes balettjelenetek vagy az operááriák idősíkjaira, ahol a reálian pergő idő hosszúságában, virtuálisan már az átélt érzelmek intenzitása jelenik meg. Ez történik Verdi–Schiller *Don Carlos*ában, ahol a börtönben a szíven lőtt Póza márkí áriájában még mintegy tíz percen át, mély belső feszültséggel idézi a reményteljesebb testamentáris jövő zenei képét. Persze, akik nem hallottak még a halál előtti intenzív pillanat lepergő „heterokozmikus” életmozijáról, semmit sem tudnak Voltaire haláláról sem, csak nevetnek ezen.

A legmelegpőbb azonban mégis az volt ebben a grazi templomban, hogy belépve nem a hajóba jutottunk, hanem egy elő-kápolnába, ahol a falakat emberőseink és örökösök barlangrajzai és matematikai képletei díszítették, mégpedig a legegyszerűbb vonalrajzoktól a legmodernebb algebrai jelekig. Azt éreztem, amit – reményem szerint – most Önök is gondolnak és mindazok, akik ott, a Szellem történetének barlangfalai közül, a felavatottak katartikus érzésével emelkedetten léptünk a Szentek-Szentjébe.

Ez az ünnepi érzés, amit ezzel, a művészetek világát szimbolizáló verscímmel is, azért szeretnék mindenkinek átadni, hogy a művészet lángjainál, a kissé komorabb és akár a megszokottság, a köztudat velejárójaként hűvösebbnek tűnhető „tudományos konferencia” elnevezés ne riasszon, ne vezessen tévutakra senkit. Szeretnék rámutatni, hogy „*az alkotás, a befogadás és a művészeti kritika*” kifejezések a művészet heterokozmikus *világának* organikus megnyilvánulásai, és egyben azok ünnepélyes *földi* kulcsai is. Itt nálunk, épületeink körében, és a mi művészi közösségünkben, a különös, ősi eredetre visszatekintő esztétikai kategóriák funkciói tulajdonképpen abban fénylenek fel, hogy világunkat, a zene és a tánc érzelmi üzeneteivel a teljes, lényegében koncentrált, és intenzív humán valóság érzékeltetésével egészítik ki, tökéletesítik. Már a 18. századi Alexander Gottlieb Baumgartner önálló *Esztétikájának* megállapításai rámutattak, hogy „az ésszel (logikával) analóg érzéki képességeinkkel – amely az érzéki megismerés sajátos logikájának foglalatát” (Baum-

garten 1999, 130 és 52 [felfogó képesség], 77 [ésszel analóg fülgyönyörűségre], 79 [gondolko-
dásra]). Azaz a művészi élmény elsajátításával, a szépség érzéki átélésével tökéletesítetten „miként
egyesítsük az érzelmeinket az értelemmel, a teljesebb igazság megismerésében” (Baumgarten 1999,
134). Ezek a modern esztétiko-logikai igazságfogalmak lényegükkel és eredeti igazságukkal az ősi
misztériumok rítusainak szerves és történelmi leszármazottjai.

Az alkotás

Lépünk hát ezután az *alkotás* misztériumába. Az „alkotás” kifejezés a magyar nyelvben kettős
értelmű. Jelenti annak a cselekvésnek a folyamatát, amellyel az, aki képes arra és szokott alkotni,
azaz tudatában kialakít valamit, amit aztán alkotóerejével, sajátos művészi képességeinek tevé-
kenységével és karizmatikus munkájával – főleg szellemi művet létrehoz. Ez spinozai értelemben
az alkotó alany belső kommunikációja, és a *kifejezés*³ készítő erőtere. A művészt, ha csakugyan
művész, mélyen áthatja alkotó munkájának cselekvő jellege és az a meggyőződés, hogy a műve
tanúskodni fog minderről, amit átélt. Ennek a művészi alkotó folyamatnak eredménye a megal-
kotott mű: a műalkotás. Zenében a hangoknak, a dallam, ritmus, hangszín, dinamika és harmó-
nia organikusan formáló eszközeivel kisebb-nagyobb *zenemű* – analógiásan az artistikus testek és
lépések mozgásfolyamatainak a *táncmű* – szerves egységében való összekapcsolása, kiépítése: ami
a művész tevékenysége, tehát hatásaiban művészet.

A műalkotások antropocentrikusak, a teljes humán valóságot a maga totális és lényegi inten-
zításában jelenítik meg. Abban különböznek a tudománytól, hogy amíg a tudomány a valóságot
önmagában mutatja be, hogy milyen az nélkűlünk: a német filozófia nyelvén szólva, ahogy „an
sich” létezik, és éppen az objektív emberi tudás érdekében a dezantropologizálás módszerével él.
A művészet ezzel ellentétes oldalról közelíti meg ugyanezt a valóságot, amelyet olyannak mutat
meg, amilyen az számunkra, az ember számára, „für uns” létezik.

A műalkotásban megjelenített humán valóság tehát nem az egész fizikai világ valósága, ha-
nem csak annyiban kerül a művészi „máslet”⁴ erőterének fénykörébe, amennyiben az emberrel
közvetlen kapcsolata van. Ahogyan az ember önmagával, a másik emberrel, a társadalommal, a
tárgyakkal, dolgokkal, jelenségekkel relációban él.

Mindezek után megállapíthatjuk, hogy a műalkotások, a maguk intenzív és lényegi totalitá-
sukkal, az emberi vonatkozások mentén helyezkednek el, tehát – mint már jeleztem – anyagfe-
letti „heterokozmikus dogok, igazságok, amelyek a szükségesnél nem különbözhetnek jobban ettől a
világtól” (Baumgarten 1999, 114). Egy dolog vagy jelenség csak annyiban tárgya a művészetnek,
amennyiben közvetlen kapcsolatban van az emberrel. A műalkotás nemcsak érzés, pátosz, túlára-
dás, szerelmi aktus; hanem elsősorban és mindezek mellett még valami más is: mint mondtuk
már, valamiféle organizmus. „Mi magunk is organizmusok vagyunk, és éppen ezért sajátos affini-
tás van bennünk minden organikus iránt.” A *szép* vonzása is organikus eredetű. „Valamifélekép-
pen minden műalkotásnak része van a Mindenség organikus életében. Csakis ez által van részünk
ebben az életben is. Ez a *nyugat* értelmében, a művészetben való élet. Ennek az »organikusnak« a

³ „A kifejezés szerepe és jelentősége” (Deleuze 2000, 7–20).

⁴ A „művészi máslet” (Esse sic dictum aliud) analóg művészi létmód, a mechanikus asszociációjú lukácsgyörgyi „tükrözés,
tükröződés” kifejezések helyett, az emberi szellem művészi alkotásainak létmódjára utaló gondolati kategória, a „művészi
máslet” korszerűbb ontológiai-esztétikai fogalma. A nagytudomány antonweberni analógiájában – „amely szerint a termé-
szet az ember sajátos formájában termékeny” (Webern 1983, 10) – a lét költői-gondolkodói alaptapasztalatán feltároló
második természetünk a *műben* egy világot nyit meg és működtet. „Hogyan alakul ki a zenei kommunikátum, a *művészi*
»máslet« analóg létmódjában?” (Károly 2006, 259–262).

tudata kíséri a művész minden megnyilvánulását, minden hangulatot, minden emberi érzelmet,
s mindezeket észrevétlenül áthatja” (Furtwängler 1969, 94-95). Ma viszont éppen ellenkezőleg, a
műalkotást összetévesztik a hangulatokkal és emberi érzésekkel, amelyeket kivált belőlünk.

A műalkotás igazsága a legfőbb művészeti érték. A művészet művében, ha általa megtörténik
a létező megnyílása: önnön létében történő kibomlása, akkor esetében az *igazság* története mű-
ködik. „A művészet, az igazság működésbe lépésének”⁵ dinamikája. Két ellentétes, de egymásra
épülő pólusa: a föld és a világ. A mű, a kibomló létezővel, egy világot nyit meg és azt igazságában
maradandóan működésben tartja. A kibomló létezőben a *föld* óvón elrejtőként létezik, a mű
műléte egy *világ* felállításában áll. A *világ* és a *föld* szembenállása a *vita*. „A mű műléte, a világ és
a föld közötti vita *végigharcolásában* áll” (Heidegger 2006, 37, 43).

Akár a szonátaforma expozíciójának kéttémás, „föld-világ” ellentétére épülő kidolgozási részé-
nek harcos vitáira gondolhatunk a zenében, amely ellentétek aztán a repríz visszatérésében újra a
megóvó földre visszarejtőznek (Heidegger 2006, 32).

Ha meghallgatjuk Honegger *Jean D'Arc a máglyán* című drámai oratóriumának *Előhangját*
és első jelenetét, tételcímeiben érzékeljük, és akusztikusan is megjelennek a bemutatott jelek,
jelenségek heterokozmikus tárgyainak zenei „képei”. Sötétén kavarnak „a föld hangjai”, ame-
lyek komor mélységeiből kétségbeesett könnyörgéssel tör fel a szoprán énekesnő segélysikoltása. A
vad rettegés két hátborzongató kutyavonítása után a létező Jean már az „elrejtettségből” az „Ég
hangjai” kibomló igazságának fénylő világába kerül. „Mi a szépség vonzerejében beilleszkedünk
a műben »feltárolkozóba«, hogy lényegi önmagunkat az ésszel analóg esztétikai (érzékeléseinket
logikailag rendszerző) gondolkodó képességünk révén, a heterokozmikus (Baumgarten 1999,
114) alkotott és az ebben létező, már költői világ igazságába állíthassuk” (Heidegger 2006, 59).

A befogadás

A műalkotás értő, produktív *befogadása* is kommunikáció, esztétikai aktivitás a szerző és az elő-
adóművész, illetve a (befogadó) elsajátító között, aki – legyen tánc- vagy zeneművész, értő zene-
vagy táncélvező – követi az alkotó művét. Az *értés* kreatív fontosságára maga a táncélelműví
Sztravinszkij is utal: „Felületesen hallgatva a zene pusztá kábítószere s nemcsak elveszti ösztönző
erejét, hanem megbénítja, elbutítja a szellemet” (Honegger 1961, 125–126). „Szerencsére a zené-
ben valóban sok a megmagyarázhatatlan, a varázslat” (Honegger 1961, 68).

A művészeti alkotás *befogadása* esetében az *elsajátítás* kifejezés azért lehet találóbb, mert az aktív
cselekvésében az akarat hajlik ki a sóvárgott művészeti tárgya felé, és nem csak azért, hogy az
számára minél világosabb legyen, hanem azért is, hogy a megértése révén az a történetesen éppen
zenemű, minél jobban az övé, azaz a *sajátja* legyen. Eseteinkben például egy öt megérintő zenei
alkotás a táncost szuverén táncmű előadására, vagy egy új koreográfia megalkotására inspirálja.
A mélyen megérintő művészi elsajátítás: válasz, és saját alkotásra való készítés. Ehhez azonban
egészen meg kell érteni a kompozíciót saját szimbolikus zenei nyelvében, és jelentése méltóságá-
nak illő átélésével.

Wilhelm Furtwängler – a korszakos zenetudós, karmester – felhívja a mindenkori zenei in-
terpretáció figyelmét arra, hogy különböző korok zenéjében lelki történések, lelki folyamatok
lenyomatai várnak megfejtésre, azaz eredeti értékük igazságára. Jó, ha a zenemű interpretációs
szándékú elsajátítása során, a mű alkotói kialakulásának folyamatára irányítjuk figyelmünket,
mely által megvilágosodik lelki szemünk előtt az az „elindító látomás” vagy „kezdő vízió”, és

⁵ „Így [...] a művészet lényege: a létező igazságának működésbe-lépése (Sich-ins-Werk-Setzen)” (Heidegger 2006, 26–27).

fontos körülményei, amelyek a komponistában az alkotás folyamatát megindították (Furtwängler 1969, 28). A művek hiteles és megőrző befogadásával kapcsolatosan mondja ugyancsak a legendás karmester, hogy „a valódi műalkotás az elé is követelményeket állít, aki befogadja. És megkívánja tőle, hogy méltó legyen hozzá. Erre érvényes Schopenhauer szép mondása: *A műalkotás olyan, mint egy király; meg kell várunk, amíg szól hozzánk*” (Furtwängler 1969, 94).

Az már szinte törvényszerű alapfeltevés, akár sarkigazság, axióma, hogy egy zenei- vagy táncműalkotás alapos elsajátítása is – produktív recepció (Jauss 1997, 12) néven – élvező megértés, poétikus tudás, arisztotelészi értelmében a „saját” átélésben létrehozott mű élvezete (Jauss 1997, 174), tehát kreatív esztétikai aktivitás: poeszisz, aisztheszisz, katharszisz. A mű, még saját fejlődésében, maga is számít arra, hogy további korok recipiálják. Már a skolasztikusok megfogalmazták, hogy „opus cum legentibus crescit” (Jauss 1997, 13) – a műalkotás tehát a produktív recepciókkal növekszik, akár új összefüggéseket revelál.

A kritika

Az „esztétikai triász” harmadik tagja a művészeti *kritika*, amely reflektáló, szakmai és erkölcsi fontosságú szaknyelvi kommunikáció a hiteles és szakértő közvetítők által a táncművészet művelői és a nagy nyilvánosság között. A – Kant (1997, 232) által megfogalmazott – „szubjektív és mégis általános ízlésítélet” esztétikájának körében alapvető jelentőségű, hogy a kritika a kölcsönös művészeti megértés szabályozó elve. Fajtái: az esztétikai bírálat, a beszámoló recenzió és tudósító referáda. Lehetséges „kihágásainak” okai lehetnek, például, hogy – a média általános mivoltából következően – a művészeti kritikák esetenként nem tudományos és művészeti szemléletűek, hanem hatalmi orgánumok. A tudományos értelemben vett kritika csak a műből, a mű megértéséből és élvezetéből indulhat ki. Az a kritika megfelelő, amelyiknek nem az ítékezés a célja, hanem *közelebb visz a mű élvezetéhez*, jobbit és inspirál is. A legjobb kritikák ismérvei, hogy írójuk határozott és szigorú etikai és művészi világfelfogással rendelkezik. Nem előzetes mértékkel mér, mert tudja társadalmi, emberi és művészeti felelősségét, és azt is tudja, hogy a művész maga alkotja önmaga törvényeit.

A művészetpedagógia

Táncművészképzésünk csarnokában röviden szólnunk kell a *művészetpedagógia* kérdéseiről is. A szorgalmi időszakok kezdetén, főleg új csoportjaimmal ismerkedvén, néhány művészeti kérdést szoktam feltenni hallgatóimnak. Most szeptemberben azt kérdeztem tőlük, hogy „mit jelent számukra a zene és a tánc?” A spontán és rövid írásbeli válaszok őszintesége, és egyik-másik esetben, meglepő érettségük meglepett. Pedagógiai megfontolásból az elsőéves művészképzősök (a gimnáziumi 11. osztály tanulói, azaz 15-16 éves fiatalok) írásaiból vázlatosan néhányat idézek: „Mindkettő szuverén művészet.” „Együtt alkotnak egészet.” „A zene a tánc élettársa.” „A zene, inspiráló hangok sora.” „A zene maga az élet, mindig segít.” „A tánc és a zene életérzést fejez ki.” „A belső zene, a belülről áradó a legfontosabb, amikor táncolok.” „Mindkettő hangulatok kifejezése, élvezet, a népzene a legkifejezőbb.” „A tánc és a zene csak együtt egész.” „A zenét a hallgató olyannak hallhatja, amilyennek szeretné.” „A zene és a tánc élettörténet az érzelmek kifejezésével. Az ember képviselője, lételeme.” „A jövőbeli munkám meghatározó elemei.” Stb.

Kedves tanárkollégáim! Látható, hogy fiataljaink körében nincs válság, nincs hanyatlás, de van igény! – Ezek a gyerekek helyenként akár többet és jobban tudnak, mint mi! Vigyázzunk, nehogy össze-vissza beszéljünk, viselkedjünk előttük!

A minőségileg megújuló főiskolai *tánc- és zenepedagógia* dolga az olyan utánpótlás oktatásanevelése, amely a bemutatott példák tanúsága szerint a tanáraival termékeny kommunikációra képes, és igénye is van rá. A megnyilatkozásaikból kiderül, hogy a legtöbb növendékünk tudja és tiszteli művészetének méltóságát, és tisztában van elhivatottságával. Önállóan és szerényen vélekedik esztétikai kérdésekről, és így képes arra, hogy segítsen helyreállítani intézményünkben az elmélet és a gyakorlat helyes egyensúlyát, a tánc- és zeneművészet történelmi, lényegi és egymástól elszakíthatatlan, egymást kiegészítő méltóságát, a bėjart-i *muzikális táncos* (Bėjart 2005, 143) eszményét, „akinek teste zenévé vált”.

A tánc kutatás feladatai

A *tánc kutatás feladatai* között – produkciókból, színházi praxisból, recenziókból látható, hogy szükséges újra és újra felfedezni és láttatni, hogy „a modern balett torzításai mögött ott a klasszikus struktúra” (Bėjart 2005, 138).

Amit pedig igen fontos még a művészet, így a táncművészet számára is alapvető hagyományának tartani, az egyszerűen „a kísérletezés igénye”. A tradíció nem más, mint kutatás és más korok táncismeretének és magatartásmódjainak átadása is. Az elődök, „példáikban az erőt kutatták” (Bėjart 2005, 138).

A tánc kutatás további dolga még a régi és mai alkotók (koreográfusok, zeneszerzők), táncművészek, tánc- és zeneoktatók, táncmesterek, táncművészelöltek egymás közti kommunikációjának megszervezése, előbbé tétele kapcsolataikról, teljesítményeikről, cél- és feladatrendszeikről.

A kutatás módszere az oktatási és művészeti jelenségekben az ifjúság művészi alkotó erejének felfedezése is. Praxisunkban gyakran elhangzó hallgatói kívánság, hogy több szabadabb lehetőséget, segítséget, biztatást és segítséget kell nyújtani az ifjú művészelölteknek önmaguk megismerésére és kipróbálására. A táncról, a zenéről, a színházról, egyáltalán a művészeti közélet jelenségeiről személyes „interjúkkal”, vitákkal, összehasonlító megbeszélésekkel tudatosítva, kipróbálva fejleszteni önismeretüket, pozitív és felelős életminőség iránti igényüket, ízlésítéletüket, amelyben „az ítélerő az a képesség, amely a képzelőerőt hozzáigazítja az értelemhez” (Kant 1997, 247). A művészifjúsággal produktív mederben kommunikálni érdemes, hasznos és előremutatóan releváns.

„Ki ne ismerné azt a gyönyörű helyzetet, amikor egy közös művészi élmény friss benyomásait egymás között megbeszéljük” (Jelenits 1999, 19) az ebben – a mi produktív küldetésünkben – érintett hallgatóink és tanáraik. Önmagunkat, egymást és elhivatottságunkat ilyen beszélgetésekben ismerjük meg legjobban. A közös művészet „együtt-élménye” elragadtató, és ugyanakkor pontos szavak kimondására – és nem hazug és hiú eszmecserékre – biztat. A művészet ma is eleven erővel saját létünk dimenzióira eszméltet, kihívásaira, lehetőségeire és kockázataira.

Se szeri se száma azonban a ránk szakadó veszedelmeknek. Manapság, amikor a művészet művelése szakma lett (Bolberitz 1999, 15), ilyen körülmények közt hiánycikk és nagy kincs az „érzelmi intelligencia”: a kapcsolatteremtésnek és egymás megszólításának az az iskolázottsága, amelybe – az értelem nyitottsága mellett – beletartozik az együttérzés, a mélyebb azonosulás képessége is (Jelenits 1999, 19). Fentebb leszögeztük, hogy a művészi alkotások az emberi relációk humán valósága mentén helyezkednek el. A körülöttünk erősödő zaj növekedésével önkéntelenül védekezni kezdünk az információözn ellen. Fél füllel hallgatjuk egymást, beszélgetés közben és a tanórán nem kapcsoljuk ki a rádiót, a tévét, „okostelefonon” matat a kéz. El is némulunk, hiszen nem érdemes komoly dolgokról beszélni ekkora hangzavarban. Közben igazi gondjaink, örömeink, félelmeink és reményeink megfogalmazatlanok maradnak. Egyre

Készség- és képességfejlesztés a népi gyermekjátékok által családi napköziben

Preventív fejlesztés

felszínesebbek leszünk, magunk is növeljük azt az értékvesztést, amelynek akár művészetünkben is áldozatai lehetünk.

A művészifjúságnak felszabadultnak és felszabadítóknak, játékosnak és álmélikodónak kell lennie. Ha leleményesen és elszántan ahhoz a megrendüléshez igyekezünk közösen hozzáférni, amelyet valamely emlékezetes művészi befogadás élménye keltett bennünk, olyan közel kerülhetünk egymáshoz – a remekművek égboltja alatt – mint soha máskor. Akkor hűségesek maradnak növendékeink sajátos heterokozmikus képességeik táncművészetében, megőrizhetik és kibontakoztathatják önmagukat és küldetésüket akkor is, ha W. H. Auden zord verssoraival reális veszedelmekre figyelmeztet:

*A néma Gonosz kölcsön-
kérte a Jóság nyelvét,
s lármává degradálta.⁶*

Irodalomjegyzék

- Auden, W. H. (1980): *Válogatott versei*. Kozmosz Könyvek, Budapest.
- Baumgarten, A. G. (1999): *Esztétika*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- Béjart, M. (1985): *Életem: a Tánc*. Gondolat, Budapest.
- Bolberitz Pál (1999): A művészeti nevelés jobbá teszi az embert. In: Haeffler András és Riczel Etelka. (szerk.): *Művészeti nevelés országos konferencia*. Közoktatási Modernizációs Közalapítvány, Budapest. 15–18.
- Deleuze, G. (2000): *Spinoza és a kifejezés problémája*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Furtwängler, W. (1969): *Zene és szó*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Heidegger, M. (2006): *A műalkotás eredete*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Heidegger, M. (2006): *Rejtektutak*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Honegger, A. (1961): *Zeneszerző vagyok*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.
- Jauss, H. R. (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Jelenits István (1999): A művészet... az emberhez méltó lét nélkülözhetetlen feltétele. In: Haeffler András és Riczel Etelka. (szerk.): *Művészeti nevelés országos konferencia*. Közoktatási Modernizációs Közalapítvány, Budapest. 19–21.
- Kant, I. (1997): *Az ítélőerő kritikája*. Ictus Kiadó, Budapest.
- Károly Róbert (2006): *A zene, mint a humán kommunikáció sajátos megnyilvánulása*. PhD doktori disszertáció. Pécsi Tudományegyetem, Pécs. http://nydi.btk.pte.hu/sites/nydi.btk.pte.hu/files/pdf/Karoly_Robert2009_disszertacio.pdf
- Ujfalussy József (1980): *Zenéről, esztétikáról. Cikkek, tanulmányok*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Webern, A. von (1983): *Előadások – Írások – Levelek*. Zeneműkiadó, Budapest.

Kutatásom eleinte saját munkám megsegítésére jött létre, ugyanis 2010 és 2013 között családi napköziben dolgoztam főállású néptáncpedagógusként. A főiskolai tanulmányaim megkezdésével egyre inkább a néptánc-pedagógia elméleti síkjára terelődött figyelmem. Szeretném bemutatni ezt az intézményformát, illetve azt, hogy milyen színtereken történik itt a néptáncoktatás, mitől más ez, mint egy állami intézmény, mitől adhat többet, illetve milyen hátrányai lehetnek.

A családi napközi egyre inkább elterjed, elsősorban a fővárosban és annak körzetében, ám vidéken is már több családi napközivel találkozhatunk. Ennek nagyon egyszerű oka van, ha tetszik, ha nem, az anyukák egyre kevesebb ideig vannak otthon a gyermekkel, mert a megfeszített életritmus elvárja, hogy minél hamarabb újra munkába álljanak. Ezért jött létre hazánkban is ez a speciális intézményforma, ahová kétéves kortól vesznek fel gyerekeket, és egészen az iskolakötelezettség kezdetéig járhatnak ide, így különösen nagyon fontos, hogy a pedagógusok kellőképpen felkészültek és rátermettek legyenek. Az itt dolgozó néptáncpedagógus elsődleges feladata, hogy megfelelően előkészítse, kialakítsa és fejlessze a képességeket, készségekké fejlessze, amelyek a későbbiek során a tanulásban, a harmonikus élet kialakításában segítségükre lesznek.

Az intézményvezető és a pedagógusok is legfőképpen a szülői elvárásoknak kell, hogy megfeleljenek, hiszen ez egy szolgáltatás: a szülők fizetnek azért, hogy ide járatták a gyermekeiket, a színvonal jóval magasabb, mint egy államilag fenntartott intézményben, a kínált programok és foglalkozások külön pénzbe kerülnek, és általában az egészséges étkezésre is nagy hangsúlyt fektetnek. A legfontosabb, hogy a családi mikroszférát kell megteremteni, a környezet, a közeg, a pedagógusok magatartása, a légkör és a kitzűzött célok megvalósításának folyamata mind olyan attitűddel kell, hogy történjen, mint otthon, a családban. Éppen ezért a maximális csoportlétszám 7 fő, ez alól csak azok a szabadidős foglalkozások kivételek, ahol megengedhető a csoportok integrálása akár létszám, akár életkor szempontjából.

Működésének szabályzatát a Szociális és Munkaügyi Minisztérium határozza meg – lehet államilag fenntartott is, de ez nem jellemző, általában vállalkozásként működik –, de minden esetben családi jellegű ingatlanban (lehet bérlemény vagy magántulajdon). Nincs meghatározott, követendő helyi nevelési program, ám a szülők és az intézményvezető elvárásainak talán így a legnehezebb megfelelni, hiszen ezáltal a szubjektivitás igen nagy teret kap. E mellett a pedagógusnak olyan szakmai felkészültséggel kell rendelkeznie, hogy pontosan tudja, mit, mikor és hogyan alkalmazzon.

A családi napközi alapvetően, mint minden gyermekgondozási intézmény, a napközbeni ellátást biztosítja, illetve a különféle foglalkozásokat és programokat, amelyek profiltól függően változnak. A foglalkozások, programok, szabadidős tevékenységek színvonala – ahogy említettem – jóval magasabb, mint az önkormányzati bölcsődékben és óvodákban, hiszen a fenntartók igyekeznek minden megtenni azért, hogy a szülők által kifizetett havidíjért olyat nyújtsanak, ami valamelyest megkülönbözteti a többi ilyen intézménytől, és elégedettséget garantáljanak, hiszen ez biztosítja a fennmaradásukat.

⁶ Auden (1980, 211): *Az alkotás barlangja* című versének *Utóirata*.

Azt gondolom, hogy egy ilyen intézményformában a néptáncoktatás valóban elismert, megbecsült lehet, s ezt saját tapasztalataim is alátámasztják. Elismerik a szülők, a néptáncpedagógus munkáját, illetve a fővárosban különösen vonzó a szülők számára az újra „divatba jövő” hagyományörzés. Viszont azt nagyon fontos szem előtt tartania az itt dolgozó néptáncpedagógusnak, hogy mivel jóval eltérő nevelésmintát és módszertant alkalmazunk, mint más területeket, tantárgyakat tanító pedagógusok, más nyelven szólunk a gyerekekhez, ez olykor súrlódást, nézeteltérést okozhat az intézményvezetővel.

Az itt dolgozó óvoda- és néptáncpedagógusnak a nevelési programot önmagának kell összeállítani, figyelembe véve a gyermekek életkorát, fejlettségi szintjét, a szülők és a felettes elvárásait. Ehhez nagy segítségül szolgál a szakirodalom, a már meglévő nevelési programok, de úgy kell ezeket felhasználni, hogy pontosan tudjuk alkalmazni őket, felismerve az aktuális fejlődési szakaszt, és helyesen megválasztva egy kétéves gyermek számára is megfelelő fejlesztési módszereket. Sok intézményvezető vagy szülő számára a néptáncfoglalkozásokon alkalmazott gyermekjátékok és módszerek ennél a korosztálynál gyakran túlzottan leegyszerűsítettnek tűnnek, tűnhetnek. Ilyenkor jobb elmagyarázni a szülőknek, hogyan is történik néptáncfoglalkozáson a nevelés, mi az, amire hangsúlyt fektetünk, és hogyan tudjuk elérni azt, hogy az önfelelt játék által a legkomplexebben fejlesszük a gyermekeket. Nem csupán énekelgetés és játék folyik a foglalkozásokon, ennél jóval többről van szó. Valóban nincsen „tényleges tánc” vagy koreográfia, de alap nélkül sem lehet házat építeni, így ha az alapmozgások megléte hiányzik, akkor később sem lesz motívumfűzés.

A játékot könnyednek szoktuk nevezni, még ha nem is pejoratív értelemben. Sokan először egy komolytalan, a gyermekek időöltésére szolgáló elfoglaltságra gondolnak. Én is elgondolkoztam azon, vajon milyen helyzetekben, milyen cselekvések történéseire használjuk a játék fogalmát. Ezek jutottak eszembe: könnyed tevékenység vagy tréfás szándékú cselekedetek, amit komolyan tettetnek, lehet szórakoztató tevékenység, vagy annak eszköze, zenei vagy színházi előadás, és még bőven akadna példa. Az eszmefuttatásom során azonban rájöttem, hogy a hétköznapokban, a köznyelvben szinte kizárólag komolytalan vagy szórakoztató jelentést hordoz, majd utána is néztem: „minden külső kényszerítő körülményt nélkülöző szabad cselekvés” (Lázár 2005, 19). Valójában ennél jóval több, mert a játék komoly dolog.

De miért alkalmas a népi játék a fejlesztésre? Mert a játékra épül, játszva tanít. A megszerzett tudás, képesség játékon keresztül megy végbe, így a gyermek nem érzi az erőltetett tanítás-tanulás jelenségét. A tanítás középpontjában annak kell állnia, hogy a gyermek ne érezze a kötelező tanulást, legyen szórakoztató, egyéni és közös élmény, önfelelt játék a foglalkozás; a fejlesztés, a fejlődés csak hozadék. Így megmarad a népi játékok természetszerű funkciója, ahogyan annak idején a paraszti társadalomban is létezett. Természetesen. Ezen nyugszik minden: a természetes mozgáson. A táncokat is az adott tánc természetes mozgásanyagából célszerű tanítani, amely a népi gyerekjátékaink alapja, hiszen az alapvető mozgástípusokat tartalmazzák, ezzel készítve elő a táncot. Ezt a mozgásanalitika is alátámasztja. Másrészt mert minden fejleszhető és fejlesztendő területre találhatunk jól használható játékváltozatot, a későbbiek során segíti az iskolában a Nemzeti Alaptanterv által is elvárt képességek: az írás, olvasás és számolás képességének elsajátítását, megelőzi, kiküszöböli a részképességzavarokat, a csoportos oktatás a szocializációs folyamatokat jelentősen befolyásolja, önismeretet és önkifejezést fejleszt, az egész személyiségre pozitív hatással van.

Azt gondolom, egy pedagógusnak mindenképpen tisztában kell lennie azzal, hogy mit is adhat a játék egy gyermek számára, hogyan és mit fejleszt, mit és mikor alkalmazzon, hogyan adja át, hogyan hat a fejlődésre, milyen lélektani és pszichikai hatása van, és nem utolsó sorban, hogy minden életkornak megvannak a meghatározó tevékenységei, s a gyermek számára a játék

az. A gyermek játéka értelmes tevékenység. „Motívumok egysége által összekapcsolt értelmes cselekvések komplex együttese” (Balogh 1991, 23).

A gyermek számára azok a dolgok válnak fontossá, amelyek elsőre sikerülnek, tehát olyan feladatok elé kell, hogy állítsuk őket, amelyek az életkoruknak és pszichikai fejlettségüknek megfelelőek, hogy a további fejlődést ne gátoljuk, hanem segítsük. A játék felkészíti a későbbi „komoly” tevékenységre, tehát a gyermek a játékban tanulja meg, gyakorolja, tökéletesíti a képességeit, amik készségekké válnak, ezáltal a kapcsolat igen szoros a gyermeki játék és a pszichikum fejlődése között. A felnőttekkel való kapcsolataiból és helyzeteiből merít saját játékához. Feldolgozza azt, amit lát, leutánozza azt. Alapvetően a játék nem produktív jellegű, ez az óvodás gyerekeknél tökéletesen megfigyelhető. Maga a játék közbeni cselekvés az, ami miatt létrejön a játék motívuma. Nem szabad elfelejteni, hogy az óvodáskor alapvető tevékenysége a játék.

A legfontosabb vesszőparipám: nem idomítani, betanítani kell, hanem készség szintre emelni. Nem az a legfontosabb, hogy minél többet tudjon a gyerek rövid időn belül, hanem hogy minőségi munkát hagyjunk magunk után. Ha elsajátítja az ismeretet, azt gyakoroltatom vele, majd az ismeret képességszintről készségszintre emelkedik, automatizálódik. Automatikusan alkalmazza, de nem beidomítottan. Ennek a tanulási, fejlődési folyamatnak a szakaszai: (1) Analizáló, szintetizáló út: ebben a szakaszban először a részmozzanatokot kell begyakorolnunk, majd ezeket össze kell kapcsolnunk egymással. (2) Globális tanulás: részmozzanatokra bontás nélküli begyakorlás (sokszori ismétléssel). (3) Transzferális tanulás: a gyakorlás először egyszerűsített helyzetben történik, majd következik a valós helyzetbe való átvitel (transzferálás).

Ez a folyamat a néptáncoktatás során is így zajlik le. Legyen az összetett motívum, motívumsor, vagy akár gyermekjáték. De milyen kulcskompetenciákat kell megtanítani a gyermeknek ahhoz, hogy ez működjön? A kulcskompetenciák alatt azon kompetenciákat értjük, amelyek egy adott területen elvárt készségek és képességek együttese, amelyek nélkül az adott területen végzett munkafolyamat nem végezhető el, csak hibás elsajátítás jöhet létre, amely a későbbiekben komolyabb hiányszorosságok okozója lesz. A néptáncfoglalkozásokon az alábbi alapvető kulcskompetenciákat kell kialakítani és fejleszteni a pedagógusnak: énkép, reakciókészség, téri orientáció, taktikai készség, memória, kollektív gondolkodás, figyelem, erőnlét, türelem, közösségépítés.

A fejlődés során vannak megkülönböztetett szakaszok, ezeket szenzitív fejlődési szakaszoknak hívjuk. Ezt azért fontos megemlítenem, mert a családi napközibe kerülő gyermekek 2-7 éves korig élnek meg a legtöbb szenzitív szakaszt, így nagyon fontos, hogy erre külön odafigyeljünk, felismerjük ezt, és a kiscsoportos oktatás előnyét itt felhasználjuk azzal, hogy még nagyobb figyelmet szánunk a gyerekekre. Ezekben a szakaszokban sokkal érzékenyebben reagálnak az új információra, illetve a fejlődés folyamata sokkal intenzívebb, ennek lefolyása sokkal gyorsabb, ugrásszerű, de csak akkor, ha az idegrendszer érző külső ingerek mennyisége és minősége megfelelő.

A minőségi mozgásnevelés nemcsak a fejlődést befolyásolja igen nagy mértékben, de az iskolai eredményességet is elősegíti. Bizonyított, hogy a gyermek reakció-, koncentráció- és kontrollképessége javul. A pszichofizikai stabilitást mozgással érhetjük el: minőségi, tudatos mozgással. A kreativitás és az improvizáció képességét a gyermek a néptáncfoglalkozáson észrevétlenül és gond nélkül emeli készségszintre anélkül, hogy erre külön hangsúlyt fektetnénk.

Sajnos napjainkban egyre több gyermeknél tapasztalok – és tapasztalnak a szakemberek is – észlelési problémákat, mozgási, magatartási és identitás zavart, tanulási nehézségeket. Ezekben az esetekben ismernie kell a pedagógusnak a gyermek problémáinak hátterét, hogy mi okozhatja a diszfunkciókat, hiszen ezzel a háttértudással lehet csak megfelelő és hatásos segítséget adni neki. A családi napközi ideális ebből a szempontból, hiszen a családi légkör és a kis létszámú csoportok

különösen segítik a pedagógust és a gyermeket abban, hogy minél előbb észrevegyék a fennálló problémákat, és azt személyre szabottan, hatékonyan kezeljék a megfelelő módszerekkel, vagyis a legjobb jelzőrendszerként működhet.

A néptáncpedagógusoknak ebből a szempontból sokkal egyszerűbb dolguk van: a népi gyermekjátékokkal és a néptáncal komplexen fejleszthetőek a fent említett fejlődési zavarok, nem kell speciális fejlesztő gyakorlatokat alkalmaznia, viszont neki sem árt tudni azt, hogyan, miként térképezheti és ismerheti fel a gyermek fejlettségi szintjét, összpontosítva a diszfunkciós zavarokra. Mivel a néptáncfoglalkozásokon nemcsak a mozgás jelenik meg, hanem a verbális kommunikáció (beszéd, szöveg) és a nonverbális kommunikáció, illetve a zene is, így ezek egyidejű megléte az összes fejlesztési területre hatással van, összetetten.

Ha a mozgás részei automatizálódnak – képességből készség lesz – az nem jelenti azt, hogy a megjelenő cselekvések öntudatlanokká válnak. Ha megfelelően alakul ki a mozgásérzékelés, majd a mozgásképzet, eljutunk a mozgásügyességhez. A mozgásügyesség pedig nem más, mint „olyan idegrendszeri képesség, amely által [a gyermek] gyorsan és könnyen tanul meg új mozgásokat, tudatosan uralja mozgását, mozgáskészségeit. A válaszcselekvéseket igénylő helyzetekben feltalálja magát” (Huba 2011, 41).

Sajnos a mai gyermekek életében nincsenek jelen olyan nyilvánvalóan és természetesen a népi gyermekjátékok a születéstől a felnőtt korig, ám nekik is legalább annyira fontos lenne, ha nem fontosabb. A népi játékok lényegi szerepe a társadalmi és lélektani szerep. A paraszti kultúrában a gyermek belenevelődött a népi gyermekjátékokba. Teljesen természetes volt, ezen kívül más szabad cselekvés nem igazán létezett. A gyermekjátékok döntő többsége a kiskamaszok, kamaszok, fiatal felnőttek szórakozása volt. Lehetett játszani böjt idején, vasárnap szakrális helyeken, bármikor, ha a fiataloknak nem kellett kivenni a részüket a munkából.

A kisgyermek játéka az ölbeli játékok, a kiszámolók, a mondókák, altatódalok voltak. A gyermek születésétől fogva beleszületett a játékba. Bölcsődalokkal altatták, a kiszámolókkal és ujjszámolókkal tanult meg számolni, cirógatták, tornáztatták, lovagoltatták, hőkögtették. Egyszóval ezeken a játékokon keresztül fejlődött énképe, testképe, mozgása, memóriája, tehát minden területre kihatóttak. Fokozatosan tanulta el a nagyobbaktól a bonyolultabb, szabályokkal, szerepekkel átszőtt játékokat. Ezeken keresztül megismerkedett a környezetével – állatokkal, időjárási jelenségekkel –, a társas kapcsolatokkal, anyagokkal, amelyek körülvették. Megtanult általuk eszközöket, használati tárgyakat készíteni, fejlesztve ezzel finommotorikáját. A játékok által nemcsak a környezetét ismerhette meg a gyermek, hanem azokat a feladatokat is meg kellett oldania, amit egy adott játék elé állított. Megtanította őket arra, hogy megismerjék önmagukat, képességeiket, hogy miben jók, fejlődött az önbizalmuk és önértékelésüket. Ezek mind a lelki fejlődésüket segítették.

A belenevelődéssel kezdődik a népi játékok szociális szerepe. Ezt követően, ahogyan elkezdett játszani társaival, figyelte a nagyobb gyerekeket, megtanulta, hogyan kell szerepet vállalnia egy közösségben, hogyan működjön benne ugyanúgy, ahogyan felnőtt korban az ember társadalmi szerepet tölt be, és alkalmazkodik egy közösséghez, annak erkölcsi normáihoz. A játékok során kialakul a szabálytudat, ami elengedhetetlen a szocializációs folyamat során. A népi játékokban is voltak, akik a hangadó szerepét töltötték be, míg mások „engedelmeskedtek”, pontosan úgy, ahogyan ez a felnőtt közösségekben is lenni szokott. Tudta, hogy a közös játék közös célt jelent, és a játékok megtanították arra, hogy hogyan működjön együtt társaival úgy, hogy ezeket el is érje. Kapcsolatokat létesített, beleilleszkedett, alkalmazkodott az adott közösségbe, kialakult a kollektív és egyéni identitástudata, ami a társadalomba való beilleszkedés: a szocializáció alapvető feltétele.

A népi gyermekjátékok ezeket az alapvető fejlesztő tulajdonságaikat – a lelki fejlesztést és a szocializációs szerepét – máig megtartotta. Ma is ezeket a fejlődési szakaszokat kell átélnie egy

gyermeknek, ma is meg kell ismernie környezetét, társait, szocializálnia kell, ki kell alakítaniuk motorikus képességeiket, kreativitásukat, önértékelésüket, önbizalmukat. Ezért gondolom azt, hogy a paraszti kultúra játékaik időálló értékek, mert ezeket a képességeket kell elsősorban elsajátítania egy gyermeknek, hogy a későbbiek során a társadalom aktív tagja legyen.

E mellett nem feledkezhetünk meg arról a tulajdonságáról sem, hogy a legkomplexebben fejleszti a gyermeket. Jelen van benne minden: a prevenció szerepe, a modális szerep, egyszerre jelenik meg a mozgás, a verbalitás és a muzikalitás. Fejleszhető vele a mozgás, a testséma, a személyiség, a szocializációs képesség, a muzikalitás és az esztétikai igényesség. Preventív és korrektív szerepét mindenképpen ki kell emelni: képességek, részképességek hiánya vagy hibás elsajátítása javítható, megszüntethető, megelőzhető vele. Nincs még egy ehhez hasonló elfoglaltság, cselekvés, amely ennyire sokrétűen befolyásolhatja a gyermek fejlődését. A mozgás általi tanulás a mozgáskészségek, a kreativitás, a testkép, a mozgáskoordináció, és más hasonlóan alapvető és fontos képességek fejlesztését teremti meg. A testnevelésnél jóval szélesebb körű célokat fogalmaz meg és visz végbe a néptáncoktatás. A gyermek aktív agyi tevékenységét befolyásolja a mozgásból, a testből származó (propriocektív) információk áramlása. Tehát az a gyermek, aki valamiféle aktív mozgástevékenységet végez, például táncol, ezeknek a propriocektív információknak az áramlása ingerli egyes agyterületeit. Ha az óvodákban és iskolákban megjelenhetne, vagy legalább minimális szinten beszívárogathatna az a fajta szemléletmód, amely a mozgást minden területen megnyilvánuló természetes gyermeki jelenségnek, kifejezőmódnak fogja fel, és fel is használja, akkor a mozgás a tanulást szolgálhatná a közoktatásban is.

A családi napközi jellegénél fogva hozza magával a prevenció fejlesztést, amit a néptáncpedagógusnak is szem előtt kell tartania. A preventív fejlesztés során a tanulási képességeket befolyásoló pszichikus funkciókat fejlesztjük. Ezek a pszichikus funkciók a pszichomotoros és szenzomotoros fejlesztést foglalják magukban, amelynek tárgykörébe tartozik a mozgás általi fejlesztés is. Statisztikai adatok is alátámasztják, hogy évről évre egyre több tanulási zavarral küzdő gyermek van hazánkban, s számuk folyamatosan nő.

Itt kapcsolódik be a néptánc a fejlesztési folyamatba. Mint említettem, a mozgás általi fejlesztést tartja a pszichológia is a leghatékonyabbnak és a leginkább széleskörűnek, átfogónak. A különféle mozgásformák – testnevelés, gimnasztika, társastánc stb. – nem tudnak olyan komplexen hatni, mint a néptánc, mert az auditív utasítások mellett legtöbbször csak szemléltetnek a pedagógusok, ellentétben a néptánc és a népi gyermekjátékok oktatási módszertanával. A mozgás bír a legnagyobb transzferhatással, hiszen a mozgáson keresztül alakítjuk a testsémát, ennek fejlesztésével eljutunk a térbeli koordináció kialakításához is. Mivel a mozgás a gyermek legtermészetesebb életmegnyilvánulása, ezért a legtermészetesebb módon fejleszhető általa. Első lépésként a motoros és percepciósi készségeket kell fejleszteni, mert ezek fejlettségi szintje határozza meg alapvetően a gyermek fogalmi gondolkodásának kialakulását, amely a tanulásához elengedhetetlen lesz a későbbiek folyamán. Ezeket kisgyermekkorban az ölbeli játékokkal érhetjük el. A szenzomotoros fejlődésben kiemelt szerepe van a tapintásnak: a kisgyermek-anya kapcsolat is az érintéssel kezdődik.

Amikre figyelniünk kell: a nagymozgások és finommozgások készségszintű használata, koordinált és tudatos mozgás és testhasználat, a szem és a kéz összerendezett működése, a vizuális és auditív ingerek cselekvésre fordítása, alak-forma-méret észlelés-, és megkülönböztetés képességének (észlelési konstanciák) kialakultsága, Gestalt-látás, alak-háttér megkülönböztetésének képessége, helyes téri irányok (térbeli koordináció) felismerése, sorolás, sorba rendezés, rendszerezés képessége. 3-4 éves korban az ismert tárgyakat azonosítja a gyermek, ezáltal globálisan fogja látni a világot, majd 4-5 éves korban az egyenes és görbe formákat észleli és megkülönbözteti: nyitott-zárt, rész-egész fogalma kifejlődik. 6 éves kortól

módszeres érintéssel, tapogatással tudja megkülönböztetni a formákat. Tehát az alaklításuk fejlődési folyamata: globális, analitikus és strukturált. Ezeket figyelembe kell venni, amikor a népi játékokat alkalmazzuk, hiszen csak olyat tanítsunk a gyermeknek, ami az életkori sajátosságainak megfelelő. 3-6 éves kor között létrejön a sémarendszerük szenzomotoros szinten. Piaget szerint kognitív térképet kell kialakítani a gyermekben, amely alapján „önindította mozgásos tapasztalatok és azok eredményeként létrejött környezeti változás közötti összefüggések felismerése jön létre” (M. Tamás 2009, 22).

Közvetlen fejlesztési célok legyenek ebben a korosztályban: A nagymozgások pontosítása: finomítása, tempójának, ritmusának, irányának egyre tudatosabb kontrolljának fejlesztése. A finommotorika fejlesztése, mint például az írómozgáshoz szükséges differenciált és koordinált izomműködés a szem és kéz koordinációjának kialakításán keresztül. A testséma kialakítása: testrészek differenciált megismerése a testrészekkel végzett mozgásokon keresztül, a test alapkoordinátáinak (vertikális és horizontális, elülső-hátulsó) kialakítása és tudatosítása, ezek készség szintű használata. Az oldaliság (laterális) kialakítása, az egyensúly, a vertikális középvonal egyensúlyának kialakítása speciális mozgásos feladatok alkalmazásával. A különböző formák, méretek motoros alakítása, bemozgása, a tér „motoros exporálása”, alapvető irányok megismerése, saját testhez viszonyítva. Az auditív (halott) és vizuális (látott, bemutatott) minták motoros visszaadása a mozgásos feladatok elvégzése során, ami a vizuális minták mozgásos reprodukálását, bemozgását jelenti.

Tehát azok a pozitívumok, amiket a családi napközi intézményi formája, megfogalmazott nevelési értékei, családi mikroszférája, elvárt pedagógiai attitűdje, kiscsoportokban való oktatása nyújt a gyermekeknek, napjainkban a legideálisabbnak mondható intézményes gyermeknevelő szintér. Azonban ne feledkezzünk meg negatív, vagy inkább hátulütőket rejtő tulajdonságairól sem, hiszen – egy közhellyel élve – az éremnek mindig két oldala van. A szubjektivitást megengedő nevelési program nem mindig a legbiztonságosabb. Ha egy pedagógus nem rendelkezik megfelelő készségekkel, akkor könnyen kimaradhatnak olyan fejlesztési modulok, amelyek a későbbiek során a gyermeket hátráltathatják, szorongást okozhatnak, és ezeket általában az iskolába kerülve, későn veszik észre. E mellett nem feltétlenül egyezik meg az intézményvezető és a pedagógusok véleménye. Ez okozhatja azt is, hogy olyan helyzetbe vagy nevelési módszerbe kényszerítik bele a pedagógust, amely nem elég, hogy nem egyezik pedagógiai hitvallásával, de a szakterületére – adott esetben a néptánc-pedagógiára – vonatkozó módszertant sem tudja így megvalósítani. Ilyenkor kezdődnek a gondok, jelenik meg a „félre nevelés”, a gyermek fejlődési szakaszainak megbontása, siettetése, késleltetése. Mindenképpen tájékozassuk kollégáinkat és felettesünket is arról, hogy mi másképp, más eszközökkel nevelünk. Magyarázzuk el az ok-okozati folyamatokat és a játék fontosságát, mibenlétét, ha ezt szükségesnek érezzük.

De semmiképpen sem hátráltathatjuk a gyermek fejlődési szakaszait. Amikre a tanítás során mindenképpen oda kell figyelni a módszertan mellett, hogy mutassunk példát, a gyerek kapjon alkalmat az utánzásra, ismétlje meg a látottakat, hallottakat, a tanítás folyamatába vonjuk be a gyermekeket, a játék mindig belülről hasson, ne lexikális tudásunkkal, hanem a játék által kiváltott élménnyel győzzük meg a gyermeket, ne közöljünk a tanítás során felesleges információkat. Tanítási módszereink akkor válnak sikeressé, ha a gyermekek önmaguktól, külső tényező behatása nélkül alkalmazzák, játsszák az általunk tanított játékokat, hiszen ekkor érzik igazán magukénak. A megfelelő tanítási módszerekkel érhetjük el, hogy a gyermek a népi gyermekjátékokat megfelelően sajátítsa el, alkalmazzuk őket. Sajnos napjainkban a modern játékeszközök, a „rohanó világ” és az egymással eltöltött idő hiánya miatt a gyermeket meg kell tanítani játszani, hiszen az online világ nem egyezik meg a valósággal, nem virtuális „barátokkal”, hanem valós gyermekekkel kell játszania, így a néptánc-fogalalkozásokon megjelenő gyermekfolklor egészen a „bölcsőtől a

pártáig” elkísérheti a gyermeket a fejlődésben. Az gondolom, hogy megfelelő tudással, energia befektetéssel és elhivatottsággal a preventív fejlesztési szakaszban igenis célravezető a népi játékok fejlesztési célokra alkalmazása.

Irodalomjegyzék

- Balogh Tibor (1991): *Lélek és játék*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
Huba Judit (2011): *Pszichomotoros fejlődés és fejlesztés*. Logopédia Kiadó, Budapest.
Lázár Katalin (1997): *Népi játékok*. Planétás Kiadó, Budapest.
M. Tamás Márta (2002): *Fejlesztőpedagógia*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.

A női szemlélet helye a néptánckutatásban

A magyar néptánckutatás munkái és eredményei közül szinte teljesen hiányoznak a nővel, a női-férfi viszonyról foglalkozó tematikus munkák. Tanulmányom céljaként tűztem ki, hogy bebizonyítsam előző kijelentésem igaz mivoltát, valamint hogy rávilágítsak a téma kutatásának fontosságára. Jelenlegi céljaim között nem szerepel konkrét eredmények felmutatása, csupán csak egy kevésbé kutatott, elengedhetetlenül fontos területre szeretném felhívni a figyelmet.

A *gender*¹ (társadalmi nem) terminus bevezetése a társadalomtudományokba az amerikai feministákhoz köthető, akik a fogalom eredeti (biológiai) jelentése mellé számos új értelmet társítottak. Hangsúlyozták, hogy a nőket és a férfiakat csak egymáshoz viszonyítva lehet értelmezni, és bár az egymástól független vizsgálatuk lehetséges, az így kapott eredményeket mégsem tekinthetjük egzaktoknak. A társadalmi nem vizsgálata alatt a nemi szerepekkel, valamint ezek egymásra tett hatásával, a férfi és női identitással, a szexualitással és a testiséggel foglalkozó tanulmányokat értjük (Scott 2001, 126–133). Ezek közül előadásomban és szakdolgozatomban is a táncban megnyilvánuló társadalmi nemi szerepekre helyezem a hangsúlyt.

A magyar néptánckutatásról összességében elmondható, hogy férficentrikus, amely alatt azt értem, hogy mind az adatközlők, mind pedig a kutatók² többsége férfi.³ Ha a páros táncokra gondolunk, amelyben a párt egy férfi és egy nő alkotja,⁴ akkor a tánc értelmezésénél egyenlő mértékben kell vizsgálnunk mindkét felet. Az objektivitásra való törekvés következtében nélkülözhetetlen megismernünk a nők tapasztalatait is. A két nem élete során két különböző fajta kulturális kódot sajátít el, amely meghatározza viselkedésüket, szerepüket a kultúrában. Nem állítom, hogy a korábbiakban teljesen nélkülözték a női adatközlőket, bizonyára számos hasznos interjú és megfigyelés is készült velük, azonban egy női szemléletet, átélt tapasztalatot egy férfi kutató másként fog interpretálni, mint egy női kutató. Leegyszerűsítve, kutatónő női adatközlőtől nem kérdezte meg eddig, hogy a táncban melyek a női szerepek, ahogy férfi kutató sem.

A szakirodalom ismertetése

Ratkó Lujza az egyetlen magyar női kutató, aki a *Női szerepek a magyar néptánchagyományban* című tanulmányában (Ratkó 2001, 157–177) megkísérli a női szerepek meghatározását a magyar táncművészetben. Célja – a táncban jelentkező nemi szerepekhez köthető rejtett jelenségek megoldása – magában foglalja a páros táncokban megjelenő női-férfi viszony elemzését, értelmezését. Csupán egy bővebb felsorolást ad arra vonatkozóan, hogy maga a nő hol és hogyan jelenik meg táncművészetünkben. Egy későbbi fejezetben már a nők szerepét taglalja, melyben

¹ A gender (társadalmi nem) tanulmányozása a magyar néptánckutatásban még meglehetősen gyerekcipőben jár. Kutatási módszerei, fókuszpontjai eltérnek a néptáncjal kapcsolatos eddigi vizsgálatokétól. A szegedi néptánckutató műhely néhány kutatója szintén az újfajta irányokkal kísérletez (vö. Kukár 2012; Szőnyi 2011; Varga 2012).

² Megállapításomat Ratkó Lujza, Belényessy Márta, Borbély Jolán, Könczei Csilla, Kaposi Edit stb. munkásságának ismeretében fogalmaztam meg.

³ Az etnológiai atlasz *gender* címszó alatt megemlíti, hogy többségében empirikus források állnak rendelkezésünkre, amely adatok legnagyobb részét férfiak gyűjtötték a férfi adatközlők világszemléletével (Haller 2007, 101).

⁴ Természetesen ismeretesek férfi-férfi és nő-nő párok is, amelyek bár elenyésző számban jelennek meg a magyar táncművészetben, jellegüknek fogva mégis mindenképpen érdekes jelenségek, amelyet későbbi kutatásaim alkalmával fogok vizsgálni.

három olyan csoportot különböztet meg (ügyességi szólótáncok vagy karikázók, küzdő karakterű páros, mulatsági funkciójú páros táncok), amelyek részletesebb leírása hiányzik. A szerző nézete szerint elsősorban a karikázó képviseli a valódi, igazi női műfajt, melynek részletezésénél kitér a formai sajátosságokra is. Két külön fejezetben olvashatunk arról, mely táncban tekinthető a nő egyenrangú félnek – összekapaszkodás nélkül járt küzdő karakterű tánc –, valamint hogy melyek azok, ahol alá-fölrendeltségről van szó. „Ez a meghatározó irányító fél a magyar néptáncban a férfi, és mindig a nő követi párját, aki alkalmazkodik partneréhez” (Ratkó 2001, 167). A szerző azzal árnyalja előző kijelentését, hogy a két nem nemcsak ellentéte, hanem komplementere is egymásnak.

Ratkó Lujza cikke kísérletet tett arra, hogy vizsgálatával a magyar táncművészetben régóta jelenlévő hiány pótlását véghezvigye. Az általa írt tanulmányban azonban egyetlen utalás sincs arra, hogy olyan tematikus terepkutatást végzett volna, ahol a hagyományos kultúrában élő nők lennének az adatközlői. Ismerve a szerző korábbi munkásságát, tudjuk, hogy a Nyírség területén végzett terepkutatása során adatközlői túlnyomó többsége nő volt. Azonban a Nyírségben tapasztalt jelenségeket nem lehet az egész magyar táncművészetére vonatkoztatni.

Diane C. Freedman *Gender identity and dance style in Rural Transylvania*⁵ című cikkének (Freedman 1990) anyagát Szatmárnémetiben és a környék román településein gyűjtötte. Tanulmányában a táncra, mint szimbólumrendszerre tekint, amelyben a nemi szerepek a táncos esemény kontextusában jelennek meg. Cikke elején leírja, hogy a legtöbb táncalkalom, beleértve a vasárnapi táncot is, egy lehetséges udvarlási tevékenység része, amely a színpadi megjelenésből teljesen hiányzik. Mint írja, a téma értelmezésénél az udvarlás vizsgálata a legfontosabb, hiszen a házasság kapcsán az egyénnek felül kell kerekednie a nemi szeparáltságon. Konklúziójában kifejti, hogy egy tánccsoport nemzeti fesztiválon való táncelőadásában a használt tánc kód teljesen megváltozik a falusi környezethez képest.

Az előbbi két cikk esetén fontosnak tartom felhívni a figyelmet egy releváns különbségre: amíg Ratkó részletes, tárgyba vágó terepkutatást nem végzett, addig Freedman megtette azt, ezáltal az előbbi csupán az általánosítások és a sztereotípiák szintjén marad, ellenben a másik írással.

Martin György *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban* című tanulmányában a férfi szólisztikus táncok improvizációja mellett a páros táncokban megjelenő improvizációt is bemutatja. A szabad páros táncok esetén megemlíti a nő alkalmazkodóképességét, a pár jól összehozhatóságát, amelyek befolyásolják a tánc alakulását. Nézete szerint a férfi irányít, a nő pedig követi őt, így az új motívum esetén a nő egy kicsit megkésve vált motívumot. A szabályozott páros táncokat magas fokú kettősség jellemzi, az egységbe fonódó párok mellett a táncos párok térbeli viszonya, mozgása is jelentőséget kap (Martin 1980, 416–419).

Iosif Corina Sirbu *Hora Satului din certeze* (2005) című tanulmányán keresztül adott táncalkalomhoz köthető szokásokat, illetve ismerhetünk meg férfi és női szemszögből is. Törekedett arra, hogy rávilágítson, az avasiak számára miért fontos a tánc, mit jelent számukra a vasárnapi táncalkalom. Írását azért tartom fontosnak megemlíteni, mert a gazdag interjúrészletek mellett az esemény bemutatásánál a nők, a nők viselkedése, tánc tanulása, öltözet is fontos szerepet kap.

A kutatás

Vizsgálódásaim középpontjába pontosan a táncművészetnek ezt az eddig elhanyagolt területét állítottam, melynek vizsgálatát a Maros mentén található Magyarózdton végzem.

⁵ Jelen esetben nem szerencsés az Erdély szó használata, hiszen Szatmárnémeti nem tartozik szorosan hozzá, azonban mivel a fordítás során szöveghűségére törekedtem, így megtartottam az Erdély kifejezést.

Egyetemi tanulmányaim során több ízben is találkoztam azzal a jelenséggel, hogy a Maros-Küküllő menti települések táncaiban a nemek egymáshoz való viszonya jóval differenciáltabb, mint azt korábban gondoltam. Ekkor határoztam el, hogy utánajárok ennek a jelenségnek, felderítem kiváló okait és következményeit a táncagyományban, mivel a témának nincs dokumentumokkal jól alátámasztott szakirodalma.

Választásom azért erre a településre esett, mert e környék táncanyagában a pontozó és a szegényes mellett a páros táncok is fontosak, mivel más vidékekkel szemben erősen megőrizték régies – az új nemzeti táncstílus által még kevésbé érintett (Martin 1995, 114) – formájukat, valamint a Maros menti anyagok közül az első impulzusok innen értek. Érdekelt, hogy egy régiesnek nevezett táncanyagban melyek azok a szimbólumok, jelzések, melyek a két nem viszonyára utalnak.

A Maros-Küküllő mente Erdély legdélebben fekvő magyarlakta (nem székely) területe (Karsai és Martin 1989, 17) a Mezőség és a Székelyföld szomszédságában (Karsai és Martin 1989, 13). Alsó-Fehér vármegye északkeleti és Kis-Küküllő vármegye nyugati részén terül el (Martin 1995, 113).

Martin György ezt a területet további három részre osztja: (1) Nagyenyed-Balázsfalva környéke, Marosújvártól, Marosludastól délre, (2) kutasföldi hegymegetti terület, (3) a Dicsőszentmárton környéki vízmellék. Magyarózd Marosludastól délre 20 km-re fekszik, az Ózd patak völgyében, a Malozsa-völgyben terül el (Horváth 1980, 20).

Terepmunkáimat megelőzően számos levélváltás és konzultáció történt azokkal a kutatókkal, gyűjtőkkel, akik korábban már jártak a településen, valamint a Magyarózdon készült archív filmek többségét is áttanulmányoztam.

A konferencia előtt kétszer volt lehetőségem elutazni a településre, egyszer a téli hónapok elején, majd pedig a farsangi ünnepkör végén. A második gyűjtés alkalmával a párom is elkísért, amit azért tartok fontosnak, mert így a női szemlélet mellett a férfi nézőpont is megjelenik mind a gyűjtés, mind pedig a gyűjtött anyag feldolgozása során.

Az ott töltött közel egy hónap alatt alkalmam nyílt 16 nővel és 4 férfival több, félig strukturált interjút felvennem, amely módszert bővítettem archív filmek egyéni és csoportos megtekintésével. Egyéni alatt azt értem, hogy egy, maximum két adatközlővel együtt néztük a filmet; utóbbi alatt pedig azt, hogy több adatközlőt egy házba hívva, csoportos filmnézés folyt. Azáltal, hogy a beszélgetések közben egymás szavába vágva pontosították, egészítették ki a másikat, részletesebb képet kaphattam az ő szemléletükről. Ezenkívül alkalmam volt résztvevő megfigyelést végezni a farsang végén esedékes buduhála⁶ eseményen, ahol nők férfi, a férfiak pedig női maskarát öltenek. Ezen az estén megfigyelhettük, hogy a nők hogyan veszik fel a férfiak viselkedését, szerepét, és fordítva, így valamelyest körvonalazódott, hogy az ott élők szerint milyen a férfiasság és a nőiesség.

Ahhoz, hogy a nők táncbéli szerepét, szerepeit pontosan meglássuk, fontosnak tartom adatközlőim személyiségének, sorsának minél pontosabb megismerését. Az életútinterjúk segítségével felderíthető, hogy melyek a mindennapi életben betöltött szerepeik, majd ennek segítségével meg tudható, miként jelennek, jelenhetnek meg ezek táncukban.

Sikerült egy női adatközlőmmel táncos önéletrajzot íratni, amely segített annak megismerésében, hogy ő maga hogyan emlékszik vissza táncos életére, miként írja le, mely eseményeket említ meg.⁷

⁶ A farsangi ünnepkörben esedékes a „buduhálajárás”, ahol a résztvevők különféle öltözetet, maskarát vesznek fel, amelyek az ijesztgetés a legfőbb szerepe. Így járják körbe a fonóházakat, ahol az ijedősebbek az asztalra is felugrottak egy-egy maskara láttán. Az asszonyok énekeltek, amíg a buduhálák megtáncoltatták őket. A cél az volt, hogy felfedjék a maskaras emberek kilétét, a legjobb buduhála az volt, akit nem tudtak felismerni (Horváth 1980, 135–136).

⁷ Korábban megjelent Jakab József táncosnak, a népművészet mesterének önéletrajza, így lehetőségem van a két kiváló táncos egyéniségre – férfira, illetve nőre – önéletrajzát összehasonlítani (Felföldi 2004, 63–78).

A legutóbbi gyűjtés alkalmával megkértük az adatközlőket, hogy tanítsák meg nekünk a régi ózdi táncokat. Eleinte kicsit tartózkodóak voltak, azonban amikor meghallották a zenét és elkezdtünk táncolni, akkor már bátran álltak be, és mutatták meg hogyan kell lépni. Ez fontos volt, hiszen így olyan, a táncban megjelenő rejtett szimbólumok is napvilágra kerültek, amelyek a szöveges gyűjtések alkalmával nem.

Problematika

A téma kutatásának nehézsége abban rejlik, hogy milyen fogalmi keret mentén értelmezhető a nő, nőiesség, illetve a férfi és férfiasság. Egyes vélekedések szerint a biológiai nem meghatározza a társadalmi nemet (Butler 1990, 50), egy másik elmélet szerint a társadalmi nemet a kultúra konstruálja meg, amely nem a biológiai nem következménye. Utóbbi nézet szerint nem lényeges, hogy nőnek vagy férfinak születtünk, kulturális, társadalmi hatás, nyomás során alakul ki a társadalmi nemünk.⁸ Az eltérő kultúrák nem azonos szimbólumokat alakítanak ki a társadalmi nemek esetén. Például Magyarországon a szoknya viselése egyértelműen a nőiesség szimbóluma, míg Skóciában a szoknyát a férfiak viselik, ezáltal mégsem válnak nővé, nőiessé.

Egy hagyományos környezetben élő nő és férfi belenevelődik a hagyományba, amelyet teljesen észrevétlenül tanul meg, sajátít el. Ebből következik, hogy az általa ismert, átélt tapasztalatok túlnyomó többsége verbalizálatlan marad, így egy kutatónak ezen jelenségek megértése akadályokba ütközik. Természetesen ez nemcsak e specifikus terület sajátja, a néprajzi gyűjtések egészére vonatkoztatható. A differencia abban nyilvánul meg, hogy egy klasszikusnak mondható néprajzi és antropológiai gyűjtésről számos írás, feljegyzés van, amelyek alapján a gyűjtő el tud indulni (vö. Boross 2004, 7–24; Eriksen 2006, 40–59). Ebben az esetben ez hiányzik: a téma, a gender-tánc reláció kevésbé kutatott mivolta eredményezi, hogy a kutatónak saját magának kell kitalálnia a megfelelő módszert, módszereket, amellyel a kutatás szempontjából releváns eredményt kaphat.

Terepmunkám fontos részét képezte, hogy megtudjam, az ózdi emberek szemében milyen a szép tánc, ki a jó, illetve a rossz férfi és női táncos. Csupán a beszélgetések alkalmával realizálódott bennem, mennyire nehezen tudják megfogalmazni gondolataikat, továbbá, ha sikerül is, milyen nehéz azokat értelmezni.

„[...] há' amikor elvontunk menve Pestre, és egy táncos fiú elvett táncolni. Hát az úgy megsorodta a kezivel az én derekamat, hogy az hittem én most hanyattán esek. Mer' én nem voltam ahhoz szokva. És akkor hogy ne essek el, én meghajoltam. És azt mondja az én táncos párom, a Jóska bácsi, hogy kománé ne hajoljon meg. Há' mondom neki, hogy muszáj meghajolnom, mer' ha nem, akkor hanyattán esek. Úgy megsegített a kezivel, hogy én forduljak ki. S én nem voltam ahhoz szokva, meg kellett hajoljak, hogy ne hogy leessek.”⁹ Az adatközlő és a kutató nézőpontja, értelmezési kerete nem egyezik. Az előbbi rövid történet szöveget ütött a fejembe, hiszen akkor az általunk táncolt magyarózdi táncanyag feltehetően nem egyezik minden pontjában az úgynevezett „klasszikus” magyarózdi táncsal. Valamelyest tovább árnyalja a képet, hogy például több női adatközlőm elmondása szerint a kiforgatás előtt a férfi egyáltalán nem sodorja meg derekukat, illetve más módon sem perdíti ki őket, maguktól fordulnak ki.¹⁰ Kérdés, hogy mekkora szabadsága van a nőnek, mennyire szólhat bele a nő a táncfolyamat alakulásába, és a társadalmi szerepek hogyan és milyen mértékben csapódnak le a táncban, ha egyáltalán lecsapódnak, stb.?

⁸ „[...] az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik” (Beauvoir 1971, 197).

⁹ H. E., 80 éves nő.

¹⁰ A kutatás fontos részét képezi, hogy a táncban tapasztalt kiforgatás/kifordulás hogyan illeszkedik a zenéhez, azonban erre jelen tanulmányban nem térek ki.

Napjainkban azt tapasztalom, hogy teljesen elterjedt az a szemlélet a kutatók és a táncosok között, hogy a magyar néptáncot a férfi irányítja, és a nő követi őt. Amennyiben egy hierarchikus viszonyról beszélünk, akkor a fölrendelt férfi irányítja az alárendelt nőt. A Magyarózdon eltöltött idő alatt egyszer sem tapasztaltam, még utalás szintjén sem, hogy itt egy hierarchikus kapcsolatról lenne szó. Természetesen a nők és a férfiak szerepe különböző, viszont szerencsésebb lenne, ha mellérendelő viszonyként írnánk le ezt. Úgy is felfogható a jelenség, hogy a férfi a táncba hívás alkalmával lehetőséget ad,¹¹ hogy a nő megmutathassa tánc- és énektudását. A férfi táncoltatja a nőt, amely során ő megérintheti, magához húzhatja, csodálhatja párját.

Ha továbbgondoljuk Freedman említett cikkét, miszerint a táncolás az udvarlás legfőbb tere, akkor fontossá válik különbséget tenni a tánchoz és az udvarláshoz kapcsolódó szimbólumok között. Melyek azok, amelyek minden tánc nélkülözhetetlen velejárói, és melyek azok, amelyek csak akkor jelentkeztek, amikor a férfi udvarolt a nőnek? A nők esetében beszélhetünk-e olyan táncban használt szimbólumokról, amelyekkel kifejezték, hogy számukra is szimpatikus táncpartnerük? Voltak-e a két nemnek olyan szimbólumai, amelyek ezek ellenkezőit fejezték ki? Amennyiben felfedeztük a különbséget ezek között a jelek, gesztusok között, akkor értelmeznünk is kell azokat.

Tanulmányomban kísérletet tettem arra, hogy rávilágítsak, hogy a magyar néptáncban ezidáig minimális számú írás született a táncban jelentkező női szerepekről és a két nem viszonyáról, valamint hogy mennyire szükségszerű, és a tánc értelmezése szempontjából elengedhetetlenül fontos a téma kutatása, ismerete. Tanulmányomat problémafelvetésnek szánom, kutatásaim jelenlegi, kezdeti stádiumának lenyomataként. Mivel a magyarországi táncos tapasztalataim, és az Erdélyben, terepmunkáival szerzett információim teljes egészében nem fedik egymást, így leendő kutatásaim alkalmával törekedni fogok arra, hogy konkrét gyűjtési eredményekkel támasszam alá újszerű nézeteimet, hipotéziseimet.

Irodalomjegyzék

- Beauvoir, S. de (1971): *A második nem*. Gondolat, Budapest.
- Boross Balázs (2004): Első lépések a „terepen” – találkozás a pusztinai csángókkal. In: A. Gergely András és Papp Richárd (szerk.): *Kisebbség és kultúra. Antropológiai tanulmányok I.* MTA Etnikai-nemzeti Kisebbségkutató Intézet – MTA Politikai Tudományok Intézete – ELTE Kulturális Antropológia Szakcsoport, Budapest.
- Butler, J. (1990): *Problémás nem*. Balassi, Budapest.
- Eriksen, Th. H. (2006): *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálanropológiába*. Gondolat, Budapest.
- Felföldi László (2004): Életrajzi módszer a magyar tánc kutatásban. In: Andrásfalvy Bertalan (szerk.): *Az idő rostjában. II. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*. L'Harmattan, Budapest.
- Freedman, D. C. (1990): Gender identity and dance style in Rural Transylvania. *East European Quarterly*, 23. évf. 4. sz. 419–430.
- Haller, D. (2007): *Atlasz – Etnológia*. Atheneum Kiadó Kft., Budapest.
- Horváth István (1980): *Magyarózdi toronyalja. Írói falurajz egy erdélyi magyar faluról*. Magyar Helikon, Kolozsvár.

- Karsai Zsigmond és Martin György (1989): *Lőrincréve táncélete és táncai*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest.
- Kukár Barnabás Manó (2012): *Sűrűleírás a magyar néptánc kutatásban. Esettanulmány egy dél-mezőségi lakodalomról*. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem, Szeged.
- Martin György (1970–1972): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok I–III*. NPI, Budapest.
- Martin György (1980): Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 411–449.
- Martin György (1982): A Maros-Küküllő vidéki magyar táncdialektus. *Zenetudományi dolgozatok 1982*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 183–204.
- Martin György (2004): *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. MTA Zenetudományi Intézet – Planétás, Budapest.
- Ratkó Lujza (2003): Női szerepek a magyar néptánc hagyományban. Kóvágó Zsuzsa (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 2002–2003*. Magyar Tánc tudományi Társaság, Budapest. 157–179.
- Scott, J. W. (2001, szerk.): *Van-e a nőknek történelmük?* Balassi, Budapest.
- Sirbu, I. C. (2005): *Hora Satului din certeze*. Editura EFES, Cluj-Napoca.
- Szónyi Vivien (2011): *Pogó – egy posztmodern tánc*. OTDK dolgozat. Szegedi Tudományegyetem, Szeged.
- Varga Sándor (2012): Hagyomány és korszerűsítés a néptánc kutatásban. Pesovár Ernő emlékezete. *Acta Ethnographica Hungarica*, 57. évf. 2. sz. 467–468.

¹¹ Egyes vidékeken ismert az a szokás, amikor a nő választ magának párt (vö. Martin 2004, 83).

A néptánc titkos törvénye

Egy mezőföldi kanásztánc csodája

A néptáncos szakirodalmat forgatók körében a tánc titkos törvénye szókapcsolat azonnal Berzsenyi Dánielt és Pesovár Ernőt juttatja eszünkbe. Berzsenyi, aki *A táncok* című versében így ír: „Titkos törvényt mesterség nem szedi rendbe, / Csak maga szab törvényt, s lelkesedése határt” (Andrásfalvy 2009), kiváló ismerője lehetett kora táncainak. Jellemzése nemcsak hazánkban, hanem külföldön is alapként szolgált a magyar néptánc lelkületének, mozgásvilágának megismeretetéséhez (Martin 2009). A költőóriást és versét Pesovár Ernő számos tanulmányában említi (Martin és Pesovár 1960; Pesovár és Lányi 1995). Pesovár Ernő életművének betetőzéséként indította útjára az ugrós táncok főbb jellegzetességeit bemutató monográfia elkészítését. A 2005-ben megkezdődött elemzési munkálatokba bevonta a jelen tanulmány szerzőjét is. Pesovár Ernő szemlélete, szakmai és emberi kisugárzása 2008-ban bekövetkezett halála óta nagy űrt hagyott kollégáiban, tanítványaiban. A megkezdett kötet munkálatai 2009-ben folytatódtak a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Táncosztályán. A Fügedi János által irányított OTKA kutatás harmadik, táncelmzéseket bemutató kötetében kap helyet a jelen tanulmány kibővített változata.

Az alcímben megjelölt táncfolyamatot (Fügedi és Vavrincz 2013, 223–227 [43. tánc]; Ft. 819.4) Gál Pál járja. A több évig tartó elemzési munka során mindig felszínre kerültek újabb és újabb törvényszerűségek. Ezeket tárom most a kedves Olvasó elé.

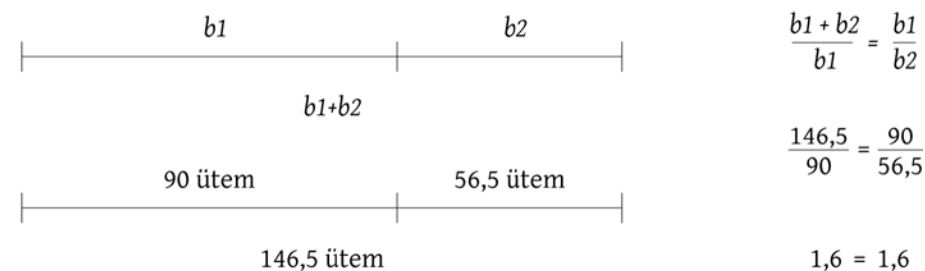
Gál Pál kanásztáncában a négy térrészt (A, B, C, D) a földre kereszt alakban lehelyezett üvegek alakítják ki. Előadásában három nagy térhasználati módot különböztetünk meg. A táncfolyamat elején és végén az eszközök előtt (a1, a2), majd köztük (b1, b2), valamint az üvegek körül (c) járja ugrását. A három térhasználati módot és a hozzájuk kapcsolódó táncidőt az 1. ábra mutatja. A táncfolyamat térbeliségét bemutató szerkezeti képletben – a b c b a - a keretes szerkezetet és a rondóformát is felismerhetjük.



1. ábra: A táncfolyamat koreográfiai részeinek sorrendje és ütemszámai

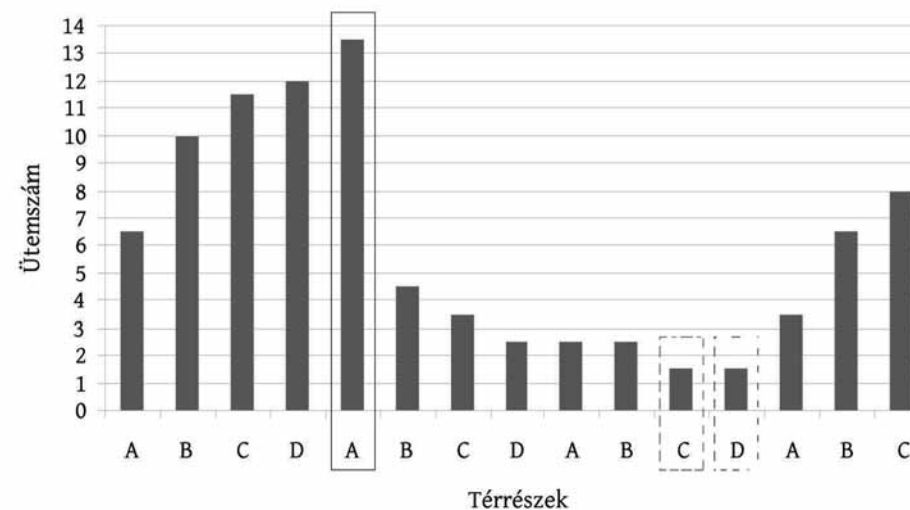
Az ábrán jól látszik, hogy a legtöbb időt az eszközök közötti részben tölti el a táncos. Az egész folyamatot bevezető és az azt lezáró eszközökkel szembeni tánc szinte egyenlő megoszlásban csupán elenyésző mennyiséget tesz ki. Ez a koreográfiai egység helyzetéből és hosszából adódóan kerete a folyamatnak. Az eszközök körbetáncolása szintén csak kis hányadát jelenti a táncfolyamatnak. Ugyanakkor két részre bontja a tánc lényegét adó, mutatványos, eszközök közötti szerkezeti egy-

séget. Figyelemre méltó, hogy a körbetáncolás kezdete az üvegek közötti és körüli táncrészlet aránymetszése. A természetben és a művészetekben megtalálható arányt a 2. ábra mutatja.



2. ábra: Az eszközök közötti koreográfiái egységek aránymetszési aránya

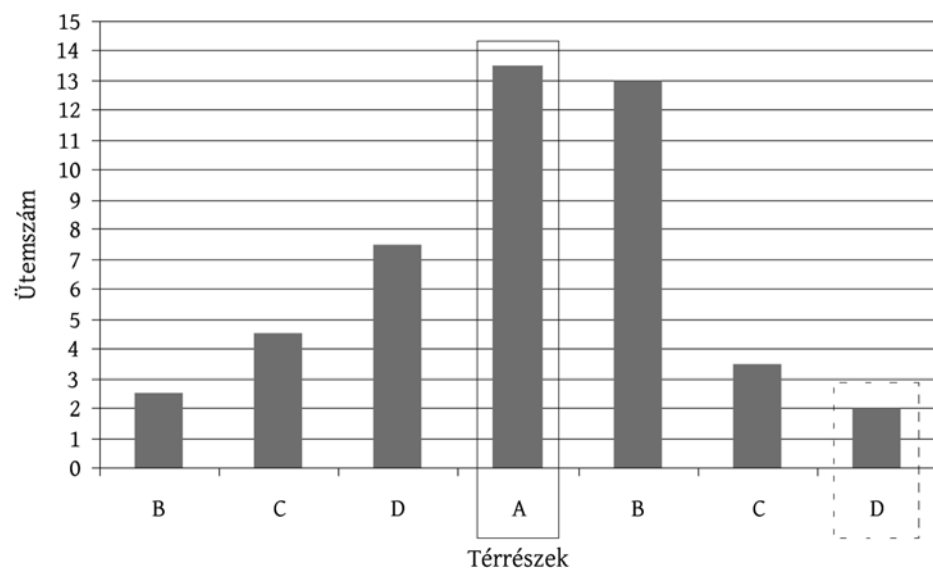
Érdeemes megvizsgálni az egyes térrészekben eltöltött időt. Az eszközök között táncolt rész első, hosszabb egységében (b1) összesen $3\frac{3}{4}$ kört tesz meg a hagyományadó úgy, hogy az egyes térrészekben először egyre több, majd fokozatosan kevesebb, végül ismét egyre több időt tölt el. Legtöbbet a második kör elején, az A térrészben táncol (13 ütem). Legkevesebbet a harmadik kör C és D térrészében eltöltött 1,5 ütem jelenti. Az első eszközök közötti koreográfiai egység (b1) térbeliségének időarányait grafikusan ábrázolja a 3. ábrán láthatjuk. A legtöbb időt folyamatos, a legkevesebb időt szaggatott vonallal emeltem ki.



3. ábra: Az első, eszközök közötti (b1) koreográfiai egység arányai

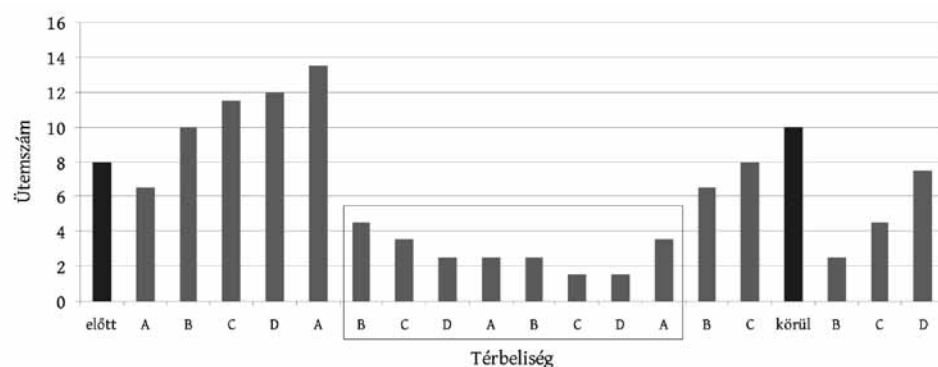
Figyelemre méltó, hogy az egy térrészben eltöltött legtöbb és legkevesebb idő az első eszközök között táncolt koreográfiai egységet (b1) harmonikus részekre osztja. Szinte tökéletesen harmadolja, hiszen a legtöbb időt a b1 koreográfiai egység ötödik, A térrészében, míg a legkevesebbet a 11-12-szerre használt C és D térrészében töltötte.

Az eszközök között táncolt második, rövidebb egységben (b2) Gál Pál nem eléggé határozottan jelezte a primásnak, hogy be kívánja fejezni a táncát. Így végigtáncolta még a zenekar által eljátszott utolsó strófát. A bizonytalanság ellenére itt is arányosságot fedezhetünk fel. A b2 táncrészletben $1+\frac{3}{4}$ kört jár be a táncos. Legtöbbet a második kör A térrészében, legkevesebbet a második kör utolsó, D térrészében táncolja, de nagyon közel áll ehhez az első (B térrész 2,5 ütemnyi tánc) és az utolsó előtti (C térrész 3,5 ütemnyi tánc) térrészekben járt hossz is. Így itt egy arányos haranggörbét kapunk, melynek eleje és vége szinte megegyezik, maximuma az egység közepén található (4. ábra).



4. ábra: Az eszközök közötti második (b2) koreográfiai egység belső arányai

Az előadónak szándéka volt befejezni a táncát az eszközök körültáncolása után a D térrészben. Az 5. ábrán mutatom be a táncfolyamat térbeliségének arányait addig a pontig, amíg Gál Pál megkísérli leállítani a zenekart, tehát figyelmen kívül hagyja az utolsó strófát.



5. ábra: Az előadói szándék szerinti folyamathossz koreográfiai egységeinek aránya

E rövidebb folyamatban a térrészekben eltöltött időt tekintve három időarány-emelkedési tendenciát vehetünk észre. A második és a harmadik nagyon közel van egymáshoz, tekinthetjük fokozásnak, mellyel a táncfolyamat csúcspontjára ér. Más szemszögből tekintve, a táncfolyamat közepére eső, az ábrán bekeretezett részletben egy másik „csúcspontot” figyelhetünk meg, ahol Gál Pál gyorsan váltja a térrészeket, tehát az előzőekkel szemben igen rövid időt tölt az üvegekből kialakított kereszt egy-egy közepében. Ezt a táncrészletet mindkét oldalról hat-hat térhasználati mód keretezi.

A motívumokat ebben a tanulmányban terjedelmi korlátok miatt csak vázlatosan ismertetem. A ritmus és a támasztékszerkezet segítségével három nagy motívumtípust különböztetünk meg. Az 1 motívumtípusba a $\downarrow \downarrow$ ritmusú, egy lábás támasztékú mozgások tartoznak. Előfordulása ritka, a motívumsorok végén, a térrész váltáskor láthatjuk. A 2 motívumtípusba a háromlépések tartoznak. Ritmusuk $\downarrow \downarrow \downarrow$, támasztékszerkezetük, súlyelosztásuk változatos. A 2 motívumtípus a táncfolyamat abszolút uralkodó motívuma. Ez nemcsak az összütemszám arányában, hanem a három altípus nyolc változatának kilenc alváltozatának számában is látszik. Az altípusok elhelyezkedése a táncfolyamaton belül érdekes mintázatot mutat. Gál Pál az eszközök előtti (a1) koreográfiai részt követő négy zenei sorban a nyolc motívumváltozathoz hetet eltáncol, hozzávetőlegesen soronként váltva az altípusokat. A táncfolyamat harmadik sorát a 2a motívum, a negyedik sorát a 2b motívum, az ötödik sorát a 2c motívum altípusból építi fel. Mintegy előrevetíti, felvillantja a később megjelenő változatokat. A következőkben két nagyobb, közel egyforma hosszú, 2,5 zenei sor egységben zömében a 2a és a 2c₁ motívumokat táncolja. Majd a 2 motívumtípus változatainak tekintetében következik a csúcspont, ahol tizennégy ütemen keresztül egymás után nem táncol el két egyforma változatot. Ezt követi egy, csak a 2c altípusból álló rész, amellyel felépíti az eszközök körüli (c) térbeli egységet. A következő b2 eszközök közötti táncrészlet a b1 táncrészlethez hasonlóan egy változatos egységgel vezet be, tehát Gál Pál szinte a változatok többségét eltáncolja. A b2-t túlnyomó többségében ugyancsak egy altípusból (2c) építi fel, amely már része a keretes szerkezetnek, hiszen az utolsó öt zenei sorban ismét felvonultatja a változatok majd mindegyikét.

A 2 motívumtípus megjelenésének fent részletezett törvényszerűségeit a teljes táncfolyamatra vonatkoztatva az alábbiak szerint foglalom össze:

$$x \quad y \quad X \quad y \quad x \quad y \quad x,$$

ahol x jelöli a sok változat megjelenését hosszabb idő alatt, y az egy változat táncolását ugyancsak hosszabb időn keresztül, míg X a sok változat előadását nagyon rövid idő alatt. Megfigyelhetjük, hogy a visszatérő hosszabb részek közé egy igen változatos, valamint rövid rész ékelődik. A hosszabb, motivikailag változatos és egynemű részek periodikusan váltják egymást.

A szórványos, záró funkciójú 3 motívumtípusnál a $\downarrow \downarrow$ és a $\downarrow \downarrow \downarrow$ ritmusképlet mellett a motívum utolsó fázisaiban megjelenik a páros támaszték is.

A motívumsorok meghatározását a térrészek és a 3 motívumtípus segítségével végeztem. Minden új térrészben táncolt motívumok sorozata képez új motívumsort. Ezt támasztja alá a 3 motívumtípus alkotta záratok megjelenése is. A motívumsorok többsége igazodik a zenei szakaszokhoz. Vagy teljesen egybeesik a sorok, félsorok végével, vagy 0,5-1,5 ütem távolságra található tőle.

Az egész táncra jellemző a változatosság, gazdagság. A rengeteg motívum, a térbeliség szabályai, a motívumsorok száma mellett a tánc alapját jelentő mozdulattípusokban is megjelenik. Hiszen lépést, ugrást és számtalan típusú gesztust (érintést, csúsztatott érintést, átmenő csúsztatást, vibráló forgató érintést, harmad súlyos érintésben maradási) láthatunk. A lépések a 2 motívumtípus második fázisaiban jelennek meg. A változatosság itt ezen fázisok súlyelosztásában érhető tetten. Megtalálható a részleges súlyos lépés, a harmadsúlyos lépés és a harmadsúlyos pozíció is.

Balett vagy pantomim?*Elsa Galafres szerepe Dohnányi Ernő *Pierrette fátyla* (op. 18) című színpadi művének értelmezésében

Gál Pál kanasztáncát összefoglalva számos különlegességre hívom fel a figyelmet. A táncfolyamat szerkezetének kialakításában az eszközök által felosztott térrészek a meghatározóak. Az üvegek által kijelölt térközökben eltöltött időt vizsgálva felismerhetjük az eszközök előtt (a1, a2), között (b1, b2), és körül (c) koreográfiai egységek fokozódó felépítését. A motívumok igazodnak a térszerkezeti felépítéshez, hiszen a táncos a térrészváltásokkor minden esetben az 1 motívumtípust járja. A folyamat gerincét a 2 motívumtípus alkotja, míg a zenei zárlatoknál a 3 motívumtípust láthatjuk.

Külön figyelmet érdemel a táncfolyamatot átszövő „titkos törvény”, amely a térrészekben eltöltött idők arany metszésében, az a1, a c és az a2 koreográfiai egységek közel egyenlőségében, valamint a b1 jelű eszközök közötti táncrészlet harmadolásában, a b2 jelű, eszközök közötti táncrészlet haranggörbéjében jelenik meg. A keretes szerkezet kétféleképpen is észrevehető a táncfolyamatban. Egyrészt az eszközök előtt táncolt koreográfiai egység (a1, a2) visszatérése, másrészt a 2 motívumtípus változatainak bemutatása, majd összefoglalása keretezi a táncfolyamatot.

Fontos megemlíteni, hogy a táncfolyamat több csúcsponttal is rendelkezik. Gál Pál táncának első csúcspontja a gyors térrészváltásokban érhető tetten, második csúcspontként a gyors motívumváltás következik, majd a leglátványosabb rész, ahol forogva-keringve táncolja körbe az eszközöket. Figyelemre méltó, hogy ez a három, különböző szinten megjelenő csúcspont szorosan követi egymást a táncfolyamatban.

Irodalomjegyzék

Andrásfalvy Bertalan (2009): A magyar nép magatartása éneklésben, táncban és a népszokásokban. *Folkszemle*, 2009. június. http://www.folkradio.hu/folkszemle/andrasfalvy_amagyarnepmagatartasa/index.php

Fügedi János és Vavrincz András (2013, szerk.): *Régi magyar táncstílus – Az ugrós*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet – L'Harmattan, Budapest.

Martin György (2009): A magyar néptánc kutatás és néptáncmozgalom kapcsolatának történetéről. *Folkszemle*, 2009. június. http://www.folkradio.hu/folkszemle/martin_neptanckutatasesmozgalom/index.php

Martin György és Pesovár Ernő (1960): A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Tánc tudományi tanulmányok, 1959–1960*. Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, Budapest. 211–248.

Pesovár Ernő és Lányi Ágoston (1995): *A magyar nép táncművészete*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.

Dohnányi Ernő talán egyetlen alkotásához sem kötődik annyi félreértés és félreértelmezés, mint a *Pierrette fátyla* (op. 18) című kompozíciójának színreviteléhez. Ez az 1909-ben keletkezett mű – leszámítva egy tizennégy évesen tett kísérletet egy kétfelvonásos operára¹ – a szerző érettkori darabjainak sorában az első találkozás a színházzal. Színpadra szánt művekkel a későbbiekben is találkozunk – írt operákat, melodramát, és összeállított balettzenéket (Grymes 2001, 53–57) – ezek „nyitányával”, a Pierrette-tel pedig egy különös műfaj, a pantomim ragadta meg alkotói fantáziáját.

A történet alapjául Arthur Schnitzler *Beatrice fátyla* (*Der Schleier der Beatrice* – dráma, 1899) című drámája szolgált. A magyar gyökerekkel² is rendelkező Schnitzlert a századfordulótól a '30-as évek elejéig Bécs ismert irodalmi alakjaként tartották számon, bár munkásságának már saját korában is meglehetősen ellentmondásos volt a megítélése. Erőteljes, sokszor túlságosan is naturalisztikus ábrázolásmódjával nem egyszer megbotránkoltatta olvasóit, illetve színdarabjainak nézőit. Ám a férfi-nő kapcsolat, vagy a halál megjelenítésének pszichoanalitikus mélységei még Sigmund Freudot is elismerésre készítették. A Dohnányi számára készített, immár *Pierrette fátyla* címet viselő libretto hálás témát kínált a komponista számára. A cselekmény ugyan nem igazán eredeti és meglehetősen sablonos (jól felismerhetők többek között Shakespeare *Rómeó és Júliá*-jának, vagy éppen Walter Scott *The Bride of Lammermoor* című drámájának egyes elemei) mégis „alkalmat nyújtott a programzenének és az abszolút zenében használatos formáknak szintézisére. A tragikus és komikus elemek, a halál és a tánc állandó kettőssége pedig [Dohnányi] drámai ösztöneinek ígért ideális kibontakozási lehetőséget” (Vázsonyi 2002, 132). Ezek kifejezéséhez egy némajáték adta megfogalmazás látszott a legalkalmasabbnak a Schnitzler-Dohnányi szerzőpáros számára.

Mit is értettek akkoriban pantomimon? A *Magyar Színháztörténet* című kötet meghatározása szerint „a pantomim – vagy némajáték – megjelölés az operaházi nyelvhasználatban azokat a modern (mai kifejezéssel: mozgásszínházi) kísérleteket jelölte a húszas-harmincas években, amelyek olyan témákat vagy zenéket dolgoztak fel, amelyekhez kevés volt a balett korlátozott mozgáskészlete és a balett sztereotip mimikai világa. A némajátékokban a drámai kifejezés vált hangsúlyossá, így a színészi játék került előtérbe az előadók táncos teljesítményével szemben. A műfaj – bár több népszerű darabot tart számon a magyar színháztörténet is³ – erősen megosztotta a kritikusokat: Rabinovszky Máriusz művészeti- és tánc-történész szerint például éppen kétlakúsága miatt – se nem tánc, se nem színházművészet – tévutat jelent az ilyesfajta kísérlet” (Bécsy és Székely 2002, 398).

* Köszönetemet fejezem ki *Karczag Mártonnak*, a Magyar Állami Operaház Emléktára vezetőjének a Pierrette-tel kapcsolatos sajtóanyag kutatásában nyújtott támogatásáért, valamint *Konkoly Gábornak*, aki a képanyag közzétételében nyújtott felbecsülhetetlen segítséget.

¹ *Die Bergknappen* – 1891, Pozsony. Librettó: Theodor Körner. A kézirat befejezetlen, a zongorakivonat a nyitányt és az első felvonás kezdetét tartalmazza. British Library, London. Add. MS. 50,795, fols. 2-7.

² Édesapja, Johann Schnitzler (Schnitzler János) híres magyar gégész szakorvos volt.

³ Például *A tükkör*, melynek főszerepét színésznő, Bajor Gizi játszotta. A szerepet csak akkor vette át balerina, mikor a darab a Városi Színházból átkerült az Operaházba (1923. március 28.) (Bécsy és Székely 2002, 398).

Dohnányit sem akkor, sem később nem érdekelték a kritikusok. A három képből álló mű befejezést jelentő kettősvonalát 1909. április 27-én, Grünewaldban húzta meg.⁴ Az ősbemutató a mű ajánlottjának, Ernst von Schuhnak vezényletével 1910. január 22-én zajlott le a drezdai Hofoperben – hatalmas sikerrel (1. kép).



1. kép: A *Pierrette fátyola* (op. 18) premierjének plakátja (1910. január 22. – Drezda)

A *Morgenzeitung* kritikusat elbűvölte az előadás: „Minden ütem kimagasló technikai tudásról és különleges dallambőségről tanúskodik, a zene tökéletesen alkalmazkodik a cselekmény legapróbb mozzanataihoz; minden bája és behízelt szépsége mellett elsősorban átütő drámai ereje ragad meg” (idézi Vázsonyi 2002, 132). A drezdai premier után hihetetlenül hamar, három hónappal később már a budapesti közönség is tapsolhatott a legfrissebb Dohnányi-opuszhoz (1. táblázat).

| Dohnányi Ernő: <i>Pierrette fátyola</i> (op. 18) A budapesti bemutató szereposztása 1910. május 7. | |
|--|----------------------------|
| Pierrot | Kornai Richárd |
| Pierrette | Szoyer Ilona |
| Arlechino | Guerra Miklós |
| Pierrette atyja | Hegedűs Ferenc |
| Pierrette anyja | Mazzantininé Paula |
| Pierrot inasa | Smeraldi Cézár |
| Fred | Kodolányi Alajos |
| Florestan | Ádám Győző |
| Annette | Krammer Ilona |
| Alumette | Kasztner Lujza |
| Gigolo | Brada Ede |
| Zongorista | Gönczi Teofil |
| Vezényel | Szikla Adolf |
| Betanitotta és rendező | Guerra Miklós balettmester |

1. táblázat: A budapesti bemutató szereposztása (Forrás: a Magyar Állami Operaház Emléktára)

⁴ A zeneszerző néhány hónappal később átdolgozta a művet, mellyel 1909. szeptember 9-én, Pozsonyban készült el (Grymes 2001, 55).

Úgy tűnik, a budapesti szereposztók nagy gondban lehettek, kinek adják Pierrette szerepét. Végül – a drezdaiakhoz hasonlóan, ahol énekesnő formálta meg e karaktert⁵ – *Szoyer Ilona*, az Operaház magánénekesse kapott bizalmat (2. táblázat és 2. kép).

| Pierrette-ek 1910-1932 között | | |
|-------------------------------|--------------------|-----------------|
| Előadó | Először: | Milyen művész? |
| Szoyer Ilona | 1910. május 7. | operaénekes |
| Sebesi Teréz | 1913. október 17. | balett-táncosnő |
| Galafres Elsa | 1913. december 16. | színésznő |
| Ptaszyszky Jozefin | 1922. október 15. | balett-táncosnő |
| Almási Sári | 1926. április 22. | balett-táncosnő |
| Bajor Gizi | 1927. április 8. | színésznő |
| Szalay Karola | 1932. február 28. | balett-táncosnő |

2. táblázat: Pierrette-ek az operaházi előadásokon (Forrás: a Magyar Állami Operaház Emléktára, Budapest)



2. kép: Az első Pierrette a budapesti Operaházban: Szoyer Ilonka

A bemutatót mind a közönség, mind a sajtó részéről óriási érdeklődés előzte meg. A *Pesti Napló* a premier előtt még egy viccet is leköszölt.⁶

„Az Operaház legutóbbi balettpremierjén⁷ történt. Felvonás közben⁸ a büfében találkozik két operai törzsvendég.

– Na, hogy tetszik? – kérdi az egyik.

⁵ Pierrette szerepét Irma Tervani (1887, Helsinki – 1936, Drezda) operaénekesnő személyesítette meg.

⁶ *Pesti Napló*, 1910. május 7. Beküldte M. S., Budapest.

⁷ Mivel a vicc a premier napján jelent meg, a beküldő a talán próbafolyamatot vagy a főpróbát láthatta.

⁸ A mű nem felvonásokra, hanem három képre tagolódik.

– Mérsékeltlen – feleli a másik. – De hazafias szempontból nagyon örülök a mai előadásnak.
 – Hazafias szempont? – szól álmélkoldva az egyik. – Mi köze a balettnek a hazafisághoz?
 – Figyeljen csak, azonnal megérti. Ugyebár, az utóbbi időben csupa idegen vendégszereplés volt az Operában. Feinhals, Lábia, Kurz – mind-mind olaszul énekeltek.
 – Az igaz!
 – Nos, hát, ennyi német, olasz ének után, ez végre az első darab, amelyben nem énekelnek semmiféle idegen nyelven.”

Az operaénekesnő tehát e szerepében nem énekelt, mégis fényesen megállta a helyét: a *Budapest* kritikusa a bemutató után így értékelt: „Szojer Ilona versenyre kelhet a legtehetségesebb primabalerinákkal és táncát is pompásan lejt.”⁹ A *Pesti Hírlap* recenzense is dicsérte a művésznőt: „Pierrette szerepében Szojer Ilona nagy és élvezetes sikert aratott. [...] Kitűnt, hogy operánk jeles szubrettje, ha kell, tragika is tud lenni – aki ijedező tekintetével, beszédes gesztusával és kifejezéstelt arcjátékával megrendítő hatást kelthet a nézőben. Hogy azonfelül kitűnően táncol, hogy már pusztán megjelenésével is érdeklődést kelt, azt csak a teljesség kedvéért említjük. Erre a szerepre alig képzelhetünk megfelelőbb személyesítőt: a siker javarésze őt illeti.”¹⁰

A drezdai sikeres premier és a budapesti kilenc, nagy sikerű előadás után – melyek közül egyet maga Dohnányi vezényelt¹¹ – joggal számíthattak az alkotók a darab bécsi sikerére is. 1911. szeptember 20-án, Bécsben azonban elmaradt a várt siker. Az akkoriban Berlinben élő Dohnányit egy bécsi barátja, Victor Heindl¹² tájékoztatta a bukás okairól. Heindl levelében részletesen leírta az ottani előadás nem túl szerencsés külső körülményeit. Mivel a pantomim nem tölt be egy teljes színházi estét, a bécsi Opera akkor a némajátékot a *Bajazzókkal* párosította, amelyben a világhírű Enrico Caruso énekelt.¹³ A négyszeres helyárat fizető közönség a tenort akarta hallani, ami nem tett jót az „előzenekarként” színpadra állított *Pierrette* fogadtatásának.¹⁴ Azonban nemcsak ezek voltak a sikertelenség okai. Heindl így magyarázta barátjának a fiaskót: „Az itteni előadás messze a drezdai mögött áll; alapvető hibában szenved: a pantomimet nem mint önálló művészi formát, hanem mint balettet fogták fel. Ennek megfelelően a balettkarból választottak szereplőket. Ezek a balettesek, akik teljesen elszoktak a színpadon való járástól, rögtön rugóra mozgó lábakkal érkeznek, egyik sem tud úgy járni, ahogyan normális emberek szoktak. Mindenki ugra-bugrál” (idézi Vázsonyi 2002, 134). Heindl beszámol még a „nevetséges gesztusokról”, melyek a zenével semmiféle összefüggésben nem álltak, a rossz világtársról, az annál is rosszabb vezényléstől, és a főszereplő örülési jelenetéről, mely „a hastánc, a cake-walk és a helyi varietékben szalontáncként közkedvelt mozdulatok keveréke volt” (idézi Vázsonyi 2002, 134). Pedig Dohnányi nem balettenét írt, hanem – ahogy többször is hangsúlyozta a drezdai próbák során – „néma drámát, amely színészek, és nem táncosok számára készült. Nincs szükség balerinára, aki a spiccén egyensúlyoz.

⁹ *Budapest*, 1910. május 8. (– rfi) A kritika kiemelte a zenét: „A némajáték kísérőzenéje méltó Dohnányi Ernőhöz; ízléses és választékos és a nagyközönségnek hozzáférhető.” Az előadás férfifőszereplőit így értékelt: „Meglepő alakítás Guerra Miklós Arlechinója. A kiváló balettmestert most láttuk először ilyen mimikus szerepben, de színészi képességeit is nagyra becsüljük. A holt Pierrot-val való jelenete megrázó. Kornai Pierrot szerepében leginkább azzal elégett ki örvedetesen, hogy nem kellett énekelnie. Nagyon merev és sokat dobant a lábával, de hogyha erre a szerepre őt találták a legalkalmasabbnak, mi is meghajlunk az igazgató rendelkezései előtt.”

¹⁰ *Pesti Hírlap*, 1910. május 8. – Dr. Béldi Izor

¹¹ A budapesti Operaház *Pierrette*-előadásainak listáját lásd a Függelékben, Dohnányi *Pierrette*-vezényléseit a 3. táblázat foglalja össze.

¹² Victor Heindl költő Dohnányi jó barátja volt, még a Bécsben töltött évekből. Alkotótársak is voltak: az 1905/6-ban komponált *Dalciklus Victor Heindl hat költeményére* (op. 14) és az 1911-12-ben írt *Tante Simona* egyfelvonásos vígopera szövegét Heindl írta.

¹³ A budapesti előadásokon a *Pierrette fátyla* mellett egyazon estén szereplő, a teljes színházi estet kiegészítő „társdarabok” listáját lásd a Függelékben.

¹⁴ Elsa Galafrès úgy emlékszik, hogy először játszották a Leoncavallo-operát. Ez esetben azonban Caruso fényes szereplése után a szenzációéhes premierközönség már nem tudta befogadni a Dohnányi-művet (Galafrès 1973, 168–169).

Amit én szeretnék, az a mindennapi élet cselekedeteinek dramatizálása, persze stilizáltan, és olyan tökéletes ritmussal kidolgozva, ami az optika és akusztika egységét adja” (idézi Galafrès 1973, 168). Dohnányi szavai világossá teszik, hogy a darab nem a hagyományos balett eszközeire támaszkodik.



3. kép: Elsa Galafrès (1879–1977)

Ki tudja, mi lett volna a mű további sorsa, ha Elsa Galafrès, Bécs ünnepeit drámai színésznője nem talál izgalmas művészi kihívást a szerepben (3. kép).¹⁵ Ő azonban mind a színészi megformálás, mind az alakításhoz szorosan kapcsolódó zenei anyag szempontjából hálás szerepnek találta az alkotást. A darab újbóli bécsi előadásának megszervezését is magára vállalta, amit 1912. március 16-án, az Urania Theaterben játszottak, Galafrès főszereplésével, a zeneszerző vezényletével¹⁶ – ezúttal immár kirobbanó sikert aratva. Nem véletlenül. Galafrès ugyanis teljes mélységében megértette a karakter lényegét, szuggesztív színészi játékában eggyé vált Pierrette-tel. Sikerre vitte valamennyi előadása során, Bécsen kívül nem sokkal később Berlinben, Prágában, Koppenhágában és Budapesten is (3. táblázat és 4-5. kép).

| Időpont | Művész | Milyen minőségben szerepelt? |
|---|--------------------------------|--------------------------------------|
| 1910. november 24. | Dohnányi Ernő | vezényelt |
| 1913. december 16. | Dohnányi Ernő Galafrès Elsa | vezényelt Pierrette |
| 1914. február 10. | Dohnányi Ernő Galafrès Elsa | vezényelt Pierrette |
| 1916. április 15. | Dohnányi Ernő Galafrès Elsa | vezényelt Pierrette |
| 1916. április 27. | Dohnányi Ernő Galafrès Elsa | vezényelt Pierrette |
| 1919. május 22. | Dohnányi Ernő | vezényelt |
| 1920. december 12. | Dohnányi Ernő Galafrès Elsa | vezényelt Pierrette |
| 1920. december 25. | Dohnányi Ernő Galafrès Elsa | vezényelt Pierrette ¹⁷ |
| 1932. február 28. – 1939. december 10. | Galafrès Elsa | rendező |

3. táblázat: Dohnányi Ernő és Galafrès Elsa fellépései a *Pierrette fátyla* előadásain az Operaházban

¹⁵ A *Pierrette fátyla* címszerepének megformálásáról lásd a színésznő életrajzát: Galafrès (1973, 169–180).

¹⁶ Dohnányi igen elfoglalt volt ezen az estén. A *Pierrette fátyla* előadása este ½ 6-kor kezdődött, majd ½ 8-tól Henri Marteau hegedűművészrel adott kamarakonzertet (Kovács 2006, 140).

¹⁷ A táblázat a Magyar Állami Operaház Emléktára műsordokumentációja alapján készült. Ebben nem szerepel az 1920. december 12-i és 25-i előadás szereposztása. Közvetett módon mégis tudhatunk Galafrès Elsa és Dohnányi Ernő közreműködéséről: Bartók Béla egy – a *Musical Courier* 1921. februári számában megjelent – kritikája említi szereplésüket. Az írás idevonatkozó részletét lásd alább.



4-5. kép: Elsa Galafres Pierrette szerepében

Galafres Elsa budapesti debütálására 1913. december 16-án került sor. Óriási érdeklődés előzte meg fellépését, mely nemcsak művészetének szólt. A kritikák többségének első részében mintha pletykalapot olvasnánk: a két művész, Dohnányi és Galafres Elsa ugyanis időközben a magánéletben is egymásra találtak, bár még egyikőjük sem vált el (6. kép).



6. kép: Dohnányi Ernő és Elsa Galafres

A kritikusok persze elsősorban mégiscsak az előadásra figyeltek. Kiemelték a kitűnően megkomponált zenét és az előadás magas színvonalát. Galafres Elsa alakítását pedig a legnagyobb elismeréssel illették, és rámutattak játékának szuggesztivitására.

A *Budapest* kritikusa például így látta az előadást: „A szép megjelenésű színész nő megkapó drámai erővel, helyenként túlzott erővel adta ezt a szerepet, amelyet itt azonban megbír, szilajabb alakozásokat is a mimikájában. Az örülési jelenet különösen bizarr és megkapó volt. Galafres Elsa leeresztett hajjal, eltorzult arccal keringett a halott Pierrot körül. Ez talán nem mindenben esztétikus, de hát az örület sem az.”¹⁸

Ekképp a *Pesti Hírlap*: Az örülési jelenésnél [...] olyan realiztikus, sőt pathologikus játékot produkált, hogy valósággal ellentétbe jutott a darab könnyű műfajával és a kísérő zene artisztikus jellegével. Ez nem volt már a Pierrette és Pierrot szomorú történetét tárgyaló

¹⁸ Budapest, 1913. december 16. [n. n.]

némajáték – ez a Tréteau du Tabariuba vagy a Grand Guignolba¹⁹ való rémes mimodráma volt, melynek legnagyobb eredménye, ha a nézőnek – idegchocot okoz.”²⁰

A *Világ* szerint: „Mai produkciója számunkra különösen érdekes volt, nemcsak, mert a drámai hősnőt láthattuk ebben a félig táncos pantomim-szerepben, de mert maga a szerep nálunk már nagy metamorfózison ment keresztül: énekesnő kreálta,²¹ táncosnő vitte újra, igazán diadalra²² és most a zenével rendszerint nem együtt érző drámai színész nő felfogásában láthattuk. Galafres Elsa mindenekelőtt elsősorú muzikális tehetségnek bizonyult. [...] gesztusaiban, mimikájában szigorúan alkalmazkodott a partitúra minden kis részletéhez.”²³

Egy későbbi előadást nem kisebb kritikus, mint Bartók Béla méltatott:²⁴ „Dohnányi művei közül [...] idén is, mint már 1918 óta évi rendszerességgel, az Operaház műsorra tűzte komoly pantomimját, a Schnitzler szövegére készült »Pierrette fátyola«-t, és már kétszer elő is adta. A címszerepet – Pierrette-et – minden alkalommal Dohnányiné, született Elsa Galafres (a bécsi Burgtheater egykori tagja) alakítja vendéglőadóként. Minthogy ugyancsak vendégként Dohnányi maga dirigál, legalább ezen alkalmakkor zeneileg tökéleteset nyújt az Operaház. És nem csak zeneileg, hanem színpadi szempontból is. Ugyanis az új betanulásnál a rendezést a Dohnányi házaspárra bízták, kik a színpadi játékot a legkisebb részletig gondosan és a zenével csodálatos összhangban dolgozták ki úgy, hogy közben az ábrázolás semmit sem veszített nagyvonalúságából. Eb-



7. kép: Bajor Gizi Pierrette szerepében 1927-ben

ben a pantomimben ugyanis nem olcsó tömeghatásokról, nem alacsonyrendű izlést kiszolgáló csillogó dekorációról van szó. Sokkal inkább a gesztusok kifinomításáról, minden sablontól mentes tökéletesítéséről, mely teljes mértékben fölér az elsősorú színházi művészettel. Minden színészi gesztus, minden lépés egy közreműködő hangszer pontosságával esik az azt ábrázoló zenei frázis megfelelő hangjára. Dohnányiné nagy színészi művészete révén, akinek itt alkalma nyílt képességeit a többi szerep betanításában, valamint a rendezésben is érvényesíteni, biztosította a scenikai előadás tökéletességét. Nem hétköznapi, banális értelemben vett pantomimet, hanem egy szöveg nélküli, komoly, mélyen megrázó színpadi művet kaptunk, melyben a szó szerepét Dohnányi rendkívül jellegzetes zenéje képviselte.”

Galafres Elzán kívül még egy prózai színész nőt találunk a budapesti Pierrette-ek sorában: Bajor Gizit (7. kép).

¹⁹ 1897-ben nyílt legendás párizsi horrorszínház, a Le Théâtre du Grand-Guignol. Azóta a *grand guignol* kifejezés elsősorban műfaji meghatározásként él, lényegében a szexszel és sokkoló erőszakkal operáló rémdrámát értjük alatta.

²⁰ *Pesti Hírlap*, 1913. december 16. [n. n.]

²¹ Szoyer Ilona.

²² Sebesi Teréz.

²³ *Világ*, 1913. december 16. [n. n.]. A *Világ* az 1914. február 10-i előadásról is közölt kritikát. Galafres Pierrette-jéről többek között ezt olvashatjuk: „[G. E.] alakítása [...] nagyon stílusos, erősen drámai eréjű és különösen az örülési jelenetben megrázó hatású volt.”

²⁴ A Bartók-cikk a *Musical Courier* 1921. februári számában jelent meg, és a szöveg alapján az 1920. december 12-i és 25-i előadások recenziója valószínűsíthető (lásd Kovács 2006, 111). A dátumokat illetően Bartók nem jól emlékezett: 1910-ben játszották először a művet Budapesten, és azt követően – bár gyakran, de – nem minden évben szerepelt a pantomim az Operaház műsorán, 1918-ban éppen nem (lásd a *Függelék*). A kritikát idézi Vikárius László (2007, 8–13; 2013, 416–417). Vikárius *Magyar Zenében* (2013) megjelent cikke a Dohnányi-mű Bartókra tett lehetséges hatását sem zárja ki a *A csodálatos mandarin* kapcsán.

Galafres budapesti alakítása még jó egy évtizeddel később is annyira etalonnak számított, hogy megkerülhetetlennek látszott a két művész nő felfogásának összehasonlítása. Mivel a kritika meglehetősen szubjektív műfaj, a vélemények is meglehetősen megoszlottak. „Bajor Gizi felfogása Galafres Elsa kacér és démonikus alakításától egészen elüt. Bajor Giziben egy finom, törékeny és érzelmes fiatal lányt kaptunk, de a drámai részekben, különösen az örülési jelenetben nem tudott magával ragadni” – írta az *Új Nemzedék* kritikusa.²⁵

A *Népszava*²⁶ és a *Nemzeti Újság* recenzióját azonban meggyőzte Bajor alakítása. Utóbbi így látta a megformálást: „Bajor Gizi a Pierrette drámai szerepét a művészet csúcspontjára emelte. A habos menyasszonyi ruha fehérségében, a rajongó szerelem tisztaságában úgy villogott, mint a szűzi hó. Mozdulásának lebegő könnyűsége, mozdulatának halk hajladozása ösztönös biztonsággal kíséri a zenét. A végső jelenet drámai megtorpanása, a téboly örvénylő tánc a halott Pierrot előtt, csudálatosan egynemű, és mégis mély és igaz művészi teljesítmény. Bajor Gizi ugyanolyan nagy művésznő bizonyult az Opera hatalmas színpadán, mint amilyenek a Nemzeti Színház ismerté és ez igen nagy elismerés.”²⁷

A *Pesti Napló* kritikusa, Tóth Aladár ugyanakkor – bár rámutat a színésznő játékának pozitívumaira – hiányolta a zenével való együttlélegzést.²⁸

A budapesti előadások során balettművészek is megformálták – több-kevesebb sikerrel – a *Pierrette fátyola* karaktereit (2. táblázat). A női főszereplők közül Ptaszynsky Jozefin (Pepi) előadásával voltak a legkevésbé elégedettek, helyette inkább Galafres-t látták volna szívesen. A *Magyarország* kritikusa lényeglátóan fogalmazta meg véleményét. „A bájos kis primabalerinának igen nehéz lépést kellett megtanulnia, azt, ami a belettet elválasztja a drámától. Ilyen szakadékon mosolyogva, egy kecses piruettel átugrani nem lehet. Gyakorolni kell, majd csak sikerül. S ha azután sem sikerül, borítsunk fátylat Pierrette-nek erre a megbocsátható ballépésére. Különösnek tartottuk, hogy a színház ez alkalommal nem gondolt a mű illusztris szerzőjére és Galafres Elzára, akik bizonyára készséggel állottak volna a *Pierrette fátyola* rendelkezésére.”²⁹ Erre szinte rímelt egy másik kritika: „Dohnányi, Galafres, Toronyi: ez a három név járt az eszünkben a Pierrette fátyola egész előadásán, amelyen Szikla, Ptaszynsky és Brada szerepeltek helyettük. A csodálatosan meleg, zengő partitúra ezúttal lagymatagon, tompán hangzott a zenekarban. [...] A színpad szereplői pedig balettra játszották ki Schnitzler poézissal teli farsangi tragédiáját, tipikus balettmimikával, betanult stereotíp mozdulatokkal. A Pierrette fátyola a régi együttesben parádés teljesítménye volt az operaháznak, az újból jobb, ha fátylat borítunk rá.” A szintén balettművész *Almásai Sári* alakítása is megosztotta a kritikussokat. Pedig ez az este ráadásul még különös csemegét is tartogatott a szenzációra éhes közönségnek: az Operaház – talán békíteni akarta az akkor igen hűvös viszonyt ápoló Dohnányit és Hubay Jenőt – egy estére tette a *Pierrette fátyolát* és Hubay *A cremonai hegedűs* című kisoperáját. A *Magyarország* című lap újságírója egyenesen „pikáns érdekességként” írja

²⁵ *Új Nemzedék*, 1927. április 9.

²⁶ *Népszava*, 1927. április 9.: „A kitűnő művész most is tanúbizonyságot tett nagyszerű alakító talentumáról és kivételes képességéről.”

²⁷ *Nemzeti Újság*, 1929. április 9. – M. V.

²⁸ *Pesti Napló*, 1927. április 9. – Tóth Aladár: „A Nemzeti Színház kiváló művésznője gyönyörűen játszotta a Pierrette alakját. Csupa lélek, csupa finom és kifejező költői báj volt ez a produkció; diszkrét, halk és finom és mégis maradandó, erős benyomást tudott kelteni. Valami kifogásolnivalót azonban így is találtunk benne. Bajor Gizi pantomimjátéka inkább a kifejező, beszédes pózok, mint a kifejező, beszédes mozgás eszközeit használta. A poétikus tartalmat, ahol csak lehetett finom és mély illúziót keltő állóképekbe sűrítette össze. Ez magában véve természetesen nem hiba, de mi mégis a mozgóképek mellett vagyunk, mikor zenés-pantomimról van szó. A zene időbeli művészet, s a zenét ezért nagy általánosságban jobban követheti a mozgógestus, mint a legfinomabban váltakozó, de lényegében »álló« pózok sorozata. Ilyen pózok csak ott érvényesülhetnek tökéletesen, ahol maga a zene is állókép-szerű formákkal dolgozik. Dohnányi zenéje azonban többnyire maga a legtisztább muzikális folyamatosság, pompás tempójú haladás és hullámozás.”

²⁹ *Magyarország*, 1922. október 18. (k. a.)

le a szituációt, ám az esemény egyik csalódásaként éli meg, hogy egyik komponista sem volt látható. Majd így folytatja: „[...] A két darab felújítása – nyilván a szerzők külföldi távolléte miatt – az enyhe bírálatot sem igen viseli el. Kivált a Pierrette fátyola felújításának színpadi része döböntött meg készültségével. Almási Sárinak, a balettkar ambiciózus tagjának nincsen tehetsége a női főszerepre. A táncrészletekkel még tudott valahogy boldogulni, de a pantomimiában, a stilizált mozgásban ritmustalan és kifejezéstelen volt.”³⁰ Ennél jóval elnézőbb volt a *Budapesti Hírlap* recenziója: „Dohnányi Ernő finom némajátéka, a Pierrette fátyola fő női szerepében ma Almási Sári, a színház szép megjelenésű és tehetséges szólótáncosnője kapott jelentős művészi feladatot. A pantomime-nak mások a kifejezési eszközei, mint a balettnak, és így természetes, hogy az előbbinek különösen mimikai és intellektuális részében sokszor maradnak adósok a balerinák. Almási Sári talentumának próbája, hogy első ilyenemű nagyobb szerepével figyelmet tudott kelteni.”³¹



8. kép: Szalay Karola Pierrette szerepében 1932-ben

A balett-táncosok közül a Szoyer Ilonkát követő *Sebes Teréz* (Tessza), és az eddigi legutolsó Pierrette, a fiatal *Szalay Karola* vette sikeresen az akadályokat (8. kép). Utóbbinál nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt az egyáltalán nem elhanyagolható tényt, hogy Szalay Galafres Elsa rendezte, akinek érdemei vitathatatlanok az előadás sikerében.³² Ő koreografálta, ő tanította be és ő is rendezte az 1932-es felújítást. Mivel „belülről” ismerte a darabot, olyan instrukciókat adhatott át táncosainak, amit senki más rajta kívül. Nem véletlen, hogy rajongtak érte a balerinák (Kaán 2005, 102).

A balettművészek által életre keltett Pierrette-eken végigtekintve, összegzőképpen biztonsággal kijelenthető, ha elég érzékenyek, kellőképp figyelnek a zenére, ha kellő színészi tehetséggel bírnak, és megfelelő instrukciókat kapnak, akkor számukra sem elérhetetlen Dohnányi pantomimjának előadása. Ha pedig prózai színésznő formálja meg Pierrette alakját, akkor megfelelő táncos talentummal is kell, hogy rendelkezzen.

³⁰ *Magyarország*, 1926. április 23. [n. n.]. A többiekkel sem volt elégedett a kritikus: „[...] Arlechino bosszúálló alakjának ábrázolására Brada Edének nagyon szegényesek az eszközei. A színpad a nagy [...] zavaros összevisszaság képét mutatta. Az előadás sivárságában az egyedüli művészi értéket Toronyi Gyula drámában és ritmusban pompás Pierrot-ja képviselte.”

³¹ *Budapesti Hírlap*, 1922. április 23. [p. i.]

³² *Budapesti Hírlap*, 1932. február 28. – Ybl Ervin: „Az új betanítás érdeme Dohnányiné Galafres Elzáé, aki a zene és a cselekmény tökéletes egységét teremtette meg. Ő volt régebben Pierrette megszemélyesítője is. A mostani Pierrette, Szalay Karola pályájának bizonyára egyik legszebb sikerét fogja elkönyvelni kitűnő alakításával. Nemcsak előkelően, bájosan táncol, hanem mint színésznő is meglepő tehetséges alakításával.” *Nemzeti Újság*, 1932. február 28. – [f. gy.]: „Az Operaház vasárnapi bemutatójának legnagyobb művészi élménye Dohnányi Ernő, a világhírű zeneköltő Pierrette fátyola című álomszerűen szép és hangulatos mesteralkotása volt. [...] Pierrette alakját ez alkalommal Szalay Karola, az operaház fiatal primabalerinája személyesítette meg sok ösztönös nőiséggel. Érdemes, hogy a művész nő rokonszenves fiatalosága helyenként még adós marad a szerep drámai akcentusaival.” *Est*, 1932. február 28. – [cs. a.]: „A produkció megérzik az egykori főszereplő, Dohnányiné Galafres Elsa tanítását.” *Új Nemzet*, 1932. február 28. – P. V.: „Szalay Karola kiváló művészetet ad. A magyar táncművészet nem sokára büszke lesz erre a fiatal tehetségre!” *Magyar Hírlap*, 1932. február 28. – [n. n.]: „Dohnányiné Galafres Elsa nagyszerűen tanította be a darabot, melynek koreográfiáját is maga készítette. A fiatal, bájos Szalay Karola, kit eddig csak mint talentumos, ügyes táncosnőt ismertünk, most mint kitűnő színésznő is meglepi közönségét.” Szintén Szalay Karolával egy négy évvel későbbi előadásról a *Pester Lloyd*, 1936. június 9.: „Da zeigte sich die Tänzerin wirklich im Glanze ihres Künstleriums: als Mimikerin, die keiner Sprache bedarf, die nicht bloß mit dem Spiel der Miemen, sondern selbst mit dem kleinsten Glied ihres Körpers zu schildern, zu erzählen weiß.“ [„A táncosnő itt mutatta meg magát igazán művészetének fényében: pantomimesként, akinek nincs szüksége beszédre, aki nem csupán a mimika játékaival, hanem testének legkisebb porcikájával is tud ábrázolni, elmesélni.”]

Ám nemcsak a megformálást, hanem a zenét illetően is voltak félreértelmezések a művel kapcsolatban. Komoly interpretációs problémát vet fel a zene legnépszerűbb részlete, a második képet indító keringő. Vázsonyi Bálint, a zeneszerző életrajzírója mutatott rá, hogy a mű részleges ismerői gyakran rótták fel Dohnányinak, hogy ez a valcer túlságosan is triviális. A biográfus szerint Dohnányi számára éppen ennek a hangnak a megtalálása volt a cél. Négy keringőt vetett el, mire végül az ötödiket megfelelőnek találta a szituáció ábrázolására (Vázsonyi 2002, 321). Voltaképpen miről is van itt szó? A halál és a tánc egyidejű megjelenítéséről, ahol a két világot, a tragikust és a mámorosan mulatozót köti össze a szándékosan – és ezáltal annál megdöbbentőbb hatású – közönségesre komponált keringővel. Dohnányi zenéje több síkon használta a libretto drámai ellentéteit: a tragikust ütközteti a komikussal, a halál találkozik a táncsal, a programzene pedig az abszolút zenével. A némajáték leghátborzongatóbb jelenetében Pierrette személyes tragédiája torkollik bele a történekről mit sem sejtő násznépet megszemélyesítő valcer szándékosan triviális folyamába.³³ A valcer népszerűségéhez jelentősen hozzájárult, hogy a keringő többféle szerzői hangszer-összeállítás is megjelent,³⁴ a fülbemászó dallamvilág pedig másokat is átíratkésztésre ösztönzött.

Függelék

| Dohnányi Ernő <i>Pierrette fátyla</i> (op. 18) című pantomimjának előadásai az Operaházban | | | | |
|--|-----------------|---|--|--------------------------------|
| | Időpont | Az est másik felében szereplő darab(ok) | | Megjegyzés |
| | | címe | szerzője és műfaja (a további előadásoknál []-ben a szerző neve) | |
| 1. | 1910. május 7. | A navarrai lány | Jules Massenet – opera | Pierrette: <i>Szoyer Ilona</i> |
| 2. | 1910. május 8. | A nürnbergi baba | Adolphe Adam – opera | |
| 3. | 1910. május 10. | Csodaváza | balett (koreográfus: Guerra Miklós, zene: Hűvös Iván) | |
| 4. | 1910. május 13. | Bajazzók | Ruggero Leoncavallo – opera | |
| 5. | 1910. május 19. | Csavargó és a királylány | Poldini Ede – opera | |
| 6. | 1910. május 29. | Csavargó és a királylány | [Poldini] | |

³³ Ugyanezt a dramaturgiát használja Benjamin Britten is a későbbiekben *Peter Grimes* című operájában. A III. felvonás 1. jelenetében, a Moot Hallban először 12/8-os clog dance, majd egy 4/4-es, végül 2/4-es tánc (Alla Galop) kontrasztál a még csak sejtethetően bekövetkezett tragédiával (lásd Kovács 2009, 221).

³⁴ Grymes (2001) jegyzékének jelölését használva a zenekari verzió (W144) mellett szintén zenekari letét a pantomim zenéjéből építkező *Stücke und Tänze* (op. 18, no. 1 – W113), ismert a keringő szólószingora- (W041), három zongorás (W065), négykezes (W065) változata. Ezen kívül a *Pierrette fátyla* zenéjéből a zeneszerző feldolgozta még az Esküvői indulót zongoraötösrre (W087) és hegedű-zongorára (W105).

| | | | | |
|-----|--------------------|---|--|---|
| 7. | 1910. október 12. | Csavargó és a királylány Magyar táncgyuleg | [Poldini] balett (koreográfus: Guerra Miklós, zene: Liszt Ferenc) | |
| 8. | 1910. november 24. | Csavargó és a királylány Parasztbecsület | [Poldini] Pietro Mascagni – opera | vezényel: Dohnányi Ernő |
| 9. | 1911. január 27. | Parasztbecsület Magyar Táncgyuleg | [Mascagni] [Guerra] | vezényel: Szikla Adolf |
| 10. | 1913. október 17. | Parasztbecsület | [Mascagni] | új betanulással Pierrot: Toronyi Gyula Pierrette: <i>Sebesi Teréz</i> Pierrette atyja: Smeraldi Pierrette anyja: Kasztner Pierrot inasa: Nádasi Alumette, Kiss Janka (a többi a régi; lásd 1. táblázat) karmester: Szikla Adolf |
| 11. | 1913. október 22. | Május királynője Ámor játékai | Chr. W. Gluck – opera balett (koreográfus: Hevesi-Guerra, zene: W. A. Mozart: Les petit riens) | |
| 12. | | Ámor játékai A törpe gránátos | [Mozart] balett (koreográfus: Guerra Miklós, zene: Szikla Adolf) | |
| 13. | 1913. december 16. | Május királynője Ámor játékai | [Gluck] [Mozart] | Pierrette: <i>Galafrés Elsa</i> vezényel: Dohnányi Ernő (részben felemelt helyárák) |
| 14. | 1914. január 14. | A cremonai hegedűs | Hubay Jenő – opera | Pierrette: Sebesi Teréz karmester: Szikla Adolf |

| | | | | |
|-----|----------------------|--|--|---|
| 15. | 1914. február 10. | Csavargó és a kiráylány Ámor játéka | [Poldini] [Mozart] | Pierrette: Galafrés Elsa vezényel: Dohnányi Ernő (részben felemelt helyárok) |
| 16. | 1914. március 3. | Május királynője Ámor játéka | [Gluck] [Mozart] | Pierrette: Sebesi Téréz karmester: Szikla Adolf |
| 17. | 1916. április 15. | Csavargó és a kiráylány | [Poldini] | új betanulással Pierrette: Galafrés Elsa vezényel: Dohnányi Ernő Arlechino: Zöbisch Ottó Pierrot inasa: Pótz Árpád Fred: Kornai Rezső |
| 18. | 1916. április 27. | Susanne titka; Ámor játéka | Ermanno Wolf-Ferrari – opera [Mozart] | |
| 19. | 1919. május 22. | Marika | Krausz Mihály – opera | Arlechino: Zöbisch Ottó vezényel: Dohnányi Ernő rendező: Zádor Dezső |
| 20. | 1919. május 25. | Marika | [Krausz] | |
| 21. | 1919. május 29. | Marika | [Krausz] | |
| 22. | 1919. június 7. | Marika | [Krausz] | |
| 23. | 1919. június 15. | Sylvia | Léo Delibes – balett | |
| 24. | 1920. május 8. | Parasztbecsület | [Mascagni] | |
| 25. | 1920. május 27. | A cremonai hegedűs | [Hubay] | |

| | | | | |
|-----|-----------------------|---|--|--|
| 26. | 1920. június 3. | Oberon és Titánia Susanne titka | balett (koreográfus: R. Szentpál Olga, zene: Felix Mendelssohn- Bartholdy) [Ermanno Wolf-Ferrari] | |
| 27. | 1920. december 12. | Parasztbecsület | [Mascagni] | [Pierrette: Galafrés Elsa vezényel: Dohnányi Ernő] |
| 28. | 1920. december 25. | a műsorban csak a Pierrette fátyola szerepel | | [Pierrette: Galafrés Elsa vezényel: Dohnányi Ernő] |
| 29. | 1922. október 15. | Violanta | Erich Wolfgang Korngold – opera | Pierrot: Brada Ede Pierrette: <i>Ptaszynsky</i> <i>Jozefin</i> Fred: Kőszegi Ferenc Florestan: Brada Rezső |
| 30. | 1922. november 10. | Violanta | [Korngold] | |
| 31. | 1922. november 21. | Bajazzók | [Ruggero Leoncavallo] | |
| 32. | 1926. április 22. | A cremonai hegedűs | [Hubay] | Pierrette: <i>Almás</i> <i>Sári</i> Pierrot: Toronyi Gyula Arlechino: Brada Ede vezényel: Berg Ottó |
| 33. | 1927. április 8. | Május királynője Ámor játéka | [Gluck Mozart] | Pierrette: <i>Bajor</i> <i>Gizi</i> |
| 34. | 1927. április 23. | Május királynője Ámor játéka | [Gluck Mozart] | |
| 35. | 1927. április 27. | Május királynője Gianni Schicchi | [Gluck] Puccini – opera | |
| 36. | 1927. május 11. | Május királynője Csavargó és a kiráylány | [Gluck] [Poldini] | |
| 37. | 1927. május 19. | Mályváccka királykisasszony | Máder Rezső – balett | |

| | | | | |
|-----|-----------------------|---|--|--|
| 38. | 1928. november 11. | Csavargó és a királyné | [Poldini] | |
| 39. | 1932. február 28. | A hamis Harlekin Elrabolt Európa Elhagyott Aradne Meggzabadított Theseus | Francesco Malipiero Milhaud: Percoperák | Felújítás Pierrette: <i>Szalay Karola</i> Pierrot: Brada Rezső Arlechino: Kőszegi Ferenc vezényel: Ferencsik János rendező: <i>Galafrès Elsa</i> |
| 40. | 1932. március 5. | ugyanaz | | |
| 41. | 1932. március 13. | ugyanaz | | |
| 42. | 1932. március 29. | ugyanaz | | |
| 43. | 1932. április 14. | ugyanaz | | |
| 44. | 1933. február 7. | A tenor | Dohnányi Ernő – opera | |
| 45. | 1933. február 25. | Árva Józsi három csodája | Kósa György – opera | koreográfus: Jan Cieplinski |
| 46. | 1933. március 2. | Árva Józsi három csodája | [Kósa György] | |
| 47. | 1935. május 11. | Csavargó és a királyné | [Poldini] | |
| 48. | 1936. június 7. | Mefisztó keringő Háromszögletű kalap | Liszt Ferenc Manuel de Falla | Új betanulás (betanította Brada Rezső) Vezényel: Berg Ottó és Ferencsik János |
| 49. | 1937. június 6. | Pesti karnevál | balett (koreográfus: Brada Ede és Harangozó Gyula, zene: Liszt Ferenc) | |
| 50. | 1937. június 15. | Csizmás Jankó Csárdajelenet | Kenessey Jenő – balett Hubay-Kenessey | koreográfia: Harangozó Gyula |
| 51. | 1937. október 16. | Május királynője Pesti karnevál | [Gluck] [Liszt] | |
| 52. | 1937. december 16. | Gianni Schicchi | [Puccini] | |

| | | | | |
|-----|-----------------------|-------------------------------------|---------------------------------|---|
| | 1938. május 7. | | | a firenzei ünnepi játékok keretében |
| 53. | 1938. november 18. | Parasztbecsület Francia saláta | [Mascagni] Milhaud | koreográfus: Harangozó Gyula |
| 54. | 1938. november 23. | <i>Makrancos</i> Magyar ábrándok | [Liszt] | koreográfus: Jan Cieplinski |
| 55. | 1938. december 20. | Dido és Aeneas Pozsonyi majális | Purcell Rajter Lajos – opera | |
| 56. | 1939. december 10. | Magyar ábrándok | [Liszt] – balett | |

Irodalomjegyzék

- Bécsy Tamás és Székely György (2002, főszerk.): *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. Magyar Könyvklub, Budapest.
- Galafrès, E. (1973): *Lives, Loves, Losses*. Versatile, Vancouver.
- Grymes, J. A. (2001): *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography*. Greenwood Press, Westport, Connecticut.
- Kaán Zsuzsa (2005): *Seregi*. Gutenberg Press Nyomdaüzeme, h. n.
- Kovács Ilona (2006): Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897–1921. In: Sz. Farkas Márta és Gombos László (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2005*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 63–150.
- Kovács Ilona (2009): *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf
- Vázsonyi Bálint (2002): *Dohnányi Ernő*. Nap Kiadó, Budapest.
- Vikárius László (2007): Bartók az integritás válságának idején: két Bartók-írás Budapest zeneéletéről (1920/21). *Muzsika*, 50. évf. 7. sz. 8–13.
- Vikárius László: (2013): A csodálatos mandarin átlényegülései. *Magyar Zene*, 51. évf. 4. sz. 410–438.

A magyarországi románok táncfolklorisztikai kutatásáról

Történet, kritika és lehetőségek

Dolgozatom célja, hogy betekintést adjon a magyarországi románok korábbi és jelenlegi táncfolklorisztikai kutatásába, bemutassa a folyamat történeti jellemzőit, értékelje azokat, végül pedig ismertesse az általam fontosnak tartott lehetséges kutatási irányokat.¹

Bevezetés

A Magyarországon élő román nemzetiség számaránya a legutóbbi népszámlálási adatok szerint a teljes lakosság 0,2%-a, kb. 35 ezer fő.² A 18. század elejétől folyamatosan betelepült honos románság elsősorban az ország keleti, délkeleti határai mentén, Békés, Csongrád és Hajdú-Bihar megye nagyrészt vegyes lakosságú településein él. E vegyes lakosságú falvak sok archaizmust megőrző kultúrájának rendszeres néprajzi vizsgálata az 1960-as évektől indult meg. A hazai román szakemberek leginkább a szövegfolklor, a népszokások és a néphit feltárását végezték el, mely területen az etnikus jegyek a legjobban szembetűnők (Hocopán 1986; Martyn E. é. n.; 2003; tágabban: Kósa 1975; Ujváry 1992). Ezek mellett a hagyományos paraszti táncművelés rögzítése is folyamatos volt, a múzeumi, népzenei és néptánc archívumokban található adatok alapján a legkutatottabb nemzetiség hazánkban. Jól szemlélteti ezt, hogy közel félszáz film- és videofelvétel található a különböző magyarországi gyűjteményekben.³

A magyarországi románok táncfolklorisztikai kutatásának története

Táncfilmlezések

A jelenlegi táncfolklorisztikai kutatás elsődleges forrásaként szolgáló filmeket három – az egész magyar gyűjtéstörténetet is jellemző – korszakba soroltam: (1) korai időszak (1949–1953); (2) néprajzi szemléletű táncgyűjtések kibontakozása és fénykora (1953-tól az 1980-as évek végéig); (3) az utóbbi huszonöt év gyűjtései.

Az első korszakot röviden jellemezve elmondhatom, hogy az 1940-es évek végén K. Kovács László készítette az első filmeket Magyarcsanakon és Méhkeréken, illetve az 1949-es VIT-en fellépő csoportokról (köztük egy vitatott eredetű körtáncról). Ezt követően Molnár István, Kaposi Edit és mások (Rábai Miklós, Kisgyörgy Pál, Gábor Anna) is filmezték a magyarországi románokat, az ekkor készült felvételek közül több az 1950-es évek elején divatos kultúrversenyeken készült, a tánckészlet egyes elemeit Molnár István és Rábai Miklós színpadi koreográfiájában használta fel. Ekkor készült felvétel Pocsaj, Körösszegapáti, Gyula, Kétegyháza, Battonya és Méhkerék

¹ Az előadás kézirat, mely elhangzott 2013. november 6-án a szegedi néprajz tanszéken és november 9-én a Magyar Táncművészeti Főiskolán tartott konferencián. Köszönettel tartozom Felföldi Lászlónak és Halmi Zoltánnak a szóbeli konzultációért, illetve Martyn Emiliának és Varga Sándornak a szöveg részleteinek lektorálásáért.

² http://www.ksh.hu/nepszamlalas/tablak_demografia

³ A külföldi gyűjteményeket nem említve, az alábbi helyeken található felvételek: Erkel Ferenc Múzeum, Gyula; Déri Múzeum, Debrecen; Magyar Néprajzi Múzeum; MTA BTK Zenetudományi Intézet. Bővebben lásd: Kukár (2014).

román táncosairól. A Népművészeti Intézet keretein belül 1951 és 1953 között végzett munka színvonalára jellemző, hogy „a korszakból származó táncfilmek többségére rányomja bélyegét az első művészeti versenyeken elemi erővel jelentkező falusi együttesek műsorainak dokumentációs célzatú – de nem néprajzi szemléletű – rögzítése, valamint később pedig az aktuális művészeti igények kiszolgálását célzó tervszerűtlen, ötletszerű »anyagbeszerzés«” (Martin 1965, 251–252).

1953-tól indul meg (azaz a második időszakban) a tervszerű, monografikus feldolgozást célzó táncgyűjtés, melynek során a táncfilmmezéssel párhuzamosan megtörténik az intencionális adatok, fényképfelvételek, hangszeres tánczene rögzítése is. Ekkor 2-3 fős gyűjtőcsoportok tevékenykednek, a megrendezett gyűjtések mellett már funkcionális felvételeket is készítenek.

Az 1960-as években folyamatosná válnak a táncgyűjtések, elsősorban Méhkeréken és Eleken tevékenykednek a kutatók. Jelentős számú (13) film készült a '70-es évek végéig, melyek nagy része már hangosítható vagy hangos film. Az egyre szélesebb körű kutatást jelzi, hogy külföldi kutatók mellett az akkor meginduló táncművelés fiataljai is megjelennek a gyűjtéseken, sőt önállóan is működnek (többek között Constantin Costea, Sebő Ferenc, Zsuráfszky Zoltán). Ebben az időszakban jön létre a Zenetudományi Intézet román nemzetiségre vonatkozó anyagának legnagyobb része.⁴

Az 1990-től napjainkig tartó időszakban a kézi videokamerák elterjedésével már minimális képzettség birtokában, akár megváltozott körülmények között is (szobában, esti mulatságon) lehetővé vált felvételek készítése; jellemzően ekkor már nem hivatásos kutatók készítik a felvételeket. Sok néptáncos és koreográfus fordul meg Eleken, Méhkeréken, Kétegyházán, amivel az addig is ismert táncanyag rendkívül népszerű lett amatőr és profi színpadi néptáncos körökben.⁵ A megszokott megrendezett felvételeken túl olyan előzőleg nem, vagy ritkán alkalmazott gyűjtőmódszerek és szituációk kerültek előtérbe, mint a korábbi gyűjtések lejátszása a helyi közösségben vagy egyénileg a felvételen szereplő táncosnak,⁶ funkcionális felvételek készítése lakodalomban és bálon, hagyományőrző csoportok fellépései a saját közösségük rendezvényein. Mindez a felvételek számának nagyarányú növekedését hozta magával, sajnos ezek adatszinten való nyilvántartása is csak nehezen kivitelezhető.⁷

Táncfolklorisztikai publikációk

A néptáncgyűjtésekkel párhuzamosan az adatok közreadása folyamatos volt, melynek eredményeként viszonylag sok, de rendkívül ingadozó színvonalú, eltérő szemléletű és célú közlés látott napvilágot.⁸ A tudományos igényű tanulmányok közül elsőként Tímár Sándor számol be 1956-ban a magyarországi románság táncműveléséről. Gyűjtőmunkáját a Magyarországi Román Kulturális Szövetség megbízásából végezte, hogy az eleki és a környék művészeti csoportjainak munkáját

⁴ Az addigi gyűjtésekről jegyzéket ad 1967-ben Kresz Mária, 1977-ben Martin György, 1981-ben a *Néptáncokzlések mutatója* című füzet. Ezt Pálffy Gyula (1997, 409) így foglalja össze: „az ötvenes évek végére a határ menti románság táncin-csének számbavétele és rögzítése megtörtént, bár nem terjedt ki máig sem minden egyes románlaka településre. A későbbi felvételek tovább növelték az improvizatív táncváltozatok számát. Közöttük a hetvenes évektől már több hangosfilmet is találunk. Jelenleg az MTA Zenetudományi Intézetének archívumában a magyarországi románok táncait tartalmazó, zömmel 16 mm-es filmek mennyisége mintegy 3600 m (összesen 8 községből), ebből a hangosítható filmek mennyisége kb. 1360 m-t tesz ki.” Az utolsó hagyományos filmet Felföldi László és Nagy Albert készítette 1985-ben, Ottlakán.

⁵ A teljesség igénye nélkül Busai Norbert, Farkas Tamás, Mahovics Tamás, Nagy Albert, Halmi Zoltán, Patyi Zoltán néptáncos koreográfusok gyűjtöttek az említett településeken.

⁶ Ilyenkor az elhangzott, olykor meg is mutatott kommentár rögzítése az elsődleges cél.

⁷ Sajnos a tudományos feldolgozás ebben az időszakban megtorpant, a magángyűjtések növekedésével nem tartott lépést. A különböző magángyűjteményekben található felvételek számbavétele szükséges lenne, hiszen ezek nélkül nem alkotunk teljes képet.

⁸ *A magyarországi románok és a romániai Arad, illetve Bihar megye táncfolklorisztikai kutatásának válogatott bibliográfiája és adattára* címmel állítottam össze egy segédletet, mely a témára vonatkozó irodalmat, kéziratot és levéltári forrásokat listázza tartalmazza. Jelenleg kézirat formájában elérhető a szerzőnél.

segítse. Ennek megfelelően elsősorban a táncélet és tánckészlet bemutatására törekedett, a táncszervezéshez, táncelnevezésekhez tartozó szókészletet és táncszókat közöl románul (Tímár 1956). A szerző később *Az eleki román táncokról* című írásába beledolgozza a táncéletről szóló részeket, melyet a táncciklust alkotó táncok formai-ritmikai bemutatásával és az eleki hangszeres zene és tánc rövid gyűjtéstörténetével egészített ki (Tímár 1973).

A kezdeti érdeklődésre jellemző, hogy elsősorban leíró jellegű, táncéletet bemutató munkák születnek, melyet kiegészít a szövegfolklor, esetleg a zenei anyag közlése. A hasonló jellegű írások később is előfordulnak, számos néprajzi munka a táncélet ismertetésével foglalkozik: Hocopán Sándor, Martyin Emília, Martyin László, Sebő Ferenc, Gyalog László, Kozma Éva mellett ide sorolom a tánc történeti forrásanyagot is közlő Béres András is (Béres 1981; Cozma 2002; Duló é. n.; Gyalog 1992; Hocopán 1993; 1996; 1997; Martyin E. 1984; Martyin L. 1983; Sebő 1974; 1975; 1994).

Módszertanilag a korábban gyűjtött archívumi anyagok áttekintésével (valamint saját helyszíni gyűjtései közben szerzett tapasztalataival kiegészítve) és összehasonlításával hoz továbblépést Martin György, aki több írásában is komplex tánc történeti kontextusba helyezi a magyarországi románok tánc kultúráját (Martin 1964; 1978). Következtetései máig helytállóak, ugyanakkor az azóta eltelt idő ezek pontosítását, továbbgondolását is szükségessé tette. Az addigi ismeretek tánc történeti, dialektológiai, formai szempontú összegzését 1986-ban Pálffy Gyula végezte el, többek között Martin György, Constantin Costea korábbi kutatásait is felhasználva (Pálffy 1986). A magyarországi románság hagyományos táncainak átfogó és hiánypótló, ugyanakkor viszonylag rövid terjedelmű ismertetését először elvégezve beszámol a kutatástörténeti előzményekről, a hangszeres zenével foglalkozó kutatásokról, a két dialektusterület (bihari és Arad vidéki) hasonlóságairól és különbségeiről, valamint tömören ismerteti az egyes tánc típusok jellemzőit.

A közelmúlt tudományos igényű publikációinál több tendencia is megfigyelhető. Egyrészt a magyarországi egyéniségkutató iskola hagyományait követve Gombos András az eleki Szabó Péter egyéniségét, táncos tudását és tánc folyamatait elemzi (Gombos 2000; 2002; 2010b). Másrészt a néptáncos hagyományörzésről szóló irodalom példaként, esettanulmányként foglalkozik a honos románság hagyományos paraszti táncanyagával (Gombos é. n.; 2010a; Varga 2010a; 2010b). Ezek általában egy-egy jelenséget ragadnak ki, és kimondottan nem is vállalkoznak szélesebben az egész román tánc kultúra elemzésre (lásd Varga 2010b, mely két méhkeréki film tanulságairól, utóhatásáról szól).

Ugyanakkor megnő a nevezett települések táncanyagáról, táncosairól írt szakdolgozatok száma, elsősorban a Magyar Táncművészeti Főiskolán és a szegedi néprajzi tanszéken. Ezek között találunk a táncéltre vonatkozó munkát, szerkezeti elemzést, pedagógiai módszertant, változásvizsgálatot egyaránt (például Farkas 2007; Kökény 2000).

Kiemelkedő színvonalú tanulmány Lipták Dániel eleki vonószenéről írt román nyelvű cikke, melyben összefoglalja a település táncaira vonatkozó tudást; Halmi Zoltán adatgazdag dolgozataival tűnik ki; legutóbb pedig Rokszin Renáta Méhkerék hagyományos paraszti tánc kultúrájának változását vizsgálja szakdolgozatában, mely az *Izvorul* című periodikában is megjelent (Lipták 2005; Halmi 1999; 2004; Rokszin 2013a; 2013b). Ezenkívül a romániai kutatók is gyűjtöttek és jelentettek meg tanulmányokat, gondolok itt Anca Giurchescu vagy Viorel Nistor eleki és méhkeréki kötetekre (Giurchescu 1993; Nistor 1997; 2000).

A korábbi kutatások értékelése és a további lehetőségek

A magyarországi románok táncfolklorisztikai kutatásának hiányai

A táncéltre vonatkozó írások, archívumi adatok jelentős számban rendelkezésre állnak, de ezek és a gyűjtött filmek aránytalanul fedik le a románok lakta településeket. Elekről, Méhkeréről viszonylag sok, míg Kétegyházáról, Magyarcsanádról, Pusztatlakáról, Pocsajról alig, egyes helyekről (pl. Lőkősháza, Körösszakál), egyáltalán nem rendelkezünk ilyenekkel. Ezt a problémát helyi szintű és múzeumi, levéltári adatgyűjtéssel napjainkban még csökkenteni lehetne, akár önkéntes gyűjtőpályázatok meghirdetésével is.

Számos leíró jellegű tanulmány mellett alig van az egyes települések tánc kultúráját elemző, változását vizsgáló, tánc történeti forrásfeltárással foglalkozó, esetleg összehasonlító, tudományos igényű publikáció. Ezek nélkül lehetetlen holisztikus, komplex és pontos képet kapnunk a helyi tánc kultúráról, annak regionális kapcsolódásairól.

A már említett első átfogó, teljes román anyagot érintő munkát nem követte hasonló próbálkozás. Az azóta összegyűlt eredmények – és itt elsősorban a nem közölt adatokra: interjúkra, magángyűjtésekre, kéziratokra, visszaemlékezésekre gondolok – jelentősen árnyalhatják az eddigi ismereteket, ezért az újbóli, akár monográfia szintű összefoglalás mindenképpen szükséges lenne.

Feltűnő, hogy (köz)ismertségük ellenére a magyarországi románok táncairól önálló kötet vagy tanulmánykötet nem jelent meg eddig. Az 1990-es évek elején a Zenetudományi Intézet és a magyarországi románok önkormányzata elkezdte egy tanulmánykötet összeállítását Felföldi László vezetésével, azonban ennek munkálatai félbeszakadtak (Felföldi László közlése). Azóta nem volt hasonló próbálkozás, holott a korábbi, mára nehezen elérhető irodalmak mellett több olyan pályamunka, szakdolgozat is született, mely közlésre érdemes lenne.

Ezen hiányok több okra is visszavezethetőek: a hazai román (néprajzos) szakemberek közül eddig szinte senki nem foglalkozott a néptáncokkal behatóan, nem akadt olyan személy, aki vállalta volna ezeket a feladatokat, továbbá az intézményes keretek és anyagi források rendkívül szűkös volta is gátló tényezőnek bizonyult.

Jelenlegi kutatási irányok és lehetőségek

Röviden összefoglalnám a jelenlegi kutatási irányokat. Az utóbbi 6-8 évben a határ túloldalán, a romániai Arad és Bihar megyében intenzív gyűjtőtevékenységet végeztek magyarországi szakemberek.⁹ A Körösök vidéke határ menti települései a trianoni döntés előtt szervesen összetartoztak gazdasági és kulturális tekintetben, ezek a kapcsolatok részben még ma is működnek, a táncfolklor összehasonlító vizsgálata ezért indokolt. Részletezésükre itt nincs mód, a gyűjtések elsősorban recens táncanyag filmezését jelentették, párhuzamosan intencionális adatfelvétel is történt. Ezek feldolgozása-összehasonlítása folyamatban van, reményeim szerint egyre több közlés jelenik meg a jövőben (eddig megjelent: Farkas 2010; 2012; Móricz 2013).

További irányt jelenthetnek azok a levéltári forrásfeltárások, melyek tánc történeti adalékokat adnak az egyes települések tánc jellemére, tánc rendezésére, táncalkalmaira vonatkozóan. Ilyen irányú tájékozódásaimat a Békés Megyei Levéltárban kezdtem el nemrégiben, az ígértes kezdeti adatok további, aradi és nagyváradi kutatásra sarkalnak.

⁹ Farkas Tamás békéscsabai koreográfus szervezésében számos megrendezett táncgyűjtést végeztünk többekkel a területen, melyekhez néprajzosként csatlakoztam. A következő helységek zenészeiről, táncosairól készült eddig videofelvétel: Apáti, Csígérszőlős, Illye, Keményfok, Keszende, Kisjenő, Köröcsente, Kürtös, Mácsa, Nadab, Simánd, Székudvar, Tamásda, Tulka, Újszentanna. Más magyarországi koreográfusok, népzeneészek is megfordultak a határ menti településeken már korábban is, például Patyi Zoltán és Antal Áron.

Végezetül fontosnak tartom, hogy azokon a vegyes lakosságú településeken, ahol jelenleg is működnek iskolai táncsoportok, hagyományörző együttesek (Elek, Méhkerék, Battonya, Lőkősháza stb.), folytatódjon – ha eddig nem történt, akkor induljon meg – a rendszeres, alapos adatgyűjtés, mely jelentheti az átalakuló tánc kultúra, a szórakozási szokások, revival jelenségek, személyes emlékezet, családi iratok rögzítését és kutatását egyaránt.¹⁰

Indokolja ezt, hogy a hagyományos tánc kultúra ezekben a közösségekben még erős identitás-képző és megtartó szereppel rendelkezik, a honos románság kultúrájának sokszor reprezentatív, fontos szelete. Nem elhanyagolható az sem, hogy a magyar tánc ház- és néptánc együttes mozgalomban ezek a táncok közkedveltek, így a további kutatási eredményeknek nemcsak helyi szinten, hanem szélesebb körben társadalmi-művészeti haszna is lehet.

Irodalomjegyzék

- Béres András (1981): A méhkeréki tánc ház. *Ethnographia*, 92. évf. 2. sz. 481–486.
- Cozma, E. (2002): *Cîntece și dansuri populare românești din Ungaria*. Uniunii Culturale Românilor din Ungaria, Budapest.
- Duló György (é. n.): *Hagyományos méhkeréki román néptáncok*. MTA BTK Zenetudományi Intézet. Akt. 1381. Kézirat.
- Farkas Tamás (2007): *Az eleki lunga tanításának módszertana*. Szakdolgozat (Magyar Táncművészeti Főiskola). Budapest.
- Farkas Tamás (2010): *Egy Arad megyei település, Nadab táncélete*. Kézirat.
- Farkas Tamás (2012): Gyűjtések Arad megyében. *Folkmagazin*, 19. évf. 1. sz. 14.
- Giurcheshu, A. (1993): *Gyűjtés kazettáról lejegyezve*. Kézirat. Magyarországi Román Nemzetiség Adattára (leltári szám: 778-93). Erkel Ferenc Múzeum, Gyula.
- Gombos András (é. n.): *Hagyományörző mozgalom és együttesek Magyarországon*. Kézirat. <http://www.muharay.hu/index.php?menu=133>
- Gombos András (2000): Egy eleki táncos egyéniség vizsgálata. In: Cseri Miklós, Kósa László és T. Bereczki Ibolya (szerk.): *Paraszti múlt és jelen az ezredfordulón. A Magyar Néprajzi Társaság 2000. október 10-12. között megrendezett néprajzi vándorgyűlésének előadásai*. Magyar Néprajzi Társaság – Szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Szentendre. 677–693.
- Gombos András (2002): Az eleki Szabó Péter táncának sajátos vonásai. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2001–2002*. 259–272.
- Gombos András (2010a): *Táncos örökségünk*. Muharay Elemér Népművészeti Szövetség, Budapest.
- Gombos András (2010b): Sajátos stílusjegyek egy eleki román táncos egyéniség táncában. In: Gyalog László (1992): *Ocázii de dans la Otlaca-Pustă*. *Izvorul. Revistă de etnografie și folclor*, 12. sz. 15–24.
- Felföldi László és Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 103–118.
- Halmi Zoltán (1999): *A Békés-Csongrád megyei románok táncai és a táncélethez kapcsolódó szokásaik. Arad vidéki dialektus (Magyarcsanád, Battonya, Kétegyháza, Elek)*. Szakdolgozat. Juhász Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged.
- Halmi Zoltán (2004): *Kétegyháza táncélete, az egyéni tánc tudás és a közösségi tánc hagyomány viszonya egy magyarországi román közösségben*. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem, Szeged.

¹⁰ Napjainkban az említett jelenségek elemzésére eltérő helyszíneken, de hasonló módszertani keret alkalmazására jó példával szolgálnak a szegedi táncantropológiai műhely hallgatói (lásd Szőnyi 2011; 2013).

- Hocópán Sándor (1986): *A magyarországi románok folklórjáról*. TIT, Budapest.
- Hocópán Sándor (1993): Tánccillem, táncszokások a méhkeréki joc-ban. In: Maácz László (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1992–1993*. 93–116.
- Hocópán Sándor (1996): Tánckalkulációk a magyarországi románoknál. In: Kiss Mária (szerk.): *Válogatás a magyarországi nemzetiségek néprajzi kötetéből. I. kötet*. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest. 139–151.
- Hocópán Sándor (1997): Jocul duminical și de sârbători. In: Emilia Martin (szerk.): *Din Tradițiile populare ale românilor din Ungaria 6. A Magyarországi Románok Néprajza 6*. Magyar Néprajzi Társaság, Gyula. 103–126.
- Kósa László (1975): A magyarországi nemzetiségek néprajzi kutatása 1945–1975. *Ethnographia*, 86. évf. 2-3. sz. 422–436.
- Kökény Richárd (2000): *Az eleki Gál György egy lunga-variációjának szerkezeti elemei*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Kukár Barnabás Manó (2014): *Táncfolklórisztikai gyűjtések a magyarországi románság körében*. Megjelenés alatt.
- Lipták Dániel (2005): Muzică instrumentală cordofonă de joc la românii din Aletea. *Izvorul. Revistă de etnografie și folclor*. 26. sz. 14–31.
- Martin György (1964): Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, 21. évf. 1-4. sz. 67–96.
- Martin György (1965): Beszámoló a Népművészeti és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. *Ethnographia*, 76. évf. 2. sz. 251–259.
- Martin György (1978): A magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. *Művelődés*, 31. évf. 2. sz. 9–13. <http://www.folkradio.hu/folkszemle/cikk.php?id=32>
- Martyin Emília (é. n.): *A magyarországi románok néprajzi kutatása*. Kézirat. http://www.erkelmuzeumbartai.hu/pdf_anyagok/magyar_roman_neprajza.pdf
- Martyin Emília (1984): Jocul la românii din Micherechi. *Izvorul. Revistă de etnografie și folclor*, 3/2. sz. 3–9.
- Martyin Emília (2003): *Sârbătorile calendaristice ale românilor din Ungaria*. Institutul de Cercetări al Românilor din Ungaria, Giula.
- Martyin László (1983): Chizeșii jocurilor micherechene. *Foaia noastră*, 1. sz. 5.
- Móricz Bence (2013): Betekintés egy Bihar megyei román település, Keményfok táncéletébe, kiemelkedő táncosának Goina Lucian pe picor nevű táncának elemzése. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.
- Nistor, V. (1997): *Folclor coreografic al românilor din Ungaria. Vol. I. Localitatea Aletea*. Mirador, Arad.
- Nistor, V. (2000): *Folclor coreografic al românilor din Ungaria. Vol. II. Localitatea Micherechi*. Autogovernarea pe Țară a Românilor din Ungaria, Giula.
- Pálfy Gyula (1986): A magyarországi román tánc hagyományok 1–2. *Táncművészet*, 17. évf. 11. sz. 26–28 és 12. sz. 18–20.
- Pálfy Gyula (1997): A magyarországi román tánc hagyományok. In: Felföldi László és Pesovár Ernő (szerk.): *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc kultúrája*. Planétás, Budapest. 407–412.
- Rokszin Renáta (2013a): *Változások egy magyarországi román nemzetiségű falu tánc kultúrájában*. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem, Szeged.
- Rokszin Renáta (2013b): Tradiție și modernism – dansurile populare românești din Micherechi. *Izvorul. Revistă de etnografie și folclor*, 34. sz. 3–63.
- Sebő Ferenc (1974): Méhkeréki lagzi. Minintelu, Ardelenescu. *Síppal–Dobbal. A Sebő Együttes Klubjának tájékoztatója*, 4. sz. 9–18.

Sebő Ferenc (1975): Az eleki táncház történetét elmondta Botás György klarinétos 50 éves eleki lakos. *Síppal–Dobbal. A Sebő Együttes Klubjának tájékoztatója*, 5. sz. 8–16.

Sebő Ferenc (1994): Régi táncházak (Elek – Szék). In: Sebő Ferenc: *Népzenei olvasókönyv*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest. 17. <http://www.folkradio.hu/folkszemle/cikk.php?id=14>

Szőnyi Vivien (2011): Pogó – egy posztmodern tánc. OTDK dolgozat. Szegedi Tudományegyetem, Szeged.

Szőnyi Vivien (2013): Útkeresés az identitások erdejében – Gábor Felícia: Csángó vagyok. *Belvedere meridionale*, 25. évf. 2. sz. 83–87.

Tímár Sándor (1956): „Zsok” Kincigpusztán. In: Igaz Mária, Morvay Péter és Simon Józsefné (szerk.): *Népünk hagyományaiából. A társadalmi néprajzi gyűjtők legjobb néprajzi leírásai*. Művelt Nép, Budapest. 133–141.

Tímár Sándor (1973): Az eleki román táncokról. In: Lányi Ágoston és Olsvai Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományunkból I.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest. 133–161 és 170–181.

Tímár Sándor (1974): Az eleki táncok változása. *Síppal–Dobbal*, 3. sz. 24–25.

Ujváry Zoltán (1992): A magyarországi nemzetiségi néprajzi kutatás három korszaka a publikációk tükrében. *Néprajzi Látóhatár*, 1. évf. 3–4. sz. 1–7.

Varga Sándor (2010a): *A hagyományörző munka folyamatai. Tervezés, módszerek, források, gyakorlatok*. Muharay Elemér Népművészeti Szövetség, Budapest.

Varga Sándor (2010b): *A hagyományörző munka mai kérdései*. Kézirat. <http://www.muharay.hu/index.php?menu=145>

http://www.ksh.hu/nepszamlalas/tablak_demografia

Kun Katalin

Fürkészek a művészetek világában

A Fürkész program létrejöttét azok a kérdések inspirálták, melyeket általánosan, minden alapfokú művészetoktatási intézmény néptánc tanszakával kapcsolatosan fel lehet tenni, továbbá azok a specifikus kérdések, melyeket csak ránk vonatkozóan kellett megválaszolnunk. A több szálon elindult gondolkodás végül a Fürkész programban futott össze, és elmondhatjuk, hogy minden feltett kérdésünkre egyetlen, közös megoldásként olyan eredményre jutottunk, melyet jó szívvel tudunk ajánlani hasznosításra azoknak az iskoláknak, melyek szeretnének bekapcsolódni ebbe a képzésbe, a Fürkészkövető Iskolák Hálózatába.

A Kenderke Alapfokú Művészeti Iskola néptánc tanszakának rövid története

Gyermekekkel foglalkozó néptáncműhelyünk 1981-ben alakult. 1996 szeptemberétől alapfokú művészeti iskolaként dolgozunk. A nálunk megfordult gyermekek száma közelít a 4000-hez. Mivel városunk lakossága közel 24 ezer ember, tanulóink és családjaik – vagyis azok a tataiak, akikkel közvetlen kapcsolatba került iskolánk – hozzávetőlegesen a lakosság felét teszik ki. Országos élvonalbeli műhelyünk szakmai színvonalát tekintve kijelenthetjük, hogy igényes színpadi megjelenéssel, magas színvonalú oktatással, hiteles közvetítői vagyunk a magyar népművészetnek, nemzeti kultúránknak.

Alapelvünk: minden gyermeknek jár a lehetőség, melyet az iskolánk biztosítani tud. Gyermekcsoportjaink az elmúlt tíz évben egyéni, csoportos regionális és országos versenyeken összesen közel száz első, második vagy harmadik helyezést, különdíjat és arany fokozatot szereztek. A kötelező oktatási feladatokon túl több művészeti csoportosulás is dolgozik iskolánkban. Produkcióikban az autentikus néptáncok mellett a műfaji határokat átlépve, tágabb értelemben vett népművészettel is találkozhatunk. Gyermekcsoportjaink mellett van kamaraszínházi társulatunk, népzenei együttesünk, táncszínházunk, a szülőknek, felnőtteknek szervezett műkedvelő csoportunk, melyekre a koronát a végzett növendékeinkből alakult, „minősült” művészeti együttes, a Tata Táncegyüttes teszi fel.

Tapasztalatok – néptáncos képzésünk eredményei

Átlátható méretű városban élünk. Tatát diákvárosként is szokták a környékünkön emlegetni. Több általános és középiskolája van, melyekkel szoros együttműködésben vagyunk annak érdekében, hogy segítsük közös tanulóink idejének koordinálását. A város pedagógusai ismerik egymást, tanítványaik tevékenységét általában követik az iskolájukon kívül és a végzés után is. Így lehetőségünk van arra, hogy megbízható információkat kapjunk táncosaink tanulmányi előmeneteléről, a közösségeikben betöltött szerepükről és magatartásukról.

Idővel feltűnt, hogy a tőlük érkező elismerések, dicséret szavak, a tanítványaink tanulmányi versenyeredményei, kitüntetései, tanulóink körében számosságukat tekintve feltűnően nagyarányú. Elmondták, hogy tanítványaik figyelmesek társaikkal, empátiás készségük fejlett. Iskolai közösségeikben megnyilvánuló aktivitásuk jelentős, hazaszeretetük, nemzeti értékeink iránt tanúsított megbecsülésük magasabb szintű társaikénál. Nyitottabbak az idegen kultúrák iránt, szabadide-

jükben aktívabbak, a városi tömegsportversenyeken átlagon felül teljesítenek. Jelzéseket kaptunk a város lakosságától arra is, hogy táncosaink viselkedését, megjelenését átlagon felülinek látják. Az is szembetűnő volt, hogy a nyelvizsgák bevezetésekor (a kezdeti években) kiugró volt a sikeres vizsgát tettek aránya, és feltűnő volt a felsőoktatásba bekerültek magas aránya is.

| Tanév | Érettségizettek | Felvettek | Arány |
|-----------|-----------------|-----------|-------|
| 2011-2012 | 7 | 7 | 100% |
| 2010-2011 | 1 | 1 | 100% |
| 2009-2010 | 7 | 7 | 100% |
| 2008-2009 | 4 | 4 | 100% |
| 2007-2008 | 3 | 3 | 100% |
| 2006-2007 | 7 | 7 | 100% |
| 2005-2006 | 5 | 5 | 100% |

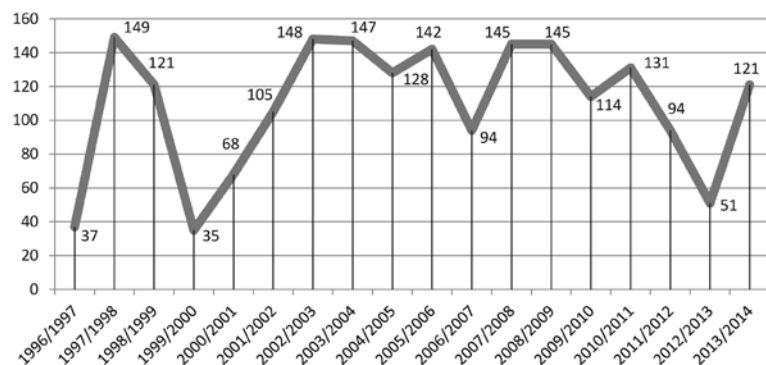
1. ábra: A 12 éven át táncolt diákok felsőoktatási felvételi aránya

Mindezeket érzékelve foglalkoztatni kezdett minket az a kérdés, hogy van-e részünk abban, hogy ezek az eredmények megszülettek, és meg tudjuk-e határozni pedagógiánk azon elemeit, melyekkel hozzájárultunk, segítettük táncosainkat abban, hogy átlagon felüli eredményeket érjenek el.

Ezekre a tapasztalati tényekre alapozva a kilencvenes évek közepén elkezdődött az oktatás tananyagtartalmára vonatkozó rendszerező, és a tanítás hatékonyságának növelését célzó pedagógiai innovációs munka.

A beiskolázási létszámadatokban mutatkozó jelentős eltérések okai

Az indulás évétől eltekintve, a jellemző 120-140-es sáv mellett jelentős létszámcsökkenéseket látunk három évben. Az 1999. szeptemberében mutatkozó létszámcsökkenés hátterében személyes okok voltak, ezért annak elemzésével nem foglalkoztunk. 2006-ban és 2012-ben kerestük a lehetséges hibákat. Mik lehetnek ezek? Megváltozott társadalmi igény, vagy megváltozott gyerekananyag, esetleg másként kell tanítanunk, más módszereket kell alkalmaznunk? Vannak-e külső hatások, melyek a létszámcsökkenést generálhatják?



2. ábra: Beiskolázási görbe

Mindezek mérlegeléséhez sok információt kaptunk a szülőktől. A 2006-os év létszámcsökkenésének okát a kötelező térítési, illetve tandíj bevezetésében látjuk, mely 2005. szeptember 1-től lépett érvénybe, és általános felháborodást keltett a szülők körében. A 2012-es mélypont okaként pedig az egész napra szervezett iskolai tevékenységek bőséges kínálatát és a mindennapos testnevelés bevezetését állapítottuk meg.

Iskolánkban az előképzősök beiskolázása – a mindennapos testnevelés évében – 2012 szeptemberének közepére gyakorlatilag leállt. Azt tapasztaltuk, hogy a mindennapos testneveléssel sok szülő megoldottnak látta gyermeke mozgásos fejlesztését, időbeosztásának tervezésénél pedig az 5 óra/hét sport mellett sokallta a többletként megjelenő 4 óra/hét táncművészeti képzést.

Számunkra nyilvánvaló volt, hogy a törvényalkotói szándék nem ez volt, azonban az ingyenes iskolai szakkörökkel és a diáksportkörökkel a művészetoktatás térítési díj, tandíj köteles kínálata nem tudta felvenni a versenyt. Tovább rontotta helyzetünket az is, hogy minden iskola törekedett arra, hogy az előírt feladatait saját pedagógusaival oldja meg. Végeredmény: beiskolázásunk a tatai gyermekek körében jelentősen csökkent, az iskola működéséhez szükséges minimális létszám alá csúszott.

A fenti okok mellett a helyzetet az is súlyosbította, hogy az ezzel összefüggésben lévő törvények, rendeletek megfogalmazásait néhány igazgató kolléga úgy értelmezte, hogy a művészetoktatási intézményekben eltöltött gyakorlati órák ideje nem számítható be a mindennapos testnevelés teljesítésébe. A szülők gyermekeik túlterheltségére hivatkozva léptek vissza gyermekeik beiratásától. Levontuk a következtetéseket: amennyiben nem tudjuk megfordítani a tendenciát, akkor életterünk elvesztésével kell számolnunk.

Kerestük a helyünket a megváltozott oktatási rendszerben

A 110/2012. (VI. 4.) Korm. rendelet *A köznevelési rendszer egyes feladataira és intézményeire vonatkozó külön szabályok* című fejezetében a mindennapos művészeti nevelésre vonatkozó irányelveket a következők szerint határozza meg: Az alsó tagozatos nevelés-oktatás egyik kiemelt feladata a mindennapos művészeti nevelés, amely az iskola délutáni foglalkozási keretének felhasználásával is megvalósulhat, így teremtve alkalmat a tanulók különféle egyéni, kisközösségi művészeti tevékenységeinek fejlesztésére. Az 5-12. évfolyamokon folyamatosan biztosítani kell a művészeti nevelés tanórai és tanórán kívüli iskolai feltételeit, lehetőségeit.

Mindezeket egybevetve további kérdések merültek fel: (1) Mit fog eredményezni a mindennapos művészetoktatás bevezetése, ha a mindennapos testnevelés ilyen problémákat generált? (2) Hol lehet a helye a művészetoktatásnak, ezen belül a néptánc oktatásának, a hagyományörzésnek?

A művészetoktatás megvalósításának alternatívái

Három lehetséges forgatókönyvet elemeztünk:

1. Ha az eddigi gyakorlat folytatásával a két iskolatípus egymástól függetlenül szervezi az oktatását, éli a maga életét, várható, hogy a gyermekek egyéni időbeosztása nehézkessé válik. Kötelezettségeik teljesítése közben elsősorban a kötelező oktatási intézményre, az általános iskolai programokra fognak koncentrálni, ez létszámcsökkenést eredményez az alapfokú művészetoktatási intézményekben, amit a 2012. év beiskolázási adatai igazolnak.

2. Ha az általános iskolák a jövőben a mindennapos művészetoktatással elvonják a tanulókat a speciálisan felkészült képző intézményektől, akkor azok kiürülnek, ellehetetlenülnek.

Jelenleg látható, hogy az ének-zene A, B; a testnevelés és sport; a dráma és tánc, valamint a tánc és mozgás kerettantervekbe integrálódtak a néptánc oktatásának gyakorlatban bevált elemei. Ezt a nemzeti kultúránkat ápoló, megtartó intézményként örömmel üdvözljük. A kérdés csupán az, hogy milyen feltételek állnak mindehhez rendelkezésre, milyen termek, milyen berendezések? Sajnálatos módon van példa arra, hogy néptánc-pedagógiai végzettséggel nem rendelkező pedagógusok zsbongók, ebédlok rugalmatlan, köves, egészségkárosító padozatán tartanak táncórákat, a szükséges eszközök nélkülözésével. Miért gondolhatnánk azt, hogy az eredményes, élményt adó, fejlesztő hatású pedagógia ezen a területen nélkülözheti a speciális felkészültséggel rendelkező pedagógusokat? A helyzet érzékelésére egy más szakból hozott példa: kiválóan számolunk húszas számkörben, mégsem gondoljuk, hogy elvállalhatjuk az első osztályos matematika tanítását.

Az is kérdés ebben az esetben, hogy milyen eredményeket várhatunk az általános iskolák időkeretétől, mely alsó tagozatban a testnevelés és sport kerettantervben 18 óra/évet határoz meg, szemben a művészetoktatási intézmények minimálisan kötelező: 35 héten át 3 óra/hét, összesen 115 óra/év gyakorlati képzésével? Számunkra az is nyilvánvaló, hogy kivételes együttállásoktól eltekintve a közismereti tárgyakat oktató pedagógusok körében jelentős túlerheltséget eredményezhet, ha a művészetoktatási intézmények kimaradnak a képzésből, és nem tudják kiegészíteni a kötelező oktatási intézmények munkáját.

Azt gondoljuk, hogy mindkét megoldás esetében mind tárgyi, mind személyi, mind kulturális téren súlyos értékvesztéssel kell számolni. Ezek a megoldások jól működő, megfelelően felszerelt intézményeket, művészetpedagógiára szakosodott, alkotó pedagógusokat tesznek feleslegessé, vagy kényszerítenek olyan körülmények közé, melyben az általuk megvalósítható színvonalat, a megfelelő feltételek hiányában nem képesek produkálni.

3. Ha az általános iskolák és a művészeti iskolák együttműködnek a célok megvalósításáért, a gyermekek érdekeinek szem előtt tartásával, optimális lehetőségek nyílnak.

Az alábbi táblázatban a három forгатókönyv következményeit foglaltuk össze.

| | Eddigi gyakorlat | | Általános iskolai megoldás | | Fütkész | |
|----------------------------|------------------|---------------------------|----------------------------|---------------------------|------------------|---------------------------|
| | általános iskola | alapfokú művészeti iskola | általános iskola | alapfokú művészeti iskola | általános iskola | alapfokú művészeti iskola |
| Gyermek | van | csökkenő létszám | van | nincs | van | |
| Személyi feltételek | nincs | van | nincs | van | van | |
| Tárgyi feltételek | nincs | van | nincs | van | van | |

3. ábra: A művészetoktatás megvalósításának alternatívái

Ezek után az a kérdés, hogyan kapcsolódhatnak be a művészetoktatási intézmények a nemzeti köznevelésről szóló törvény preambulumban kiemelt célként megjelölt hazafias nevelésbe, a mindennapos testnevelésbe és a mindennapos művészetoktatásba.

Magatartás problémák, figyelmetlenség

Ezzel még nem zárult le a megoldásra váró problémák köre: megszorodott a durvaság a kiskolások körében. Évről évre egyre több „magatartászavaros” gyermekkel találkoztunk. Azzal is szembe kellett néznünk, hogy a korábban bevált módszer, gyakorlat már nem olyan hatékony, mint eddig volt. Tanítványaink gyakran úgy viselkedtek, mintha nem értették volna, mi történik körülöttük. Kerestük ennek hátterét. Felmerült a kérdés: van-e eszközünk arra, hogy a tapasztaltakat megváltoztassuk? Tudunk-e segíteni a gyermekeknek magatartási problémáik megoldásában és – a fent említett tapasztalatainkat felhasználva – tanulmányi sikerességük javításában?

A közel 32 éves kenderkés, és a magyarországi néptáncéletben megélt közel fél évszázados tapasztalatainkat kiegészítettük az alaptevékenységünkhöz közvetlenül nem tartozó ismeretekkel. A problémákat jobban ismerő szakembereket hívtunk a nevelési tanácsadóból, előadókat hallgatunk, szakkönyveket, publikációkat olvastunk. Ismerkedünk a fejlesztőpedagógusok munkájával.

Óráinkat pszichopedagógus és speciálpedagógiai szakpedagógus látogatta. A megfigyelései a tananyagtartalmakra, a játékok fejlesztő hatására irányultak. Közös óraelemzéseket végeztünk. Vizsgáltuk a táncos mozgás alapozásának, a tantárgymódszernak, a pedagógus mintaadó magatartásának fejlesztő hatását. Új módszert integráltunk az óráinkba (Lévai 2010). Tapasztalataink rendszerezésére folyamatosan konzultáltunk egymással, hospitáltunk, a nehéz kérdésekre közösen kerestük a válaszokat.

A népművészetben rejlő nevelési-oktatási lehetőség nincs még kiaknázva

Minden pozitív kezdeményezés és minden jó szándékú intézkedés mellett több lehetőséget látunk a népi játékok, a néptánc oktatásában, mint amennyit általánosan kihasználnak az oktatás különböző területein. Ezt részben cáfolják a nemzeti köznevelésről szóló 2011. évi CXCV. törvény egyes ide vonatkozó szakaszai, de a szándék realizálásához több speciális ismeretre lenne szükség.

Miért nem tudjuk a néptánc oktatásában rejlő értékeket, a tárgyat megillető módon érvényesíteni? Ennek számos oka közül egyet kiragadva azt gondoljuk, hogy hiányzik a közös nyelvezet.

A tánc mozgással történő kommunikáció. Megértéséhez, használatához a mozgásnyelv ismerete szükséges. Megváltozott a divat, megváltoztak az életkörülmények, megszűntek azok az alkalmak, melyekben megtanulható volt, melyekben továbbhagyományozódhatott ennek a kultúrának az ismerete. Ebben a mozgásos közlésformában egyszerre sokkal több információ tömöríthető, mint amit szavakban hosszadalmasan le tudnánk írni, az érzetről, a mozgásból fakadó élményekről nem is beszélve. Nehéz szavakba önteni, verbalizálni azt, mi minden történik a gyermekekkel akkor, amikor szakavatott emberek által ilyen élményekhez jutnak. Társadalmi szinten, többségében elvesztettük mozgásanyanyelvünket. Szükséges ezért úgy beszélnünk róla, tartalmának kibontásához olyan eszközöket használnunk, melyet a néptáncal ilyen mélységig nem foglalkozó honfitársaink is megértenek. A fentiekből látható, hogy ez nagyon nehéz feladat.

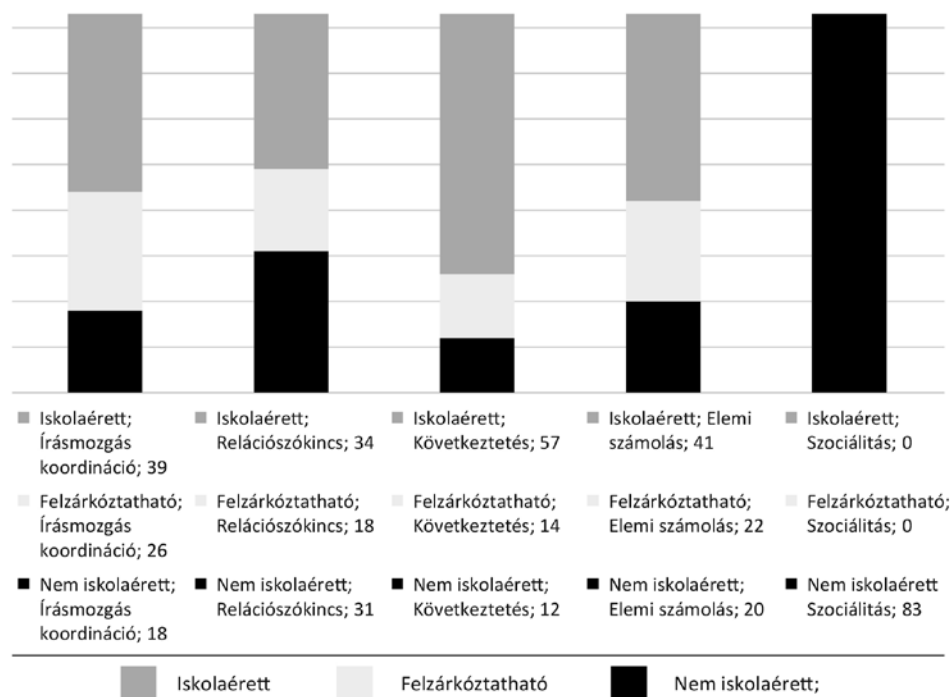
A néptánc oktatásának művészeti iskolai képzésbe történő integrálásával elindult egy folyamat, melyben az oktatási rendszerünk követelményeinek való megfelelésben rákényszerültünk arra, hogy mindezeket megpróbáljuk megfogalmazni. Ezzel párhuzamosan elindult egy dinamikus tantárgymódszertani fejlődés is, ahol a pedagógusok jóformán egyenként vívták meg napi küzdelmeiket. Eredménye az lett, hogy az urbanizált körülmények között is, az oktatási keretekbe integráltan nemcsak, hogy képes volt a hagyományos néptánc életben maradni, de nem remélt, dinamikus fejlődésnek is indult. Ez még mindig nem elég ahhoz, hogy képesek legyünk méltó módon kommunikálni pedagógiai eredményeinket. Ehhez egy mindenki által értelmezhető közös nyelvezetet kell találni, ez pedig a mérés, az értékelés lehet.

Megértettük, hogy mérnünk kell. Mérőeszközt kerestünk ehhez, így jutottunk el a Szegedi Tudományegyetem Neveléstudományi Intézete által kifejlesztett DIFER mérőeszközig. A DIFER mérőeszközben meghatározott iskolai alapkészségeket megismerve rájöttünk, hogy a gyermekek nem megfelelő órai viselkedésének háttérében az egyes alapkészségek iskolaéretlensége keresendő. A hét alapkészség a következő: íráskészség, beszédhanghallás, relációszőkincs, elemi számolási készség, tapasztalati következtetés, tapasztalati összefüggés-kezelés és szociális. Ezek közül csak egyet kiragadva is magyarázatot találunk arra a nem ritka jelenségre, hogy a gyermekek az instrukciók értelmezésénél értetlenséget mutatnak. A relációszőkincs hiányos ismerete megakadályozza a gyermekeket a szövegértésben. A térben és időben történő viszonyítási szavak mellé ebben a szókészletben definiálják a nyelvészek a ragozó nyelvek igekötőit és a toldalékokat is. Ha ezeket kivesszük a beszédből, érthetatlenné válik.

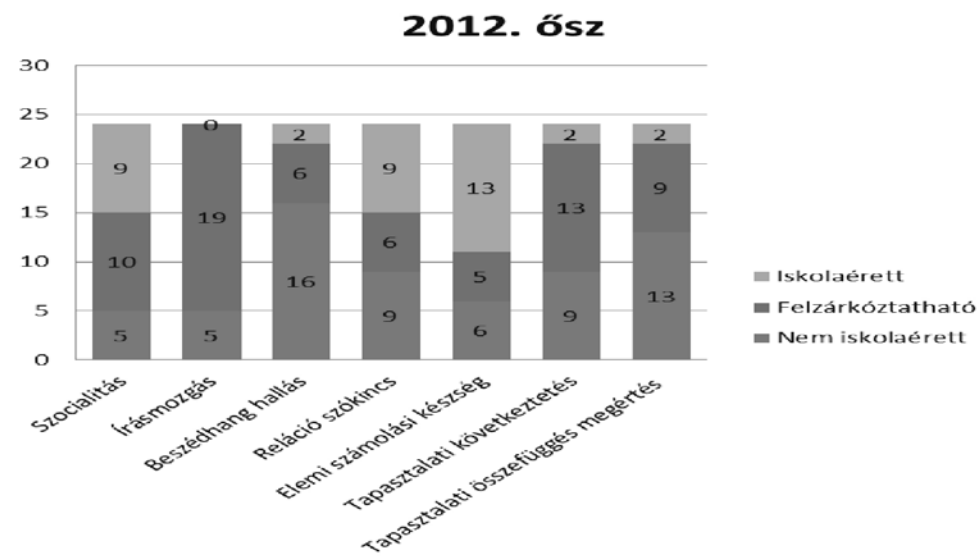
Rájöttünk arra, hogy a játékos, a pedagógus aktivitásával mintát adó tevékenységközpontú óráinkban az átlagosnál többet, hangsúlyozottabban használjuk ezt a szókészletet, amit ha egy gyermek nem ért pontosan, akkor a játékszituációban, és annak sokszori ismétlésében a társai és a pedagógus mintája alapján megtanul.

A további alapkészségeket is átgondoltuk a néptáncpedagógus szemével, és felállítottuk hipotézisünket, miszerint a népi játék és a néptánc fejleszti a DIFER mérőeszközben alapkészségként definiált hét területet (Kun 2012).

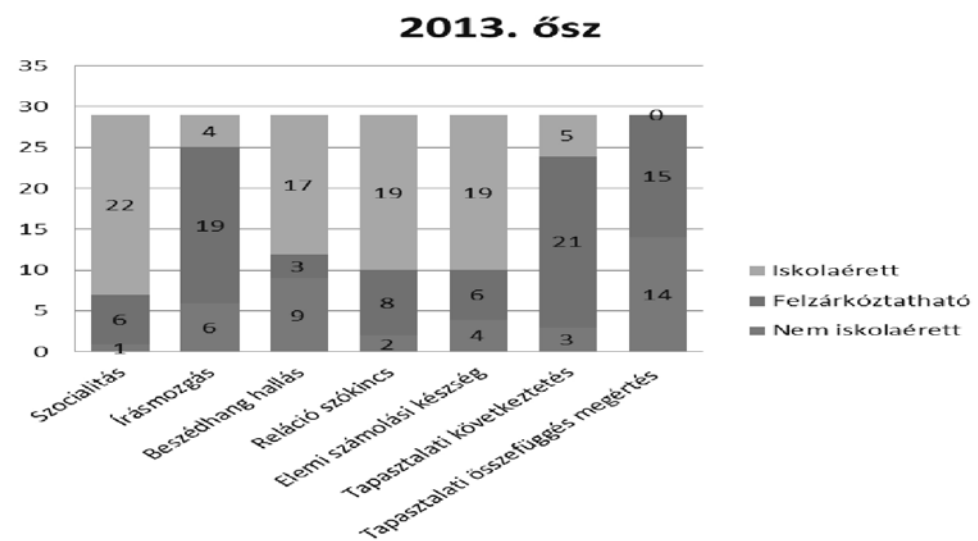
Felvettük a kapcsolatot a Szegedi Tudományegyetem Neveléstudományi Intézetével, és partnerintézményeként bekapcsolódtunk a Longitudinális Mérési Programba. Mértük a tanítványaink bemeneti alapkészségeit, ennek eredményeit az diagramokban foglaltuk össze.



4. ábra: 83 tanuló körében végzett mérés, a 2011. évi beiskolázási alapkészségek értékelésének összefoglaló diagramja



5. ábra: 24 tanuló körében végzett mérés, a 2012. évi beiskolázási alapkészségek értékelésének összefoglaló diagramja



6. ábra: 29 tanuló körében végzett mérés, a 2013. évi beiskolázási alapkészségek értékelésének összefoglaló diagramja

A kutatók megállapításai szerint az alapkészségek 9-10 éves korig fejleszthetők. Tapasztalataink és ismereteink összegzéséből arra a következtetésre jutottunk, hogy van eszköz a kezünkben ahhoz, hogy a gyermekek tanulási alapkészségeit fejlesszük, ebből következően hozzá tudunk járulni tanulmányi sikerességükhöz. A népi játék és a néptánc tanítása, megfelelő módszereket alkalmazva, a fejlesztés hatékony eszközeként is használható. Ezzel a magyar népi játékok, néptáncok tanításának új perspektívái körvonalazódnak, melyet iskolánk a Fürkész programban realizált, és 2012 szeptemberében bevezetett. A jelenlegi oktatásszervezési keretek között ennek tárgyi és személyi feltételei, az alapfokú művészetoktatás táncművészeti ágának néptánc tanszakain megtalálhatók.

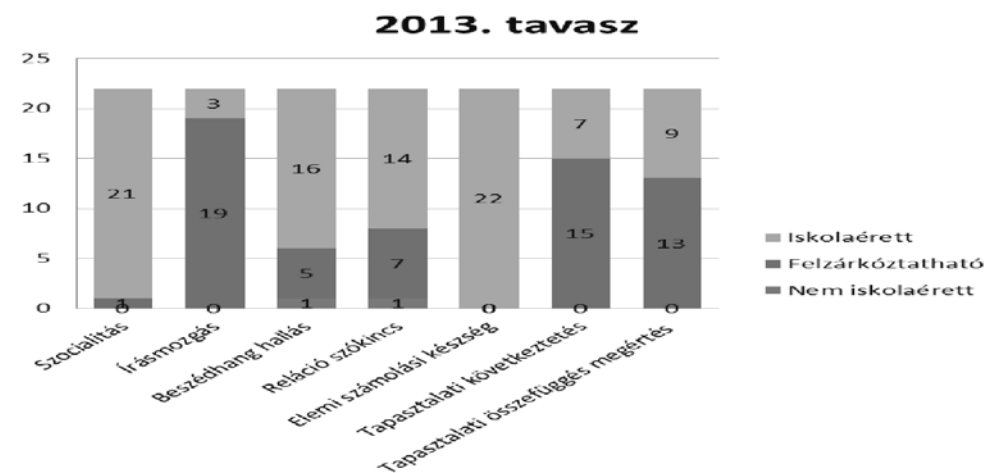
Már a Fürkész bevezetése előtt iskolánkban megkezdtünk egy kutatási programot a néptánc fejlesztő hatásának mérésére azzal a céllal, hogy megpróbáljuk mindenki számára értelmezhető módon leírni eredményeinket. A DIFER mérőeszköz mellett kifejlesztettük iskolánkban a mozgáskészség értékelésére az ún. Omega mérést. Programunk végrehajtásának követhetősége érdekében megvalósíthatósági tanulmányt is készítettünk. Eddigi mérési eredményeink hipotézisünket igazolták.

A mérési eredmények kiértékelésével arra a következtetésre jutottunk, hogy a bemeneti alapkészségek fejlettségétől függetlenül érdemes elkezdni a tanulmányok megkezdésekor a Fürkész névvel összegzett komplex népművészeti képzést. Megfelelő tantárgymódszerrel párosulva a gyermekek iskolai sikerességét megalapozó alapkészségek fejlesztésének hatékony eszköze lehet.

Jelenleg a programban a tanulók három művészeti ágban kapnak képzést (a negyedik művészeti ág képzésbe történő integrálása folyamatban van): (1) Táncművészeti ág – játékos koordinációfejlesztés és népi játék, mely a néptánc főtárgy előkészítő tantárgya. (2) Zeneművészeti ág – hallás utáni népi furulya tanulása, mely a népzene tantárgy előkészítő tantárgya. (3) Színművészeti ág – színjátékos, drámajáték a jeles napok szokásaira építve, a folklórismeret tantárgy előkészítő tantárgya.

Eredmények

Tanulóink képességei – a mindenkor kortársaikhoz viszonyítva – jobban fejlődtek. Ritmusérzékük, tiszta éneklésük, beszédképességük, előadói képességeik, és a mindezeket integráló néptánctechnikai képességeik – a korábbi évek elsős előképzőseihez viszonyítva – a tanév végére lényegesen jobb fejlődést mutattak. A programot szeretik a gyermekek, és szeretik a pedagógusok. Év végén visszamértük a gyermekeket a DIFER teszttel: eredményüket a már ismert módon ábrázolja a színek jól mutatják a fejlődésüket.



7. ábra: 26 tanuló körében végzett DIFER mérés, a 2013. évi beiskolázási alapkészségek kontrollmérésének, értékelésének összefoglaló diagramja

Bár a versenyztetés nem célja a programnak, az elmúlt évben versenyeredmények is születtek, melyben csupán az összehasonlításra tett kísérlet volt a fontos. Egy tanító néni igényessége folytán teljes létszámban érkezett iskolánkba osztálya, mely az átlagosnál rosszabb körülményekből érkezett gyermekek közössége. Az összetételükről röviden: 27 gyermek közül 15 rendszeres gyermekvédelmi kedvezményben részesülő, jegyzői határozattal védett. A tanító néni kérésére támogattuk versenyzési törekvéseiket, melyből az alábbi eredmények születtek: (1) Az alsó tagozatosok számára meghirdetett Komárom-Esztergom megyei *Ki mit tud?* 2. helyezése, melyet első osztályosként február hónapban nyertek. (2) Április hónapban elmentek a színjátékos országos minősítésére, melyről bronz minősítéssel tértek haza. (3) Év végén felléptek a 14. Tatai Sokadalomban, ahol mindhárom művészeti ágban szerzett jártasságukkal bemutakoztak a nagyközönségnek, népszerűsítve ezzel a Fürkész kínálta lehetőségeket.

A Fürkész program előnyeiről és alkalmazhatóságáról

A gyermekek életkori sajátosságainak megfelelően, játékokon keresztül kialakított aktivitással fejleszt és ismereteket közvetít. Differenciáltan képez úgy, hogy a gyermekek a megszokott közösségeiken belül maradnak, társaikkal együtt tevékenykednek, aktivizálódnak. Egyidejűleg fejleszti az IQ-t és az EQ-t, a bal és jobb agyféltekét. Tartalmát tekintve hagyományápoló, nemzeti kultúránk értékeit tanító, terjesztő, megőrző tevékenység. Kimeneti eredményeiben művészeti produkciók születnek, színpadi művek jönnek létre. Kiváltható vele a mindennapos testnevelés délutánra szervezett 4. és 5. órája. Integrálja, optimális időkihasználással és feltételekkel valósítja meg a mindennapos testnevelés, a mindennapos művészetoktatás és a hazafias nevelés célkitűzéseit. Rugalmas, az iskolák specifikus igényeihez alkalmazható, leképezhető az egyes osztályok programjaira és képes egyéni elvárásokat is figyelembe venni. A két iskolatípus együttműködésével kibővíti a gyermekekkel foglalkozó szakavatott pedagógusok körét művészetpedagógiában jártas, szakos pedagógusokkal. Megismerteti a gyermekeket az alkotás és az előadás élményével.

A gyermekek és a jövő érdekében úgy gondoljuk, hogy jó lenne, ha minél több gyermek részeseülhetne hasonló fejlesztésben, mint amit a Fürkész nyújthat nekik. Ezzel nemcsak a gyermekek juthatnának esélyhez, de megőrizhetnénk ősi kultúránkat, mely – véleményünk szerint – komplex nevelő-oktató rendszer.

Irodalomjegyzék

- Csapó Benő (2003): *A képességek fejlődése és iskolai fejlesztése*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Dr. Somhegyi Annamária (2009): A művészetek, az iskolai egészségfejlesztés és a tanulási eredményesség. *Mester és Tanítvány*, 24. sz. 29–37. <https://btk.ppke.hu/uploads/articles/6694/file/24.pdf>
- Dr. Uzsálné Pécsi Rita (2011): *Az érzelmi nevelés hatása a tanulás eredményességére*. Előadás a Tatai Református Gimnáziumban 2011. aug. 29-én.
- Dr. Hámosi József (2005): *Az emberi agy aszimmetriái*. Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs.
- Kun Katalin (2012): Alapkészségek fejlesztési lehetősége a népi játékok és a néptánc tanításával. *Tudásmenedzsment*, 13. évf. 1. sz. 88–97. http://feek.pte.hu/data/2013/1017/502/13_1_2012_apr.pdf
- Lévai Péter (2010): *Szökkenjünk, ugráljunk*. Magyar Kultúra Kiadó, Budapest. <http://www.euro.who.int/document/e88185.pdf>

Lévai Péter

Így kell járni, úgy kell járni? Így is lehet járni...

Ismerjük azt a bizonyos megszokott mondatot: „régén nem kellett tanítani a gyerekeket táncolni! Akkor még mindenki tudta, hogy kell járni!” A mondat – mint minden sztereotípiát – szerencsére csak félig igaz. Az valóban igaz, hogy a régebbi társadalom – és abban is főleg a falusi társadalom – napi tevékenységében a még élő tánc kultúrába való belenövés, belenevelődés sokkal természetesebb úton jött létre, mint manapság. Mindez arra (is) vezethető vissza, hogy a nagyon szoros gazdasági és egyéb tevékenységek mellett az egyetlen „mozgóképi populáris kultúra” tulajdonképpen a táncok és a különböző dramatikus szokások voltak. Gondoljunk csak bele, hogy a mai, már nem a Gutenberg-, hanem a Neumann-galaxisban felnövő generációkat mennyire megfogja, mennyire hatása alá vonja a „színes, szélesvásznú” médialehetőség, szinte napi szintre emelve a más és más információk azonnali szemrevételezését és megosztását. Ezek között a különböző táncos formátumok igen előkelő helyet kapnak. A vizuális befogadással egy időben szinte ki is merül az érdeklődés, az átélés, a beleélés.

A mindennapi tevékenységeikben a gazdaságilag „fejlett”, ám érzelmileg egyre fejletlenebb társadalmi közegben már több generációnak kimaradt az a gyakorlati élményszerzés, amelyet kora gyermekkortól, mondhatni karon ülő csecsemőkortól lehetett a tradicionális kultúrában megszerezni, megtanulni, és amely élethosszig elkísérte a benne részt vevőket. Ezek közé tartozott a mozgásos, szöveges, énekes játékok sokasága, amely végső soron magának a táncnak is az alapjai.

A mai, elképesztően mozgásszegény világunkban sajnos újra meg kell tanítanunk a gyermekeket a mozgás örömeire, amely nem egyenlő a „hagyományos” testnevelés órák gyakran zaklatott, az egészséges életmódra szoktatásnak kikiáltott küszködésével. A motivációs alap megteremtése elengedhetetlen. Ez pedig elsősorban lelki tevékenység, vagyis az „az vagyok, amit működtetni tudok” megélése. Csak ezután kerülhet sor olyan elvárásokra, amelyek a fizikai terhelés által képesek lesznek a további motivációs alapokat mozgósítani, ez fordítva nagyon nehezen, vagy egyáltalán nem valósul meg. A test és a szellem, valamint a lélek egyidejű, együttes nevelése, edzése nem egyenlő azzal, hogy fusson a gyerek, ameddig csak bír, időre, távolságra, versenyre, csak azért, hogy jól működjön a szíve, a tüdeje, a veséje...



1. kép: Ugrás karikákban



2. kép: Fanni ugróiskolázik

A gyermek nem kutya, akit futtatni kell, hanem a leendő ember, akinek meg kell tanulnia elsősorban megismerni önmagát, a képességeit, a teljesítőképességét úgy, hogy ezt nem (csak) versenyhelyzetben, hanem társas környezetben, egymásra utaltan, sok-sok játékkal és változatos mozgásokkal, és ahhoz kapcsolódó szellemi tevékenységgel sikerüljön elérni. Ez adja meg számára azt a motivációs alapot, amely segíthet a virtuális világból a valóságos életbe visszavezetni a képernyőt érintgető, gombot nyomogató gyermekereget, hiszen a test nevelése elsősorban a lélek edzésével kezdődik.

Az utóbbi másfél évtized eredményének tudható be, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskola néptáncpedagógus tanszakán olyan, most már nemcsak kísérleti, hanem gyakorlati táncpedagógiai módszertan alakult ki, amely a konstruktív néptánc-pedagógia elnevezést viseli. A *konstruktív néptánc-pedagógia* azt jelenti, hogy a gyermek (fiatal, felnőtt) az eddigi életvitele során azokat a – mozdulatsorokban és mozdulatgyökökben keletkezett – mozgásdeficiteket pótolja, melyek elengedhetetlenül szükségesek, de nem elégségesek a néptánc tanulásához, és az újrafelhasználás, valamint a mozgástudatosított (mozgáskognitív) produktumok megjelenítéséhez.

Az eddigi tapasztalatom azt mutatja, hogy ebből a szempontból mindegy, hogy az életkori szakaszok melyikében járnak a tanulni vágyók, mert ezeket az alapokat mindenképpen el kell sajátítani. Csupán a pedagógiai módszertan teszi elkülöníthetővé a különböző eljárásokat az eltérő életkori (mentális, fizikai és lelki) tényezők motiválásához. Ehhez igazodik a szakanyag elsajátításának a direkt és indirekt formákban megjelenő pedagógiai alkalmazása.

Az itt említett mozgásdeficitek pótlása után kezdődhet meg a konkrét táncos ismeretszerzési tevékenység, amelynek a megfelelő előkészítés a feltétele. Ahhoz tudnám hasonlítani ezt, hogy a gyermekeknek a betűírás képességét nem úgy tanítjuk, hogy példamondatokat íratunk velük naphosszat a tanév végéig, hanem azokat az íráselemeket kell először elsajátítaniuk (vízszintes, függőleges, átlós vonalak, alsó csésze, felső csésze, horog, hullámvonal, felső fecske, alsó fecske stb.), amelyeknek az összekötésével már betűket tudnak kialakítani. Az így megtanult elemek



3. kép: Laura ugrókötéllal



4. kép: Ugrókötelezés furulyára

az alapvető tudásformái a betűírásnak, és ezek begyakorlása után nyílik lehetőség arra, hogy az egyéni gondolatokat a későbbiek folyamán írásban, azaz másnak is értelmezhető módon megjeleníten.

Egy, az Országos Diáksport Szövetség által gondozott, és 2014 őszétől elérhető tánckönyvünkben felsorolt mozdulat- és mozgáspéldák pont ezt a célt szolgálják, ezeket a kezdeti mozdulati elemeket igyekeznek készségszintűvé tenni. De nem elégséges pusztán a tánctanulás alapjainak technicitását fejleszteni. Ezek a feladatok a szociális kompetenciákat szintén magas fokon fejlesztik, a társas kapcsolatok és az esztétikai tartalmak párhuzamosan jelennek meg.

A tánc tanulásának megvannak a maga strukturális követelményei, amelyeket nem lehet mellőzni. Ezek azok a kötött mozdulatok, és mozdulatsorok, amelyek a kellő mennyiségű gyakorlás

(beidegzés) által lesznek könnyedén előhívhatók a motoros memóriából. Ez jelenti a kötöttséget a mozdulatok megformálásában és a gyakorlásban. A további lehetőség abból adódik, ha ezek a kötött, jól begyakorolt, és könnyedén, bármikor előhívható mozdulat- és mozdulatsor „emlékek” egyszer csak elkezdenek érlelődni, duzzadni, és egyéni megfogalmazásban kitörni. De még egyszer hangsúlyozni kell, hogy ez csak a nagyszámú gyakorlás után kezd kialakulni és akkor sem mindenkinél.

A pedagógiai módszertannak pontosan az a lényege, hogy ezeket a mozdulatokat és mozdulatsorokat változatos, indirekt gyakorlási formába bújtsa. Őszintén meg kell mondani, hogy a mai magyar társadalom többsége, ha meghallja azt, hogy néptánc, vagy pláne azt, hogy ezt tanulni kell, akkor erős fenntartásai lesznek, sőt ellenséges érzelmei. Abban az esetben viszont, ha csak annyit mondunk, hogy a gyermekek sokirányú készség- és képességfejlesztését végezzük – legfőképpen a gyermekek tanulási, érvényesülési és szabálykövetési, szociális képességeinek emelésével –, akkor hirtelen minden rendben lesz.

Ezért is fontos, hogy egy példatárban felsorolt táncelőkészítő gyakorlatok nemcsak néptánra, hanem általános fizikai, lelki és szociális fejlesztésre alkalmasak. A leendő gyakorlatgyűjtemény anyaga tehát hangsúlyozottan és elsősorban nem tánctanításhoz, hanem a tánchoz is nagymértékben szükséges alapvető készségekhez ad megfelelő fejlesztést és – a tapasztalatok szerint – magas élményszintet. A megfelelő motiváció kialakításához azonban nélkülözhetetlenek azok a vezetett, és a mozdulatok, mozdulatsorok repetitív, de indirekt kivitelezése által létrejövő biztos mozdulatformáló ismeretek, amelyek a gyermekek konvergens gondolkodásának életkori sajátosságai szerint is kívánatosak.

Ezzel az általam 2002 óta folyamatosan érlelt és kidolgozott, sok helyen (az alapfoktól a középfolton át a felsőoktatásig és továbbképzésekig) és sokféleképpen kipróbált és alkalmazható módszerrel nemcsak a táncos mozgásformák előkészítése és rögzítése történik, hanem olyan maradandó, pozitív életminőség-változás is megjelenik a tanítottak, neveltek körében, amit egész életükön keresztül, és nem csak táncos közegben tudnak hasznosítani. A programhoz kapcsolódó módszertani kiadványok és továbbképzések segítenek a kitűzött cél elérésében, valamint aktívan generálják azt a szemléletváltozást, amely a néptánc taníthatóságát alapvetően megváltoztatta a különböző életkori és iskolai tantárgyi szakaszokban.



5. kép: Laura labdával



6. kép: Sétálás vonalon

Irodalomjegyzék

- Bernáth László és Révész György (1997, szerk.): *A pszichológia alapjai*. Tertia Kiadó, Budapest.
- Darvas Gábor (1975): *A zene anatómiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Falus Iván (1998, szerk.): *Didaktika*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Fügedi János (2012): *Tánc – jel – írás*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Fügedi János és Lévai Péter (2005): *Néptáncaink tanítása – az ugrós táncok*. Videó segédanyag. Planétás Kiadó, Budapest.
- Gáspár László (2001): *Nevelélmélet*. Okker Kiadó, Budapest.
- Lévai Péter (2006): A néptánc oktatásának lehetséges megújítása. *Iskolakultúra*, 2006/11. 105–108.
- Lévai Péter (2009a): Paradigmaváltás lehetőségei a (nép)táncpedagógia oktatásában. In: *Táncstudományi Közlemények*, 1. évf. 1. sz. 25–27.
- Lévai Péter (2009b): *Presentation on 2nd International Conference for Theory and Practice in Education*. International Pethő András Institute of Conductive Education for the Motor Disabled and Conductor-Theacher Training College. 2009. május 29.
- Lévai Péter (2010): *Szökkenjünk, ugráljunk... A sárközi ugrós tanítási módszertana*. Magyar Kultúra Kiadó, Győr.
- Lévai Péter (2011): Néprajz és tehetség. *Tehetség*, 18. évf. 4. sz. 9–10.
- Martin György (1995): *Magyar táncművészet és táncdialektusok*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Martin György (1999): *A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Muha Kriszta és Lévai Péter (2012): *Tehettséggondozás a Bodrog-parti Athénban*. Sárospatak.
- Pálfy Gyula (1997, szerk.): *Néptánc kislexikon*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Ratkó Lujza (1996): *A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában*. Nyíregyházi Múzeumfaló, Nyíregyháza–Sóstófürdő.
- Smuta Artila (2000): *Zenei kisokos*. Kecskeméti Főiskola, Kecskemét.
- Szabó László Tamás (2004, szerk.): *Táncpedagógia*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Szentpál Mária (1976): *Táncjelírás – Laban-kinetográfia*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Zórándi Mária (2003, szerk.): *Néptáncaink tanítása – az ugrós táncok*. Planétás Kiadó, Budapest.

Az alkotói szándék és a nézői értelmezés viszonyának egyes összefüggéseiről

„Amit a test elmond, az a nyelven túli, és ezzel nyitva számára a lehetőségek végtelenje” (Waldenfels 2000, 230). Indítsuk ezzel a szép – és meglehetősen tágra értelmezhető – mondattal az előadó művészetek, különösen a táncművészet értelmezésével, értelmezhetőségével foglalkozó gondolatsort.

Egy előadás láttán elsősre, legelemibb kérdésként merül fel: vajon megértettük-e, mi történt a színpadon, még egyszerűbben, hogy kivel mi történt ott és miért. A komplex táncszínházi esemény ilyen alapú „értését” a táncanyag mellett számtalan mankó segíti. Elsődlegesen a verbális „kíséret”, tehát a mese, azaz az irodalmi alapanyag ismerete, vagy a műsorleírásban, szórólapon olvasható rezümé. Ehhez társul a zene, s ha programzene, annak librettója, valamint a díszlet, a jelmez, a világítás, a vetítés és a kellékek. Most azonban próbáljuk meg kikapcsolni e számtalan kommunikációs csatornát. Ezúttal nem a komplex táncszínházi előadás élményére, annak befogadására fókuszálunk, hanem azt próbáljuk görcső alá venni, hogyan értelmezhető a pusztá testmozgás azok nélkül a kódok nélkül, melyek azonos kultúrkörben élők számára konszenzusos módon fejthetők meg. Ezúttal tehát nem a cselekmény olvasatára, hanem a táncoló testre fókuszálunk.

Ha bárkit megkérdeznénk, miről szól a *Csipkerózsika* című, három felvonásos balett, valószínűleg felvázolná a Grimm-mese történetét. Ha azonban az előadást megfosztanánk a komplex táncszínházi előadás említett mankóitól, annak tisztán táncművészeti elemei (például bármelyik tündér szólóvariációja) már több értelemmel is bírhatnak akár az alkotó szándékai alapján, akár a nézők adott diszpozíciója szerint.

A táncmozgás mint „ábrázolás”

„A művészet az igazság érzéki megjelenítése, és mint ilyen, a legmélyebb értelemben mimetikus” (Hegel, idézi Sallis 2002, 179); „megjelenítésre, jelenvalóvá tételre törekszik” (Sallis 2002, 179). Egy eredetit jelenít meg, miközben nyitva tartja a különbséget eredeti és képmás között. Vagyis rugalmas a távolság, melyen belül ábrázolt és ábra hasonlítanak.

A táncra lefordítva: megjelenítés, mimészis tehát az is, amikor egy balerina eltáncolja Csipkerózsika, a meshősnő szerepét, de az is, amikor ugyanebben a darabban kartáncosnők tiszta lépéssorokat adnak elő, narratív szándék nélkül. Az eredeti és a képmás között más-más szempontok szerint találunk eltéréseket. De az is megjelenítés, ha Balanchine valamelyik cselekmény nélküli művében (mint például a *Serenade* című alkotásban) a balerinák eltáncolják: megjelenítik Csajkovszkij zenéjét, és az is, ha egy színpadi improvizációt látunk. Olyan, melyben „eredeti és képmás” között valójában teljesen megszűnik a távolság. A mozdulat tehát narratíva nélkül is megjelenít egy igazságot, és hogy ez kinek mi, az alkotói, előadói szándék, valamint befogadói készenlét kérdése.

Nézői diszpozíció kérdése, hogy a felismerésért, ráismerésért mennyit hajlandó „dolgozni” az, aki a táncoló testet nézi. Hiszen könnyebb feladatnak tűnik egy fiatal lány beazonosítása Csipkerózsikával, mint egy testtrikóban előadott lépéssor összevetése azzal az érzettel, amit a Csajkovsz-

kij által megkomponált zene hallgatása kelt bennünk. Az előző kevesebb mentális „munkával” jár, mint az utóbbi.

Az olyan táncműben is csapdákat rejt a „sztoriképzés”, mely nem egy irodalmi vagy mesealapra készült komplex táncszínházi produkció, hiszen a néző esetleg másként éli meg a történéseket. Erre példaként szolgáljon saját élményem: Jiří Kylián *Verklärte Nacht* című művét megnézve az utólag olvasott szórólapon leírt bonyolult szerelmi háromszögből semmire nem ismertem rá utólag.

„Egy narratív logika beépítése a táncdarabba segíthet perszonalizálni, és egyéni jelleggel ellátni a táncos mozdulatait” (Barba 2001, 212), de az egyáltalán nem biztos, hogy a néző ugyanazt a narratívát olvassa le a számára ismeretlen gesztusokból, amit a táncos megjeleníteni szándékozik. És mi a helyzet abban az esetben, amikor az alkotóban, előadóban a narráció szándékának még csak nyoma sincs?

Absztrakció

A problémát érdemes először a társművészetek felől megközelíteni. Plessnert, az antropológust idézném, mert különös figyelmet szentel annak a kérdésnek, miről szól(hat) az alkotói szándék szerint a 20. század elején egy nonfiguratív képzőművészeti alkotás. Vagy éppen hogyan „közöl” a zene, amely eleve kizárja a figurativitást. „Hogy egy Brancusi-mű miről is szól, azt az értelmezés körülírással igyekszik közvetíteni. A néma képződmény ugyanis hallgat. A kreativitás ilyen formája [...] nem fejlődhetett volna ki a 12. vagy 17. században, de még a 19-dikben sem” (Plesser 1995, 207). A naturalista, elbeszélő kép, a figurativitás ugyanis a példamutatás, a moralizáló üzenet átadásának eszköze volt, gyakorlatilag végig a keresztény eszmeiség egyeduralmának korszakában. A művész annak a társadalmi elvárásnak kellett, hogy megfeleljen, amely alapján műve „célirányosan, és a lehető legegységesebben olvasható”. Hasonlót állapít meg a zene esetében is: „A liturgikus vagy profán verbális támaszokról való lemondással a zenélés függetlenítette magát a szövegtől. [...] Ezáltal maga vált beszédessé” (Plesser 1995, 212). Izgalmas és szemléletes a párhuzam: a zene még sokkal erősebben kell, hogy a szövegre támaszkodjon, ha az alkotói (megrendelői) szándék: elbeszélni, üzenni, gondolatot átadni! A zene értelmezhetőségének problémája hasonlít a tánc/mozgás értelmezésének problémájához. Egyetlen ponton azonban óriási a különbség: a tánc(oló ember) „nem tud” nonfiguratív lenni, hiszen ő maga „figura”! És ez, amennyire kész értelmezéseket is nyújt, annyira el is térítheti a figyelem fókuszát...

A táncmozgás mint absztrakció

A tiszta, narratívamentes tánc: a testrészek térben való mozgatása különböző időközökben és különböző erő kifejtési minőséggel. A táncelemzés egyik leghitelesebb szaktekintélye, Rudolf von Laban kísérletet tesz arra, hogy definiálja a narratívamentes táncot (a fenti mondat gyakorlatilag megfelel az általa lefektetett mozdulatanalízis alapelveinek), és a mozdulat-lejegyzési módszer (kinetográfia), mely a nevéhez fűződik, valóban alkalmas arra, hogy kizárjon minden „sztori”-t, de alapformájában az emocionális rezdülést, vagy annak indikálását is.

Labanét valamelyest megelőzte François Delsarte mozdulatelemzése, aki már a 19. század második felében térirányok, a testhez viszonyított szögek és fokok alapján tulajdonít jelentést a mozdulatnak. Ugyan módszerének vezérelve az, hogy emóció és mozdulat egymást determinálják, de a kiindulópontja nem a történetmesélés (narráció). Tanait, mint a Denishawn-iskola anyagának

egyik alappilléret, méltán nevezhetjük az amerikai modern tánc elméleti bázisának.

„Absztrakt expresszionizmus?”

Az alcímben szereplő idézet szerzője, Alwin Nikolais,¹ egy jóval későbbi, a posztmodern amerikai újító generáció tagja, egyike volt azoknak, akik amellet, hogy színpadi műveket alkottak, írásban is kifejtették alkotóművészetük szándékait. „A táncos jelenléte a térben már önmagában is megüt egy hangot. A festő minősíteni tudja egy ecsetvonás erejét azzal, hogy a vásznon hol helyezi el: különböző elhelyezésekkel keresheti és találhatja meg a szépséget. A táncos is vonalakat rajzol a testével a térben. És ha nincs meg ez a koncentrált, élő viszonya a térrel, akkor az egész munkája halott: kimondatlan, előadatlan. És ha két vagy több táncosról van szó (és itt most zárjuk ki az emberi kapcsolatokat, mint például férfi-nő találkozás), akkor gyönyörű műszerek tér- és időbeli zenéje érvényesül. Absztrakt expresszionizmus? Lehet. De erről szól a klasszikus balett is, ha lefejtjük róla a romantikus erotikát... Egy olyan természetéről szól, amelynek az ember maga csak az egyik része a sok közül” (Brown, Mindlin és Woodford 1998, 119). A pusztá mozdulattal, a nyelven túlival, az univerzálissal fejez ki Nikolais absztrakt előadása.

Mit ért mindebből a néző?

„Nem azzal tesszük lehetővé a nézőnek egy történet megfigyeltését, hogy felfedjük előtte »igazi értelmét«, hanem azzal, hogy biztosítjuk számára azokat a feltételeket, amelyek között önmagának tehet fel kérdéseket az értelemről” (Barba 2001, 121). Nyilván, minél több kapaszkodót kap a néző, annál kevésbé kell „megdolgoznia” az élményért, az értésért. A drámaalapú színház legerősebb „kapaszkodója” a cselekmény, melyet az adott nyelvet ismerő néző számára egyként érthető szöveg segít értelmezni. Ennek segítségével bontakozhat ki számára legkönnyebben a „tartalom”, a „tanulság”. De akár szavak nélkül is: a néző mindenképp arra vevő, abba tud bekapcsolódni, ha a színpadon valami olyasmi történik, amely hasonlítható a saját élete eseményeihez, olyan emberek állnak ott, akikhez könnyedén hasonlíthatja saját magát. A színházban is elsődlegesen az előadó arcát nézzük, mert a dialógusok szövege mellett az azt kísérő metakommunikáció (elsősorban az arc, majd közvetlenül utána a kézzel) az automatikus kapaszkodó.

Így aztán a táncelőadások nézői is elsődlegesen az arcot nézik. És valóban itt dől el, hogy egy táncvariáció a szerelemről, a gyűlöletről vagy a félelemtől stb. „szól”, az arcon található erre vonatkozó „instant” útmutató. A cselekményes balett előadásai esetében ez jól be is válik, ám a tiszta tánc színpadán (és akár a cselekményes balett előadásában nem „pantomimikus”, tiszta táncrészletek esetén is) – mi lehet a kapaszkodó? Mi motiválja az alkotót, és ebből mi hat a nézőre ilyenkor?

„A művészet [...] ösztönenergiák és [...] vágyak felszabadításának társadalmilag elfogadható területe” (Sigmund Freud, idézi Farkas 1997). Freud nyomán tehát sommázza elmondható, hogy a művészet vágykielés a művész részéről az egyik oldalon, a befogadó részéről a másikon. „A test iránti vágy irányítja a befogadói attitűdöket” (Jákfalvi 2006, 105). De a ténynél érdekesebb, mert árnyaltabb a „miként”: a nézői azonosulás mechanizmusa, az élmény, amelyet nem a történetmesélés adta kapaszkodó segít, hanem a látható test mozgásának közvetlen hatása. Az, mely által szívünk gyorsabban dobog, feszültebb testtartással ülünk, netán jólesően elengedjük magunkat: a (test)mozgás látványa életre kelti saját nézői testünket.

¹ Alwin Nikolais (1910–1993) amerikai koreográfus, zeneszerző, iparművész-tervező, tanár.

„Egy mozdulat számtalan jelentéssel bírhat. A néző életrajzi kontextusa határozza meg a színpadon lejátszódó folyamatok érzékelését és értelmezését” (Barba 2001, 208). A néző életrajzi kontextusába a kultúra, történelmi és társadalmi meghatározottság, életkor, szellemi, sőt fizikai adottságok is mind beleértendőek. Az is életrajzi kontextus függvénye, hogyan nézi: „fogadja be”, „érti” a néző a táncot, és még konkrétabban: az azt előadó testet.

Optimális esetben a néző nem *voyeur*, hanem testileg azonosul, ott van, benne az általa látott-hallott történetben, *megéli* azt (az „élmény” vagy a német „Erlebnis” szavak tömören ezt fejezik ki). De mi ez a történet, amiben benne vagyok, ami az élményt adja? Biztos, hogy nem mindenben egyezik a mellettem ülő nézőével, sőt – és íme, a legtöbb néző, kritikaolvasó problémája – az alkotóéval és az előadóéval sem! Ugyanis nem elhanyagolható a tény, hogy nemcsak a nézőt, hanem az alkotót is saját életrajzi kontextusa határozza meg ott és akkor, amikor művét elkészíti és/vagy előadja. Több ponton találkozhat tehát az alkotói/előadói élmény a nézőével, de nem feltétlenül az alkotó vagy a néző elégtelenségét jelzi, ha mégsem, vagy csak részlegesen.

Nézői befogadás a 20-21. század fordulóján

A tempó, a „klipszerű” látásmód a 20. század végétől jellemző befogadói mód. A gyorsaság azonban magával vonhatja a felszínességet, az elmélyülés hiányát, hisz a látvány így nem hatol a mélységig. Sokszor nem is baj, ha „nem értjük” (lásd némely reklám nem túl következetes időrendbeli „linearitását”), a piktogramok pedig immár kényelmesen dekódolható univerzális tartalmú útjelzők. Ám éppen ma, amikor mindent „magyarázva” kapunk, különösen izgalmas a kérdés: mit értünk a kevésbé konszenzusos, nem csupán a felületet érintő, és ott el is pukkanó jelekből? Hogyan tudunk mélyebbre hatóan figyelni?

Talán nem véletlen, hogy napjainkban ismét felerősödött az igény a távol-keleti kultúrák másféle figyelemkoncentrációja iránt, egyfajta teljesség elérésének reményében. Zeami mester a közönség „benső fülének” és „benső szemének” megnyitására beszél a no-színháznak szánt útmutatójában (Vekerdy 1988, 30) – odáig kell elérnünk a színpadról. Merce Cunningham absztrakt kombinációi láttán (vagy említhetnénk a 24 hatyú egységes pózváltásait is *A hatyúk tavában*), „mankók” híján a néző másképpen keres értelmet.

A nézőnek tehát két „választása” van: vagy unatkozik, mert kirekesztettnek érzi magát, vagy mozgósítania kell magában egy más jellegű figyelmet. A mozgósítás maga az, ami nehéz, mert a „más jelleg” inkább felszabadításban áll: szabadabban kell tudnia befogadni az érzéki impulzusokat, a látott, hallott, s akár a testben érzékelt hatásoknak szabad utat engedni, és nem mindenáron a szellemi kontroll által cenzúrázva továbbengedni.

A nézői befogadást erősen befolyásolják előzetes kulturális ismeretek, valamint a nyitottság arra a tényre, hogy az alkotó, az előadó és a néző életrajzi kontextusa nem lehet pontos átfedésben. S mivel a néző életrajzi kontextusa nagyon sok ponton eltér az alkotóétól és az előadóétól, nagy valószínűséggel kérdéses és nyitott marad, hogy vajon ugyanazt értik-e egy adott jel, jelenség, színpadi történet alatt. Az alkotónak el kell fogadnia, hogy ha a néző nem rendelkezik bőséges előzetes tapasztalattal és ismeretanyaggal, akkor esetleg még kevesebb ponton kerül átfedésbe az alkotói/előadói és a nézői értelmezés. Ezzel a ténnyel azonban a kritika írására vállalkozó „hivatásos” nézőnek is tisztában kell lennie.

Ugyanígy az alkotónak és az előadónak is illik nyitottnak lennie arra a tényre, hogy a kritikus is egy saját életrajzi kontextussal rendelkező néző, aki ugyan rendelkezik (vagy legalábbis rendelkeznie illik) az imént jelzett szélesebb körű kulturális ismeretanyaggal, mégsem fog soha pontosan találkozni az ő értelmezése sem az alkotóéval, sem többi nézőével.

- Barba, E. (2001): *Papírkenu*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Brown, J. M., Mindlin, N. és Woodford, C. H. (1998, szerk.): *The Vision of Modern Dance*. Dance Books, London.
- Farkas András (1997, szerk.): *Vizuális művészetek pszichológiája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Jákfalvi Magdolna (2006): *Avantgárd – Színház – Politika*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Plessner, H. (1995): Az érzékek antropológiája. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége*. Ikon Kiadó – ELTE Budapest.
- Sallis, J. (2002): Mimészis és a művészet vége. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat Kiadó, Budapest. 179–193.
- Vekerdy Tamás (1988): *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Waldenfels, B. (2000): *Das leibliche Selbst*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

A társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatása a táncnyelvek fejlődésére

A 21. század hazai közéletében – és nemzetközi szinten ugyancsak – gyakran felmerülő téma a politika és a kultúra kényes kapcsolata. Az Európai Unió Alapjogi Chartájának 13. cikkelye úgy rendelkezik, hogy „a művészet és a tudományos kutatás szabad”, az Európai Bizottság „Európai kulturális program a globalizálódó világban” című közleményének egyik fő célja pedig: „a kulturális sokszínűség és a kultúrák közötti párbeszéd előmozdítása”. Az is kérdés azonban, hogy az egyes államok (kulturál)politikái mit tekintenek például *szabadnak*.

A két fogalom (kultúra, politika) definíciójának vizsgálata alapján azok egymástól való látszólagos távolsága is csökken. A kultúra¹ „általános fogalmát meghatározhatjuk egyrészt valamiféle olyan teremtő tevékenykedés felől, mely egyfajta belső viszonyulást és magatartást fejez ki, másrészt e tevékenységek objektivációi, tehát a vallás és az állam, a művészet, a tudomány, a nyelv, a jog stb. felől is. Azaz a kultúra fogalma magába foglal mindenfajta teremtő tevékenységet és azok eredményeit, ekképp valamiféle értéket is” (Kondor é. n.). A politika² az a közösségi és egyéni tevékenység, amely a hatalom megszerzésére vagy megtartására, a társadalmi, gazdasági és hatalmi viszonyok fenntartására vagy megváltoztatására, az állami és közügyek intézésére irányul.³ „Ha megnézzük a politika szó eredetét, feloldódik a látszólagos ellentmondás politika és kultúra között. [...] A politika és a kultúra ugyanabban a térben, az emberek közötti térben, világunkban kap játéktérrel. Ha az állam a kultúrát ápolja, fejleszti (vagy mint a Kádár-diktatúrában: támogatja, túri vagy tiltja), vagy ha nem avatkozik bele, csak éppen vegetálásra ítéli, veszni hagyja: ez kultúrpolitika” (Fázsy 2013).

A téma vizsgálatára egy viszonylag új interdiszciplináris tudományág, a kritikai kultúrakutatás is létrejött, melynek meghatározására „az a definíció látszik a legpontosabbnak, hogy a kritikai kultúrakutatás a kultúra és a politika összefonódásának kutatása a mindennapi életben. A kulturálisnak és politikainak nevezett társadalmi jelenségegyüttesek természetesen számtalan szalon kapcsolódnak össze, és pontosan ennek tudatosítása a kultúrakutatás célja” (Vörös és Nagy é. n.).

Ebben a fejezetben tehát tulajdonképpen a *kritikai kultúrakutatás szemszögéből* vizsgálom meg a tánc történet évszázadait, illetve azon belül a társadalmi és politikai viszonyok változásainak hatását a klasszikus táncnyelvek – elsősorban a balett – fejlődésére.

Az *ókori klasszikus táncművészet* esetében a vallás, a társadalom és a művészetek – azon belül is a tánc – szoros szimbiózisban fejlődtek. Egyiptomban az egymást váltó uralkodói dinasztiák különböző istenek kultuszát helyezték előtérbe, így a rituális táncok célja, kifejezési módja és hangulata is alakult, s ennek megfelelően a táncok stílusa, és valószínűsíthetően *táncnyelve* is. A társadalmi-politikai rendet meghatározó különböző keleti vallások és filozófiák ismerete is némi támpontot adhat arra, hogy milyen karakterű táncművészet kapcsolódhatott hozzájuk, azonban a régi korok táncairól leginkább csak képzőművészeti ábrázolások és irodalmi, történeti alkotások leírásai segítségével tájékozódhatunk. Így összességében csak kevés biztosat állíthatunk többsé-

¹ A szó eredete: *colere* (lat.): művel, lakik, gondolkodik valamiről, gondját viseli, ellát, ápol, díszít, nemesít, kiművel, gyakorol. A kultúra szinonimája: művelődés.

² A szó eredeti jelentése: közélet. Ebben az értelemben tehát mindenki, aki részt vesz a közéletben, tevékeny (aktív) vagy tétlen (passzív) politikát folytat.

³ <http://meszotar.hu/keres-politika>

gükről. Talán a leginkább változatlan formában fennmaradt indiai táncokból lehet a legnagyobb biztonsággal következtetni azok ókori és középkori megjelenésére: a közös vonások ellenére a négy nagy indiai iskola táncain is meglátszik, hogy eltérő időben, térben és társadalmi körülmények között keletkeztek. India különböző államok szövetsége volt, és ugyan az egységes kulturális hagyományt a szanszkrit nyelven írt sásztrák határozták meg, de minden területnek kialakult a saját stílusa, így a *saját táncnyelve* is. Például a kathak iskola újabb eredetű: a *nagymogulok udvarában* fejlődött ki a 16. század elején. A mogul korszak az indiai kultúra egyik kimagasló periódusa. Az alapvetően perzsa műveltségű nagymogulok fényes udvart tartottak, támogatták a művészeket, s mohamedán vallásuk és kapcsolataik révén jelentős perzsa és arab hatást közvetítettek az indiai művészethez. A kathak elegáns, finom virtuóz jellege is mutatja udvari eredetét, de a többi stílushoz képest intellektuális és hideg. Másfél évszázaddal a Napkirály udvari balettjeit megelőzően tehát Indiában már kialakult egy hasonlóan reprezentatív táncélet, a táncnyelv letisztulását, klasszicizálódását eredményezve.

A „társadalom” talán nem támogatta sehol annyira a kultúrát, nem lélegzett vele úgy együtt sehol, mint az *athéni demokráciában*. A színházlátogatás nemhogy mindenki számára elérhető volt, de kötelesség, sőt polgári igény is. „A polgár méltóságát és felelősségét egyaránt védi és megköveteli a társadalom – és ebben talán nem is annyira a sokat emlegetett szolóni reformok hoztak döntő fordulatot, hanem inkább a tény, hogy Szolón társadalmi és etikai magatartása, irodalmat művelő és művészetet kedvelő habitusa példaképpé válik Athénban. [...] Ráadásul a drámai és kórusversenyeket megfelelően látványos társadalmi eseményekkel köritették: kitüntették azokat, akik Athén városának érdekében kiemelkedő tetteket vittek végbe, a harcokban elesett katonák árváit Athén népe megáldotta, az ünnep idejére kiengedték börtöneikből a gonosztevőket” (Sebestyén 2009).

A *mecénás* szó Maecenas római arisztokrata nevéből származik: olyan irodalom és művészetpártoló, aki anyagi gondtalanságot biztosít pártfogoltjának, ha az általa megszabott elveket, célokat, terveket magas művészi fokon hirdeti műveiben. A pártfogó nemcsak magas rangú személy lehetett, hanem az egyház, az állam vagy más intézmény is. A mecenatúra végigkíséri a művészet egész történetét. A középkorban a legfőbb művészetpártoló az egyház volt, mely Istent dicsőítő irodalmi és képzőművészeti alkotásokat rendelt saját hatalmának megerősítésére, a hívek tanítására és elkápráztatására, a kereszténység történetét ismerve azonban tudjuk, a táncot inkább üldözték és tiltották. A balett mégis megszületett: ennek dátumát szintén egy mecénás, *Gian Galeazzo Sforza herceg esküvőjéhez* kötjük (Milánó, 1489). A reneszánsz művészet virágkorában az olasz városok fejedelmi udvaraiban a díszes ünnepek egyre inkább elmaradhatatlan részét képezték a nagyszabású táncjelenetek. A táncmestereknek minden alkalomra, és minden színpadra állított történethez friss táncokat kellett alkotniuk, így a korabeli társastáncok lépésanyagát nemcsak kreatívan kellett kombinálniuk, de hozzá kellett járulniuk a *táncnyelv gyarapodásához* is.

„Hogy a tánc, mint minden más művészet, szoros kapcsolatban fejlődött a gazdasági, politikai és társadalmi léttel, a renaissance táncai is megmutatják” (Vályi 1953, 9). A korai reneszánsz idején, a 15. században a kézművesek és a gazdag polgárság még ugyanazokat a vidám, játékos, gyors táncokat járták. A gazdasági körülmények változásával a polgárság szegényebb része függő lett a gazdag, feudális jellegű udvarokat fenntartó polgárságtól. Ezekben az udvarokban a polgárokból lett fejedelmek és uralkodók táncmesterei éppen a népi eredetű táncincset nemesítették és foglalták szabályokba (Vályi 1953). A 16. században a hosszú idő alatt kikristályosodott társastáncok lépéseit jegyezték le, a könyvekben közölt kombinációk pedig a maestrók (táncmesterek) saját alkotásai voltak. Így lett a néptáncokból több lépcsőben mütánc: a ballo.

Az itáliai mesterek szétszóródtak Európában, hazájukban pedig a spanyol és francia befolyás is jelentős volt: így a *három nemzet táncgyománnyai erősen hatottak egymásra*. A 16. század ele-

jéig az olasz társastáncok vezetnek, majd azok az olasz táncmesterek is hódolnak a „spanyol és francia divatnak”, akik hazájukban maradtak. A 16. században külön feltűntetik, hogy hogyan kell bizonyos lépéseket „all’Italiana”, „alla Spagnuola”, „alla Francese” táncolni. Politikailag ez azt jelentette, hogy egy adott itáliai területen a tánc stílusában is megmutatkozott, hogy éppen melyik hatalom volt jelen megszállóként. *A reneszánsz legismertebb pártfogója Lorenzo de Medici volt*, aki már függetlenséget is biztosított művészbáráinak, többek között Botticellinek, Verrocchióknak, Leonardo da Vincinek és a fiatal Michelangelónak. A milánói Mediciek szenvedélyes balettbarátok voltak, ők alapították az első táncakadémiát Pompeo Diabonó, a 16. század egyik leghíresebb táncmesterének vezetésével, és Lorenzo maga is híres táncos és komponista volt. Leszármazottai, Medici Katalin francia királyné és fia, III. Henrik szintén a balett történetének jelentős alakjaivá váltak, és nemcsak támogatóként, hiszen Katalin ugyanúgy táncolt és koreografált, mint az apja, és ő vitte magával Párizsba Diabonót, majd Baldassare Belgiojosót, a híres hegedűst és táncmestert.

A barokkban a táncművészet fejlődése még inkább felgyorsult, s ebben hangsúlyos volt a fejedelmi és királyi udvarok szerepe. A különböző uralkodók fényűző reprezentációs törekvései a balett történetében sokszor jelentették a biztos hátteret ennek a nagy költséggel megvalósítható műfajnak a fejlődéséhez – s ebben a követendő példa, nemcsak saját korában, de később is, *XIV. Lajos udvara*. (Az orosz cárok közül a szintén a 17-18. század fordulóján uralkodó, birodalmát európai mintára átszervező I. (Nagy) Péter cár vezette be az udvari balettelőadásokat, és még Jules Perrot-t és Marius Petipát is hasonló pompás előadások reményében foglalkoztatták Szentpéterváron I. Miklós cár és utódai idején, a 19. században.) A versailles-i kastély az európai kastélyépítészet csúcspontját, az abszolút hatalom szimbólumát jelentette, akárcsak a király által is magas szinten művelt és támogatott művészeti ág, a balett látványos előadásai. A királyi palota kertjének szimmetrikusan elrendezett, gondosan nyesett fái visszaköszöntek a koreográfiák mértani rendjében, a táncosok alakzataiban. Baldassare Castiglione *Il cortegiano* (Az udvari ember) című illemtankönyve már a 16. századi Itáliában részletes utasításokat adott arra, hogy mikor mit illik tenni vagy éppen táncolni: a francia királyi udvarban tehát nem a fesztelenség, hanem a szabályozottság volt a cél. „Fogadásra menni a királyhoz, az ajtóban meghajolni, néhány lépést előremenni, ismét bókolni, a kérvényt megcsókolni, átadni, majd megint meghajolni, végül arccal a király felé fordulva kihátrálni, tánc ez is, valóságos kis balettjelenet. *Az egész udvari élet szakadatlan koreográfiai gyakorlat*, még a vívást, a párbajt is koreográfiai szabályok szerint rendezték. A tánc így valóban fontos része lett a nevelésnek, és szabályainak elsajátítása éveken át tartó, naponta több órás leckéket igényelt” (Vitányi 1963, 105). Nem nehéz látni, hogy ez is mind politika: a mindennapi rituálék és a tánc kölcsönösen hatottak egymásra, sőt a határt is nehezen lehetett volna meghúzni közöttük.

„A kultúra feltételezi, hogy a társadalmi, a művészeti, a gazdasági élet vonásai között magas stílusjegység él. Minden jelenség mögött ugyanaz a szellem áll, amely saját maga számára különös és egyszeri kifinomult életlehetőséget teremt” (Hamvas Béla; idézi Fázsy 2013). Éppen XIV. Lajos korát megvizsgálva a jelenségek és a művészeti alkotások – így az udvari balett műfaja – mögött lehet látni a stílusjegységet, a (kor)szellemet. A francia minta egész Európában elterjedt, így a balett műfaja is: Varsóban már XIII. Lajos uralkodásával egy időben, 1638-ban olasz táncosokat szerepeltettek az új színházteremben, a 18. századi Bécsben pedig Európa egyik legjobb társulata működött, mint ahogy Esterházy „Fényes” Miklós eszterházi (ma: fertődi) kastélyában is rendezettek az opera- és balettelőadások, Joseph Haydn pedig évtizedekig, 1766-tól 1790-ig zenésze és zenekarvezetője volt.

Érdekes vonulatot jelent a *jezsuita rend szerepe a táncművészet történetében* – tudatában annak, hogy a kereszténység korábban kifejezetten üldözte a táncot. Az egyik jelentős táncművet Jehan

Tabourot jezsuita pap írta – igaz, Thoinot Arbeau álnéven – *Orchésographie* címmel (1589) a késő reneszánsz társastáncokról, és a rokokó színpadi tánc esztétikáját is egy jezsuita tanító, Claude François Ménéstrier dolgozta ki *Les Ballets anciens et modernes, selon les Règles du Théâtre* (Régi és új balettek a színház szabályai szerint) címmel (1682). Tehette ezt annak alapján, hogy a jezsuita kollégiumokban a barokk idején vallásos ünnepségeken és iskolai előadásokon baletteket is bemutattak. Ménéstrier műveit, a *Destinée de Lyon* és a *L'autelde Lyon* című táncjátékokat XIV. Lajosnak adták elő a lyoni jezsuita Szentháromság Kollégiumban. Így volt ez Magyarország történetében is: a színpadi táncos-pantomimikus iskoladrámák tulajdonképpen az első balettelőadások voltak Nagyszében vagy Nagyszombat iskoláiban a 17. század végén.

A 17. századi Ázsia és Európa táncművészetében egymással ellentétes irányba mozdult el a nők színpadi jelenlétének kérdése. Japánban épp akkor szorult ki a női tánc egy 1629-es császári rendelet következtében a színpadokról, amikor Európában lassan lehetőséget kaptak a színpadi fellépésre az első polgári származású, de akadémián képzett balerinák. 1681-ben a párizsi közönség tapsolhatott az első hivatásos táncosnőnek, míg a távol-keleti országban már csak a gésák vitték tovább a női táncot, igaz, hasonlóan szigorú iskola felügyelete alatt. A nagy tudású balerinák megjelenése a színpadokon nem hozott rögtön ugrásszerű fejlődést a balett formanyelve szempontjából. Ehhez egy évszázadnak kellett még eltelnie, és a táncművek tematikájának el kellett szakadnia a sokáig megszokott mitológiától.

A felvilágosodás és a polgári forradalmak hatására a nép – mint az ősi, eredeti tudás, a „tisza forrás” letéteményese – az érdeklődés középpontjába került. A paraszti kultúra fennmaradását a színhagyomány biztosította, így az arisztokrata szándékoktól függetlenül őrizte meg a maga rusztikus művészi formáit az évszázadok folyamán. Anglia és Franciaország után a többi európai országban is eljutnak a néptáncok a nemesi és polgári báltermekbe, majd fokozatosan a színpadokra is. Johann Gottfried Herder filozófiája szerint a népművészet már nem „alacsonyabb rangú” művészet, és nem is egyszerűen forrás, vagy egy régebbi kor emlékeinek halmaza, hanem a néplélek kifejezése, a humanizmus felé törő szellem fejlődésének önabrázolója. A country dance-ot Angliában a parasztság táncolta, s még a puritanizmus sem tilthatta be értelmetlen és vidám szórakozását. A franciában contredanse-nak nevezett tánc tagadása volt mindannak, amit a menüett jelentett: a kifinomult szertartásosság és merevség helyébe az egyszerű, könnyű és gyors lépés állt, amit mindenki hamar elsajátíthatott. A játékos, vidám és friss country dance divatja után, a szintén brit eredetű fegyvertáncból lett lancier hódított, majd a 19. században a lengyel és magyar táncok európai elterjedése volt megfigyelhető – nem utolsósorban a bukott forradalmak iránti szolidaritásnak köszönhetően. Antoine Bournonville, a romantika emblematikus koreográfusának, August Bournonville-nek az apja, francia létére egy magyar táncal aratta legnagyobb sikereit táncosként, a forradalom eszméinek meggyőződéses híveként pedig „forradalmi polkát” és „köztársaságpárti cotillont” koreografált. Fia „művészi pályafutása jól mutatja az olasz-francia balettművészet útját a felvilágosodástól a romantikáig vezető szakaszon, a polgári ízlés szentimentalizmusba hanyatlását, a napóleoni háborúk utáni hangulatot, és az új táncművészet kibontakozásához vezető utat” (Vályi 1969, 197).

A forradalmak eredményeiben csalódott művészek a felvilágosult racionalizmusból a romantika eszményeihez menekültek. A népművészet iránti érdeklődésük azonban nem változott, csak a jóval ismeretlenebb, és ezáltal egzotikusabb kelet-európai és ázsiai, távol-keleti táncok felé is irányult. A franciáktól kapott névvel – mely a táncok európai elterjedését és népszerűségét is jól bizonyítja – előbb a lassú, méltóságteljes lengyel polonéz, majd ennek gyors záró tánc, a krakoviak vonult be a báltermekbe, akárcsak a magyar csárdás és a spanyol cachucha.

Politikai okokkal – az állandó restaurációkkal – magyarázható az is, hogy a kontratáncok sohaig tartották magukat a divatban, pedig formái jegyeik már nem feleltek meg a kor ízlésének. A

polgárság fokozatos megerősödése azonban azoknak a páros táncoknak kedvezett, amelyek a néptáncok friss lendületét, elementáris erejét vitték a báltermek, táncsemények világába. A természetességet, a szenvedélyt fejezte ki minden mesterkélettség nélkül a német keringő, mely a dreher és a ländler nevű néptáncokból fejlődött ki. „Karaktert, kifejezést, lelket, szenvedélyt – mindent, amit ez az újabb kor a táncról követelt, azt adta a valcer” (Curt Sachs, idézi Vitányi 1963, 180). A valcer, a cseh eredetű polka, és a többi új, népi gyökerű európai társastánc a győztes polgárság magabiztosságát testesítette meg, és kiszorította a finomkodó régi táncokat, sőt a valcer a német egység szimbólumává vált.

A nemzeti karakterű társastáncok hamar felkerültek a balettszínpadokra is (ma már karaktertáncoknak hívjuk őket). 1789 július 1-én, tehát a francia forradalom előtti napokban mutatták be Jean Bercher Dauberval *A szalma balettje, avagy egy lépés választja el a rosszat a jótól* című produkcióját a Grand Théâtre de Bordeaux-ban. A két évvel későbbi londoni premier idejére *A rosszul örökölt lányra* (La Fille mal gardée) átkeresztelt balett jelenti az átmenetet a noverre-i ballet d'action és a romantika között. Dauberval, a nagy balettreformátor, Jean-Georges Noverre tanítványa és híve volt, de míg a mester a balett formanyelvében kevés előrelépést hozott, addig a tehetségesebb koreográfusnak bizonyuló tanítványnak sikerült valóban táncal kifejezni érzelmeket és cselekményt. Ráadásul ez volt az első balett hús-vér polgári szereplőkkel, hétköznapi témával a mitológiai tematika több évszázados divatja után. Lényeges különbségei ellenére sokan a romantikus balettek korszakának nyitányaként, előfutáraként tekintenek erre bemutatóra (a szerelmesek itt még csak a való világban küzdenek meg a szerelmükért, nincsenek földöntúli és/vagy egzotikus szereplők). A mai nemzetközi balettrepertoárnak ez a kedves mű még mindig stabil része – igaz, az eredeti koreográfia már nem látható, mégis a legrégebbiről fennmaradt balettként tekintünk rá.



1. kép: Fanny Elssler cachuchát táncol⁵

Korabeli sikerét a jól követhető, szórakoztató történet mellett a koreográfia színvonala is indokolhatta. Dauberval kiváló demikarakter⁴ táncosként egy friss, étellel teli karakterbalettet vitt színre: kerülte az udvari táncokat, használta viszont a contredanse és a gavotte balettkomédiába illő mozdulatait, és a házimunkák (söprés, köpülés, fonás) adta mozgásléteket. Noverre másik tanítványa, Pierre Gardel, Robespierre munkatársaként a forradalom idején a *Marseillaise* alapján készült életképeket mutatott be a Párizsi Operában az új eszmények és a polgárság erejének ünnepeként. Ez a mű nem került be a balett nagykönyvébe, ahogy a *Dansomanie* című szórakoztató divertissement sem, melyben a valcer először került párizsi színpadra. A franciák saját, a voltából származtatott keringője szökkenős jellegű volt: lépései a valse jeté és a valse sauté – hasonlóan a balett két kisugrásának nevéhez.

A történelmi eseményeknek a karaktertáncok színpadi előadására gyakorolt hatásához egy érdekes adalék, hogy a kor egyik vezető balerinája, „Fanny Elssler 1840 táján a lengyelek akkori fájalmát át-

⁴ A nemes megjelenésű (inkább nyúlánkabb) *danseur noble* és az alacsonyabb *karaktertáncos* közötti táncos típus megnevezése.

⁵ A kép forrása: http://en.wikipedia.org/wiki/Fanny_Elssler#mediaviewer/File:Elssler_Cachucha.jpg



2. kép: A rosszul örzött lány című balettet ihlető metszet⁶

érezve, bizonyos fokú melankóliát vitt a lengyel táncok előadásába” (Vályi 1969, 188), vagyis a függetlenségéért küzdő nép eredetileg vidám tánca karakterében más színezetet kapott a művészi szolidaritás jegyében.

A polgári színházi rendszer európai elterjedésével az üzemszerűen működő teátrumok foglalkoztatták az intézményesített képzésekben – így az egyre több helyen létesülő táncakadémiákon vagy operai balettiskolákban – nevelt *hivatásos* művészeket, s így a művészet gyakorlását elválasztották a hétköznapi emberektől. A színházak előadásait a nép egésze nem látogathatta (ahogy az udvari balettek előadásait sem), legfeljebb a jegyeket megvásároló nemesség, és a polgárság egy része. Így különült el végleg egymástól a balett, mint „magasművészet”, a közhasználatú művészet mindkét formájától, a forrásául szolgáló népművészettől és a közhasználatú, azaz társastáncától. Ez a szétválás nagyjából a 18. és 19. század fordulóján vált teljessé.

Noverre-től a romantikus balettig a Bournonville család táncos nemzedékei vezetnek. August Bournonville az apja által követett polgári eszményen és noverre-i esztétikán is túllépett: „Az áltragikus rendszer, Noverre minden zsenialitása mellett, nem tudta elkerülni saját kortársainak gúnyolódását. Az, hogy az istenek, szellemek és tündérek táncolva mozognak, rendjén valónak látszik; a franciáknak még tetszett is, hogy a pásztorjátékok hősei sevres-i porcelánszoborcskákra hasonlítsanak; de nem tudtak megbékélni azzal, hogy a tragikus személyek, akik olyan képet nyújtanak, amelyet Baronnál és Lekainnál szoktak meg, vad *chassét* és *pas de bourrée*-t járni (Bournonville 1955, 16). Bournonville munkássága által egy új európai balettközpont is született: Dánia. „Egész költői gondolatvilágom Északkal áll kapcsolatban. Ha a díszítésbe kerül is bele valami francia, a lényeg mindig dán szellemű” (August Bournonville; idézi Vályi 1969, 197).

A romantika több évszázados elfojtásokat szabadított fel, melyeket a középkori egyház teocentrizmusa és a felvilágosodás racionalizmusa is fenntartott. A hétköznapiokból, a már akkor felgyorsult (a témát jól jelképezi a Jules Verne 1873-ban megjelent regénye, a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül*), iparosodott és kapitalizálódott világból, a pénzhajhászásból a babonák és varázslatok területére, tündérvilágokba, vagy távoli, kevésbé ismert, és más hitvilággal rendelkező kontinensekre, az irodalomban pedig még a tudományos-fantasztikum területére is menekültek. Az elvagyódás egészen szélsőséges példája a Jacques-Joseph Moreau francia pszichiáter által 1844-ben létrehozott Hasis Klub, melynek látogatói voltak Honoré Daumier és Eugène Delacroix festők, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, id. Alexandre Dumas, Honoré de Balzac és Théophile Gautier is. Baudelaire ott írta a *Romlás virágait*, s talán a drog okozta szinesztéziás élmények és a szimbolizmus kedvelt költői eszköze közötti szoros összefüggés alapján gyaníthatjuk, hogy az új stílus kialakulásában a bódító szereknek is fontos szerepük volt. Ám a többség maradt a romantika alkotója: „Kb. tíz alkalom után örökre lemondtunk erről a bódító szerről. Nem azért, mert

⁶ A kép forrása: <http://www.dansesaveclapume.com/a-la-barre/en-cours-d-histoire-la-fille-mal-garde-de-sa-creation-en-1789-a-la-vision-de-frederick-ashton/>

fizikai szenvedést okozott, hanem azért, mert az igazi irodalom csak a természetes álmokból merít ihletet...” (Théophile Gautier).⁷

A művészek – természetesen nemcsak a franciák: gondoljunk Petőfire (és az 1847-ben írt, A XIX. század költői című versére) és társaira – munkásságukban és a közéletben is egyre többet és határozottabban politizáltak: a romantikus dráma megszületése, az ún. Hernani csatája, is egyszerre volt színházi-művészettörténeti esemény és politikai tüntetés. Victor Hugo, a sikeres francia költő, regény- és drámaíró, a színház modernizálására készült, ahol még tartották magukat a klasszicista hagyományok, és a cenzúra is távol tartotta a romantikát. 1827 decemberében Cromwell-drámájának igazolására fontos értekezést adott ki, amelyet az irodalomtörténet Cromwell-előszóként tart nyilván. Ebben az elméleti munkájában fejtette ki haladó nézeteit a művészet szabadságáról, a klasszicista dráma hármas egysége béklyóinak megszüntetéséről, a groteszk modern szépségéről. A gyakorlati támadást a *Marion de Lorme* című drámája betiltása után a *Hernani* jelentette, mellyel Hugo megteremtette a romantikus dráma műfaját.⁸ Hugo rajongói, a romantikus dráma támogatói eljöttek az bemutatóra, köztük a romantikus költő, Gautier is, aki feltűnő piros mellényben ült a nézőtéren. „Jóval az előadás kezdete előtt ültünk be a Théâtre-Français nézőterére. Voltak közöttünk fiatal költők, fiatal festők, fiatal szobrászok – mindenki fiatal volt akkor! Lelkes és hittel teli, készen arra, hogy győzzön vagy meghaljon a nagy irodalmi csatában... Igen, hidegvérrel néztük a lárvaarcú, elmaradott gondolkodású urakat, a művészet, az ideálok, a szabadság és a költészet ellenségeit, akik az öregkori debilitástól remegő kézzel akarták elzárni a jövő kapuját. [...] Skalpokra vágytunk, de tudtuk, hogy csak parókákat szereztünk volna...” (Théophile Gautier).⁹ Bár a hagyomány az *Hernani* csatájaként említi az előadást, valójában nem került sor tettelegességre ezen az emlékező estén, évekkel később „a színházkritikus Gautier már kevesebbet foglalkozott magával a drámával, de annál többet az 1830-as *Hernani* csatájával”.¹⁰

A 19. század meghatározó, máig erős hatású művészetszemlélete, a romantika adta a balett történetének leginkább hangsúlyos időszakát: egy máig élő örökséget, követendő mintát, és a későbbi tagadás alapját is. „Ami titokzatos és távoli, földöntúli, mindaz intim és termékeny viszonyba került a balettel” (idézi Vályi 1969, 203) – fogalmazta meg ennek a táncművészetben



3. kép: Edgar Degas: Az *Ördög Róbert* balettje (1872)¹¹

⁷ http://hu.wikipedia.org/wiki/Théophile_Gautier

⁸ http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Hugo

⁹ http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Hugo

¹⁰ http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Hugo

¹¹ A kép forrása: <http://aurorartandsoul.files.wordpress.com/201203/edgar-degas-ballet-de-robert-le-diable-1872.jpg>

kiemelkedő jelentőségű korszaknak a lényegét Gautier, aki nemcsak költő és kritikus volt, de a legfontosabb balettek egyikének, a *Giselle*-nek (1841) a szövegírója is. A romantikus balett kezdetét azonban az *Ördög Róbert* című opera balettbetéjtől (1831) vagy a *Szilfid* című balett bemutatójától (1832) számoljuk. Mindkettőben Marie Taglioni táncolt apja, Philippe (Filippo) koreográfiájában, s a balett szövegkönyvét az opera tenor főszereplője, Adolphe Nourrit írta. Az *Ördög Róbert* 3. felvonásának balettbetéjtében bűnbánó elkárhozott apacák buja tánca volt látható, a *La Sylphide*-ben viszont már ártatlan és érinthetetlen tündérbe lesz szerelmes a fiatal és házasodni készülő földbirtokos (tehát még mindig polgári szereplő). A romantika a balett nyelv-



4. kép: Marie Taglioni *A szilfában*¹²

az Egyesült Államokban Henry Wikoff, az elnök felesége, Mary Todd Lincoln bizalmasának szervezésében. Európát pedig „elfoglalták” a francia balettmesterek Dániától a cári Oroszorszáig.

Ugyancsak ekkortájt jelent meg a könnyű műfaj is, melynek kialakulásához a társadalmi-gazdasági változások is hozzájárultak. A feudalizmusban ilyen szükséglet nem jelentkezett, mert abban még élt és virágzott a népművészet, de az ipari forradalmat követően ez is hanyatlani kezdett, s az így keletkezett űrt ki kellett tölteni. A szórakozásra vágyó nagyvárosok lakói a lokálok és orfeumok világában lelkesedtek a kánkánért, a kordax,



6. kép: Carlotta Grisi a *Giselle*-ben¹⁴

vének egyik leglátványosabb fejlődését hozta: a spicctánc, a szárnyaló ugrások, a lebegő pózok és a tetetlenség ábrázolását szolgáló kar- és felsőttestmunka (port de bras) által.

A balett műfaját ma globális művészeti ágnak tekinthetjük, s ennek kialakulása is a romantika idején kezdődött, hiszen a 19. század közepétől a közlekedés meggyorsult, a távolságok lerövidültek, s nemcsak a szárazföldön, Európán belül. Olyan gőzhajózási társaságok alakultak, melyek hajói menetrendszerű pontossággal közlekedtek a tengereken, s ez a tömeges kivándorlás mellett a művészek vendégszerelésének is kedvezett. Ha megnézzük a korszak vezető táncosainak az életútját, a számtalan európai balettközpont (Párizs, London, Bécs, Milánó, Szentpétervár, Koppenhága, München, Nápoly) mellett már ott találjuk New Yorkot is.

Fanny Elssler például 1840-től két éven át turnézott a nővérel



5. kép: Théophile Gautier önarcképe¹⁵

Ugyancsak ekkortájt jelent meg a könnyű műfaj is, melynek kialakulásához a társadalmi-gazdasági változások is hozzájárultak. A feudalizmusban ilyen szükséglet nem jelentkezett, mert abban még élt és virágzott a népművészet, de az ipari forradalmat követően ez is hanyatlani kezdett, s az így keletkezett űrt ki kellett tölteni. A szórakozásra vágyó nagyvárosok lakói a lokálok és orfeumok világában lelkesedtek a kánkánért, a kordax, a tarantella és a fandangó kései utódjáért. A kánkán a kikötővárosok, Marseille és Toulon matrózkocsmáiból indult el diadalútjára, aztán bevette Párizst is: a báltermekben és a kültelki mulatságokon, a főurak palotáiban és a kispolgár szerény szalonjában is egyaránt jelen volt. Végül felkerült a színpadra is: Offenbach *Orfeuszában* nyerte el végső művészi formáját. A kánkán több, mint egy szilaj, fékevesztett tánc: különös jelképe a rövid ideig fennálló második császárságnak, melynek a korrupció, a pénzvilág erői és a francia nacionalizmusra csapást mérő, németektől elszenvedett vereség vetettek végét.

A történelem aztán úgy hozta, hogy az európai polgárok a bukott forradalmak csalódásai után a romantikát is kiüresedettnek vélték: s valóban, a mechanikusan ismételt különböző típusú tündérlények már nem okoztak feltűnést, a nagy korszak balerinái visszavonultak, és a közönség nem volt kíváncsi ugyanazokra a művekre más előadókkal. A balettek fokozatosan háttérbe szorultak Nyugat-Európa operaházaiban, még Párizsban is, ahol nem kedvezett ennek a folyamatnak az sem, hogy leégett a rue Péletieren álló Opera, de a közben megbukott III. Napóleon udvari színházának szánt Garnier Opera még nem készült el. A harmadik köztársaság közönsége a zavaros bel- és külpolitikai helyzetben, a pénz által egyre inkább meghatározott világban csak rövid ideig tartó és változatos szórakozásra vágyott: divatba jött a keleti erotika, így Carlotta Grisi számára is egyre pikánsabb librettókat írt Eugene Scribe és Gautier, majd elárastották a színpadot a bacchanáliák, és eltűntek a férfitáncosok. A művészet is árucikk lett, a varieténél drágább balett ismét csak az operák betétszámaként volt jelen, vagy olyan típusú látványosságokban, mint a Milánóban bemutatott, a 19. század technikai vívmányait dicsőítő *Excelsior* című balett (mai szemmel: revü). Ez az 1881-ben keletkezett alkotás némi túlzással a futurizmus előképének is tekinthető: két okból mindenképp. Egyrészt megjelennek benne olyan tudományos és ipari találmányok, mint az elektromosság, a táviró vagy a gőzgép – sőt némi utóromantikus ízzel egzotikus helyszíneként az 1869-ben átadott Szezi-csatorna is –, másrészt ugyanúgy zsákutcának bizonyult a balett történetében, mint az „izmusok” későbbi táncba ültetésének kísérletei. A szórakozást hajszoló balettománok ízléséhez alkalmazkodó egykori eszményi műfaj a 19. század végére kiüresedett, a táncnyelv sem fejlődött tovább, így megjelentek heves támadói, a tánc forradalmárai. „Ellensége vagyok a balettnak, mert abszurd és hamis” (idézi Vályi 1969, 227) – vallotta Isadora Duncan, a tánc megújítóinak egyik úttörője.

S hogy a balett mégsem tűnt el örökre, az ismét a francia művészeknek és a még feudális viszonyok között működő cári Oroszországnak köszönhető. A cári színházak története egyidős az első francia polgári színházakéval a 17. századtól kezdődően, azonban lényeges különbség, hogy ezekben jobbágyi származásúak voltak a fellépők: gyakran cárok, cárnők pártfogásában. A színpadra kerülő táncok pedig orosz néptáncok voltak, talán ezért is olyan fontos a karaktertánc az orosz balett elkövetkező évszázadaiban (és a 21. században is még a legnagyobb hangsúllyal Oroszországban van jelen ez a tárgy az oktatásban), és szintén ez a több száz éves „népi kapocs” lehet az oka a balett máig tartó hihetetlen népszerűségének a hétköznapi emberek körében. A 18. században „Oroszországban az udvari jellegű művészet sokkal jobban összeforrott a néppel, mint nyugaton” (Vályi 1969, 192), és már ebben a században megindult a szaktekintélyek „importja”: „lassan Oroszország lett az olasz-francia táncosok Mekkája” (Vályi 1969, 193). A tánc történet ezen szakaszában még a kiváló orosz szakemberek is idegen nevet vettek fel (Leszgorov Igor Valdberg néven alkotott), hogy aztán száz évvel később a nyugati balettművészek vegyének fel jobban csengő orosz neveket. Charles Lepicque és Charles Loius Didelot pedig meghonosították Noverre tanait az új orosz iskolában.

A francia mesterek beáramlásának folyamata az európai romantika nyugati hanyatlásával csak fokozódott. Pétervár lett az új balettközpont, ahol a cárok a francia abszolutizmus mintájára reprezentatív műfajjá emelték a balettművészetet. Itt alakult meg 1738-ban a világ második akadémiaja, majd 1837-ben Moszkvában is egy hasonló francia mesterek közreműködésével. Jules Perrot, Arthur Saint-Léon, Marius Petipa – valamint a dán Christian Johansson – egyedülállóan gazdag korszakot nyitottak a tánc történetben – a máig meghatározó érvényű balettklasszicizmusét.¹⁵

¹⁵ A klasszikus balett fogalma a klasszikus zenéhez hasonlóan több jelentésben is használatos. A klasszikus/komolyzene táncos szinonimája a köznyelvben a balett: azaz a legáltalánosabb műfaji megjelölés a nem néptáncos, nem társastáncos, nem színházi előadást kiszolgáló (operett, musical, színházi tánc), és nem modern utcai táncot használó színpadi produkcióra vagy táncnyelvre. S ekkor a balett és a modern, illetve kortárcs tánc fogalma egybecsúszik (ahogy Bartók vagy Ligeti is komolyzeneszerző, vagy akár 20. századi klasszikus zenészerző a köznyelvben, hiszen mégsem a dzsesszhez, vagy a

¹² A kép forrása: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sylphide_-_Marie_Taglioni_-1832_-2.jpg

¹³ A kép forrása: <http://claudialucia-malibrairie.blogspot.hu/2012/01/theophile-gautier-histoire-du.html>

¹⁴ A kép forrása: http://en.wikipedia.org/wiki/Carlotta_Grisi

Marius Petipa és munkatársa, az orosz Lev Ivanov 19. század végi koreográfusi munkássága pedig még a cárizmus bukását követően sem merült feledésbe, sőt világszerte elterjedt és ismertté vált.

A balett több évszázados népszerűsége Oroszországban olyan erős volt, hogy az 1917-es forradalom után ezt a kimondottan cári műfajt sem söpörték el az „új szelek”. Sőt „a szovjet kultúra terjesztéséről szóló alapokmány 1919 márciusában elrendelte, hogy a »művészet minden kincsét hozzáférhetővé kell tenni a dolgozók számára«” (Vályi 1969, 317), így egy ideig a jegyeket is ingyen adták, a klasszikus balettek előadásszáma pedig jelentősen megugrott. Természetesen az új művészeti esztétika, a szocialista realizmus minden művészeti ágban a kommunista eszmét és a sokoldalúan fejlődő szocialista embert akarta ábrázolni, így születtek a két világháború között a különböző „izmusok” jegyében kísérleti, és maradandónak nem bizonyuló alkotások. Az ideológia részéről érkező támadásokat a szakma nagyjai (Gorszkij, Tyihomirov, Geltzer [Moszkva], Lopukhov, Vaganova [Leningrád]) sikeresen visszaverték (az új nevén) Leningrádban és Moszkvában is, így a klasszikus balettek megúszták némi „pompátlantással”, és a szövegkönyvek kisebb módosításaival. A pozitív hős diadalának eszméje ugyanis átszivárgott a klasszikus balettek előadásaiba is: így változott meg *A hatyúk tava* tragikus apoteozisa is, és győzött a herceg a varázsló ellen: „happyszerűen”, életben maradva Odettel. „A pozitív hős kötelező szerepeltetése és diadala az epikus művekben, akár csak az esemény sor linearitásának elvárása azt a célt szolgálta, hogy a világ kiismerhetőségét, megváltoztathatóságát sugallja, egy olyan biztonságosságot, amelyben a jó ügy diadala elkerülhetetlen, a nemes eszmények pedig mindig megvalósulnak. A konfliktusteremtés szintén kiemelt helyet foglalt el a művészetben, szoros kapcsolatban a szocialista ideológia által képviselt felfogással: a szocializmus győzelme az osztályharc révén valósul meg.”¹⁶ Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij, az egyik legbefolyásosabb kultúrpolitikus, végül beérte annyival, hogy a kísérletező fiatalokat arra biztatta, hogy csináljanak bátran jobbat a cári örökségből megmaradt baletteknél, azonban a különböző irányzatok is széthúztak, és ki akarták sajátítani az új művészetet, de maradandót nem tudtak alkotni. A „szovjet balett” nyelvének kialakulására a klasszikus hagyományok talaján újító Fjodor Lopukhov volt a legnagyobb hatással, mert általa a balett nyelve egy sikeres szintézis útján fejlődött, az erőszakos reformok (géptánc, munkatánc, merev gesztusok) közben sorra életképtelenné bizonyultak, az avantgárd pedig igazán csak a szcenikában tudott érvényesülni.

A 20. század elején azonban lényegesebb események zajlottak az orosz balett – és a tánc – történetében Nyugat-Európában. 1909 és 1929 között Párizsban működött Szergej (Serge) Gyagilev *Orosz Balettje*, mely a műfaj igazi megújulásának otthona volt. Jelentős koreográfusai mind a balett nyelvének modern továbbgondolását hozták a tánc történetbe, és hatásuk szinte a teljes 20. századra érvényes volt világszerte. Mindannyian (Mihail Fokin, Vaclav Nizsinszkij, Léonide Massine, Bronislava Nijinska és George Balanchine)¹⁷ máshogy nyúltak a balett materiájához, de céljuk a korszerű kifejezés megtalálása és a hitelesség volt. Törekvéseik a neoklasszikustól a paralizáló modernitásig terjedtek, s az együttes felbomlása után a világ különböző országaiban dolgoztak tovább, és virágoztatták fel a helyi balettéletet. A Gyagilev Együttes alkotói a szovjet fordulat után nemkívánatosok lettek hazájukban, így történhetett, hogy például Balanchine is az amerikai balett atyja lett.

popzenéhez sorolandó). A tájékozottabbak klasszikus balettnak nevezik a spicc-cipőben (esetleg spicc-cipőben és tütüben) előadott baletteket: egybemosva így a romantikus, a klasszikus, a neoklasszikus és akár a modern balettet. Valójában pedig a tánc történetét a cári balett időszakát nevezi a klasszikus balett korszakának, amely így – ellentétben a zenével – a romantika után következik időrendben, egészen pontosan a romantikus balett klasszicizálódását jelenti.

Gál György Sándor szerint éppen a tánczene jelenti az egyik jelentős átmenetet a komolyzene és a könnyűzene között: egészen Bach nemesített táncformáitól Johann Strauszig, tehát a kategóriák határai nem élesek – s így van ez a balett, és a tánc egyéb formái között is akármelyik század eseményeit vizsgálva, a 20. században leginkább (Babits et al. 1963, 760).

¹⁶ A szocialista realizmusról lásd: <http://lexikon.kriterion.ro/szavak/4492/>

¹⁷ A nevek Magyarországon különböző írásmóddal váltak hagyományossá, és egyes nevek többféle verzióban is megtalálhatóak.

Georgij Melitonovics Balancsivadze újító szándékú próbálkozásainak és a friss szovjethatalomnak köszönheti, hogy az újvilág meghatározó koreográfusa, és a markánsan megkülönböztethető *amerikai stílus* (a róla elnevezett Balanchine-stílus) megteremtője lett. Miután elbocsátással fenyegették meg a kísérleti együttesében folytatott munkája miatt, egy 1924-es német turnéről nem tért haza többedmagával. Londonban meglátta őket Gyagilev, és rögtön szerződést ajánlott nekik társulatába, ahol hamar észrevette az általa Balanchine-nak keresztelt fiatal táncos koreográfusi tehetségét. Bár kiforrott alkotóvá csak az éppen tíz évvel később kezdődő amerikai karrierje alatt vált, már ebben az időszakban is született máig érvényes műve, az *Apollon Musagète* (*Apollo*), akárcsak legelső műve New Yorkban, az iskolája vizsgájára szánt *Szerenád*. „A tánc maga a folyamatosság. Nem lehet előre sejteni a fejlődésének állomásait” (George Balanchine).¹⁸ És valóban, Balanchine-t is meghatározta az amerikai életstílus: a sport-, a teljesítmény-, és versenycentrikus szemlélet, az atletikus mozdulatok preferálása az elegancia, a finomság vagy a plasztikus kifejezés ellenében, így stílusa is változott egészen az *Agon* szikár modernségéig, a *Csillagok és sávok* hazafias revüjéig, vagy a *Who cares?* Gershwinhez idomuló, dzsesszes-musicales világáig.



7. kép: George Balanchine¹⁹



8. kép: Szerenád²⁰



9. kép: Szerenád²¹



10. kép: Apolló²²

¹⁸ <http://balanchine.com/george-balanchine/>

¹⁹ A kép forrása: <http://balanchine.com/george-balanchine/>

²⁰ A kép forrása: http://www.nycgo.com/images/460x285/11_CityBallet_BalanchineSerenade_460x285.jpg

²¹ A kép forrása: <http://exeuntmagazine.com/wp-content/uploads/George-Balanchines-Serenade-C-The-George-Balanchine-Trust-By-Gene-Schiavone-600x400.jpg>

²² A kép forrása: <http://www.danceinforma.com/magazine/wp-content/uploads/English-National-Ballet.-Thomas-Eduard-Agnes-Oaks-performing-Apollo-Photo-Patrick-Baldwin-2.jpg>

A tízes-húszas évektől a Gyagilev-társulat turnéinak hatására megélnéült Európa országainak balettélete, és a különböző nemzeti balettstílusok kialakulásában – köztük a magyar balett karakterének formálódásában – Fokin alkotói elveinek és Massine munkásságának döntő hatása mutatkozott, sőt ez a stílus és szemlélet erősen tartotta magát akár a hetvenes évek elejéig. Ráadásul a Gyagilev Együttes 1929-es felbomlása után táncosai és alkotói szó szerint szétszéledtek a világban, és megtermékenyítették gyakran olyan országok táncéletét is, ahol nem voltak a balettnak említésre méltó előzményei.

Mivel ebben az időszakban – a 20. század első évtizedeinek nacionalizmustól átítatott eseményei közepette, illetve részben a kommunista államok identitáskeresése idején is – szinte mindenütt a saját *nemzeti hagyományok színpadi megjelenítése* (a Szovjetunióban pedig a szocialista művészet meghatározása) volt a cél, így létrejöttek a különböző országok nemzeti balettjei, keresve önálló arculatukat. Azokban az országokban született *karakteresen elkülöníthető stílus* a Gyagilev örökségből, ahol kivételes tehetségű *koreográfusegysége* bontakoztak ki. Ezek a kiváló művészek kétféle



11. kép: Massine²⁴



12. kép: De Mille²⁵

úton hoztak valami újat, valami mást a balett történetébe. A kevésbé eredeti alkotók, Massine-t követve, ügyesen ötvözték a balett nyelvét és az adott ország nemzeti táncainak karakterét: tükrözve a nemzeti ízlést és a népek eltérő fizikai adottságaiból és művészi habitusaiból fakadó különbségeket. Ilyen, kevésbé univerzális hatású, de kimagasló talentum Harangozó Gyula, aki például a *Polovec táncok*ban a magyaros ízekkel felül tudta múlni Fokin eredeti koreográfiája temperamentumának hőfokát. A táncnyelv azonban csak annyira gyarapodott Harangozó által, amennyiben a magyar néptánc lépései eltérnek a spanyol flamenco Massine által *A háromszögletű kalap*ban (1919) használt lépéseitől, vagy az amerikai Agnes de Mille *Rodeo*jának (1942) western hangulatától. A magyar nemzeti táncművészet azonban mégis kiemelkedőt tudott teremteni (egészen a két párizsi Arany Csillagig)²³ talán a magyar néptánc Bartók népzene gyűjtéséhez hasonló alapos megismerése által is. A Gyöngyösbokréta Szövetség előadásai, Milloss Aurél Magyar Csupajáték produkciói Budapesten és Londonban (mindkettőben fontos szerepe volt Paulini Bélának), vagy a Cserkész Szövetség lelkes néptáncutatói hozzájárultak ahhoz, hogy a színpadi táncművészet népies elemei még stilizáltságuk ellenére is megőrizték az autentikus magyar folklór karakterét, ízeit és őseréjét (Vályi 1969, 355).

Milloss Aurél fogalmazta meg azt az ars poeticát, amelyet külföldre távozása után sokan vallottak magukénak itthon: „a modern tánc és a balett tökéletesen összeegyeztethető a néptáncsal, és hogy ezen az úton is el lehet jutni újszerű színpadi táncformák kialakításához” (Vályi 1969, 355).

Milloss igazságát több sikeres alkotó pályafutása igazolta, ám az igazán nagy hatású újítók – a táncnyelv fejlődése szempontjából

²³ Harangozó *A csodálatos mandarin*ért, az Operaház balettegyüttese Seregi *Spartacus* című koreográfiájának előadásáért (1969) kapta.

²⁴ A kép forrása: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Massine,_Leonide_\(1895-1979\)_-_1914_-_Ritratto_da_Leon_Bakst.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Massine,_Leonide_(1895-1979)_-_1914_-_Ritratto_da_Leon_Bakst.jpg)

²⁵ A kép forrása: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Agnes_de_Mille.jpg



13. kép: Harangozó²⁶



14. kép: Alexander Roslin: III. Gusztáv svéd király portréja – szép balettos kézfejjel ábrázolva²⁷



15. kép: Rolf de Maré és Jean Börlin²⁸

ból mindenképpen – azok voltak, akik túllépve a karakterbalett műfaján, saját kreativitásukra építve keresték a balett lépéstárának és kifejezési módjának bővítési lehetőségeit. A grúz gyökerű Balanchine-t a történelem sodorta az Egyesült Államokig, hogy az amerikai balett megteremtőjévé váljon, Nagy-Britannia balettéletét azonban egy Ecuadorban és Peruban nevelkedett angol, Frederick Ashton eredeti tehetsége határozta meg – Ashton pedig egyet jelent az angol balettstílussal.

Oroszország mellett a világ másik legrégebbi hagyománnyal rendelkező, vezető balettnagyhatalma, Franciaország sem tudott a 20. században – a Gyagilev-korszak után – igazán eredeti, a táncnyelv fejlődését meghatározó alkotókat felmutatni. Serge Lifar harminc évig volt a Párizsi Opera koreográfusa, és egyértelműen a fokini neoklasszikus vonalat követte. „A francia balettéletben valójában nem történt meg az Orosz Balett néhai újításainak sem az átvétele, sem az újragondolása, hiszen a Párizsi Opera inkább a saját dicsőséges – nemzeti és akadémikus – régmúltjához mérte magát, mintsem a balettművészet 20. századi reformjaihoz” (Fuchs 2007, 146). Lifar leginkább maradandó műve, a *Suite en blanc* (1943) is „az akadémikus táncszótár egyfajta agyonbonyolított és didaktikus felvonultatásával teremtett lehetőséget a táncosok szakmai tudásának látványos bemutatására” (Fuchs 2007, 146). Az operából kiszoruló Maurice Béjart és Roland Petit koreográfiai nyelvére pedig talán két szó illik leginkább: az eklektika és a bátorság (gátlástalanság). Táncnyelvük – főként Béjart-ról mondható ez el – sokáig egyet jelentett a modern balettel, számtalan követőjük, másolójuk akadt világszerte, de könnyebb lenne felsorolni azt a sok hatást, melyet beépítettek balett alapú formanyelvükbe, mint igazán le-tisztult, kiforrott, ízesült stílusról beszélni.

Évszázadok óta jelentős balett-történettel rendelkezett – bár hajlamosak vagyunk erről megfeledkezni – Svédország is. Először a 18. század utolsó harmadában III. Gusztáv abszolutista uralkodása ideje alatt, a Svédországban született francia koreográfus, Charles Louis Didelot (és édesapja) munkássága révén virágzott a balett az északi államokban, majd folyamatosan dolgoztak itt jelentős balettmesterek a romantika idején is (Didelot pedig szentpétervári tevékenységével írta be magát a tánc-történetbe). A

²⁶ A kép forrása: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz10/75.html>

²⁷ A kép forrása: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:GustavIII.jpg>

²⁸ A kép forrása: <http://francisstrand.files.wordpress.com/2010/10/scen.jpg>

20. században Gyagilev mellett egy svéd arisztokrata is újító szellemű, még inkább avantgárd darabokat prezentáló együttest hozott létre Párizsban: ez volt Rolf de Maré Svéd Balettje (Ballets Suédois, 1920–1925) Jean Börlin koreográfusi működésével. A rövid életű társulat bár bátran kísérletezett, mégsem tudott a Gyagilev Együtteshez mérhető hatást gyakorolni a balett fejlődésére a következő évtizedekben.

Németország táncéletének fejlődésében sokkal nagyobb szerep jutott a 20. század elején a modern tánc különböző képviselőinek, a balett pedig egészen a dél-afrikai származású, angol „neveltetésű” koreográfus zseni, John Cranko hatvanas évekbeli stuttgarti megjelenéséig nem sok újat mutatott fel. Ráadásul Cranko is az angol balettstílus „kihelyezett” képviselőjének tekinthető, ahogy a hetvenes évektől Hamburgban kibontakozó amerikai John Neumeier is, aki szintén London és Stuttgart után kezdett önálló alkotói munkához.

A balettvilág két meghatározó jelentőségű, de sajátos fejlődésű „szigete” Dánia és Kuba. Koppenhágában olyan erős volt a Bournonville tradíció (egészen az utóbbi évtizedekig), hogy Fuchs Lívia a 20. század tánc történetével az újítások szempontjából foglalkozó könyve előszavában így indokolja Dánia mellőzését: „[...] a kötet [...] nem foglalkozik [...] az olyan országok táncművészetével – például a dán táncélettel –, ahol főként a tradíció őrzése, és nem az újítás határozta meg a tánc-szcénát” (Fuchs 2007, 10). A kommunista Kubában pedig a mai napig, immár hatvanöt éve Alicia Alonso határozza meg a táncéletet, aki az Egyesült Államokban kezdte táncos karrierjét, és Fidel Castro később sem korlátozta amerikai vendégszerepléseit. Eközben orosz-angol-amerikai tapasztalataira támaszkodva létrehozta a kiemelkedően erős technikájú táncos generációit nevelő kubai balettkolát, átdolgozta – és „kubai stílusúvá” alakította – a klasszikus-romantikus repertoárt, és komoly politikai befolyásra tett szert. Az újítás azonban ezt az elszigetelt balettparadicsomot sem érte el az elmúlt több évtizedben, így kubai tehetségek tömegei táncolnak a világ vezető társulataiban: nyitottan a balettben közben megszületett eredményekre.

Némileg a vasfüggöny mögötti elzártságának köszönheti a magyar táncélet is, hogy a táncnyelv megújítására való törekvések periférikusak, erősen helyi értékűek maradtak, és nem igazán lettek maradandók sem. Ráadásul eredetiségre valójában csak a vidéken létrejött új műhelyek törekedtek: Eck Imre (Pécs) és Imre Zoltán (Szeged) vezetésével. Utóbbi külföldön tudott csak kibontakozni, Pécssett pedig – bár sajátos ecki életmű született, de – nem alakult ki valóságos táncnyelv (még a Béjart-hoz fogható mértékben sem).

Ahogy a dán balett kissé megrekedt az előző században, úgy a holland táncélet a 20. századi újítási törekvések egyik meghatározó közege lett – egy balett-előzmények nélküli országban. Ez a körülmény talán magyarázatot ad a bátor reformok frissességét, radikalizmusát illetően, melyet jelképez a következő ars poetica is: „Művésznem lenni annyit jelent, hogy legyen bátorságod kockáztatni” (John Buttler).²⁹ Először két Európában új utakat kereső amerikai – a Graham-technikát balettel ötvöző John Butler, és az ugyanezt még sikeresebben megvalósító Glen Tetley –, majd egy holland (Hans van Manen) és egy cseh (Jiří Kylian) koreográfus eredeti tehetsége is hozzájárult ahhoz, hogy a holland liberális közegben kialakult egy multikulturális művészeti sokszínűség és „nyitott befogadói attitűd” (Fuchs 2007, 223). „Bár Hollandiának nincs régi balett-tradíciója, mégis otthont ad a világ legelismertebb balettegyüttesei közül néhánynak, úgy mint a Holland Táncszínház, a Holland Nemzeti Balett³⁰ és a Scapino Balett³¹ – írja az *Arts Holland* című honlap a 20. század utolsó harmada óta állandósult és vitathatatlan helyzetről.³¹

²⁹ <http://www.jbfi.org/index1.html>

³⁰ HET Nationale Ballet

³¹ <http://www.artsholland.com/genre/dance>

A fokozatosan egyre több nációt befogadó Nagy-Britannia és Hollandia a mai napig a világ legkülönbözőbb nemzetiségű tehetségeinek gyűjtőhelye, ahol a korszellemet követve a 20. század '70-es, '80-as éveiben a modern tánc technikák és a balett ötvözetéből születtek a táncnyelv fejlődése szempontjából izgalmas alkotások – általában speciális saját repertoárral rendelkező együttesek számára. Ezek közül egyesek „balett-”, mások „táncársulat”-ként definiálták magukat. Az amerikai Robert North és az angol Christopher Bruce is igazgatták a londoni Rambert Ballet-ből 1987-ben lett Rambert Dance Company (ma már csak Rambert) társulatát. Mindketten crossover alkotók: a balett, a modern táncok, a folklór mellett akár populáris és hétköznapi mozdulatok, gesztusok is felismerhetők táncalkotásaikban. Hágában az amszterdami nemzeti balettegyüttes alternatívájaként létrejött NDT (Nederlands Dans Theater) a világ vezető modern tánc együttesévé nőtte ki magát, amely repertoárjára mindvégig balett alapokra építő, de folyamatosan innovatív táncnyelvű, igazán kortárs szemléletű műveket vesz fel. Utóbbi társulatok alkotóinak legsikeresebb darabjai évtizedek óta a világ klasszikus balett-társulatainak műsorrendjére is felkerültek, hozzájárulva a hagyományos repertoár kiegészítőjeként egyre hangsúlyosabbá váló korszerű törekvések megerősödéséhez. Egyes alkotók és bizonyos műveik akár rövid idő alatt is klasszikussá válhattak, így a 20-21. század fordulójára létrejött egyfajta *globális kortárs-klasszikus repertoár* is.

A svéd Mats Ek és az amerikai William Forsythe két meghatározó – és már életében klasszikussá vált – alkotó, akiket nem hagyhat figyelmen kívül egy korszerű repertoár építésébe kezdő együttesvezető. Míg a szintén megkerülhetetlen zseni, Kylian a balett, a folklór és a modern tánc elemeinek felhasználásával a kifogyhatatlan fantázia, a végtelen kombinációs lehetőségek művésze, a folyamatos és gördülékeny mozdulatsorok varázslója, addig Ek és Forsythe talán behatárolhatóbb, de semmihez nem hasonlítható egyéni táncnyelvek kreatórai. Ek a „szép balettből” groteszk balettet hozott létre (nála egy herceg is bumfordi középkori paraszt benyomását keltheti), Forsythe pedig – bevallottan Balanchine nyomdokain haladva – legalapvetőbb összetevőire bontotta a klasszikus táncnyelvet és a legrizikósabb formákban, dinamikával és sebességgel „újrahasznosította”. Mindhárom koreográfus kivételes intellektus – talán ez az a tulajdonság, mellyel sok követőjük nem rendelkezik – stílusuk pedig döntően meghatározza a 20-21. század fordulójának kortárs baletteletét.



16. kép: Kylian³²



17. kép: Ek³³



18. kép: Forsythe³⁴

³² A kép forrása: http://gastv.mx/wp-content/uploads/2013/06/Kylian_DirkBuwalda.jpg

³³ A kép forrása: http://introdans.nl/web56.totaal.net/sitemanager/images/choreografen1_14.jpg

³⁴ A kép forrása: <http://www.ele-mental.org/lodge/images/BillForsythe.jpeg>

„A tánc mindig igen gyorsan reagált az élet forradalmi változásaira, ahogyan azt Vályi Rózi érdekes adatokkal bizonyítja. A francia forradalom alatt élőképekben mutatták be a Marseillaise-t. A Nagy Októberi Forradalom után Leningrádban az eredeti színhelyen több ezer résztvevővel előadták a Téli palota ostromát” (Vitányi 1963, 17). Ez a reflektív jelleg *átvitt értelemben* a ma táncművészetére is vonatkozatható: a 20-21. század meghatározó forradalmi, azaz a legutóbbi információs forradalmak³⁵ korában, és a közlekedésben bekövetkezett fejlődésnek köszönhetően. Már a Gyagilev Együttes is azért tudott a világ táncművészetének fejlődésére olyan hatással lenni, mert turnéikkal bejárták Európát, eljutottak Amerikába is, így széles közönségrétegeket és szakmai kört hódítottak meg a megújult balett számára. A televíziózás, majd a műholdas távközlés és az internet hatására a tánc világának eseményei is egyre gyorsabban ismertté válnak a világban – ma már pillanatok alatt „megosztódnak” a világhálón – így a *globalizáció* összekapcsolja a föld országainak kultúráját is. Ez lehet az egyik legfontosabb oka annak, hogy a vezető balett-társulatok repertoárjában egyfajta egységesedés figyelhető meg, s a nagyobb koreográfusegységeknek azonnal megjelennek a „követők” világszerte. Míg a Gyagilev Együttes évek alatt bejárta a világot, majd felbomlása után táncosai lassan szétszóródtak a világban Fokin és Massine nyomdokain haladva koreográfusként, vagy például Béjart tanítványai is táncos karrierjük befejezése után alapították meg társulataikat (Markó Iván, Victor Ullate stb.), ma már azonnal hozzáférhető a legfrissebb trend a táncalkotók és a nézők számára is. Ráadásul nem csak a közvetlen tanítványok okulhatnak egy-egy alkotó munkamódszeréből, stílusából, *táncnyelvi ötleteiből*, hanem szinte bárki, aki személyesen nem is találkozott velük. „A *homogenizálódás* a kulturális és pénzügyi globalizáció folyamata. [...] A globalizáció kritikusa ezt a folyamatot támadják leginkább, mivel sokak szerint ezek a folyamatok az országok, népek saját identitásának eltűnésével járnak.”³⁶ Kérdés, hogy a táncművészet fejlődése szempontjából milyen előnyei és hátrányai vannak a repertoár globalizálódásának, homogenizálódásának. Ugyanakkor a 20. század második felétől kezdődően olyan országokban is kialakult az *európai* balett hagyománya, melyek földrajzi és kulturális értelemben is távol esnek kontinensüinktől. És bár ezek univerzális hatású, táncnyelvet megújító koreográfusokat nem adtak a világnak, de kiváló táncosaik és társulataik révén mégis hozzájárultak a balett fejlődéséhez. Érdekes lenne felmérni, hogy a kiemelkedő alkotók ihletői, műzsái milyen származású táncosok voltak, vagy mely társulatoknál születtek korszakos jelentőségű művek. Gyaníthatóan még mindig Európa és az USA vinné a prímet ebben a vonatkozásban is, de a tendencia könnyen megfordulhat.

A társadalmi változások és a balett kapcsolatában érdekes fejezet Kína, mely mára világszínvonalú balettegyüttesekkel rendelkezik, és táncosai a legmagasabb technikai elvárásoknak is megfelelnek – akár a sportban, Kína itt is mindent eltanult a világtól. „Az 1957-es év tanúja volt az első nagyszabású kínai táncdráma, *A drága lótuszlámpa* (The Precious Lotus Lamp) premierjének. Ebben sok nyugati, főleg szovjet hatás köszönt vissza. A táncnyelvben a balett esztétikája ötvöződött nemzeti elemekkel és ízekkel, a szólisták kettőseit pedig a már Kínában is tanított nyugati baletthez hasonló módon alkották meg.”³⁷ Tehát megközelítőleg egy időben (Harangozó *A keszkenő* című balettje 1951-ben, *A fából faragott királyfi* 1958-ban született) ugyanaz a tendencia zajlott le a minden előzmény nélküli és más kultúrtörténettel rendelkező Kínában, mint Európában: a balett nyelvét házasították saját hagyományaikkal. Igaz, Kínában nem kellett „újra felfedezni” a hagyományt, mint az európai városi polgárságnak, hiszen a tradíció élő volt, viszont

³⁵ „A kommunikáció története információs forradalmak (vagy fordulatok) története is egyben.” Lépcsőfokok: beszéd, írás, nyomtatás, tömegsajtó, tömegkommunikáció, globális kommunikáció, internet. *Forrás:* http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&tid_tanelem=541&tip=0.

³⁶ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Globalizáció>

³⁷ <http://www.xip.fi/atd/china/chinese-theatre-and-dance-in-the-20th-century.html>

Mao Ce-tung kommunista kultúrpolitikájának irányelveihez kellett igazítani. (Harangozó is az említett *A keszkenő* az 1936-os *Csárdajelenet* alapján, a többfelvonásos szovjet balettek mintájára készítette el, engedelmessé az elvárásoknak.) A közeli – és mára szintén világszínvonalat produkáló – Dél-Koreában 1962-ben alakult balettegyüttes, de jellemzően először a Koreai Nemzeti Táncgyüttes részeként, s csak 1973-tól önállósodva, repertoárján eleinte a koreai mondavilág témáit feldolgozó művekkel.³⁸

A kulturális globalizáció az angol korona országai, és az egykori európai gyarmatbirodalmak távoli országai is eljuttatta a balettet. A legkorábban Dél-Amerikában alakultak balettegyüttesek. Az első az argentin Buenos Aires Colon Színházában 1925-ben, majd 1927-től Rio de Janeiroban is balettiskola működik, melyre nem sokkal később társulat is épült (Theatro Municipal). Utóbbi születésénél Massine is segédkezett, míg a neves argentin társulatnál mellette még olyan egykori Orosz Balett tagok is dolgoztak, mint Nijinska, Fokin és Lifar.³⁹

Az Ausztrál Balett székhelye Melbourne-ben van, de 1962-ben Sydney-ben tartotta első előadását, és napjainkban is ebben a két városban lép fel legtöbbször, valamint országon belüli turnékon is reprezentálja nemzetközi repertoárját. A kontinensnyi országban a cseh Edouard Borovansky-nak és az angol Peggy van Praagh-nak köszönhetően vetette meg lábát a balett: előbbi a Monte Carlo-i Orosz Balett, utóbbi a Rambert táncosa volt. Az első időben ez a két társulat jelentette a mintát a bemutatott koreográfiákhoz műfaji és formanyelvi vonatkozásban is, és az Ausztrál Balett később is szoros kapcsolatot ápol az angol balettel, ugyanakkor bemutatták többek között Seregi László *Spartacus*-át is. A szovjet balett viszont Kelet-Európán túl például Egyiptomban „gyarmatosított”, így a Kairói Opera balettegyüttese elsőként 1966-ban a magyar repertoáron is szereplő *Bahcsiszaráji szökökutat* mutatta be orosz mesterek közreműködésével. Ezt a művet keletkezése ideje alapján szovjet balettnak tekintjük, de valójában kései romantikus balett, talán a fokini újromantikus törekvések szovjet elvárások szerinti három felvonásossá bővítésének szép példája.

Egyiptom kiemelkedő férfi szólistákat is adott a világnak, akárcsak például Albánia, vagy a mindkét nem kiválóságait produkáló Spanyolország. Érdekes kultúrtörténeti adalék, hogy ezekben az országokban a balett-táncos képzés színvonala igen magas (teljesen különböző hátterekkel és struktúrában), mégsem alakult ki társulati szinten kiemelkedő balettelet. Leginkább érthetően ez a monarchikus berendezkedésű, és gazdag kulturális múlttal rendelkező Spanyolországban, ahol csak a világban dolgozó szólistákból tucatnyi társulatot lehetne felépíteni – a szándék időnként megmutatkozik, de rendre elhalnak a próbálkozások.

A globalizálódott világban a jelenkor alkotóinak a legnagyobb feladata az lesz, hogy hogyan őrizzék meg „eredetiségüket”, egyéni karakterüket, hogyan tegyék különlegessé, azonnal felismerhetővé műveiket, a társulatvezetőknek pedig ugyanezt kell tenniük együtteseikkel, többek között újabb koreográfustehetségek felfedezésével és támogatásával.

Irodalomjegyzék

Babits Antal et al. (1963, szerk.): *A kultúra világa. A zene, a tánc, a színház, a film*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.

Bournonville, A. (1955): *Színházi életem (Részletek a „Mit Theaterliv” című könyvből)*. Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, Budapest.

³⁸ http://www.kballet.org/_new/eng/main/main.asp

³⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Colon_Theater_Ballet és <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/ballet.html> alapján.

Fázsy Anikó (2013): Kultúra és politika – L. Simon László: Versenyhátrány. *Magyar Szemle*, 16. évf. 11-12. sz. http://www.magyszemle.hu/cikk/20071230_kultura_es_politika_-_l_simon_laszlo_versenyhatrany

Fuchs Livia (2007): *Száz év tánc*. L'Harmattan, Budapest.

Kondor Zsuzsanna (é. n.): *A kultúra fogalmának és tartalmának változása Cicerótól Carey-ig*. <http://www.phil-inst.hu/uniworld/kkk/crosscul/kondor/1.htm>

Sebestyén Rita (2009): A görög tragédia születésének helye. *Korunk*, 20. évf. 1. sz. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00145/sebestyen.html>

Vályi Rózsi (1953): *A társastáncok története*. Állami Balett Intézet jegyzetei. Budapest.

Vályi Rózsi (1969): *A táncművészet története*. Zeneműkiadó, Budapest.

Vitányi Iván (1963): *A tánc*. Gondolat, Budapest.

Vörös Miklós és Nagy Zsolt (é. n.): *Kultúra és politika a mindennapi életben. Bevezetés a kritika kultúrákutásba*. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/1718/voros.htm>

<http://balanchine.com/george-balanchine/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Colon_Theater_Ballet

<http://hu.wikipedia.org/wiki/Globalizáció>

http://hu.wikipedia.org/wiki/Théophile_Gautier

http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_Hugo

<http://lexikon.kriterion.ro/szavak/4492/>

<http://meszotar.hu/keres-politika>

http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=541&tip=0

<http://www.artsholland.com/genre/dance>

<http://www.jbfi.org/index1.html>

http://www.kballet.org/_new/eng/main/main.asp

<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/ballet.html>

<http://www.xip.fi/atd/china/chinese-theatre-and-dance-in-the-20th-century.html>

Mizerák Katalin

Az intézményes táncoktatás lehetőségei hazánkban 2013-ban

Táncművészi életpályamodell és / vagy táncpedagógusi életpályamodell?

A táncpedagógus-képzés és a mentortanár-továbbképzés felelőseként szeretném elemezni a felsőfokú művészeti oktatásba integrálódó *alapfokú- és középfokú művészeti iskolák heterogén*, ugyanakkor *Európában egyedülálló működését*. A művészeti nevelést átfogó, értékteremtő és megőrző intézményhálózat fogalmazta meg az azóta általánossá vált igényt a komplex személyiség-, képesség- és készségfejlesztésre. Az elmúlt tíz év során a Magyar Táncművészeti Főiskola Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézetében működő Pedagógia Tanszék vezetőjeként sokszor volt szerencsém meglátogatni a hazai alapfokú- és középfokú művészeti iskolákat, s közben megta-
pasztalhattam, milyen mentalitásbeli és minőségi változásokon mentek keresztül.

A bolognai rendszerű tanárképzés megújult igényei sarkalltak arra, hogy 2007 és 2012 között több alkalommal is tanulmányutakra induljak. Így betekintést nyerhettem a körülöttünk lévő európai országok közoktatási és felsőoktatási intézményeinek munkájába. Megismerhettem az Ausztriában, Németországban, Romániában, Szlovákiában és Szerbiában folyó pedagógus- és művészeti képzés eltérő sajátosságait (különös tekintettel a *hallgatói szempontokra*, a *tanári életpályára*, és az *intézményi infrastruktúrára*). S ezalatt világossá vált, hogy a külföldi művészetoktatási intézmények elmélete és gyakorlata igen nagy eltéréseket mutat.

A magyarországi helyzettel ellentétben az említett államokban a *művészetre nevelés* alapjainak elsajátítása a legfőbb cél a közoktatásban. A *specializáció* a technikumi és az akadémiai típusú intézményekben történik. A *képzőművészet*, a *zene*, a *dráma* és *színház*, továbbá a *tánc többnyire a szabadidő- és az élménypedagógiai*, vagy a tantárgyközi kapcsolatokat erősítő *projektpedagógiai módszertanba* ágyazottan jelenik meg. Az emelt szintű művészeti neveléssel foglalkozó középfokú művészeti iskolák egyedi módon felépített, gyakorlatközpontú oktatást biztosítanak. Ezen belül is a táncoktatást felvállaló úgynevezett „akadémiák” (középfokú, technikum jellegű intézmények), valamint az állami és magánegyetemek bizonyos szakjai egy zárt belső módszertani struktúrában készítik fel a hallgatóikat a *klasszikus balett*-, a *néptánc*-, a *modern*-, a *kortárs tánc művészi* és *színházi* pályára. Az utóbbi iskolatípusba tartozó intézmények a figyelmet a szakmai képzésre irányítják. A külföldi gyakorlattal ellentétben az utóbbi közel 20 évben Magyarországon kialakult egy kítűnően szervezett, a „*szórakoztató* és a *magas művészetet*” egyaránt közvetíteni képes intézményhálózat. A *művészeti iskolák* (alap- és középfok) mindegyik térségében érzetik jótékony hatásukat a szocializációs (felzárkóztatás, kisebbségi oktatás), az enkulturációs folyamatok megerősítésében (Németh 1997, 14–15), az interdiszciplináris nevelés motivációjában, az integrált és a differenciált tehetséggondozás gazdag módszertani gyakorlatában.

Az alapfokú és középfokú művészetoktatás egymásra épülése

Az alapfokú és középfokú művészeti iskolák két évtizedes múltra visszatekintő működése a hosszú évek alatt a Nemzeti Alaptanterv iránymutatásai szerint, ugyanakkor egyéni színeket felhasználva alakította ki a maga sajátos *értékteremtő és tehetséggondozó* világát.

A művészetoktatásban kialakultak a *normák*, a *helyi tantervek*, a *pedagógiai programok*, amelyek egy jól működő, összművészeti törekvéseket megvalósító rendszerről tettek tanúbizonyságot. A

zenében, a képzőművészetben, a színházi és drámapedagógiai képzésben, s nem utolsó sorban, a táncban is kezdett kirajzolódni az igény a *művészi alkotó munkára*, továbbá az *esztétikai nevelés által létrehozott értékek átadására és nyilvános bemutatására*. Ez a fajta igény soha nem látott *motivációval* vértette fel az alapfokú művészetoktatásba kerülő növendékeket, szüleiket és tanáraikat egyaránt. Megkezdődött egy sajátos „*befogadói és alkotói együttműködés*” (Gadamer 2004), amely az életkor, továbbá a *táncstudás* növekedésével egyre nagyobb kihívások elé állította a művészetoktatásért felelős oktatókat és a diákjaikat. A *szakmai megmérettetés, a seregszemlék, versenyek* állandó *készenléti állapotot* teremtettek, amelyet csak magas szintű szakmai tudás birtokában lehetett sikeresen megélni. A *tanult ismeretek, a képesség- és személyiségfejlesztő módszertani elvek* megkönynyítették a közismereti tárgyak elsajátítását, a *kreativitásra alapozó kognitív gondolkodást*. S közben kialakult egy olyan küzdeni, teremteni képes *individuum*, aki játékosan megtanulta az *önkifejezés művészi formáit* (az iskolatípustól függően amatőr vagy professzionális szinten).

Az eltérő képzési jellegzetességek

Az általános iskolai oktatás legfőbb sajátossága a *magas szintű elméleti tudásátadás, a továbbtanulás* biztosításához szükséges jó felvételi pontszámok elérése. Az alapfokú művészeti iskolákban a közismereti tárgyak mellett megjelenik a *művészi formában kifejezhető gyakorlati tudás*, amely egy vagy *több művészi formanyelvben való tájékozódás, a komplex gondolkodás* képességével is megajándékozta a növendéket. Az alapfokú művészeti oktatásból érkező diákok érzékenyebbek a társadalmi problémák, a hagyományok és a kultúra iránt, mint az általános iskolai képzésben szocializálódott társaik, akik csak közvetetten nevelődtek bele a kultúra világába. A fentiek ellenére korántsem biztos, hogy a diákok egyéni ambíciói és szociális helyzete képes minden alapfokú művészetoktatásban részt vevő gyermeket megtartani és elindítani a művészé válás rögzös ösvényein. A művészetek irányában elkötelezettek megfelelő *családi háttér, tanári támogatás* hatására, bizonyos *tehetségdonozó programok* segítségével mégis képesek belépni egy művészeti szakközépiskola kapuján, s itt megfelelő szakmai irányítással belekóstolni a „művészsors” megpróbáltatásoktól, megmérettetésektől és kudarcoktól sem mentes édes-keserű pillanataiba.

A felsőfokú táncművészeti oktatásba sem egy mesebeli smaragd ösvény vezet. Hosszú évek *fegyelmezett felkészülési időszaka, a testtudatos munka, a formanyelvi biztonság* sem jelent garanciát a táncos sikerek eléréséhez. *Az alázattal végzett tréningeket a kognitív képességek és az általános mentális állapot* kiegyensúlyozottságával, valamint az állandó „*life long learning*”-gel lehet teljessé tenni. A *fizikum és a szellem csiszolása, a megújulás iránti vágy* növekedése egyaránt *elvárás a művészi- és a táncpedagógiai munkában*.

Szemléletmód vagy hivatás?

A koreográfiák alkotófolyamatai köré fonódó tabuk ledöntése a táncpedagógia segítségével történt meg. A 20. század utolsó három évtizedétől azonban a táncra nevelés és a táncpedagógia *komplex, táncos mozgáshoz vezető folyamattá* fejlődött, amelyben a *tánc iránti érzékenységet* (a tánc örömet) az alkotó munkában a *gyerekekkel is meg kell ismertetni*.

Táncművész és táncpedagógus kollégáimmal egyetértünk abban, hogy *az alapfokra épülő közép- és felsőfokú művészetoktatásba nevelődés* eredményezheti a „művészi életpályamodell” és „táncpedagógusi életpályamodell” legideálisabb formáját.

A több éven át tartó lélek-, szellem- és testformálás igen korán felelősséget ró a művészeti iskolák pedagógusaira, tanulóira és szüleikre is. A növendékek korán megtanulhatják a *művészi létforma* napos és árnyoldalát. Mérlegelhetik az állandó *készenléttel, áldozatvállalással* párosuló hétköznapiakat, mert a *siker* útja nem ritkán lemondással, szigorú *szabálykövetéssel* van kiköveve. *A fegyelmezett életvitel, a koncentrált munka* hozzásegít az *eredmények*, vagy a *nem várt kudarc el-*

viseléséhez, továbbá az ebből eredő frusztráció *művészi üzenetté* formálásához. A középfokú művészeti iskolák egy *köztes modellt* képviselve igyekeznek az iskola adottságainak, a tanári kompetenciáknak a függvényében elmozdulni a professzionális képzés felé. Ez azonban több összetevőből álló folyamat, amelynek része a családi környezet, a támogatási lehetőségek és az infrastrukturális bázis. Az alapfokú művészetoktatásból kimaradt gyermekek (az általános iskolákból érkező tanulók) táncszakma iránti elköteleződése az előzmények hiányában sajnos nem bizonyult tartósnak. A középfokú művészetoktatásba felvételt nyert növendékek *jó adottságait* is felülírhatja a *belső motiváció gyengesége, az életkori sajátosságokból fakadó akarati tényezők* és a már *kialakult viselkedési- és magatartásformák*. A serdülő- és kamaszkorban *nem fejlesztett testtudat, a mozgásmemória gyengesége* a „táncos tudásátadás” egyik legszembetűnőbb akadálya lehet a professzionális klasszikus balett oktatásban (az *előképzettség* és az *életkori sajátosságok változása miatt*). A néptánc-színházi tánc, modern tánc, társastánc és divattánc szakirányokban van esély arra, hogy egy művészeti középiskolában állandó munka, kemény tréningek hatására sikert érjen el a növendék. A kiemelkedő *táncos tehetség, kreativitás, improvizációs alkotói képességek* révén érvényesülhet, ha fejlődése belső motivációból eredő célokkal, nemcsak elvárásokkal, hanem szabálykövető, szorgalmas, kitartó munkával is párosul. A legnagyobb igyekezetet is lefékezhetik a mikro- vagy a makrokörnyezetből érkező negatív impulzusok: a kamaszkor hangulatingadozásai, az önértékelési gondok, az azonos és az ellenkező nemű táncos társakkal való rivalizálás, a szabálykövető, esetleg az autokrata szülő és/vagy táncpedagógus iránti ellenérzések, stb.

A legoptimálisabb a táncos művészeti nevelés és oktatás rendszerében az lenne, ha a növendékeket egy kidolgozott *tehetségdiagnosztikai eljárás* során időben felmérnék, és érvényesülésükről differenciáltan gondoskodnának. Mindkét iskolatípusban nagyobb hangsúlyt kell fektetni a jövőben a *közismereti tárgyak oktatására* és számonkérésére is, mivel a pálya viszonylag rövid ideig biztosít megélhetést a táncos számára. Az alapfokú művészeti iskolák a jövőben a *pedagógusok állandó továbbképzésével* felvállalhatnák „tehetséges és a tehetség- és képességdeficittel” rendelkező gyermekek *differenciált oktatását*, adaptálva a szükséges *képesség-, készség-,* valamint a *személyiségfejlesztő módszertani elveket*.

A középfokú művészeti iskoláknak folytatnia kellene az alapfokon megkezdett *korszerű módszertani elvekből építkező képzési gyakorlatot*. A „potenciális diákok” elé pontos *jövőképet* vázolja, és már a felvételi eljárás során felvilágosítja őket az *adottságaikról, a képességeikről, a rájuk váró nehézségekről, illetve lehetőségeikről*. Hasznos lenne ebben az iskolatípusban egy *másik szakmai végzettség* iránt is felkelteni a növendékek érdeklődését, amely biztonságot nyújthat a számukra a táncos pálya esetleges sikertelensége, egy váratlan sérülés elszenvedése esetén is.

Az alap- és középfokú művészetoktatási iskolák szerepvállalása a bolognai rendszerű tánc-tanár (MA) képzésben

A Magyar Táncművészeti Főiskolán a tánc-tanár (MA) képzésre beiratkozott hallgatók igen hamar szembesítettek bennünket azzal a ténnyel, hogy a *pedagógiai tárgyakat sokkal differenciáltabban kellene átadnunk* a tanárjelölteknek, mint a főiskolai képzésben.

Erre kitérő alkalmat teremtett a hazánkban bevezetett bolognai rendszerű oktatás. A tananyag összeállításakor világossá vált, hogy a *pedagógiaelmélet* mellett a *speciális szakmódszertan* átadásának képességét is meg kell tanítanunk. Táncpedagógus tanítványaink, későbbi kollégáink ezzel tehetik adaptálhatóvá a művészetpedagógiai tárgyak létjogosultságát, és válhatnak maguk is „értékteremtő tényezővé” a magyar köznevelésben.

A Magyar Táncművészeti Főiskola partnerintézményi hálózatának működéséről

Magyar Táncművészeti Főiskolán 2010-től még nagyobb hangsúlyt fektetünk a hospitálásra és az iskolai blokkgyakorlatra. Kizárólag kiválóan minősült, a Magyar Táncművészeti Főiskola magas szakmai elvárásainak megfelelő *partnerintézményekbe* (tánc tanszakkal rendelkező művészeti alap- és középfokú oktatási intézményekbe) irányítjuk a tanárjelölteket. Nem titkolt célunk, hogy tanárjelölt hallgatóink a legjobb szakmai és táncpedagógiai munkával találkozhassanak, amelyek eredményei mind a táncszakmában, mind a köznevelésben mérhetővé válnak. A partnerintézményi hálózatunk 2010 és 2013 között 10 iskoláról 36 alap- és középfokú művészeti iskolára bővült szerte az országban (1-3. ábra).

| Intézmény | Cím |
|--|------------------------------------|
| Alba Regia Alapfokú Művészeti Iskola | 8000 Székesfehérvár, Malom u. 6. |
| Apáczai Alapfokú Művészeti Iskola | 7632 Pécs, Apáczai körtér 1. |
| Békési Kistérségi Általános Iskola, Sportiskola, Alapfokú Művészeti Iskola | 5630 Békés, Jantyik út 21-25. |
| Bokréta Alapfokú Művészetoktatási Intézmény | 3980 Sátoraljaújhely, Árpád u. 10. |
| CLASSIC Alapfokú Művészeti Iskola | 6725 Szeged, Rákóczi u. 1. |
| Diamond Dance Alapfokú Művészeti Iskola | 3532 Miskolc, Andrássy út 36. |
| Diósgyőri Alapfokú Művészetoktatási Intézmény | 3535 Miskolc, Hegyalja út 203. |
| Együd Árpád Alapfokú Művészeti Iskola | 7400 Kaposvár, Csokonai u. 1. |
| Eötvös József Általános Iskola és Alapfokú Művészeti Iskola | 4220 Hajdúböszörmény, Árpád u. 22. |
| Fazekas Utcai Általános Iskola és Művészeti Iskola | 3525 Miskolc, Fazekas u. 6. |
| Garay János Alapfokú Művészeti Iskola | 7100 Szekszárd, Zrínyi u. 78. |
| Hang-Szín-Tér Alapfokú Művészeti Iskola | 8053 Bodajk, Petőfi S. út 7. |
| JÖVŐNKÉRT Alapfokú Művészeti Iskola | 6600 Szentés, Tóth J. u. 28/a |
| Kaffka Margit Ált. Isk. és Alapfokú Művészeti Iskola | 3534 Miskolc, Hunfalvy Pál u. 1. |

| | |
|---|--|
| Kaproncai Alapfokú Művészeti Iskola | 7900 Szigetvár, Széchenyi u. 37/1 |
| Kapuvár Alapfokú Művészeti Iskola | 9330 Kapuvár, Fő tér 22. |
| Keresztury Dezső Általános Művelődési Központ Alapfokú Művészeti Iskola Körtánc Alapfokú Művészeti Iskola | 8900 Zalaegerszeg, Landorhegyi út 21. |
| Kisfaludy Mihály Általános Iskola és Alapfokú Művészeti Iskola | 2851 Környe, Beloiannisz út 1. |
| Kodály Zoltán Ének-zenei Általános Iskola és Tallinn Művészeti Iskola | 5000 Szolnok, Kassai út 29. |
| Nádasdy Kálmán Művészeti Alapfokú Művészeti és Általános Iskola | 1222 Budapest, Nagytétényi út 31-33. |
| Pápai Református Kollégium Tánc-Lánc Alapfokú Művészeti Iskola | 8500 Pápa, Kossuth u. 26. |
| Pesovár Ferenc Alapfokú Művészeti Iskola | 2440 Százhalombatta, Szent István tér 5. |
| Royal Művészeti Balettiskola, Alapfokú Művészeti Iskola | 6753 Szeged-Tápé, Budai Nagy Antal u. 20-22. |
| Sárospataki Alapfokú Művészeti Iskola (Sipos György Alapfokú Művészetoktatási és Nevelési Alapítvány) | 3950 Sárospatak, Bartók B. út 2. |
| Szandaszőlősi Általános Iskola, Művelődési Ház és Alapfokú Művészeti Iskola | 5008 Szolnok, Gorkij út 47. |
| SZILVER Alapfokú Művészeti Iskola | 5440 Kunszentmárton, Kossuth L. u. 16. |
| Valcer Alapfokú Művészeti Iskola | 4029 Debrecen, Monti ezredes u. 3. |
| Vásárhelyi László Alapfokú Művészeti Iskola | 4400 Nyíregyháza, Nádor u. 54/c |
| Vidróczki Alapfokú Művészeti Iskola | 3200 Gyöngyös, Barátok tere 3. |
| Volly István Alapfokú Művészeti Iskola | 2340 Kiskunlacháza, Kinizsi u. 1. |

1. ábra: A Magyar Táncművészeti Főiskola alapfokú művészeti iskolaként működő vidéki és budapesti partnerintézményei (gyakorlólhelyei) a 2012/2013-as tanévben

| Intézmény | Cím |
|--|--|
| „Budapest Táncművészeti Stúdió” Szakközépiskola | 1147 Budapest, Miskolci utca 141-145. |
| Művészeti Középiskola és Kollégium | 4400 Nyíregyháza, Búza u. 1. |
| Pesovár Ferenc Alapfokú Művészetoktatási Intézmény | 2440 Százhalombatta, Szent István tér 5. |
| Szemere Bertalan Szakközépiskola és Kollégium | 3529 Miskolc, Ifjúság u. 16-20. |

2. ábra: A Magyar Táncművészeti Főiskola vidéki és budapesti székhelyű művészeti szakközépiskolaként működő partnerintézményei és gyakorlólhelyei a 2012/2013-as tanévben

| Intézmény | Cím |
|---|---------------------------------------|
| Madách Musical Tánc- és Zeneművészeti Iskola Alapfokú Művészetoktatási Intézmény és Szakközépiskola | 1149 Budapest, Angol utca 75. |
| Rajkó-Tálem Nemzeti Kisebbségi Alapfokú Művészetoktatási Intézmény, Táncművészeti és Zeneművészeti Szakképző Iskola | 1074 Budapest, Rottenbiller u. 16-22. |

3. ábra: A Magyar Táncművészeti Főiskola vidéki és budapesti székhelyű alapfokú művészeti iskolaként és művészeti szakközépiskolaként egyaránt működő partnerintézményei (gyakorlólhelyei) a 2012/2013-as tanévben

A tanárjelölt hallgatóink mentorálása (szaktanári támogatása) helyileg az alap- és a középfokú művészeti iskolákban történik. A mentori munkát a főiskolán (Magyar Táncművészeti Főiskola) akkreditált gyakorlatvezető mentortanárképzésen kiegészítő diplomát szerzett kollégák (a partnerintézményi táncszakok vezetőtanárai) végzik (4. ábra).

| A gyakorlatvezető mentortanár továbbképzésünkön diplomát szerettek száma a Magyar Táncművészeti Főiskolán (fő) | |
|--|-----------|
| 2011 | 27 |
| 2012 | 2 |
| 2013 | 2 |
| | 8 |
| Összesen | 39 |

4. ábra: A Magyar Táncművészeti Főiskola mentortanár továbbképzésén diplomázottak száma

A Magyar Táncművészeti Főiskola partnerintézményi hálózatáról készült kimutatásaiból kiderül, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskola ajánlásával a tanárjelöltek milyen iskolatípusok közül válogathatnak. Az iskolák hospitálásra és iskolai blokkgyakorlatra történő kiválasztásának 2010 és 2013 közötti jellegzetességeit az alábbiakban szeretném ismertetni.

A bolognai tanárképzésben két MA egyetemi szintű tánctanári diploma érhető el

Az előző képzési formában már főiskolai diplomát szerzett (több éves, esetleg évtizedes tanítási tapasztalattal rendelkező) kollégák 2010-től felvételt nyerhetnek a kiegészítő 60 kredit MA szakos tánctanár szakra (5. ábra).

| A 60 kredit MA (egyetemi szintű) táncpedagógusi diplomát szerettek száma a Magyar Táncművészeti Főiskolán (fő) | | | | | | |
|--|-----------|-------------------|-------------------|------------|-----------|----------------------|
| | Néptánc | Klasszikus balett | Modern-társastánc | Moderntánc | Divattánc | Évenkénti összesítés |
| 2011 | 25 | 7 | 16 | 6 | 2 | 56 |
| 2012 | 12 | 1 | 11 | 7 | 0 | 31 |
| 2013 | 5 | 3 | 6 | 6 | 0 | 20 |
| Összesen | 37 | 8 | 27 | 13 | 2 | 87 |

5. ábra: A kiegészítő 60 kredit MA tánctanár évfolyamon végzettek adatai a Magyar Táncművészeti Főiskolán

Céljuk, hogy a régebben megszerzett tudásukat felfrissítsék és kiegészítsék (a korszerű pedagógiai, valamint szakmai módszerekkel, a modulrendszerű oktatás elméleti és gyakorlati hasznával, a projekt-, illetve a dráma- és mozgáspedagógia módszertanának tantárgyközi adaptálásával). Előéletük függvényében számukra főleg a művészeti *alapfokú oktatási intézmények* jelentették a partneriskolai célcsoportot. Érdekes, hogy arányaiban sokkal kevesebben preferálták közülük a középfokú művészeti iskolákat. Inkább az alapfokú művészeti iskolákban éltek a partnerintézmény-választás lehetőségével (az oktatási tapasztalataik és szakmai kapcsolataik függvényében).

120 kredit MA szakos tánctanár-képzésre a *táncos és próbavezető*, illetve a *művész BA* előképzettséggel rendelkező hallgatók jelentkeznek. Életkorukat tekintve többnyire a 20-as éveik közepén, esetleg végén járnak (6. ábra). Közöttük *általános a színpadi*, ugyanakkor *hiányos (vagy esetleges) az oktatásban szerzett tapasztalat*.

| A 120 kredit MA (egyetemi szintű) táncpedagógusi diplomát szerettek száma a Magyar Táncművészeti Főiskolán (fő) | | | | | | |
|---|-----------|-------------------|-------------------|------------|-----------|----------------------|
| | Néptánc | Klasszikus balett | Modern-társastánc | Moderntánc | Divattánc | Évenkénti összesítés |
| 2013 | 6 | 0 | 0 | 0 | 0 | 6 |
| | 13 | 2 | 15 | 6 | 0 | 36 |
| Összesítés: | 19 | 2 | 15 | 6 | 0 | 42 |

6. ábra: A táncos és próbavezető MA-ra, valamint a táncművész MA-ra épülő 120 kredit MA tánctanár szakon végzettek adatai a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2013-ban

A Magyar Táncművészeti Főiskolán *mindkét iskolatípust* (az alap- és középfokú művészetoktatást) ajánlani szoktuk a *hospitálás és az iskolai blokkgyakorlat teljesítéséhez*. A tanárjelöltek írásbeli és szóbeli beszámolóit (a pedagógiai értékelési portfólióikban szereplő önreflexiók) arról tanúskodnak, hogy összességében *az alap- és a középfok egyaránt kihívást* jelentett a tanulmányaik során.

A helyi sajátosságok, a *gyakorlati órák tapasztalatszerzésén túl a pedagóguspályára való felkészülés adminisztratív feladataival* is szembesítették őket a mentortanáraik. Így nemcsak táncszakmai, hanem pedagógiai területen is hasznos ismeretekre tettek szert, amelyet a *pedagógus életpályamodell* őszi bevezetése után azonnal alkalmazni tudnak. A Magyar Táncművészeti Főiskola Művészképző Intézetének *BA táncművész alapképzettségét* megszerzett hallgatók közül arányaiban *kevesebben vállalták tanárjelöltként az iskolai blokkgyakorlatot és a vizsgatanítást az alapfokú művészeti iskolákban, mint a középfokú intézményekben*. Számukra a *középfokú táncképzés differenciált oktatást biztosító világa* nagyobb vonzerőt jelentett, mint az alapfok integrált nevelési stratégiákat adaptáló tanítási gyakorlata. A Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézetünkben *táncos és próbavezető BA* szakról érkezett tanárjelöltek *nagyobb arányban indultak az alapfokú művészeti iskolákba hospitálni és iskolai blokkgyakorlatot teljesíteni*, mivel általában hasonló intézményből jutottak el a tánc szeretetétől a táncpedagógiai pálya felvállalásáig. A gyakorló tanítás kiválasztásakor meghatározó volt még a lakhelyük, vagy az előzetes tapasztalataik is. A táncos és próbavezető BA szakokról érkezett tánctanárjelöltek szívesen végezték az iskolai blokkgyakorlat a saját *alma materükben*, ahol tisztában voltak a követelményekkel és az elvárásokkal. Az ismerős környezetet ők kedvezőbbnek tartották a jövőbeni elhelyezkedés szempontjából is.

A táncátadás nemcsak kvalifikált szakmai tudást, hanem komoly, felelősségteljes táncpedagógiai és szakmódszertani ismereteket is igényel

Az 1993-as közoktatási törvény 17. és 128. §-ának 2004-ben hatályba lépett módosítása szerint 2008-tól senki sem helyezkedhetett el képesítés nélkül táncpedagógusként az iskolarendszerű képzésben. Ez óriási előrelépés volt, mert a rendelet hatására a közoktatási intézmények (főleg az alapítványi, művészeti iskolák) vezetői már *kényszerűségből sem alkalmazhattak táncpedagógia-ilag képzetlen, ugyanakkor szakmailag kvalifikált, professzionális vagy amatőr együttesekből érkező táncosokat* „művészeti tárgynak megfelelően művész tanárként”.¹ 2007-től 2013-ig lezajlott az alapfokú művészetoktatási intézmények Szakmai Minősítő Testülete által végzett minőségellenőrzés. S ez a *szakmai kontroll jelentősen javított a művészetoktatásban tevékenykedő tanárok pedagógusi attitűdjén és a szakmódszertani repertoárjukon, továbbá az iskolák szakmai és infrastrukturális színvonalán*.

Az elmúlt években szakmailag és pedagógiai szempontból is visszaigazolást nyert, hogy elengedhetetlen a pályához a *korszerű pedagógiai, pszichológiai, táncelméleti, tánc történeti, a zeneelméleti, és*

¹ A közoktatási törvény (1993. évi LXXIX. törvény) módosítására 2003-ban került sor. A módosítás 2004. szeptember 1-jétől lépett hatályba. Ezt akkortól az akkori első osztályosok tekintetében kellett alkalmazni, ezt követően pedig felmenő rendszerben. A 17. § k) pontja, továbbá a 128. § (18) bekezdése szerint a 2006/2007-es tanév végéig foglalkoztathatók, akiknek nincs meg a 17. § k) bekezdésében előírt végzettsége, továbbá azok, akik megkezdték tanulmányaikat a megfelelő felsőfokú végzettség megszerzése céljából. A 17. § (1) bekezdése szerint, ha e törvény másképp nem rendelkezik, nevelési-oktatási intézményben pedagógus-munkakörben az alkalmazható, aki az e törvényben meghatározott felsőfokú iskolai (egyetemi vagy főiskolai szintű) végzettséggel és szakképzettséggel rendelkezik. A megfelelő felsőfokú iskolai végzettségek és szakképzettségek a következők: k) alapfokú művészetoktatási intézményben, művészeti szakközépiskolában, szakiskolában a művészeti szakmai tantárgyakat oktató pedagógusnak a művészeti tárgynak megfelelő szakirányú tanári vagy művész; művészeti szakközépiskolában, ha van a képzés szakirányának megfelelő egyetemi szintű képzés, a tizenegyedik évfolyamtól a művészeti tárgynak megfelelő egyetemi szintű tanári, illetve művész.

nem utolsó sorban az egyre jobban differenciálódó szakmódszertani tudás, amelyet verbálisan és non-verbálisan is tovább kell adni a növendékeknek. A szakirányú MA tánc tanár végzettség megszerzése mellett a szakirányú továbbképzéseken, kiegészítő tanárképzéseken, szakvizsgákon részt vevő kollégák a többi tanárral szemben egyre felkészültebbek a kompetenciaalapú oktatási rendszerben, s nem utolsó sorban meg tudnak felelni a pedagógus életpályamodellben tervezett minőségbiztosításnak (a tanári portfóliók és a korszerű pedagógiai technikák elkészítése stb.).

A törvény legnagyobb sikere az volt, hogy hivatalosan is ellenőrizni lehetett a szakképzett pedagógusok alkalmazását. A tánc tanári MA mesterképzésben korszerű kompetenciaalapú, és a 21. század elvárásainak megfelelő felkészültségű, pozitív tanári attitűdökkel rendelkező pedagógusokat oktatunk, akik táncpedagógusként a saját szakterületük kiválóságai is (példaképek, akik bátran kiállhatnak növendékeik elé, hiszen nemcsak a hagyományos *mimetikus tanulás*, hanem az *analizáló és szintetizáló módszerek* adaptálásában jeleskednek). A tanári diplomával rendelkező táncpedagógusaink a *modulrendszerű oktatás* elméletének és gyakorlatának is birtokában vannak.

A didaktikusabban felépített tánc-szakmódszertani és elméleti órák. A tánc-szakmódszertani és elméleti órára való felkészülés kétirányú: tartalmi jellegű és közvetlen feladatokból, illetve előkészítő gyakorlatokból áll. Ma már természetes elvárás, hogy váljon a felkészülés didaktikussá, amelynek alappillére az egy tanítási egységre eső, a tanárnak közvetlen segítséget nyújtó terv elkészítése az óravázlat. A tánc-szakmódszertani és elméleti óravázlat az egyéni felfogásnak megfelelő formában készülhet, de tartalmaznia kell minden olyan kritériumot, amely a zökkenőmentes munkát segíti. A nevezett óravázlat az oktatási folyamatnak egy tanítási órára szóló folyamatterve, amely a tanóra minden lényeges mozzanatát tartalmazza. Az óravázlat lehet részletező, vagy csak a lényegyet felsoroló vázlat szerű. A kezdő pedagógusnak nagy biztonságot ad a részletesen elkészített tánc óraterv.

Az óravázlat kötelezően tartalmazza a tánc-szakmódszertani és elméleti időpontját és helyét; az adott osztályt és létszámát; a feldolgozás alatt álló tanítási egységet és ebben a tanítási óra helyét; a konkrét feladatokat (oktatási, képzési), a tananyagot és a választott módszereket, foglalkoztatási formákat, munkáltatást, az óra időbeosztását; a tánc tanítás során használt eszközöket, zenei felvételeket, kottákat szemléltető eszközöket (7-8. ábra).

| Az óravázlatok feladatainak felépítése a tánc tanárok számára (modulvázlat) | | | | | |
|---|--|---|---|---|--|
| <i>A feladat forrása</i> (hivatkozás a szakkönyvekre, továbbképzésekre, workshopokra stb.; ez nem kötelező, csak ajánlott – itt szaktanár neve is felmerülhet!): | | | | | |
| <i>A feladat leírása:</i> | | | | | |
| <i>A feladat típusa a tanórán belül:</i> 1. Bemelegítő. 2. Képességfejlesztő gyakorlat. 3. Levezető gyakorlat. | <i>Korcsoport</i> (az évek hozzávetőleges megjelölésével). | <i>Tanári instrukciók és megjegyzések</i> (további fejlesztési lehetőségek, milyen problémákra figyeljünk). | <i>Fejlesztési területek és kompetenciák</i> (a képességek megnevezésével). | <i>Munkaforma és térforma</i> (általában frontális munka van, de lehet kis- vagy nagy-csoportos és páros is). | <i>Tárgyi eszköz- és zenehasználat:</i> – videó, – zenehallgatás, – képek, – labda, – botok, – gumikötél stb. |

7. ábra: Tánc tanári modulvázlat tervezet

| Az óravázlatok feladatainak felépítése tánc történet tanárok részére (modulvázlat) | | | | | |
|---|---|--|--|--|--|
| <p><i>A feladat forrása</i> (hivatkozás a szakkönyvekre stb.; ez nem kötelező, csak ajánlott – itt szaktanár neve is felmerülhet!): <i>A feladat leírása:</i> </p> | | | | | |
| <p><i>A feladat típusa a tanórán belül:</i> 1. Bevezetés az adott témába, korba, formanyelvbe, esetleg előző anyag ismétlése. 2. Az új tananyag leadása előadással (prezentációval). 3. – Játékos gyakorlat a fogalmak rögzítésére. – Kép- vagy videoanyag megtekintése pár percben, magyarázattal.</p> | <p><i>Korcsoport</i> (az évek hozzávetőleges megjelölésével).</p> | <p><i>Tanári instrukciók és megjegyzések</i> (további fejlesztési lehetőségek, milyen problémákra figyeljünk).</p> | <p><i>Fejlesztési területek és kompetenciák</i> (a képességek megnevezésével).</p> | <p><i>Munkaforma és térforma:</i> – Általában frontális munka van, de lehet kis- vagy nagy- csoportos és páros is). – Itt a térforma nem releváns.</p> | <p><i>Tárgyi eszköz- és zenehasználat:</i> – video, – zenehallgatás, – képek.</p> |

8. ábra: Tánc történet tanári modulvázlat tervezet

Az előkészületi munka a jól megtervezett tánc-szaktáncszertani és táncelméleti óra sikerének biztosítója. A táncszerek előkészítése, a zenei felvételek beállítása, az erősítés leellenőrzése, ha van, a zongorakíséssel való egyeztetés a tanóra előtt kell, hogy megtörténjen. Az idő csak így használható ki hatékonyan. Az óra precíz leírása a siker egyik biztosítója a kulcskompetenciák pontos rögzítése (9-10. ábra). A korszerű módszertani alapok és tudásátadás elengedhetetlen a 2013. szeptember 1-től életbe lépő *pedagógus életpályamodell* követelményeinek teljesítéséhez (a pedagógus portfólió dokumentációjának az összeállításához).

| Kulcskompetencia gyűjtemény a tánc-szaktáncszertani foglalkozások óravázlatához | | | |
|---|--|--|--|
| Kompetenciák a mozgásfejlesztéshez | Kompetenciák a testsémafejlesztéshez | Kompetenciák a percepciófejlesztéshez | Kompetenciák a verbális fejlesztéshez |
| <ul style="list-style-type: none"> – állóképesség, – egyensúlyozó képesség, – nagy mozgásos képességek, – finommotorikai képességek, – szem-, kéz- és lábkoordináció fejlesztésének képessége. | <ul style="list-style-type: none"> – a testrészek ismeretének képessége, – a test koordinációjának biztonságos elsajátítása, a test személyi zónájának beazonosítása, – testtudatosság. | <ul style="list-style-type: none"> – vizuális képességek, – alaklátás- és formaállandóság képessége, – tapintásos, sztereognosztikus észlelés képessége, – mozgásos/ kinezetikus észlelés képessége, – térpercepció észlelés képessége, – hallási észlelés képessége, – keresztcsatornák komplex működésének képessége (látás, hallás, tapintás, szem- és kézkoordináció) | <ul style="list-style-type: none"> – tárgyak megnevezése (ruházat, testrészek, névmások, cselekvések), – térbeli viszonyok megnevezésének képessége (irány-helyzet-idő), – osztályozás megnevezésének képessége (alapformák, alapszínek, méret hasonlósága és különbözősége). |

9. ábra: A tánc-szaktáncszertani kompetenciák gyűjteménye

| Kulcskompetencia gyűjtemény a tánc történeti foglalkozások órávázlatához | | |
|---|--|---|
| Személyes kompetencia | Kognitív kompetencia | Szociális kompetencia |
| <p>Önvédő képesség:</p> <ul style="list-style-type: none"> - egészség-, - szabadság-, - identitás-, - önállóságvédő képesség. <p>Önellátó képesség:</p> <ul style="list-style-type: none"> - fizikai, - önkiszolgálási, - befogadói, - önkifejezési készség. <p>Önszabályozó képesség.</p> <p>Önfejlesztő képesség.</p> | <p>Gondolkodási kompetencia:</p> <ul style="list-style-type: none"> - konvertáló képesség, - rendszerző képesség, - logikai képesség. | <p>Beleérző képesség.</p> <p>Együttélési képességek.</p> <p>Érdekvényesítő képességek.</p> <p>Érvényesülési képességek.</p> <p>Kapcsolatteremtési képességek.</p> <p>Kommunikatív képesség.</p> <p>Konfliktusmegoldó képesség.</p> <p>Kooperációs képesség.</p> |
| | <p>Kommunikatív kompetencia:</p> <ul style="list-style-type: none"> - anyanyelvi beszéd és beszédértés, - olvasás, - fogalmazás, - ábraolvasás, - ábrázolás. | |
| | <p>Tanulási kompetencia:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ismeretsajátító képesség, - motívumelsajátító képesség, - képesség- és készségfejlesztő képesség. | |
| | <p>Tudásszerző kompetencia:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ismeretszerző képesség, - a szükséges információk keresésének képessége, - információ kiválasztási képesség, - információ beszerzési képesség, - információ befogadási képesség, - összefüggés-kezelő képesség. | |

10. ábra: A tánc történeti szakmódszertani kompetenciák gyűjteménye

A pedagógus végzettségek, szakképzettségek módosítása a 2011. évi CXCV. törvény 3. mellékletében. Az alapfokú művészeti iskolában és művészeti szakiskolában a pedagógus munkakörben foglalkoztatott tanárok alkalmazásához szükséges szakképzettség: a művészeti tárgynak megfelelő szakirányú tanár, művészeti tárgynak megfelelő művész. A művészeti szakközépiskola a pedagógus munkakörben foglalkoztatott tanárok alkalmazásához szükséges szakképzettség: a művészeti tárgynak megfelelő szakirányú egyetemi szintű vagy mesterfokozatú tanár, művészeti tárgynak megfelelő művész.

A törvény melléklete rendelkezik a művészek helyéről az iskolarendszerű oktatásban. Ez a tény több szakmai és pedagógiai kérdést is felvet. A „művészeti tárgynak megfelelő művész” kitétel sajnos pontosan nem definiált. Szükség lenne az adott szakképzettség törvényi értelmezésére, mert ennek gyakorlati alkalmazása tisztázatlan az iskolavezetők számára. A törvényben megnevezett „művész kollégák” pedagógiai végzettség hiányában besorolhatatlanná válnak a pedagógus I., pedagógus II., mesterpedagógus és kutató tanár kategóriákba. Ez hosszú távon problémákat okozhat az ellenőrzés rendszerében. (A korszerű pedagógiai kompetenciák és a szakmai képzettség nélkül foglalkoztatott pedagógiai életpályája-dokumentációja is hiányos marad.)

A pedagógus életpályamodell elvárásai a fent vázolt nehézségek ellenére pozitívan hatnak majd az iskolarendszerű művészeti nevelésre. Nagyobb teljesítményre és pontosabb iskolai adminisztrációra (modulrendszerű órávázlatok, tanmenetek, tantervek, pályázati projektek írása és megvalósítása, stb.) sarkallja a különféle intézményekben tevékenykedő, eltérő korú és felkészültségű táncpedagógusokat. Éppen ennek az előremutató, teljesítmény- és normakövető rendszernek a támogatására, átgondolásra javasoljuk a 2011. évi CXCV. törvény 3. mellékletében szereplő művészeti tárgynak megfelelő művészek táncpedagógiai státuszban történő foglalkoztatását, mert ezzel a Magyar Táncművészeti Főiskolán a „főiskolai”, valamint „egyetemi szintű” MA tánctanári diplomát szerzett kollégáink érdekei is sérülnének a munkaerőpiacon. *Javasoljuk átgondolásra* a „táncpedagógus diplomával nem rendelkező művészi besorolású foglalkoztatottak” beiskolázását (a tánctanár szakos diploma megszerzésének kötelezettségével) törvényileg előírni és ellenőrizni. (Az utóbbi hónapokban ugyanis gyakran kértek véleményezést a Főiskolától a művészeti iskolák vezetői az új, hatályos törvényre hivatkozva a pedagógusfoglalkoztatás kérdését illetően. A felmerült esetekben az adott iskola által kiírt álláshelyre a nevezett jelöltek főiskolai, vagy egyetemi szintű táncpedagógus diploma nélkül egykori ORI-s, OKJ-s és középfokú szakmai végzettségek birtokában pályáztak.)

Intézményünk, a Magyar Táncművészeti Főiskola Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézete szívesen felvállalja azon „művész kollégák” beiskolázását, képzését, akik *táncpedagógiai kompetenciáik fejlesztése érdekében* jelentkeznek a *táncos és próbavezető BA, majd a kiegészítő tánctanár MA szakunkra*, hogy meg tudjanak felelni az új minősítési rendszer követelményeinek.

A táncpedagógia művészetpedagógiai, képességfejlesztő és tehetséggondozó funkciója

A tanulmány eddigi fejezeteiben bemutatott táncművészeti nevelés egy olyan fejlesztőpedagógiát kíván, melynek leglényegesebb eleme: a meghatározott követelmények teljesítésével történő motoros, kognitív, illetve affektív képességfejlesztés és a készségalkotás. A pedagógiai és táncpedagógiai módszertan változó igényei életre hívták a módosítás szükségességét bizonyos területeken. A direkt tanítás nem zárja ki a széleskörű esztétikai és szakmai műveltség átadását, a tánchoz fűződő érzelmi viszonyrendszer megerősítését. A táncpedagógiai oktatás tananyagában az esztétikai ismeretek elengedhetetlenek a táncművészeti műveltség megalapozásához. A hangsúly továbbra is a tehetséggondozáson, a képzés struktúrájának fejlesztésén van, amelyben a közös munka mellett az önfejlesztés, a táncstudás a főszerep. A táncművészeti nevelés a készség- és a képességfejlesztést, az ismeretgazdagítást a személyiségformálás eszközeként kezeli, követelményeit a gyermek életkori fejlődéséhez igazítja. Ha a táncot a kultúra szegmensének tekintjük, akkor a nevelési-oktatási folyamat középpontjában az alkotótevékenységnek kell állnia.

A művészeti, az esztétikai és a tánc-készségek fejlesztésének arányát megtalálva, a kompetens tudás megszerzését kell szem előtt tartani. Itt lépnek be azok a gyermekközpontú, közös gondolkodást elősegítő pedagógiai módszerek, melyek eddig a technikai felkészítésre szánt idő miatt nem kaptak különösebb hangsúlyt korábban a táncoktatásban. Ma már figyelembe kell vennünk, hogy ha a növendék játszik, táncol, énekel, improvizál, maga szerkeszt táncfolyamatokat, ezáltal belsővé válnak a tánc műfaji, szerkesztésközpontú, nyelvi sajátosságai, a közösség életében betöltött funkciói. A módszer magába foglalja az alkotást, az előadást, a megjelenítést. Ennek az összetett táncpedagógiai folyamatnak a végén jön létre az egyéni és a közös produkció, a kompozíció, az előadás, a bemutató, a közös táncélmény. Az átélt pozitív élmények alakítják ki azokat az emberi tulajdonságokat, magatartási szokásokat, melyek a táncművészet területén az eredményes szereplés összetevői.

- Antal László (2002): *A néptánc pedagógiája*. Hagyományok Háza, Budapest.
- Bartnitzky, H., Brügelmann, H., Heinzl, F., Schönknecht, G. és Speck-Hamdan, A. (2009): *Kursbuch Grundschule. Aufgaben und Kompetenzen von Lehrer/innen Grundschulverband*. Frankfurt am Main. 330–333.
- Demarcsek Zsuzsa, Mező Ferenc és Mizerák Katalin (2012): *Tánc – OK. A táncos tehetség azonosítása és gondozása*. Kocka Kör Tehetséggondozó Egyesület Center Print Nyomda, Debrecen.
- Gadamer, H.-G. (2004): *Igazság és módszer*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Németh András (1997): *Bevezetés a nevelés történeti és elméleti kérdéseibe táncpedagógusok számára*. Magyar Táncművészeti Főiskola – Planétás Kiadó, Budapest.

Bálványimádat és tabudöntés, avagy hol vannak a sztepptánc sztárok ma?

Tényfeltáró kalandozás az amerikai sztepptánc világában

Ha valakit manapság megkérünk arra, hogy soroljon fel sztepptáncsztárokat, annak általában Fred Astaire, Ginger Rogers vagy Gene Kelly neve jut az eszébe. Az említett kiváló táncosok közel száz éve születtek, és a legnagyobb sikereiket az 1930-as és '50-es évek között aratták. Mindig is nagyon érdekelt, hogy minek köszönhetik hatalmas sikereiket? Miért is emlékezünk rájuk 60 év távlatából? Lehetséges, hogy Amerikában azóta nem születtek sztepptánc tehetségek?

Minden más táncstílusban 10-20 évente születik egy-egy karakteres előadó, aki az adott táncnyelv szakértője. Elképzelhető, hogy nem tud kitermelni az amerikai szórakoztatóipar hasonló színvonalú embereket? Valóban az lenne erre a válasz; hogy csak akkoriban volt divat ez a tánc? Nincsenek-e apró titkok elrejtve a filmipar kulisszái mögött, ami miatt a fent említett előadók voltak a legtrókéletesebb táncosok? Ezekre a kérdésekre keresünk választ a tényfeltáró kalandozásunkban. Ahhoz hogy jobban elmélyedhessünk a témában, kénytelenek vagyunk több tényanyagot megismerni az amerikai sztepptáncról.

Az amerikai sztepptánc kialakulására az afro juba, az ír és az angol clog volt a legnagyobb hatással. A sztepptáncstílusokat két nagy csoportra lehet osztani: a soft shoes-ra és a hooferra. A hooperben hordanak szteppcipőt és „valós időben valós hangot” adnak ki a cipő segítségével, nem törekednek más táncstílusokból átvenni elemeket, a mozgás, a tartás csak a ritmikát, a pontosságot és a technikai kivitelezést szolgálja. A soft shoes-t (ahogy a nevében is szerepel) „puha cipős” stílusok alkotják, mint például a sand dance, az akrobatikus sztepp (flash act), vagy a Broadway stílus, de a táncosok nem viselnek fémbetétes szteppcipőt. Ha közelebbről megnézzük például Gene Kellyt vagy az Ének az esőben című táncfilmet, akkor biztos, hogy a betonon, a pocsolyában, a lámpaoszlopon is tökéletesen kopogó hangot adó cipőt hordanak a sztárok? Fred Astaire és Ginger Rogers duettjeiben a romantikusabb pillanatokban elhalkuló cipőt viselnek? Természetesen nem, nincs



Szteppcipők (fotó: Radványi Tibor)

is rajtuk szteppcipő. Hangstúdióban utómunkaként felvették a hangot, például Debbie Reynolds-nak nem is engedték, hogy saját magát „szinkronizálja” az Ének az esőben című filmben. Szerencsém volt tanulni Miriam Nelsontól, aki az 1940-1950-es évek legkeresettebb „szinkron sztepptáncosnője” volt. Sorolhatnánk a példákat arra, mikor nem volt a táncosok lábán vassal ellátott cipő. (Bár az igaziból nem is vas, hanem egy alumínium ötvözet, amelyet a köztudatban vasnak neveznek.)

Amikor ilyen cipőt viselünk, akkor a talajjal érintkező talprész (nagy része fémmel ellátott) igen erősen csúszik. Sokkal egyszerűbb volt viszont „feltáncolni normális cipőben”, és utána „felszteppelni a hangot”. Itt el is érkezünk a tabudöntéshez. Ha sima cipőben táncolunk, szélesebbek lehetnek a mozdulataink, mint „vasalt” szteppcipőben? Dinamikusabban tudunk-e mozogni, mint egy fémekekkel ellátott cipőben? Természetesen igen. Ennek köszönhető, hogy az említett hajdani sztárok a világ legjobb sztepp táncosai. Mindenki rájuk emlékszik, mert egyszerre voltak fantasztikus mozgású és „tökéletes kopogó hangot adó táncosok”. Azonban a kettő egyszerre nem lehetséges, csak a filmvászonon.

Törekedni persze lehet rá, hiszen több ezer ember próbál ebben a sztepp táncstílusban marandót alkotni. Sikeres-e azonban ez az út? Akkor miért alakult úgy, hogy a sztepp tánc világában 60 éve nem mutattak fel egyetlen újabb sztárt sem. Biztos-e, hogy a sztepphez vezető ösvény nem tévút táncpedagógiailag?

Nem bálványimádat-e, hogy utánozunk olyan személyeket, akik maguk sem voltak „valódiak”? Hadd idézzek egy sztepp tanító tánciskola hirdetéséből: „Kihangsúlyozom: Ők (Fred Astaire stb.) nemcsak szteppeltek, hanem táncolva szteppeltek!” Nagyon elgondolkodtató, hogy ez-e a pontos megfogalmazás, hiszen nincs is rajtuk szteppcipő. Nem lenne jobb, ha azt írná, hogy: „Broadway stílust tanítok, amelynek Fred Astaire vagy Gene Kelly voltak a legismertebb alakjai”. Ha rosszindulatúak akarnánk lenni, akkor megkérdezhetnénk, hogy mit is tanítunk egyáltalán? Play back szteppet? Megéri kergetni egy elérhetlent, vagy más stílusokban is el kellene merülni, hogy a tanuló megtalálja az egyéniségéhez, a zenei ízléséhez illő sztepp táncstílust, és képes legyen abban marandót alkotni? Megértem, hogy ez a színházban elfogadott sztepp táncstílus, de mégis csak „utánzatokat” látunk. Ki jobb, ki kevésbé. Sőt, néha bizony már-már nevetséges is egy-egy sztepp táncelőadó. Tulajdonképpen ebben a „bálványimádatban” elsiklik a sztepp tánc valódi lényege, főleg egy olyan országban, mely kulturálisan nem kötődik a sztepp táncához, és nem rendelkezik róla valódi tudással. A színházi balettszónyegen (ami egy keményebb linóleum) lehet jobban mozogni, mert a „vas” ott tapad, de pont a tapadás miatt nem lehetünk elég gyorsak.

A legutóbbi nemzetközi sztepp táncversenyen a táncosok már parkettán táncoltak sztepp tánc cipőben. Ennek köszönhetően a résztvevők gyorsan tudtak szteppelni, a technikai virtuozitás került előtérbe, de a szabadabb mozgás nem sikerülhetett. A lányok is férfi sztepp cipőt vettek fel, mert abban könnyebbek a figurák, és mivel mozogni nem nagyon tudtak (a csúszás miatt), elkezdtek forogni, evvel is bizonyítja a képzettségüket. A gyerek kategóriában egy kislány negyvenkettőt forgott a száma alatt, ami 1 perc 10 másodperc hosszú volt. Ez normális? A zsűri biztos, hogy a helyzet magaslatán áll? Nem lehet, hogy a tisztelt zsűri nem ért a sztepphez, esetleg nincs is érzékük hozzá? Fred Astaire-t akartak látni, de mivel nem láttak ilyet, nem tudtak mihez viszonyítani. Így csak a mérhető, a kiszámolható teljesítmény lett a fontos. Ki kopog gyorsabban? Kapkodás, csapkodás, ízléstelen számok sora csak azért, hogy a sebességet tudjuk megmutatni a zsűrinek, plusz a kötelező figurák, mert „tavaly is ezzel nyert valaki”. A zene nem is olyan meghatározó. A lényeg az, hogy lehessen rá pörögni. Felteszem a kérdést: ez a legfontosabb? – Valószínűleg nem...

S már el is értünk ahhoz a kérdéshez, hogy hol vannak a sztepp táncsztárok ma? Ahhoz, hogy erre válasz kapjunk, vissza kell mennünk az 1950-es évek végének világába. Mint tudjuk, a zene megváltozásával átalakulnak a táncok is. Amikor a gyors tempójáról és virtuóz hangszere improvizációjáról ismert zenei stílus, a bebop elnyerte végleges formáját, akkor megjelentek az elektromos hangszerek, és drasztikus változást jelentettek a korabeli swing dalokhoz képest. Ennek köszönhetően a sztepp táncnak egy rövid időre háttérbe kellett vonulnia. Természetesen színházakban, egy-egy televízió műsorban szerepelt a sztepp tánc, de a régi fénye megfakult. Az 1980-as években Gregory Hines táncos, színész próbálta sztepp táncot ismét pozícionálni. 1984-ben a

The Cotton Club című Oscar-díjas filmben egy sztepp táncost alakított, illetve 1985-ben Mikhail Baryshnikovval a White Nights című filmben szerepelt. Egyértelműen hooper stílust táncolt, és szakított a swing korszak filmjeinek szteppjével. 1989-ben elkészítette a Tap című filmet, amelyben felsorakoztak a világ leghíresebb sztepp táncosai. 1992-ben pedig elkészítette az év legjobb Broadway musicaljét, a Jelly's Last Jamet. A darab három Tony-díjat, és hat Drama Desk-díjat kapott. Közben Ausztráliában is megindult a sztepp tánc felemelkedése.

1992-ben színpadra állították a Hot Shoes Shuffle című darabot, amely nem szakított a Fred Astaire nevével fémjelzett swing korszak sztepp táncával, de mint teljes estét betöltő sztepp musical nagy sikert aratott. Az ebben a darabban szereplő Dein Perry megmutatta a sztepp mai arcát, és egyértelműen a hooper sztepp mellett tette le a voksát az 1995-ös Tap dogs című teljes estés sztepp előadásával. Itt farmerban, pólóban, bakancsban, vízben, plafonon, fémekek szteppeltek, különböző zenékre a dzsessztől a heavy metalig. Ez meghozta nemzetközi áttörést. A fiatalok, akiket nem érdekelt a swing zene, megtalálták a zenei ízlésüknek megfelelő sztepp stílust, és természetesen a sztepp oktatása is átformálódott az új zenékhez és ritmikai igényekhez. A Sydneyben megrendezett olimpiai játékokon már felléptek, és az egész világnak megmutatták a sztepp tánc mai, élő formáját. Különböző filmek is készültek ezek alapján, mint például a Bootmen vagy a Happy Feet, amely ugyan amerikai rajzfilm, de az egyik leghíresebb hooper sztepp táncos (Savion Glover) a főszereplő pingvinnek kölcsönözte a „szteppelés tudományát”. Így a sztepp táncsztárok újra köztünk vannak, csak más szemmel kell keresni őket. Nem úgy néznek ki, mint az 1940-es évek filmjeinek sztárjai, akiket a mai napig gyermeki rajongással néznek. Őszintén örülök, hogy volt a sztepp táncnak egy ilyen időszaka is. Utána lemegyek a terembe, elindítok egy pop, rap vagy hip-hop, vagy akár swing zenét, és elkezdek rá szteppelni, de nem úgy, mint a filmekben, mert bármennyire is szép, de ez nem a valóság...

Irodalomjegyzék

- Gray, A. (2002): The Souls of Your Feet. Grand Weaver's Publishing, Austin.
Hill, C. W. (2010): Tap Dancing America: A Cultural History. Oxford University Press, Oxford.
Knowles, M. (2002): Tap Roots. McFarland & Company Inc., Jefferson.
Pirovits Árpád és Pirovits Kiss Réka (2010): A cipőm a hangszerem. Emerald Kft., Budapest.

Esztétikum az ölbeli játékokban

Az ölbeli játék az altatódallal együtt a gyermek első, „személyre szabott”, célzottan neki szóló találkozási volt egykor az esztétikummal, a művészettel. A továbbiakban azt járom körül – a hangsúlyt mindvégig a művészi jellegre, az esztétikai megnyilvánulásokra helyezve –, hogy pontosan mivel találkozott a gyermek, és ez a találkozás hogyan, milyen körülmények között ment végbe.

A vizsgált játéktípus családon belüli hagyományozódása a 20. század második felétől kezdve rendkívüli módon visszaszorult: a szülők, nagyszülők ma jellemzően 2-5 szöveg- és játéktípust¹ használnak, míg 2-3 generációval korábban ennek a többszörösét tudták az anyák, nagyanyák. De az ölbeli játék a hagyományozódás folyamatának megszakadásával nem tűnt el kultúránkból nyomtalanul, hiszen a Kodály Zoltán zenepedagógiai útmutatásain alapuló *Ének az óvodában* (Forrai 1974) című könyvnek köszönhetően évtizedek óta széles körben alkalmazzák az óvodai zenei nevelésben. Napjainkban szervezett, csoportos formában reneszánszát éli a baba-mama² foglalkozásokon.

Az ölbeli játék fogalma, meghatározása

Kiss Áron 1891-ben megjelent gyűjteménye (Kiss 2000), amely nemcsak a hazai népijáték-kutatás egyik legjelentősebb forrása, hanem európai viszonylatban is úttörő munka, első fejezetében 30 szöveget közöl³ *Felnöttek játéka ölbeli gyermekekkel* összefoglaló elnevezéssel. Olykor szűkszavú instrukciókat ad a játék menetéről, máskor részletesebben ismerteti a szöveget kísérő mozgásokat, de a játékok dallamát egyetlen esetben sem közli.

A Magyar Népzene Tára 1951-ben megjelent I. kötete (Kerényi 1951) négy ölbeli játékot tartalmaz (75., 79., 760., 822.). Ezek besorolása a dallamok zenei rendszerezése alapján történt, ezért az azonos játéktípushoz tartozó adatok a kötetben szétszórva találhatók. Kerényi György ugyanitt *Játékrend* fejezetcím alatt a VII. csoportba sorolja az ölbeli játékot, azzal az elnevezéssel, amelyik Kiss Árontól származik.

Az ölbeli játékok tudományos megismerése szempontjából fordulatot hozott a Magyar Rádió Gyermek és Ifjúsági Osztályának 1971-es pályázata, amelynek köszönhetően az összegyűlt tekintélyes anyag nemcsak mennyiségileg bővítette tudásunkat, hanem minőségileg is gazdagította azt. A *Cinege, cinege kismadár* című kötet adja közre a kicsinyeknek szóló mondókákat, játékokat. E kötet nem használja az ölbeli játék kifejezést, helyette „mondókát” és „játékot” emleget, és ezek altípusai („rendeltetés”: Borsai és Kovács 1975, 128) szerint rendszerezve közli (tapsoltató, táncoltató, tenyeresdi, fülhúzogató, sétáltató stb.) azokat. Majd 100 évvel Kiss Áron gyűjtése után újabb változatokról és típusokról szerezhettünk tudomást. A korábban elsősorban dallam nélkül megismert játékok ekkor nagy számban, dallammal együtt kerültek lejegyzésre, sőt hangfelvételek is készültek a pályamunkák nyomán.

¹ Tapasztalatom szerint a *kézféjcsipkedő* (csip, csip csóka), a *tapsoltató* (gyakorta romlott változatban, mondóka nélkül), a *piszéző* (szintén szöveg nélkül vagy a rímes ritmikus bonyolultabb helyett egyszerűen „pisze, pisze” szavak kíséretében) és a térden *lovagoltató* (más néven höcöggető) az általánosan ismert és elterjedt.

² Közülük a legismertebb, országos hálózattal működő Ringató: www.ringatato.hu.

³ Gazda Klára (1980) egyetlen faluból, Esztelekről 40 ölbeli játékot közöl a gyermekéletet bemutató monografikus munkájában.

Az ismert kézikönyvek közül a Néprajzi Lexikon „dajkarím”⁴ címszó alatt dolgozza föl a témánkat, de nem önálló játéktípusként mutatja be, hanem az altatókkal és a gyógyítókkal együtt. A néprajztudomány eredményeit az ezredfordulón összefoglaló nyolckötetes munka⁵ népköltészetet bemutató része a *Gyerekkor költészetéről* írott fejezetében ugyancsak a mondókák között tárgyalja az általunk kiemelt játéktípust a „szórakoztató, oktató, nevelő, szoktató mondókák” alcímhez rendelve. Az ismertetés során a lexikonhoz hasonlóan a dajkarím kifejezést használja, és szintén az altatókkal és gyógyítókkal együtt tárgyalja.

A napjainkban leginkább elfogadott, komplex szempontrendszer alapján megalkotott hazai népijáték-tipológia⁶ Lázár Katalin nevéhez fűződik. Az ölbeli játékot a mozgásos játékok tömbjéhez tartozó önálló játéktípusként sorolja be, markánsan elkülönítve a mondókától. Eljárását azzal indokolja, hogy az ölbeli játékoknak a mondókákkal szemben van cselekménye, és alkalomtól függetlenül játszhatók.

Egyetértek Lázár Katalinnal abban, hogy az ölbeli játék önálló típus, és megalapozottnak tartom, hogy a Kiss Áron által először használt elnevezést használja típusnévként, hiszen ezzel az egyik legfontosabb, lényegi jegyét ragadja meg. Ugyanakkor a népi játékok többségétől az ölbeli játékot elkülöníti életkori meghatározottsága is. A születéstől a kisgyermekkor végéig tartó időszak domináns játéktípusa ez, amely a gyermek életében és fejlődésében kitüntetett szerepet kapott, amint erre több szerző (például Lázár 1997; a *Magyar Néprajz Nyolc Kötetben* népköltészetet bemutató V. kötetében [Vargyas 1988] Tátrai is utal): (1) Saját testének, testrészeinek elkülönítése a külvilágtól, azok használatának felfedezése, elsajátítása. (2) Mozdulás és értelmi fejlődés elősegítése. (3) Beszédkészség fejlesztése. (4) Ritmusérzék formálása. (5) Társas együttjátszás élménye. (6) Érzelmi kapcsolatok elmélyítése.

A játéktípus műfaji jellemzői

A továbbiakban az ölbeli játék, mint önálló típus legfontosabb ismérvét, típusképző műfaji sajátosságát tárgyalom. Induljunk ki abból, hogy az ölbeli játéknak – a mondókákhoz hasonlóan – rövid, rímes-ritmikus szövege van, amelyet sajátos, recitáló hanghordozással adnak elő, vagy egyszerű dallammal énekelnek. A szövegmondást (éneklést) taktilis és/vagy kinetikus elem egészíti ki: a gyermeket a vele játszó másik fél megérintgeti, simogatja, néha bökdösi, vagy egyes testrészeit mozgásra készíti (jobbra-balra billegteti, tapsoltatja, „táncoltatja” stb.). Az érintés-mozgatás, majd a gyermek fejlődésével kialakuló akaratlagos mozgás a mondóka lüktetését, ritkábban pedig a ritmusát követi.

Szintén „műfajképző” elemnek tekintem a játékban résztvevők számát, egymáshoz való viszonyát: az ölbeli játék kétszemélyes. Az egyik résztvevő a kisgyermek, a másik lehet a szülő, a nagyszülő, az idősebb testvér, az egykori falusi életmódot ismerve a szomszéd vagy egy távolabbi rokon is: mindenképpen olyasvalaki, akit a gyermek jól ismer. A két játszó fél intim közelségbe kerül egymással a játék során, ennek legjellemzőbb módja az ölbe vétel. Az érintés, mozdítás ebben a közelségben zajlik, és minden szöveg-dallam páros kötelező tartozéka.

A játéktípus műfaji jellemzőit az alábbiak szerint foglalhatjuk össze: a legkisebbek kétszemélyes játéka – az énekes népi játékok nagyobb csoportjához hasonlóan – összművészeti jellegűek: szöveges megnyilvánulásuk a költészet, ritmusuk, dallamuk a zene, cselekményük (érintés,

⁴ <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-1489.html>

⁵ <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/index.html>

⁶ Lázár Katalin (1997) játéktipológiáját több helyütt is ismerteti: *Népi játékok* című populárisabb munkájában, és a *Magyar néprajz nyolc kötetben* népi játékokkal is foglalkozó VI. kötetében (Dömötör 1990).

mozgatás, mozgás) a mozdulat művészetét, a táncot elemi formában, egyidejűleg, szinkretikusan jelenítik meg – a hétköznapi szótól és mozdulattól eltérően, esztétikailag megformáltnak.

Az ölbeli játékok formai és stiláris jellemzői

Költői eszközök, a szöveg esztétikuma

A szakirodalomban nyomatékosan hangsúlyozott rövidség mellett a kis formák, a minimalizmus, a repetitív jelleg – az ismétlődés különböző fajtái és szintjei – jellemzik leginkább az ölbeli játékok költői eszközeit. Szövegük rövid (leggyakrabban 4 soros), erősen ritmizált, egyik legfőbb poétikai eszköze az ismétlés.

| | |
|-----------------------------|-------------------|
| <i>Süti, süti pogácsát,</i> | egyszerű ismétlés |
| <i>Apának, anyának,</i> | halmozás |
| <i>Tejbe, vajba apának,</i> | |
| <i>Édes mézbe anyának,</i> | fokozás |
| <i>Sóba-vízbe babának,</i> | ellentét |
| <i>Tapsi kacsó, tapsi,</i> | |
| <i>Ennivalót adj ki,</i> | |
| <i>Ludaknak, récéknek,</i> | halmozás, fokozás |
| <i>Apró kiscsibéknek.</i> | |

| | |
|----------------------------------|------------------|
| <i>Hej, Gyula, Gyula, Gyula,</i> | három ismétlések |
| <i>szól a duda, duda, duda,</i> | |
| <i>Pest, Buda, Buda, Buda,</i> | |
| <i>Pattogatott kukorica!</i> | |

A két szövegpéldában találkozunk egyszerű ismétléssel (süti, süti; Gyula, Gyula; duda, duda), fokozással, halmozással (apának, anyának; tejbe-vajba) és ellentéttel (sóba-vízbe; tejbe-vajba). A második szövegpéldában az ismételt szavak magánhangzói a soron belül és a sorvégeken is többször, ismétlődően összecsengetnek (Gyula, duda, Buda).

A ritmikus szövegmondás és a dallam mellett a szöveg számos további eleme is változatos hangzást teremt. Ennek eszköze lehet az alliteráció, a magas és mély hangrendű szavak játékos változtatása. A hangzás és a ritmus az értelmes szöveghez képest gyakorta fontosabb szerepet tölt be. Az első életév során a gyermek eleinte még nem érti a szöveget, de ez a sajátos akusztikus hatás fölkelte és fönntartja a figyelmét. Az alábbi szövegpéldák közül a második jószerivel teljesen értelmetlen, a 14 szóból ötnek világos a jelentése, s ezekből a *Pali-Pál* és a *vigyé* kétszer szerepel, így három értelmes lexéma marad. A harmadik példában is előfordulnak értelmetlen szavak (csibőricke, mág, magóricska), de sokkal kisebb arányban: az egyes sorok önmagukban értelmes szó szerkezetek, a mondóka azonban nem ad ki értelmes szöveget.

*Megyen a medve,
morrog a mája,*

alliteráció, az első és második sorban a magas és mély hangrend váltakozik, a „morrog” hangutánzó szó

*Tányér a talpa,
Kurta a farka,
Csik, csik, csik!*

*Rege, rege, rejtom,⁷
táli buli bejtom,
rege mei, rege pár,
vigye Pali, vigye Pál!*

alliteráció
páros rím

*Csíp, csíp, csibőricke,
Mág, mág, magóricska,
Fekete kutya ne, tüdő,
Vékony vászonlepedő,
Az úrnak papucs,
lakodalom kulcsa,
elszállott a csóka!*

az első két sorban a magas és mély hangrenddel való játék és egy-egy al-figura etimologica található

alliteráció, rím (tüdő/lepedő)

rím (papucs/kulcsa)

Az ölbeli játékok hangzásbeli gazdagságához hozzájárul az akusztikus megnyilvánulások sokfélesége. Egyaránt megfigyelhető a zaj, a beszéd, a recitálást és ének: ezek váltogatása, egyidejű elhangzása a csecsemő és a kisgyermek auditív észlelését finomítja. Fontos a beszédészlelés és a beszédértés szempontjából, hogy az emberi szót el tudja különíteni a gyermek az akusztikus környezet más elemeitől, és hallását, figyelmét a beszédre összpontosítsa. A szövegmondás – amint már említettem – lehet énekbeszéd (recitálás) vagy dallamos ének, és ehhez társul a testrészek érintésével, mozgásával járó zaj és zörej (például a taps, a két ököl összeütése, a térden lovagoltatónál a szájjal csettintés és a láb dobogása, többféle játéknál a cuppantás). Mivel ezek szabályozottak (a mondóka lüktetését vagy ritmusát követik) és szinkronban vannak egymással, könnyű a megkülönböztetésük, elkülönítésük a környező egyéb zajoktól.

Kerék András (1981, 363–375) széles körben végzett összehasonlító vizsgálata figyelemreméltó eredményre jutott a gyermekversek verselési alapelveire vonatkozóan. Megállapításai valamennyi verses gyermekszövegműfajra kiterjednek: saját anyagunkkal – mint egy szűkebb halmazzal – összehasonlítva azt látjuk, hogy az ölbeli játékokra is helytállóak. A gyermekversekre világszerte jellemző tagolás és hossz: a négysorososság, a hangsúlyviszonyok szempontjából a négynyomatékos verselés:⁸ „a gyermekvers ritmikai szerkezete leírható és jellemezhető néhány egészen általános – és úgy látszik, univerzálisan érvényes szabály alapján”. A szövegek modalitása – rövidségük

⁷ A szöveg – az utolsó sort leszámítva – első pillantásra halandzsának tűnik, és használói is minden bizonnyal így érezték ezt. A fülhúzó, fejbillegető játék szövege egy téli népszokásunk, a regölés refrénjének töredékét (haj, regő rejtem) rejti, amelynek régiségére és nyelvtörténeti jelentőségére Pais Dezső (1948) nyelvtörténész mutatott rá.

⁸ A négynyomatékos jelleg még azokban a nyelvekben is kivétel nélkül jellemző a gyermekversekre, ahol a felnőtt költészetből ez hiányzik, illetve a nyelv jellege miatt (szóhanglejtés, mint a kínai és vietnami nyelvben) nem ez volna a kézenfekvő megoldás.

és egyszerűségük ellenére – feltűnően gazdag: a kérdés-feleletől, a felszólításig és a fenyegetésig széles kört ölel fel.

*Egy, kettő, három, négy,
Kopasz barát, hová mégy?
Pápara pipáért, Debrecenbe dohányért,
Adok neked bundácskát, takard be a kiscicát!*

Konkrét és absztrakt – költői képzalkotás

Az ölbeli játék kulcsfontosságú szerepet tölt be a gyermek beszédképességének és értelmének fejlődésében. A testrészek érintése, megmozgatása és ezzel egyidejű megnevezése – különösen, hogy egy-egy rövid játékot többször is elismételnek – újra és újra ugyanazokat az ingereket küldik a gyermek felé: amit kinetikusán vagy taktilisán érzel, ahhoz mindig ugyanaz a hangsor (értelmes szó) társul. A jelölő (hangsor) és a jelölt (testrész) közti kapcsolat így vésődik be.

*Lóga lába, lóga,
Nincsen semmi dolga,
Mert ha dolga volna,
A lába sem lógna.*

*Itt a keze, itt a lába,
Itt meg a kis hasikája!*

A fenti két példában a szöveg és a megérintett testrész között direkt kapcsolat van, konkrét néven nevezés. Ugyanilyen jellegű az alábbi tenyeresdi is, ahol olyan mozdulatot végzünk ritmikusan a gyermek kezében, amit szavakban is elmondunk:

Kerekes, csipkedős, bökődös!

Körzés a tenyérben, majd hüvelyk- és mutatóujjal csipkedés, végül mutatóujjal a tenyérbe bökődös.

A következő játék az absztrakciónak már egy másik szintjére lép:

*Erre bic, arra bök,
a te fejed süttötök!*

A mondóka első négy negyedére a gyermek fejét két kezünkbe fogva jobbra-balra billegtetjük, a második négy negyedre pedig megcirógatjuk a feje búbját. Itt is megtaláljuk a konkrétságot, a néven nevezést (a fej az a testrész, amit billegtetünk, simogatunk), de ez egy nyelvi hasonlathoz kapcsolódik. Ez, és a szövegmondáshoz tartozó mozgásos játékcselekmény együttesen azt üzenik a kisgyermek számára – aki ekkor még igen keveset tud az őt körülvevő tágabb valóságról –, hogy a világon lévő dolgok összehasonlíthatóak, és hasonló (azonos) tulajdonságaik alapján csoportokba rendezhetők. Jelen esetben alaki és méretbeli hasonlóságról van szó, no és emellett tréfáról, humorról is.

Következő példáinkban az ölbeli játékokban megtalálható absztrakció legmagasabb fokára lépünk:

*Itt van a kerek templomocska,
Itt a két égő gyertyácska,
Itt a két piros párnácska,
Itt van a sekrestyeajtó,
Kijön a pap,
Meghúzza a csengőt,
Csingilingi, csingilingi!*

a fejet kézzel körülsimítjuk
a szemeket megérintjük
az orcát két oldalról megérintjük
a száját megérintjük
a gyermek orrát két ujjunk közé fogjuk

megmozgatjuk jobbra-balra

A megérintett testrészek közül egynek sem hangzik el a neve, sőt semmilyen testrésze nem utal a szöveg. Ehelyett elmond egy rövid történetet, amely a játékcselekménnyel (érintés, testrész megmozgatása) együtt különös hatást vált ki. A szövegbeli képeket és a megérintett testrész képét képzeletben egymásra vetítjük, így ismerjük föl a köztük lévő metonimikus vagy metaforikus hasonlóságot. Akárcsak a következő játék esetében, melynek szövege így szól, ahogyan az 1912-es születésű nagyapám a dédunokáival játszott:

*Öregapám szántogatott, szántogatott, szántogatott,
a sor végén kifordította az ekét.*

Egy másik változatban:

*Szegény ember szánt, vet, boronál,
Ösztökél, ösztökél, ösztökél,
Aztán kiveti az ekét!*

egyre gyorsabban mondvá

Játéka pedig a következő: a földön vagy ágyon, a hátán fekvő gyermek két lábát felhúzza, a vele játszó felnőtt a bokájánál megragadja, és jobbra-balra döntögeti a két lábat, ahogyan a barázdában jár az eke. A gyorsítás után, az utolsó sor végén hirtelen az egyik irányba úgy átbillentjük a gyermeket, hogy az hasra forduljon. Ennél a mondókánál nemcsak a szántás mozdulatait utánozzuk, de a gyermek teste leképezi ezt a paraszti életben nélkülözhetetlen munkaeszközt is. „Én vagyok az eke, én olyan vagyok, mint az eke, szántást játszunk...”: érlelődik lassanként a gondolat, a fogalom a kicsiny gyermek fejében.

A konkrét néven nevezéstől így jutnak el az ölbeli játékok a szöveg és a mozgás kölcsönhatásával az absztrakcióhoz, a költői képekhez: a hasonlattól a metonimikus képzalkotásig.

Érintés, mozgás, test

Az újszülött, a néhány hónapos csecsemő akaratlagos mozgásra még nem képes. Az ölbeli játékban eleinte játszótársa érintgeti, mozgatja meg tagjait. A gyermek fejlődésében ezen a területen következik be az első szemmel látható, jelentős változás: a gyermek, ha az ismert dallamot, szöveget meghallja, passzív résztvevőből – a játék „elszenvedőjéből” – aktív szereplővé lép elő, vagyis önállóan végzi a játék mozdulatait: tapsol, összeüti a két öklét, a lábát lóbálja. Az egyszerűség, a változatosság és az ismétlés lesz az érintések és mozgásos elemek fő jellemzője, ugyanúgy, ahogy ezt a szövegek esetében láthattuk.

Változatos taktilis és kinetikus ingerek kapcsolódnak a szövegmondáshoz: (1) Érint, simogat, bök, ütöget stb., pregnáns, kontúros és „elmosódó, lágy” érzetek keltése – a felnőtt ezekhez a tenyerét, a kéz élet, ujjhegyét (bökés, csiklandozás), két ujját (csípés), könyökét, ajkát-fogait (puszi,

mímelt harapás), orrát (piszézés), homlokát („buccolás” – homlok összekocantása) használja, melyekkel más és más érzetet vált ki. (2) Dinamikai különbségek. (3) Az érintés- mozgató irányulhat az egész testre, vagy annak egy kiemelt részére: a fejre és érzékszervekre, végtagokra, egy kiemelt testrésze (ujjasdi, talp, orr, fül). (4) Mozgatással, mozgással járó játékok esetében az irányok (a főirányok) és a térérzet megtapasztalása kiemelt szerepet kap, különösen a kibillentés játékaiban: a höcögtesnél a föl-le, a fülhúzogatóknál, fejbillegetőknél az oldalíság, számos játék esetében a fönt és lent. (5) A játékok ritmikai bemutatásánál részletesebben szólunk majd az egyenletes lüktetés, a tempóváltás, a ritmikai sokszínűség kérdéséről, melyek a szövegmondással, az érintéssel-mozgatással, mozgással, valamint a játék során keletkező egyéb akusztikus elemek segítségével egyszerre jelennek meg.

Zeneiség: metrum, tempó, ritmus, dallam

A legmeghatározóbb zenei stíluseszköz a ritmus, amely a zaj/szöveg/ének segítségével akusztikusan, az érintések révén taktilis ingerként, a mozgásos tevékenység során pedig kinetikus és vizuális inger formájában jelenik meg. A ritmikai képletek egyszerűek: negyedek és nyolcadok ismétlődnek, variálódnak. Ugyanakkor a szövegmondás az élőbeszéd természetes prozódiját követi. A ritmikus szövegmondást legtöbbször negyedes, egyenletes lüktetésű mozgás, érintés kíséri, a szövegmondás vagy énekítés főhangsúlyja is négyes egységeket ad ki.

Néhány játék esetében a mozgásos rész is ritmikus, nem pedig a metrumot jeleníti meg:

Kerekes, csipkedős, bökdös! tenyeresdi

A ti-ti-tá ritmusú szöveg első szavához tenyérben ujjal körzés, a második szóra ti-ti-tá ritmusú csipkedés, az utolsó szóra ugyanilyen ritmikájú tenyérbe bökdösés társul.

*Csett Pápara, pillangóra,
Györi gyöngyös Komáromba,
Hucucu, hucucu!* térden lovagoltató

Első két sorára egyenletesen lovagoltatjuk a térdünkön a gyermeket, az utolsó sorban viszont a szöveg ritmusnak megfelelően két ti-ti-tá ritmikájú mozdulatsor következik.

A lovagoltatók között találunk főként tempóváltókat (Így lovagolnak a hölgyek...), de az egész testet csiklandozók közt is szép számmal akad olyan, ahol a szövegmondás és az érintés együttese fokozódó tempóban gyorsul. Ilyen a korábbi példák közül a „*Megyen a medve...*”, „*Szegény ember szánt, vet, boronál...*”

Az ölbéli játékok dallama ütempáros szerkezetű, amely rokonságot mutat a mondókákkal és a régiesebb játékdalok, valamint az archaikus szokásdalok hangkészletével, formai jellemzőivel.⁹ Bár az ölbéli játékot felnőtt énekli, a gyermek eleinte ennek csak hallgatója, akárcsak az altató esetében, mégis találunk a két műfaj között különbséget. Az ölbéli játéknál egyáltalán nem jelenik meg a strófikus dallam, amely a felnőtt lírai népdalok zenei jellemzője, míg az altatók között – ha kis számban is – van erre példa.¹⁰

⁹ A dallammotívumok és hangkészlet szerinti jellemzőket Borsai és Kovács (1975, 133–138) a kötet teljes anyagának elemzésével közli.

¹⁰ Magyaró énekes népzeneje (Jagamas 1984, 53) 35. dallampélda 3 versszakos, strófikus lírai dalt közöl „*Ujjujnam, ujjujnam...*” kezdettel.

Ennek alighanem az a magyarázata, hogy az ölbéli játéknál az az elvárás és a várható fejlődési modell, hogy a kezdetben passzív gyermek aktivizálódik, és a saját mozgását énekekkel is kíséri tudja. A dallamok egyszerűsége ezt segíti elő. Az altatódalnál nem elvárás a gyermek tevékeny bekapcsolódása az éneklésbe (éppen ellenkezőleg...), ezért bonyolultabb szerkezetű (strófikus), nagyobb hangterjedelmű dallam is megfelel a funkcionális elvárásoknak.

A szöveghez hasonlóan a dallamok esetében is a magas-mély, hasonló-különböző ellentétpárok-ral rajzolhatjuk meg a fő tendenciát: 2-3 hang ismételtetése, variálgatása, a befejezésben alkalmanként a 4-5 hangos lefutó zenei zárlat jellemzi az ölbéli játékok dallamvilágát.

Az ölbéli játék szinkretizmusa (folklórszinkretizmus)

A bemutatott példák, az itt elemzett ölbéli játékok mind a különböző művészetek differenciálatlan szimbiózisának darabjai, ahol a költészet, a zene és a mozdulat elválaszthatatlan egységként forr egybe. E játékok szinkretizmusa kiterjed az esztétikum világán túlra is: gyakorlati, elsősorban pedagógiai funkciókkal fonódik össze, de érvényes a műalkotás létrehozása során betöltött szerepekre is, hiszen a „felnőttnek gyermekeknek szóló alkotása” a gyermeket kezdeti, passzív befogadói szerepéből fokozatosan aktív résztvevővé, „előadóvá” avatja, ilyen szempontból is tagolatlan (szinkretikusnak) tekinthető az ölbéli játék. A gyermek legkorábbi játékélményeit, tapasztalatait – tudása csíráját – önmagáról és az őt körülvevő világról, első szándékolt mozdulatait a költészet, a zene és a tánc vigyázták.

Irodalomjegyzék

- Borsai Ilona és Kovács Ágnes (1975, szerk.): *Cinege, cinege kis madár...* RTV–Minerva Kiadó, Budapest.
- Dömötör Tekla (1990, főszerk.): *Magyar néprajz nyolc kötetben. VI. kötet. Népzene, néptánc, népi játékok.* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Forrai Katalin (1974): *Ének az óvodában.* Editio Musica, Budapest.
- Gazda Klára (1980): *Gyermekvilág Esztelneken.* Kriterion, Bukarest.
- Jagamas János (1984, közzéteszi): *Magyaró énekes népzeneje.* Kriterion, Bukarest.
- Kerék András (1981): *Verselési alapelvek a gyermekversben.* ELTE BTK, Folklóre Tanszék, Budapest. 363–375.
- Kerényi György (1951, szerk.): *Magyar Népzene Tára I.* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kiss Áron (2000): *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény.* Holnap Kiadó, Budapest. (Reprint.)
- Lázár Katalin (1997): *Népi játékok.* Planétás, Budapest.
- Pais Dezső (1948): *Reg: A régi magyarság szellemi életének kérdésköréből.* Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest.
- Sándor Ildikó (2005): *Tücsökringató. Ölbéli játékok.* Hagyományok Háza, Budapest.
- Vargyas Lajos (1988, főszerk.): *Magyar néprajz nyolc kötetben. V. kötet. Magyar népköltészet.* Akadémiai Kiadó, Budapest.
- <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/1-1489.html>
- <http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/index.html>
- <http://www.ringato.hu>

A moldvai csángó táncok funkcionális és formai-stiláris változásai¹

„Ezek mind így vannak elváltoztatva, ezek é táncok.
Mióta jött é magyar dolog.”²

Előzetes feltételezéseim szerint a moldvai csángó táncok jelentős funkcionális és formai-stiláris változásokon estek át az 1990-es évektől napjainkig. Az alapvető gazdasági és társadalmi változások mellett (lásd Sándor 1995, 928–930; Stuber 2010, 326; Zakariás 2010), ebben nagy szerepük a román rendszerváltást követően meginduló magyarországi vendégszerepléseknek, táncműhelyeknek, tánccházaknak, népzene- és néptáncutatóknak lehetett.

Tanulmányomban egy példán keresztül – az Édes Gergelem³ nevű tánc elemzésével – az alábbi kérdésekre keresem a választ: (1) Az 1990-es évektől kezdődően mik a legfontosabb funkcionális és formai-stiláris változások a moldvai néptáncokban? (2) Hogyan változott a moldvai tánczene és a zenekarok összetétele azóta? (3) Mik a változások és változtatások lehetséges okai? (4) Ezen változásokat hogyan adaptálják a csángók?

Fontosnak tartom kihangsúlyozni, hogy a jelenséget nem minősíteni szeretném – tehát a változásra nem értékvesztésként tekintek –, csupán a problematikát kívánom bemutatni, hogy átláthatóbbá váljon az a kontextus, amelyben a moldvai csángó táncokat a későbbiekben kutatni, leírni és értelmezni szeretnénk.

Kutatási előzmények

A moldvai csángóság táncgyógyományaival eddig kevés kutató foglalkozott behatóan. Martin György a *Magyar táncművészet és táncdialektusok* című munkájában azt írja, hogy: „A moldvai csángó magyarság nagy területen szétszóródott különböző csoportjainak táncinciséről keveset, táncéletéről pedig semmit sem tudunk [...]” (Martin 1996, 127). Megállapításai szerint táncművészetük a keleti táncdialektus része, jellemző vonásai a kollektivitás és a kötött szerkezet, táncművészetük pedig körtánc, vegyes körtánc és párostánc, illetve párostánc csoportokra osztható fel (Martin 1996, 127). Mellette még Könczei Csongor, Péterbenze Anikó, Sándor Ildikó, Tasnádi Erika, Zakariás Erzsébet és Zoltán Eszter foglalkoztak moldvai táncokkal és a táncélettel egy-egy tanulmány erejéig, illetve néhány népzeneutató – Lipták Dániel és Pávai István – tett említést róluk munkáiban (lásd Könczei 2009; Péterbenze 1993; Sándor 1995; Tasnádi 1999; Zakariás 2010; Zoltán 2001; Lipták 2012; Pávai 1994). A téma iránt érdeklődők közül néhányan nem tudományos, inkább szubjektív és spekulatív módon alapozták meg nézeteiket, gyakran nem is sejtve, hogy archaizáló, olykor „romantikus-idealizáló szemléletmódjuk” (Hatos 2002, 5) milyen hatással lehet a hazai és a moldvai kulturális életre. Saját gyűjtéseim során törekedtem ezen hoz-

¹ A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

² 1941-ben, Klézsen (Cleja) született asszony; az interjú 2012-ben, Somoskán (Somuşca) készült.

³ E táncot többféle megnevezéssel illetik: Édes Gergelem, gergelytánc, Gergel, öreges kezec stb.

záállás mellőzésével minél több szemszögből megvizsgálva körüljárni a fenn jelölt hipotézisem, annak tudtában, hogy magam is részese vagyok a magyarországi táncművészetnek.

Saját terepmunkáim

Kutatásomat 2012-ben kezdtem meg Moldvában, a kelet-romániai Bákó (Bacău) megyében. Elsősorban a katolikus csángó települések táncéletének és táncművészetének változását vizsgáltam, pótolva a táncművészetükre vonatkozó alapvető hiányosságaimat. Eddig összesen hét hetet gyűjtöttem Csík (Ciucani), Klézse (Cleja), Lábnyik (Vladnic), Máriafalva (Larguţa) és Somoska (Somuşca) településeken. Emellett olyan magyarországi népzeneészekkel, koreográfusokkal, táncosokkal készítettem interjúkat, akik több alkalommal jártak már Moldvában, és aktívan részt vesznek a csángó folklór hazai népszerűsítésében. A kutatást nehezítette, hogy moldvai adatgyűjtőim közül többen nem akartak beszélgetni velem a saját kultúrájukban végbemenő változásokról, s azok okairól. „Sokat lehet beszélni, sok mindent, de én maradok ennél. Nem beszélek többet, mert mind csak beszéltem régen, s mind csak én vagyok rossz.”⁴

Egyrészt nem akartak megsérteni senkit, itt elsősorban az érintett magyarországi barátokra, ismerősökre hivatkoztak; másrészt pedig nem akartak szakmai (kvázi üzleti) kapcsolatokat sem elrontani – a dolognak erre az anyagi oldalára később még részletesebben kitérek. Ezen okokból kifolyólag nem kívánom megnevezni adatgyűjtőimet. Jelen munkámat a hazai, klézsei és somoskai gyűjtéseimre, megfigyeléseimre szeretném felépíteni.

Értelmezési keret

A téma kontextusát azon külső – elsősorban magyarországi és erdélyi – beavatkozásként értelmezhető identitás-, nyelv- és kultúramegőrző törekvések adják, melyeket összefoglalóan csángómentésnek nevezhetünk (Peti 2006, 129–130). A rendszerváltást követően meginduló csángómentésnek eltérő lokális adaptációival találkozhatunk (Peti 2006, 141), a jelenséget pedig kultúraformáló tényezőként is vizsgálhatjuk. Az 1990-es évektől néprajzkutatók, illetve laikus érdeklődők kezdtek gyűjtéseket végezni több moldvai csángó településen, elsősorban a vallási életre és a helyi folklórranyagra (népdalokra, népzene és néptáncra) fókuszálva (Péterbenze 1993, 68–69). Az ebből született publikációkban gyakran a csángó kultúra felértékelődésével találkozhatunk, mintegy mitikus burokban szemlélve a moldvai – általuk átideologizált – „magyarság” hagyományait (Hatos 2002, 5–6; Peti 2006, 133, 140–141).

A gyűjtések mellett néhány településről (Tasnádi 1999, 176) kisebb csoportokat kezdtek hívni állandó (például jászberényi Csángó Fesztivál, budapesti Csángó Bál, tiszadobi Moldvai Csángó Táncműhely) és alkalmi magyarországi vendégszereplésekre. „Hát a forradalom után, a ’90-es évektől minnyár, minnyár elkezdtek jönni. Ősszel, decemberben volt a forradalom, s akkor tavasszal, márciusban vittek minket. S elkezdtek jönni jó gyakran ide. Sokan.”⁵

Ezután a hazai táncművészet repertoárjába is hamar beépült és közkedveletté vált a moldvai népzene- és táncanyag. „Jött ez a nagy moldvai örület, így a ’90-es évekre, mert addig nem ismerték, és amikor először meghallották a Tatros együttest, és akkor mindenki, hú... ez milyen ősi, lila kód a fejekben. Tényleg ilyen jó hangulatot csinál azonnal. Hogy mondjam..., egzotikusnak tűnt!”⁶

⁴ 1948-ban, Klézsen (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsen (Cleja) készült.

⁵ 1942-ben, Klézsen (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsen (Cleja) készült.

⁶ 1969-ben, Győrben született férfi; az interjú 2013-ban, Győrben készült.

Az elmúlt két évtizedben a moldvai néptánc és népzene divatfolklorizmusáról beszélhetünk, melyet helyi specialisták és hazai kultúraszervezők együttesen éltetnek (Peti 2006, 149–150). A moldvai csángó hagyományokat reprezentáló kulturális események következményeként fellépő változások miatt a IV. Táncudományi Konferencia kulcsszavai – az alkotás, befogadás és kritika – mint alkalmazkodási technikák, egymás mellett léteznek akár egyetlen közösségen belül is.

Ezen eltérő adaptációs folyamatok közül az alkotás akkor jelenik meg elsősorban, amikor egy vendégszereplés miatt a faluközösség egy adott csoportja előzetesen felkészül – táncaiból koreográfiát, szokásaiból előadást rendez – kielégítve ezzel a nem helyi szervezők igényeit. A befogadás szintje olyan moldvai, fiatalabb generációk esetében figyelhető meg, akiknek táncábrákban, táncműveletben megtanítják saját településeik táncait magyarországi táncosok majd – formailag és stílusban (nem feltétlenül tudatosan) átalakítva – ezek beépülnek a helyi táncművészetbe. A kritika szintje pedig akkor kerül a felszínre, amikor az (újra)alkotás és befogadás bizonyos szegmenseit bírálják a faluközösség egyes tagjai. Az idősebbek részéről ennek oka lehet a hagyományokhoz való ragaszkodás, a mérsékelt változás preferálása, illetve többek részéről már kezd kialakulni egyfajta tulajdonosi tudat, tulajdonosi érzet saját folklóranyaguk iránt, emiatt rosszállva tekintenek a táncok vagy tánczene változására. „Egy csomóan jöttek Magyarországról, fölvettek ki honnan talált sok mindent, sok mindent elrontottak, nagyon sok mindent elrontottak.”⁷

Funkcionális változások a moldvai csángó táncokban

A tánc funkciója, egy közösség életében aktuálisan betöltött szerepe, mely lehet rituális, szertartásos, tánckezdő, mutatványos vagy szórakoztató-mulatsági, folyamatosan változik az adott korszak társadalmi, gazdasági és kulturális kereteihez alkalmazkodva (Ratkó 2002, 259). Ha csak a csángómentés kultúraformáló hatásait vesszük figyelembe a már körülírt időszakra vonatkozóan, a moldvai csángó néptáncok többségében – kikerülve a falvak hagyományos táncéletéből – reprezentatív kulturális eseményeken jelennek meg. Néhány településnek vannak helyi táncos és zenész specialistái, akik egy kisebb csoportot maguk köré szervezve vendégszerepléseken, táborokban és táncműveletekben mutatják be folklórkincsüket.

Csángó magyar zenészekkel (furulyásokkal és dobosokkal), illetve táncosokkal Klézse és Somoska esetében is találkozhatunk. Ezek a települések gyakran közös fellépéseket vállalnak, melynek háttérében a földrajzi közelségből adódó szoros társadalmi (rokon) és kulturális kapcsolat áll. A táncművészetükben felmerülő különbségeket a felkészülések során egymáshoz alakítva formálták. Az általában aktualitáshoz kötött, tehát nem rendszeres próbák alkalmával táncaikat kötöttebbé, egységesebbé tették, illetve a fiatalabbaknak, ha nem ismerték a táncot korukból kifolyólag, visszatartották. A helyi közösségből kiemelt és színpadra vitt táncos előadásai esetében elsősorban a reprezentatív, esztétikai és hagyományőrző funkciók jelennek meg.

Mióta ezen néptáncok bekerültek a hazai – Moldvától eltérő társadalmi és kulturális milióval rendelkező – táncművészetbe, a közösségi és mulatsági funkció került előtérbe, hisz a résztvevők egy már előzőleg elsajátított táncanyaggal szórakoznak (Zoltán 2001, 161). A hazai színpadi, koreografált moldvai néptáncok esetében szintén a reprezentatív szerep az elsődleges, s többször a látványosság, a virtuozitás válik fontossá.

⁷ 1942-ben, Klézsen (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsen (Cleja) készült.

Formai-stiláris változások a moldvai csángó táncokban

A táncok formai és stiláris változásai többször a funkcionális változásokból adódnak. Jelen munkámban az *Édes Gergelem* legalapvetőbb formai-stilusbeli különbségeit és változásait szeretném bemutatni. Terepmunkáim során konkrétan táncstílust vizsgáló kutatást nem végeztem, azonban az interjúk feldolgozása során többször találkoztam a tánc stílusára, előadásmódjára vonatkozó észrevételekkel. Ezen megállapítások leginkább akkor hangoztak el, mikor megmutattam egy-egy archív táncfilmet adatközlőimnek, s arra kértem őket, beszéljenek a felvételről. Számomra ekkor tudatosult a moldvai táncoknak több olyan belső törvényszerűsége, melyet egy külső szemlélő, kutató alapos munka és kitartó érdeklődés mellett csak hosszú idő elteltével venne észre.⁸ Interjúalanyaim felismerték rokonaikat, barátaikat, falubeli ismerőseiket a felvételeken, elsősorban a táncolási mód – ahogy ők fogalmazzák: *amely módul járja, roppant, aprít* – alapján. Emellett pozitív vagy negatív kritikával illették egymás táncát, mely rávilágít a faluközösség táncról alkotott esztétikai megítélésére. „De Budó György nagyon szípen táncolja ezt. Én szeretem, hogy járja.” „Hát ezek nem járnak jól. Lusták. Azért mondom, hogy nem járnak úgy, mint kell.”¹⁰

Gyűjtéseim során egyre nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy az egyszerűnek, homogénnek, és olykor együgyűnek tartott moldvai csángó táncok jóval sokrétűbbek, mint ahogyan azt a magyarországi táncművészet és színpadi világ bemutatják. „Nem egy táncostól hallom, akik jó táncosok, és komoly táncosokba táncolnak, hogy »Moldvai lesz a táncművészet? Akkor nem megyünk, fúj! Az nem kell.« És azért nem kell, mert azt úgy érzik, hogy minden hülye meg tudja tanulni.”¹¹

Ezen sokszínűség azonban nem a motívumvariálásban vagy a formakészlet virtuozitálásában, inkább a tánc kivitelezésében, stílusában mutatkozik meg. A moldvai táncok változása, változtatása esetében elsősorban nem feltétlenül a lépések különbözősége tűnhet fel számunkra, hanem a tánc előadásmódja, mely gyakran testidegen a moldvai csángók mozgásrendszerétől és stílusvilágától. Rövid elemzésem – Ratkó Lujza szűkebb táncstílus definíciójára alapozva – a stílust előadásmódként értelmezi, melyben fontos szereppel bír a táncos gesztus- és mozdulatvilága, a tánc közbeni viselkedés és magatartás (Ratkó 2003, 184).

Klézsén és Somoskán az *Édes Gergelem* egy szűk térben mozgó tánc, ahol szimmetrikusan, oda-vissza ismétlődik egy motívum. Egyszerű, csúszó és telitalpas lépései vannak, a fogásmód pedig általában egyszerű kézfogás. Fontos a motívumkezdő dobantás, mely egyszerre történik mindenkinél, a többi lépés és azok díszítése már egyénileg eltérő (Zoltán 2001, 161). A stílus, kivitelezés szempontjából olykor felfigyelhetünk a különböző generációk táncainak különbségére. A fiatalabb táncosoknál folyamatos csípőbillentés, illetve *sirülés*, azaz a tánc apró csúszó lépésekkel való díszítése a jellemző. Ez teljesen más, lendületesebb – saját szóhasználatuk szerint *serényebb* – küllemet ad táncuknak. Az idősebb korosztály inkább telitalpas lépésekkel táncol, a csípőbillentést és a díszítést mellőzve. Úgy gondolom, az idősek nyugodtabb, letisztultabb, formailag és stílusban egyszerűbb táncának esetében egy régebbi esztétikai, mentalitásbeli felfogással van dolgunk, mely a visszafogottabb táncolást preferálta.

A gergelytánc előadásmódját, természetesen minden más moldvai táncal egyetemben, a zenekíséret és a viselet is nagyban befolyásolja. A kaval- és kobozkíséret dinamikailag nyugodtabb stílust követel meg tőlük, illetve kizárja az ihogtatást,¹² azaz a kiáltott rigmusok használatát (Békési

⁸ A táncművészet rejtett aspektusait egy sajátos kutatási módszerrel, a sűrű leírás segítségével is feltárhatjuk (lásd Kukár 2012).

⁹ 1968-ban, Somoskán (Somuşca) született asszony; az interjú 2012-ben, Somoskán (Somuşca) készült.

¹⁰ 1942-ben, Klézsen (Cleja) született asszony; az interjú 2013-ban, Klézsen (Cleja) készült.

¹¹ 1976-ban, Győrben született asszony; az interjú 2013-ban, Győrben készült.

¹² Somoskán és Klézsen csak férfiak ihogtathattak tánc közben, ez az asszonyoknak egészen az 1990-es évekig kizárólag a lakodalomban volt megengedett.

és Varga 2010, 81, 93). Ha ugyanezt a táncot hegedűkíséretre járnak, a tánc stílusa megváltozik, dinamikusabbá és vehemensebbé válik, több teret ad az egyéni stílus kifejezésére (Ratkó 2003, 18). A viselet a moldvai asszonyok mozgásvilágát, ezzel együtt táncát is nagyban befolyásolja, mivel azt tartják ildomosnak, ha a szűk katrinca két vége nem válik el egymástól, tehát nem nyílik ki a lepelszoknya. Elmondásuk szerint, ehhez mind sétálás, mind pedig táncolás közben összeszorított térdekre van szükség. Véleményem szerint ebből adódik, hogy a moldvai asszonyok táncának gesztusvilága egyszerűbb, szűk, aprózó mozgásokra korlátozódik, s inkább a felsőtesttel vagy csípővel, illetve a csoszsanó, dobbantó lépésekkel való díszítés terjedt el.

Magyarországi táncházakban a viselet, öltözet mellett olykor a zenekíséret is módosul. A gergelytáncot legtöbbször gyorsabb tempójú zenével kísérik, ennek függvényében a táncosok dinamikusabban mozognak. Attól függetlenül, hogy esetenként formailag díszítettebb motívumokat használnak; homogén, egyhangú előadásmóddal járnak a Gergelt. A fogásmód gyakori változásából adódóan a körben lévők térhasználatát leszűkítik, ezzel kizorítva más eshetőségeket, az előadásmód stílárís eszközkészletét is egységesítik. Táncstílusuk inkább a kötött szerkezetű balkáni körtáncokra, mintsem a moldvai csángók kötetlenebb lassú kezes táncaihoz hasonlít. A moldvai csángó táncok magyar táncházakban történő uniformizálódásának okára egy adatközlőm ezt a magyarázatot adta: „Ezt az Édesz Gergelemet, ezt tanyítottuk, akkor tudom, vótunk kilencen, mert azt mondja Sára Feri: »Harminc legyenek es, harminc módul járnak.« Azt mondták, nem tudják kitalálni a táncot pontosan úgy, ahogy kell. De ha gondot van éppen, úgy lépsz, ahogy fűjják. Nem vagyunk egy módul.”¹³

Ezen táncok formai és stílárís értelemben sokszínűbbek voltak. Nemcsak falvanként voltak elkülöníthetőek egymástól, hanem családi, baráti körönként is.

Színpadai koreográfiák esetében a gergelytánc olykor olyan stílárís és formai változtatásokon esik át, mely alig indokolja, hogy továbbra is gergelytáncnak nevezzük. A reprezentatív és esztétikai szerepkörnek eleget téve tánc közben hanghatásokkal fejezik ki jókedvüket, előadásmódjuk vehemens, dinamikus, gesztusaik elnagyoltak, ugyanakkor táncuk homogén összképet mutat. A magyarországiak és moldvaiak tánc közötti különbségekre több adatközlőm is felfigyelt: „Arról nem is beszélve, hogy a pestiek milyen irlgalmatlan túlmozgásokat raktak bele!”¹⁴ „Lapos magyarosát táncolták ez öregek, ezt az Édes Gergelemet, akkor ilyen, ami apró táncok, vert kezeset is táncolták, de inkább így helybe, nem ugráltak, mint most.”¹⁵

Bár a moldvai kör- és párostáncok egyszerűsége, illetve visszafogott előadásmódja a hazai néptáncmozgalom tagjainak olykor idegenként hat, mégis úgy gondolom, ezen táncstílusnak is megvan az a társadalom-, mentalitás- és művelődéstörténeti magyarázata, melyeket ha megismerünk, nemcsak a hazai táncutatás eredményeit gyarapítjuk, hanem a táncházak, színpadai előadások minőségét is fokozzuk majd vele.

A zenekari felállás változása Moldvában és Magyarországon

A moldvai táncokat kísérő zenekar összetételének átalakulása nagyban meghatározza a tánczenének és táncoknak stílusát, előadásmódját. Az 1990-es évek óta elterjedt „táncházas moldvai zenekari modell” legtöbbször egy furulya vagy kaval, koboz és dob együttesét jelenti, mely gyakran kiegészül hegedűvel, dorombbal, esetleg szaxofonnal és harmonikával. Ez a zenekari felállás a rendszerváltás előtt nem létezett a csángó közösségek önszerveződő, tradicionális táncalkalmain (Németh 2009, 16).

¹³ 1942-ben, Klézsén (Cleja) született asszony; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

¹⁴ 1969-ben, Győrben született férfi; az interjú 2013-ban, Győrben készült.

¹⁵ 1968-ban, Somoskán (Somușca) született asszony; az interjú 2012-ben, Somoskán (Somușca) készült.

A moldvai népi hangszerhasználat történetével foglalkozó munkákból (lásd Pávai 1993; Sándor 1995; Németh 2009; Stuber 2010) tudjuk, hogy kisebb táncalkalmak (kicsi és munkás guzsalyásokban)¹⁶ előfordult a furulya és kaval mint tánckísérő hangszer, melyeket kobozsal, dorombbal, esetleg énekszóval egészítettek ki. Ezen hangszereket falusi csángó, tehát nem hivatásos zenészek szóltatták meg (Pávai 1993, 15–21, 53; Sándor 1995, 931; Németh 2009, 4–6). Nagyobb táncalkalmakra (lakodalomba, horbába, táncos guzsalyasba)¹⁷ hivatásos cigány muzsikásokat fogadtak meg, Somoska és Klézsé esetében az alábbi településekről: Bákó (Bačau), Berengyest (Gâșteni), Rădoiaia, Băcioi és Corbasca (Pávai 1993, 173; Sándor 1995, 930; Németh 2009, 14). Gyakori volt a kétszemélyes zenekar, melyet az általam vizsgált falvakban „egy pár cigánynak” is nevettek. Ez az 1950-es évekig a hegedű és koboz, majd ezt követően az 1980-as évekig a hegedű és kiscimbalom kettősét jelentette (Németh 2009, 7–9). A 20. század második felétől jelent meg a rezesbandákból átvett dob, illetve a harmonika, mely idővel háttérbe szorította a cimbalmot (Pávai 1993, 37; Sándor 1995, 933; Németh 2009, 9–10, 16). „Én mikor megértem a horbákat, hogy elkezdtem én is menni horbába, akkor voltak hegedik, harmonyikák és dob. Ezek voltak. De kobozt én akkor láttam, mikor gyerek voltam.”¹⁸

Ebben az időszakban jelent meg a szaxofon is, mely napjainkra már átvette a hegedű helyét a moldvai zenekarokban. A rendszerváltás óta az elektromos hangszerek, leginkább az egy vagy két szintetizátoros zenekarok a kedveltek (Sándor 1995, 933–934; Németh 2009, 10).

Amint azt már fentebb említettem, a táncházakban vagy színpadon elterjedt felállásnak, ahol a furulya, vagy a furulya és hegedű közösen irányítják a zenekart, nem volt hagyománya Moldvában. Ennek azonban számos következménye van: egyrészt visszahat a táncra, hisz más előadásmódot követel meg a furulya- és hegedűkíséretre való táncolás, másrészt leszűkíti a hegedű mint tradicionális moldvai prímhangszer játékerét (Németh 2009, 17). Egy népzenei adatközlőm ekképp fogalmazta meg a jelenséget: „Mutatta az ’58-as felvételeket, a Gábor Antalt, meg a Gyöngyös Györgyöt. És akkor hallgattam, hallgattam és rájöttem, hogy ez valami más moldvai, mint amit itt moldvai címen művelni szoktak. [...] Szabadabb zene, változatgazdagabb, teret ad a... , ha nem is improvizációnak, de a variációnak, tehát olyan becsületes hegedűs zene.”¹⁹

A klézséi furulyások – akik az 1990-es évek óta kísérik táncsoportokat különböző vendégszerepléseken, azonban azelőtt sosem muzsikáltak moldvai táncalkalmakon²⁰ – nem feltétlenül a zenekari felállás változását tartják számon, inkább a dallamok helytelen (vagyis nem klézséi hagyományokra épülő) variálását, díszítését. Emellett azt is kifogásolják, hogy a magyarországi zenészek különböző falvak tánczenéjét összekeverik, vagy épp feldolgozzák, modernizálják azt. „Jó mondom, de akkor miért nem fújod el egyszer a klézséit, aztán mint leállasz, fújjad el e gajcsánait, hogy melyiket te akarod elfűjd. Hááá... ők össze-vissza keverik, hogy nem értesz abból semmit se! Zösszes!”²¹

A tánczene változtatása mellett többen a zenei játéktílus, illetve az énekek és az énekstílus Magyarországon való megváltozására is felhívták a figyelmem.

„De mikor én hallom például édesanyámnak az énekét, hogy úgy énekel, mint egy kórházból, mint ahol azok e beteg vannak, azok e... tetszik érteni? Hallom, hogy úgy nyávog és úgy énekel, hogy nem úgy van...”²²

¹⁶ A kicsi guzsalyas a gyermekek táncalkalmait jelentette, a munkás guzsalyas pedig a fiatalok télen szervezett hétköznapi spontán táncalkalmainak adott helyet (lásd Péterbenze 1993, 70, 87; Sándor 1995, 929; Könczei 2009).

¹⁷ A horba a tavaszi-nyári időszak vasárnap délutáni kültéri táncalkalma volt, míg a táncos guzsalyast téli hétvégeken szervezték egy-egy háznál (lásd Péterbenze 1993, 71, 87; Sándor 1995, 929; Könczei 2009).

¹⁸ 1942-ben, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

¹⁹ 1980-ban, Szegeden született férfi; az interjú 2013-ban, Szegeden készült.

²⁰ „Ezek e furulyások ’90 után derültek ki, hogy ők is jó muzikántok, de addig nem kellett...” 1968-ban Somoskán (Somușca) született asszony, az interjú 2012-ben, Somoskán (Somușca) készült.

²¹ 1942-ben, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

²² 1942-ben, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

A változások lehetséges okai

A moldvai néptáncok és népzene változása, változtatása a csángók és a magyarországiak részéről is megfigyelhető. A tudatos vagy információhiányon alapuló jelenséget (Németh 2009, 17) egy egymással összefüggő, hagyományörző és reprezentatív célzatú, archaizáló, téves ideológiai keretrendszer idézte elő. Ma még nincs elegendő és megfelelő tudásunk a moldvai csángó tánc-kultúráról, mely némiképp magyarázatot adhat a tánckészletben végbemenő formai és stílári változásokra, a különböző falvak táncincsének összevegyítésére. A részletes és pontos népzene-,²³ illetve néptáncgyűjtés elmaradásának egyik oka, hogy a laikus gyűjtők, illetve megfelelő elméleti, módszertani felkészültség nélkül dolgozó szakemberek, a románnyelvű folklórt nem tartották értékesnek és fontosnak a csángó („a magyar”) anyaghoz képest. Másrésztől, szintén felkészületlenségéből adódóan, nem volt meg a megfelelő román nyelvtudásuk a kutatáshoz, mely gyakorlatilag (tolmács hiányában) lehetetlenné tette számukra a románnyelvű cigány muzsikusk tudásának összeírását.²⁴ „Biztos azért, mert a furulyások csángók voltak, s velük lehetett kommunikálni magyarul. A hegedűsökkel meg nem is lehetett kommunikálni magyarul, meg nem is voltak csángók. Nyilván úgy gondolták, hogy amit a nem csángó hegedűsök játszanak, az csak fenntartásokkal nevezhető csángó zenének.”²⁵

Kiemelhetjük a csángómentés hatásait is alakító tényezőket. Ilyen a szándékos, ám pontatlan tudáson alapuló archaizálás. Ez esetben gondolhatunk a furulya zenekarvezető szerepére, illetve a táncnevek tudatos elmagyarosítására, például: de doi – kettőske; floriciă – virágtánc, sârba ofițerască – tiszti szerba. „Próbálják azt mondani, hogy azok a magyar táncok, amiknek van magyar neve..., hát az lehet, de azt táncolják ugyanúgy a románok is.”²⁶

A táncok formai változásainak háttérben elsősorban a már említett funkcionális változások állnak. Egyrészt vagy leegyszerűsítették a táncokat, tehát próbálták könnyen érthetővé, elsajátíthatóvá tenni azokat, vagy pedig a színpadi műsorok alkalmával, ahol a látványosság is fontos szempont, ezeket a „túl egyszerűnek” tartott táncokat elkezdtek cifrázni, díszíteni.

Tapasztalataim szerint a hazai táncházak többségében a moldvai táncokat kevésbé kedvelik a néptáncosok. Sokszor együgyű, gyerekes táncnak tartják „egyszerűsége” miatt. Ez visszahat a táncanyagra is – többször felmerül a változtatás igénye –, ezért virtuozitást tesznek bele, hogy „fel nőjön” más táncok szintjére.

A változás lehetséges okaként említhető még, hogy a csángók fiatalabb generációja, akik Magyarországon tanultak meg táncolni, vagy magyarországiaktól Moldvában egy tánc tábor alkalmával, más stílusban, formában sajátították el a táncokat. „Ez is azért, mert Budapesten keresztül jött vissza megint a tánc, hogy nagyon egyformán csinálják. Ugyanazt a lépést mindenki, holott rengeteg variáció volt, és nem volt ez ennyire egységes.”²⁷

A változások adaptálása a csángók részéről

Végezetül tekintsük át, hogyan adaptálják a csángók a saját táncaikban és zenéjükben bekövetkező változásokat. Alapvetően itt jelennek meg leginkább a befogadás és a kritika szintjei. Ha

Somoskán és Klézsén a magyarországi fellépéseken részt vevő táncosokkal beszélgettem, ők a táncok és a zenekari felállás átalakulásáról egy teljesen természetes változásként beszéltek, saját kultúrájuk folyamatos megújulásának részeként kezelik ezt. Azonban vannak olyanok is, itt a helyi furulyásokra és táncsoportvezetőkre kell gondolnunk, akik egyenesen negatív jelenségnek tartják a helyi tánc- és zenevilág változását, elváltoztatását. „S elmenünk egy táborba, elmenünk egy tánc házba, elmenünk egy fesztiválra, mindenkit, éppen más másként fújják, mint mi, mer elváltották, el... sokat-sokat. [...] Vannak CD-im itthon például, de nem teszem a magnóra, hogy én hallgassam, mert nem szeretem a dallamot, amit ők énekelnek.”²⁸

Az utóbbi 10-15 évben már az ő részükről is fellépett az igény a zenei és táncos hagyományok átadására. Népdalokat, népzenei és táncokat tanítanak több csángó faluban, elsősorban a Csángó Oktatási Program keretein belül. „Műk azt mondtuk, hogy meg akarjuk tartani a műk kultúránkat, hogy maradjon valami.”²⁹

Elmondásuk szerint, már kevesebbet hívják őket vendégszerepelni, így megjelent náluk egyfajta piachoz való alkalmazkodás is – tehát kiszolgálva a magyarországi igényeket, eljárnak zenét és táncot tanítani több helyre, s az üzleti vagy baráti kapcsolatok megtartása végett nem adnak hangot saját véleményüknek. Nem ritkán úgy érzik, hogy az ún. „csángó biznisznek” (Peti 2006, 149–150) már nem a moldvaiak az igazi hasznélvezői. „Mi összebeszéltünk, hogy ne is fújjunk többet, egy 5-6 táncot, de többet nem adunk, mert így beszéltek meg, mert aztán többet nem hívnak, hogy megtanulják eccer. Tényleg! Mondom e igazságot.”³⁰ „Csángók nevikbe csinálják, csángók nevik csak szerepel ott, kiviszik, megmutassák, s most mindenki észrevette, hogy kihasználják.”³¹

Egyre fontosabbá válik számukra, hol születtek, milyen hagyományaik vannak, tehát egyre erőteljesebben kirajzolódik náluk a tulajdonosi tudat a táncos és zenei hagyományaik terén. Egy furulyás adatközlőm így fogalmazott: „Itt születtem, ez az enyim. Én fújom ez én zónámat.”³²

Összegzés helyett

Úgy gondolom, a jövőben a moldvai csángó táncok vizsgálatát falvanként kellene folytatni, majd az eredményektől függően ki lehetne alakítani bizonyos tánc körzeteket. Nemcsak térben, hanem időben is tagolva kellene vizsgálnunk a tánc készlet összetételét, mivel gazdasági, társadalmi és kulturális változások hatására a települések táncai és táncélete folyamatosan változott. Nagyon fontos, hogy ezen falvak kultúráját ne határoljuk el a környező román településektől, hiszen folyamatosan hatottak egymásra. Az 1990-es évektől kezdődő hazai tánc házmozgalom hatásának vizsgálata, illetve kiértékelése még folyamatban van, azonban fontos újból és újból ö reflexíven szemügyre vennünk saját tevékenységeink hatását, mivel érdeklődésünk, kultúrájukkal való érintkezésünk, illetve kutatási módszereink kihatással lehetnek a falusi közösségekre. Ez a fajta szemlélet- vagy megközelítésmód, más tájegységek tánc kutatása során is hasznos lehet, mivel véleményem szerint, a hazai tánc házmozgalomnak szükséges lenne pozícionálnia magát a magyar néptánc kultúra alakulásában és alakításában.

²³ Ennek kiváló ellenpéldája Lipták Dániel *Egy moldvai csángó hegedűs dallamkincse* című tanulmánya (lásd Lipták 2012).

²⁴ A tánc kutatás során felmerülő szakmai háttértudás hiányának következményeire Varga Sándor is felhívta a figyelmet (lásd Varga 2010).

²⁵ 1980-ban, Szegeden született férfi; az interjú 2013-ban, Szegeden készült.

²⁶ 1980-ban, Szegeden született férfi; az interjú 2013-ban, Szegeden készült.

²⁷ 1969-ben, Győrben született férfi; az interjú 2013-ban, Győrben készült.

²⁸ 1942-ben, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

²⁹ 1948-ban, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

³⁰ 1948-ban, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

³¹ 1948-ban, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

³² 1948-ban, Klézsén (Cleja) született férfi; az interjú 2013-ban, Klézsén (Cleja) készült.

- Békési Tímea és Varga Sándor (2010): Kiáltott rigmusok egy erdélyi, mezőségi faluban. In: Felföldi László és Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptáncutatásban: Pesovár Ernő emlékezete*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 81–101.
- Hatos Pál (2002): Szempontok a csángó kutatás kulturális kontextusainak értelmezéséhez. *Pro Minoritate*, 22. évf. 4. sz. 5–16.
- Könczei Csongor (2009): A moldvai csángómagyarok táncalkalmi. In: Tálás Ágnes Judit (szerk.): *Moldvai táncok – Klézse, Somoska. A Kárpát-medence táncos öröksége, IV. rész*. Oktatási segédanyag – DVD. Hagyományok Háza, Budapest.
- Kukár Barnabás Manó (2012): *Sűrű leírás a magyar néptáncutatásban. Esettanulmány egy dél-mezőségi lakodalomról*. Szakdolgozat. Szegedi Tudományegyetem, Szeged.
- Lipták Dániel (2012): Egy moldvai csángó hegedős dallamkincse. *Folkszemle*, 2012. augusztus. http://www.folkradio.hu/folkszemle/liptak_moldvaihegedus/index.php
- Martin György (1996): *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Planétás Kiadó, Budapest.
- Németh László (2009): Magyar Népzene Moldvában. In: Tálás Ágnes Judit (szerk.): *Moldvai táncok – Klézse, Somoska. A Kárpát-medence táncos öröksége, IV. rész*. Oktatási segédanyag – DVD. Hagyományok Háza, Budapest.
- Pávai István (1993): *Az erdélyi és moldvai magyarság népi tánczenéje*. Teleki László Alapítvány, Budapest.
- Pávai István (1994): Zenés-táncos hiedelmek a moldvai magyaroknál. *Néprajzi Látóhatár*, 3. évf. 1-2. sz. 171–188.
- Peti Lehel (2006): A csángómentés szerkezete és hatásai az identitásépítési stratégiákra. In: Jakab Albert Zsolt és Szabó Á. Töhötöm (szerk.): *Lenyomatok 5. Fialat kutatók a népi kultúráról*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár. 129–155.
- Péterbencze Anikó (1993): Adatok a moldvai csángók folklórjához – Táncok és táncos szokások a Bákó környéki falvakban. In: Péterbencze Anikó (szerk.): *„Moldovának szíp táiaiind születem...”* Magyarországi Csángó Fesztivál és Konferencia, Jászberény. 68–90.
- Ratkó Lujza (2002): A néptánc tartalmi elemzése. In: Németh Péter (főszerk.): *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*, 44. évf. 257–263.
- Ratkó Lujza (2003): Mennyiségi és minőségi szempontok a néptáncutatásban. In: Almássy Katalin és Istvánovits Eszter (szerk.): *A nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*. 45. évf. 179–190.
- Sándor Ildikó (1995): A hangszerkészlet és a táncélet változása Klézsen. *Ethnographia*, 106. évf. 2. sz. 927–936.
- Stuber György (2010): *Moldvai csángómagyar „síposok”*. *Dudakultúra a magyar nyelvterület legkeletibb részén, 1973–2010*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.
- Tasnádi Erika (1999): Moldvai csángók és tánc házások érintkezései. In: Pozsony Ferenc (szerk.): *Csángósors. Moldvai csángók a változó időkben*. Teleki László Alapítvány, Budapest. 175–178.
- Varga Sándor (2010): *A hagyományörző munka mai kérdései*. <http://www.muharay.hu/index.php?menu=145>
- Zakariás Erzsébet (2010): Tánc és szerelem a Székelyföldön és a moldvai csángók-nál. *Látó*, 21. évf. 11. sz. <http://www.lato.ro/article.php/T%C3%A1nc-%C3%A9s-szerelem-a-Sz%C3%A9kelyf%C3%B6ld%C3%B6n-%C3%A9s-a-moldvai-cs%C3%A1ng%C3%B3kn%C3%A1l/1833/>
- Zoltán Eszter (2001): A moldvai csángók táncairól ma. In: Balogh Sándor (szerk.): *Moldvai hangszerek dallamok*. Etnofon Kiadó, Budapest. 160–165.

Beszámoló a Magyar Tudományos Akadémia Tánc tudományi Munkabizottságának 2013. évi működéséről

A munkabizottság összetételének alakulása

A munkabizottság 2013. január 1-jén 23 *rendes tagból* állt. Elnök: Andrásfalvy Bertalan DSc; titkárok: Bolvári-Takács Gábor PhD és Felföldi László PhD; tanácsadó: Vitányi Iván DSc; tagok: Angelus Iván PhD, Barna Gábor DSc, Beke László CSc, Bernáth László PhD, Dóka Krisztina PhD, Fodor Antal DLA, Forgács D. Péter PhD, Fügedi János PhD, Gelenczey-Mihály Alirán PhD, Kovács Gábor PhD, Kövágó Sarolta CSc, Lázár Katalin PhD, Mizerák Katalin PhD, Nagy Péter Miklós PhD, Németh András DSc, Ratkó Lujza CSc, Sándor Ildikó PhD, Sirató Ildikó PhD, Varga Sándor PhD. Az év során a munkabizottság javaslatot tett Fodorné Molnár Márta PhD rendes tagságára.

A testület *állandó meghívott tagjai* 2013. január 1-jén: Bólya Annamária, Fenyves Márk, Fodorné Molnár Márta, Gaál Marianna, Gál Eszter, Halász Tamás, Kaán Zsuzsa, Karácsony Zoltán, Kovács Henrik, Kövágó Zsuzsa, Lévai Péter, Lőrinc Katalin, Macher Szilárd, Major Rita, Mihályi Gábor, Szakály György, Szűdy Eszter, Török Jolán, Vincze Gabriella, Zsámboki Marcell.

A munkabizottság ülései

1. ülés (2013. február 6., Nemzeti Táncszínház, Budapest)

A házigazda, Ertl Péter prezentáció keretében bemutatta a Nemzeti Táncszínház épületének történetét, ismertette a színház tevékenységét és küldetését, továbbá archiváló tevékenységének egyes elemeit, és válaszolt a feltett kérdésekre. A Nemzeti Táncszínház *archiválási tevékenysége* az előadások premiereiről rögzített filmfelvételek és a kapcsolódó nyomtatott anyagok tárolásában, valamint saját kézikönyvtár működtetésében nyilvánul meg. A műsoradatok 2001-től állnak rendelkezésre. Nyilvános közgyűjteményi státusszal az intézmény nem rendelkezik, de anyagai egyedi kérelemre kutathatók. A munkabizottság az ülésen elfogadta a 2013. évi munkatervét. A honlap vonatkozásában a munkabizottság a tagok kérésére újabb határozatban rögzítette az adatfeltöltés szabályait. *Felföldi László* tájékoztatást adott a szellemi termékek világorökségét tartalmazó új UNESCO-kiadvány megjelenéséről.

2. ülés (2013. április 3., Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest)

A látogatás során a házigazdák *Ihász István*, a Történeti Tár igazgatója, valamint *Cs. Lengyel Beatrix* főosztályvezető, a Történeti Fényképtár vezetője voltak. Ismertették a gyűjtőmunkát, a feldolgozás és a nyilvántartás sajátosságait, különös tekintettel a táncra, mozgásművészettel kapcsolatos fellelhető dokumentumokra. Az ülés résztvevői ezt követően betekintést nyertek a gyűjtemények működésébe, és megtekintették a gyűjteménykezelők által előkészített válogatott anyagokat, valamint a raktárakat. A MNM munkatársai közül *Baják László* történész szakmuzeológus is segítségünkre volt.

A munkabizottság tagjai a találkozó végén megvitatták a látottakat. A vita során az a vélemény fogalmazódott meg, hogy a nem-táncprofilú gyűjtemények is potenciális „tánckutató” helynek

számítanak, akkor is, ha helyben sem tánckutató, sem külön tánckutató program nincs. A jelenlevők megvitatták a május 30-ai Kaposi Edit Emlékkülés tervezett napirendjét, a felkérendő közreműködőket. *Felföldi László* tájékoztatta a jelenlevőket Lin Hwai-min, a neves tajvani koreográfus üzenetéről az idei Tánc Világnapja (április 29.) kapcsán, és javaslatot tett a munkabizottság saját üzenetének szövegére, amelyet a testület elfogadott. Lin Hwai-min magyar nyelvre fordított világnapi köszöntése és a Munkabizottság saját üzenete megjelent a Folk Rádióban, s rendezvények alkalmával szórólapokon is hozzáférhetővé vált.

3. ülés (2013. október 3., Pozsony)

Határon túlra kihelyezett ülés keretében munkabizottság egész napos szakmai tanulmányutat tett Pozsonyban. A programot összeállította és megszervezte *Bolvári-Takács Gábor* és *Felföldi László*, az alábbiak szerint:

1. Látogatás a Szlovák Nemzeti Táncgyűttes (SLUK – Slovensky Ludovy Umelecky Kolektív) székházában. Tájékoztató az együttes és a központ munkájáról. Itt találkoztak a következő személyekkel: Doc. Mgr. *Juraj Hamar*, CSc, a Szlovák Nemzeti Táncgyűttes (SLUK) igazgatója; Mgr. *Vladimír Kysel*, a SLUK keretében működő szlovák Szellemi Kulturális Örökség Koordinációs Központjának vezetője; PhDr. *Stanislav Dúzek*, CSc, a Szlovák Tudományos Akadémia (SZTA) Néprajzi Intézetének ny. tudományos kutatója; Mgr. *Lubica Vólanská*, PhD, az SZTA Néprajzi Intézetének tudományos kutatója. A vendéglátók bemutatták a szlovák kulturális örökség reprezentatív adatbázisának nagyszabású tervét és a már elkészült elemeket, amelyek bőségesen tartalmaznak táncos dokumentumokat. A munkabizottság tagjai elismerésüket fejezték ki a programban résztvevő szlovák kollégáknak.

2. Látogatás az Ifjú Szívek Magyar Táncgyűttes székházában, az Együttes Archívumának megtekintése. Házigazda: *Héglí Dusan* koreográfus, az Ifjú Szívek Magyar Táncgyűttes művészeti vezetője.

A munkabizottság további tudományos programjai és sajtómegjelenései

1. A munkabizottság 2013. május 30-án Kaposi Edit Emlékkülést szervezett az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Termében. A rendezvény programja a következő volt: *Vass Dániel* képekkel illusztrált megemlékezése édesanyjáról. Visszaemlékezések: *Kövágó Zsuzsa*, *Keszler Mária*, *Sziliné Csák Emília*. Előadások: *Novák Ferenc*: Szöllősy Szabó Lajos élete Kaposi Edit kutatásainak tükrében; *Matyáczkó Olga*: Kaposi Edit és a magyar társastáncmozgalom; *Gergely Katalin Andrea*: Táncművészet tudományos szemmel – Kaposi Edit hagyatéka; *Dóka Krisztina* PhD: A 19. századi polgári társastáncok a paraszti hagyományban; *Felföldi László* PhD: Kaposi Edit, a tánckutató. A résztvevők filmen megtekintették Szöllősy Szabó Lajos Körmagyar c. koreográfiáját, a Pavane Történelmi Táncgyűttes előadásában.

2. A Magyar Táncművészeti Főiskolán 2013. november 8-9-én került sor az *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban* című, IV. Táncstudományi Konferenciára, a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke, Pedagógia és Pszichológia Tanszéke, valamint Táncstudományi Kutatóközpontja, továbbá az MTA Néprajztudományi Bizottság Táncstudományi Munkabizottsága és a MTF OTKA-kutatócsoportja (K81672) szervezésében. A plenáris üléseken és a nyolc szekcióban összesen 32 előadás hangzott el, bemutatva a táncstudomány/táncpedagógia és határterületei művelőinek elméleti és gyakorlati irányultságú érdeklődési körét és új kutatási eredményeit.

3. A munkabizottság, valamint a Nemzeti Táncszínház, a Magyar Etnokoreológiai Társaság, az MTA BTK Zenetudományi Intézet 2013. november 9-én *Martin György-émlékkülést* szervezett a Nemzeti Táncszínházban. A rendezvényt támogatta a Magyar Néprajzi Társaság Népzenei és Néptánc Szakosztálya, valamint a Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács (ICTM) Nemzeti Tagozata. Az ülés programja: (1) A Martin Alapítvány 2013. évi pályázatának eredményhirdetése, a díjnyertes pályamunkák bemutatása: *Kukár Barnabás Manó*: Sűrűleírás a magyar néptáncutatásban. Esettanulmány egy dél-mezősi lakodalomról; *Maksa Henrietta*: Ecséd táncélete; *Takács Gergely*: A néptánchoz kapcsolódó érzelmek és identitás vizsgálata három szegedi néptáncos közösségben. (2) A Choreomundus Nemzetközi Táncantropológiai MA program 17 hallgatójának beszámolóit terepkutatásairól. (3) Rhythm – interaktív táncelőadás és afrikai tánc workshop a hallgatók közreműködésével. (4) Élő Martin Archívum: Kalotaszeg. A Honvéd Táncszínház előadása, rendező-koreográfus: *Zsuráfszky Zoltán*.

4. A munkabizottság 2012. évi beszámolója megjelent a Magyar Táncművészeti Főiskola *Táncstudományi Közlemények* c. folyóiratának (ISSN 2060-7148) 2013/1. számában.

Budapest, 2013. december 15.

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

Beszámoló

a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja

harmadik kutatási évének eredményeiről

A kutatócsoport tagjai *A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai* című, K 81672 nyilvántartási számú, négy éves futamidejű kutatás keretében 2012. július 1. és 2013. június 30. között az alábbi feladatokat végezték el.

A kutatócsoport tagjai által elvégzett feladatok

Bolvári-Takács Gábor vezető kutató (témája: *A színpadi táncművész-képzés magyarországi intézményesülése, 1884–1961*) a kutatás harmadik évében befejezte a Színház- és Filmművészeti Főiskola Táncfőtanszakára (1945–1958) vonatkozó intézménytörténeti források összegyűjtését (levéltári dokumentumok, főiskolai évkönyvek, egyéb feldolgozások). Az operaházi balettiskola történetéről az előző évben összeállított forráskritikai összefoglaló tanulmány alapján publikálta a balettiskola 1945 utáni történetével kapcsolatos dokumentumokat, valamint a Nádasi Balett Stúdió (a magániskola) történetét. A korábbi levéltári kutatások során fellelt, a táncművészképzés 1945–50 közötti időszakát jellemző iratokból többet sajtó alá rendezett a *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* című kiadványban, amelynek összeállításában is részt vett. Ezek közül a legfontosabb Szentpál Olga és társai Táncművészeti Főiskola alapítási terve. Részt vett több tudományos konferencián. Szerkesztője volt a 2011. évi főiskolai konferencia kötetének, emellett több más publikációja megjelent.

Fuchs Livia szenior kutató és *Gara Márk* kutató az *Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma egyes leltározatlan és feltáratlan hagyatékainak feldolgozását* végzi. Amint azt a 2013. március 29-én benyújtott kutatási terv módosítási kérelemben jeleztük, a kutatás kizárólag az OSZMI engedélyével és szabályzata szerint történhet, az OSZMI Táncarchívuma munkatársaival közreműködésével. Tekintettel arra, hogy eddig fel nem tárt hagyatékokról van szó, a kutatás során egyes tervekbe vett anyagokról kiderült, hogy nem hozzáférhetőek, vagy olyan terjedelműek, hogy a kutatás keretében nem vizsgálhatók. Másrészt előkerültek olyan előre nem tervezett, de a kutatás eredményességét megerősítő iratok. A nevezett két kutató tevékenysége mindezek figyelembe vételével értékelendő.

Fuchs Livia – folytatva a tavaly előkészített kutatást – elvégezte a Táncarchívum gyűjteményéből a 38. (*Palasovszky Ödön*) és a 32. (*Szentpál Olga*) számú rendezetlen hagyatékok előrendezését és feldolgozását az OSZMI nyilvántartásba vételi szabályzata alapján, együttműködve Szűdy Eszter állományvezetővel. Ennek keretében részletes, analitikus nyilvántartás készült *Palasovszky Ödön* hagyatékáról, amely megtalálható az OSZMI Táncarchívumában. A Szentpál-anyag nagy részét sikerült előrendezni, de a hagyatékot ketté kellett bontani, mert kiderült, hogy jelentős része nem tartozik az OSZMI gyűjtőkörébe. Ami viszont igen, annak feldolgozása megkezdődött. A Szentpál-hagyaték ügyében Fuchs Livia a Táncarchívum megbízásából tárgyalt az MTA Zenetudományi Intézetének két táncszakemberével, Fügedi Jánossal és Felföldi Lászlóval a hagyaték néprajzi és tánclemező kéziratainak átadásáról. Emellett újra elő kellett venni a 33. számú (Ortutayné Kemény Zsuzsa) hagyatékot, mert a feldolgozást követően kerültek elő még újabb, a hagyatékhoz tartozó rendezetlen dobozok, így az idei munkát ezzel kellett kezdeni, de végül sikerült újrarendezve lezárni ezt a feldolgozást, így a hagyatéki lista végleges. Fuchs Livia folytatta

Bogár Richárd, a magyarországi könnyű műfaj egyik kulcsfigurája emlékiratainak közreadását a *Táncstudományi Közlemények* c. szakfolyóiratban, ezúttal már illusztrációkkal kiegészítve, amelyeket ugyancsak a hagyatékból illesztett a közlemény mellé. Ugyanezen periodikában sajtó alá rendezte *Dienes Valéria* és *Dienes Gedeon* OSZMI-ban található hagyatékainak a kutatás előző éveiben feldolgozott listáját. A legfontosabb publikáció a *Dienes Valéria* hagyatékban fellelt orchémák teljes szövegének közzététele, amelyek egy része korábban soha nem jelent meg nyomtatásban, más részük pedig csupán hozzáférhetetlen, korabeli műsorfüzetekben látott napvilágot. A publikáció a kutatócsoport munkájának eddigi eredményeiből szemlélő, *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* című kiadványban kapott helyet, amelynek összeállításában is részt vett.

Gara Márk kutató a kutatás harmadik évében három hagyatékot dolgozott fel. A 42. számú, alig pár plakátból és fotóból álló Brada Rózsi hagyaték feltárását az tette szükségessé, hogy a tavalyi évben feldolgozott és publikált Brada-hagyatékkal együtt a teljes Brada család anyaga kutatható legyen. Az 54. számú (Anda Margit) hagyatékban a művésznő pályakezdésétől nagyjából az 1960-as évek végéig terjedő anyag a két világháború közötti rész tekintetében gazdag forrásokban. Ezek közül is kiemelkednek a Nádasi Stúdióhoz kapcsolódó, művészalbumba ragasztott cikkek, műsorlapok, illetve az 1943-44 körüli idők ellenére aktív táncos munkáról szóló hírek. Emellett meglehetősen sok, jó állapotú, eredeti operaházi plakát került elő. Egy jelzés nélküli füzetbe ragasztva számos táncos képet agnoszkált. Az 53. számú (Pásztor Vera) hagyaték három vaskos mappának a feldolgozását jelentette. Az eddig rendezetlen anyag kaotikus állapotban volt: szét-szabdalva, kasírozva, amely erősen megnehezítette a feldolgozását. Gara Márk sajtó alá rendezte Pallay Anna tavaly feldolgozott művészalbumának anyagát a *Táncstudományi Közlemények* c. szakfolyóiratban, és részt vett a kutatócsoport *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* című kötetének összeállításában, amelyben szemelvényeket tett közzé a Brada-művészalbumból (1920–1936). Részt vett és előadott három tudományos konferencián. Gara Márk az év során Londonban és Stockholmban tett szakmai tanulmányutat balett-történeti és kutatás-módszertani témakörökben.

Major Rita szenior kutató (témája: *A magyar színpadi táncművészet történetének forrásai a korabeli tudósítások, kritikák, esztétikai jellegű viták, értekezések tükrében*) a kutatás harmadik periódusában feldolgozta a következő folyóiratokat: *Regélő* és *Regélő Pesti Divatlap*, *Honderű*, *Pesti Divatlap*. A korábban, illetve most gyűjtött anyagok ismeretében meghatározta a cikkek, tudósítások rendszerezésének szempontjait, illetve elkülönítette a forrástípusokat. Emellett – az elfogadott kutatási terv módosításnak megfelelően – kiválogatta a *Nyugat* című folyóirat táncsal kapcsolatos cikkeit, amelyből a táncművészeti oktatáshoz hiányzó szöveggyűjteményt készített elő, bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel. Tanulmányutat tett Párizsban, ahol a Centre National de la Danse gyűjteményében módszertani konzultáción vett részt és kutatásokat végzett. Major Rita részt vett a kutatócsoport *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* című kötetének összeállításában, amelyben szemelvényeket tett közzé a *Magyar Múzeumból* (1792) és a *Hasznos Mulatságokból* (1817–1823). Szervezője és előadója volt három főiskolai tudományos rendezvénynek, részt vett két további hazai tudományos konferencián. Mindezek mellett folytatta doktori tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, és sikeresen letette a doktori szigorlatot.

Nagy Péter Miklós kutató (témája: *A színpadi táncművészet hatása a hazai egyházi kultúrára: a táncról folyó morális vita, 1900–1944*) ebben az évben a tánc morális megítélésével kapcsolatos tipológia egyes elemeit vizsgálta meg részletesebben. A források rendszerezése során nyilvánvalóvá

vált, hogy a tánc megítélésével kapcsolatos anyag leghatékonyabb feldolgozását az érvelésméleti megközelítés kínálja. Ebben a szellemben dolgozta fel – tanulmány formájában – a tánc feltételeivel kapcsolatos érvet. Ugyancsak ilyen szempontból készítette el a részegség érvét részletesen elemző írását, amely a középkori szerzők által használt ókori érvanyag alapos vizsgálatát adja. A zene nélküli tánc érvét, valamint a tánc és az utópiák kérdéskörét konferenciái előadásai során vizsgálta meg alaposabban. Emellett tovább folytatta a táncról folyó morális disputa forrásainak feltárását. A vita külföldi alapidokumentumainak (Johann von Münster, John Northbrooke) publikálása mellett a hazai táncellenes irodalommal is foglalkozott. Ennek eredményeképpen sikerült az egyik első, hazai táncellenes prédikáció teljes szövegét – a margináliákban található hivatkozások feloldásával együtt és magyarázó megjegyzésekkel ellátva – publikálnia a kutatócsoport munkájának eddigi eredményeiből szemlésző *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* című kiadványban (Gyulai Mihály: *Tánc jutalma*, 1681), amely kötetnek ő volt a szerkesztője. Folyamatosan szerkesztette a *Táncstudományi Közlemények* c. folyóiratot. Nagy Péter Miklós az év során három tudományos konferencián adott elő, és Nagyváradon tett szakmai tanulmányutat kutatás céljából.

A kutatócsoport tagjainak előadásai és szakmai programjai

1. Bolvári-Takács Gábor és Fuchs Livia 2012. szeptember 7-én részt vettek *A magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* c. tudományos konferencián, Budapesten, az Iparművészeti Múzeumban.
2. Major Rita a Magyar Táncművészeti Főiskolán megszervezte, és 2012. szeptember 28-án elnökölt, valamint előadást tartott a *Kutatók éjszakája: népszerű táncstudomány* c. konferencián, amelyen Gara Márk és Nagy Péter Miklós is tartott előadást.
3. Major Rita a Magyar Táncművészeti Főiskolán megszervezte, és 2012. szeptember 29-én elnökölt, valamint *Adalékok Leo Delibes újításaihoz* címmel előadást tartott a *Tánc és zene* c. műhelykonferencián, amelyen Gara Márk *Amikor a tánc diktál* címmel, Nagy Péter Miklós *A tánc és az zene kapcsolata a táncról szóló morális disputában* címmel tartott előadást.
4. Bolvári-Takács Gábor részt vett az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2012. november 7-ei bécsi szakmai tanulmányútján.
5. Bolvári-Takács Gábor részt vett a 2012. november 8-10-én, az MTA Néprajztudományi Bizottsága Táncstudományi Munkabizottsága által szervezett *Martin György-émlékülésen az MTA Zenetudományi Intézetében*.
6. A kutatócsoport valamennyi tagja önálló prezentációkkal vett részt – *Mozdulatművészet és színpadi tánc: párhuzamok és kereszteződések a 20. század első felében* összefoglaló cím alatt – a 2013. január 17-18-án, Budapesten, az ELTE Pedagógiai és Pszichológiai Karán megrendezett *Továbbélő utópiák: életreform-törekvések a 20. század első felében* című tudományos szimpóziumon.
7. Major Rita a Magyar Táncművészeti Főiskolán megszervezte, és 2013. május 11-én elnökölt, valamint *Dali táncol* címmel előadást tartott a *Tánc és képzőművészet* c. műhelykonferencián, amelyen Gara Márk *Az Orosz Balett hazai képzőművész hívei: Batthyány Gyula és Faragó Géza* címmel, Nagy Péter Miklós *Tánc és utópia* címmel tartott előadást.
8. Major Rita részt vett a 2013. május 29-31-én, Miskolctapolcán megrendezett *Textológia – filológia – értelmezés (18–19. századi magyar irodalom)* című tudományos konferencián.
9. Bolvári-Takács Gábor részt vett a 2013. május 30-án, az MTA Néprajztudományi Bizottsága Táncstudományi Munkabizottsága által szervezett *Kaposi Edit-émlékülésen az MTA Zenetudományi Intézetében*.
10. A kutatócsoport tagjai 2013. június 20-án a Magyar Táncművészeti Főiskolán nyilvános *OTKA-szimpózium* keretében ismertették a harmadik kutatási évben elért eredményeiket.

A kutatócsoport tagjainak publikációi

- Bolvári-Takács Gábor: Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 32–37. o.
- Bolvári-Takács Gábor: A Nádasi Balett Stúdió, 1937–1949 = *Zempléni Múzsza*, 2012. 3. szám, 64–67. o.
- Bolvári-Takács Gábor: Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja első két kutatási évének eredményeiről (2010–2012). In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 242–248. o.
- Bolvári-Takács Gábor: Beszámoló a Magyar Táncművészeti Főiskola OTKA-kutatócsoportja második kutatási évének eredményeiről = *Táncstudományi Közlemények*, 2012. 2. szám, 100–103. o.
- Bolvári-Takács Gábor: Művészetpolitika és szovjetizálás Magyarországon az ötvenes években = *Nézőpont*, 2013. 50. szám, 134–139. o.
- Bolvári-Takács Gábor: Nádasi Myrtil visszaemlékezései = *Táncstudományi Közlemények*, 2012. 1. szám, 76–79. o.
- Bolvári-Takács Gábor: Táncpedagógiai szimpózium a XI. Országos Neveléstudományi Konferencián = *Táncstudományi Közlemények*, 2012. 1. szám, 83. o.
- Bolvári-Takács Gábor: Therpsikhoré és Thália vonzásában = *Zempléni Múzsza*, 2012. 2. szám, 59–60. o.
- Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatásban*. III. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán. 2011. november 11–12. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 248 o. ISBN 978-963-85144-6-2
- Bolvári-Takács Gábor (közéteszi): Iratok a táncművészképzés történetéhez (1946–1950). In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 184–215. o.
- Fuchs Livia (közéteszi): Dienes Valéria: A nyolc boldogság (1926) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 102–122. o.
- Fuchs Livia (közéteszi): Dienes Valéria: Hófehérke (1926) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 157–183. o.
- Fuchs Livia (közéteszi): Dienes Valéria: Rózsák szentje (1926) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 143–156. o.
- Fuchs Livia (közéteszi): Dienes Valéria: Szent Imre misztérium (1926) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): *Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I.* Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 123–142. o.
- Fuchs Livia (közéteszi): Dienes Valéria, Dienes Gedeon hagyatékok a Táncarchívumban = *Táncstudományi Közlemények*, 2012. 2. szám, 23–33. o.
- Fuchs Livia – Tóvay Nagy Péter (közéteszi): Bogár Richárd: Napló = *Táncstudományi Közlemények*, 2012. 1. szám, 26–39. o.
- Fuchs Livia – Tóvay Nagy Péter (közéteszi): Bogár Richárd: Napló = *Táncstudományi Közlemények*, 2012. 2. szám, 12–22. o.

Gara Márk: Érték és változás a repertoárban. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 60–73. o.

Gara Márk: Pallay Anna művészalbuma = Tánc tudományi Közlemények, 2012. 2. szám, 33–45. o.

Gara Márk (közvetési): Szemelvények a Brada-művészalbumból (1920–1936) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 69–101. o.

Major Rita: Emlékezet és örökség. Nemzetközi Delsarte-konferencia Párizsban = Tánc tudományi Közlemények, 2012. 1. szám, 80–81. o.

Major Rita: Műhelykonferencia-sorozat az Elméleti Tanszék szervezésében. Tánc és irodalom = Tánc tudományi Közlemények, 2012. 1. szám, 82. o.

Major Rita (közvetési): Szemelvények a Magyar Museumból (1792) és a Hasznos Mulatságokból (1817–1823) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 39–68. o.

Tóvay Nagy Péter: Disputa a táncról – a tánc feltételei. In: Bolvári-Takács Gábor et al. (szerk.): Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 197–211. o.

Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. Válogatta és közvetési: Bolvári-Takács Gábor, Fuchs Lívia, Gara Márk, Major Rita, Tóvay Nagy Péter. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. ISBN 978-963-85144-8-6

Tóvay Nagy Péter (közvetési): Gyulai Mihály: Tánc jutalma (1681) In: Tóvay Nagy Péter (szerk.): Források a magyar színpadi táncművészet történetéhez I. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013. 6–38. o.

Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Johann von Münster: Istenes tanulmány az istentelen táncról = Tánc tudományi Közlemények. 2012. 1. szám, 4–16. o.

Tóvay Nagy Péter (sajtó alá rendezte): Johann von Münster: Istenes tanulmány az istentelen táncról (folytatás) = Tánc tudományi Közlemények. 2012. 2. szám, 4–11. o.

Tóvay Nagy Péter (fordítás, sajtó alá rendezte): John Northbrooke: Értekezés a tánc ellen = Tánc tudományi Közlemények. 2012. 1. szám, 17–25. o.

A Tánc tudományi Közlemények 2012. évi 1. és 2. számai az OTKA-pályázat támogatásával jelentek meg.

Összeállította: *Bolvári-Takács Gábor*