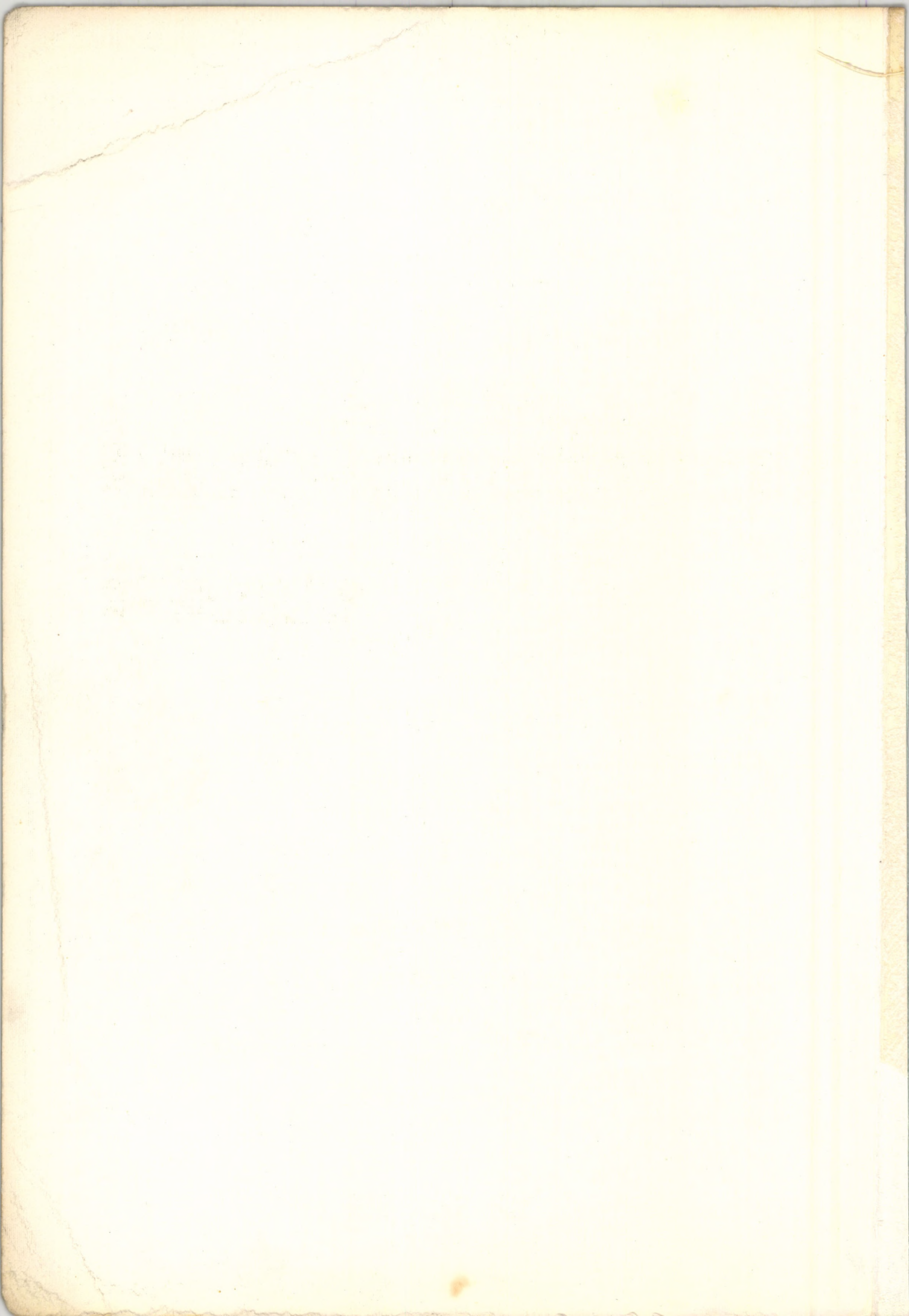




**táncstudományi tanulmányok**



**1976 — '77**



**TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK**  
**1976/77**

**Szerkesztette:**  
**KAPOSI EDIT és PESOVÁR ERNŐ**

**Kiadja:**  
**A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE**  
**TUDOMÁNYOS TAGOZATA**

**BUDAPEST**  
**1977**

A címlapot tervezte Vincze Lajos

C. Magyar Táncművészek Szövetsége, 1977.

Felelős kiadó: Körtvélyes Géza, a Magyar Táncművészek Szövetsége főttkára  
Készült kisofszet eljárással 1000 példányban,  
hozott fotokész anyagról sokszorosítva,  
a MSZ 5601-59 és 5602-67 szabványok szerint  
46,- (A5) iv terjedelemben, 13 ábrával

---

77 1423 - FŐVÁROSI NYOMDAIPARI VÁLLALAT 16. ÜZEMEGYSÉGE  
Üzemegységvezető: Csuka Tivadarné

## TARTALOMJEGYZÉK

Körtvélyes Géza	Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója	5. old.
Wagner István	A fából faragott királyfi az Operában	29. old.
Neumann Ilona	A Szegedi Nemzeti Színház balettegyüttesének története a felszabadulás után	50. old.
Lugossy Emma	Nádasi Ferenc, a balettmester	82. old.
Merényi Zsuzsa	Az improvizáció a táncpedagógiai gyakorlatban	119. old.
Falvey Károly	Játék és tánc az iskolában	139. old.
Kaposi Edit	A latinamerikai társastáncok történeti kialakulásáról	157. old.
Vadasi Tibor	Az amhera és tigré táncok	185. old.
Béres András	Tanyai szokások és táncok a Hajduságban	215. old.
Pesovár Ernő	Az ugrós páros	243. old.
Martin György	Egy improvizatív férfitánc strukturája	264. old.
Constantin Costea	A bihari román táncok	301. old.
Andrei Bucsan	A román néptánc sajátosságai	314. old.
Volly István	A Gyöngyösbokréta indulása	343. old.

## C O N T E N T S

Géza Körtvélyes	The Functions of Academic Ballet as an Artistic Language and Questions of a Colloquial Language of Dance	26
István Wagner	"The Woodcut Prince" at the Hungarian State Oper-house	48
Ilona Neumann	The History of the Ballet Ensemble at the National Theatre in Szeged /From the Liberation of Hungary Till 1968/	80
Emma Lugossy	Ferenc Nádasí, the Ballet-master	110
Zsuzsa Merényi	Improvisation in Dance-pedagogical Usage	138
Károly Falvay	Games and Dancing at Schools	156
Edit Kaposi	The Historical Development of Latin-American Social Dances	183
Tibor Vadasi	Amhara and Tigré Dances	212
András Béres	Folk Customs and Dances at Scattered Farms in Bihar County	241
Ernő Pesovár	The Leaping Partner Dance	263
György Martin	The Structure of an Improvised Male Dance	298
Constantin Costea	Rumanian Dances from Bihar	313
Andrei Bucşan	Peculiarities of Rumanian Folk Dances	342
István Volly	How the Pearly Bouquet Movement Started	369

AZ AKADÉMIKUS BALETT MŰVÉSZI NYELV FUNKCIÓJA ÉS A TÁNCOS KÖZ-  
NYELV KÉRDÉSEI

Körtlvényes Géza

Az egyes tudományok rohamos fejlődésében előbb vagy utóbb jelentkeznie kellett egy olyan studiumnak is, amely arra összpontosítja figyelmét: az emberek hogyan, milyen eszközökkel érintkeznek, s a nyelven kívül milyen jelek segítségével közölnek mondanivalót, információkat egymással. Ez a vizsgálódás - nem véletlenül - először a modern nyelv-tudományban kezdődött el, s részint ennek eredményei birtokában szélesedett ki az élet, a társadalom, a tudományok és a művészetek minden területére, viszonylatára.

Az új tudomány: a szemiotika /jeltudomány/ a maga munkájában természetszerűleg épít az egyes szaktudományok meglévő eredményeire, de emellett olyan kialakult "válaszokat" is újból mérlegel, amelyek a terület művelői számára már korábbról ismeretesek, evidensek. Ebben a folyamatban ezután egyfelől az derülhet ki, hogy amit a szemiotika kutat, a szaktudományok számára az a terület már nem rejteget titkokat. Másfelől azonban lejátszódhat ennek az ellenkezője is, - t.i. az, hogy a szemiotikai megközelítés a szaktudós számára is jólismert "anyagot" vagy problémákat új megvilágításba helyezi. Ily módon olyan mozzanatok bukkanhatnak elő, amelyek a konkrét szakterület kutatói, gyakorló művelői számára is az újdonság erejével hatnak.

Bizonyos ezért, hogy a szemiotikai megközelítés lehetőségeivel és szemléletével, vizsgálati módszereivel a táncstudomány művelőinek is érdemes megismerkedniük. Ez a dolgozat épp erre a lehetőségre

óhajtja felhívni a figyelmet, még hozzá egyetlen vonatkozásban: a művészi nyelv kérdésének újbóli átgondolása tekintetében, miközben megkísérli felrajzolni a szemiotika néhány olyan kérdőjelét, amelyre érdemes lesz majd a választ nekünk is újból megfogalmazni.

A művészettel foglalkozó jeltudományi /szemiotikai/ kutatás sarkalatos kérdése, hogy létezik-e minden ágnek művészi nyelve, vagy pedig többségük nyelvnek nem minősíthető, de a közlést biztosító sajátos jelrendszerrel rendelkezik? Ezt a kérdést a táncművészettel, első sorban annak leginkább rendszerezett eszköztáru ágazatával: az akadémikus balettel kapcsolatban is érdemes feltenni, még hozzá úgy, hogy egyben érintsük a művészi nyelv /vagy jelrendszer/ kapcsolatát a köznapi "táncnyelvvel" is.

\*

I. A balett történetében járatos szakemberek előtt közismert tény, hogy az ágazat keletkezésében és kibontakozásában a XV-XVI. századtól lezajló folyamat a XVII. század közepére fordulópontjához érkezett el. E közel másfél évszázados fejlődés részint párhuzamosan, részint kölcsönhatásban egymással alakította, módosította az előbb csak bálteremben és szabadtéren, majd a szabadtéren és a színházzá formálódó teremben azt az /egyelőre még/ vegyes összetételű produkciót, amelyben zene és tánc, költészet és színjáték - sőt, tüzi- és lovasjáték is keveredett egymással. Változott, fejlődött tehát a műfaj, közelebbről: a művek karakterisztikuma, - s ezzel együtt fokozatosan változott a bennük megjelenő táncok materiája, azok színrevitelének módja, az előadók "kiléte" és felkészültsége is.

A jelzett szakaszra érlelődik meg az amatőr és hivatásos részvétel elkülönítésének immár tudatos és intézményesítésre váró szükséglete, összefüggésben az udvari előadások számának növekedésével, a



párizsi Operaház megnyitásával /1671/ és a nők felléptetésének szabadbá válásával kialakuló gyakorlatával /1681-től/.

Mindez együttvéve teszi még jelentősebbé a pedagógus-tánc-  
mesterek munkájának szerepét, a tanítás anyagának és metódusának fokoza-  
tos rendezését, kimunkálását, s a helyzet e tekintetben is, úgy tűnik,  
a cseppfolyóstól a megszilárdulás állapota felé tendál, - a mennyiségi  
felhalmozódás minőségi változást készít elő. E folyamatban kerül sor  
1661-ben a Királyi Táncakadémia megalapítására, amelynek vezetését a  
Napkirály: XV. Lajos volt "partnerére és váltótársára" P.Beauchamp-ra  
bizza. És gyakorlatilag itt érkeztünk el témánk szempontjából az első  
forduloponthoz: a táncmatéria korabeli mozdulat- és lépésanyaga, tanítá-  
si metódusa rögzítéséhez, rendszerezéséhez. A rögzítéses rendszerezés  
munkája tehát elkezdődött, intézményes feladattá vált, s ennek uttörő  
jelentőségű eredménye R.A.Feuillet 1701-ben, Párizsban megjelent műve:  
a Chorégraphie ou L'Art de d'écrire La Danse. E munkával született meg  
az első mozdulatelemzésen alapuló táncírás rendszer, gyakorlatilag a  
táncmozdulatok: pozíciók, a láb- és kartartások, lépések, forgások és ug-  
rások meghatározása, rögzítése és osztályozása, kodifikációja.

Ezáltal a balett történetében először játszódott le az  
interpretált művészeteknek az a mindig kettős-arcuata folyamata /amely-  
nek időbeli relációja, tagolódása egymásutániságot jelent/, hogy való-  
ságos, gyakorlatban létező, alakuló és kiteljesedő világuk - amelynek  
rendezését célirányos használata sürgeti és segíti elő - többé-kevésbé  
tudatos rendszereződés útján alakot vált. Az élő tánc a maga négy dimen-  
ziójából egy kaligrafikus-ornamentális jelrendszer teljesen más dimenziók-  
ban létező szférájába lép át, amikor térben és időben zajló életét "fel-  
cseréli" a jelekből-ábrákból építkező írásmóddal, jelrendszerrel. Ez  
viszont olyan igényekkel és jelleggel épül ki, hogy lehetőleg hitelesen,

"veszteség nélkül" vegye át és reprodukálja mindazt, aminek rögzítésére vállalkozott. Azaz: jelekkel, rajzzal, képekkel "megnevezze", írásban ismétlje meg a tánc látható és folyamatos valóságát.

Elérkezett tehát a tánc írásbeliségének korszaka is.

De vajon azonosnak tekinthető-e az így létrejött szituáció a parlé és a langue, azaz: a "beszélt" és az "írott" nyelv kettősségével, tehát két eltérő karakterű és funkciójú közlési jelrendszer egyidejű létezésével? - Természetesen a kivitelezett és a leírt tánc kettőssége nem úgy érthető, hogy ezután megindult, ill. megindulhatott volna egy olyan önálló fejlődési folyamat is, amelynek eredményeképpen írott táncalkotások is keletkeztek, egy csupán írásban továbbfejlődő táncművészet produktumai-ként. Nem alakult ki tehát egy táncirodalmi nyelv, amely a maga különleges közlési lehetőségeivel még egy táncművészetet indít útjára. Az írás itt az írástalenséghez képest lépett akcióba, arra hivatva, hogy a táncművekben /tehát a színpadon/ s a művek kivitelezését lehetővé tévő táncpedagógiában jelentkező mozdulatanyagot megörökítse, rögzítse. Tehát: a már létező táncalkotó és előadóművészet használatos kifejezőeszközeit, amelyek ahhoz a mozdulatvilághoz képest önállósultak, amelyből /eredetileg/ vették. A funkcionáló művészetinyelv rögzítő-kiszolgáló eszköze lett a táncírás, amelynek tényleges szerepe a művészetben /és pedagógiában/ feladatot vállaló mozdulatanyag "átemelése" volt, a gyakorlat útján hagyományozódó létformából az írásban is hagyományozódó létformába.

A balett-történet tanulsága szerint ez a "kettős létezés" közel háromnegyed évszázadig tartott, minthogy a pedagógiai munkát végző mesterek a Feuillet féle írást a XVIII. század közepéig folyamatosan használták. L. Dupré /Noverre mestere/ saját, 1757-ben megjelent könyvében is ezen írásrendszer folytatójaként mutatkozik meg. A folyamat, úgy tetszik, utána szakad meg, sajátos módon - mint erre Vályi Rózsi figyelmeztet -

Noverre hatására, aki hatalmas szinpedi-esztétikai reformja nevében, érdekében az akadémiai elmélettel együtt a táncírást is elveti.

Ez utóbbi mozzanat az élő szinpedi művészet domináló-visszaható erejére utal. A jelírás-rendszer ugyanis ezidáig /tudniillik Noverre-ig/ is változott, gazdagodott és ezt elsősorban az a fejlődés váltotta ki, és tette mennyiségileg is szükségessé, amely a XVIII. század nagy táncosai és táncosnői tudásának, technikai lépésvariálóképeségének, leleményének s ezek pedagógiai tudatosításának, gyakorlatának egyenes következménye. A barokkból a rokokóba váltó fejlődés periódusában nemcsak a balettszinpadra vitt táncok száma gyarapodott és karaktere változott meg, hanem a technika mellett a művészi kifejezés vágya, az érzelmi-drámai telítődés is fokozatosan átszínezte az előadóművészi teljesítményt, megnövelte művészi hatását és módosította ezzel a művek jelentését.

A mozdulatnyelv és technika tehát az alkotó- és előadó-művészet, a képzés és a képzés mesterségének dialektikus kölcsönhatásában fejlődött. Egyfelől a balettmesterek és a pedagógia kutatóinak érdekes feladata lehetne nyomon követni azt, hogy milyen alapból milyen hatásokra, milyen mértékben és jelleggel változott meg az akadémikus tánc élő /primér/ mozdulatrendszere. Ezt kellene ezután egybevetni a táncjelírásban megjelenő mozdulatrendszerrel. Másfelől: a táncjelírás kutatói mérlegelhetnék - az írás anyaga és rendszere felől - a rögzített matéria és a rögzítés módjának megváltozását, abban a periódusban, amely az első kodifikációt követte. Hozzáfűzhetjük: ez a periódus öntudatlanul, de észrevehetően készítette elő a valóságos művészeti életben bekövetkező, Noverre-i értelemben vett realisztikus műfaji, majd pedig az azt követő, romantika felé mutató mozdulatnyelvi változást, amelynek folyamányaként 1820-ra megéri a Blasis-féle második nagy kodifikáció

lehetősége és szükséglete.

✱

II. Vajon az élő és a táncirással rögzített akadémikus balett művészi nyelvnek minősíthető-e? Ha igen, milyen viszonyban áll a művészi mozdulatnyelv a táncos köznyelvvvel? Miképpen közöl információkat, milyen viszonyban áll ez a közlésmód egyéb művészeti nyelvek hasonló funkciójával?

Ugy véljük, a táncművészet gyakorlata és elmélete joggal használja a művészi mozdulatok nyelve, nyelvezete kifejezéseket. E szó ill. fogalom használatának nem csupán az az oka, hogy nincs jobb kifejezés a táncágazatok sajátos eszköztára jelzésére. A művészi tánc ezek felhasználásával nyilatkozik meg, s ez a "nyelvcsalád" kifejezési módját, jellegét is többé-kevésbé meghatározza. Altaluk közvetít, jelenít meg érzelmeket és gondolatokat, hangulatot és cselekményt, továbbítja a társadalmilag, eszmeileg és esztétikailag megformált közleményt a társadalomhoz.

A különféle táncágazatok mozdulatkincse tehát ténylegesen a művészi nyelv szerepét tölti be, s ezek az egyes ágazatokban a táncművészet nyelveinek minősíthetők, amelyek azután önmaguk körében további, részben egymástól eltérő nyelvjárásokra oszlanak. Ilyeneknek tekinthetjük az akadémikus balett átfogó iskoláit /orosz, szovjet, francia, olasz, angolszász, dán/, - a modern tánc számos válfaját, dialektikusát /Duncan, Lábán, Dalcroze, Wigman, Shawn, Graham, Humphrey, Holm, Nikolais, Cunningham, Taylor stb./, - valamint a klasszikus keleti táncművészet önálló ágeit, az indiai, kínai és japán táncművészetet. Az előbbiekkal nem azonos funkciójú, de sajátlagos mozdulatnyelvek - a világ számtalan népének táncai /részint már színpadi használatban stilizált, részint ezt megelőző, folklórisztikus relációban/, -továbbá az olyan - egymástól sti-

lizáltságban s részint "életkorukban" is eltérő - mozdulatszférák, mint a flemenco és a dzsessz /előadóművészi használatban ki- és átalakult/ formanyelve ill. a történelmi és a mai társasági táncok /néptáncból eltávolódó, eltávolított, színpadon is használatos/ mozgáskincse.

Az elmondottak közül kiemelendő a klasszikus indiai táncművészet köre, mivel történelmileg egyedül ebben alakult ki a fogalmi jellegű, kötött jelentésű mozdulatok, mozdulat-kombinációk, test-tartások és testrész-mozgatások rendszere. Ez a rendszer az írott /és beszélt/ nyelv azonos értékű és funkciójú kifejezőmódjának felel meg, azzal egyenrangú "motorikus-eszköztár"-ral, amelynek zárt, rögzített és hagyományozódó lexikája, grammatikája és stilisztikája van.

Az összes egyéb felsorolt és színpadon használatban lévő mozdulategyelv ill. nyelvjárás lényegi karakterisztikuma, hogy azok mozdulatkincse nem rendelkezik kötött értelmi, érzelmi és különösképp fogalmi jelentéssel. E minőségükben jellegük rokonságot mutat a zene kifejező eszközeivel, az összességüket jelentő zenei nyelvvel. A zeneművészet nyelve hasonlóképp nem kötött és nem is fogalmi jelentésű: ezért a zene tárgyiassága meghatározatlan, folyamatszerűsége a meghatározott /szemben a nyelv és különösképp a képzőművészetek tárgyiasságával/. Ez a rokonság, hasonlóság azért fontos, mivel a művészi tánc minden ágazata szorosan összekapcsolódik a vele egybetartozó s egyidejűleg felhangzó muzsikával, saját valóságábrázoló, kifejező szerepét eredendően és mindig a zene vezérelésével, zeneileg megformáltan oldja meg. Elsődlegesen ez választja el /a maga dallami, ritmikai, tempó és dinamikai transzpozíciójával/ a legegységesebben a táncnyelveket pl. az európai pantomim mozdulatvilágától, amely általában közvetlenebbül utal a való világ megjelenési formáira, a zenei megformáltság módosító-meghatározó szerepe, közvetítése nélkül.

Rokonság mutatkozik a tánc és a festészet ill. a szobrászat kifejezőeszközeinek bizonyos terrénumai között is. Legfőképpen abban, hogy a táncos test a színpadon önmagában - ill. különböző színű világításban is - közvetlenül, konkrét szín, vonal és folt-hatásával jelenik meg, a koreográfia pedig látványi jelenségként a térben kiterjedő, három dimenziós alakzatot, mozdulatrajzot, ornamentikát tár elénk. A táncos és a koreográfus a helybeni vagy térben elmozduló mozgás-komplexumaival, folyamataival a közvetlen időbeliségen túl, amely a negyedik dimenziót jelenti, a szobrászat plasztikus, tárgyyszerű karakterével mutat érintkezést. Architekturális szerkesztésével, térkihasználásával viszont az építőművészet világához, eszköz-elemeihez is közeledik.

✱

A zenében inkább, a képzőművészetben kevésbé elfogadott a sajátos nyelv-fogalom tételezés ill. szóhasználata. És, úgy tetszik, nemcsak az említett a alapvető fontosságú kötött és fogalmi jelentés hiánya ill. különbségei miatt van ez így, hanem a zeneelméleti kutatás kimunkált elvei és konkrét alakulása folytán is.

Vitányi Iván pl. a következőket írja Zene és szemiotika című tanulmányában /Magyar Zene 1975/2 - 163 old./: "a zenében egyáltalán nincs a szónak megfelelő struktúra, amely szerkezetében és jelentésében hasonlóképpen kötött, de mindkét szempontból egyezményes jellegű lenne. Ezért - ahogy Jakobson mondja - a zenei konvenciónak összessége a zene fonológiai rendszerével egyenlő. A zene fonológiai struktúrája ugyanakkor egyszerűbb és áttekinthetőbb, elemrendszerét... a hangfokok és a belőlük épülő hangsor alkotja, ebből azonban jelrendszerként nem szavak épülnek, hanem a szavak rendszerénél lazább, de jelentését illetően ez enológiaiát mindig őrző strukturák szövevénye. A zenei "nyelv" szintetikája /a jelek összetétele - KG./ tehát másképpen formalizált,

mint a beszélt nyelv." - A zenei nyelv és beszéd említett megkülönböztetéséről pedig Vitányi idézett munkájában a következőket olvashatjuk: "A zene hengrendszere, összhangzattana, funkciós és formarendszere stb. alkotja a langue oldalt, az ennek alapján létrejött mű, vagy akár egy valaki által elénekelt dallemtöredék pedig a parole oldalt."

Itt ahhoz a problémához érkeztünk el, amit a francia táncakadémia, majd ennek munkája folyamán képp a rögzítés és kodifikáció kapcsán korábban megemlítettünk. Ahhoz t.i., hogy az akadémikus balett mozdulatnyelve rögzítés és rendszerezés útján immár kettős létformában jelentkezett: élő szinpedi-pedagógiai használatában és írásos használhatóságában. Kialakult egy élő, művészi használatban lévő mozdulatnyelv, ehhez társult az ezt rögzítő, rendszerező írás, ami karaktere és funkciója szerint - a maga történelmi meghatározottságában - majdnem mind azt tartalmazta, amit Vitányi a langue oldal jellemzéséül említ. Ebből viszont az következne, hogy a kodifikált akadémikus balett, amely a táncírásban kapott "megfogalmazást", majd a francia terminológiában tudatosodott és öntudatosodott egyszerre, mégis langue-á különült el, a művészi gyakorlat "tánc-parole" folyamatához képest.

Ugyanakkor - hasonlóan a műzene és a zenei köznyelv kapcsolatának történelmi alakulásához - mindkettő elszakadt, eltávolodott már a kiindulásául szolgáló korabeli társesági és népi táncoktól, noha nem szűnt meg azokkal kapcsolatban maradni. Az írásos kodifikáció a zenében mintegy a művészi nyelv tudatosítása - sőt, önismerete, a művészet megőrző eszköze, a tradíció biztosítója, a kifejlődő elmélet és tudomány alapja lett. A táncírás viszont, mint említettük, megközelítőleg egy évszázad leforgása után gyakorlatilag megszűnt létezni, s az akadémikus balett elméleti, művészi és pedagógiai gyakorlata átlépett a francia verbális balett-terminológia világába, - amely a rögzítendő

mozdulat szférát a korábbiakhoz képest /az egész test mozgását tekintve, részben/ leszűkítette.

A rögzítetlenség ill. egy "szűkített" rögzítés ékelődött be tehát az akadémikus balett létező nyelve és az élő művészi-alkotói gyakorlat, vagy ha elfogadnánk Vitányi gondolatmenetét: a táncbeli langue és parole közé, - olyasféle hatással, mintha az irodalom az írást, a zene a kotta-rögzítést a további fejlődésből kiiktatta, vagy kevésbé pontos jelrendszerrel helyettesítette volna. S ilymódon a parole oldal a táncban dominálóvá lett, műalkotásban, előadóművészetben, oktatásban is, - kiszolgáltatva az akadémikus balett ágazatát a szűkebb érvényű rögzítésnek és bizonytalan emlékezetnek, az akaratlan de kikerülhetetlen átformálódásnak és legfőképpen a mulandóságnak.

✱

III. Külön kutatás tárgyát képezi, hogy a létrejött akadémikus balett lexikája, grammatikája és stilisztikája - csupán a vizsgálódás érdekében és időtartamára ragadván ki a tényleges történeti-művészeti összefüggéseiből - milyen rendszert, strukturát alkot, s azon belül milyen átfogó ill. partikuláris törvényszerűségek találhatók. Ugyancsak önálló studium lesz e táncnyelv jelentéstani /szemantikai/ vizsgálata, hiszen a művészi nyelv a műalkotás konkrét "rendszer"-ének válik alkotóelemévé, s e szerepében sajátos szabályoknak engedelmeskedik. Ez utóbbi vizsgálódás sok ujszerű mozzanatra hívhatja fel a figyelmet, mivel a táncmozdulatok, mint jelek összekapcsolódásának, így létrejött jelentésének, valamint jel és emberi közösség kapcsolatának elemzése az eddigi akadémikus balett-rendszerkezéseket új oldalairól közelíti majd meg.

E kettős kutatás egyik fontos feladata lesz annak vizsgálata is, hogy - szemiotikai aspektusból tekintve - az akadémikus balett művészi nyelve miként közöl esztétikai információt, hogyan látja el poetikai



funkcióját, azaz: hogyan közöl mondanivalót, miként válik jelentésselivé?

A problémáról az eddigiekben érintőlegesen mi is szót ejtettünk, még hozzá abban a vonatkozásban, hogy a művészi tánc /zene/ hogyan nem közöl esztétikai jelentést. Ez utóbbiról Vitányi a következőket írja szemiotikai tanulmányában: "A zenében egyáltalán nincs a szónak megfelelő struktúra, amely szerkezetében és jelentésében hasonlóképpen kötött, de mindkét szempontból egyezményes jellegű lenne." /az én eláházásaim, KG/

A hasonlóság ebben a vonatkozásban különösképp szembeűnő: az akadémikus balett mozdulatára, lépéskepcsolása szerkezetében és jelentésében ugyancsak nem a szó értelmében tehát kötetlen jelentésű. Az akadémikus balettben nincs olyan lépés, ugrás, forgás vagy póz, amely eleve és mindig valami azonosat és meghatározottat jelentenè, - alkotói "használatára" tehát eszerint, ezen belül kerülhetne csak sor. Ennek megfelelően hasonló szintű egyezményesség sem létezik, - alkotók, előadóművészek és közönség között sem.

A kötöttség inkább ebben jelentkezik, hogy milyen mozdulategyemek jőjjenek - művészi-esztétikai meggondolásból - egymásután; ill. technikailag-fizikailag milyen elemek összekapcsolása ajánlatos, sőt, megoldhatósága-kivitelezése szempontjából lehetséges egyáltalán. És vannak kötöttségek a rögzített-összetettebb mozdulategyelem-kombinációkban, az u.n. lépések /motivumok/ terén is, hiszen több alapvető elem összekapcsolásával épülnek fel.

Az egyszerűbb és összetettebb elemek tehát önmagukban véve nem hordoznak kötött jelentést, - ellenben a műalkotásokban s azok előadásakor /tehát a művészi gyakorlatban/ meghatározott jelentést kaphatnak és kapnak is: így válnak a tényleges művészi ábrázolás ill. kifejezés eszközeivé. A koreográfus alkotómunkája nyomán kapják meg az akadémikus balett elemei /ill. felhasznált, művé szervezett elem-rendszere/ "itt és

most" - érvényü értelmüket, amely azonban csak az adott összefüggésben jelentik feltétlenül azt, aminek kifejezésére, megjelenítésére "alkotói megbízatást" kaptak.

Ez az ágazati sajátosság az akadémikus balett alapján létrejött műveknél esztétikai törvény erejével hat, ami azt is jelenti, hogy a művekkel szemben támasztott esztétikai igények is csak erre épülhetnek, szorítkozhatnak. Irreális, mert önellentmondó tehát minden olyan igény az akadémikus balett nyelvével s az abból készült táncalkotással kapcsolatban, amely közvetlen "tárgyi" vagy fogalmi jelentést vár /vagy keres/. A tárgyszerű vagy fogalmi megjelenítés lehetőségével az akadémikus balett immár "történelmileg" sem rendelkezik, ezért is került /és részben kerül/ sor egyfelől a pantomim, másfelől a szcenika igénybevételére.

Az elmondottakhoz még - jelzés-szerűen - a következőket kell hozzáfűznünk: a./ az akadémikus balett különféle elemei s ezek többé-kevésbé "szervezett", állandó komplexumai - a korábbiak érvényessége mellett - mégis bizonyos fajta jelentéskörre kínálóznak elsősorban, - b./ alkotói felhasználásuk során, összekapcsolásuk gondolatilag-érzelmi-leg vezérelt folyamata útján a táncmű valóságában viszonylag egyértelmű és magától értetődő /előzetes "egyezmény" nélküli/ töltésükkel érzelme-ket, hangulati állapotot, emberi magatartást, emberek közti viszonylatokat és ezek megváltozását tudják igazán jól érzékeltetni.

E kettő együtt azt jelenti, hogy a koreográfia a maga téridős folyamatában megérthetően ill. megérezhetően érzékelteti, ábrázolja vagy jelzi a szeretetet, gyengédséget, örömet, bánatot, magányosságot, határozott vagy tétova viselkedést, ügyességet vagy gyengeséget stb., - s hogy a táncalkotó a rendelkezésére álló mozdulatkomplexumokból erre az épp legmegfelelőbbeket választja ki. /S, hogy mi kell az adott koreográfiai textushoz, azt részben a mozdulatok önmagukban lévő

karakteréből, dinamikai-ritmikai és tempóbeli jellegéből vagy ezek szükséges átformálásából vezethető le. Az érzelmi, jellemből vagy a kapcsolat jellegéből adódó koreográfiai szituáció viszont mintegy "szabályozza" a különböző lépések, ugrások, forgások konkrét-művészi használatát./

Ez a közlés a táncművészet karakteréből adódóan látványi-képi más szóval ikonikus természetű, de az ág közismert komplexitása folytán hallható is: zenével egészül ki és szcenikai összetevők társulnak hozzá. Valamilyen fokon mindig - jelenthetjük ki, s ez motiválja, teszi pontosabbá a mozdulati-képi domináns jelleg tényleges táncszinpedi megvalósulásának jellemzését.

Mint említettük már: a zene vezérli - dallamával vagy töredezett hangcsoportjaival, harmóniájával vagy diszharmóniájával, tempójával, ritmikájával stb. - a mozdulati megnyilvánulást, magához alakítja azt. A tárgyi ábrázolást a mimezis értelmében elvontabbá, áttételesebbé, stilizáltabbá teszi, s ezzel egyidejűleg a mozgáskaraktert, a folyamatosságot erősíti meg. Vitányi írja idézett szemiotikai dolgozatában: "...a zenei nyelv szimbólikus képet nyújt a dologról de ikonikus képet a folyamatról." És másutt: "a zene... a dolgokat a maguk folyamatában... fogja fel" - "tárgyiassága meghatározatlan, folyamatszerűsége meghatározott". Valamint: a mozgás "a zenei szerkezetek analóg-ikonikus tartománya." Mindez együttevén jól érzékeltetheti, miért és hogyan olvadhat oly természetes egységbe az egyaránt folyamatosságában ábrázoló, valóság tükröző tánc és zene, és hogyan értendő a zenének a tárgyiasságtól eltávolító visszahatása a táncra, amely a tánc szimbólikus ábrázoló jellegét erősíti fel.

Az akadémikus balett-mozdulatok, és komplexumaik ezáltal mintegy zenei módon "foghatók fel". A zene elvonatkoztató hatását viszont mindig nagyon is meghatározott keretek közé szorítja az a tény, hogy

a tánc folyamata - mégha egyidejű is a zenéével - elsősorban látható, méghozzá az emberi test ill. testek folyamatos mozdulatrajzait, térbe-töltő plaszticitását, szín, folt- és alakzat-hatását tárja elénk. A lát-hatóság, figuráltság emiatt tárgyiasságában feltétlenül és mindig vala-milyen fokon meghatározott.

Ha tehát a korábban Vitányitól idézett szimbólikus vagy iko-nikus ábrázolás /azaz: jelképes, nem közvetlen és tárgyszerű, illetve látványi, térbevetített ábrázolásmód - ez a szemiotika két alapvető jel-kategóriája/ felől tekintjük az akadémikus balettet, a következő folyamat képe rajzolódhat elénk. A koreográfus a való világról /ideértve az ember; az alkotó emocionális-belső világát is/ szóló közlendőjét a táncszinpad testmozdulatokkal operáló, tehát eredendően tárgyas-iko-nikus szférájába vetíti ki. E mozdulatfolyamatok edott művé kiépített strukturáját viszont a szimbólikusan-elvontan ábrázoló zene szimbolizá-ló-átalakító hatásának veti alá, hogy azután /a felhangzó zenével egyide-jűleg/ ismét csak eredendően tárgyas-ikonikus ábrázolás jelenjék meg a szinpadon, amelyben a szimbólikus és ikonikus jelleg dialektikusan hat-ja át egymást.

De nemcsak a zenei megformáltság játszik itt eredendően meghatározó szerepet, hanem a szinpedi táncmű műfaja is. Ez viheti még közelebb a zenéhez, a zenei ábrázoláshoz a táncot s táncos ábrázolást; ennek megfelelően esztétikai információt illetve poetikai funkciót köz-vetít akkor, ha a táncmű cselekménytelen. - Amikor viszont a táncműnek cselekménye van, ez az ábrázolás módját, karakterét a tárgyas- ikonikus jelleghez, a mimetikus ábrázoláshoz viszi közelebb. Relatívan csökkenti a szimbólikus megformáltság fokát - jellemeivel, helyzeteivel, cselek-ményével "menthetetlenül" konkretizál, s a felhasznált mozdulatképlete-  
ket ebből adódó jelentéssel tölti fel, használja.

Információ-közlő jellege e tekintetben az operához közelit, nem is véletlenül. A táncjáték - legalább is tradicionális értelemben - magára vállalja /képletesen szólva/ az áriák, duettek, kórusjelenetek sajátos, leginkább érzelmet-gondolatot kifejező funkcióját. Az énekbeszéd cselekményt előrevivő-bonyolító funkciójához pedig leggyakrabban - a recitativó helyére és szerepkörére - a pantomimot hívja segítségül, s ilyenkor rendszerint nagyobb közlési terheket hárít a szcenikai apparátusra is.

✱

IV. Milyen viszonyban van egymással az akadémikus balett és az arra épülő koreográfia ill. előadóművészet, valamint az u.n. köznapi táncnyelv? A jeltudományban megkülönböztetik a hétköznapi beszédet és az irodalmi alkotást, s ennek kapcsán Vitányi pl. azt vallja, hogy a zenében nincs ugyanolyan értelemben vett köznyelv, mint a beszélt nyelv esetében: "...még ahol közszájon élnek is zenei stílusok, ott is inkább a zeneművek egy csoportjának általános elterjedéséről van szó, mintsem mindennapi közlésre használt nyelvről /aláhuzás tőlem, KG./ "A zenének ez a köznyelvi rétege hiányzik". /Tudjuk, hogy a "mindennapi közlés" megjelölése szűkíti a határokat; de emellett mégis csak zenei köznyelvről, nem fogalmi-dikciós kommunikációról, hanem a zene szférájában lezajló, szándékos vagy szándéktalan közlés akciójáról van szó. /Illetve: "Mégis van egyfajta látens értelemben vett köznyelv, de - legalább is a társadalmi fejlődés bizonyos szintje fölött - látens állapotban" /i.m.164. old., mindenütt az én kiemelésem KG./.

Most álljunk meg egy kis időre ismét. A közbevetett mondat,, a "legalább is a társadalmi fejlődés bizonyos szintje fölött" a jelenség történelmi-társadalmi mivoltára, összefüggéseire utal, s itt fontos kérdések jelentkeznek. E megállapítás jelzi ugyanis, hogy a társadalmi fejlődés bizonyos szintjén alul Vitányi szerint sincs kizárva annak le-

hetősége, hogy a zenei köznyelv nem csupán látens, hanem virulens érte-  
lemben létezzék. S ez a létezés jellegét tekintve más is, mennyiségében-  
funkciójában pedig jóval több annál, mint amit a látensség jellemzéséül  
Vitányi említ.

Két meggondolás kívánkozik ide, más zenetudósok munkáiból.  
Szabolcsi Bence A zenei köznyelv problémái című munkájából idézem: "Ben-  
ne /t.i. a zenei köznyelvben - KG./ és általa világosodik meg számunkra  
mindaz, ami a zenében történelmi háttér, s talán még több, mint háttér:  
az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi, ihle-  
ti, dajkálja, felneveli, "szinrehozza", az az életelem, amely a nagyot  
a kicsinnyel, az egyszerűvel a mindig-jelenvalóval, az egyéni az álta-  
lánossal /sokszor az egyetemessel/, a személyest a személytelennel össze-  
kovácsolja. Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a  
közhasználatu - tehát többé-kevésbé széles körben érthető - zenestilust,  
azt a fluidumot, amely a nagy művet és a "középső", átlagos, a "névtelen"  
műveket kortársakként közös "jelrendszerben" egyesíti." Továbbá: a zene  
történetének kutatása mellett a köznyelv alakulásának kérdése "szükséges-  
nek bizonyul a népzene kutatásában is, mert hiszen a behatóbb stílusvizs-  
gálat, a népzene igazi életének vizsgálata ugyancsak nem mondhat le róla.  
A népzene bizonyára épp úgy vannak, épp úgy megkülönböztethetők virág-  
zó és hanyatló korszakai, mint a művészi zenének, hiszen a népi zene is  
épp olyan változó és alakuló - bár lassabban változó és lassabban alaku-  
ló - de épp oly történeti tünemény, mint az u.n. hivatásos zeneművészet"  
/i.m. 8-9. old. 3-4.pont/ s a tanulmány záró soraiból is idevaló a követ-  
kező konkluzió: "A köznyelv - ez esetben a zenei köznyelv - maga a tetté-  
válás, az a robbanás, emancipáció és explózió egyidejűleg, az a lassu  
vagy villámszerű megvilágosodás, amelyben a közösség - ilyen vagy amolyan  
közösség - a maga szándékára, ösztönére, vágyaira, egyszóval saját én-

jére ismer - ahol egyszerre megérti önmagát. Ezért és ezzel válik mozgatójává a zenében tükröződő történelemnek" /i.m. 57-58. old., - 75. pont/.

Pernye András vaskos könyvet irt Előadóművészet és zenei köznyelv címmel, s ebben a közös és egységes zenei nyelv történelmi alakulását, majd felbomlásának folyamatát követi nyomon. Műve előszavában olvashatjuk: "Kereken 1750-ig tart az a korszak, amelyben - különösen a német fejlődésen belül- egyfajta össznépi melodika biztosítja, hogy zeneszerző és nem-zeneszerző lényegileg azonos zenei nyelvet beszéljen, tehát az immár visszavonhatatlanul differenciálódott zenei tevékenység egy vékony- de hallatlanul erős - szállal, a köznyelvvvel összekapcsolódik." Valamint: "Felfogásunk szerint nagy vonalakban 1750-ig tart a zenetörténet első köznyelvi korszaka." /i.m. 9-10 old.,- az én aláhuzásaim, KG/

Szabolcsi Bence és Pernye András művei tehát affelől informálnak, hogy zenei köznyelv volt ill.részben van is. A három idézett zene-tudományi állásfoglalás ezekszerint abban találkozik, hogy a zenei köznyelv a társadalmi fejlődés bizonyos szintjén létezett, Szabolcsi Bence pedig létezését napjainkig is meghosszabbítja.

S itt essék szó a táncos köznyelv és népművészet viszonyának kérdéséről is. A néptánc és társasági táncok társadalmi köznyelvfunkciójáról Vitányi A tánc című könyvében olvashatjuk: "Ha a hétköznapi élet kifejező mozgásaival szembeállítjuk azokat a művészi mozgásféleségeket, amelyek már kifejezetten táncnak nevezhetők, akkor először is el kell választanunk egymástól a közhasználatu /népi és társasági/ táncot, valamint a színpadi vagy mütáncot /i.m. 21. old./ . Később: "A közhasználatu tánc, mint a kifejezés is mutatja, az egész közösség birtokában van, az egész társadalom tulajdona vagy annak egyik osztályáé. Annak körén belül mindenki ismeri, tudja, gyakorolhatja e táncokat /természetesen

a kor, a nem és a személyes tehetség mértéke szerint/... A tánc célja itt még nem önmaga, hanem valami rajta kívül eső ok: mágikus szertartás /a primitívek művészetében/, az élet eseményeinek megünneplése, e mágikus szertartások bizonyos elhalványodó maradványaival /pl. a parasztság népművészetében/ vagy a puszta szórakozás /a modern társasági táncban". Később: "a népművészet a forrása minden más közhasználatu táncnak, sőt a szinpadai tánckulturának, vannak azonban olyan más, ugyancsak közhasználatu formák is, amelyeket nem a nép, hanem uralkodó osztályok használtak." /i.m. 23. old., - az én kiemeléseim, KG./

Az előbbieket - összhangban Pernye András zenére vonatkozó gondolatmenetével - Vitányi a következőkkel egészíti ki: "Egészen más funkciót töltenek be a szinpadai táncok. Itt már szétválik a művész és a közönség...." amely "nem vehet részt a táncban... mert képtelen lenne megtanulni." És később: "A kétféle tánc elkülönülésének csiráját megtaláljuk már a nagy keleti kulturákban is, de hogy teljes formájában a XVII-XVIII. századi Európában jött létre, nem másutt és nem korábban, ez egyáltalán nem véletlen: társadalmi feltételek egész sorának kellett ehhez megvalósulnia... A társadalmi munkamegosztásnak olyan fokra kellett feljutnia, amely lehetővé tette a hivatásos táncosok rendjének kialakulását" /i.m. 24. old./

Az elmondottakból - a zene és a tánc felől megközelítve is - kiviláglik tehát, hogy a társadalmi fejlődés adott korábbi periódusaiban egyértelműen létezett zenei /és csak részben népzenei-/és táncos /paraszti-főuri/ köznyelv, amely közegként viszonyult a zeneművészet ill. táncművészet korabeli formáihoz. A XVII-XVIII. századi táncos köznyelv épp ebben az értelemben kiinduló alapját jelentette a fokozatokon át eltávolodó, jellegében stilizálódó, technikájában mind csiszoltabbá, egyetemesebb érvényűvé és nehezebbé váló akadémikus táncnak, balettnek.



Az akadémikus balett eszköztára: az alapvető pozíciók, test-, láb- és kartartások, lépések, ugrások és forgások, ezek különböző foku, szintü összekapcsolása, eltérő tempóju, ritmusu és dinamikájú kivitelezése, az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé történő felsorakoztatása stb. már egy új minőségü, művészi táncnyelv kiépülését, meglétét jelentette. Olyan mozdulatnyelvét, amelynek kivitelezéséhez- elsajátításához speciális kiképzés kell, mert csak ez teszi lehetővé e nyelv birtoklását és gyakorlását, amelynek gazdagabb lexikája és grammatikája adta és adja az alapot a balettművek koreográfiájának megtervezéséhez.

Történelmi fejlődés útján jött tehát létre Európában a művészi tánc önálló jellegzetességeket felmutató nyelve, az akadémikus balett, amely a közhasználatu táncoktól eltérő funkciójú, művészi közlésmódra alkalmas, arra is hivatott, a művészi gyakorlatban él, általa változik és módosul.

\*

Ezen a ponton újabb kérdőjelek támadnak, amelyekre majd reflektálni kell. Először is arra, hogy a közhasználatu táncok szinonim értelemben állnak-e a tánc-közn nyelv fogalmával, amely közn nyelv folyton változó, s nem egyenlő intenzitású közegként veszi körül a művészi táncot? - Másodsor: vajon a köznapi beszéddel, mint megfelelő - azonos minőséggel egybe vethetjük-e a művészi közn nyelvet /közn nyelveket/ vagy sem? - Harmadsor: lehet-e a köznapi beszéd-tánc közn nyelv jelenség-csoportot /Lotman-i értelemben/ elsődleges modelláló rendszernek minősíteni, amelyhez képest a tánc-műalkotás másodlagos modelláló rendszert alkot? /Ez utóbbi kérdés ráadásul azt a problémát rejti magában, hogy a hétköznapi beszéd tartalma a téma, amit mondunk, - a művészi beszéd pedig ahogy mondjuk./

Az első kérdésre határozott igennel lehet válaszolni, csupán

annyi megszorítással, hogy a közhasználatu tánc szó társadalmi-történelmi /lokálisan-nemzetileg is meghatározott/ változandóságát szükséges hangsúlyozni. Ami a második kérdést illeti: a táncos /és zenei/ köznyelv szerepét analógnak, de nem azonosnak minősíthetjük a köznapi beszéddel, abban a tudatban /és vonatkozásban/, hogy a beszélt nyelv vált "az emberi társadalomban a köznapi érintkezés jelrendszerévé, a zenének nincs egy olyan értelemben köznyelvi sikja, mint az irodalomnak."

/Vitányi: Zene és szemiotika/ s ez érvényes a táncra is. A köznapi élet kifejező és közönséges-célirányos mozgásai is sok mindenről informálhatnak, ámde nem vehetik át az emberek közti érintkezésben a beszélt nyelv szerepét, mégcsak relativ teljességgel sem. Az egymás nyelvét nem értő emberek mutogatásai csak kényszerűségből és korlátoltan vállalhatják át a kommunikáció feladatát, funkcióját.

Számunkra most itt a harmadik kérdés látszik különösen fontosnak és gondolkodásra serkentőnek. J.M. Lotman, a neves szovjet szemiotikus ugyanis a műalkotás sajátos /ugynevezett másodlagos modelláló/ rendszerének megfogalmazásával arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a műben a "szöveg" speciálisan, a köznyelvin tuli szabályoknak is engedelmeskedik. Magyarán: részben önálló, öntörvényű világ termelődik ki a művészi alkotás, bármiféle művészi alkotás nyelvi szférájában, - így a táncművek mozdulatnyelvében is.

Pontosan erről van szó az akadémikus balett megszületése után az európai tánckulturában: az elkülönülés és önállósodási folyamat érkezett el benne- a különféle népi és udvari táncokhoz, azok elemeihez képest - egy minőségileg azoktól eltérő, bonyolultabb és kimondottan a művészi ábrázolás-kifejezés szolgálatára létrejött új mozdulatnyelv szintjére. Ez az új művészi nyelv ugyancsak "szolgál", de már olyannyira másképp, hogy ez a másképpeniség maga is jelentéshordozóvá "tartalom-

má", de legalább is lényeges tartalmi elemmé fokozódik. Valóban poetikai funkciója lesz, ez létezésének értelme s egyben elsődleges karakterisztikum jegye is. Ez a nyelv már önmagában véve is, közvetlenül a műben vállalt ill. kapott konkrét jelentéstől függetlenül is bizonyos, el nem kerülhető, egyedül reá jellemző esztétikai szinezetet, s ebben /szándéktalanul/ információt hordoz.

Hogy az akadémikus balett eszköztára milyen mértékben művészi és nem közhasználatu, hétköznapi karakterű, ez a karakter az egész európai /s azt "továbbfolytató" amerikai/ nézőközönség számára - közhasználatu táncainak eltérő mivoltától függetlenül - megszületésétől napjainkig problémátlanul evidens.

✱

Az értekezés folyamán több ízben is érintettük témánk történeti vonatkozásait. Arra viszont nem kerülhet sor, hogy megvizsgáljuk: hogyan él és változik az akadémikus balett önálló, jellegzetes, viszonylag állandó és zárt jelrendszere, amelyből a "mindenkori" műalkotások létrejönnek. Ez a problémakör külön vizsgálódást érdemel, amelyre csak további tanulmányok vállalkozhatnak.

The Functions of Academic Ballet as an Artistic Language and Questions  
of a Colloquial Language of Dance

Géza Körtvélyes

During the one and a half century long development of classical ballet, on stage and in pedagogy, it created from itself the first codification of ballet and also the first dance notation. The existence of the latter caused a change in quality for it enabled to capture that language of ballet according to which it was in fact functioning.

However, dance notation in itself did not produce an independent language of dance, existing separately, in writing. It did not contain the possibilities of a written dance art.

The development in performing ballets /first part of the eighteenth century/, then the progress in choreography /Noverre/ caused first the further enrichment of notation, however, later the termination of it, thus, preparing - on the one hand - the practically purposive French ballet-terminology, - on the other - the codification of the results of romantic progress.

Academic ballet is an artistic language to which - in the course of time - dialects were added. Other branches of dance art: modern dance, classical eastern art of dance, flamenco and jazz, potentially the folk dances, resp. party dances /historical and up-to-date/, all together formed the family of languages for dance art.

Out of all these: the classical dance art of India has a conceptual and lexical meaning, all the other dance languages, similarly to music, are without any conceptual, definitive meaning and character. However, as compared to the indefinite objectivity of music, the dance

being a conspicuous, visual, resp. plastic art, it is of a more objective character, - and in this relation it gets nearer to the fine arts.

From the aspects of semiotics - as it was expressed by Iván Vitányi - one may trace both the Language and the Parola side of music. Compared with this, the language of academic ballet may be defined as Language, whereas artistic practice constitutes its Parola side, which became dominating when notation came to an end and the phase of putting dance down in writing was cut out of the course of further development.

In this respect there are some questions to be examined: what kind of structure is formed by the language of academic ballet - with what sort of semantic character -, and how can it fulfil a poetic function. Namely, the ballet-movements in a work are endowed with a non-recurring, concrete meaning, - however, according to their character they are inclined first of all to a certain semantic range.

In communication, in the reality of the work, the visual-ikonic nature is dominating which, however, is directed by the music towards a symbolic character. In the course of movements of a dance-work, thus, the symbolic and the ikonic character assert themselves in a dialectic reciprocal effect, within which the rate of the component parts, their intensity is determined by the genre, - whether we are confronted by a story-telling, or a plotless realization of a work.

Thereafter the study deals with the question of what is the relation between academic ballet as an artistic language, on the one hand, and everyday dance-language, on the other.

The opinions of several musicologists - Iván Vitányi, Bence Szabolcsi and András Pernye - are quoted concerning the definition

of everyday dance-language. The author, agreeing with Iván Vitányi, takes up the position that the common dances /folk dances and ballroom dances/ were the primary sources when academic ballet as an independent artistic language evolved.

## A FABÓL FARAGOTT KIRÁLYFI AZ OPERAHÁZBAN

Wagner István

Bartók Sztravinszkij párizsi sikersorozatának és az öt diadalra juttató Gyagilev-együttes budapesti vendégjátékának /1912/ hatására fordult érdeklődéssel a balettszínpad felé. Balázs Bélának, A Kékszakállu herceg vára librettistájának A fából faragott királyfiról szóló története is azért ragadhatta meg a zeneszerző érdeklődését, mert a Petruska népi-es bábmeséjével rokonságot tart. Közismertek a sokszor idézett sorok a táncjáték kettős jellegéről /ideális és torz/ valamint szimmetrikus /hármasszónátaforma/ szerkezetéről, amely a Sztravinszkij darabbal még architektúrájában is társítja. Kevésbé közismert talán Bartóknak a Balázs-féle szövegkönyvről alkotott véleménye, amelyet Ion Bușia belényesi tanár-barátjának írott levelében őszintén kifejtett: "...maga a szöveg nem is nagyon tetszik nekem /egy kissé közönséges, olyan, mint a gyermek-képeskönyvek sokszor nagyon kínos versei!"<sup>1./</sup> Ezért az eredeti eszmei mondanivalót egyértelműbbé tette, jelképrendszerét is átértékelte. Hogy helyes művészi érzéssel tette ezt, igazolja a librettó körül gyűrűző viták évtizedeken át újra meg újra felcsapó hullámverése, az irodalmárok és zeneesztéták egyértelmű állásfoglalása egyaránt. "Ha törekvése: a modern és az ősi összeolvasztása rokon is Bartókéval, nem találta meg magában az érzéseknek ezt az elemi erejű igazságát, amely a bartóki módszert diadalra juttatta."<sup>2./</sup> "A fából faragott királyfi színpadán Bartók már messzebbre lát, mint ameddig Balázst a maga perspektívája és nagyságrendje engedte. Megmutatja ezt a választ, amelyet az élet legbölcsebb ismerője: a nép ad erre a kérdésre."<sup>3./</sup>

A próbák kezdetéről a világháborús fütési gondokkal bajlódó Operaházban, a Bartókkal való együttműködésről az első királyfi így emlékezett vissza öt évtized múltán: "Különös élmény volt, amikor A fából faragott királyfit először zongorázta el nekünk az Operában. Kerestük vele a kontaktust, furcsa volt, de éreztük az egyéniségéből áradó varázst. ...Belázs Béla ugyanakkor felolvasta a társulatnak a balett meséjét... Minden próbára eljött...Három hónapig.../Bartók-WI/ Amikor a kis színpadon táncoltunk, jóformán minden lépést, mozdulatot megmutatott." Jön a királyfi, széles mozdulattal" - magyarázta -, s széttárta karját. Mi, táncosok, nem könnyen szoktuk meg a modern zenét, a szokatlan ritmust, de aztán beletörtünk, megszerettük...<sup>4./</sup>

Az első világháború kitörésekor eltávozott Guerra-mester helyére Zöbisch Ottó került és ezzel fejetlenség lett urrá a balettkarban. Meglehetősen mérsékelt tehetségű koreográfus volt és irányítói erényekben sem bővelkedett. Ezért a két szerző, valamint a táncosok is mindent elkövettek, hogy a darabot sikerre vigyék. Sajnos, Belázs Béla rendezőként sem bizonyult zseniálisnak. Határozatlanságáról, tapasztalatlanságáról saját nyilatkozata is tanuskodik: "...én ezt a táncjátékot régen irtam.. és most, ha nézem, mintha csakugyan nem fért volna bele egészen, amit bele akartam rakni. Mert én a művész tragédiájára gondoltam... A tánc, a játékos stílus, a színek és formák, rendezés közben másfelé vittek engem magamst, úgyhogy e "mélyebb értelemmel" többé nem törődtem. A dekorativitás lett az első, vezető szempontom, és a stílus, amelyet kerestem - a groteszk porcellánnippek stílusának nevezném - csak suhanó, édes melankóliáig sötétülhet, tragédiáig nem... Ilyen pompás tehetségeket rendezni voltaképpen nagyon egyszerű dolog volt. Be kellett nekik osztani a muzsikát és aztán áhitattal figyelni, hogy ők mire jönnek rá ösztönszerűleg. Mindig az volt a legjobb."<sup>5./</sup>



Az 1917. május 12-i premiért követő kritikák már egyértelműen elismerik Bartók tehetségét, még ha bevallják olykor azt is, hogy nem értik. Ellenben Balázs Béla szinte egyöntetű elmarasztalásban részesült, mint szövegíró, és mint rendező egyaránt. Utólag is úgy tűnik: jogosan. Mert figyelmen kívül hagyta a partitúra korrekcióit, és például a tündér amugyis homályos szerepkörében olykor a domtetőn bőregéreként gubbasztó, máskor denevérszárnyait forgató vagy csipőjét riszáló kacér teremtést állított a színre a korabeli kritikák szerint. Érdekes észrevétel a következő is: "Miért "faragott"? A Balázs Béla szövegében a királyleányért epedő királyfi botjára akasztja koronáját, kardját, és ez a botból készült báb-királyfi - miután egy tündér életre ébreszti - meghódítja a kényes királyleányt. "Faragás" nincs. Helyesebb cím lenne talán: A botcsinálta királyfi.<sup>6./</sup> Teljesen egybehangzik ezzel a címszereplő későbbi visszaemlékezése: "Vándorbot volt a kezemben, oldalamon kard, ezt kötöttem rá a botra, a hajamat is ráhelyeztem, s a koronát, meg a palástomat. Így született meg a fabábu..."<sup>7./</sup>

Az egykori kritikából az is kiderül, hogy a színpad zsufolt volt, az erdőt és patakot megjelenítő - 16-16 táncosnő pedig az előtér baloldalára szorult. Páratlan ütem-kombinációkra páros mozgást tervezett a koreográfia, a tündér pedig husz évvel azelőtt divatozó serpentinmozdulatokat végzett. Sajnos, csak párszavas, meglehetősen dilettáns vagy el-lentmondásos feljegyzés maradt az utókorra a táncok jellegéről, meg néhány statikus beállítású fénykép /Alexy felvételei/. Maga Bartók sem lehetett elragadtatva a koreográfiától és rendezéstől, mert a premier előtti sajtónyilatkozatában név szerint köszöni meg a karmester és a színpadkép tervezőjének tevékenységét, valamint a szereplők fáradozását, de Balászról és Zöbischről egyetlen szót sem ejt. Ismervén korrekt magatartását Balázs emigrációs periódusában, ez a mostani hallgatása kétszeresen jelentős.

A bíráló, számonkérő, gunyolódó, vagy egyenesen sértő írásbeli megjegyzésekre Balázs Béla egy év múltán, rezignáltan válaszolt: "Nagyon sok embernek az a véleménye, hogy ezek a szövegek rosszak. Azonban, sajnos, abban az időben az írók még nem nagyon tolongtak Bartók Béla körül, mert vagy futóbolondnak vagy rosszhiszemű szélhámosnak tartották, úgy, hogy nem volt más, akitől szöveget kaphatott volna. Most, Bartók megírta balletjét és megírta első operáját és kivivta velük magának azt az elismerést, amely zsenijének kijár. Az én szövegeim tehát betöltötték hivatásukat. Egyéb mondanivalóm róluk nincsen. Ha most már majd jönnek mások, akik szebb szöveget irnak Bartók Béla számára, én csak örülni fogok neki".<sup>8./</sup>

Az Operaháznak ezidőben 50 kartáncosnője és öt karnövendéke volt. Férfiokról szó sem esik és természetesnek tartották, hogy a királyfi szerepét nő alakítsa. De ez akkoriban Európa-szerte tartotta magát, noha a századfordulón a cári balett első turnéi során már felvillantotta a férfitáncosok virtuozitásának lehetőségét.

A fából faragott királyfi első változata 19 előadást ért meg az Operaház színpadán és 1919. február 16-tól véglegesen lekerült a műsorról. Ehhez elsődlegesen nem is művészi vonatkozásai járultak hozzá, hanem a történelmi sorsfordulók, valamint Balázs Bélának a Tanácsköztársaság idején vállalt vezető szerepe, ennek következményeként pedig sokévtizedes emigrációja.

Az első világháború utáni években Európa-szerte a legmodernebb kísérletezések éveit követték a balett terén is. Ezek világhírű táncosok, koreográfusok és együtteseik /Duncan, Gyagilev, Fokin, Mjaszin, Nyizsinszka, Pavlove, Lifar/ vendégszereplései révén elértek Budapestre, hiszen a magyar főváros a nemzetközi körutak rendszeres állomása volt. A Gyagilev-együttes 1927-ben tartotta második nagyszabású magyarországi

vendégszereplését és még ugyanabban az évben fordult meg itt Pavlova társulata is. Közben az Operaházban Brada Ede volt a balettmester 1922-től 1930-as visszavonulásáig. Eklektikus, biedermeier repertoárt szorgalmazott, szigorúan őrzött Guerra-technikával. Ez ekkor már tart-  
hatatlan állapot volt. Nyugdíjazásával szinte egyidőben vette kezdetét Radnai Miklós igazgatósága, aki - egyrészt a kritikusok és a közönség sürgetésére, másrészt saját belső meggyőződéséből - újjászervezte a ba-  
lettkar összetételét, képzését, irányítását egyaránt, az anyagi nehézségek ellenére is. Felismerte a férfitáncosok és koreográfusok biztosításának sürgető szükségességét. Házai és külföldi szólistákkal, koreográfusokkal való eredménytelen tárgyalások valamint többé-kevésbé eredményes kísérletezések után, 1930-tól szerződtették Jan Cieplinskit. A lengyel származású táncmester egykor a Gyagilev és Pavlova társulat táncosa volt, aztán a stockholmi, valamint a varsói operaház balettmestere. A magyar balett élén - megszakításokkal - 1948-ig tevékenykedett. Ő közvetítette a legkitartóbban az avantgárd törekvéseket. A táncosok szellemi felkészültségének fejlesztésére balettesztétikai, zenei magyarázatokat tartott. Felismerte a magyar néptánc ismeretének fontosságát, ezért maga is gyűjtötte azt és áttételesen fel is használta koreográfiáiban, ha erre alkalom adódott. Tudatában volt Bartók zenei zsenialitásának és az ő ilyenirányú viszonyulásán is mulott, hogy 1935-ben, az Operaház félévszázados évfordulóján a táncjáték újból színre került. Hozzájárult ehhez Bartók egyre növekvő nemzetközi hírneve, valamint az a tény is, hogy 1932-től Balázs Béla írásban lemondott Bartók javára a neki járó szerzői jogdíjról, és nevének említéséről. /Bartók természetesen eljuttatta neki titokban a helyette felvett összegeket/.

Radnai kitartó támogatásával - 18 évvel a premier után - sor került A fából faragott királyfi felújítására, 1936. január 30-án.

A másnap megjelent kritikák - érdemei általános elismerése mellett - többnyire egyöntetűen nehezményezik Cieplinski felfogásában az általános bábos-jelleget, amely egyrészt a fabáb mozgáshatását semlegesítette, másrészt az egész mű értelmi-érzelmi kisugárzását megváltoztatta, a groteszk jelleg előtérbe kerülésével. Talán a Petruska emléke készítette erre, hiszen a történet meg a zene jellegének hasonlósága kézenfekvő megoldásként kínálhatta számára az orosz verzióban sikert aratott "szinpad a szinpadon" rendezői elvét. A kritikuskárda mindenesetre most már több hozzáértéssel és részletezéssel tér ki a koreográfiára. Ez természetesen nem zárja ki az ellentmondásokat; "Nem vette igénybe a divatos mozdulatművészet olcsó, dilettáns eszközeit, minden ízében tánc, mégpedig a legmegasabbrendű, legművészebb tánc az, amit megalkotott. A klasszikus tánc alapelemeit építette, fejlesztette tovább és tette azt a modern lélek hajlékony kifejezőjévé"<sup>9./</sup> "Maga a mozgás is szegényes és fantáziátlan. Az ugynevezett mozdulatművészet alapján igyekezett Cieplinski János felépíteni a táncjáték koreográfiáját. Aránylag nagyon kevés mozgáselemből állította össze a koreográfiát, és ezeknek az elemeknek a kombinációja és variációja sem túlságosan változatos. A 18 év előtti koreográfiához képest szegényes, üres, semmitmondó..."<sup>10./</sup> Ez az utolsó mondathoz hasonló kitétel sok más lapban is előfordul, bizonyítván egyrészt az elsődleges élmény - értékétől függetlenül megnyilvánuló - erőteljes hatását, másrészt a konzervatív szemlélet tartósságát is. Ez utóbbi olykor nacionalista mellékizzel is társul: "Cieplinsky, Bartók ősprimitív emberi érzéseket kinyilatkoztató zenéjét akrobatikus tornagyakorlatokra emlékeztető mozdulatokkal kíséri, semmit nem ért ebből a zenéből, nem érzi a ritmusát, nem követi az ivelését, idegen tőle ennek a muzsikának magyar lelkes és ősemberi naivsága. Mozdulatjátéka semmi közösséget nem tart a zene cselekményével."<sup>11./</sup> Ennek szinte

szóról-szóra ellentmondva védi meg a Bartók-párti kritikus a koreográfust is: "Cieplinsky...igen helyesen, azt a másik megoldást választotta, mely éles határt húz zenekar és színpad közé, a zenét nem élethűen, életnagyságban, hanem a bábjáték-szerű színpad kicsinyített tükrének stilizált artisztikumában tükrözi, a zene nagy költői álmát pedig rábizza a hallgató képzeletére. Ezt a stilizált színpadot Cieplinsky rendkívül izlésesen szabta hozzá a Bartók-stílus formai karakteréhez, és minden mozdulatot szinte óraműszerű pontossággal egyeztetett össze a zene melódikus, ritmikus rugóival. Csupa invenció, csupa fantázia ez a gazdagságában és egységességében egyaránt elsőrendű koreográfia. Igaz: technikai kivitelben rengeteget követel a táncművésztől."<sup>12./</sup> A túlzó baloldali ortodoxia a szövegek könyv eszmei tisztázatlansága miatt tartja fenn drámaelméleti aggályait és erről az alapról megkérdőjelezte az egész koreográfiai modernizmust is. Egy évtized múltán ugyanaz a kritikus már tárgyilagosan értékelte a koreográfus ekkori profilját: "Cieplinsky János tánctervezeteit régebben bizonyos túltömöttség - lázas túlfűtöttség - jellemezte. Mintha szüntelenül attól félne, hogy színpada nem nyújt eléggé mozgalmas képet. Hol a magánszereplőit élénkitette, pezsdítette, hol a tánckart. Egyik tényező a másik felfokozását vonta maga után. Egyik a másikra duplázott rá."<sup>13./</sup>

A feljegyzések szerint a szakértők és a közönség egyformán értékelte a mozgalmas tömegjeleneteket, főleg a virágok látványos felvonulását. És ez elvezet az első királyfinak a felújítás előestéjén tett nyilatkozatához: "Ez volt az első igazi modern balett, ez adta meg azt a lökést a formákba merevedett operai balettnek, amely elindította az új uton, a táncjáték, a mozgásművészet mai formája felé".<sup>14./</sup>

Az 1935 végén elhunyt Radnai helyére Márkus László került, aki igyekezett az eredeti irányvonalat továbbra is tartani. 1937 áprilisában pedig az Operaház kinevezettbalettmesterévé vált Harangozó Gyula

szólótáncos. Ezzel párhuzamosan a külföldről hazatért Nádasi Ferencet, a kiváló pedagógust is szerződtette a vezetőség a táncosok képzésére. Így Harangozó minden energiáját a koreográfiára fordíthatta. Azokban az években több külföldi tanulmányutat is lehetővé tettek számára Londonban, ahol a Basil-társulatnál Massine-t láthatta, René Blum együttesében pedig Fokin munkáit. Táncmesterként vagy koreográfusként, illetve az együttes vendégjátéka során megfordult ekkoriban Párizs, Brüsszel, München és Berlin, valamint Firenze és Milánó operaszínpadain. Közvetve Gaubier, közvetlenül pedig Fokin, Massine révén kialakította a köznapis mozgás ritmikus kerikirozásának eszköztárát. Aztán megkezdte annak a törekvésnek következetes megvalósítását, mely a balettben addig meglehetősen külön élő pantomimet és táncot egymáshoz közelebb hozta. Harangozó Gyula ugyanis táncossá tette az álló, naturalista mozgással játszott mimes részleteket. Így kifejező gesztusok helyett expresszív táncmozdulatok születtek és ez egységesebbé tette a cselekményes balettek koreográfiáját. A magyar néptáncsal való kapcsolata pedig rendezéseinek hazai ízeit, magyaros jellegét eredményezte. És ezzel máris előlegeztük A fából faragott királyfi általa színre vitt, 1939. november 10-én bemutatott változatának eredményeit. Határozott elvi elképzelése már akkor megvolt, amikor munkához látott: "Azt tartom a legfontosabbnak, és eszerint is dolgoztam ki tervemet, hogy a közönség tiszta táncművészet közvetítésével, világosan, érthetően kapja a balett meséjét, fölösleges homály, vagy színpadi különcködés ne vonja el figyelmét a zene hallgatásától és élvezetétől."<sup>15./</sup> Noha közismertek a koreográfus emlékezései a zeneszerzővel való harmonikus együttműködéséről, azért a megvalósítás mégsem sikerült ilyen egyértelműen. Miközben a kritikusok elismerik legfőbb újítását: "...végre igen ötletesen és hatásosan valósul meg szemünk előtt a "királyfi-pótlék" fából való kifaragtatása,"<sup>16./</sup> - ellentétesen

értékelik egy másik részletét. A jobboldali beállítottású cikk igenlő: "A legszebb azonban: az eltévelyedése után a költő, vagyis a királyfi iránt szerelemre ébredő leány utjának jelképezése a boldogság felé. Eltűnik felhőgomolyban a királyleány kastélya /vagyis a szívével már nem rendelkezik szabadon/ és annak helyén fölágaskodik egy táltos, a magyar meseképzelet legszebb varázsszimbóluma, hogy rajta, az egymásratalált szerelmespár átugorják vele a királyfi kastélyának kitárt, aranyfényben tündöklő kapuján..."<sup>17./</sup> A baloldali lap erről ennyit ír tömören: "Néhány még eltulzott domborulat - a rejtélyes peripával egyetemben - ilyen helyes alapról most már könnyen lefaragható."<sup>18./</sup>

1945. április 22-én nyitotta meg újra az intézmény kapuit a közönség előtt az Operaház demokratikus vezetősége. Ez év végétől kelt életre egyetlen estén Bartók mindhárom szinpadí műve, kölcsönösen felelősítve így az összhátást, amit azóta sokszor és részletesen elemzett már a szakértők sora. De szerzőjük ezt már nem érhetta meg.

Az 1948-as évad elején mindhárom darab új betanulásban, új köntösben állott a nemzetközi Bartók-versenyek zsüritagjai és külföldi résztvevői elé. A sajtókritikák megemlítik a Bartók által eszközölt egykori kényszerű huzások visszaállítását, de egyértelműen megállapítják, hogy Harangozó koreográfiája nem mindég tudott mit kezdeni az ily módon túl hosszúra nyúlt lírai részekkel. "Sajnos, igen, A fából faragott királyfit sikerült elrevüsiteni. A néző ámul-bámul a remek, folyton változó látványosságokon, az előtér erdejének ide-oda lengő lomblebernyegén, amely mögöl hol a királykisasszony, hol a királyfi vára bukkan elő /pedig a szöveg utasítása szerint egyetlen képen kell látszania a két szomszéd várnak/, a csupa külsőséges csillogáson, a habzóborként kifröcskölő tömegtáncjeleneteken - közben azonban nem figyel a Bartók- zenére."<sup>19./</sup>

1952 elején Vashegyi Ernő /tarsolyában a Petruska 1949-es vál-

tozatával/ hozzálátott tulajdonképpeni első jelentős kísérletéhez, A fából faragott királyfi felujításához. Ez a változat március 15.-nek ünnepén került közönség elé. A bemutatót követő kritikák lényeges eltérést nem mutatnak sem az előadás egészére, sem részleteire vonatkozóan. Ezért Ortutay Zsuzsa elemzése alapján<sup>20.</sup>/ összegezhetjük az észrevételeket. Eszerint Vashegyi Ernő koreográfiája elsősorban Bartók partitúráját követte - rendkívül muzikálisan. Erénye a balettkar tömegjeleneinek árnyalt, mozgalmes, táncos jellegű megoldása, olyannyira, hogy ötletgazdagsága, ujszerűsége törekvése révén /például a királyfi tigrisugrásai, aztán akrobatikus herce a rádülő, korhadó fatörzsszel, vagy a köpenyét hozó, fölemelt nőalak jelenete/ már a revűszerűség határát súrolta. /Persze, ma a revűszerűségen mást értünk, mint akkor! W.I./ Ezzel ellentétben, a főszereplők keveset táncoltak. A királyfi koreográfiája túl líraisra sikerült és itt is csak felöltözteti a vándorbotját - meglehetősen statikus pózban - és nem faragja. A királykisasszony figurája árnyalt karakter, a tündér pedig egyértelműen jóságos, mértéktartó magatartással. Az egymásratalálás nagy pas de deux-je önmagában véve sikerült, gazdag ujszerű emelésekben, de túlzott szenvedélyessége elüt a felfogás egészétől.

Legtöbb bírálat a címszereplő táncát érte, amely az előadó Rab István saját koreográfiája volt. A virtuóz ugrásu és forgásu, rendkívül rugalmas táncos bravuros teljesítménye épp a groteszk, szögletes jelleggel maradt adós, amelyből a fabáb gépies félelmetessége ered. Rab István utólag el is ismerte ezt: "...a királykisasszonnyal való második táncom nem eléggé szögletes és pillanatokra talán el is feledtetni a nézőkkel, hogy élettelen figurát kell ábrázolnom. Tudom, hogy ez hiba. Az sem lehet kifogás, hogy a szerep túlságosan nehéz, bonyolult. Hogy majdnem a lehetetlenséggel határos forgás közben megtartani a merev



bábszerűséget, s a merész szökellésekben is a bábu mechanikus mozgásának látszatát kelteni. Hiszen saját koreográfiámmal magam tettem ilyenné A fából faragott királyi alakját a magam számára..."<sup>21./</sup>

Vashegyi Ernő továbbra is tartotta eredeti álláspontját, az elmarasztalások ellenére: "...amikor a királykisasszony csalódik a felicomázott fabábnak és szerepének legértékesebb pillanatához érkezik: megismeri a hős mindent legyőző szerelmét - ennél a legfontosabb csúcspontonál igen rövidre szabta a zenét a szerző és így a rendező sem tudja azzal a hatással exponálni a fontos pillanatot, amellyel szeretné. Viszont a királyfi kétségbeesésének jelenete szinpedilag túl hosszú. Ezek a jelenetek igen nehéz feladat elé állítják a koreográfust és azt a hitet keltik, hogy Bartók a mű megírásakor nem eléggé ismerte a balett-szinped törvényeit..."<sup>22./</sup>

A repriz idején tetőzött a szinpedi néptáncmozgalom sikere, amely mindig bizonyos fenntartással viseltetett a balett műmagyaros betétei iránt. Ezért ez a közhangulat is tükröződik a koreográfia magyaros jellegének sürgetése kapcsán. De ez már nem az az álromantikus, uri magyarokodás, amelyre a két világháború közötti kulturpolitika törekedett, hanem egy határozottan paraszti eredetű, népi jellegű nemzeti iz számonkérése. Mai nézetünkkel egybehangzóan, a koreográfus akkor is érezte, hogy ezt túlzás elvárni akár Bartóktól, akár tőle: "Mielőtt belefogtam A fából faragott királyfi koreografálásába, hosszasan, elmélyülten, a legrészletesebb pontossággal tanulmányoztam a balett zenéjét és megállapítottam, hogy a zenében elég sok a magyar motívum, a feldolgozásmódban azonban nem nyilvánul meg eléggé a magyar nemzeti jelleg: ez a zene erősen individuális. Minden szempontot figyelembe véve, arra a fontos meggyőződésre jutottam; a mű nem eléggé alkalmas arra, hogy nemzeti jellegű balettet alkossunk belőle a haladó magyar balettművészet céljai szerint."<sup>23./</sup>

A polémiát Vitányi Iván így zárja le: "Nagy érdeme, hogy Vashegyi Ernő egy pillanatra sem törekedett olcsó sikerekre, nem engedett teret a balettben oly csábító konvencionálisnak, hanem a klaszszikus balett elemeit szabadon felhasználva, azon keresztül a táncosok minden lépésével a tartalom kifejezésére törekedett és ezt a törekvését a rendezésben következetesen keresztül vitte. Ebben a vonatkozásban A fából faragott királyfi lépést jelent előre, bizonyos mértékben még a Keszkenőhöz képest is."<sup>24./</sup>

Nem véletlenül tértünk ki a részletproblémákra, mert szinte szó szerint ezeket tartotta szem előtt Vashegyi Ernő, amikor 1954 márciusára részben új szereposztással, és koreográfiával rendezte színpadra a táncjátékot. A Táncművészet akkori számában Csizmadia György kritikája szerint az egész előadás egységesebb lett ennek eredményeként. A címszerepet most szintén Vashegyi tervezte, az előzőnél több drámaisággal. A királyfi a fabábut most is öltözteti, de közben stilizáltan magyaros táncot járt, kettős hiányt pótolva ezzel.

Mindezek ellenére a következő évadnyitásra, Bartók halálának 10. évfordulójára ismét felújítja a mesejátékot Vashegyi Ernő. A fafaragó jelenetet ezúttal Harangozó Gyula tervezte és tenitotta be. Es ebből származott a legmegoldatlanabb dilemma. A régi verzió változatlanul került az új felfogásba, ezért az idegen testként kivetette magából. A kritikák szerint a törés főleg ott érezhető, amikor a királyfi faragásba kezd. Itt az oldottabb, liraibb Vashegyi-féle figura keményebb, talpraesettebb lesz. Ugyanilyen szempontból nem lett eléggé összehangolva a fabáb és a királykisasszony mozgása. A tündér alakja még egységesebb lett és szép megoldás volt "eltünése", azaz beleolvadása a természeti környezetbe. Egyértelműbbek lettek a csoporttáncok is, konvencionális alakzatok helyett zártabb tömbökbe rendeződtek. Érdekes újdonság a sel-

lők alakja: "Ez utóbbi koreográfiája ugyan nem teljesen hibátlan.

/Helyenként a klasszikus pas de deux törvényei szerint a férfitáncos aktívává válik, ő huzza, emeli a táncosnőt, ez itt ellentmond a tánc mindenivalójának/.<sup>25.</sup>/ Az apothéozis most sem állott a zene magaslatán, inkább látványos volt, mint felemelő.

Az 1958-as felszabadulási évfordulóra érkezett hazánkba a leningrádi Kirov balettkara, amely - többek között - előadta Budapesten Prokofjev Kővirágját Jurij Grigorovics koreográfiájával. A korszak sajtókrónikája szerint érezhetően ez - pontosabban a természeti elemek mozgásstílusa - hatott áttételesen Harangozó Gyulára, amikor létrehozta a Bartók-koreográfia absztraháltabb verzióját. Ez a "hütlén hűség" valójában sokkal komplexebb jelenség. Gyökerei a harmincas évekbe nyulnak vissza, amikor a magyar táncmester megismerkedhetett a legfrissebb avantgardtörekvésekkel s a mozdulatművészet szabad táncstílusát is szinte észrevétlen olvasztotta eszköztárába. Az ötvenes évektől a kortárs nyugati törekvések újra közvetlenebbül megismerhetőkké lettek. Sallangtalan előadasmódjuk, a szimfónikus balettek általános elterjedése egyaránt stilizáltságra birt. Ez pontosan az ellenhatása is lehetett A fából faragott királyfi egyre realistábbra, magyarosabbra gyurt, koprodukciós átdolgozásainak - hogy a tárgyra térjünk. Az 1958. június 19-én bemutatott repriz érdekes párhuzamot hordoz épp ezért: a tiszta klasszika alapján álló, már-már absztraktul modern verzió. A koreográfia univerzálisan stilizált - akárcsak a jelzékes szinpadkép - és ez liraiságtól mentes, racionálisan hűvös előadást eredményezett. A kritikák első perctől meggyeztek abban, hogy ez csak egy lehetséges véglet, de korántsem lehet végleges változat. Többnyire akrobatikusnak, avagy neoklasszikusnak találták az ujszerű mozgásrendszert, amelyet formai üresjáratok is terhelnek. Az általánosítási tendencia a jellemek, egyéni vonások elsekélyesedésé-

hez vezetett. Emellett teljesen hiányzott a költői és a nemzeti jelleg. Szerencsésnek találták a rövidített partitúra visszatértét, mert ezzel kevesebb lett a táncra háruló teher. "Az új /mert jórészt új/ koreográfia számára - Harangozó Gyula alkotása - inkább alkalom a zene, amire érdekes, látványos táncokat lehet komponálni; egészében viszont nem jut el a muzsika mélységéig. A zene jóval több, mélyebb, igazabb, emberibb annál, mint amit a tánc elmond belőle. Ritmusaiban, beosztásaiban, "hangzásra" majd végig pontosan követi ez a tánc a muzsikát, mégis lényegében inkább önállósítja magát a zenétől, mintsem kifejezi azt. A táncok formák, tetszetősek, egészségesen modern szemléletűek, ujszerű mozzanatokkal: emelésekkel, pózokkal átszövöttek, ez adja esztétikai hatásukat; csak éppen - dekoratív táncok maradnak..."<sup>26./</sup>

A magyar koreográfia félévszázados próbakövét Bartók halálának 25. évfordulójára Seregi László állította újból színpadra az Operaházban. A tét nagyságát világosan látta, ugyszintén a librettó valamint a partitúra közötti ellentmondást: "A zene komplett, kerek, világos érzelmi-etikai anyagával szemben a szövegben minduntalan valami furcsa, századeleji, szenvelgő nőszemléletbe botlottam. Nyomat sem leltem a mesék igazságosztó logikájának...Ezt át kellett dolgozni. A lánynak meg kell szenvednie, tisztulnia, hogy méltó legyen a boldogságra."<sup>27./</sup> Ennek érdekében változtat a címszerep fajsúlyán: "...az idillikus tündérmese köntösében - a hivságos és az igazi érték közötti választás. A bábu figuráját, amely ezt a hivságot jelképezi, sokkal aktívabbnak ábrázoljuk. Embertelenül kegyetlen karakternek, aki megbünteti a királylányt. Mindehhez olyan táncstílust kellett választani, amely követni tudja a zene kifejező erejét. Klasszikus és modern elemeket egyaránt tartalmaz a koreográfia, mondhatjuk úgy is, szabadjára engedi az emberi mozgáskincset."<sup>28./</sup>

Az 1970. szeptember 26-27-én lezajlott előadások után - több

sajtóbeli véleménnyel ellentétben - Körtvélyes Géza elfogadhatónak tartotta ezt a leglényegesebb módosítást; de rögtön rá is kérdez: "Szinpad di értelemben és koreográfiailag...a változtatás meggyőző és a jelenlévő probléma, legalábbis számunkra, elfogadhatóvá tompul. A megszerzett királykisasszonyt ugyanis a báb nem akarja elengedni, s így a királyfi "teremténye" valódi táncdrámai ellenfélle nővekedett. /De miért hagyja ebbe akcióit? Ez kissé homályba vész és tisztázni kellene!"/<sup>29./</sup>

Mintha egyenesen erre a kérdésre is válaszolt volna a koreográfus, amikor így nyilatkozott: "Tudom, hogy a próbaelőtti jelenetben a zene a kifáradt bábú botorkálását festi; én a lassuló gép mozgását a királylányba plántáltam át, aki "együttélésük" alatt átvette társa szögletes gesztusait, s aki kifáradt ebben a kapcsolatban. Ha a koreográfiából nem derül ki egyértelműen szándékom, akkor én vagyok a hibás..."<sup>30./</sup>

A szövegkönyvet a lehetőség szerint tiszteletben tartva, a huzás nélküli muzikális anyagra épít elsősorban. De nem szinpadtechnikai eszközökkel kíván a zene színvonalán mozogni, hanem az élő emberi anyagra tervezett koreográfiával. Erre a 24 tagú, egységesen semleges jelmezbe öltöztetett balettkart használja. Egyetlen hiányérzetünk ilyen vonatkozásban a természet ébredésének jelenete lehet, ahol - már csak a koreográfiai szimmetria kedvéért is - be kellene állítani a teljes együttest, akárcsak a táncjáték végén, ugyanis a tündér önmagában nem tudja betölteni sem ezt a zenei háttérrel, sem a szinpadot.

A nemzeti jelleget mostmár kevésbé hiányolták a kritikák, noha itt sem esett rá különösebb hangsúly. Ez bizonyára korunk szemléletével magyarázható: "A nemzeti karakter viszont tendenciózusan hiányzik a koreográfiából, és ennek /szerintem/ az alkotó személyén tulmutató oka is van. Ma nálunk ugyanis, akárcsak Nyugat-Európa nagy részén, a modern tánc /a hajdani mozdulatművészet kifejlesztett, az USA-ban "klasszicizálódott",

de egyre változó formája/ vált aktuálissá, és ez közvetlenül Seregi alkotói útjára is érvényes. Ez a mozzanat annál is érdekesebb, mivel Seregi koreográfusként a magyar néptáncból érkezett el a baletthez; muzikalitásán túl mindaddig kiváló stílusérzékét és ujitó szándéka mellett a hagyomány folytatását is méltányolta a kritika, valamint a közönség..."<sup>31./</sup>

A szinpadai produkció egészéről Pesovár Ernő így összegezi véleményét; utalván egyben az előzményekre is: "Seregi László biztos kézzel határozta meg és értelmezte újra az egyes figurák karakterét és szerepkörét. Ezzel a táncjátékot olyan - a népmese világától egyébként is idegen - terhektől szabadította meg, melyek nem a mű szolgálatában, hanem a romantikus balett sablonszerűen alkalmazott rekvizitumaiként kaptak helyet a korábbi változatokban."<sup>32./</sup>

A fából faragott királyfi első szinpadai bemutatója óta közel hat évtized telt el. Ezalatt - kisebb módosításokat nem számítva - összesen hat koreográfiai értelmezést ért meg Operaházunk szinpadán. Hol a szövegeknyvet követték szolgáló módon, hol a teljes partitúrát tisztelték szinte szimfonikus zeneműként, absztrahált klasszikával illusztrálva azt a színen. Egyszer bábosan szögletes volt az egész előadás, beleértve az élő figurákat is, másszor a fából is testi-lelki hajlékonyságu lényé változott. Olykor egyetemesen stilizálták az egész felfogást, máskor agyongaggatták magyaros műtyörökkel. Néha misztifikálták, néha teljesen a realitás talajára telepítették át. Olykor csak jelzéssel diszlettel adták elő, olykor meg a diszlet annyira eluralkodott, hogy háttérbe szorította a koreográfiát. Volt túl racionális, vagy giccsesen édeskés, volt pantomim csupán, táncbetétekkel és dekoratív revüszerűség. Koreográfusok, táncosok egymást váltó nemzedékei adták kézről-kézre a stafétabotot, hogy a maguk képére és hasonlatosságára formálják Bartók remekművének arculatát.

"Bartók - példa, feladat és tükör egyszerre. Ezért vonzza oly-

annyira a tánc alkotóművészeit is, miközben mindig a legnehezebb próbát jelenti számukra. Ezért vált állandó mércéjévé a balettművészetnek is, és ezért jelöl utat a múlt, a jelen és a készülő jövő egybekapcsolásával."<sup>33.</sup>/

## J e g y z e t e k

- 1./ Demény János 1955. Bartók Béla levelei. Budapest. III.102.
- 2./ Komlós Aladár 1966. A magyar irodalom története. Budapest. VI.245.
- 3./ Kroó György 1962. Bartók szinpedi művei. Budapest. 121.
- 4./ Pálly Anna 1966. VIII.12. Film-Színház-Muzsika. Budapest.
- 5./ Balázs Béla 1917.V.12. Magyar Szinpad. Budapest.
- 6./ Béldi Izor 1917. V.13. Pesti Hirlap. Budapest.
- 7./ Mint 4./
- 8./ Balázs Béla 1918.V.24. Magyar Szinpad. Budapest.
- 9./ Tóth Dénes 1935. I.31. Függetlenség. Budapest.
- 10./ Gajáry István 1935. I.31. Az Ujság. Budapest.
- 11./ Heits Géza 1935. I.31. Uj Magyarország. Budapest.
- 12./ Tóth Aladár 1935. I.31. Pesti Napló. Budapest.
- 13./ J.S. /Jemnitz Sándor/ 1943. X.24. Népszava. Budapest.
- 14./ Pállay Annæ 1935. I.29. Budapesti Hirlap.
- 15./ Harangozó Gyula 1939. X.22. Pesti Hirlap.
- 16./ Lányi Viktor 1939. XI.11. Pesti Hirlap.
- 17./ Heits Géza 1939. XI.11. Uj Magyarország. Budapest.
- 18./ Jemnitz Sándor 1939. X.11. Népszava. Budapest.
- 19./ Szenthegyi István 1948. X.18. Kis Ujság. Budapest.
- 20./ Ortutay Zsuzsa 1952. IV. Táncművészet. Budapest.
- 21./ Rab István 1952. V. Táncművészet. Budapest.
- 22./ Vashegyi Ernő 1952. X. Táncművészet. Budapest.
- 23./ Mint 22./
- 24./ Vitányi Iván 1953. I. Táncművészet, Budapest.
- 25./ Ortutay Zsuzsa 1955. X. Táncművészet. Budapest.



- 26./ Körtvélyes Géza 1958. VII. Muzsika. Budapest.
- 27./ Seregi László 1969. X.21. Esti Hírlap. Budapest.
- 28./ Seregi László 1970. IX.24. Magyar Hírlap. Budapest.
- 29./ Körtvélyes Géza 1970. IX.30. Magyar Nemzet. Budapest.
- 30./ Seregi László 1971. I.16. Élet és Irodalom. Budapest.
- 31./ Körtvélyes Géza 1970. XII. Uj Irás. Budapest.
- 32./ Pesovár Ernő 1970. XI. Muzsika. Budapest.
- 33./ Mint 31./

"The Woodcut Prince" at the Hungarian State Oper-house

István Wägner

Béla Bartók composed this one-act dance play to the text by Béla Balázs, who was the librettist also of an other Bartók work, "Prince Bluebeard's Castle".

In Budapest it was first performed as a pantomime at the Opera-house on May 12, 1917, staged by the author, with dance-interludes by the ballet-master, Otto Zöbisch. At that occasion the role of the Prince was still performed by an actress.

The first revival followed on January 30, 1930, staged by the choreographer Jan Cieplinsky, who was of Polish origin. The play was performed in expressionistic style, with puppet-like, angular movements, according to the conception that "a stage on the stage" has to be shown. As all the principal characters moved in a mechanical manner, when the woodcut prince came to life - the effect was lost.

On November 10, 1939 Gyula Harangozó staged this ballet for the first time. Concerning this performance at the Opera-house, the most important innovation was the scene when the puppet was indeed carved. /Previously the Prince just adorned his staff with his own garments./ This performance was of Hungarian character, however, the finishing motive of the magic steed proved to be a disadvantage.

In 1948 Gyula Harangozó accomplished the choreography of the work in a similar manner, for the entire score, without any cuts. However, the performance became, thus, rather lengthy.

On March 15, 1952 Ernő Vashegyi staged a new, lyrical and musical version of the play. This time the Prince again just put

clothes upon his stick. The dance of the wooden doll became too human in the dance interlude accomplished by István Rab, which was also performed by himself. At his occasion it was disturbing that there was not much contrast between the role of the Woodcut Prince and the living characters. For this reason in March 1954 István Rab altered the staging and used a partly new choreography, later, in cooperation with Gyula Herángozó the scene of carving the doll and the dance of the Woodcut Prince was added, but the two different conceptions ruined the unity of the work.

The revival on June 19, 1958 was the second, quite individual version of Gyula Herángozó. The play became neoclassical, some decorative modernness appeared just on the surface and the score was again abbreviated.

The sixth, presently the latest version of the work was introduced at the Opera-house on September 26, 1970 by László Seregi. Its peculiar features are that the dance of the Woodcut Prince became stronger, his figure was multiplied to emphasize a greater punishment for the Princess. This choreography was composed for the complete score, and for an increased corps de ballet to interpret the forest and the brook.

The study is based, first of all, upon most authentic material: the contemporary statements of authors, choreographers, dancers, and contemporary press reviews. Thus, are the six versions of the work interpreted anew, from a modern point of view. An ample collection of quotations are added to the opinions expressed by the author of this study. In some cases even the choreographic background of certain periods is being outlined and the artistic characteristics of those who accomplished these versions of the play. A bibliography has been also added.

## BALETTÉLET A SZEGEDI NEMZETI SZINHÁZBAN A FELSZABADULÁS UTÁN

/krónika/

Neumann Ilona

A felszabadulás óta Magyarországon 1976-ig három jelentős balettegyüttes működött. /A debreceni csupán az utóbbi néhány évben kezdett önálló alkotásokkal folyamatosan jelentkezni./ A budapesti és pécsi balett története már jól ismert, feldolgozták a magyar táncművészek. Elkerülte figyelmüket azonban a Szegeden 1968-ig működő kis társulat munkája, talán kissé igazságtalannul. Ezt a fehér foltot próbálja eltüntetni a magyar balett történetének térképéről ez a dolgozat, a szegedi balettélet rövid krónikája.

Szegeden két alkalommal, 1946-1949. és 1958-1968. között működött olyan balettegyüttes, mely önálló produkciók előadására is vállalkozhatott, sőt szép sikereket is elkönnyvelhetett magának. Az első periódust a munka menete szerint két további szakaszra oszthatjuk. Az elsőt /A., 1946-1948./ Zsedényi Károly, Harangozó Gyula és Jan Cieplinski koreográfiáinak bemutatása jellemezte, ez idő alatt a budapesti Operaház zenéi, műsorpolitikai és stiláris kisugárzása érezte hatását. A második szakasz /B., 1948-1949./ Lőrinc György vezetésével, rövidege ellenére önálló vonásokkal gazdagította a szegedi balett életét. Az együttes vezetője, koreográfusa és szólistája 1946-1948. között Zsedényi Károly, első táncosnője Bertos Irén, szólistái Lakatos Gabriella /csak az 1945-1946-os évadban/ Fülöp Dóra, Rimóczy Viola, Bachora János, Ósi János és Jeszenszky Endre voltak. A balettegyüttes részben Kolozsvárról jött táncosokból, mozdulatművészekből, a szegedi balettiskola növendékeiből, táncszerető egyetemistákból, részben statisztákból alakult. A három év alatt

20-28 táncos dolgozott a színháznál, meglehetősen változó színvonalon, de ezt különböző képzettségük magyarázza. Közülük jónéhány tett szert hirnévre, vagy mint koreográfus folytatta munkáját, és néhány kitűnő pedagógusunk is itt kötötte össze életét a táncművészetrel.

A. A Szegedi Nemzeti Színház, mint az ország harmadik állami színháza 1945. dec. 22-én nyitotta meg kapuit a közönség előtt, Lehotay Árpád igazgatása alatt. 1946. márc. 8-án tartották az első operabemutatót, a Carment. S itt azonnal szólnunk kell Vaszy Viktor érdemeiről, aki már korábban is fáradhatatlanul küzdött a fővároson kívüli opera- és később a balettkultúra megteremtésén és megerősítésén, mint 1946. szeptembertől 1948. júliusig a színház igazgatója, 1948. szeptembertől zeneigazgatója és vezető karnagya. A szegedi balettegyüttes is első produkciójával a Carmenben jelentkezett. A betétet Zsedényi K. tervezte, és a szólókat Bartos I., Lakatos G., és Zsedényi K. táncolták. Zsedényi Károly a felszabadulás előtt a Magyar Állami Operaház magántáncosa volt, és 1945. őszén az újjáalakuló szegedi színházhoz koreográfusként szerződött, ahol a tánckar vezetését is rábízta. Koreográfiai nyelvéhez klasszikus balett- és karaktertánc elemeket használt, a felszabadulás előtti Operaházi balettek stílusában. Muzikalitását kortársai nagyrabecsülték. 1946. júniusban Tildy Zoltán köztársasági elnök szegedi tartózkodása alkalmából ünnepi diszelszédést rendeztek a színházban. A gazdag programban mindössze egyetlen, de ennél sikeresebb táncszám volt: az Aratókép. Ezt Kodály Zoltán Maroszéki táncok c. művére Zsedényi K. tervezte. A következő /1946-1947./ szezonban a koreográfus már lehetőséget kapott, hogy egyfelvonásos balettet készítsen. Rimszkij-Korszakov Seherezádeját állította színpadra. A darab meséje nagyjából megegyezett az 1930-as Operaházi bemutatójával, és nem mutatott újat táncnyelvében sem /1946.nov./. Még az

1946-os évben diszbemutató keretében mutatták be "A fából faragott királyfit". Az előadás előtt Balázs Béla /aki ezt megelőzően Szegeden tanárkodott, és később a város "gyermekévé" fogadta/ mondott husz perces bevezetőt, melyben Bartókkal való együttműködéséről beszélt. A darabot Harangozó Gyula tervezte, és a címszerepet is ő táncolta. /1946. dec./ Az 1947-es év első táncseménye, a jan. 4-én előadott baletttest műsora A fából faragott királyfi, a Kék Duna keringő /J. Strauss: Denevér-betét 1946. márc. K.: Zsedényi K./, Magyar tánc /Z.: Brähms, K.: Harangozó Gy./ és a már említett Seherezádé volt. Ezt nagyobb lélegzetű vállalkozás követte, a Coppalia /Z.: Delibes, K.: Zsedényi K./ bemutatója, melyet két felvonásban adtak elő Bartos I., Zsedényi K., és Rajz János /aki egyébként a színház táncos-komikus feladatkörét látta el, kitűnően/ főszereplésével. Erre az alkotásra is az Operaházi előadás utánérzése nyomta rá bélyegét, a koreográfus szinte csak a létszámot igazította a helyi kislátszamu együttes lehetőségeihez. Rajz J. eszelős ezermester-varázsló megformálójaként sok egyéni ötlettel is gazdagította szerepét, és nagy sikert aratott. A szezon utolsó balettperemierjének jelentőségét növeli, hogy Zsedényi kortárs magyar muzsikára népmesei ihletésű koreográfiát tervezett. A mű címe Csodafurulya /Z.: Veress S./ volt. A modern zenéhez, mely akkor megtáncolhatatlannak tűnt, nem illettek a klasszikus balett hagyományos kifejezési formái, valószínűleg ez okozhatta a darab halvány sikerét. /Veress Sándor Csodafurulya című zenéjére ezt megelőzően Miloss Aurél készített koreográfiát a Csupajáték csoport számára, akik a művet az 1938-1939-es szezonban Londonban mutatták be./ Egy műsorban szerepelt Muszorgszkij: Szorocsinszki vásár című vigoperájával, melynek bemutatása országos visszhangot váltott ki. Az ünnepi disz előadás előtt a szovjet-magyar művelődési társaság elnöke Ortutay Gyula kul-

tuszminiszter méltatta a bemutató jelentőségét, amely a két ország kézfogását reprezentálta a művészetben /1947. jun./. 1947. decembe-  
rében, a háromfelvonásos Sylvia című mitológiai balett színrevitele óriási feladatot rótt a balettegyüttesre /Z.: Delibes, K.: Zsedényi K./. A főszereplőkön kívül minden kartináncosnak legalább három szerepet /Orion rabnői, nimfák, faunok, katonák, amazonok, stb./ kellett táncolnia ehhez, hogy nagylétszámú balettkar benyomását keltsék.

Jemnitz S.: Divertimento című kamaramuzikáris művét eredetileg a budapesti Operaházban Jen Cieplinski ültette át táncszínpadra /1947./, és "Harangozó Gyula tanította be a táncosokat, akik egytől-egyik kitűnő alakítást adtak" - írja a Szegedi Hírlap 1948. ápr. 30-i száma a két nappal korábbi bemutatóról. Ugyanebben a műsorban Lányi-Hubay Csárdajelenetét Harangozó Gy. rendezte, koreografálta és a betanítás munkáját is ő vállalta. Mindkét műben fővárosi szólisták is résztvettek, sőt a koreográfus maga is "elkápráztatta" ördögös táncművészetével a közönséget /idézet, mint fent/. Ez a két darab volt a budapesti Operaház és a szegedi táncművészek kapcsolatának legnagyobb mélypontja, melyet további sikeres balettbemutatók csupán két évtized múlva követtek. Ebben a szakaszban /A/ még nem sikerült a szegedi balettegyüttesnek saját arculatot kialakítania. Szinte a budapesti Operaház együttesének "leányvállalata" volt, másolva annak felszabdalás előtti műsorpolitikáját, és koreográfiai, előadói stílusát.

Igaz, hogy a fővárosi repertoár néhány sikeres, haladó műve is helyt kapott a szegedi színház műsorában.

B. Az 1948-1949-es évadra a Szegedi Nemzeti Színház Both Béla, a balettegyüttes pedig Lőrinc György személyében új vezetőket kapott. Lőrinc György Szentpál Olga iskolájában mozdulatművészetet, később Párizsban Jegorovánál balettet tanult. Dartington Hallba, Joosshoz ismét a

mozdulatművészet vonzotta. 1937-ben tagja volt Basil Orosz Balettjének Londonban. A felszabadulást követően először a budapesti Nemzeti Színházban dolgozott koreográfusként, innen hívták Szegedre. Szinte valamennyi műsoron szereplő opera balettbetétjét ujjáverázsolta /Aida, Hovenscsina, Carmen, stb./, és még önálló balettest koreografálására is futotta erejéből. A balettest három egyfelvonásos táncjátékból állt. Lőrinc Gy.-nek köszönhető, hogy ezen az esten /Lenin halálának 25. évfordulóján, 1949. jan. 21-én/ A csodálatos mendarint /Bartók Béla - Lengyel Menyhért/ először láthatta magyar közönség az eredeti, modern-nagyvárosi környezetben. A koreográfus főként a klasszikus balett lépésanyagát használta a műben, de a mozdulatművészet akkori eredményei át meg átszőtték táncnyelvét. A második darab Mozart muzsikájára /Les petits riens/ készült, Tavaszi komédia címmel, és egy könnyed, commedia dell'arte-szerű kis mesét elevenített meg. A cselekmény érthetőségét pantomim segítette, de a hangsúly itt a klasszikus baletten volt. Csajkovszkij Diótörőjének rövidített változata zárta az esetet, az eredeti mese vázával és különböző karaktertáncok gazdag füzérével /arab, tiroli, orosz, eszkimó, németalföldi, stb./. Lőrinc György e három balettel, különböző utakat mutatott, mint továbbfejlődési lehetőségeket. Mindhárom irány alkalmas volt arra, hogy önálló profil kialakításához vezesse a balettegyüttest. A csodálatos mendarint korszerű megfogalmazásával a modern balett, a Diótörő a klasszikus hagyományok ápolása, a Tavaszi komédia pedig a színpadainkon mai napig is ritkaságszámba menő könnyed, vidám táncjáték példája volt. A balettegyüttes a Szeged környéki falvakban tájelőadásokat is tartott. Ebben szerepelt /egy egyfelvonásos operát követően/ Lőrinc Gy. koreográfiája Bartók Román táncok c. művére és Ligeti Mária munkája Kodály El kéne indulni c. balladájára.



Szólnunk kell még az operák és operettek balettbetéteiről, hiszen a szegedi együttes munkájának számottevő részét tették ki. A műsoron szereplő operák, operettek /esetenként prózai derabok is/, melyekbe jelentős betéteket is terveztek a következők: Bizet Carmen; J. Strauss Denevér; Schubert Három a kislány; Kodály Háry János; Shakespeare-Mendelssohn Szentivánéji élm.; Muszorgszkij Szorocsinci vásár; Wagner Tannhäuser; Gounod Faust; Verdi Traviata; Rigoletto; Aida; Lehár A mosoly országa; Vig özvegy; Smetana Az eladott menyasszony; Vörösmarty-Weiner Csongor és Tünde; Szolovjev-Vitkovics A csendháborító; Goldoni-Polgár A furfangos özvegy; Scserbakov A dohányon vett kapitány; Zeller A madarász. Láthatjuk tehát, hogy rengeteg munkája volt a 20-28 tagú együttesnek. Mivel akkor kötött munkarend még nem létezett, a táncosok havonta 30 körüli szolgálatot teljesítettek, a próbákat nem számolva. /Egyedül Bartos Irénnek nem kellett a kartinókban színpadra lépnie./ A táncosok lakáshelyezete megfelelő volt, fizetésük pedig jóval meghaladta az átlagot /karban 700-900 Ft/. Gyakorlatokat a mindenkori koreográfus-vezető tartott, Lőrinc György még emelésórákkal is próbálta táncosai tudását gazdagítani. Ligeti Mária elkélményként történelmi társastánc gyakorlatokat is iktatott a munkába. Talán nem érdektelen megemlíteni, hogy Galina Ulanova és Mihail Gabovics is vendégszerepelt Szegeden, ez 1949. februárban megrendezett szovjet kultúra hetén.

Az 1949-es évad befejeztével a balettegyüttest adminisztratív intézkedéssel szüntették meg. A táncosok egy része Budapesten /Operaház, Operettszínház, stb./ vagy Debrecenben helyezkedett el, mások Szegeden folytatták munkájukat opera- és operettbetétekben helyi, ill. meghívott koreográfusokkal.

Ha pár szóval összegezni óhajtjuk e rövid, de jelentős periód-

dus /A-B/ eredményeit, a következő kép tárul elénk. Az 1946-1949. közti három évben a Szegeden működő balettegyüttes egy háromfelvonásos, egy kétfelvonásos és kilenc egyfelvonásos balettet mutatott be. A színrevitt művek zeneszerzőinek névsora zenei igényességre, és ami ezen belül szembe-  
tűnik, a kortárs magyar muzsika iránti fokozott érdeklődésre /a két Bartók balett, Kodály-Aratókép, Veress Sándor és Jemnitz Sándor művei/ mutat. A klasszikus tradíciót ápoló művek /Sylvia, Coppélia, Diótörő/ mellett helyet kaptak a nemzeti táncjátékok /A fából faragott királyfi, Csodafurulya, Brahms: Magyar tánc, Kodály: Aratókép, Csárdajelenet/. Egy előremutató, modern vonal kezdetét jelentette A csodálatos manderin bemutatása, a Divertimento pedig az addig Szegeden még nem művelt szimfonikus balett műfaját képviselte. A sokszor kiemelkedő szólistaprodukcióhoz nem minden esetben tudott a kar felzárkózni, egyrészt a már említett képzettségi különbségek, másrészt a gyakran túl nagyméretű feladatok miatt. Sajnálatos, hogy éppen akkor kellett munkájukat félbeszakítani, amikor új lendületet kaptak a Budapesten kívüli balettkultúra teljesebb kiépítéséhez, s az előjelek szerint, állandó önálló koreográfus-vezetővel, sajátos műsorpolitikával és arculattal az ország második balettegyüttesévé fejlődhettek volna.

#### ✕

1957-től ismét Vaszy Viktor vette át a színház vezetését, és ez az esemény nemcsak az operatársulat, de a balettegyüttes életében is új fejezetet nyitott. Az akkori 12 tagú tánckar vezetője és koreográfusa Árkos Judit lett, aki Leningrádban szerezte táncművész diplomáját, Az ismét műsorra kerülő operák betéteit már ő tervezte. 1958. jun. 21-én sikerült az 1949. óta szünetelő balettelőadások sorát Sugár Rezső: Ácis és Galathea című balettjének bemutatásával folytatni /K.: Árkos Judit/. Ettől a premiertől számíthatjuk a Szegedi Nemzeti Színház balettegyüttese tör-

ténetének második periódusát, melyet ugyancsak további két részre tagolhatunk. Az elsőben /I./ többnyire vendégkoreográfusok dolgoztak Szegeden, a másodikat /II./ a fiatal Imre Zoltán munkája fémjelzi.

I. Az Ácis és Galathea háromszemélyes kamarabalett volt, viszont 1961. áprilisban a Nádasban című táncjáték /Z.: Dávid Gyula, K.: Árkos Judit/ előadásával már igényes feladatokhoz jutott a kar is. A dareb két évvel előbb /1959./ már látható volt az Állami Balett Intézet vizsgálőelőadásán is Lőrinc György koreográfiájával. Árkos Judit is Lőrinc Gy. szöveggönyvére tervezte művét. Mint Vitányi Iván írja a Muzsika 1961/6. számában, a szegedi bemutató "...a lehetőségekhez képest tetszetős eredményt mutatott, különösen a lírai részek voltak szépek." A Nádasban c. balett mellett "A fából faragott királyfi bemutatója merész vállalkozásnak tűnt /Z.: Bertók Béla, K.: Herangozó Gyula/. A címszerepre fővárosi művészeket hívtak /Balogh Agoston ill. Perlusz Sándor/, de a másik két főszerepet szegedi szólisták /A Királykisasszonyt Kemény Livia, az első Á. B. I. -t végzett és Szegedre szerződött balerina/ táncolták, "vonzó igyekezettel" /idézet, mint fent/.

Az 1960-1961-es színházi évad Szeged balettéletét két irányban is továbbgazdagította. Egyfelől 1961. áprilisban a budapesti Katona József színházban is fellépett a szegedi balettegyüttes: az Ácis-t, a Nádasban-t és A fából faragott királyfit táncolták. Másfelől a szezon kiemelkedő eseménye volt a világhírű kubai balettegyüttes vendégszereplése Szegeden. Műsorukon a következő művek szerepeltek: Vivaldi-Bach- Albertó Alonsó: Koncert; Hertel- Alicia Alonsó: Hasztalan óvatosság /A rosszul őrzött leány/ és Carlos Farinas - Anrique Martinez: Ébredés.

Az 1961-1962-es évadra a színházhoz szerződött három Állami Balett

Intézetet végzett táncos: Bognár Ildikó, Hendel Edit és Imre Zoltán. Ez volt az első eredménye annak a minisztériumi intézkedésnek, mely a szegedi balettélet fellendítésére irányult. A társulat tehát képzett táncosokkal megerősödve léphetett színpadra a Korsó c. balettben /Z.: Csella/ 1962.febr./. Ligeti Mária, a táncjáték koreográfusa, Szentpál Olga iskolájában ismerkedett meg a mozdulatművészettel. Itt Lia Karinától és Nádasi Marcellától balettet is tanult. 1945-ben kezdte koreográfusi tanulmányait a Színművészeti Főiskolán. Tanárai között volt Rébai Miklós is. Ezzel párhuzamosan végezte a Belügyminisztérium mozdulatművész tanárképző tanfolyamát, és fellépett Szentpál Olga csoportjában. Negyedéves főiskolás korában ösztöndíjjal került táncosként Szegedre, ahol diplomamunkájaként Szlovjev-Vitkovics A csendhaborító c. darab koreográfiáját tervezte. Szegedről Debrecenbe szerződött, majd különböző fővárosi és vidéki színházak előadásaihoz tervezett táncbetéteket. A Korsó c. balett elsősorban szólószámokra épített tematikus /szöveg: L. Pirandelló/ mű volt, az olasz folklór és pantomim commedia dell'arte stílusú felhasználásával. Az együttes technikai színvonalát a koreográfus messzemenően figyelembe vette, bűvészként tüntetve el a labilisabb pontokat. Ligeti M. emellett Ravel: Boleróját dolgozta fel az előbbivel azonos esten. Érdekes műfaji kísérletként tervezte a táncjelenetet. A tánc követte a muzsika építkezését, tehát témánként növekvő létszámu, és dinamikailag erősödő balettet láthatott a közönség. A cselekmény nélküli alkotás a spanyol karaktertáncok mozdulatkincsét tükrözte. A kritikák szerint a Boleró meghaladta az akkori együttes képességeit. 1963. nov. 14-i közgyűlésén a Magyar Táncművészek Szövetségének elnöksége már arról számolt be, hogy Szeged hat újabb képzett táncossal rendelkezik /Hidas Klára, Lászlay Andrea, Vera Ilona, Horváth Pál, Szekeres József, Tamasik László/. A jelentés egyben arra

is figyelmeztet, nehogy olyan nehéz feladatok elé állítsák a fiatal együttest, melyeket egyelőre nem tud kellően megoldani. Roboz Ágnes pedig cikkében a következőkben jelöli meg a tennivalókat: "Meghívott koreográfusok helyett a színháznak okvetlenül saját koreográfusra van szüksége, aki érdekelt a színház teljes munkájában, akinek áldozatvállalása mellett határozott művészi célkitűzései vannak".

/Táncművészeti Értesítő 1963./1./ Csak később jött el az az idő, amikor ezek a tanácsok meghallgatásra találtak és tetté váltak. Az 1962-1963-as évadra Pécsről Szegedre szerződött Dr.Baróthy Zoltánné, akivel képzett balettmestert nyert végre az együttes. Így az Állami Balett Intézetet végzett táncosok megfelelő színvonalu gyakorlatokon őrizhették meg technikai tudásukat, a képzetlenek pedig lehetőséget kaptak a fejlődésre. Baróthyné jónéhány nagylélegzetű balettbetétet is tervezett /pl. Aida, Tannhäuser, Faust/. Egy idő után azonban kiderült, hogy egy képzett balettmester még nem oldhat meg minden nehézséget.

A színház vezetői úgy döntöttek, hogy még abban a szezonban /1962-1963/ bemutatják Bartók: A kékszakállu herceg vára c. operáját A csodálatos mandarin Herangozó-féle negysikerű modern változatának felújításával egy műsorban. A két Bartók mű között nem hatott érdemei szerint a Ravel: Introduction et allegro c. munkájára készített Játék c. balett, Jenine Cherrat koreográfiájával, Hamala Irán betenítésében. /1963. máj., Mo.-i bem.: 1948. Budapest/ A csodálatos mandarin előadása a szakkritika várakozását felülmulata: a szereplők mindkét szereposztásban kemény, egységes munkát produkáltak. Az 1963-1964-es évadra újabb öt friss diplomás táncos szerződött Szegedre /Baráth Ibolya, Kökény Erzsébet, Lakos Ilona, Gallovits Attila, Herda János/, s ezzel az odaküldött képzett táncosok száma tizenötre emel-

kedett, bár emellett már többen el is távoztak a társulattól. A színház folytatta részben kényszerű "hagyományait", és az 1964. évi balettbemutatóra ismét vendégkoreográfust hívott meg, Vadasi Tibor személyében - azzal a ki nem mondott szándékkal és reménnyel, hogy a balettkar végre új, állandó vezetőt kapjon. Ez a választás azonban már a felkészülés ideje előtt több problémát vetett fel. Vadasi előzetesen néptáncsal foglalkozott, s a felszabadulást követő két évtized egyik vezető néptánc szakembereként tartották számon. Előbb 1956 előtt az ÁVH. táncegyüttesének, majd a Néphadsereg Művészegyüttese tánckarának vezetője és koreográfusa volt /a szegedi felkérés idején is!/, aki azonban mindig is kísérletezett a korabeli folklorisztikus szinpedi műfajok és formanyelv kitágításával, "meghaladásával". Megbizása tehát nem látszott megalapozatlan lépésnek, de nyitott kérdés maradt: hogyan tud majd egy klasszikus képzettségű együttesrel szót érteni? Meg tud-e birkózni a jelentkező idegenkedéssel? Milyen koreográfiai nyelvet használ készülő műveiben? Az áprilisi bemutató választ adott a sokszor nem is bujkáló, kételkedő kérdésekre. A Judit c. baletthez /Z.: Van der Velden/ expresszív, néhol erotikus táncnyelvet illesztett /Judit és Holofernés kettőse/, de mintha a szép muzsika "több" lett volna a dramaturgiailag ingetrag műhöz. A Bűvös szerelem /Z.: M. de Fala/ nélkülözötte a spanyol karaktertáncokat, pedig nemcsak a zene, hanem a táncalkotó képességei is alkalmasak lettek volna a lehetőségek kiaknázására. Ilyen előzmények után mégis megérdemelt sikert aratott az est harmadik darabja, a Rómeó és Julia /Z.: Csajkovszkij/. Vadasi itt a szerelem kialakulására koncentrált és a kislétszámú csoportokat szépen mozgatta /1964. ápr./.

1964. június közepén került sor a szegedi balettegüttes első külföldi vendégszereplésére az NDK-beli Gera-i fesztiválon és Weimarban. Műsoruk

Bartók- Harangozó két táncjátékából és koncertműsorból állt, melyben a következő számok szerepeltek: Minkusz: Don Quijote /pas de deux/, Szolovej- Szedoj: Tarasz Bulba /szóló/, Csajkovszkij: Csipkerózsika /Kék madár pas de deux/, Hacsatúrján: Gajane /kurd kép/. Az együttes elismerő, dicsérő kritikákat, sőt svájci és lengyelországi meghívásokat is kapott, de ezeknek nem tudott eleget tenni.

1964. okt. 13-tól a Juditot és a Rómeó és Juliát a fenti koncertműsorról tüzték műsorra, a gyengébb Bűvös szerelem helyett.

A fából faragott királyfi 1965. januári felújítása azért figyelemre méltó, mert /bár jónéhány képzett táncos/ elhagyta már a színház szegedi főszereplőkkel /Lászy A., Imre Z., címsz.: Szekeres J./ tudták előadni. A csodálatos mandarin Harangozó-féle változatának felújításán is új szólisták mutatkoztak be /1965. január/. Az operaházi átvétel viszont ismét a koreográfus-probléma krónikus megoldatlanságát tanusította. Így került sor arra, hogy 1965. júniusban Hidas Hedviget, az Á.B.I. igazgató-belettmesternőjét, a Fővárosi Operettszínház koreográfusát és balettkar vezetőjét - aki az Intézet egyes vizsgakonzertjein is jelentkezett táncalkotásokkal - a szegedi közönség is megismerhette koreográfusként. Első táncjátékának címe Két világ /Z.: Petrovics E./. Először a budapesti vizsgakonzerten került színre. /1959./ Ebben Hidas romantikus témát dolgozott fel /hiu, kacár lányok - vak lány ellentét/, a klasszikus balett virtuóztechnikai ill. lírai vonásaival karakterizálva a hősnők szembenállását. Másik darabja viszont Szegedre készült, görög mitológiai történetet jelenített meg, s a Meduzában /Z.: Gale M. Hofmann/ a mesternő ismét bizonyosságát adta a nagy szakmai ismereteinek, és arról is meggyőződött milyen nagy-szerűen tud látványosságot tervezni.

Ha mindezek után mérlegelni próbáljuk a néhány esztendő eredményeit és

gondjait, a következő mozzanatok tűnnek szembe: dominál a kortárs muzsika; a/ hazai /Sugár, Dávid, Bartók, Petrovics/; b/ külföldi XX. századi /Casella, Ravel, Van der Velden, de Falla/ zeneszerzők műveire készült táncjátékok a repertoárban. Nagy eredmény, hogy Harangozó, Hidas, Charret neve is a koreográfusok között szerepel, de Árkos nem rendelkezett a vezetéshez szükséges tulajdonságokkal /igaz, megfelelő együttessel sem/, Ligeti csak vendég volt, Vadasi nem vált be. Így zárult le a "vendégkoreográfusok" /I./ időszaka a balettegyüttes életében, s bár jónéhányan dolgoztak Szegeden, s az említett pozitívumok fontosak, egyéni profilt ezidáig nem sikerült adniuk a társulatnak, - a sajátosságát inkább a heterogenitás, ill. a sokarcúság jelenthette, s eközben a táncker kohéziója is határozottan meggyengült.

II. Az összetett, bonyolult feladat megoldása Imre Zoltánra, várt, akinek tehát már az egyre súlyosbodó táncoshiány problémájával is szembe kellett néznie /az 1965-ös évad végén három képzett férfi és egy női táncos szerződött át Pécsre/. "Hogy a vérvesztés mégsem vált végzetessé, arra az 1965-1966-os évad két önálló balettműsora..." volt a "csattanós bizonyíték" - írja Matkó István /Tiszta tánc 1966/8./. A szóbenforgó két mű J.S.Bach IV. Brandenburgi versenyére készült balett, illetve Szervánszky Metamorfózis /Hat zenekari darab/ című tematikus táncjelenete. A szegedi közönségnek nem volt újdonság, hogy Imre nevét koreográfusként is olvashatták a plakátokon, hiszen a színház vezetői korábban már számos lehetőséget adtak neki, hogy opera-, operett- és musicalbetéteken keresztül csiszolja tehetségét /pl. Prokofjev: A három narancs szerelmese, Cserhalmi: Százszor is szeretlek, Ábrehám: Bál a Savoyban, Lernen-Loewe: My Fair Lady, Mozart: Idomeneo/. A Bach-műre készített balettet a koreográfus "tisztá táncnak" szánta. Megkísérelte a zenét a klasszikus balett eszköztárával



reprodukálni - sikerrel. Ezt a kritikák szinte egyhanguan állapítják meg, bár néhány cikk tulzsufoltságot vetett az alkotó szemére. Metamorfózis címmel Imre bonyolult, de kifejező koreográfiát tervezett. A Férfi nyomasztó álomfiguráinak társaságában él, elzártan a valóságtól /ezt a díszletül szolgáló vasrácszat szimbolizálta/. A Nő önmaga feláldozása árán, de megküzd kiszabeditásáért. Bár a Férfi "elfogadja a szabadságot", de mikor visszapillantva a Nőt látja önmaga helyén megkötözve, a vasrácsról a mélybe veti magát. "A tett felrzza a Megkötözötteket, megujult harcba kezdenek börtönük ellen, és győznek" /Matkó I. Tiszatáj 1966/8./. Az egyéniség kibontásáért folyó harc ma is érdekes témáját Imre nagyon világosan fejezte ki. Több csoport egyidejű mozgatásánál világosan kitűnt rendkívüli muzikalitása. Bizonyította eredeti fantáziáját is, mely "bizarr..., de sosem izléstelen". Nádasi Marcella e második darabot tartotta művészileg értékesebbnek /Muzsika 1966/7./ 1966.máj./. Imre Zoltán a Metamorfózis egy átdolgozott verziójával II. díjat nyert az 1968. évi nyári kölni táncakadémián.

A siker ellenére a táncosok elvándorlása az 1965-1966-os évad végétével továbbfolytatódott. A helyzetet nehezítette, hogy ebben az évben nem volt az Allami Balett Intézetnek végzős osztálya, így remény sem volt a hiányok pótlására. A szakértők ezért kamaraestet vártak Imrétől az 1966-1967-es szezon balettbemutatójaként, mégsem így történt. A Vágy és Áhítatban /Z.: Corelli: g-moll concerto grosso/ egy kettős fénytörésű "szerelmi történetbe" ágyazva /a szellemi és fizikai erő küzdelme, míg megteremtik a tökéletes egyensúlyt/, ismét szimfónikus jellegű balettet alkotott. Fejlődést jelentett a Brandenburgi versenyhez képest, hogy a koreográfus /és a táncmű/ már nem szorosán szolgált a zenét, "henem a maga nyelván beszélt." Az est második balettjének

zeneszerzője /D.Milhaud/ muzsikájára /La création de monde/ a politonalitás volt jellemző, "valószínűleg ez vonzotta Imrét is", akinek koreográfiáiban a "különböző csoportok egyidejű mozgása a legszembe-tűnőbb", ezek "tették eredetivé és megragadóvá alkotásait" /Bernáth Árpád Tiszetáj 1967/8./. A koreográfus e jazz-baletben, mely a Teremtmények címet kapta, felhasználta a klasszikus balett, a jazz-tánc, sőt a keleti táncművészet motívumait is. A darab egy naiv mozgásvilág születéséről és fejlődéséről szólt, optimista befejezéssel. A bemutató a siker jegyében zajlott le, Imre ismét megállta a próbát /1967. máj./. 1967. novemberében, a színházi terven felül mutatta be Imre új balettjét, a Rómeó és Juliát /Z.: Csajkovszkij - nyitányfantázia/. A koreográfus szándéka az volt, hogy egy önálló, teljes estét betöltő "tájéoló" balettműsort állítson össze, ehhez készítette ezt a művét. Így került sor a bemutatóra - Székesfehérvárott. Imre modern felfogású, a konfliktus lényegét megragadó Rómeót tervezett. A tánckart görög tragédiához hasonló módon használta, és ez különleges drámai feszültséget teremtett. A darab érdekessége volt még, hogy Mercutio szerepét is nő /Kemény Livia/ táncolta. Sajnos, a szereplők nagyobb része nő volt /kényszerítő körülmények miatt/, így a vivás jelenetek hatástalanok maradtak. A "tájműsorhoz" tartozott a Polovecítáncok /Z.: Borogyin/ is, mely az Igor herceg balettbetétjeként szerepelt Szegeden, de az operából kiszakítva nem volt ütőképés. Az utóbbi két darabot 1968. januárban a Szegedi Nemzeti Színház is előadta.

A két betervezett balettbemutató az évad végére csuszott /1968. jun./. Az első, a Táncfantázia az Oxfordi szimfóniára /Z.: Haydn/ ismét Imre szimfónikus balett iránti érdeklődését mutatta. Nyolc táncost szerepeltetett a koreográfus, és most már megpróbált eltávolodni a

szoros zenei formáktól, bizonyos tételekben pusztán ritmikai elemként használva a muzsikát. Darabjában a klasszikus lépések mellett különböző stílusú szabad mozgásanyagot is alkalmazott. Hogy ezzel milyen hatást keltett? A mű "maradandó, tiszta öröm" - ahogy Nádasi Marcella írja /Muzsika 1968/8./.

A Formák viadala /Z.: J.S. Bach - h-moll szvit/ viszont sok vitát váltott ki. A Klasszika lépésanyagát táncoló csoport mérte össze erejét a szenvedélyes, expresszív mozdulatanyagot táncoló Formabontókéval. Végül mindkét fél elvérzett a küzdelemben. "A formák viadalának nem az egyik, vagy másik forma diadalához kell vezetnie. A diszharmónia a különböző formák egyensúlyáé révén haladható meg, - amelyet a művész teremt meg." - írja Bernáth Árpád a darab értékelésében /Tiszatáj 1968/10./.

Más kritikában viszont a következő kérdés merült fel: "Vajon meddig szabad rombolni a művészetben, hová vezet a minden áron való formabontás?" - /-prz- Csongrád Megyei Hírlap 1968. jun.4./

A Táncfentázis és a Formák viadala volt a Szegedi Nemzeti Színház balettegyüttesének utolsó bemutatója /bár 1968. decemberében még egyszer felújították A csodálatos mandarint Herengozó koreográfiájával/, pedig Imrének lett volna még mondanivalója a közönség számára. Tervei között a következők szerepeltek: Bartók - Két portréjának megkoreografálása; balett Mozart - Egy kis éji zenéjére; Vaszy Viktor Orfeusz című táncjátéka. Zenét keresett továbbá saját, Bál című novellájához, Corelli zenére stúdióbemutatót szeretett volna rendezni, és fenn akarta tartani az alkotói kapcsolatot Szervánszkyval is.

Minderre azonban már nem kerülhetett sor. A színház átépítési tervekkel foglalkozott /ez csak a jelenlegi ötéves tervidőszakban realizálódik - ha igaz/, a táncosok nehéz szociális helyzete szinte semmit sem javult, és reményük sem volt lényeges változásra. Az együttes

utánpótlást már nem kapott, és Imre Zoltánnak is elfogyott az ereje az állandó, hiába való harcban az együttes érdekeiért, - külföldre szerződött. E néhány évad alatt azonban, először a szegedi balettegyüttes történetében, "saját nevelésü" koreográfus munkásságában kezdett kirajzolódni a sajátos, egyéni profil - méghozzá egy mind határozottabb elképzelésű és stílusú, tehetséges fiatal alkotó különböző, ígéretes műveiben. Imre Zoltán legfőbb koreográfusi erényének különlegesen fantáziagazdag koreográfiai nyelvezetét tartották. A klasszikus lépésanyagot eredeti módon ötvözte akár a modern balett, akár a jazztánc elemeivel, vagy épp keleti táncmotívumokkal. Külön értéknek számított rendkívüli muzikalitása, a mozgásanyag zenével való legtöbbször teljes összefonódottsága. A klasszikus, főleg barokk komponistáktól a modern, mai hazai és külföldi zeneszerzőkig a legváltozatosabb zenetörténeti korszakokból választott zenét, biztos izléssel nyulva a legértékesebbekhez. Mondanivalóját legtöbbször nem cselekménnyel, inkább hangulati-érzelmi megközelítéssel és mindig határozott stílusérzéssel fejezte ki. Nagy kár tehát, hogy tevékenysége Szegeden véget ért, s ezzel egyben a balettegyüttes munkája /valójában: léte/ is - reméljük csupán bizonytalan időre - abbamaradt, s a kis társulat gyakorlatilag megszűnt létezni. Ezt a veszteséget azonban nem tekinthetjük csupán "véletlen" motívumok szerencsétlen találkozásának. Szükséges tehát az események alakulásának okait, s a tanulságokat is felkutatni, leszűrni.

Vizsgáljuk meg tehát közelebbről, mi is történt Szegeden a balettegyüttessel 1958. és 1968. között? Mint tudjuk, ahhoz, hogy egy balettegyüttes létrejöjjön és együttműködjön /sok minden egyéb mellett/ két alapvető feltételnek kell megvalósulnia. Az első, hogy megfelelő képzettségű, lelkes táncosgárda álljon a rendelkezésre egy nem kevésbé lelkes, tehetséges, lehetőleg vezetésre is rátermett koreográfusnak - és ez

utóbbi már második feltétel. Ha a koreográfus csak az alkotásnak él, feltétlenül kell még egy erőskezű szervezőegyénség is, továbbá megfelelő színházi műsorpolitika vonzó feladatokkal, és még olyan "prózai" kellékek is, mint megfelelő fizetés, lakás a művészeknek, jó gyakorlóterem, öltöző és zuhanyzó, sőt úram bocsá', spicc-cipő. Ha példánkat nézzük, tehát Szegedet, az első két legfontosabb feltétel megvolt, - csak hogy furcsa időbeli fáziseltolódással. "Felülről" jött intézkedésre kapott ugyan a színház képzett táncosokat, de mire a tehetséges koreográfus is közülük színre lépett és beérett, az együttes képzett táncosokból álló magja széthullott. Hogy ilyen körülmények között mégis jó művek születtek, az elsősorban a koreográfust dicséri, de a később jött művészi siker már nem oldhatta fel a súlyosbodó problémákat. Meg merem kockáztatni azt a feltételezést, hogy ha a lelkes "világrahozatalt" követően a szegedi balettegyüttest megfelelő belső és külső segítség, gondoskodás vette volna körül, napjainkra talán már komoly felnőtté érett volna, Imre Zoltán személyében pedig a magyar koreográfusgárda egyik legtöbbet ígérő képviselőjével lennének gazdagabbak.

Vidéki művészetszerető közönségünk jogosan hiányolja színházai repertoárjából a táncművészetet. Félve emlitem meg a többi európai szocialista ország példáját, annyiszor hangoztatták már ezt a különböző fórumokon. Hazai viszonyok között Szeged városa különösen alkalmas lenne egy balettegyüttes fenntartására, hiszen Magyarország egyik legnagyobb tudományos, művészeti, és ezen belül zenei központja is. Ha még egyszer balettegyüttes születik itt, vagy esetleg hazánk más városában /és ezt sokan reméljük/, az előző szegedi balettegyüttes sorsának tanulságait tehát feltétlenül szem előtt kell majd tartani. Olyan művészi, munka- és szociális körülményeket kell teremteni és tartósan biztosítani az új együttes számára, hogy az biztonságban tudjon felnevelkedni, folyamato-

san erősödjenk, s ezáltal a tevékenységéhez elengedhetetlenül szükséges feltételek birtokában meg legyen a rendszeres alkotó munka lehetősége. Hogy azután a megfelelő körülmények biztosításával a siker és a színvonal is mindegyre ujjászülessék, - ez már a táncművészekén mulik majd.

A felhasznált irodalom jegyzéke

Magyar balettek Budapest, é. n.

A magyar balett történetéből Budapest, 1956.

A Szegedi Nemzeti Színház évkönyve 1957-1958.

A Szegedi Nemzeti Színház műsoradatai Szeged, 1964.

Összeállította: Jenő István - Vass Gizella

Vályi Rózsi: A táncművészet története Budapest, 1969.

Tánc tudományi tanulmányok Budapest, 1961-1962; 1969-1970.

Táncművészeti Értesítő Budapest, 1963/1-2, 1964/2-4, 1966/1, 1967/3.

Tiszatáj Szeged, 1966/8, 1967/8, 1968/10.

Muzsika Budapest, 1958/8, 1961/6, 1962/5, 1964/6, 1965/8, 1966/7,  
1967/8, 1968/5.

Szegedi Hírlap Szeged, 1947. jun. 1., 5., 10. 1948. ápr. 30., 1949.  
jan. 23-i számai

Szegedi Friss Ujság Szeged, 1948. ápr. 30.

Csongrád Megyei Hírlap Szeged, 1962. febr. 27., 1963. máj. 3., 1964.  
ápr. 12., 1965. jun. 5., 1966. máj. 24., 1967. máj. 21., 1968.  
jun. 4-i számai

Magyar Nemzet Budapest, 1964. jun. 5., 1966. jun. 17., 1967. jun. 20.,  
1968. jun. 4-i számai

Az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti osztályának plakáttára

A Magyar Színházi Intézet könyvtárának plakáttára

A Szegedi Nemzeti Színház balettegyüttesének előadásában  
bemutatott balettek kronológiai sorrendje

1946. nov. 29.

Seherezádé

Zeneszerző /Z./: Rimszkij-Korszakov

Koreográfus /K./: Zsedényi Károly

Diszlettervező /D./: Bozó Gyula

Vezényelt /V./: Vaszy Viktor

Főszereplők/F./: Bartos Irén, Zsedényi Károly

1946. dec. 13.

A fából faragott királyfi

Z.: Bartók Béla

Szövegíró /Sz./: Balázs Béla

K.: Harangozó Gyula

D.: Varga Mátyás

V.: Vaszy Viktor

F.: Bartos Irén, Zsedényi Károly, Harangozó Gyula

1947. márc. 20.

Coppélia

Z.: Delibes

Sz.: Nuitter, Saint-Léon

K.: Zsedényi Károly

D.: Bozó Gyula

V.: Várady László

F.: Bartos Irén, Zsedényi Károly, Rajz János



1947. jun. 7.

Csodafurulya

Z.: Veress Sándor

Sz.: Paulini Béla meséjét átdolgozta: Zsedényi Károly

K.: Zsedényi Károly

D.: Varga Mátyás

V.: Várady László

F.: Bachora János, Fülöp Dóra

1947. dec. 15.

Sylvia

Z.: Delibes

Sz.: Barbier és Merante

K.: Zsedényi Károly

D.: Bozó Gyula

V.: Várady László

F.: Bartos Irén, Fülöp Dóra, Rimóczy Viola, Bachora János, Zsedényi Károly

1948. ápr. 28.

Divertimento

Z.: Jemnitz Sándor

K.: Cieplinsky, betanította /bet./: Harangozó Gyula

D.: Oláh Gusztáv

Jelmez /J./: Márk Tivadar

V.: Vaszy Viktor

1948. ápr. 28.

Csárda jelenet

Z.: Hubay Jenő, hangszerelte: Kenessey Jenő

Sz.: Lányi Viktor

K.: Harangozó Gyula

D. és J.: Fülöp Zoltán

V.: Várady László

F.: Bartos Irén, Rimóczy Viola, Sallay Zoltán, Fülöp Viktor, Harangozó Gyula m.v.

1949. jan. 21.

A csodálatos mandarin

Z.: Bartók Béla

Sz.: Lengyel Menyhért

K.: Lőrinc György

D.: Bozó Gyula

V.: Vaszy Viktor

F.: Bartos Irén, Ósi János

1949. jan. 21.

Tavaszi komédia

Z.: Mozart /Les petits riens/

K.: Lőrinc György

D.: Bozó Gyula

V.: Várady László

F.: Rimóczy Viola, Fülöp Dóra, Bartos Irén

1949. jan. 21.

Diótörő

Z.: Csajkovszkij

K.: Lőrinc György

D.: Bozó Gyula

V.: Várady László

F.: Bartos Irén, Renkey Gyula, Lőrinc György

1958. jun. 21.

Ácis és Galathea

Z.: Sugár Rezső

K.: Árkos Judit

D.: Sándor Sándor

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Szalatsy István

F.: Árkos Judit és Szathmáry Sándor

1961. ápr. 9.

Nádasban

Z.: Dávid Gyula

Sz.: Lőrinc György

K.: Árkos Judit

D.: Sándor Lajos

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Várady Zoltán

1961. ápr. 9.

A fából faragott királyfi /felujítás/

Z.: Bartók Béla

Sz.: Balázs Béla

K.: Harangozó Gyula

D.: Sándor Lajos

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Vaszy Viktor ill. Várady Zoltán

F.: Kemény Livia, Lakatos Károly, Balogh Ágoston, ill. Perlusz Sándor m.v.

1962. febr. 24.

A korsó

Z.: Casella

Sz.: Pirandello

K.: Ligeti Mária

D.: Sándor Lajos

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Szalatsy István

F.: Lakatos Károly, Mezey Károly, Kemény Livia, ill. Handel Edit

1962. febr. 24.

Bolero

Z.: Ravel

K.: Ligeti Mária

D.: Hegedüs László

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Szalatsy István

1963. máj. 7.

Játék

Z.: Ravel /Introduction et allegro/

K.: Charrat, bet.: Hamala Irén

D.: Meki Péter

V.: Szalatsy István

F.: Kemény Livia ill. Hidas Klári

1964. ápr. 10.

Judit

Z.: Van der Velden

Sz.: Avermaete

K.: Vadasi Tibor

D.: Székely László

J.: Kemenes Fanny

V.: Szalatsy István

F.: Lászlai Andrea, Lakatos Károly, ill. Kökény Erzsébet, Herde János

1964. ápr. 10.

Bűvös szerelem

Z.: de Falla

Sz.: G. Martinez Sierra

K.: Vadasi Tibor

D.: Székely László

J.: Kemenes Fanny

V.: Szalatsy István

F.: Vera Ilona, Herde János, ill. Lászlai Andrea, Lakatos Károly

1964. ápr. 10.

Rómeó és Julia

Z.: Csajkovszkij

K.: Vadasi Tibor

D.: Székely László

J.: Kemenes Fanny

V.: Szalatsy István

F.: Lászlai Andrea, Imre Zoltán, ill. Lakos Ilona, Herde János

1965. jan. 22.

A fából faragott királyi /felújítás/

Z.: Bartók Béla

Sz.: Balázs Béla

K.: Harangozó Gyula, bet.: Hamela Irén

D.: Sándor Lajos

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Várady Zoltán

F.: László Andrea, Imre Zoltán, Szekeres József

1965. jan. 22.

A csodálatos mandarin

Z.: Bartók Béla

Sz.: Lengyel Menyhért

K.: Harangozó Gyula, bet.: Hamala Irén

D.: Sándor Lajos

J.: Kemenes Fanny

V.: Szalatsy István

F.: B. Vera Ilona, ill. László Andrea, Gallovits Attila

1965. jun. 3.

Két világ

Z.: Petrovics Emil

Sz.: Hidas Hedvig

D.: Sándor Sándor

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc

V.: Szalatsy István

F.: Lekos Ilona, Tamasik László, ill. László Andrea, Imre Zoltán

1965. jun. 3.

Meduza

Z.: von Einem

Sz.: Gale M. Hoffmann

K.: Hidas Hedvig

D.: Sándor Sándor

J.: Bene Jánosné és Horváth Ferenc  
V.: Szalatsy István  
F.: B. Vera Ilona, ill. Lászy Andrea

1966. máj. 21.

Metamorfózis

Z.: Szervánszky Endre /Hat zenekari darab/  
K.: Imre Zoltán  
D.: Székely László  
J.: Imre Zoltán  
V.: Szalatsy István  
F.: Lászy Andrea, Imre Zoltán

1966. máj. 21.

IV. Brandenburgi verseny

Z.: J.S. Bach  
K.: Imre Zoltán  
D.: Székely László  
J.: Imre Zoltán  
V.: Szalatsy István

1967. máj. 19.

Vágy és áhítat

Z.: Corelli /g-moll concerto grosso/  
K.: Imre Zoltán  
D.: Székely László  
J.: Gyarmathy Ágnes  
V.: Hirsch Bence  
F.: Lászy Andrea, Imre Zoltán

1967. máj. 19.

Teremtmények

Z.: Milheud /La création du monde/

K.: Imre Zoltán

D.: Székely László

J.: Gyermathy Ágnes

V.: Szalatsy István

F.: Lászlai Andrea, Pálfi Lajos, ill. Kemény Livia, Imre Zoltán

1967. nov. 22.

Poloveci táncok

Z.: Borogyin

K.: Imre Zoltán

D.: Sándor Lajos

J.: Gyarmathy Ágnes

V.: Várady Zoltán

F.: Lászlai Andrea, Imre Zoltán

1967. nov. 22.

Rómeó és Julia

Z.: Csajkovszkij

K.: Imre Zoltán

V.: Szalatsy István

F.: Lászlai Andrea, Imre Zoltán

1968. jun. 1.

Táncfantázia az Oxfordi szimfóniára

Z.: Haydn

K.: Imre Zoltán

D.: Sándor Lajos



V.: Szalatsy István

1968. jun. 1.

Formák viadala

Z.: J. S. Bach

K.: Imre Zoltán

D.: Sándor Lajos

V.: Szalatsy István

The History of the Ballet Ensemble at the National Theatre in Szeged

/From the Liberation of Hungary Till 1968/

Ilona Neumann

In the period since the liberation of the country three significant ballet ensembles functioned in Hungary. The history of two of them, the one at Budapest, the other at Sopron /Pécs/ has been already elaborated by the dance historians. - At Szeged a small ensemble was active till 1968, - its work is summed up now for the first time in the present essay.

At Szeged existed two times a ballet ensemble capable of performing significant productions. Concerning the first one /1946-1949/ the programme policy and stylistic effect of the Budapest Operahouse was felt, and such great ballet-pieces were performed as "Coppelia", "Sylvia", "Sherezade" and also the work of the great master of modern Hungarian music, Béla Bartók: "The Woodcut Prince". At that time Károly Zsedényi was leader and choreographer of the ensemble.

For the season 1948-49 György Lőrinc became choreographer and teacher of the dancers. His works displayed a lot of possibilities for further progress. He deserves the credit for the first Hungarian version of "The Miraculous Mandarin" played in modern city surroundings and thus in accordance with the original work. In the three years from 1946 to 1949 the number of ballet dancers was 20-29 and some of today's excellent pedagogues and choreographers came from among them. This ensemble ceased to exist in July 1949.

The second ensemble, the second period /1958-1968/ may be counted from the premiere of "Acis and Galathea", choreographed by Judit Árkos. The Ministry of Culture made arrangements to develop the ballet ensemble at the Szeged National Theatre, to send there dancers who have just graduated from the State Ballet Institute. However, they did not succeed to employ a permanent choreographer to the well-trained dancers. Thus, until 1966 various guest-choreographers staged ballets for the ensemble, but not one could give a specific trait to their work. A dancer of the ensemble, Zoltán Imre, showed his own choreographies for the first time in 1966.

His person at last solved the problem of a permanent choreographer, however, at the same time an even greater difficulty arose which hindered development: many of the dancers have lost faith to achieve more favourable conditions, so that always more and more, the best trained artists left the ensemble and accepted jobs at other theatres. When Imre began his work as a choreographer there was only a chamber-ensemble left. Critics praised his rich choreographic language and his musicality. His gift enabled him to become in time one of the best Hungarian choreographers. Out of his works accomplished at Szeged the most successful were: "Dance Fantasy"- to Haydn's Oxford Symphony, "Le création du monde" to Milhaud's music, "Yearning and Devotion" to Corelli's Concerto Grosso in G minor.

At the end of 1968, on account of various unsurmountable outer and inner difficulties the ballet ensemble ceased to exist.

## NÁDASI FERENC, A BALETTMESTER

Lugossy Emma

Nádasi Ferenc<sup>1./</sup> balettpedagógiai működése a magyar balettművészet fénykorának kezdetét jelenti. Balettpedagógiai tevékenységével a Magyar Állami Operaház balettművész-utánpótlása nevelését oly magas szinten látta el, hogy a magyar balettművészet rövidesen nemzetközi hírnévre tett szert. Több generációt kitevő tanítványai legtöbbször élvonalbeli, magas művészeti díjakkal kitüntetett táncművész lett.

Nádasi Ferenc szakmai tudása, pedagógiai rátermettsége és a balettképzés terén közel negyven éves tapasztalata, rutinja kamatozott akkor is, amidőn az Állami Balett Intézet falai között kinevelte az új balettmester-gárdát. A ma működő jelentős táncművészek és balettoktatók valamilyen kapcsolatban tanultak tőle, közvetlenül vagy közvetve. Módszere az Állami Balett Intézetben folyó balettművészképzés alapvető és biztos bázisa lett.

Kiváló balettművészi működéséért és balettmesteri tevékenységéért a Magyar Népköztársaság Elnöki Tanácsa 1951-ben a Munka Érdemérem arany fokozatával, 1953-ban a Munka Érdemrenddel, 1954-ben az Érdemes Művész címmel és 1958-ban Kossuth-díjjal tüntette ki.

Jelen tanulmány előbb rövid áttekintést ad Nádasi Ferenc életpályájáról, balettmesteri működéséről, majd részletesebben foglalja össze a mester balettoktatói módszerét egy, 1964 novemberében e témában velem készült interjú alapján.

Életpályájáról mindenek előtt idézem Nádasi saját sorait?<sup>2./</sup>  
"...Tíz éves koromban kezdtem táncolni tanulni Henriette Spinzi olasz ballerínánál, aki a milánói Scalaban és egyéb külföldi operákban is mint

primaballerine fellépett. Budapesten léptem fel már 11 éves koromban a Fővárosi Operett Színházban. 1913-ban kerültem az Állami Operához mint szólótáncos. Itt tovább folytattam tanulásomat Niccola Guerránál, aki az Operaház balettmestere volt 12 éven át. Az összes klasszikus pas de deux-eket táncoltam Nirschy Emiliával, az akkori primaballerinával, a Bánk bán és a Zsidónő operák balettbetéteit, a Coppelia, Sylvia, Bécsi keringő, Les petits riens és Az infánsnő születésnapja c. balettek főszerepét.

1921-ben művészi meggyőződésemmel ellentétben állott br. Wlassich intendánssal, és nézeteltérés támadt köztünk, és én saját elhatározásomból távoztam az Operából. Külföldre mentem, Európa 22 államában koncertet adtam partnernőmmel, közben gyakoroltam Berlinben Eduardovánál, Párisban Jegorovánál.<sup>3./</sup>

1937-ben visszatértem az Állami Operához mint pedagógus és koreográfus. Beállítottam Delibes Sylviáját, Radnay Miklós: Az infánsnő születésnapját és számos operabetéteit, amik még ma is az Operaház repertoárjában vannak.

Munkám főfeladata 1937 óta a mai napig a táncosok kiképzése, úgy hogy a jelenlegi magyar balettben szereplő táncosnők és táncosok az én nevelésem..."

A rövid életrajzi összefoglaló tanulása szerint Nádasi mint előadóművész kezdte meg balettszínpadipályáját a Magyar Állami Operaházban. Már ezt megelőzően Henriette Spinzi és férje, Holzer Jakab táncegyüttesével résztvett egy nagyszabású turnén.<sup>4./</sup> A csoporttal a következő városokban lépett fel: Temesvár, Lemberg, Pétervárad, Moszkva, Krakkó, Kiev. E hároméves utazás alatt /1909-1911/ módjában volt megismerkedni a cári balett mesterével: Cecchettivel, és közvetlenül láthatta kora legnagyobb balettelőadóművészeinek /Fokinnak, Karsavinának, Nizsinszkijnek,

Pavlovának/ a művészi felkészültségét.

Az operaházi koreográfus-tevékenységen kívül meg kell még említenünk egyéb alkotói működését.<sup>5./</sup> Kora szokásához híven a koncertekre ő is, mint általában az "utazó", turnézó művészek, maga készítette a koreográfiákat. A korabeli sajtó tájékoztatása alapján tudjuk, hogy partnerével együtt mindenütt nagy sikert aratott. Emellett Nádasi első-sorban vérbeli pedagógus, így a balettművész-képzés terén elért eredményei jelentik a csúcspontot. Balettmesteri működésében fordulópont az 1936-os év, ugyanis ekkor tért haza nagysikerű koncertutjáról. Otthonában,<sup>6./</sup> mely az Operaházzal szemben volt és közel esett más színházakhoz is, megnyitotta magán balettstudióját /NBS= Nádasi Balett Stúdió/. Rövidesen ez lett a balettképzés központja.

Ujabb lehetőséget hozott a balettmester számára az 1937-es esztendő. Az Operaházban balettmester-változás volt. Harangozó Gyula Csárdajelenet c. balettjével óriási sikert aratott, ő lett az Opera koreográfusa. Mivel Harangozó Gyula az utánpótlás klasszikus balettképzését nem vállalta, az Operaház vezetősége - a magán iskola színvonalas vizsgakoncertje alapján - Nádasit kérte fel az operaházi balettművész-utánpótlás képzésére. Öt év kemény és kitartó munkája kellett ahhoz, hogy a táncművészképzés terén az első eredményeket felmutassa. Egymás után bocsátotta szárnyra a jól képzett új művészzenerációt.<sup>7./</sup> A fiatal táncművészek - akár mint a balettkar tagjai, akár mint szólótáncosok -, kiválóan állták meg helyüket, és így művészi működésük fejlődést jelentett a magyar balettszínpedon.

Az Operaházban a balettművész utánpótlás nevelése ebben az időben a következőképpen folyt: A jelentkező 6-7 éves, alkatilag és tánc-készségben legalkalmasabb gyermekek közül mintegy 30-35 főt válogatott ki a szakmai bizottság. Mire végeztek, a felvételt nyerteknek sokszor több

mint a felét fokozatosan elküldték, és csak a legjobbak maradtak bent. Ezek a képzés utolsó három fokozatában ösztöndíjat kaptak, majd szerződést a balettkarba. Az egész kis gyermekek csoportját - régi hagyományok szerint - mindig nő tanította<sup>8.</sup>/rendszerint az Opera kis baletttermében/. A balettnövendékek nemcsak képzést kaptak, hanem megtanulták a gyermekrepertoár<sup>9.</sup>/táncait is és ezekben léptek fel az operai előadásokon. A nagyobbak csoportját, a művészképzősöket Nádas mester tanította. Ugyancsak ő volt az operaházi művészek tréningvezető mestere is. A növendékek a balettképzéssel egyidőben végezték el egy tanítónő<sup>10.</sup>/irányításával - összevont oktatási módszerrel -, az elemi iskola négy osztályát, majd korrepetáló tanárok<sup>11.</sup>/segítségével, mint magántanulók a polgári iskola négy évfolyamát. A próbákon kívül a délelőtti órákban folyt a képzés és a szereptanulás, délután az iskolai tanulás egy kisteremben és a korrepetálás az öltözőben. Sok esetben, főként a bemutatók előtt a próbákra az iskolából is kivitték a növendékeket, hiszen a színház elsődleges célja az előadások ellátása volt, az iskola csak másodlagos szerepet töltött be.

Az 1950-ben megalakult Állami Balett Intézettel<sup>12.</sup>/ a balettművészet pedagógiai intézményt kapott, és a képzésben előtérbe került a pedagógiai cél. De az új intézmény is vállalta - színpadi gyakorlat céljal - a növendékek operai balettelőadásokon való szerepeltetését, a gyermektáncok ellátását. Nádas mágániskoláját feledve az új Intézet legjelentősebb mestere lett. Tanította a magasabb évfolyamokat balettre, emeléstanra; vezette a balett- és emeléstan-munkaközösség munkáját, ahol tudását és tapasztalatait átadta az Intézetben működő fiatalabb kollegáknak. Fontosnak tartotta a növendékek színészi képzését, valamint az akrobatika tantárgy oktatását és ezzel a növendékek ügyességének fejlesztését. Nádas pedagógiai fejlődésében az Intézet megalakulása nagy lehetőségeket jelen-

tett. Ő maga is hangsúlyozta az intézményes oktatás jelentőségét. Többször volt a Szovjetunióban állami kiküldetéssel. Itthon alkama nyílt a meghívott szovjet<sup>13./</sup> és más külföldi vendégekkel a személyes tapasztalatcserére. "A magyar balett sokat tanult a kiváló szovjet mesterektől, de megőrzött bizonyos egyéni jelleget", írja Nádasi az Opera egyik évkönyvében. Nádasi értett ahhoz, hogy növendékeiből minőségi fokon a "maximumot kihozza", és ezzel elérte, hogy a balettképzést magas fokra emelte. Az új Intézet a képzés feltételeit és körülményeit - viszonyítva az operai lehetőségekhez -, ha nem is véglegesen, de lényegében és alapjaiban biztosította.<sup>14./</sup>

Nádasi sikeres pedagógiai működését mind jobban elismerte a táncművész-szakma, véleménye döntő volt táncművészeti életünkben. Mint nemzetközileg elismert szaktekintély két alkalommal a VIT-zsüri tagja volt /Varsó, Bécs/. Az 1954 decemberében megalakult "Magyar Táncművészek Szövetsége" elnökké választotta, így irányítóként vett részt a magyar táncművészeti életben. Több alkalommal írt cikket a Táncművészet c. szakfolyóiratba. Cikkei és írásos művei<sup>15./</sup> a kitűnő szemü szakembert igazolják; írásaiban arról győz meg, hogy az előadóművészet, a koreografálás és a pedagógia noha szorosan összefüggenek, önálló táncművészeti területek. A táncművészetről így ír:<sup>16./</sup> "Az ember örökölte az ösztönt: mozdulatokon, táncon keresztül kifejezni az érzelmeket s az indulatokat. De, hogy ez művészet legyen, ahhoz rendszerre van szükség. Sok éven át szerzett tapasztalatokon keresztül, állandó csiszolással fejlődött a klasszikus balett iskola és kifejlődött egy balett-nyelv...".

A klasszikus iskola több évszázados, kikristályozódott képzési rendszere napi 2-3 órás kitartó munkával 6-9 éven keresztül sajátítható el. A tökéletes elsajátításhoz egyik legfontosabb feltétel a test mozgásai közül az "en dehors" /a kifordítás/, mert ennek alapján a tes-



tet a legtágabb mozgáskálán lehet kiképezni. Követelmény továbbá, hogy a fokozatosan nehezebb feladatokkal bővülő képzés szorosan kapcsolódjék a gyermek testi fejlődéséhez. Ebből adódik, hogy a balettképzésben az esztétikai szabályokkal azonos arányban és együtt érvényesülnek az emberi test anatómiai felépítéséből adódó "egészségi" szempontok, elvek. Így a képzésrendszer végül is olyan érzékeny "mozgáshangszerré" formálja az emberi testet, amely az ember differenciált felépítéséből adódóan alkalmas a művészi feladatok és kifejezés érdekében arra, hogy a legtágabb mozgásokkal minden technikai nehézséget megoldjon. A képzés naponta minimálisan másfél óra. A balettórák rendje is meghatározott. Alapelve a test fokozatos bemelegítése a lábtól fölfelé. Ezután következik a "bemelegített" test részeinek mozgásképzése a balettrud segítségével, majd a test koordinált mozgásainak kifejlesztése a gyakorlóterem közepén szabadon, most már rud nélkül. A rud segítségével végzett gyakorlatok legáltalánosabban elfogadott sorrendje: demi és grand plié, battement tendu és battement tendu jeté, rond de jambe, fondu-soutenu, frappé-double frappé, rud adagio, grand battement jeté. "Közép"-gyakorlatok: kis-adagio, nagy-adagio, mint variációk, allegro lépések és kombinációk: kis-ugrások, nagy-ugrások, spicclépések; majd diagonál irányban és körben virtuóz forgások.

A továbbiakban röviden és a lényegre utalóan összefoglalom a Nádasi mesterrel életének utolsó éveiben folytatott interjú<sup>17./</sup> alapján azokat a kérdéseket, amelyek a balettmódszertan problémáit, a balettképzés fejlődését, a balettkultúra felemelését érintették. A beszélgetés folyamán a mester nyilatkozott elveiről, élete tapasztalata alapján le-  
szűrt módszereiről.

A felvétel korhatára:

A legalacsonyabb korhatár, amikor a klasszikus balettkép-

zést el lehet és - véleménye szerint - el is kell kezdeni a 6. életév. Ebben a korban a gyermekek még tágak, s a klasszikában lényeges a tág-ság megtartása, sőt fokozása. Ezt igazolják a későbbi évek. Ha például a tág-sági gyakorlatok hiányoznak a képzésből, akkor kétszer annyi munkát kell kifejteni ehhez, hogy könnyedén táncoljon a művészjelölt. Ezért a balettművész pálya sem való mindenkinek, csak azoknak, akiknek az alkati adottságai megfelelnek a balett-technika követelményeinek. Viszont az általános mozgástechnikára és esztétikus, ügyes mozgásra való nevelésre feltétlenül szüksége van más gyermekeknek is.

A képzés fokozatai és célkitűzései:

A klasszikus balettképzés három szakaszra osztható. Az alapfokon három éven át tanulnak együtt a 6,7,8,9 éves gyermekek. A haladó csoportba csak azok a növendékek jutnak át, akik fejlődőképesek. A nagyon tehetségesek két év alatt képesek elérni a követelményeket. A középső csoportban a haladóknál a 10,11,12 évesek tanulnak együtt újabb három éven át. Az utolsó szakasz a művészképző. Ebbe a legtehetségesebbek jutnak be. Ezek 13,14,15 évesek és az Operától már ösztöndíjat is kaphatnak. 16 éves korra technikai "perfektségre" tesznek szert.

A klasszikus balett sajátjaiból adódik a képzés első követelménye, a tág-ság megtartása, sőt mértékkel való fokozása, nehogy "beszűküljenek" a táncosok. A tág-ság fokozása csak olyan mértékű lehet, amennyit a táncos képességei elbirnak olyan mértékig, hogy nem megy az ugrókészség rovására. Általában az a tapasztalat, hogy a túlzott tágítás miatt nem tudnak ugriani a táncosok. Tehát a két készség aránybáhozatala a pedagógus feladata. Ugyancsak "türelemjáték" a pedagógus részére a kifordított-ság, az "en dehors"  $180^{\circ}$ -ának elérése és kidolgozása, különösen a kezdő években. Alapvető szabály: ha az indulás rossz, nem javítható a későbbi években sem. Tehát összefoglalva: az alapfok első három fokoza-

tában a képzés célja a tászság megtartása, a kiforditottság /en de hors/ kifejlesztése, ugrókésztség megalapozása és fokozása. A középfok újabb három fokozatában már nagyobb feladatok várnak a pedagógusra. Nádasi véleménye szerint ebben a fokozatban kell megtanulni a növendéknek az apró, gyors technikát, itt kell kifejleszteni forgókésztségét és megalapozni a jó battirozást. A felsőfok három fokozatában a cél a virtuóz technika elérése /például 6-8 tour, nagy ugrások/, de ugyanakkor az egyik legfőbb szempont a művészi kidolgozás. Ebben a képzési fokban külön pedagógiai feladatot jelent a növendékek egyéni képességek szerinti formálása. Ez a munka kétirányú: egyrészt kinek-kinek az egyéni adottságait a virtuozitásig fokozni, másrészt a technikailag gyengébb pontjait a többi képességeivel arányosan felfokozni. Általában a növendékek is érzik, mire van leginkább képességük. Az egyik tág s így nagyobb hatást tud az adagioval elérni, a másik virtuoz ugró vagy forgó, S amihez a növendéknek készsége van, azt szivesebben csinálja, mint fordítva. Az interpretálásnál nagy szerepet játszik a táncos alkata. Az egyik magasabb, lassabb, a másik alacsonyabb, gyorsabb tempóju táncos, így a pedagógusnak kell meglátnia, hogy kinek milyen feladat való, mit bír el testalkata, technikai felkészültsége és milyen irányú művészi feladatok tolmácsolására a legalkalmasabb. Tulajdonképpen a pedagógusnak egyénileg kell foglalkoznia minden egyes művészjelölttel, de úgy, hogy ugyanakkor azok ne legyenek "beskatulyázva". A pedagógusnak kell irányítani a művészjelöltet, hogy milyen mértékig csinálhat egy-egy feladatot egyénisége szerint, de azt is meg kell látnia, hogy egy-egy jó táncos előadásmódjában mik azok a figyelemreméltó sajátosságok, amelyeket további nevelőmunkájában a balett tanár értékesíteni tud.

Összefoglalva: kezdő fokon a képzés célja a testképzés és a művészi mozgás megalapozása. Ez akadémikusan, lassan, szigorú szabályok

szerint történik, mert csak a jó alapra lehet építeni a későbbi nehézségi fokokat. A közép és felsőfokon a teljes technikai tudás és a művészi kifejezés a cél. Főképpen a törzsmozdulatokkal és a port de bras-kel lehet a test mozdulatain urrá lenni, a koordinált mozgás "lazítja" a táncost, mozgását széppé és harmonikussá teszi.

#### Rudgyakorlatok.

A klasszikus képzés lezárt technikai rendszer. A képzésben, főként a gyakorlatok alapfoku beállításánál, nagy szerepe és jelentősége van a rudgyakorlatnak. A rud a biztos egyensúly és a láb kidolgozásában nélkülözhetetlen segítség és sohasem válik fölöslegessé. A ruddal szemben és a rud mellett helyesen beidegzett gyakorlatokat lehet kivinni középre, hogy a növendékek a karok és a test teljes harmóniáját, valamint a biztos egyensúlyt elsajátítsák.

#### Adagio.

A rudgyakorlatokon kívül nagy csoportot képeznek az adagiók. Az adagio stabilitást ad a táncosnak. A pedagógusnak igen nagy szerepe van ebben, hogy kellő hozzáértéssel adagolja a gyakorlatokat. Jó személynak kell lenni ahhoz, hogy meglássa egyénenként is, mi az a tempó, amit elbir a tanítvány. Sokat árt, ha már kezdeti fokon a túl lassut sürgeti, mert ezáltal görcsös izmokat fejleszt. A kezdő növendék nyilván nem bírja azt a lassusági fokot, amit később egy jó táncos elbir. Nagy erőfeszítés kell ahhoz, hogy például egy lassu mozdulattal felemelt lábat megtartsa a növendék, majd ismét lassen engedje le. Az adagio gyakorlatokat úgy kell felépíteni, hogy mindig egy-egy további elemmel bővítsük, mert egyébként azok megerőltetik az izmokat, görcsös izomkolosszust fejlesztenek, ami káros és nem esztétikus. Tehát a fokozatosság elve az egyik legfontosabb szempont az adagiók összeállításánál, vagyis: mindig több új elemet és mindig nehezebbet kell bekapcsolni. Az elért fokoza-

tok megtartása és formában tartása csak állandó gyakorlattal lehetséges. Az is fontos, hogy az erőadagolás egyenletes legyen. Lényeges szempont a testsúly áttétel változtatása egyik lábról a másikra, mert ez pihenteti a lábakat. Ha pl. látja a tanár, hogy a növendék már csinált egy grand plié prep.-ből két tour-t, a negyedik arabesqueben tour lent-ot croisé érkezéssel, és látja, hogy ez már megerőltető a növendéknek, akkor az egész erőfeszítést feloldja a láb lendítésével és a testsúly másik lábra való áthelyezésével. A fokozatosság elve vonatkozik az adagio hosszúságára is. Először elegendő 8 ütem terjedelmű, majd felfokozzuk 16-ra, 32-re, sőt felsőfokon még hosszabb terjedelmű is lehet.

Az adagio összeállításánál arra kell törekedni, hogy kerek szerkezete legyen: legyen eleje, közepe és vége. Kezdetnek jól beváltak az álló formák, a pózok kapcsolása. A középső tételben felfokozódhat virtuóz, nehezebb elemekkel és motivumokkal, majd lazítás, ezután ismét a gyakorlat fejlesztése következik, melyet a biztos érkezés zár. Pl. a letérdelés és derékkel kissé hátrahajlás /a derék "megfogása" hátrahajlással biztos befejezést ad/.

A pedagógusnak az adagiók összeállításában igen nagy lehetősége nyílik arra, hogy különleges mozdulatokkal gazdagítsa a növendékek kifejező- és tánckészségét.

Allegro.

Az alapvető gyakorlatok helyes megtanítása itt is döntő. Ilyenek a "plié",<sup>18./</sup> a temps levé sauté, a changement, valamint a többi kezdő ugrólépés. A későbbi években hiába állítjuk fel a követelményeket, ha nincs mire építeni. Felsőfokon különben is szerepelnek a különböző virtuosos ugrások, amelyekre csak azok a tehetséges növendékek képesek, akiknek különleges ugrókészségük van. Ilyen például a dupla saut de basque mindkét oldalra, amely az ugróforgás egyik legnehezebb formája.

Különösen nehéz feladatok a nagyugrások double alakjai. A táncosnak akkor van virtuosos ugrótechnikája, ha a gyors, apró ugrásoktól a virtuosos nagy ugrásokig mindent meg tud oldani. Természetesen a jó és szép ugrás nagymértékben függ a test felépítésétől és a táncos rugalmasságától, ugrókészségétől. Az egyszerű formákban elsajátított ugró elemek és ugró motívumok egyszerű, majd később kombinált formákban erősen fejlesztik a növendék tánckészségét is. Ezért fontos az allegro kombinációk jó összeállítása. Az összeállítás legfontosabb szempontjai: legyenek a kombinációk nagyon "táncosak". Ezt azáltal éri el a pedagógus, ha az ugrólépések természetesen kapcsolódnak egymáshoz. Tehát fontos, hogy "lábra jöjjön" a gyakorlat, mert így könnyű a nehezet is kivitelezni. Nem jó pedagógus az, aki a kombinációk összeállításában a gyakorlat célkitűzését nem veszi figyelembe. A "céltalan" gyakorlatösszeállítást az jellemzi, hogy az elemek nem kapcsolódnak egymáshoz, csupán egymás mellé vannak rakva. Az allegro kombinációnak is megvan a szerkezeti felépítése és célkitűzése. A jól kombinált gyakorlat kivitelezése kellemes és szórakoztató. Ha a főelemek közé közbenső kötőelemeket /pl. kis teps lié sauté-tombé-t/ iktatunk be, könnyebb a gyakorlatokat megoldani, az erőt adagolni és beosztani. A kombinációnak igen nagy nevelő értéke is van, mert fokozza a felfogóképesség gyorsaságát. Az a táncos, aki jó kombinációkkal nevelkedik, tanulás közben is jól koncentrálni, gyorsan "kapcsol", fűgén battiroz és jobban, maradandóbban memorizál. /Zaharov és Lavrovskij szovjet balettmesterek többször említették és elismerték a Nádasi-növendékek gyors tanulás-készségét./ A balettmester a felsőbb fokon főképp ritmikai problémákat és ujszinü feladatot ad a növendéknek, ha a nagy- és kis ugrásokat vegyesen, egy kombináció keretében kell megoldani. Ugyancsak érdekessé teszi a növendék számára a tanulást, ha ugyanazt a kombinációt többféleképpen variálják.

## Forgások.

A táncos technikai felkészültségének fokát forgástechnikáján mérhetjük le legjobban. Jó forgó csak az lehet, aki sokat és állandóan gyakorol. A pedagógusnak gondolni kell arra, - főképpen haladó fokon -, hogy az óra végén állandóan alkalmazzon forgásgyakorlatokat. A magasabb osztályokban sokféle forgásgyakorlat szükséges. A virtuóz forgástechnikát - állandó gyakorlat mellett - a forgások számának lépésről-lépésre való fokozásával lehet elérni. Ahhoz, hogy valaki a szinpadon 32 forgást folyamatosan adjon elő, szükséges, hogy a gyakorlóteremben jóval többet tudjon forogni. Ha valaki a teremben pl. 64 rond de jambe founttét "lekever", annak a szinpadon 32 forgás nem jelent nehézséget. Elengedhetetlen követelmény, hogy pas semboité, pas de bourrée, rond de jambe fouetté, á la seconde tour naponta szerepeljenek a gyakorlati órákon. A forgástechnika lényege először, hogy a relevéket kiegyensúlyozzák / a medence behuzása előre, nem pedig hátra történő kinyomással/, másodsor, hogy a test tengelyét tulfordulják, azaz merőleges helyzetbe hozzák. Általában nem szabad "kiszaladni hagyni a forgás lendületét" /különösen a pirouette tour sur le cou-de-pied-nél/, hanem mindig le kell zárni az V. pozíciót, és a befejezésnek biztonságot kell adni, amelyet azáltal is el lehet érni, hogy a forgás lendületét kis ugrásban oldjuk fel. Még a gyengébb táncos is elérheti, hogy egyensúlyát a forgás lendületéből egy alig észlelhető temps levé sauté-val visszaszerzi, úgy, hogy a variáció végén biztosan meg tud állni a megadott pózban. Amíg a leány a forgásban a szépségre törekszik, sokszor inkább pózokban fordul, addig a fiú a mennyiségre, az erőre megy.

A törzsmozdulatok bekapcsolása nagy mértékben színesítené és gazdagítaná a forgástechnikát, de e területen még ki kell kísérletezni az egyensúlyhelyzeteket, a kötési módokat és a befejező pózokat.

Alsófokon a forgást előkészítő mozdulatot, a preparálást helyesen kell megtanítani, a "képből egy tempóvétellel" megoldott forgásmód igen fontos szempont. Nézete szerint a tempóvétellelre haladó fokon nem szabad több időt hagyni, mint egy ütemrészt. Pl. "és"-re lendület, 1-re fordulat. A tour sur le cou-de-pied fordulatok után az egyensúly megtartását követelni kell a növendéktől, mert csak így lesz biztos forgó. De ezt a módszert is variálni kell. A forgás virtuozitása abban is megnyilvánul, hogy az egy lendületből vett forgások számát felfokozzuk. Ezt is csak fokozatos munkával lehet elérni. Alcinte elég egy preparáláshoz egy tour, majd kettő, három, négy, öt és hat, de mindig váltakozó lábra és mindkét oldalra. Ha a táncos eléri a hat fordulatot, ez már óriási teljesítmény, ez a jó táncos jellemzője. A különleges forgókészéssel rendelkező táncosok még igen nagy forgás-számot elérhetnek<sup>12.</sup>/ A fiúk nagy erővel és gyorsabban forognak, mint a leányok; a táncosnők virtuozitása a spiccforgásban jelentkezik.

#### Spicctechnika.

A virtuóz spicctechnikának szintén alkati előfeltétele van. A lábujjaknak lehetőleg rövideknek és egyforma hosszuknak kell lenniök. A gyakorlati tapasztalat az, hogy minél nagyobb valakinek a rüszkje, annál nehezebben spiccel. A csontos, izmos láb a legjobb spiccelő, mert jól lehet terhelni. Gyakorlással a rüszjt kidolgozható. Markáns, nagy rüszjt csak az adagioknál és a lábemeléseknél mutat, különben labilis. A se nem nagy, se nem lapos, hanem inkább közepméretű rüszjt a legjobb, mert ez fejleszthető, szépségét a kidolgozottsággal kapja meg. Nagyon sok "battement tendu"-vel lehet elérni a szép, de mégis erős lábfej kidolgozást a spicceléshez. A különböző "relevé"-k adják meg a szükséges erőt: a lassu emelkedés nyújtott térdel és gyors, ugrásszerű demi plié-vel. Fontos, hogy a spiccen-állásnál a testsúly ne csak a nagyujjon legyen,



hanem lehetőleg nyújtott lábfejjel mind az öt ujjat egyenletesen, arányosan terhelje. Ezek a szempontok a sorozatos spiccugrásoknál is /relevé nélkül/ fontosak, de itt a rüsztyöt nem szabad teljesen átnyújtani /lefesztetni/. A haladó fokon lévő növendéknek könnyebb a forgást spiccen végezni, mint féltalpon, mert kisebb a surlódási felület és kevesebb erőbe kerül. A jó magasba nyuló felsőtesttartás lehuzott vállakkal nagyon segít a forgás technikai megoldásában.

Művészetoktatás, táncosnevelés.

A növendék tudásának fejlesztésében a fokozatosság alapvető tanítási elv. Fontos szempont továbbá, hogy amit a növendék megtanult, azt szépen is csinálja. A sablonosságot már a tanítás folyamán kerülni kell. A régi, bevált szempontok és alapelvek alkalmazása ma is helytálló. A pedagógusnak nem szabad a növendéken kísérletezni; tudnia kell, mit hogyan és miért tanít. A klasszika képzési rendszere alapos és jó, s ezt kell finomságokkal kiegészíteni és változatossá tenni.

A technikai képzés mellett a repertoár táncok a tánckésztség fejlesztésére, valamint az előadókésztség kibontakoztatására alkalmasak. Ezek egyben általános szakműveltséget is adnak. A kilenc éves képzés utolsó évében a művészi fok elérése a cél. A tanár már csak magyaráz, sokkal kevesebb az alapvető technika javítása. A növendék pedig erre az időre érettebb, a kapott feladatot nemcsak megcsinálja, hanem előadja. Emellett a technikai virtuozitás is kissé háttérbe szorul. Nem az a lényeges pl., hogy a 32 forgást technikailag megoldja, hanem a kivitelezés módja, pl. a szép karvezetés, a fej tartása, a szem, a tekintet alkalmazása a fontos. A növendékek szinte az elődeiktől és egymástól is elveszik az előadásmód sok finomságát.

Felvezető oktatási rendszer.

A kilenc éves képzés folyamán a növendék megszokja a tanárt,

a tanár megszokja a növendéket. Ennek az előny mellett van hátránya is, mert sok esetben a munka ezáltal sablonossá válhat. Ilyenkor helyes a pedagógus-változtatás. Nádasi ezt a változtatást az utolsó három évben tartotta helyesnek. A tanítás minősége azonban minden fokozatban elsőrendű kell, hogy legyen. Általában az alsóbb fokon a legkiválóbb pedagógusokat kell alkalmazni, akik képesek arra, hogy a technikai alépőket pontosan és tökéletesen rakják le. A felsőbb osztályokban mind jobban előtérbe kerül a művészi szempont. Minden pedagógus másra jó, más- és más értéke van, és eszerint kell feladatokkal megbizni, hogy leghasznosabban fejthesse ki oktató-nevelő munkáját,

A növendékek általános szakmai műveltségéhez tartozik, hogy ismerjék a balett történetét, az operai balettek tartalmát, mondanivalóját, ábrázolásmódját. Ebben sokat segítenek a szakmai filmek.

#### A színházi tréning.

Amikor a növendék befejezte tanulmányait, valamelyik színházhoz kerül. Fontos, hogy a művész tréningben maradjon, megfelelő tréningvezető balettmester irányításával tartsa formában azokat az eredményeket, amelyeket elért és amelyek képessé teszik a színházban kapott művészi feladatok megoldására. A tágas, a virtuóz technika megtartása csak úgy lehetséges, ha a tréningvezető balettmester a maximumot kéri a táncostól, mert pl. a művészi produkciókban sem tudja megcsinálni a magas lábdobást, ha a tréningben ugyanezt alacsonyán csinálja. Ha nem fejleszti tágságát, visszaszűkül. De ha a naponta végzett tréningben a maximum elérésére törekszik, az esti fellépések alkalmával a nehéz technikai feladatok megoldása nem jelent problémát számára.

#### A klasszikus balett technikai rendszerének fejlesztése.

Az európai táncművelés legnagyobb művészeti rendszere a klasszikus balett. Technikai rendszere lezárt egész, de továbbfejleszté-

se lehetséges az általános esztétikai törvényszerűségek értelmében.

A szinpedi alkotások és az iskola kölcsönhatása is segíti a technikai rendszer fejlesztését. Minden kor alkotóművészete újabb és újabb technikai feladattal bővítette a képzési rendszer. Emellett minden balettmester a maga egyéniségén keresztül is sok finomsággal és részletek kidolgozásával gazdagítja és teszi változatosabbá a klasszikus rendszer egészét.

Nádasinek a balettművészet terén kifejtett működését a következőkben összegezhetjük: Nádasi jól tudta, hogy a szinpedi balettművészetet nem lehet magas szintre emelni, ha nincs jól képzett táncművész-utánpótlás. Pedagógiai érzéke már kora gyermekkorában megnyilvánult, amikor a Holzer-Spinzi balettstúdióban korrepetálta a gyengébb növendékeket. Majd mindezt, amit hosszú balettművészeti pályafutása folyamán tapasztalt, s amit mestereitől /Spinzi, Cecchetti, Guerra, Edvardova, Jegorova/ tanult, majd később a hazánkba látogató szovjet mesterekkel való tapasztalatcserékből, élményeiből leszűrte, érvényesítette pedagógiai munkájában. A hivatásos "pódium" művészet követelményeihez igazította oktató munkáját, művészeti eredményeit, élményeit gazdagon, rutinosan adta át tanítványainak. Ezekkel az eredményekkel és módszerekkel nemcsak művészeti, technikai, szinpedi fogásokra tanította meg növendékeit, hanem hivatásszeretetre, izlésre, művészetszemléletre, s arra a versenyszelleme<sup>19.</sup>re nevelte őket, amely "formában" tart és új célok, magasabb igények felé vezet. Ez a művészeti szellem szükséges ahhoz, hogy a táncművész minden egyes fellépésével igazolja tudását, szükséges a pálya megkivánta önfegyelméhez és művészhez méltó életfelfogáshoz.

Nádasinak korának azon mesterei közé tartozott, akik sokoldalú munkájukkal igazolták tehetségüket. A kiváló balettművész és koreográfus-

fus elsősorban pedagógusnak vallotta magát, és a balett mestere címet méltán érdemelte ki. Legnagyobb elismerése - kitüntetésein kívül -, hogy legtöbb növendéke mind a magyar, mind a külföldi színpadokon nemzetközi elismerést szerzett, igazolva a mester képzési rendszerének magas-szintvonalu eredményét.

## J e g y z e t e k

- 1./ Nádasi Ferenc eredeti neve Nágel Ferencz; anyja Nágel Klára, apja Cigel Jeromos /Pilot Pál hegedűkészítőnél tanonc/; apai nagyapja zenész, anyai nagyszülei vándorcirkuszosok. Egy fiutestvére volt, aki 2 éves korában meghalt. Nádasi nevelő- és keresztanyja, özv. Szávitsné, Holczeréknél /rég Károly u./ volt háztartási alkalmazott. Nádasi családi vonatkozásai: Első felesége Lieszkovszky Aranka; e házasságából született Éva nevű leánya. Második felesége Baum /Vulliet/ Marcella; e házasságából született Myrtille nevű leánya. Mindkét felesége koncert utjain partnernője volt. Nádasi hagyatékából az Állami Balett Intézetbe került illetőségi bizonyítvány-másolaton még Nágel Ferencz néven szerepel. Nádasi 1966 február 20-án halt meg. Diszszirhelyet kapott a Farkasréti temetőben.
- 2./ A Nádasi-hagyaték iratai között található az önéletrajz összefoglaló másolata: 65 éves, kezdi életrajzát. Így 1958-ban írta, feltehetően akkor, amikor operai balettigazgatói kinevezéséhez az Operaház igazgatóságának okmányait benyújtotta.
- 3./ Nádasi balettmesterei voltak:
- Holczer Jakab, a budapesti Nemzeti Színház és a bécsi Opera szólistáncosa, kitűnő karakter-táncművész, a Budapesti Fővárosi Orfeum koreográfusa és kb. egy 50 tagú saját táncgyűttes művészeti vezetője. A táncgyűttes ugynevezett "utazó" balettegyűttes volt, szemben az állandóan azonos színháznál működő ún. "operai" együttesekkel.
- Henriette Spinzi, Holczer Jakab partnere, majd felesége. Olasz származású, aki Cecchettivel együtt tanult Leprinél. A Holczer-Spinzi

balettstúdió /a régi Király utcában/ Budapest egyik legjobb iskolája volt.

Enrico Cecchetti /1850-1928/ Leprinél Firenzében tanult, táncos családból származott. A milánói Scala szóltáncosa, majd 1887-1902-ig balettmestere; 1887-ben Pétervárott a Mariinszkij Színház vendégmestere, itt együtt működött Marius Petipas-val; 1892-től a cári balettiskolában is tanított. Szoros munkatársa volt Gyagilevnek is. Növendékei voltak: Fokin, Pavlova, Karszavina, Nizsinszkij, s rövid ideig Nádasi is.

Eugenie Edvardova 1882-ben született, orosz származású balettművész, majd balettmester. Jónevű balettstúdiót tartott fenn Berlinben, majd Párizsban /1935-1947/ s végül New York-ban. 1917 -ig a Mariinszkij színház primabalerinája. Mint balettmester pedagógiai munkájában a klasszikus tradíciókat magas színvonalon adta át növendékeinek. Férje Der Tanz c. folyóirat szerkesztője volt az 1930-as években. Ljubov Jegorova orosz származású balettművész, előbb a Mariinszkij Színház szólistája, majd 1923-ban iskolát nyitott Párizsban. Sok neves művészt adott a nyugat nagy színházainak.

Guerra Miklós 1862-ben Nápolyban született. Ott kezdte meg klasszikus balett-tanulmányait Arniolo Amaturó mesternél, s neki köszönhető tehetsége kibontakozását. 17 éves korában a milánói Scala szólista balettművésze lett. A későbbi évek folyamán fellépett Pétervárott, Párizsban, Londonban és New Yorkban. A Bécsi Operánál működött mint szóltáncos és balettmester, amikor hasonló minőségben meghívást kapott a budapesti Operától. A meghívást elfogadta, és 12 éven át működött a budapesti Operaháznál. A magyar balettművészet sokat köszönhetett balettmesteri működésének. Keze alól egy egészen új, jól képzett, hivatását szerető és fegyelmezett művészegyüttes került ki.

Mindezt Guerra elsősorban magasszintű szakmai tudásával, elmélyült művészi munkájával érte el. Mind a színházi közönség, mind művésztanítványai nagy elismeréssel adóztak művészetének, megbecsülték és tisztelték. Szólótáncosként különböző szerepekben lépett fel, s mint koreográfus mintegy 16 új balettművel gazdagította az akkori balettszínpad repertoárját. Az első világháború kitörésekor nem tért vissza Budapestre, előbb a milánói Scalaban, majd a bécsi Operánál, a párizsi Nagyoperánál, s az Opera Comique-nél dolgozott mint koreográfus és balettmester. Párizsból ismét visszatért Olaszországba és ott halt meg 1942-ben.

- 4./ Nádasi egyrészt mint operai előadóművész, másrészt mint koncertező táncos három nagyobb szabású turnén vett részt. Az első turnén - operai működését megelőzően, /1900-1912/ - Holzerék kb. ötven tagú táncsoportjával a következő helyeket járta be: Temesvár, Pétervár, Lemberg, Moszkva, Kiev, Krakkó. A második turnén /1920-1927/ Nyugat-Európa nagyobb városaiban lépett fel. A harmadik turnén /1930-1936/ szintén Nyugat-Európa jelentősebb nagyvárosaiban koncertezett. /Prága, Chemnitz, Zürich, Stuttgart, Würtemberg, Anvers, Essen, Berlin, Hamburg, ismét Anvers, Kiev, Nürnberg, ismét Hamburg, Leipzig, Dortmund, Köln, Dresden, Aachen./
- 5./ Koncertjeire a kamaratáncok koreográfiáit ő készítette /Sporttanz, Sonne, Liszt rapszódia, Marionette jelenet: Lange Kerle, Tanz im Badeanzug, Fridericus perádé/. Az Allami Balett Intézet növendékeit három alkalommal /1954, 1957, 1961/ készítette fel vizsgakoncertre. A vizsgakoncerteken a következő koreográfiái kerültek bemutatásra: Kötéltáncosnő, az Infánsnő c. balettből, Chopin: Cisz moll keringő, Milhaud: Fietalság, bolondság - pas de deux, Mendelssohn: Pas de trois, Franck: Psyché és Eros, Chopin: A költő és ábrándja, Delibes:

Sylvia - részlet, Borodin: Poloveci táncok, Verdi: Tarantella,  
Massenet: Vidám kisértetek /táncjelenet/.

6./ A régi Andrássy uton /a mai Népköztársaság utja 25. I.e./ volt a  
Nádasi Balett Studio. Ennek a balett-teremnek az Állami Balett  
Intézetben ma is Nádasi terem a neve.

7./ A NBS-ből és az Operaház balettiskolájából kerültek ki: Patócs Kató,  
Tatár György, Pásztor Vera, Vashegyi Ernő, Szarvas Jánina, Kovács  
Nóra, Rab István, Csinády Dóra, Ósi János, Lakatos Gabriella, Havas  
Ferenc, Kun Zsuzsa, Fülöp Viktor, Müller Margit, Ugray Klotild, Som  
Gizella, Végvári Zsuzsa, Eck Imre, Balogh Ágoston, Tóth László, Éhn  
Éva, Kerde Mária, Mák Magda, Szilágyi Mihály, Baross Natália, Czech-  
ner Julia, Kaszás Anna, Blanár Ágnes, Gál Éva, Hegedüs Györgyi,

Nádasi volt a mestere az Állami Balett Intézetben a következő végzős  
növényeknek: Ángyási Erzsébet, Boross Erzsébet, Menyhárt Jaqueline,  
Miklóssy Margit, Orosz Adél, Szumrák Vera, Wellisch Annemarie, Kőren  
Tamás, Pethő László, Róna Viktor, Czére Éva, Dévényi Edit, Gombkötő  
Erzsébet, Kiss Erika, Kolozsvári Dóra, Dterbe Zsuzsa, Widinszky Mária,  
Budavári Rudolf, Gaál Jenő, Perlusz Sándor, Péter László, Saláth Lajos,  
Sipeki Levente, Karl Mária, Nagy Katalin, Pártai Lilla, Farkasházy Klá-  
ra, Nádasi Myrtil, Bognár Ildikó, Handel Edit, Sterbinszky László, Nagy  
Zoltán, Imre Zoltán.

Tréningvezető mestere volt a következő operaházi művészeknek: Vera  
Ilona, Bordy Bella, Szalay Karola, Bartos Irén, Hamala Irén, Rác



Boriska, Erdélyi Alice, Géczy Éva.

- 8./ A gyermek-balet mesternője: Köszegvári Margit /"Titi" művésznő/.
- 9./ A gyermekrepertoárt tanította: Horváth Margit.
- 10./ Bathó Borbála 1925-től heti 22 órában összevont oktatási módszerrel tanította az eleni iskola I-IV. osztályát a koradélutáni órákban, majd 1949-től Balogh Györgyné tanítónő oktatta az eleni, ill. általános iskola első osztályait.
- 11./ A korrepetáló tanárok a budapesti áll. előkészítőtanfolyamon készítették fel a balettnövendékeket magánvizsgára. A vizsgák júniusban voltak. Tanfolyamigazgató Dr.Czech Valdemar volt; tanárok: Pálos Margit /magyar, német, történelem/, Torockói Lujza /földrajz, természetrajz, ének, rajz/, Torockói Kornélia /számтан, fizika, vegytan/, Dombóvári Nagy László ref. tanár, Bathó Borbála r.kat.hittan.
- 12./ Az Állami Balett Intézet első igazgatója: Lőrinc György, iskola igazgatója: Dr.Krémer Erzsébet; második igazgatója: Hidas Hedvig, iskola igazgatója Dr.Bogdány Ferenc.
- 13./ Szovjet vendégek, akikkel Nádasinak kapcsolata volt: Leonid Lavrovskij, Rosztiszlav Zscharov, Assaf Messerer, Vaszilij Vajnonen, Michael Gebovics, Natalja Dudinszkaja, Alla Seleszt, Konstantin Szergejev, Rajna Sztrucskova, Gallina Ulanova, Maja Pliszeckaja.
- 14./ Nádas működése idején az Állami Balett Intézet gyakorló termei: Népköztársaság utja 24 és 25.
- 15./ Nádas írásos művei: Hindu tánc, Táncművészet, 1951. I. évf. 2.sz. 17-19 lap; Blasis, a balettpedagógia megalapítója, Táncművészet, 1954 IV.évf.4.sz. 114-117 lap; Balett és karaktertánc a versói VIT-en, Táncművészet, 1955. V. évf. 9. sz. 393-399 lap; Guerra Miklós, Táncművészet, 1955. V. évf. 12. sz. 559-561 lap; A klasszi-

- kus balett és emeléstán óra, cikk "A balettművészet felé" c. könyvben, Budapest 1961 113. lap, fotók a 67., 103., 108. és 120. lapon; Methodik des klassischen Tanzes c. könyv társszerzője, Berlin 1964.
- 16./"A hetvenötéves Magyar Állami Operaház" c. könyv, Budapest 1956, 86-87. lap.
- 17./Az interjú Dr. Lugossy Emma készítette 1964 novemberében; fotófelvételek: Gonda György. Nádasi betegsége miatt 1962-ben nyugdíjba ment s fokozatosan visszavonult a művészeti élettől. Volt növendékei, a balettszínpad neves művészei és kollegái azonban gyakran megkeresték otthonában szakmai kérdésekkel. Egy ilyen beszélgetés alapján került sor a hosszú balettoktatói tevékenységéből leszűrt tapasztalatok összegezésére.
- 18./A plié-ről az volt a mester véleménye, hogy nincs ugrás plié nélkül. Az allegro első gyakorlataként volt egy speciális "Nádasi-plié" bevezető gyakorlat, a nemcsak demi, hanem grand plié-ből indított ugrás.
- 19./A versenyszellemmel tartotta ébren növendékeiben az egyre jobb eredményekre való törekvést. A legjobbakat, a legszorgalmasabbakat kis arany érmével jutalmazta. Hivatkozunk itt pl. Éhn Éva aranyérmére, melynek az egyik oldalán a növendék neve van /Éhn Éva/, a másikon: "szorgalmáért Nádasi mester, M.kir.Opera " és a dátum /1934.VI.12./

Nádasi bemutató balett órája Zaharov szovjet  
mester számára, 1952. jan.18.

RUDGYAKORLATOK

- 1./ Gr.plié-relevé: I.poz. és előrehajlás  
II.poz. és hátrahajlás  
V. poz. és kidőlés jobbra  
IV.poz. és rud felé hajlás  
Átfordulás és u.ez ism. a másik old.-ra.
- 2./ Battement: B.tendu pliével 2 előre  
b.tendu plié nélkül 4 előre  
ismétlés oldalra, hátra, oldalra  
b.tendu jeté pliével 2 előre  
b.tendu jeté plié nélkül 7 előre  
ismétlés oldalra, hátra és oldalra
- 3./ Rond de jambe: R.de j. par terre 2 lassan  
" " 3 gyorsan  
Ugyanezt megismételni  
Gr.rond de jambe jeté 4  
R.de j. en l'air 2 lassan  
" 3 gyorsan  
4.-re szünet: prep. és tour /2 ford/  
Az egészet visszafelé ismételni,  
majd gr.r.de j.par terre és átfordulás
- 4./ Fondu: 1 fondu előre, plié és demi rond oldalra  
-- oldalra " " hátra  
-- hátra " " oldalra

1 fondu oldalra, plié és demi rond előre  
1 soutenu 45°-on és 1 soutenu 90°-on  
előre, oldalra, hátra és oldalra

- 5./ Frappé: 4 frappé előre, oldalra, hátra és oldalra,  
2 flic-flac  
4 double frappé  
2 flic-flac  
6 petit b. sur le cou de pied előre eff.  
posé és 6 p.b.sl.c.de pied visszafelé,  
átfordulás és az egészet megismételni a má-  
sik oldalra
- 6./ Gr.temps relevé: előre, átvezetni hátra eff.,  
passén át hátra écarté,  
gr.t. relevé hátra, átvezetni előre eff.,  
passé és előre écarté
- 7./ Rud adagio: Développé előre, oldalra, passén át gr.dev.  
eől eff.,  
Développé oldalra, hátra át gr.dev.hátra  
écarté  
Développé hátra, oldalra, passén át "hátra  
eff.  
Développé oldalra, előre, passén át "hátra  
előre écarté
- 8./ Gr.battement: 2 gr.battement előre, majd hátrahajlás,  
ezt 4-szer ismételni  
2 gr.battement hátra, majd előre hajolni,  
ezt is 4-szer ismételni

## KÖZÉPGYAKORLATOK

ADAGIO: V.pos.relevé, developpé á la seconde, tour lent 1/8 fordulatokkal en dedans, a 8.-ra átfordulni attitude croisé-ban, pas de bourré prep. 2 tour sur le cou de pied, érkezés: cr.att. VI.port des bras,prep. és 2 tour en dedans,écarté hátra a jobb lábbal, passé cr.att.tour lent en dehors 1/8 fordulatokkal, közben cr.att.-ből passén át póz-változtatás eff.előre, relevéből tombé a jobb lábba előre, majd pas de bourré prep. 2 tour sur le cou de pied en dehors befejezés IV.pos. bal lábon plié.

### Allegro gyakorlatok:

- 1./ Entrechat és échappé /ismétlés/
- 2./ Glissade, ballonné battu, coupé, double rond de jambe, 1 assemblé hátul zárva, pas emboité en tournant, 1 assemblé előre zárva, 1 changement 1/2 fordulattal.
- 3./ Glissade, assemblé,entrechat, t.sauté, coupé, pas de bourrée, sissone ouvert III arabesque és assemblé-vel, hátra zární.
- 3./ Jeté, temps levé sauté, assemblé croisé hátra, sissone cr.attitude.
- 4./ Glissade, pas de chat, pas de bourré en tournant, temps lié sauté /90<sup>o</sup>/ előre, kis pas de chat, coupé, jeté balra croisé-ban.
- 5./ Glissade, assemblé, sissone III. arabesque-ben, sissone ouvert écarté hátra, pas de bourrée és 2 tour.

- 6./ Sissonne tombé, pas de bourrée, chassé, jeté passé, chassé hátra, jeté traversé, renversé, kilépéssel II arabesque, chassé, développé elől écarté-ban, tombé-val indított pas de bourrée, kilépés att.croisé /mindkét kart hátra/, renversé előre és failli hátra.
- 7./ Glissade, pas de chat, pas de bourrée en tournant, failli, pas de chat.
- 8./ Glissade, fouetté, átlépés és double rond de jambe en l'air, kilépés eff. arabesque, chassé, fouetté hátra és relevé attitude croisében.

DIAGONAL: Sorozatban: glissade-jeté /nyújtott és behuzott lábbal váltokozva/

Chainé gyors tempóban /és körben is/

## Nádasi működésével foglalkozó irodalom

Állami Balett Intézet Évkönyvei, Budapest 1950-1970

Csizmadia György: A 70 éves balettmester, Muzsika 1963 VI. évf.12.sz.

Knaurs: Balettlexikon

Kun Zsuzsa: Nádasi Ferenc, Muzsika, 1966. április

Lőrinc György: Nádasi Ferenc 60 éves, Táncművészet 1963. október

Lőrinc György szerkesztésében: A balettművészet: felé, Bp.1961.

Vályi Rózsi: A magyar balett történetéből, Budapest, 1956.

Vályi Rózsi: A balettek könyve, Budapest, 1961.

Vályi Rózsi: A táncművészet története, Budapest, 1969.

### Mellékletek

#### 1./ Nádasi saját kézirata:

Megjegyzés: foette = fouette

Balett-tanterv a VIII. évfolyam számára, 1955/56-os tanév

#### 2./ Nádasi balett-bemutatóórájának leírása.

A bemutató órát 1952. január 18-án tartotta Zaharov szovjet balettmester látogatása alkalmával.

#### 3./ Nádasi-balettgyakorlatok lejegyzése Lábán-kinetogrammal.

Adagio a,b, Allegro a, b, c, d.

## Ferenc Nádasi, the Ballet-master

Emma Lugossy

The ballet-pedagogical activity of Ferenc Nádasi /Kossuth Prize laureate and Merited Artist of the Hungarian People's Republic/, lasting from 1935 to 1962, marked the beginning of the prime of Hungarian ballet art. He was one of those great artists of his age who justly deserved recognition and the ballet-master's title.

He commenced his career as a performing dancer, soloist at the ballet-ensemble of the Hungarian State Opera-house. As a "touring" artist he visited several cities of Europe, achieving great success everywhere. During his colourful and strenuous course of life he got in touch with several celebrated dancers and ballet-masters of his time. In Budapest he studied under Henriette Spinzi and Jakob Holzer, in St. Petersburg he was a pupil of Enrico Cecchetti. It was there that he saw how Nijinsky, Pavlova and Karsavina prepared for their tasks. During his tours Nádasi attended to classes of Edvardova and subsequently of Egorova. While working at the Budapest Opera-house he studied under Guerra and Smeraldi. His functioning as a ballet-master gave him opportunity to establish close connections with outstanding Soviet dancers, choreographers and ballet-masters /Ulanova, Pliesetzskaya, Selest, Lavrovsky, Ponumariov, Messerer, Voinonen, Dudinskaya, Sergeyev, Strutchkova/. These connections enabled him to obtain plenty of experiences and renew his vigour for the benefit of his high-level activity as ballet-master.

Four turning points of his career are being emphasized:

- In 1935 Nádasi became ballet-master at the Hungarian State Opera-house.



Within this renowned institution he could undertake the educating of future ballet dancers. At the same time he established his Ballet Studio, thus contributing to the bringing up of a new generation of dancers, for he knew that the development of Hungarian ballet theatre depends on a sufficient number of well-trained, young dance artists.

The next turning point was 1950, when the Hungarian State Ballet Institute was established, and Nádasi became leading professor at the faculty of "classical ballet and lifting". His work in this pedagogical institute opened up new vistas for his endeavours concerning the new generation, those endeavours he had commenced at the Opera-house and at his own Ballet Studio. The artist who learned under Nádasi achieved great success not only in Hungary, but abroad too, - thus proving how excellent a pedagogue Nádasi was. Out of the essay it becomes evident that Nádasi was an excellent choreographer as well. The next two turning points of his career resulted out of his already mentioned activities. In 1954 he was elected president of the Association of Hungarian Dance Artists. Thus, he fulfilled a very important, leading position in Hungarian public life in general, and in ballet art in particular.

In 1958 Ferenc Nádasi was appointed director of the Ballet Ensemble at the Hungarian State Operahouse.

In 1962, on account of his bad health he retired. But even thereafter people visited him frequently at his home, just opposite the Budapest Opera-house. His former students and colleagues came, several Hungarian and foreign artists, the experts on ballet. The author of the present study was also there at these friendly meetings and got acquainted with Nádasi's principles concerning ballet-methodology.

- Based upon his vast experience in life, Ferenc Nádasi expressed his opinion that a successful ballet career may be commenced only in the

early childhood. Thus, the physical abilities, the facility for dancing can be best developed. At an early age the body can be moulded. Professional knowledge can be obtained on a high level only by many years of systematic, hard work guided in accordance with pedagogical and artistic aims and together with methodological practice. - Starting from the basic foundations, perfection can be reached only by gradual progress. The fortress of knowledge may be built only upon solid foundations. All the material learned becomes a part of one's habit, and if there occurred a mistake, it is very difficult to correct the bad habit. - Thus, everything has to be studied with patience and exactness: the proper posture, the diversity of movements and of the parts of the body, the nice adagios, the sprightly allegros, the virtuosity of big jumps, the technique of dancing sur les pointes and of spinning. The students will achieve better and better results as they master nice posture, fine aplomb, readiness to leap and spin. In the course of such a training the body will possess fine muscle-tone, excellent physique and will become a sensitive instrument ready to express Art. - And when the students, having accomplished their studies, enter the world of professional dancing, practicing has to be continued day after day to keep the technique of dancing fresh and to prove by each performance that the previously achieved results and successes were justified.

The problems of methodology give us insight into the struggles which are attached to a ballet career. The notes which complement the essay render an even fuller view of Ferenc Nádasi's life. Thus, we learn about his connections, his manifold artistic activities and, last but not least, about the development of ballet education both at the Opera-house and at his private Studio. Finally, we become acquainted with the facts concerning institutional, artistic-pedagogical instruction in its first phase of realization.

VIII. Oct. Sept. October November December 1955

Heffo	Bas cicaux	Fete foma class foma	Sissome Cawet bathu
Keda	Tibouchou kibe	Pironette foma koi	Tibouchou temps bar, lantern
Senda	chames spitou kibe	Preu por valokotissal	ii. arab. prban wegerewe (trab.)
Quit.	Anteclatris de Cole ca tou	Artitude 2 touval	
Peutek	q. foette au trument	spite	
Lomb	entelon & entedans 1/4. Tou		Sissome Cawet bathu en trument ii foma ismette
Heffo	Tour degage kibe	Tour degage kibe	fete par terre en trument
Keda	Tibouchou spitou kibe	1-2 pitoral	diagonalba
Senda	fete entolacce Dathu	Rond de ambe foette ii. arabesque 2 touval	spite
Quit.	Sissome Cawet bathu en trument 45° 90° T.	90° 1/2 daral	
Peutek	Tour amfonde kibe	Gr. Cubrivi kb. Koub.	
Lomb	90° scupt	Rms de jamb. en l'air	
Heffo	Poque kibe spitou	Sainte 90° duplain	
Keda	Gr. Cabriol foette T.	Tour p.e.p. 3 fouvalatte	L. trument
Senda	Sissome Cawet bathu en trument ii foma	adagibber	
Quit.	Tour degage kibe	I. arabesque 2 touval	
Peutek	Tour pique kibe 1-2	spite	
Lomb	Tour pique kibe 1-2	Gr. Cabriol i bathu koub.	
Heffo	Tour de trume spitou a la seoyd 2 touval	Rauorse a ii. arabesque	L. trument
Keda	spite	spite	
Senda	Gr. Cabriol kb. Koubia Datta Kombinatia		
Quit.	foeta		

VIII. 1954.	Tama'i	Febwar	Marsius	Aprilis	1956.
Heflo	Reverse forjama-tosau p.d. B. val. ca'compensal. 2/4.	Saint de Basque 2 <sup>e</sup> Journal	Saint de Basque 2 <sup>e</sup> Journal		
Kedd		Pas de chat a tournant tête spite			
Liende		Gr. Fete pas de chat, fin.			
Pint.					
P'itch					
Loub					
Heflo					
Kedd					
Liende	Tourek s.c.p. 3 tou allegre-ba	Pour a' la seconde sainte finch	Pour preparatiou pas de tournant kôbe		
Pint.					
P'itch	agrainch of la'hou Balloue spite	Pas de chat en toum. Rombinalva	Champs bb. kartartinal spite		
Loub.	Gr. Lissome better a toum				
Heflo	Gr. Lissome better fakin				
Kedd					
Liende					
Pint.					
P'itch	Reverse of la'hou Balloue spite	Reverse croise spite	Rind de jamb. fette diagonalba spite		
Loub.	Gr. Cabriel fette diagonal spite	Gr. Fete en toum comp. fete			
Heflo					
Kedd					
Liende					
Pint.					
P'itch	Reverse of la'hou Balloue spite	Gr. Fette en toum spite	2 bis sainte de Basque 1 may saint de Basque kôbe		
Loub.	Gr. Lissome better fakin				

H' esca' amoy a'vade'k'ere  
 H'oy'no' i'vunno' e'k'he'k'ite' ca' e'ce'ep'i' w'it'p'ara'

VIII. 1954 Marsius  
 1955. Sept. 1. ca.

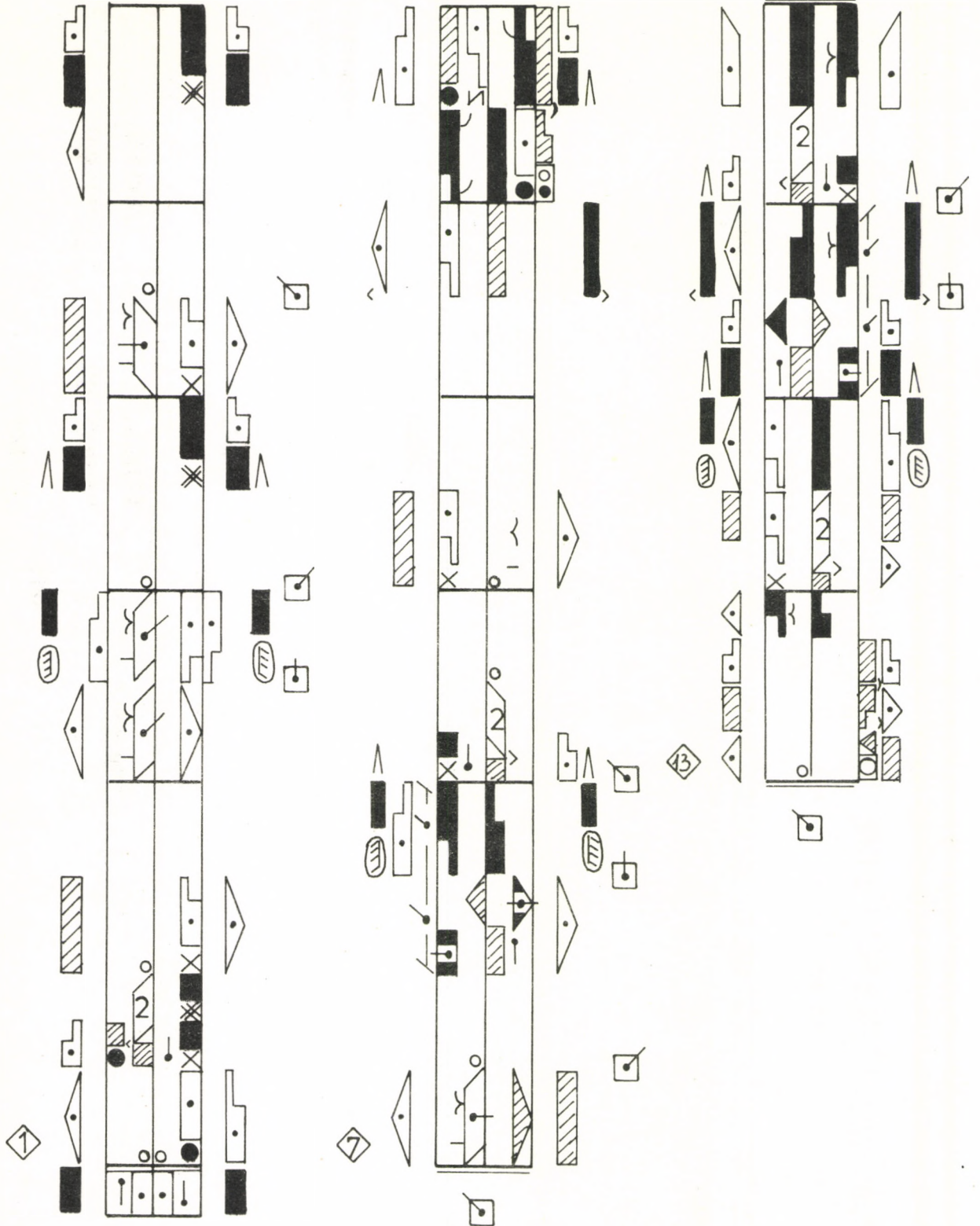
Adagio

a)

$\text{♩} = 60$

The musical score is presented in three systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system includes a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a rehearsal mark  $\diamond 7$ . The second system features a rehearsal mark  $\diamond 16$  and a diamond-shaped box containing the number 3. The third system includes a rehearsal mark  $\diamond 3$ . The score is annotated with numerous performance instructions, including accents, slurs, and dynamic markings like  $\text{p}$  and  $\text{f}$ .

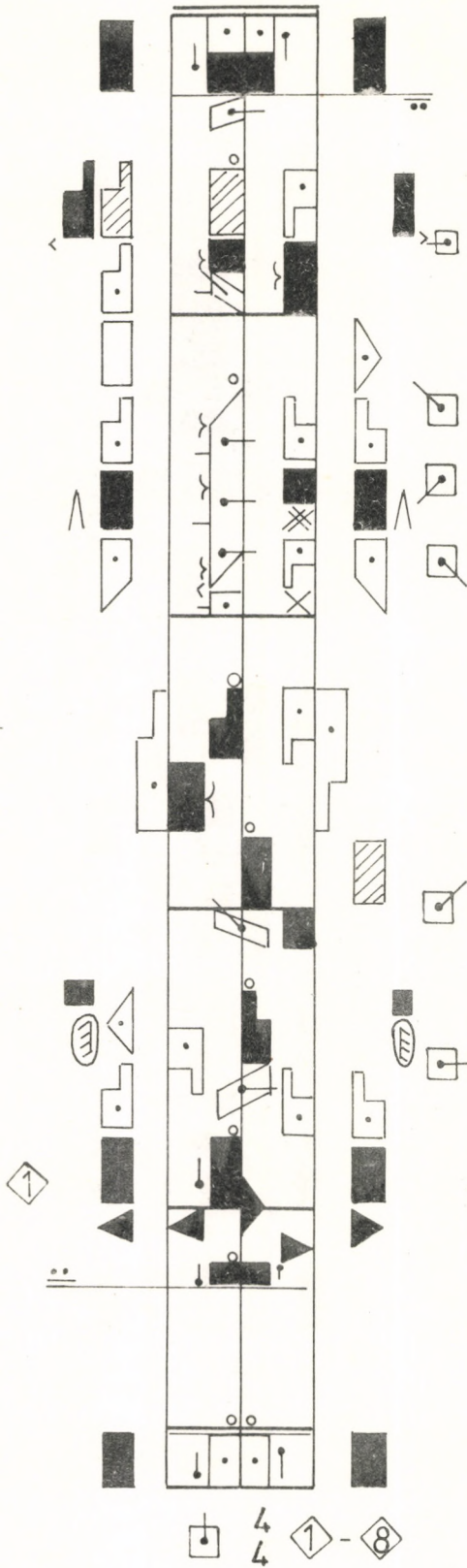
b)



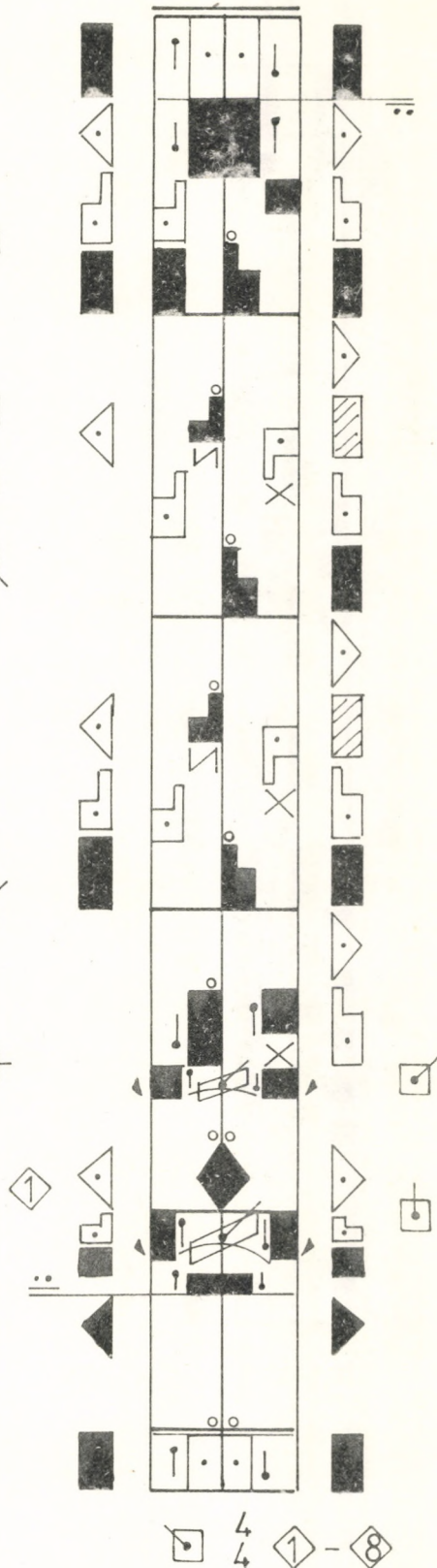
$\psi = 60$

$\frac{4}{4}$  1 - 16

c)

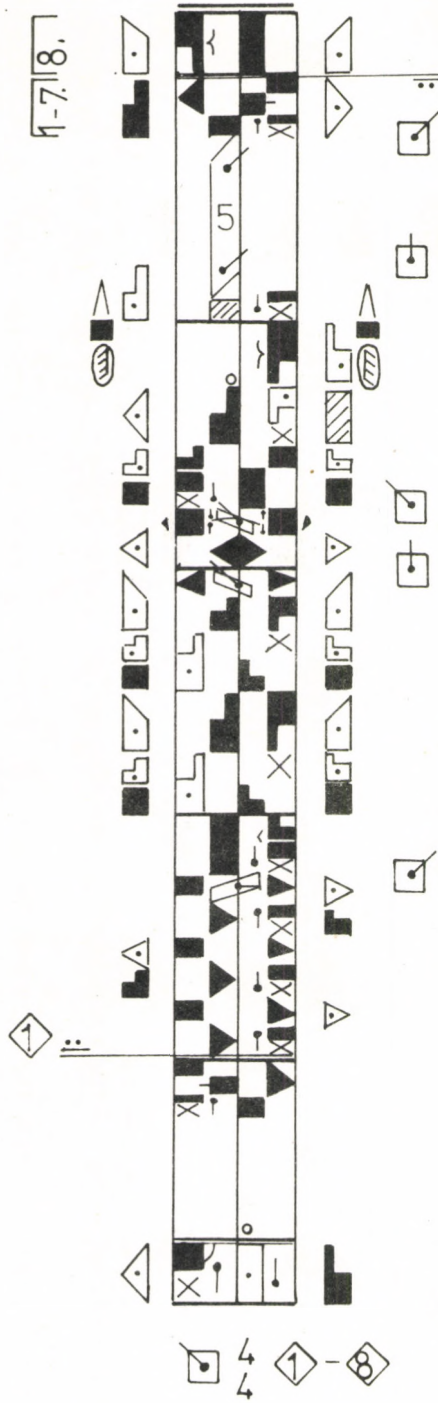


d)

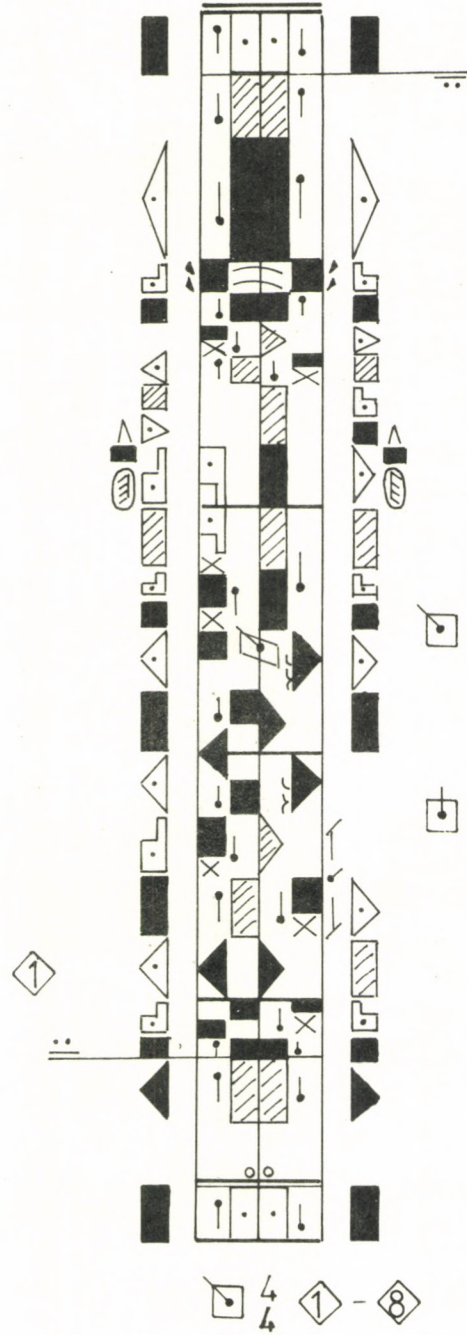


Allegro

a)



b)





## AZ IMPROVIZÁCIÓ A TÁNCPEDAGÓGIAI GYAKORLATBAN

Merényi Zsuzsa

### Az improvizáció fogalma és előfordulása a tánckulturában

Az improvizáció elnevezés a latin *improviso* szóból ered, amely "előre nem látott"-at jelent. Magyarul rögtönzésnek nevezzük, ami alatt előkészítés nélkül történő műalkotást értünk. Az improvizációra a művészi tükrözés törvényszerűségei ugyanugy érvényesek mint a műalkotásra általában. A tánc-rögtönzés a táncos mozgáskészletéből áll, akár az adott pillanatban tudatosan válogatja ki az egyes mozdulatokat, akár motorikus, esetleg régóta nem használt beidegzések vagy vizuálisan rögződött emlékképek kerülnek benne felszínre.

Az improvizáló készség tehát nem valamilyen misztifikált tudatalattinak kivetítése. A már egyszer megélt mozdulat külső inger hívásának, a tánc tér és a zene együttes hatásának engedve jelenik meg.

Az improvizáció a közhasználatu táncokban ez életben tartó erő; minél szélesebb a táncsal élő társadalmi szféra, annál több improvizatív jellegű táncsal találkozhatunk. Ilyenek a közhasználatu néptáncok és társastáncok, melyekben a táncosok kedvükre járják, gazdagon variálják a nekik ismerős tánc lépéseket, akár tanulással sajátították el azokat akár hagyományozás útján tették magukévá. Amint a szabadon táncolás lehetőségét tánc tanár, vagy valamilyen illemszabály korlátok közé szorítja, az improvizáció helyét a kötött koreográfia foglalja el. Ez a folyamat az olasz reneszánsz udvari táncok esetében fokozatosan, kb. 100-150 év alatt ment végbe, míg pl. a francia néptánc udvari adaptálásakor ez a folyamat lényegesen rövidebben zajlott le.

Amint egy tánc ilyen módon elveszíti eleven életét, rögzített koreográfia formájában még egy ideig fennmarad, majd lekerül a tánc-

rendről, mint olyan táncforma, amely nem tud az új idők izlése szerint megújodni. Az improvizáció jellemzője, hogy mindig esetleges, személyhez kötött és megismételhetetlen. Mint ilyen a közhasználatu táncokban betöltött szerepe mellett a koreográfus munkájában is megtalálható. A koreográfusok alkotómódszere különböző, de akár a zenei, akár a képi, akár a dramaturgiai oldalról indul el az alkotó, a mozdulatok válogatásakor rögtönzések során jut el a legmegfelelőbb táncmegoldásig.

A színpadon, a táncelőadóművészi gyakorlatban, esetlegessége miatt nincs helye az improvizálásnak. Igaz, Duncan egyszer-egyszer megengedhette magának ezt a fényűzést, hogy alkotását a közönség szemelátára hozza létre. Tánctechnikája, a "természetes mozgás", kockázatmentes volt; egyedül lépett a színpadra, és csak önmagáért felelt. Ezen túlmenően skrupulusmentes, fanatikus hite abban amit előad - melyet egy lelkes, eszméiért rajongó közönség még táplált is - bátoríthatták fel a színpadi rögtönzésre. Tekintsük őt ebben a vonatkozásban is a tánc történet egyszerű jelenségének. Akik ebben a kezdeményezésében utánozni kívánták, már korántsem részesültek az övéhez hasonló ünneplésben. A színpadon csak kötött kompozíciónak van helye, mégis találkozhatunk olyan művel, ami úgy hat ránk, mintha ez előadással egyidőben születne meg. Például Maurice Bejart II triomfi című balettjében a ker szereplői improvizálók benyomását keltik. Ettől rendkívül impressionálók és mozgalmassak a csoportjelenetek. De ez a hatás éppen nem improvizáció, hanem egy hihetetlenül aprólékos, személyre szólóan kidolgozott koreográfia eredménye.

A tánc tanításban - mindenütt ahol ilyenről beszélhetünk -, minditt jutott hely az improvizálás számára. A reneszánsz táncmestere éppen úgy, mint egy mai néptánc tanár, azt tartotta legjobb növendékének, aki - ahogy mondani szokás - anyanyelvi szinten sajátította el a tánc

nyelvezetét. Egyedül a klasszikus balett iskolája nem hasznosította az improvizálást a maga gyakorlatában, és nyomában a társesági táncok tanítási módszerében is háttérbe szorult.

Az improvizáltatás pedagógiai értékét a mozgásművészek<sup>1./</sup> ismerték fel, gyakorta jelentőségét túl is értékelve, és ez korántsem véletlen.

A mozgásművészet mozgalma a századfordulón indul el és zászlóbontása Európában századunk első két évtizedére esik. Amikor a polgári társadalom válsága nyilvánvalóvá vált, a kor haladó gondolkozású művészei szembehelyezkednek a polgári művészettel, és annak intézményeivel. Alkotóműhelyeikben megvitatják az új tudományos eredményeket, az új társadalmi eszméket. Közösségekbe tömörülve pártolón fogadják egymás művészetforradalmasító kezdeményezéseit. Ebből a pezsgő, politizáló, avangard művészeti közéletből nincsenek kirekesztve az "új tánc" apostolai sem. Festők, írók és muzsikuskok társaságaiban látjuk a mozgásművészet egy-egy vezéralakját. Első sikereiket is ebben a körben aratják. Itt hallhatnak a freudizmusról, a reformpedagógia mozgalmáról, és tanui annak, amikor a képzőművészek szembehelyezkednek a művészetpedagógia akadémikus gyakorlattal. Az új eszmék, és elsősorban a művészeti nevelés reformelképzeléseinek hatására bontakozik egy új tánc tanítási koncepció a mozgásművészek iskoláiban.<sup>2./</sup> Ugy vélem a reformpedagógia szerepét e koncepció megértéséhez érdemes külön is megvizsgálni, különleges tekintettel az improvizáltatás gyakorlatára.

#### Reformpedagógia és táncművészeti nevelés

A reformpedagógia mozgalma az U.S.A.-ban és Németországban volt a legtevékenyebb századunk első éveiben. /Nem véletlen, hogy az "új tánc" is ebből a két országból indul el! / Programjából ehelyütt azokat a gondolatokat emelem ki, amelyek közvetlenül kapcsolatosak témámmal.<sup>3./</sup>

A reformpedagógia képviselői bírálják az élet és iskola közötti szakadékat, a konzervatív, racionalista módszerű iskolát. A mozgásművészek a testnevelés elégtelenségét, a mozgáskultúra alacsony színvonalát bírálják. Felismerték a dolgozó nők /ekiknek száma a század első évtizedében rohamosan nőtt/ és a gyári munkában elcsigázottak egészségtelen életmódját.<sup>4./</sup> A társadalmi ellentmondások megoldásához a maguk módján kívántak hozzájárulni, vagy, hogy pontosabbak legyünk, inkább valamiféle kiegyensúlyozási szándék vezette őket, amikor a szabad mozgás gyakorlását hirdették. A csak "dresszura" útján elsajátítható klasszikus balettot és sportot alkalmatlannak találták egy szélesebbkörű mozgáskultúra eléréséhez, helyette a gimnasztikát javasolják. Olyan gimnasztikát, amelyben a szabad, kötetlen mozgáslehetőségek is helyet kaphatnak.

A reformpedagógia azt követelte, hogy az iskola induljon ki a fejlődési és mélypszichológia eredményeiből, építsen a gyermeki sajátosságokra, ne a felnőtt által ideálisnak tartott magatartásformákat erőszakkal rá a felnövekvő generációra, ehelyett az egyéni képességek kibontása kell a nevelés célja legyen. Az önmegvalósításra felkészített gyermekekre építik egy alkotó és közösségi társadalom eszmei képét. Freud eredményeitől inspirálva nagy súlyt fektetnek a gyermeki alkotókészségre. A gyermek spontánul megnyilvánuló érdeklődését, fantáziáját, játékkészségét használják fel a nevelés céljaira.<sup>5./</sup> Az aktív művészeti tevékenységnek helyt kérnek az óvodában és az iskolában. A német expresszionisták ehhez az elképzeléshez a gyermekrajz kreativitásának felfedezésével járultak hozzá. Dalcroze a természetes ritmikus mozgás rendszerével közelítette meg a szélesebbkörű zenei nevelés megvalósítását.<sup>6./</sup>

A kor művészetnevelési koncepcióját érzékletesen fogalmazta meg Joseph Albers, a Bauhaus egyik tanára: "Legintenzívebb iskolánk: saját tapasztalataink világa. A próbálkozás többet ad, mint a tanulmányozás,

s a játékos kezdetek kedvet csinálnak és magától értetődően vezetnek a leleményből fakadó építkezéshez, a pedagógiailag ugyanilyen fontos fel-  
találáshoz. A cél: a felfedezés. A felfedezés - akár mint újrafelfedezés  
is - minden alkotómunka lényege." /J.Albers. 1975.16o.1.,<sup>7./</sup>

A reformpedagógia a kényszert és következményét, az egyén el-  
szürkülését kívánta száműzni a nevelésből, ezért különös jelentőséget  
tulajdonított a növendék öröm és sikerérzetének.

Ez az elgondolás nyomonkövethető a mozgásművészeti iskolák  
gyakorlatában is. Duncan sorozatos kudarcok árán sem mondott le egy  
olyan leánynevelő intézmény létrehozásáról, ahol a növendékek reggeltől  
esti esztétikus környezetben, szabadon mozoghatnak, szebbnél szebb zenék-  
re táncolhatnak, kedvükre és örömükre. Lábán is a táncos nevelésben lát-  
ta a sokoldalu kiegyensúlyozott ember boldogságának egyedüli útját.<sup>8./</sup>

A szabad tánc műhelyeiben a természetes, esztétikus, egész-  
séges mozgás az ideál. A növendékek tanáruk vezetésével valóban felfede-  
zésre indultak, mely a tér, az idő és erő kategóriái által meghatározott  
tánc lehetőségeit vette számba. Ezen a felfedező úton a fizikumuk sem-  
milyen erőszaktételnek nem volt kitéve.

A reformpedagógia irányzata tulságosan a racionalista nevelés-  
sel ellentétes irányt hirdetett, de kibontakoztatásának a kor sem kedve-  
zett. A fasiszta diktatúrák látszólag felhasználták egyes elemeit, való-  
jában azonban visszajára fordították azt, amit átvettek, nemzetiszocialis-  
ta nevelési céljaikra. A szocialista pedagógia a nevelés optimális meg-  
oldási lehetőségeit keresve sok vonásban mutatja a reformpedagógia máig  
is érvényesülő hatását.<sup>9./</sup>

A mozgásművészeti dokumentumok között tallózva, az improvizá-  
cióról sok olyan megnyilatkozást is találhatunk, amelyek riasztóan hatnak  
a mai olvasóra. Például egy grafológus, Forrai Zoltán véleménye: "Ha a

táncot végig a táncos kreálta, megállapíthatók lesznek mozdulataiból, illetve azok grafikonjából nemcsak a lelki konstrukciója, de lelki konfliktusai és defektusai is." /Mozdulatkultura, 1934.3.sz,7.1./<sup>10./</sup>

Láng Miklós írja Baer-Frissel asszonyra, a helleraulexenburgi iskola megalapítójára emlékezve: "Sohasem igyekezett az ő kész eredményeit átadni tanítványeinek, hanem a növendéket saját tapasztalatán keresztül vezette rá a művészi eredmények megismerésére." /Mozdulatkultura, 1934.1., 14.1/<sup>11./</sup>

Az improvizációval való visszaélést Rabinovszky Márius leplezi le birálatában: "Sok csoport nem egyéb egyének helmazánál. Jellemző, hogy nem egy mozgásművészeti csoportvezető miként komponálta meg műveit: megadta a cselekmény fonelát, vagy megjelölte a kifejezendő érzést vagy eszmét, előírta az irányt, amiben a színpedon nagyjából mozogni kell, és a többit rábizta a résztvevők egyéni találékonyságára." /Rabinovszky Márius, 1946.88.1./<sup>12./</sup>

És folytathatnánk az idézetek felsorakoztatását. Mindezekből kitűnik, hogy az improvizációt lélekbuvárkodásra, az "önkiélés" céljaira és a csoportvezető koreográfiai megtámogatására is felhasználták.

Számomra azonban ma nem a negatív jelenségek érdekesek, hanem azok tevékenysége, akik előtt elsősorban nemesebb pedagógiai célkitűzések lebegtek. Ilyen volt a magyarországi mozgásművészet három vezéralakja; Dienes Valéria, Madzsar Alice és Szentpál Olga.

Dienes Valéria pedagógiai előadásában kiemeli, hogy mozdulatrendszerének vannak "termékeny pontjai",<sup>13./</sup> melyekből kiindulva a növendék maga jöhet rá megoldásokra, pl. ritmusok variálása, pózok önálló összekötése. Iskolájának egyik tantárgyában, az un.szimbolikában a következő lehetőségekre hívja fel tanárképzős növendékei figyelmét: megadott mozdulatot tétessenek kifejezővé a növendékekkel, vagy fordítva, adják

meg a kifejeznivalót, és a növendék találjon erre a célra megfelelő mozgulatot. Improvizáltassanak, hogy a növendék a "merev dresszura" alól felszabadulva megérezze, hogy a mozgulat szabadon kezelhető, és vezessék el ezen az úton a táncörömhöz. Gyermek improvizáltatásánál nagyon fontos szerepet tulajdonít a gyermekek kritikai tevékenységének - melynek során megtanulják a művészi érték felmérését.

Madzsar Alice növendékeivel megfigyeltette és "felgyűjtette" a munkamozdulatokat, és azok megjelenítését inspirálta az improvizációval.<sup>14./</sup> Növendékei improvizációs készségükkel jó szolgálatot tettek Palesovszki Ödön avantgard színpadi kísérleteinek megvalósításában.<sup>15./</sup>

Szentpál Olga, Dalcroze zenepedagógiájából kiindulva az improvizálás jelentőségét elsősorban a zenei érzék fejlesztésében látta. Maga is kitűnő muzikus lévén, nagy gondot válogatta meg az adott korosztálynak leginkább megfelelő, dallam- és gesztusgazdag, mozgásra és ábrázolásra egyaránt inspiráló zenei anyagot. A növendékek kezdetleges rögtönzéseit is komolyan és tanulságosan bírálta. /Ezeknek a bírálatoknak lényege még most is elevenen él tanítványaiban./

Igaz, többé-kevésbé amatőr iskolák voltak ezek, és bennük amatőr munka folyt - de szakszerű munka!<sup>16./</sup>

Ma már tudjuk és valljuk, hogy a szakszerűség és az amatőr művészi tevékenység nem zárják ki egymást! Ebből a gondolatból kiindulva teszünk kísérletet a tapasztalat és a megoldási lehetőségek felvázolására.

#### Az improvizáltatás célja

- 1./ Az eddig kifejtettekből egyértelműen következik, hogy az improvizáltatásban elsősorban az alkotókészség fejlesztésének eszközét látjuk.
- 2./ Ha azonban nyomon követjük egyrészt a magyar mozgásművészeti iskolák pedagógiai eredményeit, másrészt számbavesszük az utóbbi évek ilyen irányú kísérleteit, azt látjuk, hogy az improvizálás az alkotókészség fejlesztésére

tése mellett más pedagógiai célra is felhasználható. Ha ugyanis a növendékekkel felfedeztetjük a ritmust és dallamot, a teret és a mozdulat kifejezőerejét, nemcsak a zene és táncművészet iránt válik fogékonyá, hanem egyben olyan látásmódot nyújtunk számára, amivel a többi művészet felé is nyitott lesz.

3./ Minden egészséges gyermeknek vannak alkotó megnyilvánulásai; pszichológiai kutatások ezekkel kapcsolatban bizonyítják, hogy a gyermek nem ösztönös utánczó-kedvét éli ki alkotásaival, hanem a külvilág megismerésére törekszik velük, szisztematikusan bővíti tapasztalatainak körét. Ha ezt a célratörő alkotókészséget megfelelő nevelői gonddal irányítjuk, az improvizálás a világ jelenségeivel szembeni megatartás, a partikuláristól a közösségiig bővitheti.

4. Végezetül: a gyermek rögtönzései elősegítik a táncpedagógus eredményes munkáját is.

Néhány évvel ezelőtt az Álleml Balett intézet felvételi vizsgáin az utolsó döntés meghozatala előtt improvizáltattuk a felvételizőket. Egymás-másik fiu, amikor azt a feladatot kapta, hogy az elhangzó csárdás zenére táncoljon, - "ahogy jólesik" - heptákba vágva magát harsányan közölte: "nem fogok táncolni, mert még nem tanultam!" Más gyerek összeráncolta homlokát, törte a fejét, mozgásemlekek után kutatva, de sehogyan sem tudta eldönteni, hogy vajon mi minősül táncnak ezekből? Végül is a mellette buzgólkodót iperkodott utánozni, miközben szemmel láthatóan szenvedett saját tehetetlenségétől. Ettől a gyakorlattól el kellett térjünk tehát, mivel ezen az uton nem jutottunk közelebb a tehetség megállapításához. Igaz, az előtanulmányokról pontos képet kaphattunk, elsősorban a lányoknál, akiknek zöme előtanulmányok után jelentkezik. Ezek a keringőszóra nagy dinamikával vetették magukat spárgába, vagy önfeledten "kellemekedtek", bőszen lengetve karjaikat, mert ezt az impressziót hagy-



ta bennük egy-egy balettelőadás, vagy Tv-táncadás. Huzamosabb előtanulmányok után jelentkezők már helyyel-közzel muzikálisan fűzték össze táncóra- emlékeiket.

Ezek a példák bizonyítják, hogy a rögtönzéshez bizonyos tánc-tudás szükséges, hogy a rögtönzés ezt a tudást tükrözi, és, hogy rögtönzéssel nem helyettesíthető a tanítás. A pedagógus mint egy tükörben lát-hatja meg a rögtönzésben munkája eredményét: növendéke a jól elsajáti-tott lépéseket fogja előnyben részesíteni. Megtanult tér- és ritmusmegol-dásokra építi fel improvizációját, s mivel a kudarctól tart, következe-ten mellőzi ezt a mozgást, amelyben bizonytalannak érzi magát. Merészeb-bek esetleg olyan mozdulatot is szőnek a megoldásba, melyet csak másoktól láttak, de még sohasem próbáltak ki. Ez a kísérletezés tanuskodik arról, hogy mit szeretnének elsajátítani, milyen az izlésük, mivel tartható éb-ren majd az érdeklődés az elkövetkező órákon.

Összegezve tehát: a rögtönzés a tánctanításban megbízható kontroll a tanár számára, és olyan információkkal szolgál, melyek alap-ján megtervezheti soronkövetkező oktató-nevelői feladatait. A gyermekek rögtönzéseinek, előbb a tanár, majd később az egész közösség részéről törtéző bírálata ugyszintén jó alkalom a művészeti nevelésre. Egyrészt egy meghatározott értékrendet alakít ki a növendékekben, másrészt formál-ja közösségi magatartásukat, alkotó közösséggé szervezi őket.

Magától értetődően, az a pedagógus, aki az improvizációval ennyiféle célra törekszik, meg kell tervezze tanmenetszerűen az egymásra épülő feladatok sorát. A feladatok témáját, pontos megfogalmazását jól kell előkészíteni, hogy eredményes legyen az órából rászánt idő. A fel-adat megoldásához jól fogalmazott, egyértelmű szempontok szükségesek. Ellenkező esetben parttalan fantáziálás, dezorganizáltság fogja veszélyez-tetni az óra rendjét - végső esetben az előzőkben már elért eredményeket.

A fantázia szabad kiéléséről Montessori asszony, az óvodai nevelés egyik reformátorának sorai figyelemre méltó tenulással szolgálhatnak. /Oswald-Schulz Benesch 1971.32.1./

Miután a növendék megkapta rögtönzésének bírálatát, feltétlenül lehetőséget kell kapjon arra is, hogy azt ki is javítsa, és megmutathassa javított formáját. A tenulása számára ez lesz, amit Brjullov orosz festő egyik növendékének válaszolt arra a megjegyzésére, hogy: "Lám a mester icit-picit igazított rajta, s minden megváltozott" - "A művészet ezzel az icipicivel kezdődik". /Lev Vigotszkij 1968. 388.1./<sup>17./</sup> Helyes, ha a jól sikerült improvizációt az egész csoport megtanulja - tehát rögzítjük - és "repertoiron" tartjuk. A gyerekek így fogják magukénak érezni az eredményt, és további figyelmes munkára serkenti őket. Ilyen módon az improvizálás, amit az óra kötöttebb részeihez képest a gyermek felszabadultabbnak érez, komoly műhelymunkává válik. Játék és művészeti tevékenység kísérletező jellege így azonosul - és, hogy ez mennyire sikerül, az a pedagógus alkotókészségén, gyermekismeretén és szaktudásán múlik.

A gyermeki alkotókészség ilyen és hasonló módon való pedagógiai felhasználására sokféle kísérlet folyik bel- és külföldön, melyeket érdemes figyelemmel kísérni. /A Népművelési Intézet már filmre is vett gyermek néptánc improvizációt./<sup>18./</sup>

#### Improvizációs feladatok

Nem vállalkozhatok e tanulmány keretében egy részletesen kidolgozott feladatrendszer felépítésére - hiszen számtalan variáció képzelhető el, nem beszélve arról, hogy egy ilyen tervezet elsősorban aszerint alakul, hogy hol, milyen korúak, milyen táncágazattal foglalkozó tanuló-csoport számára készül. Inkább csak egy vázzal szolgálnék az improvizáltatás gyakorlati megvalósításához. Séma egy munkához, amely valójá-

ban nem sematizálható. Ahhoz, hogy a gyermek önállóan tudjon mozgás-folyamatokat rögtönözni, elemi koreográfiai alapismeretekre kell a kezdeti feladatok során rávezessük. Ezek három csoportba sorolhatók:

1. Térismeretek
2. Zenei ismeretek
3. A mozdulatokkal való ábrázolás lehetőségei.

Ezért a feladatokat is így célszerű felépíteni. Óvakodni kell azonban az elméleti fejtegetésektől, egyrészt mert azoknak nem felel meg a táncóra szituáció, hiszen a táncba lendült gyerek táncolni akar és nem előadást hallgatni; másrészt megfosztja a résztvevőket a tapasztalati kísérleti úton szerzett ismeretek örömétől. Tulajdonképpen csak újrafelfedeztetünk vele, mert a megadott feladatok nem haladják meg a tanítás útján megismert lehetőségeket. A tér és zenei ismeretekkel már találkozott, végrehajtott lépéseket, táncokat, amiket zenére és térben elhelyezve tanítottak be neki. Az új az, hogy önállóan találjon rá a szükséges megoldásra.

#### Térfeladatok

Már a tánctanulás kezdeti időszakában sokféle térbeosztásra tanítottuk meg a növendékeket. Kezdve a felsorakozástól a terem körbejárásán keresztül, a lépések tanulásával járó különböző haladási lehetőségekig. Ezért már kezdő fokon 2-3 hónap után, megbizhatunk egy-egy ügyesebb gyereket azzal, hogy tetszés szerint vezesse társai sorát a rendelkezésre álló térben, egyelőre sima járással, különösebb zenei megkötöttség nélkül. A kezdő első "nagy" ötlete a körbevezetés lesz, és, ha sok gyerek van a csoportban, rákényszerül a sor végének kerülésére, kívül vagy belül. Ha kívül kerül meg társait, tapasztalni fogja, hogy nem nagyon érdekes az eredmény - ilyenkor még ne hagyassuk abba vele a kísérletezést - a következő találkozáskor befelé fogja vezetni a sort, és mindenki örömeire csigaforma alakul ki! Most az ebből való kivezetés lesz az

izgalmas. Ha feltalálja magát a vezető, "felfedezi" az átbujás lehetőségét, ha nem, nagy kacagással ér véget az "alkotás". A következő kijelölt gyerek bizonyára az éppen felfedezett átbujás lehetőségével kezd majd játszani.

Legközelebbi alkalommal már kikötéseink lehetnek. Pl: mindenfelé vezethető a sor, csak éppen körbe nem. Itt az irányváltoztatás szükségességével és nehézségeivel találkozik a növendék.

Ha úgy érezzük, hogy a témát már kimerítettük, e feladattípust zenei megkötéssel fejleszthetjük tovább. Pl: ha a zene "magas hangra" vált, /tehát felső regiszterbe/ azonnal irányt kell változtatni, ha mélybe, újból. Itt tartassuk be a muzsikussal a nyolc, illetve tizenhat ütemenkénti regiszterváltást, és csak ezután kíséreljük meg a gyakorlatot szabálytalan időközönkénti magasságváltással figyelem-feladattá változtatni.

Minden gyerekre sor kell kerüljön a vezetésbe. Ezután osszuk a gyerekeket több kisebb csoportra egy-egy vezetővel az élen. Addigra valamennyi gyerekben felébred a kezdeményezési kedv; itt az ideje olyan feladatot adni, amit mindenki maga kell megoldjon. Ilyenkor újabb tapasztalatokat szerezhetnek; a kerülés, a kitérések, összeütközések, kergetések számtalan lehetőségét.

A továbbiakban a térfeladatokban kívánjuk meg a hengerősség visszaadását, most már különböző járással.

A térfeladatok nehezítését jelenti, ha fokozatosan egyre több tánclépés alkalmazásával kell megoldják ezokat. Tapasztalni fogják, hogy a tánclépések természetéből fakad a haladási lehetőség, s azt is, hogy térben nehezebben helyezhetők el, mint a sima járás. /Pl. rájöhet ilyenkor a gyerek, hogy egy olyan mozdulat, amit helyben tanult, végezhető haladva is./

Kezdetben a pedagógus jelöli ki a lépést, majd később ők maguk keresnek a térformákhoz alkalmas lépéseket. A felhasználható lépések számát meg is lehet kötni. Ilyen esetben már csak óvatosságból is additíven fogják a lépéseket felhasználni, /vagyis: előbb az elsőnek említett, majd a másikat, utoljára a harmadikat./ Bátorítva őket, néhány ötlettel megsegítve a gyerekeket, már varietívebben fognak bánni a lépésanyaggal. Új felfedezés következik ebből: Hogyan illeszthető zavartalanul egyik lépés a másikhoz?

A kisgyermek távolságbecslése egészen pontatlan, és csak tapasztalati úton jut el a tér felméréséhez, amire az élet minden területén szüksége lesz. A pontos térérzék, az önálló térbeosztás képessége biztonságot ad a táncnál éppúgy, mint például a hétköznapi közlekedésben.

A térgyakorlatok folyamán tapasztaltak hasznosíthatók az ennél nehezebb zenei improvizációs feladatok megoldásánál.

#### Zenei feladatok

A tánc "alapvető sajátossága, hogy a zene szervezi meg, a zenén alapul" - "nem eléggé pontos ez a kifejezés, hogy ...kiegészítik és kölcsönösen alátámasztják egymást. Inkább teljes összeolvadásról van szó, ahol az érzések időbeli lefolyása és térbeli-teglejtésszerű láthatóvá válása szétválaszthatatlan egységet alkot", /kiemelés tőlem. Lukács Gy.

1965. 321.1./<sup>19.</sup>/

Az ilyen értelmű teljes egységtörekvést kell célozzák az improvizációs gyakorlatok.

Nem korlátozódhatunk tehát ritmusok improvizálására, ritmikai frazírozókészség inspirálására. Erre alkalmasabb a ritmika tenitása. Mert improvizáláshoz a zenét komplexitásában kell érzékelni: vagyis, ritmus, dallam, és dinamika együttes hatását kell a mozdulatokban kivetíteni.

A zenei fogékonyság didaktikusan egymásra épített feladatokkal jól fejleszthető. Ehhez nagyon jó muzsikus munkatársra van szükség. /Itt jegyzem meg, hogy a mozgásművészet tanárainak zenei képzettsége volt. A tanárképzőn kíséрни is tanultak, legtöbbjük maga kísérte zongorán az órákat, elsősorban az improvizációs foglalkozásokat./ Egy dallamot eljátszhatunk nagyon sokféleképpen: forte- és piano, lassabban, - gyorsabban, alacsony - és magas regiszterben, staccató és legato, stb. A gyerekek tetszés szerint táncolhatnak rá, de próbálják érzékeltetni ezeket a különbségeket, először a kiválasztott lépésekkel, majd térben való elhelyezésükkel, majd a finomabb árnyalatok kifejezését szorgalmazzuk.

Más feladatcsoportot képezhet a dallamvezetés visszaadása. Erre építhető ugyanazon dallamon belül a mozgásritmus színezése. Rá lehet vezetni a gyerekeket az önálló frazirozás lehetőségeire. Biráljuk meg a metrikusságot, és ösztökéljük színes megoldásokra. Azt fogjuk tapasztalni, hogy a zenére összpontosult figyelem önkéntelenül evokál, kifejezőerőt is, anélkül, hogy meghatározott tartalom, vagy cselekvés táncos megvalósítását kívántuk volna meg. Ez természetes megnyilvánulása a fejlettebb zenei fogékonyságnak. A zene érzékelése nem képzelhető el érzelmi reagálás nélkül. <sup>20./</sup> A táncal rendszeresen foglalkozó gyermekek érzelmei a mozdulatokban, gesztusokban, és arckifejezésben fejeződnek ki.

#### Tematikus gyakorlatok

Ezzel el is jutottunk az improvizáltatás legproblematisabb pontjához. A régi tapasztalatokból az szűrhető le, hogy a téma megválasztásakor táncágazatonként speciálisan kell eljárni. Olyan "eltáncolni való" választhatunk csak, melynek kifejezésére a gyerek táncszótára és stílusismerete alkalmas.

Alighanem korlátlanabb lehetőségekkel számolhatott a mozgás-

művészet - hiszen már eleve nem kötötte magát szabályokhoz, konvenciókhoz és stílusokhoz. A gyerekek közvetlen környezetében kereste a témát a pedagógus. Szél, virág, lepke és nyul, baba, dada, mosás, vasalás, aratás, herangozás és sportok... tehát a természet és a munkamozgások voltak a kedvelt témák, legalábbis a fennmaradt munkafüzetek tanúsága szerint.<sup>21.</sup> /Közülük sok már elavult. /Amikor óvodáskorú kis orosz növényekkel a vetés, gabonánövekedés, aratás, kévekötés, majd a malom és kenyérsütés "megtáncolását" igyekeztem volna megoldani, rá kellett jönnöm, hogy mindebből ők nem láttak semmit, csak a kombájnt ismerik - azt szívesen elő is adták volna, de erről gyorsan lebeszéltem őket./

Kezdetnek beválnak az eszközös feladatok: kendőt, bötöt vagy lebdát, szallagot lehet kiosztani a gyerekek között azzal, hogy a megadott zenére táncoljanak ezekkel, - nézzük meg mi valósítható meg ezekkel az eszközökkel. A feladat általában tetszik a gyerekeknek, hiszen gyakran játszanak magukban valami igénytelen kis eszközzel, ronggyal, bottal, egy-egy ruhadarabbal, miközben fantáziájuk hatására állandó metamorfózison esik át az eszköz.

A későbbiekben kiindulhatunk ismert játékból, népijátékból, meséből, versből, vagy képből. Előbb formáljanak meg egy-egy figurát, később csoportosan kerekítsék ki az elképzelt cselekvést. Kiindulhatunk a zenéből is: Hallgassák meg és képzeljenek el egy történetet rá és azt táncolják el.

Nagy igényeket a rögtönzésnek ezzel a formájával szemben nem igen támaszthatunk; de a gyerekekkel együttműködve, ötleteikkel kiléphetünk a szorosan vett improvizálás keretéből, a koreográfia felé. Vagyis, nem "előkészítés nélküli műalkotásra" törekszünk most már, hanem előkészítjük a születendő új művet - részrögtönzésekből. "Házifeladatot" is adhatunk nekik, gondolkozzanak el otthon azon, hogy a közösen elhatáro-

zott cselekvést hogyan is lehetne megeleveníteni.

A munkának ebben a fázisában a pedagógus koreográfiai készségére is szükség van. Különösen nehéz rávezetni a gyerekeket - minthogy megfogalmazni is nehéz - arra a sajátos áttételes módra, ahogyan a tánc tükrözi a valóságot. A gyerek számára a kézenfekvő megoldás a naturalista mozgásutánzás lesz. Tapasztalati uton kell észlelje, hogy az ilyen másolásból nem kerekedik tánc, csak esetlen jelbeszéd és nevetséges némajáték. Kétséges, hogy elég értékes eredményre juthatunk-e ezekkel a feladatokkal. Nem jelent-e többet jó koreográfiák megtanítása? - de erre a kérdésre a választ csak azok adhatják meg, akik ilyenirányú kísérletekkel már módszeresen foglalkoztak gyermekcsoportoknál. Annyit tudunk azonban, hogy huzamosabb ideje, 6-9 éve tanuló fiatalok fokozottabban érdeklődnek a koreografálás iránt. A koreografus képzés problematikájára azonban nem kívánok itt kitérni.

Az improvizáltatás helye az órában<sup>22./</sup>

A rögtönzés fokozott figyelemösszpontosítást kíván, tehát nem fogható fel "jutalomjátékként" vagy óravégi lazításnak. A térfeladatok jól helyezhetők el a szorgalmi idő első negyedében, míg a zenére való koncentráció magasabb igényével fellépő rögtönzést célszerűbb az óra, tapasztalásunk szerinti legproduktívabb részében végeztetni. Tematikus improvizálás az óra végére kívánkozik, mert e munka természetéből fakad, hogy a foglalkozás szervezettségét némiképpen megbontja.

A táncfoglalkozások számától, a résztvevők létszámától, a költött tananyagtól függ, hogy mikor és mennyi időt tudunk szentelni az improvizálásnak. létjogosultságát végül is a növendékek fejlődése alapján ítélni lehet csak meg.

Az utóbbi időben többfelől is tapasztaltam érdeklődést az improvizáltatás iránt. Szerepe mintha a néptáncmozgalomban is növeked-



ne, legalábbis a táncházak gyakorlata erről tanuskodik. De kísérleteznek vele óvodákban is. Az amatőr színjátszásban fiatal avangárd rendezők használják abból a meggondolásból, hogy a szereplők maguk is járuljanak hozzá a nekik jutott szerep mozgással való karakterizálásához.<sup>23./</sup>

A közművelődésre irányuló figyelem, a művészeti tevékenység ember és közösségformáló erejének felismerése - inkább ujrafelismerése - ösztönzi ezeket a kísérleteket.

Ez az érdeklődés indított arra, hogy kutatómunkám egészéből - a magyar mozgásművészet történetéből - kiemeljem az improvizációra vonatkozó következtetéseket, bízva abban, hogy segítségére lehetek mindazoknak, akik gyermekek táncművészeti nevelésére vállalkoznak.

## J e g y z e t e k

- 1./ Az iskolák különbözőképpen nevezték irányzatukat: modern tánc, új tánc, szabad tánc. A mozgásművészet kifejezése a Szentpál iskola nyomán a legelterjedtebb volt Magyarországon. Dienes Valéria ettől eltérően a mozdulatművészet elnevezést tartotta a legmegfelelőbbnek, míg Madzsar Alice testkulturának nevezte. A sokféle elnevezés az irányzat eltérő árnyalataira utal. Sem közös rendszer rögzítésére, sem egyezményes terminológia megállapítására nem került sor a hazai iskolák között.
- 2./ Izadora Duncan. 1928. Memoiren. Németül. Zürich-Leipzig-Wien. Az emlékiratokból képet kapunk arról a művészeti közéletéről, melyben tevékenykedett.  
A mozgásművészet és képzőművészet kapcsolatai nyomomonkövethetők többek között Mezei Ottó: A Bauhaus című kötetének dokumentumaiban is. Budapest. 1975. Gondolat.
- 3./ Lexikon der Pädagogik. 1974. Freiburg-Basel Wien. 182.l. Herder.
- 4./ Madzsar Alice írja A női testkultura új utjai című könyvében /1929.33.1./ "A női testkultura ideálja: hogy a vagyonos osztály asszonya kiszabaduljon a semmittevés mocsarából, a munkásasszony pedig a túlmunka romboló fogaskerekei közül."
- 5./ Ellen Kay: Das Jahrhundert des Kindes. 1907. Fischer Vlg. Paul Oswald u. Günther Scholz-Benesch: Grundgedanken der Montessori Pädagogik. 1971. Herder Vlg.
- 6./ Methode Jaques Dalcroze: Die Rhythmik. 1916. Lausanne.
- 7./ Joseph Albers: Alkotásra nevelés. A Bauhaus kötetben. 1975. Gondolat.
- 8./ Rudolf von Laban: Die welt des Tänzers. 1922. Stuttgart.
- 9./ Peter Wollschläger: Kreativität u. Gesellschaft., 171. Hannover.

- 10./ Mozdulatkultura. Mozdulatkultura Egyesületbe tömörült művészek lépja volt 1933-36-ig. Szerkesztette: Láng Miklós. Megjelent Budapesten, évente 4 alkalommal.
- 11./u.o.
- 12./Dr.Rebinovszky Máriusz: A tánc. 1946. Anonymus. Budapest.
- 13./Dienes Valéria tanárképzőn elhangzott előadásainak jegyzeteit Pásztor Klára bocsájtotta rendelkezésemre.
- 14./Dr.Madzsar Józsefné Jászi Alice: Női testkultura új utjai. 1929.2. kiadás. Atheneum. Budapest.
- 15./Kocsis Rózsa: Igen és nem. A magyar avangard szinjáték története. 1973. Magvető. Budapest.
- 16./A drezdai balett intézetben G.Palucca ma is tart improvizációs órákat. A kint járt kollégák élménybeszámolóí alapján azonban a foglalkozások koncepciója nem mérhető fel.
- 17./Lev Vigotszkij: Művészetpszichológia. 1968.Kossuth.Budapest.
- 18./Többek között a Népművelési Intézet kezdeményezésére. Figyelemre méltó Ilse Lösch gyermektánc tematikája. Fordítás a Népművelési Intézetben. /Musik und Bewegung für Kinder und ihr Anteil an unserer kulturellen Entwicklung. 1946. - Kézirat/
- 19./Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 1965.II. kötet. Akadémia. Budapest.
- 20./Vitányi Iván: A zene lélektana. 1969. Gondolat.Budapest. A szerző zenepszichológiai kutatások eredményeit foglalja össze. Az improvizációhoz szükséges zeneművek megválasztásához a kutatási eredmények hasznos szempontokat adhatnak.
- 21./Az egyes mozgásművészeti iskolák vezetői nem rögzített tanmenetek alapján dolgoztak. Az improvizáltatás tematikáját munkafüzetekben fennmaradt óratervekből és a növendékek visszaemlékezéseiből mértem föl.

- 22./A mozgásművészeti iskolákban a gyermekórákon általában 5-10 percet szántak ilyen jellegű feladatokra, de nem teljes rendszerességgel. A tanárképzésben külön tantárgyként szerepelt improvizáció, szimbolika és egyéb elnevezésekkel.
- 23./Pl. A tatabányai bányász színjászók. Általában a színjászóknál nem válik el határozottan a tánc és a pantomim-improvizálás határa.

#### Improvisation in Dance-pedagogical Usage

Zsuzsa Merényi

Improvisational practice manifested itself first in those European callisthenic schools /modern dancing, free dancing/ which were formed during the first quarter of the century. This practice was evoked by the art-educational conceptions of the reform-pedagogical movement.

The author of this essay is looking back upon those old experiences from a point of view of up-to-date pedagogy. She strives to systematize them and intends to outline methodological aspects of guiding the students to impromptu dancing.

## JÁTÉK ÉS TÁNCOS MOZGÁS AZ ISKOLÁBAN

Falvay Károly

Ifjuságunk nem játszik, nem játszik eleget, pedig ez a tevékenységforma létfontosságú a gyermek számára, - halljuk, olvassuk közel száz éve könyvekben, ujságokban, folyóiratokban.

A Játéktanító Vezérkönyvben az első magyar népi játékgyűjtemény kezdeményezője a következőket írja: "Az iskolai nevelés termé- szete szerint nemcsak a lélekkel, de a testtel is tartoznék foglalkozni. Ma azonban úgy áll a dolog, hogy a szellemi neveléssel tulságba is men- tünk, míg a testi neveléssel nagyon hátravagyunk. Ezért a sok panasz a túlterhelés miatt.

Ugy vagyunk, mint mikor a gőzparipa után két annyi kocsit akaszt a gépész, mint amennyit az megbir. Ezt ma már belátja mindenki. A bajt azonban csak felismertük, de segíteni nem tudunk rajta. Mindenik szü- le büszke rá, ha ép-kéz láb gyermeke van, de hogy meg is tartsa ilyenek, arra furcsa következetlenséggel sajnálja az időt. Az ismeretek ugyanis megszorodtak, az a küzdelem, amelyet a megélhetésért folytatunk, kény- szerit bennünket, hogy fegyvertárunkat egyre-másra szaporítsuk. Alig tud gagyogni a gyermek, már otthon a családban két-három nyelvet beszélnek vele, a gondos mama időnap előtte megtanítja olvasni, mikor az iskolába jut, de hogy elégszik meg a szüle azzal, amit a gyermek ott tanul, otthon még egy másik iskolát rendez be számára, melyben az idegen nyelv, kézimun- ka, zene, táncz, ott várnak a gyermekre. Belátja mindenki, hogy a testi erő a legtökéletesebb ajándék, de hát sok, amit tudni kell, s az időt in- kább a játéktól veszik el, mint akármi más tárgytól. S ha a szegény gyer- mek roskadozik a teher alatt, okolják az iskolát, okolják a hatóságokat,

de az igazi segítséget mégsem akarja senki sem. Pedig az ismeretek mindig szaporodnak, s minden újabb nemzedékre nagyobb és nagyobb teher vár. A neveléstudomány a módszer fejlesztésével éveket takaríthat meg a tanulás számára, de bármi óriási haladást tegyen is, a túlterhelést csak akkor szüntetheti meg, ha a nagyobb teher megbirására is képessé teszi a gyermeket. Bizonyára szükséges az iskolai tantárgyak minél célszerűbb megválasztása, és az anyag minél helyesebb megszabása; szükséges, hogy a család kívánságát az iskola figyelembe vegye, s ha módját lehet ejteni, az a fentebb említett otthoni tanfolyamokat is feleslegessé tegye, de ami a legfőbb és legszükségesebb, a testi erőt kell fejleszteni, a testet kell alkalmassá tenni arra, hogy a nagyobb testi, lelki erőfeszítéseket megbirja. A testgyakorlás alatt értjük úgy a játékot, mint a tornát. A játék a gyermeki természetből fakadt, önkéntes, szabad testmozgás, a torna vezényszóval járó rendszeres testgyakorlat. Mind a kettő, egymást kiegészítve, nemcsak az erőnek és ügyességnek, de a nép fizikai és erkölcsi életének is kiváló fejlesztő eszköze."<sup>1./</sup>

Több, mint egy félévszázad telik el e sorok megjelenése után az új nagyjelentőségű gyermekjáték gyűjteményig<sup>2./</sup>, mely már Bartók Béla és Kodály Zoltán pedagógiai-néprajzi tevékenységének, közel félévszázados gyűjtő munkájának eredménye, melyben a kortársak jelentős száma is résztvett. Még mindig csak gyűjtőmunka.

A felhasználás, a társadalom, a közösség vérkeringésébe, az iskolai rendszerbe való gyakorlati áttétel igénye csak néhány kezdeményezésben merül fel. A városias életforma egyre terjed, a játéklehetőség tovább szűkül. Az Esti Hir ap 1975-ben így ír az új lakótelepeken a megváltozott, nagyszerű szociális körülmények között élő gyermekek életéről, játéktevékenységéről: "A lakótelepek kialakulásával - a megváltozott környezet hatására - új életforma született.

Hogyan érzik magukat, és hogyan szeretnének élni az itteni 10-14 évesek? Ezekre a kérdésekre keresték a választ a XV., a XX. és a XXI. kerületben. 400 felsőtagozatos tanuló időbeosztását vizsgálták, összegyűjtötték a hétköznapjaikra jellemző adatokat.

A felmérés néhány tanulsága: a gyermekek modern környezetüket a hagyományos értelemben vett városi, vagy vidéki ember számára rendkívül egyhangunak látják. A kötelező, vagy elvárt iskolai és otthoni feladatokat elvégzik ugyan, de ritkán kezdeményeznek saját maguk; ritkábban, mint a nem lakótelepiek. Napjaikat elvétele élénkíti valami ujszerű, rendkívüli esemény.

Elképzeléseikben sem lépnek túl környezetük egyhanguságán, vágyaik sem repítik őket esemény- vagy szellemdusabb körökbe. Mindössze néhány egyszerű kívánságukat sikerült összegyűjteni: pl. tanítás csak délelőtt legyen, szombaton pedig egyáltalán nem.

Az MTA kutatója azt tapasztalta, hogy a környezeti hatások bizonyos egysíkúsága miatt lassabban, több kitérővel válnak közösségi emberekké az itt tanulók. Az általános iskolák nevelő céljai közül pedig éppen a közösség kialakítása, a kollektív szemlélet megteremtése az egyik legfontosabb."<sup>3./</sup>

1962-64 között 35 óvodában /18 fővárosi és 17 vidéki óvodában/ megfigyeléseket végeztek a gyermekek témaválasztási játéktevékenységéről.<sup>4./</sup> Ilyen jellegű témaválasztás vizsgálatokból könnyen áttekinthetjük a környezet, a körülmények változását, és nagy befolyását a gyermeki világgép alakulására.

Témakör	Az összes játékok %-ban	Nagycsoportos játékok %-ban
család	23	21
közlekedés	23	14
orvos	20	14
felnőttek munkája	12	21
óvoda-iskola	7	14
építés	6	2
egyéb	<u>9</u>	<u>14</u>
	100	100

Ha e témaköröket összehasonlítjuk a századfordulón, sőt falusi körülmények között, egyes helyeken az ötvenes évek közepéig még virágjában élt gyermekjáték gyakorlattal, döbbenetes változást tapasztalunk. A korábbi gyermekjátékok témái a felnőttek világának lényegi megváltozása következtében az iskolás koru gyermek számára sok szempontból érdektelenné váltak.

Pedig a hatalmas, nemzeti értéket jelentő játékkincsből felhasználhatók

- a játékkend életkori fejlődésének vizsgálatából le-szűrhető tapasztalati tanulságok,
- a játékok örökértékű zenei materiája és az ezzel egyen-értékű szövegritmikai anyagok,
- bizonyos továbbélő játéktípusok, elsősorban a csecse-mő és óvodáskor vonatkozásában,
- a magyar és más népek néptáncos mozgáskincse.

Mindezek újraértékelésében és a korszerű iskolai nevelésben - elsősorban a szellemi megterhelést ellensúlyozó testi nevelésben - a mozgásos ritmikus játékoknak, a táncos mozgásoknak lényegesen nagyobb szerepet kell szánjunk.<sup>5./</sup>

A nevelés lényegében olyan egységes folyamat, mely a csecsemő-



korban kezdődik, és a közösség érdekében vállalt munka felvételével ér véget. A munka megerősíti, kiteljesíti a nevelés során kifejlesztett képességeinket, melyek biztonságérzetünket, - emberi boldogásunk alapvető forrását - életünk egész tartamára kiterjesztik.

Biztonságérzetünk alakulása egész életünk folyamán meghatározó szerepet tölt be magatartásunkban. A csecsemő és gyermekkorban még fokozottabb a jelentősége, hiszen az ember életének ezen időszakában a teljes kiszolgáltatottság állapotában van. A génekben öröklött készségek első kibontakozása, kifejlődése az anya és gyermeke közötti kapcsolatban indul meg. E kapcsolat természetes megnyilvánulása az élet fenntartásához szükséges élelem és tisztálkodás ritmikus biztosítása és az e tevékenységhez kapcsolódó érzelmi kötődés kialakulását, kifejlődését eredményező játék.

A játék: örömteli ösztönélmény. A biztonságérzés esetleges elvesztésének újból és újból való átélése. Amikor a gyermek játék közben ezt az érzetét megkérdőjelezi, feszültséget, izgalmat támaszt magában, vagy feszültséget, izgalmat vezet le. A gyermek életében ez az állapot összefüggésben van növekedésbeli feszültségével, az ún. frusztrációs feszültségekkel, melyektől, mint a salaktól, időről-időre szabadulni akar. Ezt a szabadulási formát életkor, testi és szellemi fejlettség, örökletes adottságok is befolyásolják. Az első félelmek és szorongások az életben abból születnek, hogy a már megszokott ritmusban megjelenő anya nem jön, nem tűnik fel az arca, vagy a táplálék utáni vágy ingere kellő időritmusban nem nyer kielégülést. Megjelenik a bizonytalanság érzéséből fakadó szorongás. Ez a szorongás az ingerek társítása révén továbbterjedhet ingerről-ingerre, majd bedolgozódhat - rosszindulatúan - az egyén viselkedésébe.

Az örömteli, jóhangulatu játékos kapcsolatok a kicsiny gyer-

meknél a fokozott jelentőségű biztonságérzést fejlesztik tovább. Az evés, altatás, fürdetés közben gyakorolt ritmikus dalocskának ez a jelentőségük. A dalokban, játékokban ismerkedik olyan sajátos érzelmekkel, melyek később idegrendszerének rezdüléseit kormányozzák.

Az anyanyelv hangjaira való ráismerés után, a beszédkészség megjelenésével egyre fokozódik a szövegritmus és a zenei ritmus szerepe. A mondókák, ritmikus szövegek, melyeket a gyermek anyjától nap, mint nap hall, szinte felgyorsítják a készség kifejlődését.

A különböző testrészek mozgatása szinte a születés pillanatától megindul. A mozgás nemcsak a biológiai fejlődés, de az értelmi képesség fejlődésének is szükségszerű része. Ezáltal ismeri meg környezetét, alakul ki az "én" érzése.

Frusztrációs feszültségeitől is jórészt mozgással szabadul. A mozgásismétlés ritmikus begyakorlása, az utánzóképeség kifejlődése, a hangok, a szavak felismerése együttesen vezet el a beszédig. Az érzelem által gerjesztett indulat mozgatóérzete így fogalmazza meg a gondolatot, s a mozgás eszméje így megy át a cselekvésbe, ha gátló ok nem merül fel. Arany János Szemere Pálhoz írott levelében például a népdal keletkezési körülményeiről - romantikusan, de a folyamatot jól sejtve - így ír: "A nép fia megtelik érzelemmel - az érzelem már hullámzik, rhytmust, dallamosságot kap - de az eszme még hiányzik. Mit tesz tehát? Összefüggetlen, ex abrupto jövő szavak dallamába önti érzelmét, s csak azután törekszik a dallamos szavakhoz illő eszmét találni, mi nem is sikerül olykor."

A mozgás lesz az a továbbiakban is, mely a gyermeket hozzásegíti a helyváltoztatás biztosításán keresztül környezetének megismeréséhez. Mozgással választja el saját testét a környezetétől is.

Ha a felnőtt környezet a gyermeket első éveiben örömteli

játékos-ritmikus mozgásélményben részesíti, ez minden megvehető játéknál nagyobb érték számára. Nemcsak pillanatnyi örömforrás, hanem életre szóló ajándék. Ezen az alapon pl. könnyedén kapcsolódik be az óvodai közösségbe. Különösen, ha ott is hasonló pajtásokra talál. Amint a mozgásbiztonság fejlődik a gyermekben, úgy indul fejlődésnek az utánozóképeség, a mintakövetés gyakorlata. Ez pedig már a gyakorlati tanulás csíráját rejti. Az utánozóképeség mindig magában hordja a ritmikus ráhangolódáskészség kívánalmát is.

A ritmusérzéknek igen nagy szerepe van egész életünk folyamán. Talán nem is tudjuk kellően felbecsülni. Értékére akkor érzünk rá, pl. ha a halálból menekülünk meg a kellő mozgásritmus segítségével, vagy ha a mozgásfolyamat, amit végzünk, örömteli élményt ad, ha a munka úgy megy, hogy nem érzünk fáradtságot, stb. "A testneveléstudomány" c. kézikönyv erről így ír: "Mozgásoktatásnál az egyik legfontosabb probléma a helyes mozgásritmus kialakítása. Ha a tanítvány megérti a mozgás ritmusát - még ha csak durva formában is - akkor egyszersmind megszerezte a mozgás megtanulásának egyik legfontosabb alapfeltételét."<sup>6</sup>/

Mit jelent a biztos ritmusérzék az egyén számára?

- szorongásmentes alkalmazkodóképességet a környezet ritmusához /pl. a közös munka - akár fizikai - akár szellemi, csapatjátékok, stb./
- könnyebb eligazodást a társas viszonyulások és magatartások legjellegzetesebb fordulataiban. A jó ritmusérzékű ember könnyebben tud azonosulni társai célkitűzéseivel. /Nem véletlen a katonaságnál a közös nóta, dobpergés, dobritmus, stb./
- fokozottabb a személy bátorsága. Jobban helyt tud állni nehéz, felelősségteljes, vagy váratlan helyzetekben. Kockáza-

tot tud vállalni, energiát mozgósítani és veszély esetén sem hátrál.

- örömforrás, mely egyben fejleszti a képzeletet. Ennek a fejlődése pedig visszahat magára a ritmusérzék fejlődésére, stb.

A ritmusérzék önmagában nem csodaszer. Igazi értéket akkor jelent, ha az egyénben más emberi képességgel, érzéssel, szellemi tudással párosul. Az érzelmi kötődés kialakulása a közös játékban, a közös mozgásban való feloldódást igényli. A felnőtt társadalom magatartásformáinak sztereotipái ebben az időben öltönek testet. A gyermekek önfelelt játékaikban ilyenkor szinte végigkutatják a funkció összes lehetséges változatát. A játékok és táncos mozgások érzelmi többletére azért van szükség, mert a városias környezet lényegesen kisebb lehetőséget biztosít az érzelmi ingerek kifejlődésének. /Tudjuk pl., hogy a városi gyermek falura kerülve kitörő örömmel és érzelemmel foglalkozik az állandóan ott lakóknak megszokott és figyelmet sem keltő állatokkal./ A játékban a siker feltétele az is, hogy nyilvánvaló, sőt látható legyen. A sportjátékok ezt a gyermeki vágyat elégítik ki. Nagy szerepe van a játékokban a véletlennek. A véletlen toldja meg a funkcióörömet a kaland örömével. S ez a legtöbb esetben nem egyszerű többlet, hanem szinte megsokszorozódás. Ennek olyan nagy a jelentősége, hogy elmaradása szorongást, sokkot válthat ki. A serdülőkor, a 10-14 év közötti idő. Az ifjúkor kiteljesedésének időszaka ez. Lazul a felnőtthez való korábbi szoros kapcsolat, átértékelődik példaképekbe, vagy más formációkba. Átalakul a büntetés és jutalmazás jelentősége. Befejeződik az ember indulati és értelmi tevékenységét irányító két agyközpont, - mint két vezérlő, szabályozórendszer - kialakulása. Az élet-tani problémák javításában a játékos, táncos mozgások rögtönzések módszerei sokat segítenek. Ennek ellenére az elmúlt száz év iskolarendszeréből

a játékos ritmikus mozgás szinte teljesen kiszorult.<sup>70/</sup> A magyar iskolai testnevelésre ugyanis két irányzat hatott döntően: a svéd és a német torna. E két rendszer kialakulását a XIX. század elejének politikai, katonai helyzete hozta létre. Mindkét nép feszült expanziós törekvések szellemében élt, mindenütt háborus és ipari készülődések foglalkoztatták a kormányok vezetőit. Az ilyenkor előtérbe kerülő honvédelmi érdekek mindig kedveznek a testnevelés kérdéseivel való foglalkozásnak. A két rendszer mégsem volt azonos. A német rendszer a nép sajátos célratörő szellemének megfelelően inkább katonai beállítottságu volt: a rendithetetlen, vakon engedelmeskedő ügyes katona nevelése.

A svéd torna rendszerét kidolgozó LING természetfilozófus is volt. Ennek megfelelően rendszerében sokkal inkább kereste a mozgás és a szervezet normális működésének összefüggéseit. Egy dologban azonban mind a kettő azonos volt: száműzte a Turn-hallékból a játékot, s csak olyan mozgásokat engedett gyakoroltatni, melyeknek izomnevelő hatását előre kiszámíthatónak vélte. Bernáth János e két tornát így veti össze egymással: "A német rendszert egy pedagógus csinálta a honvédeknek, míg a svédet egy katonaruhába öltözött tudós csinálta az emberiségnek." A múlt század iskolarendszerének reformja a haladás koncepciójának szellemében egybeesett e testnevelési rendszerek iskolai kialakulásával. A világos, természettudományos háttérrel megalapozott rendszer kedvezett az iskolai tanterveknek. Az egyes mozgássorok a tananyagba körülhatároltan, könnyen beilleszthetők. Minden együtt volt tehát egy évszázadra megmerevithető tevékenység kialakulásához, mely aztán az egymást követő nemzedékek gyakorlatában kánonizált szemléletté csontosodhatott. A csontosodás folyamatában a rendszerek önmagukban való korszerűsödési lehetőségei is közrejátszottak. Ebben is figyeljünk meg két tényezőt. A tornaszerek kialakulásának folyamatát, valamint a teljesítményrendszerek megfogalmazását,

mely egyenesen elvezet a nagy sportversenyek kifejlődéséhez. Sajnos ezek egyre inkább üzletszerűvé válása az egész folyamat további szomorú negatív jelensége, mely ellen az utóbbi években egyre többen szólalnak fel, természetesen teljesen hatástalanul.

A fenti szemléletet az 1955-ben megjelent Testneveléstudomány című könyv az alábbiakban fogalmazza meg: "Az iskolai testnevelés mozgásanyagának, művelődési anyagának a kiválasztásában döntő szerepet játszik az a testnevelés elé tűzött feladat, hogy készítsen fel a munkára, a mindennapi életre, egy esetleges háboruban való helytállásra. Ezt a feladatot a testneveléstudomány általánosan ismert felfogása szerint elsősorban azzal lehet megoldani, ha a testnevelésben a mindennapi életben, a harcban használatos mozgásokra tanítunk, ha kifejlesztjük a tanulóknak azokat a legfontosabb testi képességeit, amelyeknek a birtokában eredményesen oldhatják meg az előttük álló feladatokat. Ezért az iskolai testnevelés anyagát azok a testgyakorlati ágak szolgáltatják, "amelyek körébe az életben legáltalánosabban használt mozgások tartoznak." Olyan testgyakorlatok ezek, "amelyeket a munka és a honvédelem szempontjából is minden ember készségévé kell tenni, és amelyek a négy alapvető testi képesség /erő, ügyesség, gyorsaság, állóképesség/ fejlesztését minden nagy izomcsoport működése szempontjából a leghatásosabban szolgálják."<sup>8./</sup>

A Magyar Tudomány c. folyóirat az elmúlt évtizedek testnevelési gyakorlatának eredményeit, elsősorban annak iskolai vonatkozásait az alábbiakban foglalja össze: "az egyetemisták körében végzett vizsgálatok, továbbá a serdülő szakmunkások körében végzett vizsgálatok szerint feltűnően megnőtt a gerinc és a mozgásszervi megbetegedések száma. Kimutatható az ifjúság nagy százaléka izomzatának satnyulása: nő az idegrendszeri eredetű megbetegedések száma /neurózis, hipertónia, exhaustio, ulcus, stb./ Ugyanakkor nő a testnevelési óra alól felmentettek száma,

különösen sok a felmentett lány.

Csökkenő irányzatú az aktív /versenyző/ sportoló fiatalok száma. /A felmérések szerint mind a középiskolában, mind az egyetemeken az ifjúság 10 százaléka sportol versenyszerűen!/ Nem kielégítő az iskolai testnevelés és iskolán kívüli sportot ellátó létesítményhelyzet sem."<sup>9</sup>/ Nádori a tanulmányban összefoglalt, nyilvánvalóan sok vizsgálat eredményét összegező summás véleménye némi magyarázatot igényel, amikor beszámol az iskolai testnevelésoktatás teljes csődjéről. Lényegében koncepciójában hasonló oktatást kapott a század első felének ifjúsága is, s ennyire rossz fizikai állapotról e nemzedékeknél nem találkozunk. A problémák inkább a rossz étkezési körülményekből, szegényes kalóriájú ételekből származtathatók voltak. Ellentmondás látszik. Az ellentmondás feloldását csak abban kereshetjük, hogy a nép gyermekeinek nagyobb többségénél még élt a természetes játékvilág /amivel még az ötvenes évek elején is találkozhattunk falusi környezetben/, tehát volt ahol az oktatás gyengéi kiegyensúlyozódtak. A másik indok, ami nem ellentmondás, inkább tényjellegű, hogy az ötvenes évektől kezdve a gyermekek szellemi túlterhelése is közrejátszott a testnevelés jelentőségének összezsugorodásában. E két tényező mellett még számos egyéb is megemlíthető, de a hangsúly mindenképpen a fentiekben van. Együttesen: bizonyító erővel, a jelenleg élő testnevelési koncepció gyengéit illetően,

A minden nép emlékezetében - így a miénkben is - megőrzött gyermekjátékok a mindenkori életkorhoz tartozó készségek és adottságok sajátos "iskolái". Valamikor iskolát is pótoltak: a gyermek először a felnőttel való játékaiban, majd később életkorának megfelelően, társai segítségével gyermeknemzedékek tapasztalatait örökölve fejlesztette adottságait. E játékokban tanult meg alkalmazkodni társaihoz és a körülményekhez. Fejlesztette mozgáskészségét, fogáskészségét, erősítette izmait,

ügyesítette reflexeit. Ezekben a játékokban tanult meg szerepeket, az élethelyzetek említett sztereotípiáit, ezekben alakult, formálódott én-érzete és egyben társaihoz való alkalmazkodási készsége. Itt tanult meg számolni, eszközöket használni. A közös játékokban megismerte a társak tehetségének, ügyességének a fontosságát, mely őt is újabb és újabb feladatok elé állította. Ma úgy mondanánk: e játékokban művelte ki magas színvonalu szociális penetranciáját. E játékokban nemcsak társairól, hanem különműségéről is ismereteket szerezhettek. E játékok, táncok segítették át életkora gátlásainak leküzdésében. Nemcsak a társak, hanem a környezet gazdag állatvilága is rendelkezésére állott. Amit nem ismert fel az embereknél, társaival való kapcsolata közben, megismerhette az állatok között. Nem volt messze a felnőttektől sem. Pontosabban: a közösség minden megmozdulásán ott lehetett, tanulhatta, megfigyelhette a felnőttek világát, s ezen belül öntudatlanul is kialakíthatta saját szerepkörét. A felnőttek szokásaiban is megvolt társaival együtt a sajátos alkalmazkhoz kötött játékos szerepe. Minden biztonságérzete harmonikus kialakítását, frusztrációs problémáinak egészséges levezetését segítette a készen kapott mozgás és játékvilágon keresztül.

E harmonikus rendszer széttört a XIX. század iskolareform koncepcióján, az életkörülmények, az életfeltételek nagyiramu változásán. Napjainkban már a XIX. század életkörülményeit is hiába keressük, ugyanakkor a XIX. század iskola-szemlélet ballasztja még mindig óriási erővel nehezedik arra a korszerű iskolatípusra, mely befogadja, visszafogadja és a megváltozott körülmények között újraformálja az életkori sajátosságoknak megfelelő gyermekjátékokat.

Összefoglalva: - mellőzve most a szellemi tanulnivalók anyagát, összetételét, és hogyanját, - mit várunk a korszerű iskolától az életkornak megfelelő mozgáskészség elsajátítása vonatkozásában?



- biztosítson kiegyenlítődést a szellemi megterhelésből eredő fáradtság, a feszültségek levezetésére
- biztosítsa a folyamatosságot a bölcsődei-óvodai előkészítés után
- biztosítsa a biológiai növekedésből eredő frusztrációs feszültségek levezetését
- biztosítson az életkornak megfelelő állóképességet /tartós fizikai igénybevételt/
- biztosítsa a motorikus készségek kifejlődését, s ezen keresztül sajátos sikerélményt és környezeti ingert
- biztosítsa a beszédritmus, a zenei ritmus és mozgásritmus együttes kifejlesztésének lehetőségét és állandó fejlesztését
- biztosítsa a fogáskészség fejlődését
- adjon lehetőséget a nemek közti célszerű és egészséges kapcsolatok gátlásmentes kifejlesztésére
- teremtsen meg a játékok és táncok ismételt felhasználásának alkalmait a felnőtt korban is, vagyis biztosítson hagyományosan ismétlődő alkalmakat a tanultak játékos, szabad gyakorlására.

A Magyar Tudomány című folyóiratból már idézett tanulmány-  
nak a jövő iskolájára vonatkozó testnevelési tervében kapcsolódó felület-  
ként, de már megjelenik a ritmikus gimnasztika és a tánc is.

"A testnevelésben jelentkező nevelési lehetőségek - többsé-  
gükben evidencia alapján - összekapcsolhatók a morális -, a családi élet-  
re neveléssel, a higiénés neveléssel, a gyakorlati-, politechnikai kép-  
zéssel és az esztétikai neveléssel. Ez utóbbi területen pl. jól körvona-

lazhatóan jelentkezik a kölcsönhatás, amit jelez az is, hogy az irodalmi, vizuális és zenei nevelés mellett mind nagyobb szerepet játszik - egyelőre "kinetikus művészetek" címszóval - a ritmikus gimnasztika, tánc!<sup>10.</sup>/ Ezt az óriási feladatot, a száz év alatt merevedett rendszer feloldását csak akkor lehet sikeresen megvalósítani, ha felmérjük, mivel rendelkezünk, mint szellemi kincsrel, amiből gazdálkodhatunk, s a megvalósítani kívánt programhoz van-e megfelelő anyagi lehetőségünk? Megállapíthatjuk, hogy az iskola előtti korig, a 6 éves korig, olyan játékos mozgásanyaggal és metodikával már rendelkezünk, mely kielégíti célkitűzéseinket. Problémáink inkább a már kimunkált megoldások és módszerek elterjesztésében vannak.

A megoldatlan feladatok a 6-14 éves korosztálynál, tehát az iskolaköteles korosztálynál jelentkeznek. A kialakult helyzet leghatásosabban talán a századforduló magyar kórusmozgalmának helyzetéhez hasonlítható. Vékonyka magyar anyag és metodika állt akkor a kórusok rendelkezésére, koncepció, módszerek nélkül. Néhány évtized munkája azonban gyökeres változást eredményezett Bartók és különösen Kodály, valamint az őket követő, felnövekvő nemzedékek munkája nyomán. Az iskola játékos mozgásoktatásánál, programjának, metodikájának kialakulásánál is hasonló fejlődést kell várunk. A néptánc mozgalom három évtizede, a hozzá kialakult lelkes és jól felkészült tudományos gárda gyűjtő munkája, az együttesekben végzett művészi gyakorlat és az ezzel együtt járó tapasztalat létrehozta a feltételeket a feladat megoldásához. A megfigyelés és az eddigi tapasztalat szerint sürgős szükség van:

- az életkori adottságoknak megfelelő táncos mozgásos játékok komponálására. Kivánatos ezt a pszichológiai, biológiai igények meghatározásával az ilyen jellegű pályázatok meghirdetésével a sikeres művek létrejöttét segíteni.

- ki kell dolgozni a táncos játékok oktatási anyagát és metódikáját<sup>11.</sup>/
- biztosítani kell az új játékok időszakhoz kötött, hagyományformáló rendszerét az iskolai nevelésen belül
- gondoskodni kell a rendszeres zenei kíséretéről
- meg kell teremteni az oktató-nevelő gárda szakmai felkészültségét a Testnevelési Főiskolán és a pedagógiai főiskolákon
- ifjúsági találkozókra szervezett alkalmakat kell teremteni a tanult anyag felhasználására. Meg kell vizsgálni az esetleges versenyszerű fejlesztést, tehát a szintfeladatok megoldásának lehetőségét
- gondolni kell arra, hogy a jelenlegitől eltérő módon az így felnövekvő nemzedék idősebb korosztályai hogyan, és milyen alkalmakkor tudnák a megszerzett tudást szórakozás, egészségvédelem, vagy egyéb rendszeres alkalmakkor tovább gyakorolni.

## J e g y z e t e k

- 1./ Kiss Áron - Kun Alajos 1894.
- 2./ Bartók Béla és Kodály Zoltán 1951.
- 3./ Esti Hírlap 1975 jul. 24.
- 4./ Vág Ottó 1969 35.
- 5./ Nádori 1975. 163.
- 6./ Bély-Kálmánchey. 1967. 139.
- 7./ Burka 1959.
- 8./ Cseke 1955.
- 9./ Nádori 1975. 162.
- 10./Nádori 1975. 163.
- 11./Kaposi 1976. 163-167.

Az idézett szakirodalom

Bartók Béla és Kodály Zoltán: Gyermekjátékok. A Magyar Népzene Tára I.

Bp.1951.

Bély Miklós - Dr.Kálmánchey Zoltán: Testneveléstudomány. Bp.1955.

Burka Endre: A testnevelés mozgásanyagának alapproblémái. Kézirat 1959.

Cseke Dénes: Testneveléstudomány. Bp.1955.

Esti Hírlap 1975 jun. 24.

Kaposi Edit: A tánc helye és szerepe az ifjúság testi nevelésében.

A sport és testnevelés időszerű kérdései. Bp.1976.14.sz.

163-167.

Kiss Áron-Kun Alajos: Játéktanító vezérkönyv az elemi népiskolai tanítók számára. Bp. 1894.

Tájékoztató és vitaanyag

- az általános iskolai nevelés keretében megindított népi gyermekjáték és táncoktatás-kísérlet anyagáról és módszeréről. /Osskó Endréné, Ray Erzsébet, Karcagi Gyuláné /Népművelési Intézet. Kézirat. 1975.
- az általános iskolai testnevelés keretében megindított táncoktatás-kísérlet nemzetiségi anyagáról és módszeréről. /Kricskovics Antal/ Népművelési Intézet. Kézirat. 1975.
- A sportszerű népi játékok tanítása a testnevelési órákon. /A kísérletben résztvevő pedagógusok részére/ Hajdu Gyula. Népművelési Intézet. Kézirat. 1975. Az anyagokat szerkesztette: Kaposi Edit.

## Games and Dancing at Schools

Károly Félvay

Various authors and pedagogues have been complaining for almost a century that young people do not play enough, although it is obvious that for the development of the personality and of the human abilities playing is a very effective means.

The folk games which belonged to certain ways of living in past centuries were preserved as useful traditions. Playing is significant not only for the individual, but for the community as well. It is a very lucky circumstance in Hungary that since the end of the last century Áron Kiss and Zoltán Kodály accomplished valuable research activity and also their pupils and followers completed the treasury of games which is now at our disposal.

The author compares in detail the physical, biological, psychical peculiarities of children in certain ages and deals with the favourable effect of playful, rhythmic movement.

He analyses the effects of movements when tensions of frustration have to be relieved, or neuroses have to be prevented. The historic development of Danish and German gymnastics is compared with the usage in Hungarian schools where it was a great mistake to exclude dance-like, rhythmical playing. Afterwards the up-to-date Hungarian strivings are described and those things are listed which have to be accomplished in a modern system of gymnastics at schools, including dance-like, rhythmical games into the curriculum.

## A LATINAMERIKAI TÁRSASTÁNCOK TÖRTÉNETI KIALAKULÁSÁRÓL

Kaposi Edit

Hazánk társastáncot kedvelő közönsége a hatvanas évek elejétől kezdve ismerkedett meg a versenytáncok két ágával: az un. standard és a latinamerikai táncok kategóriájával.<sup>1./</sup> Ekkor a parketten még virágkorát élte a rumba utódja, a dzsesszes formájú mambó, s felfelé ivelt az ebből keletkezett cha-cha-cha népszerűsége. A samba már az ötvenes évek táncának számított, noha a tánciskolák még tanították a tanfolyamokon.<sup>2./</sup> A paso doble soha nem volt igazi társastánc, mindig bemutató, vagy versenyformában aratott sikert. A 70-es években csatlakozott ezekhez a jive, elsősorban a hivatásos táncosok versenyein.

A táncversenyek közönsége nálunk is szívesen fogadta a külön kategóriában rendezett latinamerikai táncok versenyét, mert ezt a táncokat frissességével, egyéni variációs lehetőségeivel, játékoságával; akrobatikus elemeivel, valamint megragadó zenéjével látványosabbnak ítélte, mint a sportfegyelmet követelő, akrobatikus látványosságra nem is törekvő standardtáncokat. Igez, míg a standard táncok viszonylag kevesebb változást engednek meg az évről-évre rendezett világbajnokságok legjobbjaitól is, addig a latinamerikai táncokat szinte évente más és más divat keríti hatalmába. A világbajnokokat figyelve elgondolkoztató, hogy a mindenkori mesterpárok egyénisége és tréneraik izlése, ambíciója merrefelé irányítja ebben a táncágban a divatot. A divatirányítás természetesen csak a versenytáncok fehér kohójában érezteti hatását. A forrásnál - joggal és mindig - vereséget szenved. Erre hadd idézzünk a közelmúltból példákat. 1964-ben a jónevű nyugatnémet Vöhringer táncmesterpár lelkesen mutatta be Trinidadban és Caracasban az európai táncmes-

terképzón tanult calypsóját. A helybeliek megtapsolták, majd ugyanarra a zenére olyan gazdag, vérbő táncot jártak társadalmi különbség nélkül, hogy a bemutató táncospár kétségbevonta, hogy az, amit otthon tanítottak neki, egyáltalán calypso volt-e. 1967-ben pedig a világbajnok Bernhold házaspár közönségsikere erősen megcsappant, amikor egy programban léptek fel braziliai táncosokkal.<sup>3./</sup>

Vajon mikor, miért meritett ez a sportszerű táncmozgalom is - mely minden táncot foxtrottból kiinduló szabályokhoz igazít - éppen a latinamerikai népek táncaiból? Milyen utat tettek meg ezek addig, amíg külön tánckategóriát jelentve rendeznek belőlük nemzetközi versenyeket, s osztoztatják az Európa- és Világbajnokságok helyezéseit a legjobbaknak? Mi a kapcsolat a latinamerikai országok vérbő folklórja és a latinamerikai táncok nevet viselő társas- és versenytáncág között?

A kiváló német zene és tánc történész, Curt Sachs írja: "Ahol a tánc kifinomult társaságban vérszegénnyé válik, a szükséges életerő elemeit azokról a táncterületekről szivja fel, amelyek természetes hajtóerejéhez és éltető gyökeréhez közelebb élnek. Mindaddig, amíg ezt az erőt közvetlen környezetében megtalálja, mindaddig, amíg saját országának parasztrétege a hagyományos táncokat úgy ahogy megőrzi, abból táplálkozik. Ahol azonban ez a törekvés, ez a lendület megtört, ahol a nép az előkelő osztályok manírját beviszi a régi táncokba, vagy egyenesen azok helyett az udvari táncok másolatával és torzításával disziti saját ünnepeit, akkor a már szükséges felfrissítést olyan idegen népek tánckincséből veszi, amelynek életfelfogása eredetibb és az emberi test mozgás- és kifejezési képessége tekintetében előbbre való a többinél." <sup>4./</sup>

Sachs erre a megállapításra a XVI. század társastánc fejlődését vizsgálva jut el, amikor először lehetünk tanúi annak, hogy a középamerikai eredetű sarabande és chacon a gyarmatosítókon keresztül eljut Andaluziába.



Igaz, hogy csak úgy juthat be a spanyol udvari táncok közé, hogy pantomimikus jellegét és tág mozgását elveszti. De volt egy közös vonása a többi korabeli spanyol táncsal, s ez a "zarandeo", a csipőmozgás, "amellyel az érzékiség a hanyagságtól az extázisig minden fokozatával kifejezhető, s egy bizonyos szinten már kellemetlenül szuggesztív erővel bír. Azt lehetne mondani, hogy ebben a mozdulatban benne van a nemek mágiája. A táncosnő lelkesíti a nézőt és önmagát is extázisba táncolja."<sup>5./</sup>  
"A régebbi forma az egész medence köröző mozdulataiból áll... az eredeti cél mágikus volt: a közösülési mozdulatok, mint minden nemi motívum, az életet és a növekedést segíti elő."<sup>6./</sup>

Vajon mi okozta azt, hogy a XX. század ide nyult vissza?

Miért ragadt meg a századfordulótól kezdve minden évtizedben egy-egy nem fehér /néger, vagy félvér/ néptánc a táncparketten jobban, mint azok a táncok, amelyeket sokszor a divatirányítók jól működtetett nemzetközi kommunikációs gépezete irányított oda?

Ahhoz, hogy ezt megértsük, s lássuk, hogy mindenféle beavatkozás ellenére is milyen életerősek ezek a táncok, a forrást kell megismernünk. Elsősorban Kuba és Brazília lekosáiról kell szólnunk, akiknek a lábáról indultak el azok a táncok, amelyek mindig lenyűgöznek bennünket, ha hivatott tolmácsolással találkozunk.

A spanyol hódítók 1517-től folyamatosan hurcolták be e területekre az afrikai néger rabszolgákat.<sup>7./</sup> A rabszolgaságot csak 1868-ban szüntették meg.<sup>8./</sup> A rabszolgák többségét nyugat-Afrika különböző területeiről vitték át az Antillákra. A legnagyobb tömeget a nigériai jorubák alkották.<sup>9./</sup> Noha a rabszolgatartók annyira alacsonyrendűnek tartották a négereket, hogy a kereszténység megismertetését is feleslegesnek tartották a XIX. század elejéig, a rabszolgák mégis megukévvá tették a fehér ember vallását. Tették ezt azért, mert egyrészt az ősi afrikai hagyomány

azt sugallta, hogy a legyőzők isteneit elismerjék, másrészt a keresztény vallás gyakorlását ugyanúgy végezheték, mint a rabszolgatartók.<sup>10./</sup> A XIX. század derekától azonban az erőszakos térítéstől sem riadtak vissza a fehérek.<sup>11./</sup> Ennek köszönhető viszont, hogy az afrikai vallási elképzelések jegyében fogant, közösséget formáló és összetartó ritusok négy évszázadon át biztosították a sajátosan kialakult afro-kubai, afro-brazil és más latinamerikai kultúra folyamatosságát. Ez ugyan alakult ki, hogy a rabszolga rákényszerült, hogy bizonyos mértékig átvegye gazdájának izlését, műveltségi jegyeit. Ez sajátos integrációhoz vezetett mind a vallásban, mind a folklór különböző területein.<sup>12./</sup> Braziliában és Kubában sajátos ibériai jelleggel azonos istennevekkel és szertartásformákkal jelentkezett ez a világgép. A joruba mellett még a bantu<sup>13./</sup> eredetű, ugyancsak integrálódott kultuszok is léteznek mind ezen országokban. A katolikus szentek a joruba és bantu istenekkel keveredtek. Pl. a Háromkirályok ünnepén<sup>14./</sup> jól megfigyelhető a különböző afrikai és hispán, joruba-bantu és katolikus vallásos elemek transzkulturálódása. Természetes, hogy ez a négerek által leginkább megközelíthető vallási felépítményen belül mutatkozott meg.<sup>15./</sup> Míg az északi, brit kolóniákban a protestáns rabszolgatartók tiltották a négerek ősi szokásait, addig a katolikus dél megelégedett azzal, ha a rabszolga megkeresztelkedett, s az ünnepnapokon elvégezte a vallásgyakorlatot. Engedték, hogy "becsületesen szórakozzanak és mulassanak a szabadban a gazdák, intézők, vagy munkafelügyelők szemeláttára."<sup>16./</sup> Ilyenkor "felmelegítették a dobokat", minden fa és fémtárgy ütőhangszerré vált, melyhez a lábdobogás és taps járult.<sup>17./</sup>

A tánc a rabszolgaidőben, s jóval a felszabadítás után is ugyanúgy az élet szerves része maradt, mint az afrikai multban, ahol "a táncból áldozati ritus, varázslat, imádság és prófétikus látomás lesz.

Felidézi és szétosztlatja a természet erőit, gyógyítja a betegeket, belekapcsolja a holtakat leszármazottaik láncába; biztosítja az életbenmaradást, szerencsét hoz a vadászatban, győzelmet a küzdelemben, megáldja a földeket és a törzset. Teremtő, fenntartó, intéző és örködő." A táncos mágikus hatalmat, győzelmet, egészséget kap.<sup>18./</sup>

A korai afro-keresztény szertartások is átvették ezeket a funkciókat. Jones írja - önvallomásszerű - tanulmányában:<sup>19./</sup> "A néger templom, akár keresztény, akár 'pogány', mindig az 'érzelmek temploma' volt. Afrikában a rituális táncok és dalok szerves részét képezték a vallási szertartásoknak... A keresztény egyház a táncban bűnös kicsapongást látott, az afrikai életében magától értetődően szereplő táncot azonban nem pótolhatták a Wesleyánus énekeskönyv akkor még fehér dallamai. A korai néger istentiszteletek 'körbenállós és csoszogós kiáltásai' olyan kísérletek voltak a fekete keresztények részéről, amelyekkel a kecskét is jól akarták lakatni, de úgy, hogy a káposzta is megmaradjon: megőrizni ez afrikai hagyományt, bármilyen leplezett és öntudatlan volt is ez a törekvés, ugyanakkor pedig élni az új vallást. Minthogy a tánc vallástalan és bűnös dolog volt, a néger azt mondta, hogy csak a 'kereszt-lépés' számít táncnak. Így alakult ki a körbenállós kiáltás, ahol a hitek egymásba fűzték a karjukat, és csoszogtak körbe-körbe, eleinte lassan, majd egyre növekvő érzelmi lobogással, és közben vallásos dalokat énekeltek. Ez a csoszogás, emellett, hogy megkerülte a szigorubb 'fehér népek' dogmatikusabb kereszténységét, szintén hasonló jellegű afrikai vallásos táncokból eredeztethető. A 'hintázó-Dániel táncokat', meg a 'virágtáncot' a fekete keresztények továbbra is megengedték maguknak. Az ugynevezett 'megszentelt' protestáns templomokban ma is látni még ilyen 'szteppeléseket'. A 'megszentelt gyülekezetek' végig jobban őrzik az afrikai hagyományokat, mint a többi afro-keresztény szekta. Az ő szer-

tartásaikban mindig szólt a dob és néha a csörgődob is, amit egyetlen más szekta sem mert használni.<sup>20./</sup> Arról, hogy milyen volt ez a tánc, a The Nation 1867. május 30-i számából képet alkothatunk."...mikor az istentisztelet előírás szerű része véget ért, a padokat a fal mellé tolják, aztán az öregek és a fiatalok, férfiak és nők, csinosan kicsipett fiatal emberek és groteszkül félmeztelen napszámosok - nők általában fejük köré tekert színes kendőkkel és rövid szoknyában, a fiatal fiúk rongyos ingben és hosszunadrágban, a kislányok mezitláb - mind fölállnak a templom közepén, s mikor a 'sperichil' megszólal, először sétálni és csoszogni kezdenek lassan, körbe-körbe. A lábukat alig emelik fel a földről, ehelyett ránduló, bicegő mozgással haladnak előre, amitől az egész társaság kiáltozni kezd és verejtpatakok futnak végig az arcokon. Néha csendben táncolnak, máskor a csoszogás közben a spirituálé kórusrészt éneklik, vagy pedig az egészet. Többnyire azonban félreáll egy csoport a legjobb énekesekből és elfáradt kiáltozókból, és ők 'kisérik' a többieket, éneklik a dal fő részét, és tapsolnak vagy a térdüket csapkodják hozzá. Éneklés és tánc egyaránt rendkívül energikusan folyik, és gyakran előfordul, hogy a szertartás belenyulik az éjszakába, és a lábak monoton dobogásától félmérföldes körzetben sem tudnak aludni."<sup>21./</sup>

Az afrikai eredetet nemcsak az extatikus jelleg hangsúlyozza a kubai és brazil táncoknál, hanem a pantomimikus előadásmód is. Ezek még a máig élő karneválok, színes felvonulások táncsaiban is elevenen élnek.<sup>22./</sup> Ugyanazt fedezzük fel ezekben, melyet az 1800-as évek legelejéről oly sok leírásból ismerünk a New Orleans-i Congó-tér népmulatságairól. Az afro-amerikai kultúra bölcsőjénél vagyunk itt, ahol afrikai ritmusra, európai dallamra táncolnak, hozzáadva swingjüket és offbeatjüket azzal a sajátos keveredéssel, mely északabbra a marching band-ekre megszületett marsoló, indulószerű utcai vonulótáncokat hozta létre.<sup>23./</sup>




Már ezek a korai tudósítások is kiemelik a látott táncok jellegzeteségeit: a női felsőtest himbálását, döntögetését, s az extázis előidézésének, valamint a gonoszüző szertartások régi technikájának az alkalmazását: a sántikáló, csoszogó, vonszoló lépéseket, s magát az ájulásig fokozott extázist.<sup>24./</sup>

Fernando Ortiz, kubai etnográfus büszkén írja a következőket: "Kuba két jellegzetes dologgal ajándékozta meg a világot...ez a két dolog a dohány és a zene... Az afrokubai zene tűz, édesség, mámor, ez a zene mézzamatu, csupa kellem és vigasz; olyan, mint a zengő rum, amelyet a fülünkkel iszunk, az embereket egyesíti és egyenlővé teszi, megpezsdíti az érzékeket és szenvedélyes ritmust visz az életbe... tangóink, habanéráink, danzonjaink, sonjaink és rumbáink az egyéb mesztic táncokon kívül, amelyek a XVI. századtól kezdve egymás után futottak ki a flottákkal Havannából, szétszóródtak a tengerentúlon."<sup>25./</sup> Ortiz szenvedélytől fűtött igazságát még néhány latinamerikai ország népeire is ki kell terjesztenünk. Elsősorban Argentínára, Brziliára, Uruguayra, de Haiti is színezi ezt a palettát. Mindezen országokban az afrikai eredetű polimetrikus ritmika és az afro-ibér melodika csendül fel az afrikai eredetű dobkórusok és a már amerikai földön kialakított ritmushangszerek sajátos együttesein. /Ezekből szólal meg a claves, guiro, maracas, cha-cha, concherro, quijado de buroo, encome, caja, marimbula, tumba, hogy csak a népszerűbbek neveit említsük, s amelyekkel a zenei lexikonok is foglalkoznak./ Ezekre a zenékre mintegy kétszáz év óta a legkülönbözőbb ritmikus-extatikus táncok gazdag variációja született. E dolgozatban a három legjelentősebb tánccsalád nevének, származásának, funkció- és formabeli változásának az utját követjük, mert eddig főleg ezek kerültek be a nemzetközi, közelebről az európai társastáncos vérkeringésbe. E három tánccsalád: a tangó, a rumba és a samba.

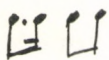
Mindjárt előljárobam tudnunk kell, hogy e három táncnév korántsem azt a leegyszerűsödött, egy táncra vonatkoztatott elnevezést jelenti, amellyel ma - főleg már csak a táncversenyeken "a" táncot jelölik. Mindhárom szó eredetileg többféle jelentéssel élt, de magábanfoglalta a táncalkalmak olyan népies elnevezését is, mint "buli", "paláver", "zenebona", vagy egyszerűen csak azt, hogy "vidámság", "szórakozás".

Először a tangó futott be gyors, viharos, majd megszelídült formában máig is tartó karriert.<sup>26.</sup>/ Maga az elnevezés értelme máig tisztázatlan. Afrikai eredetét bizonygatja a kutatók egy része, utalva arra, hogy a tangono-ból, tambor-ból /dob/ származó, arab-spanyol módra elferdített szóval van dolgunk, mely az amerikai négerek szóhasználatában a dobokkal kísért táncos ünnepeket jelentette. /tocar el tambor, tocá el tango/ A szó először 1808-ban egy táncvilágban, Montevideóban bukkan fel, mely szerint a négerek emiatt hanyagolták a munkát és a fokozott kedélyállapotban veszélyeztették a közbiztonságot. 1835-ben Kubából, majd 1870 körül újra Montevideóból vannak irodalmi adatok, melyek már a "tango la raza africana" névvel határozzák meg a különböző néger ünnepek /candombe, macumba, lundus/ jellegzetes táncformáit. Ezekben a tangó még nem egyértelműen páros tánc. Pl. a candombe olyan körtáncot is jelentett, melynek a közepén egyetlen férfitáncos, a bastonero táncolt extázisban. A tango, mint "raza africana" a XIX. század derekán még ilyen extatikus szólótáncot jelentett. 1874 óta a délamerikai fehérek az északamerikai minstrelekhez hasonló színjátszó társulatokat hoztak létre, a lubolos-okat, amelyekben ugyanúgy karikírozták a feketéket, mint északon. Ezekben a társulatokban is a tangó még szóló férfitáncként jelentkezett.<sup>28.</sup>/ 1870 körül tangó névvel illették a következő fogalmakat: dob, ünnep, dobbal kísért táncos összejövétel, szóló férfitánc, páros tánc.



Az első páros formájú tangók a braziliai néger lundus-ok vidám dalait és táncait kapcsolták egybe. A tangók szövegei közvetlenül a felszabadítás érzésvilágát fejezték ki.<sup>29.</sup>/ A brazil tangó viszont formájában, ritmikájában visszaül a kubai habanera-ra /neve: havannai/. A klasszikus, 4/8-os habanera ritmusa  lehet fel a brazil tangóban is. Jellemző a csipőmozgás, a zarandeo, vagy cedazo. Később a bővített ritmus már nemcsak az habanera-ból lett tangó, hanem a milonga ritmusa is lesz.  vagy  Ezt a ritmust a XIX. század végén a fehérek "danza de los negros"-nak nevezték, noha a kreolok is járták. Fel kell figyelni az habanerával csaknem együtt említett afrokubai danzon-ra, son-ra, melyet később "son afro-cubano"-nak, majd "son-quaracha"-nak neveztek. Az habanera, a danzon és a son stilizált polimetria, ahol a dallamba beleszövődik a néger ritmus. S míg az habanera a századforduló tangójának és a milongának az őse, addig a danzomból lett a későbbi rumba, abból a mambó, s abból a cha-cha-cha.

A milonga szó a táncsal együtt hamar átkerült Argentínába és ott a parasztok /payadorok/ és a városi köznép /milonguero/ táncos ünnepeinek, zajos összejöveteleinek az elnevezését is jelentette. Ezeken az ünnepeken rögtönzött dalokat, verseket is előadtak és a felfokozott érzelmek is kielégülést nyertek. /milongnear jelentése = egyesülni/ Ezeken a milonga ünnepeken 1850 óta az habanerát európai módra, szoros fogással /a la francesca/ is táncolták. Ehhez már csak a kikötőnegyed matrózai és mesztic félvilági női járultak hozzá a hirtelen megszakitott mozdulattal, melyet a spanyol cortar /kivágni/ szóból eredő corte-nak neveztek. Egy lépés kellett csupán, hogy hozzákapcsolódják a néger táncokból régen ismert quebrada, a vállak és a felsőtest hirtelen, görcsszerűen összeránduló mozdulata. Ezt a sajátos táncmódot erősítette a kreolok egyik kedvelt táncának, a paso doble-nak a hirtelen szünete, a silencios is. S a század-

forduló első éveiben máris előttünk áll az a tangó, mely a szoros összefonódást /láb a lábhoz, test a testhez, arc az archoz/ és a frappáns ritmust  melankóliával és szentimentalizmussal, s ugyanakkor fojtott erotikával és agresszív kitöréssel vitte a parkettra.<sup>30./</sup>

A tangó 1900 táján a lokálok és kikötőnegyedek tánca, amikor a párizsi szórakoztatóipar ügynökei "felfedezik" és néhány zenekarral, s táncossal divatba hozzák. Közismert, hogy hamarosan London és Berlin is hódol a tangóteáknak, s a vendéglők egyre nagyobb táncteret biztosítanak a táncolóknak. A sajtóban élénk vita folyik a tánc mellett és ellen, megjelennek az első tangóleírások, szakkönyvek,<sup>31./</sup> fellendülnek a tánciskolák, ipercikkeket reklámoznak tangó névvel. S az 1907-es, Nizzában rendezett tangóversennyel elindul a tánc azon az uton, hogy a világháború után kialakult sportszerű táncversenyeken mint a foxtrott első esélyes táncpárja arasson sikert. A tánc első népszerűsítője a versenyeken a francia rendező-komponista-táncos-táncmester Camille de Rhynal, aki minden táncverseny után az asztalnál ülő közönséget is bevonta az új tánc tanulásába.<sup>32./</sup> Noha 1911-ben Londonban a Dancing Times-ben is megjelenik az első tangóleírás, sokáig Párizs marad a tánc központja. A franciák büszkén vallják, hogy a "kétértelmű" táncból ott született meg az európai táncőrületet elindító társasági forma. Angliában rendkívül szordinált formában fogadták be a táncot. Először csak a hagyományos sequence-táncok formájába vezették be,<sup>33./</sup> majd 1921-től a "spanyol divat" szerint, mely még mindig közelállt a jól megrendszabályozott sequence-formákhoz.<sup>34./</sup> Az angolok azonban hamar meglátták ebben a táncban a sportszerű lehetőséget, s már az 1920-21-es londoni konferencián elvégezték a szükséges standardizálást. Ezt tangó-milonga, ill. milonga néven terjesztették. Ez a staccato nélküli muzsika meglágyította a tánc egész mozgáskarakterét. Inkább macskaszerű, puha mozgást, kecsességet





követelt, mintsem energiában való bővelkedést. Az 1922-es, un. tangó-konferencia még tovább lépett és az eredetileg kis helyen, szűk mozgással járt táncból a versenytánc követelményeinek megfelelő travelling dance-ot /hosszu, elnyújtott, a termen át száguldó táncot/ teremtett.<sup>35./</sup> Végső formáját az 1929-es londoni Great Conference-en nyerte el, ahol már teljesen "fehér", "angol" versenytánccá stilizálták.<sup>36./</sup> A versenyektől függetlenül az 1920-as, 30-as években a társastánc formában megtalálható a quebrada és a corte, valamint a puhán járt argentin sétalépés, melyet a földretérdeplés és hirtelen irányváltás színezt. Később azonban egyre szublimáltabb lett és szordinált, "beszélgetős", pihentető, táncnak már alig nevezhető lépegetéssé egyszerűsödött.

A másik jelentős latinamerikai tánccsalád összefoglaló neve: rumba. A név már 1592-ben felbukkan Amerikában, de ekkor még csupán a néger rabszolgák mindennapi életének pantomimikus kifejezése. A farm életé, munkamozdulatai kerülnek elő az ünnepeken is: a lovak patkolása, a ruhamosás, a szérü madarainak párosodása, a kakas és a tyúk közötti udvarlás, s végül a férfi és nő közötti személyes érzelem kifejezése. Pantomimikus, dramatikus elemeit emelik ki a tánc koreai forrásai.<sup>37./</sup> A XVII-XVIII. századi - főleg francia utazóktól származó leírások -<sup>38./</sup> még az afrikai örökségre utalnak, amikor az egymással szemben felsorakozó, külön férfiaktól és külön nőktől álló táncokról adnak számot. Sachs írja erről a formáról: "a legrégebbi téma valószínűleg az, amelyben egy sor férfi és egy sor nő megy egymás felé anélkül, hogy egészen összeérnének... Ha a tánc mimetikusan hangsúlyozódik és individualizálódik, lehet belőle udvarlótánc, vagy rablótánc... A párostáncba való átmenet az utolsó szükséges lépés az udvarlás mimetikus ábrázolásához."<sup>39./</sup> Ezt az utat járta a XVIII. századból ismert kubai calenda /ez mint tánc és mint táncalkalom neve egyaránt használatos/ és a chica is, ahol a frontok

addig táncoltak egymáshoz, míg a combok közeledésével a tánc csúcspontján a jelképes egyesülés is bekövetkezett. S minthogy e táncok szerves része a tökélyre vitt csipőmozgás, mely a hát alsó részét is bevonja a táncba, míg a felsőtest és a karok mozdulatlenségbe merednek, kétségtelen e táncok ősi, termékenységvarázsló kapcsolata.<sup>40.</sup>/ Czerwinski is utal ezekre a leírásokra és hozzáfűzi: "A szerelem valamennyi fordulata és eszköze felvonul ebben a harcban a győzelem érdekében... A havannai apácák karácsonyestéken kolostoraik rácsához tapadva a chica kéjes mozdulataiban isten fia születése felett érzett örömet fejezik ki."<sup>41.</sup>/

A régi kubai táncok közül a yuca teszi meg az individualizálódás felé a szükséges lépést, végigjárva az udvarlás minden lépcsőjét a csalogatástól a vonakodáson, ellenálláson keresztül a vacuano-ig, az átkerülésig, mely - lévén a tánc utolsó fázisa - szintén az odaadást, az egyesülést szimbolizálja. Hogy mennyire fontos, lényeges ez az utolsó mozzanat, jelzi, hogy más táncoknál is külön nevet adtak ennek. Braziliában ombligade, a kongó-kubai négereknél nkumba /nabel néven használatos, melyből a kreol cumba, cumbé, cumbanCHA származott/.

Igazat kell adnunk Ortiznak, aki a yucában látja a kubai párostánc: a rumba őseit. A rumba - a milongához hasonlóan - ünnepet, megújulást, táncalkalmat jelent. Tekintettel arra, hogy a XVIII. századtól minden leírás, mely akár habanera, danza, bailes de los Negros, yuca, vagy chica néven, illetve a XIX. századtól rumba néven nevezi a kubai páros táncokat, azonos ismérveket sorol fel, s ezek - ma még kellő mélységben fel nem kutatott módon, - de szoros kapcsolatban állnak egymással. A táncok mindegyikében a zarandeo, a csipőmozgás és a szenvedélyesen kecses szerelmi versengő, udvarló elemek uralkodnak. Mind 2/4, 4/8, ill. 8/8-os ütemű, s jellemzőjük a habanera-szinkópa. Feltehető, hogy azonos ősforrásból fejlődtek ki a tangóval, hiszen minden habanera



korábban és napjainkban is egyaránt játszható tangó és rumbaként.

A társastánc, illetve versenytáncként ismert rumba utja különbözik a tangótól, mert az az Amerikai Egyesült Államokon keresztül került Európába. A huszas években sok kubai muzsikust és lokáltáncost vonzott az USA, s ezen belül New York új szórakozóhelyei. A new yorki fiatalok vették át lelkesen a rumbát, de sajnos csak külsőségeiben. A kortárs kubaiak többször ostromozták az amerikai nőket, mert a táncot úgy járták, hogy más hangsúlyt adtak a zarandeonak és finomkodó lépésekkel tették tönkre a rumba karakterét. A tánc tanárok viszont felismerték ebben az új divattánc lehetőségét és immár az Egyesült Államok tanárai hozták át Európába. Ez a rumba azonban sokat veszített erejéből, lendületéből. Szinkópái is elszegényedtek, a csipők másként ringtak, a testtartás megmerevedett, hedonisztikus jellege megszélidült. Minthogy Európában a tánc nem jutott túl a tétova csipőringáson, nem is keltett nagy feltűnést és lelkesedést. Igaz, nem a legjobbkor érkezett. A feszült politikai légkör nem kedvezett új divathullámoknak. Németországban Hitler uralomra jutásával a német nemzeti táncok felkarolása érdekében minden "fajtaidegen" táncot, így a rumbát is száműzték, a hivatalos tanításban és táncrendekben nem szerepelhetett.<sup>42./</sup> További társastánc formájú élete a második világháború végéig csak az USA-ban mondható változatosnak. Az amerikai tánc tanárok szenvedéllyel próbáltak ebből divattáncot teremteni. Ebben az időben bukkan fel az amerikai szakirodalomban a társas formájú son, son-guaracha, bolero, conga, vagyis az egész rumba-család. Ez veti meg az ágyát az ötvenes évek dzsesszes formájú táncának, az amerikai rumbának, vagy más néven mambónak. Ez a tánc lazább és szabadabb, olykor teljesen nyitott tartást is megenged, divattá teszi a partnertől távoli táncolást. Majd megszületik a hatvanas évek frappáns záróritmusára a cha-cha-cha.<sup>43./</sup>

Európában jóval a háboru után terelődik a rumbára a figyelem. 1957-ben a nyugatnémet táncmesterek hamburgi konferenciáján az 1932-ben már versenytáncként elfogadott rumbát erőteljesebb koreográfiai megoldásokkal most hatodik standardtáncnak javasolták. Mint játékos divattáncot pedig elsősorban a fiataloknak ajánlták.<sup>44./</sup> Ugy tűnik, hogy az ötvenes évekig az angolok nem mutattak nagyobb érdeklődést sem a rumba, sem a többi latinamerikai tánc iránt. A világversenyeket még mindig a standardtáncok döntötték el, s ebben ők verhetetlenek voltak. A spanyol hivatásos táncosok lábán az 1960-as évek végére rumba flamenca néven új életre kelt a tánc. De ez elsősorban a spanyol idegenforgalom látványossága maradt, sem a társas, sem a verseny-rumbára nem volt befolyása.<sup>45./</sup> Ez utóbbival inkább a francia táncmesterek foglalkoztak, élükön Lucien David táncmesterrel. Ő az első, aki standardizálta a latinamerikai táncokat és könyve az ötvenes évek derekán több nyelven is megjelent, s látszólag a nemzetközi versenytánc-világ el is fogadta.<sup>46./</sup> 1961-ben azonban az Amerikai Egyesült Államokban, az Ontario bajnokságon kitűnt, hogy az angolok egészen másként járnak a verseny-rumbát, mint az USA, vagy mint az európai kontinens táncosai. A British Official Board állást foglalt, s az angol táncosok lábán élő, ún. "kubán stílust" tartotta helyesnek a versenyeken, minden más megoldást elítélt. Heves nemzetközi vita lángolt fel,<sup>47./</sup> mert az angolok bizonyították, hogy ők az eredeti kubai son-hoz tértek vissza, csak a nevét nem vették át, mert ez félreértésekre adott volna okot /az angol son= valakinek a fia/. Bizonyították, hogy amit mások táncolnak, az mambó, ill. mambó-bolero, s ez összeegyeztethetetlen a versenystílussal. A rumbaháboru odaáig fajult, hogy a leginkább sértett Lucien David 1961-ben rávette a nyugatnémet szövetséget /ADTV/, hogy olyan nemzetközi konferenciát hívjanak össze a rumba tisztázása ügyében, amelyen minden érdekelt ország képviselője résztvesz, csak az angolok nem. Itt kívánta az ellenérveket

felsorakoztatni az angolok ellen. A rumbaháboruban az angol Alex Moore és a nyugatnémet Paul Krebs szakmai tekintélye mellett az amerikai táncmesterek is beszálltak a sajtóvitába. Mig végül a kubai származású Pepe Llorenz az egyik cikkben kifejtette, hogy a vita tulajdonképpen akadémikus, mert rumba nevű tánc nem volt sem az egyik, sem a másik fél véleménye alapján, s amin vitáznak, az már kiindulásában is egy sokszoros stilizáció eredménye. A kedélyek úgy csillapodtak le, hogy ki-ki megmaradt a maga stílusánál. Az európai kontinensen - főleg a nyugatnémet izlésvilág vezetésével - főleg rumba-bolerót táncolnak a versenyeken. Az angolok pedig kiválóan szerkesztett szaklapjukban, a Ballroom Dancing Times-ben havonta közlik a kiváló szakíró: Elizabeth Romain tollából a jobbnál jobb rumba és más latinamerikai tánc variációkat, kombinációkat, koreográfiákat. A hatvanas évek végére a rumba dzsesszes formája, a mambó visszahatótt a rumbára és ennek sok eleme megjelent a versenyprogramokban is. A mambó viszont előkészítette a játékos, minden kokottságot is megengedő cha-cha-cha versenytáncra emelését. Ez a tánc létét a zenében frappánsan alkalmazott triolának köszönheti és annak, hogy máig sem alakult ki a standardizálás olyan kötött formája, mint más táncoknál, így képes lépést tartani a legvadabb divathullámokkal is. Ezért az akrobatikus elemektől a köznapi járások játékos stilizálásáig /a partner megbökése, lábdobás a levegőbe, tapsolás, ugrálás, pingvinjárás, fenyegetés, szemjáték, fogócska, menekülés, fintorok/ minden belefér e szentelen táncocskák keretébe. A rumbacsalád így pantomimja révén valamivel közelebb került az eredetihez, mint a tangó, de színes, vérbő népisége elveszett a stilizálásnak ezen az útján és inkább vásári, kabaréelemeket vett be a pantomimbe, nem is beszélve az extrovertált előadásmódról, mely a versenyeken tapad hozzá.

A harmadik jelentős latinamerikai táncsalád a samba. Ennek az

utját - éppen a kellő tudományos feltárás híjján - a legnehezebb teljes bizonyossággal követni.<sup>48./</sup>

A samba hazája Brazília, ahol az etnikai keveredés Kubához hasonló. Ide is elsősorban Guinea és Angola partjairól, valamint a Kongó vidékéről hurcolták be a rabszolgákat, akik főleg jorubák és bantuk voltak. Brazília 1833-ig volt portugál gyarmat, majd független állam lett. A rabszolgafelszabadítás idején a lakosság 40 százaléka néger, vagy mulatt és katolikus, így a faji korlátok nem olyan erősek, mint pl. az Amerikai Egyesült Államokban voltak ugyanakkor. Az afro-brazil kultúra igen erős joruba hatást mutat. Isteneik - a kubai fejlődéshez hasonlóan - összeolvadtak a keresztény szentekkel. A katolikus candombe-k célja és értelme itt is az extázis volt. Ezeket a joruba eredetű hangszerek, a dobok - a batuques -, a csengők - agogos, cencerros - és a különböző dörzsölőhangszerek - guirok, guayok - idézik elő. De maguk az ünnepek inkább a bantuk táncaival gazdagodtak: a sambafélékkel. Eredetileg a samba is olyan körtáncot jelentett, mint a tangó, melynek a közepén járta extatikus táncát a férfi szólista. Ezt samba de moro-nak nevezték. Braziliában a tánc neve 1880 körül nemcsak samba, hanem batuque, vagy lundi is. Mindhárom név mozgást, ünnepet, táncos összejövetelet jelentett. A XIX. században a sambáról, mint páros táncról olvasunk. 1910 táján - csak-ugy, mint a tangónál - a portugál hatás a szoros átkarolás átvételében mutatkozik meg. A francia-portugál keveredés következménye 1910 táján az első braziliai társastánc, mely átkerül Európába: a maxix brésilienne. 1924-ben jelenik meg a samba, mint társastánc, s azonnal bekerül a táncversenyek számai közé. Rövid két év után azonban feledésbe is merül. 1948-ban viszont, mint a háború utáni időszak első nagyszerű divattánca bukkan fel. Egyszerű, három lépéses parkettformája nem arat ugyan tartós sikert, de a versenytáncok közé sikerül bejutnia. Mint a rumba, a samba



is először a francia Lucien David standardizálásán esett keresztül, de hamarosan az angolok csiszolták tovább.<sup>49./</sup>


Nyilván nem véletlen, hogy a hatvanas évekre a politikailag megerősödött Kuba, s a forradalmi időszakba lendülő más latinamerikai országok tánckulturája ebben az időben kerül az érdeklődés központjába. De talán éppen a Karib-tengeri politikai feszültség akadályozta meg, hogy akár az angolok, akár az európai és amerikai táncdivatirányítók a forráshoz közelebb menjenek, néprajzilag is hiteles anyagot gyűjtsenek. A franciák és nyugatnémetek "kutatómunkának" nevezett zárándoklataikat csupán New Yorkig vezették, s az ottani tapasztalatok alapján készültek a táncmesterképzők latinamerikainak nevezett divattáncai. Akik pedig eljutottak a latinamerikai országokba, ott is legfeljebb a lokálok, vagy tánciskolai bemutatók, esetleg revütáncosok exotikumát vitték magukkal.<sup>50./</sup> Így nem csoda, ha a hatvanas évek végére teljes stílus-káosz uralkodott a társastánc-versenytánc eme kategóriájában.

A latinamerikai táncok afro-amerikai, extatikus, pantomimikus, hedonisztikus formájától ugyan az angolok távolodtak el a legjobban, mégis az ő stilizálásuk mutat elvi következetességet és szilárdságot. Ők "táncolni" tanítanak annak a sportformának a technikájával, amelyet 1929 óta - ha némi javítással is, de - alapjában változatlanul minden társastánc versenyformájánál megkövetelnek. A tánctechnika szorosan kapcsolódik ezzel a stílussal, amelynek a zene az alapja. /Itt elsősorban a stilizált tánczenét értik./ Minden egyéb csak dekoráció! Joggal olvassuk a legkiválóbb angol táncszakírók tollából a felháborodott és aggódó mondatokat. Pl. Walter Laird, volt Európa- és Világbajnok, szakíró 1968-ban a következőket írta<sup>51./</sup> "...a párok statikus mozdulatokat, pózokat halmoznak egymásra, s a ritmikai és technikai megoldások helyett trükkökre törekcsenek a latinamerikai táncoknál... kísérleteznek a szerencsétlenül vég-

rehajtott emelésekkel, dobásokkal, ugrásokkal, így az egymás mellett táncoló párok rossz komédiákat adnak elő, ütemről ütemre pózokat csinálnak helytelen egyensulllyal és technikával. Nem ismerik az alapritmusokat. Grimaszokat vágva 15-20 lábnyi távolságra táncolnak egymástól úgy, hogy közben más párok is mozoghatnak köztük, szintén trükköket és mechanikus sablónokat alkalmazva... Teljesen félreértelmezik ezeknek a táncoknak a karakterét és extrovertált, zenei ürességet mutató előadások születnek... A versenyparkett, különösen az elődöntőben olyan hatások konglomerátuma, melyben a röpködő karok, lábak, szoknyák, dobantások, ugrások, szökkenések, dobások, forgások, piruettek és jeték törik meg a táncot és az előadás alapját képező igazi mozgásanyagot a bíró ezektől nem is látja. Kiválaszthatja így a legszebb lábu, vagy legnagyobb keblü leányt, vagy azt a legbodrosabb ingü férfit, aki a legrövidebb idő alatt a legtöbbet forog lábujjon, vagy a legnagyobb parkettdarabot törli tisztára a térdelő figuránál a nadrágjával." Irónikus jellemzését azzal a sajnálkozással fejezi be, hogy sajnos ezek a koreográfiák számíthatnak közönségsikerre, s így a trénerek a drámai pózokra és a trükkökre készítik fel a táncosokat a biztos technika, a helyes ritmus és átélt táncos előadás helyett. A többi pár pedig ezeket majmolja és elindul a lavina. Ilyen felesleges és külsőséges dolog volt pl., amikor egyesek a sambába bevették az emeléseket. Majd átvtették a cha-cha-chába is, végül a rumba, a jive sem szabadult ezektől. S minthogy a bírók eleinte elismerték ezeket, a példa ragadós lett, így a szinpadi, sőt néha cirkuszi elemek eluralkodnak ebben a versenyágban.

S hogy a helyzet hamarosan nem változott, kiderült Frank és Peggy Spencer, a kiváló formációs koreográfus házaspár és szakíró<sup>52./</sup> 1970-ben írott soraiból is: "A latinamerikai táncok gyors karrierjét Angliában több okkal magyarázzák: a zene ujszerű, magávalragadó voltá-





val és azzal, hogy mindazok szívesen táncolják, akikben az extrovertált-ság igénye él, s mindazok szívesen nézik, akik a látványosság kedvéért mennek versenyekre, bemutatókra. Keserűen írnak arról, hogy sok huszonöt éven felüli táncos elkeseredve hagyja abba a latinamerikai táncok tanulását, mert egyre több akrobatikus elem kerül bele, s ezzel nem tudnak megbirkózni. Ugy vélik sokan, hogy ez csak a legfiatalabbaknak és a hosszú lábú leányoknak jelent érvényesülést. Kifogásolják, hogy a kabaréelemek eluralkodnak a versenyeken. Véleményük szerint ha ilyen közönségigény van, akkor lehet ilyen bemutatókat tartani, de ezeket le kell választani a táncversenyekről. Feltárják azt az ellentmondást, mely a versenytánc iskolajellegű, s a tánc tanulást célzó foglalkozásai és a versenyek külsőséges produkciói között fennáll.<sup>53./</sup>

A hetvenes évek sem hoztak hivatalos döntést a nemzetközi versenyéletben, csupán a gyakorlati kiegyenlítődés mutat némi enyhülést és a sportszerűség érvényesülését a legnagyobb versenyeken. Az angolok továbbra is ontják a legjobb versenyprogramok publikációit, mestereik szerte a világban tanítanak, s hatásuk a sportforma stilizálási jegyeivel hódít a világban. A német szaklapok sem vitatkoznak, többnyire csak a nagyobb versenyek eredményeit regisztrálják. De hogy mennyire nem a tartalmi kérdések kerülnek előtérbe, azt az Intako 76 keretében, Bremerhavenben tartott nemzetközi konferencia rendezvényének a propagandája és lelkes sajtóvisszhangja is bizonyítja. Ez "a világ legnagyobb latininformációját" hirdette, melyet 99 párral, 50 tagú zenekar kíséretével mutattak be. Tekintettel arra, hogy ugyanaz a zenekar kísérte ezt a bemutatót is, mely a nagy versenyeken játszik, s mely a legtöbb hanglemezt bocsátja ki, ez a kezdeményezés megmarad a mennyiségi, de nem a minőségi, tartalmi "nagyosság" kategóriájában.<sup>54./</sup>

Hová, merre vihet ennek a társastáncnak, versenytáncnak az utja?

Két megoldás kínálkozik: az egyik az angol mesterek törekvése, mely a sportszerű, jó technikai alapokat fontosnak tartó, a táncos nevelést, izlést előtérbe helyező formát ápolja. Igaz, ez csupán nevében őrzi az afro-amerikai stilizálás jegyeit, de legalább az európai társas és sportformát külsőségek nélkül, céljainak megfelelően képes ápolni. A másik út: visszatérni a forráshoz. Ez a visszatérés lehántaná a mesterként stilizálás és a cirkuszi elemek burkát, visszaadná a "latinamerikai" jelző hitelét is. E táncok nemzetközi reneszánsza azonban csakis a forrástól, a ma is elérhető riói és havannai karneválok nagy tömegeket rabulejtő, elementáris erejű táncvilágától várható. Azok az európai kísérletek, amelyek csak külsőségeket ragadnak meg, vagy egy-egy elemet hangsúlyoznak, hogy divattáncot teremtsenek, életképtelenek! Ha stilizálásról van szó, vagy pedagógiáról, válasszuk e népek rumba és samba-iskoláit, vagy népi együtteseik stilizációs kísérleteiből a legjobbakat. S ha a versenytáncok sportformái immár az angol utat járják, a formáció olyan koreográfiai lehetőségeket ad, amelyek bőven élhetnek az életerősebb, a folklórhoz közelebbálló alkotással, s így elkerülhető, hogy e táncokat olcsó sallangokkal vigyék a társastáncot kedvelő közönség elé.



## J e g y z e t e k

- 1./ Kaposi 1967/68. 61-92.
- 2./ Gyenes-Kovács 1958. - Farkas-Kovács 1966.
- 3./ Tanz Illustrierte 1964 aug.-szept. 7-8., szept.-okt.2o. Parkett  
1967.jun.8.
- 4./ Sachs 1937.35o.
- 5./ Sachs 1937.349.
- 6./ Sachs 1937. 36.
- 7./ Rabszolgakereskedelem a XVIII. században. 1789-es rendelet.  
id. A bongó dala 1974. 57-62.
- 8./ Két határozat. 1868. id. A bongó dala 1974. 196-199.
- 9./ Buschan 1922-26. 473-497, 5o8-512; H.Tischner 1963.315,317,312.
- 1o./ Jones 1965, 47.
- 11./ Rabszolgarendelet 1842-ből. id. A bongó dala 1974. 57-62.
- 12./ Ortiz 195o. 3-6; Carrizo 1953.
- 13./ Buschan 1922-26. 461-466, 561-568, 6oo-6o4. H.Tischner 1963.176,233.
- 14./ Knapp 1854. 256-278.
- 15./ S.Bueno: A kubai mulatt kultura. 1973. id.A bongó dala 1974. 296-3o7.
- 16./ Rabszolgarendelet 1842. id. A bongó dala 1974.61.
- 17./ Romero: Négerek tánca. id. A bongó dala 1974.216.
- 18./ Sachs 1937-2-3.; Frobenius 1954.254; Høberlandt 1917.I.117-119.
- 19./ Jones 1965. 58,6o.
- 2o./ Jones 1965. 58,6o.
- 21./ Krebbiel 1914. 33.; Gorer 1935. 289-291.
- 22./ Almeida 1968. o.n.
- 23./ The Story of Jazz 1956.43.
- 24./ Haider 1976.6.; Herskovits 1944.; Eliade 1964.53-56.  
Jensen 1951,86.; Thomson 1961, okt., dec., 1962. jan.

- 25./ Ortiz: A fehérek és négerek kubai integrációjáért. 1942. id. A  
bongó dala 1974. 264-266.
- 26./ Franks 1963. 168, 178-81, 185-186, 225-226; Rust 1969.74, 82-84,  
89, 102, 103, 122, 148, 190-193.; Günther-Schäfer 1959. 222-233;  
Borrows 1961.1-11.; Sachs 1937. 308, 445.
- 27./ Kneurs Jazzlexikon 1957.217-218.
- 28./ Rossi 1926. 11-18.
- 29./ Friedenthal 1913.
- 30./ Günther-Schäfer 1959. 224-226.
- 31./ Crozier 1912, 1913.; Castle 1914.193.
- 32./ Ballroom Dancing Times 1972. aug. 480.
- 33./ Ballroom Dancing Times 1972. jul. 435.
- 34./ Ballroom Dancing Times 1972. okt. 26.
- 35./ Kaposi 1967/68-87-89.
- 36./ The Syllabus of Examination. Dance Journal 1924.  
A rögzített táncok: foxtrott, quickstep, keringő, tangó és blues.
- 37./ L.Arnold 1971. dec.Nr.2.
- 38./ Labat 1772.; St.Méry 1797-98.;- id.Günther-Schäfer 1959. 288.
- 39./ Sachs 1937. 94-95.
- 40./ Günther-Schäfer 1959. 290.
- 41./ Czerwinski. 1862. 64.
- 42./ Kaposi 1967/68.73.
- 43./ L.Arnold 1972. máj.8.
- 44./ Tanz Illustrierte 1957.szept.-okt.4-5.
- 45./ L.Arnold 1972. máj.9.
- 46./ L.David 1957-58.
- 47./ Tanz Illustrierte 1961. máj.3., jun.5-8., jul.3-5., jul.5-8.  
Ballroom Dance Magazine 1961 febr.25., Tanz Illustrierte  
1964. jun-jul. 8-9., 16.

- 48./ Rust 1969. 82, 102-105, 107, 110, 150, 266.; Günther-Schäfer 1959. 307-309.; Borrows 1961. 85-138.
- 49./ Tanz Illustrierte 1961.máj.9-10., 1966 okt.-nov. 5-6.
- 50./ Tanz Illustrierte 1964. aug.-szept. 7-8, szept.-okt. 20; L.Arnold 72.márc.8.; Parkett 1967.jun.
- 51./ W.Laird 161; Bellroom Dancing Times jul.426-428, 431.
- 52./ Spencer 1968.
- 53./ Bellroom Dancing Times 1970. nov. 66-67.
- 54./ Tanz Illustrierte 1976. aug.4.

Az idézett szakirodalom:

- A bongó dala. - Kuba. 1974. Irodalmi és politikai antológia a szigetország néger-kreol-mulatt népének történelméről. Bp. - Válogatta Salvador Bueno.-Szerk. Simor András.
- Almeida, R.: 1968. Musica e Danca Folclóricas. Rio de Janeiro. Codernos de Folklore 4.
- A Mambia domja. 1974. Kubai néger mesék. Bp.Boglar Lajos utószavával.
- Arnold,L.: 1971.,1972. The Three Rumbas. Dance Letter /USA/ 1971. dec.17-20., 1972. márc.6-9., máj. 8-11. Két havonta megjelenő, soksz.lap.
- Ballroom Dance Magazine. New York. 1959-től megjelenő havi folyóirat. Szerk. Donald Duncan.
- Bellroom Dancing Times. London. 1956-től megjelenő havi folyóirat. Szaktanácsadó: Alex Moore.
- Borrows, F.: 1961. Theory and Technique of Latin American Dancing. London.
- Buschan,G.: 1922-26. Illustrierte Völkerkunde.Stuttgart.

- Carrizo, J.A.: 1953. Historia del folklore Argentino. Buenos Aires.
- Castle, I.-V.: 1914. Modern Dancing. New York.
- Czerwinski, A.: 1862. Geschichte der Tanzkunst. Leipzig.  
Documenta Choreologica. Leipzig. 1975. Band. VII.
- Crozier, G.B.: 1912, 1913. The Tango and How to Dance It. London.
- David, L.: 1957-58. Einzelchoreographien mit historischer Einleitung über Rumba, Samba-Baio, Mambo-Cha-cha-cha, Paso Doble, Calypso-Rock'n roll. Berlin.
- Eliade, M.: 1964. Shamanism. - Archaic Techniques of Ecstasy. New York.
- Farkas J.-Kovács E.: 1966. A kezdő és haladófoku társastánc tanfolyamok tematikája és módszertani útmutatója. Bp. Társastáncped. Kiskönyvtára 1.sz.
- Frenks, A.H.: 1963. Social Dance. - A Short History. London.
- Fiedenthal, K.: 1913. Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerika. Berlin.
- Frobenius, L.: 1933. Kulturgeschichte Africas. Zürich.
- Goffin, R.: 1944. The Jazz, from the Congo to the Metropolitan. New York.
- Gorer, G.: 1935. Africa Dances. - A book about west african negroes. - New York.
- Günther H.-Schäfer H.: 1959. Vom Schamanentanz zur Rumba. Stuttgart.
- Gyenes R.-Kovács K.: 1958. A keringőtől a mambóig. Bp.
- Haberlandt, M.: 1917. Völkerkunde. I. Berlin-Leipzig.
- H. Heider, E.: 1976. "Sánteiskola". Művészet 6.sz.
- Herskovits, M.J.: 1944. Drums and Drummers in Afrobrazilian Cult Life. New York.



- Jensen, A.E.: 1951. Mythos und Kult bei Naturvölkern. -Religionwissenschaftliche Beitrachtungen.  
Wiesbaden.
- Jones, L.: 1963. A blues népe. - Néger zene a fehér Amerikában. Bp.
- Kaposi E.: 1967/68. Táncstudományi Tanulmányok - 61-92.  
A versenytánc kialakulása és fejlődése.
- Knapp F.: 1854. Das Dreikönigfest in Habana. - Album des literarischen Vereins in Nürnberg.
- Knaurs Jazzlexikon. 1957. München-Zürich.
- Krebbiel, H.E.: 1914. Afro-American Folksongs. New York.
- Labat, P.: 1772. Nouveau Voyage aux Isles d'Amérique. Paris.
- Laird, W.: 1961. Latin American Dancing. London.
- St. Méry, M. de: 1797-98. Description...de la Partie française de l'isle Saith Domingue. Philadelphia.
- Parkett Fachorgan des Deutschen Tanzsportverbandes.  
1947-ben, Hamburgban alapított havi folyóirat, mely 1961-66-ig Tanzsport néven, 1966-67-ben újra Parkett néven, majd 1968-tól újra Tanzsport néven jelenik meg.
- Rossi, V.: 1926. Cosas de Negros. Rio de la Plata.
- The Syllabus of Examination. 1924. Dance Journal. London.
- Tanz Illustrierte. Organ des Fachausschusses für Umgangsformen.  
1952-től havi folyóirat. Köln. Szerk.  
Schnitzer, H.G.
- Tanzsport ld. Parkett
- Thomson, R.F.: 1961, 1962. Scenes of the Nigerian Night. I-III.

- Dancing Life of the Yoruba. Ballrooms Dancing Magazine. 1961. okt,dec,1962. jan.
- Tischner,H.: 1963. Völkerkunde. Frankfurt am Main.
- Lekis,L.: 1958. Folk Dances of Latin America. Scarecrow.
- Ortiz,F.: 1950. La Africana de la Musica Folklórica de Cuba. Habana. 1952-55. Los Instrumentos de la Musica Afrocubana. Habana.
- Rust,F.: 1969. Dance in Society. London.
- Sachs, C.: 1937. World History of the Dance. New York.  
/Az idézett fordítások Dienes Mayától származnak./
- Spencer,F.-P.: 1956. Come Dancing. London.
- The Story of Jazz. 1956. New York.





## The Historical Development of Latin-American Social Dances

Edit Kaposi

Party dance competitions are arranged now-a-days either in the category of modern dances, or that of Latin-American dances. This is the custom both at national and at international championships.

Latin-American dances differ from modern dances not only on account of their music, different world of rhythm, but they require, furthermore, the use of a different standard too. In the countries of Latin America the dances still display a living folklore function, their are special occasions for dancing, so that this category of competition dances is nourished from fresh sources and - as it is natural - these dance-forms are constantly changing.

We can trace the formation and development of these dances since the sixteenth century. We have to examine, first of all, the social conditions of the slaves /primarily Yoruba and Bantu people/ who were hauled from Africa to America, how did they live together with Spanish and Portuguese white people, what were the ways of cultural changes, - only so can we get acquainted with the background of the Afro-Cuban and Afro-Brazilian dances.

The most significant examples are found in the history of the tango, the rumba and the samba. /Though the first one used to be included into the competition-category of modern dances, but concerning its origin it belongs to the Latin-American dances/ The oldest forms of all three dances show signs of the African origin. /Pantomimelike elements, extasy, old soloistic elements, dancing in a circle, or in rows, later the forms of partner dancing, the swinging of the hips in the case of the rumba and the samba, characteristic fundamental rhythms./

The tango has been part of dance competitions since 1924, but standards for the rumba the samba, the cha-cha-cha evolved only in the 1960s, causing a debate of international dimensions and we have to say that certain questions are not yet solved even today.

The present endeavours of the best experts aim that stylized forms of Latin-American competition dances should be more alike to sports, the forms should contain no over-decorative elements, so that the judges may better judge the ability of the dancers. The experts strive that these dances should be freed of the extrovert way of performing mechanical clichés and cheap tricks which became a custom in the last decades. Only so can these dances hold their rank even with the clearer modern dance category were the rules are quite unambiguous.

At the same time the rich, living folklore of Latin-American countries, the dances of the carnivals along the streets, the national stylization of folklore-ensembles -- all these represent unexploited possibilities. First of all the new formations contain such choreographic and performing possibilities which may be gained only out of the living folklore, and thus it may be avoided that these dances should be shown with cheap and superfluous trimmings to the audience which likes social-dancing.

## AZ AMHARA ÉS TIGRE TÁNCOKRÓL

Vadasi Tibor

Az etióp néptánc- és népzene kutatás alapjait Martin György és Sárosi Bálint 1965-ös gyűjtőútja vetette meg. A Kulturális Kapcsolatok Intézete és az Etióp állam támogatásával végzett munka során 3000 méter filmfelvételt készítettek nyolc etióp tartomány 17 településén. A népzenei kutatás tanulságairól Sárosi Bálint számolt be, az etióp táncok jellemző vonásait és főbb típusait pedig Martin György foglalta össze tanulmányában.

E gyűjtő és kutatómunka eredményeire támaszkodhattam, amikor 1967-1973. a Kulturális Kapcsolatok Intézete kiküldetésében Addis Abebában a zenekonzervatórium néptánc szakának tanáraként dolgoztam. Feladatomban tehát nem a gyűjtés volt - s erre támogatást sem kaptam -, munkám mégis megkövetelte, hogy ez etióp néptáncokra vonatkozó ismereteimet kiegészítsem.

Elsősorban az országos népnepélyek alkalmával, s néhány gyűjtőút keretében volt módomban az etióp táncok tanulmányozására. Nem törekedhettem teljességre, s így a legjellemzőbb etióp táncokra, a két őslékos, s egymással rokon nép, az amhara és tigre táncokra összpontosítottam figyelmemet. Egy-egy tánc tüzetesebb vizsgálatát végeztem el, mivel tapasztalataimat tananyagká kellett formálnom. A következőkben a gyakorlati oktatást is szolgáló gyűjtő és rendszerező munkám eredményeit ismertetem.

### Az Eszkiszták

Az amharák legközkedveltebb táncukat Eszkisztának nevezik. Ez egyaránt jelenti - szerintük - a tánc egészét, amely sétáló, helycserés,

énekes lépegetésből áll, s a válltáncot /eszkisztát/, mely tulajdonképpen "a tánc". Az eszkiszta kifejezést a továbbiakban ebben az értelemben használom.

Az eszkiszta, úgy az amhara, mint a tigre népek táncának legfontosabb ismérve. Egyes amhara vidékekre különböző ritmusu eszkiszták jellemzőek, s az etiópok első pillantásra megállapítják az eszkisztázó táncosról, hogy mely vidékről való.

Európai ember sokáig, vagy éppen soha nem tudja megkülönböztetni az egyformának tűnő vállmozgásokat. Vizsgálódásomat az eszkiszták törvényszerűségeinek megállapításával kezdtem tehát, mert enélkül egy lépést sem tudtam volna tenni a munkámban. Kiderült, hogy az eszkiszták ritmusuk, mozgásirányuk, és módjuk szerint oszthatók fel, s ebbe az eléggé általános rendszerbe minden eszkiszta valamilyen módon besorolható. A felosztásomat alépnek, kezdetnek tartom a további kutatás számára.

A rendszert a néptánc szak hallgatóival közösen dolgoztuk ki, s ez a gyakorlat próbáját is kiállta. Segítségével a hallgatók felismerték a különböző eszkiszták jellemző vonásait /ritmust, módját stb./, s megkönnyítette a számukra ismeretlen formák tanulását, később pedig oktató munkájukat.

Az "eszkisztát" a következőképpen definiálhatjuk: a vállak bizonyos módon, bizonyos irányban történő ritmikus /adott ritmusu/ mozgása. Lényegében három fajta vállmozgást különböztethetünk meg:

- 1./ Rántást
- 2./ Csavarást
- 3./ Rezgést.

A fenti mozgások, a csavarást kivéve, három irányban történhetnek:

- a./ vertikálisan,



b./ horizontálisan,

c./ diagonálisan.

A rántás történhet: vertikálisan felülről lefelé,  
horizontálisan előlről hátra, vagy  
hátról előre,  
diagonálisan hátról, mélyről rézsut  
felfelé előre, vagy rézsut előlről fent-  
ről hátra, lefelé.

A csavarás esetében előlről hátra, vagy hátról előre csavarásról be-  
szélhetünk.

A rezgés tulnyomórészt horizontálisan, ritkábban diagonálisan, vagy ver-  
tikálisan fordul elő.

A következő fontos szempont, mely érvényes az eszkiszták fenti  
három típusára az, hogy a vállunkat mozgathetjük:

1./ párhuzamosan: amikor a felhuzott vállunkat egyszerre ránt-  
juk le, vagy dobjuk fel /vertikálisan/, vagy  
rántjuk előlről hátra, vagy hátról előre  
/horizontálisan/, vagy alulról felfelé és  
felülről lefelé /diagonálisan/, vagy csavar-  
juk előlről hátra.

2./ folyamatosan: amikor két vállunkat, egyiket a másik után  
rántjuk fel, le, előre, hátra, diagonálisan,  
vagy csavarjuk előlről hátra, vagy hátról  
előre az adott ritmusban.

Az előbb leírtak szerint a következőképpen oszthatjuk fel,  
ill. nevezhetjük el az eszkisztákat:

I./ Rántó eszkiszta: vertikálisan le vagy fel, horizontálisan  
előre vagy hátra, diagonálisan fel vagy le,

s ezek párhuzamosan vagy folyamatosan.

II./Csavarós eszkiszta: előre vagy hátra; párhuzamos vagy folyamatos.

III./ Rezgő eszkiszta: horizontális hangsúlyos, vagy hangsúly nélküli.

Az eszkiszta lábmozgása könnyű rugózás 2. poz.-ban, melyet a test könnyed előre, oldalt, vagy rézsut-előre hajladozása kísér. A rugózás a rántó és csavaró eszkisztánál ritmikus, a rezgető eszkisztánál azonban nem. Ezelatt a kezek többnyire csipőn vannak, vagy a derékra tekint "shammá"-t lengetik ritmikusan. /Ez sálszerű népviseleti darab, vagy egy lepedő, melyet hidegben fejre borítva viselnek./

Az irányok és módok után nézzük a ritmust, mert a vállmozgást a ritmus teszi tánccá, eszkisztává.

Ezzel kapcsolatban megjegyzem, hogy a későbbiekben leírt ritmusok nem tükrözik pontosan a váll mozgásának /motivumának/ minden egyes tagját /fázisát/, hanem a vizuális, a "látott" ritmust. Ellentétben a lábmotivumok hallható ritmusával /mely szintén nem azonos az egész motívum ritmusával/, az eszkisztánál ugyanis csak látjuk a ritmust, mert a vállmozgás természetesen nem hallható. Kézenfekvő volt tehát a vizuális ritmus szerinti rendszerezés.

#### Az Eszkiszta pontjai:

Egy eszkiszta alatt a vállak a mozgáslehetőségek határain belül egy bizonyos utat egy adott ritmusban tesznek meg. Pontosabban: az ut kezdete és vége között a mozgástérben az adott ritmus szerint egyszer vagy többször /egy vagy több "pont"-on/ megállnak. Ezeket a megállásokat az eszkiszta "pont"-jainak neveztem el. /Ez a "pont" meghatározás nem tévesztendő össze a közismert férfitáncok "pont"-jaival./

Az eszkiszta rezgései nem hasonlíthatók össze az állandóan

azonos ritmusu lábrugózásokkal sem, mert az eszk. pontjai térben és számban tudatosan irányítottak, és esetenként ritmusban is változnak. A rántó és csavaró eszkiszták esetében 1, 2 és 3 pontos eszkisztákat különböztethetünk meg. /A rezgő eszk.-ről később lesz szó/. Az egymást követő pontok nem egyformán hangsúlyosak. Aszerint, hogy hányadik pontra esik a főhangsúly, 1. 2. 3. hangsúlyu eszkisztákról beszélhetünk. Pl: 2 pontos 1. hangsúlyu; 2 pontos 2. hangsúlyu; vagy 3 pontos 3. hangsúlyu eszkisztákról. Természetesen az 1 pontos eszkisztának az egyetlen pontja hangsúlyos.

A szemléletesség kedvéért osszuk be a váll mozgásának a vertikális lehetőségét egy 5 vonalas rendszerbe. Így felülről lefelé számolva 5 egyenlő távolságot kapunk. Az 1-es magassági fok az a felső határ, ameddig a vállamat fel tudom huzni. Ezután két fokozat következik lefelé, míg a 4-es szintet elérjük, ami a természetes helyzete a vállnak, tehát a felső határ és a normál szint között 2 fokozat van. A vállakat normális helyzetükből lefelé már csak kis távolságra lehet lejjebb huzni, ez az 5-ös szint, az alsó határ.

Példának lássunk egy eszkizta mozgássorozatot a térben felrajzolva, melynek látható, motorikus ritmusa:

Azt láthatjuk, hogy az ütemelőző pont a 2-es magasságban mellékhangsúlyos, a második pont az 5-ös szinten főhangsúlyos. Ez 2 pontos 2. hangsúlyu eszkizta.

Egy másik példa a 2 pontos 1. hangsúlyu eszkisztára a következő:



Mindkét esetben a főhangsúly az 5-ös szinten van, de míg az első esetben a váll utja töretlenül halad lefelé, addig az utóbbinál a második pont után ismét egy felemelkedés van, ami az eszkizta egész jellegét meghatározza, ill. megkülönbözteti az előzőtől, bár mind a kétő 2 pontos, és zeneileg mindkettőnél az első negyeden van a fő hangsúly.

A különbséget szembetűnőbbé teszi még az, hogy az első esetben az első pont "felütés"-re esik.

A következő ritmusok leírásánál a hangjegyek fölé irt szám tehát az eszkizta pontjainak a magassági szintjét mutatja. Ebből a két jelzésből sematikusán rekonstruálni tudjuk a különböző ritmusu vertikális rántó eszkisztákat.

### I. A rántó eszkiszták

legáltalánosabb, leggyakoribb ritmustípusai és meghatározásai:

#### a./ Vertikális esetben:



Egy pontos, főhangsúlyos. Az egyes szinten nem áll meg hangsúllyal.



Technikailag azonos az 1-el, de dupla tempója.



Két pontos második főhangsúlyu.





4./

5./

6./

Két pontos első főhangsúlyu.

Azonos a 3-sal, csak dupla tempóju.

2 pontos második főhangsúlyu dupla ritmusu kombináció, a 3. eszkisztát a szünet teszi még hangsúlyosabbá.

7./

8./

9./

Három pontos, harmadik hangsúlyu.

Azonos az előzővel, dupla tempóban.

3 pontos 1. és 3. hangsúlyu.

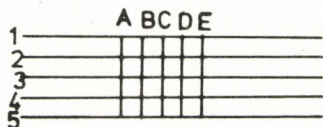
Ezek a ritmusok egyaránt érvényesek a párhuzamos és folyamatos módokra.

b./ Horizontális esetben

is ugyanezeket a fő ritmusokat találjuk. A különbség az irányban és abban van, hogy horizontálisan a vállakat egyenlő távolságra tudjuk előre és hátra is mozgatni a nyugalmi helyzetből.

A szemléltetés kedvéért az előbbi /vizzszintes vonalas/ vertikális beosztást kiegészítettem /függőleges vonalas/ szintén 5-ös horizontális beosztással.

A váll mozgáslehetőségét itt is 5 fokra oszthatjuk: A-E-ig, ahol az A a vállak előre tolásának a határa, C a normál helyzet, E pedig a hátrahúzás végső határa.



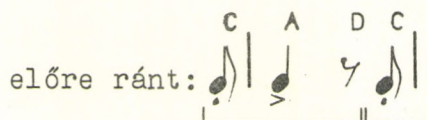
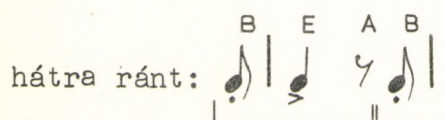
Az így kapott rácsban, sematikus oldalnézetben szemléletekké tehetjük az eszkiszták térbeni pontjait. /Főként csavaró és diagonális esetben/.

Eszerint a nyugalmi helyzet a C-4-es pont. A horizontális rántó eszkiszták általában a 4-es magassági szinten az A és E pont között mozognak.

Leggyakoribbak a hátra rántó eszkiszták /Godzsán/, de nem ritka az előre irányú sem, kb. 70:30 az arány közöttük.

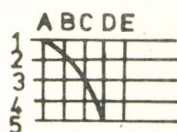
A hátra irány esetében a főhangsúly többnyire az E pontra esik, s egy rendkívül erős mell előredobás teszi még élesebbé, plasztikusabbá a főhangsúlyt. Ezt még a fej ugyanilyen éles előre, ill. oldalt rántásai is kiemelik.

Példaként nézzünk meg egy horizontális rántó eszkisztát, a leggyakoribb s már leírt 3-as ritmus szerint.



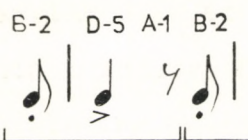
A betűk világosan mutatják az eszk. irányát, de azt is láthatjuk, hogy a két váll mozgás nem pontos térbeli fordítottja a másiknak.

c./ Diagonális esetben az eszkizta utját a "rács" segítségével így rajzolhatjuk meg:

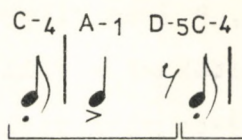


A hátsó mélypont tehát a D-5 s a felső első az A-1. Természetesen ezt a vonalat a valóságban nem tarthatjuk teljesen egyenesnek, inkább enyhén domborúnak. Példaképpen ismét a 3-as ritmustípust nézzük meg:

felülről  
lefelé  
/előlről  
hátra/



alulról  
felfelé  
/hátról  
előre/



Megállapíthatjuk, hogy azonos ritmusu és típusu, de ellenkező irányu eszk. térbeni pontjai nem esnek egybe. Az irány megváltozásával a térbeni pontok is megváltoznak tehát.

A horizontális és diagonális rántó eszkiszta gyakran fordulnak elő egy táncosnál együtt vertikálva. Pld. 3-as ritmusu vertikális lefelé rántó eszkiszta követi egy alulról felfelé rántó eszkiszta ugyanilyen ritmusban. Ebben az esetben az eszkiszta 3. tagja, a felrántás elmarad, helyette a C-5 ponton marad a váll a szünet értékéig.

Kiegészítésképpen csak annyit, hogy a vertikális rántó eszkiszta már leirt magassági pontjait, a rács szerint, a C vonalon jelölhetjük.

## II. Csavaró eszkiszta

A csavaró eszkiszta mozgástere a legnagyobb. Határai az A-4 ponttól a C-1-en és a D-E-4-en át a C-5-ig terjednek, és egy körnek fogható fel. Sematikus oldalnézetben:



Ezen a görbe vonalon mozog a váll a csavaró eszkiszta esetében többnyire előlről hátra és felülről lefelé kezdve.

Az eszkiszta pontjai a kör hátsó félívére a C-1 és a D-5 pont közé esnek. Leggyakoribb ritmustípus 2,3,4,5,7 és 9-es.

Az egy pontos eszkisztaéknál a D-4 ponton van a hangsúly, a két pontos eszkisztaéknál pedig a hangsúlytalan pont D-2, a hangsúlyos

pedig a D-E-4, a 7-es ritmusnál 3 pont esetében is ez a helyzet. Ezeknél az eszkisztáknál a váll egy körforgásán belül vannak a pontok.

A 9-es ritmusnál a váll két körivet ír le hátrafelé. Az első körív végén 5-ös szinten van a hangsúly, majd a második körívnél a 2-esen és ismét az 5-ös mélyponton. Ezt

így írhatjuk le: 

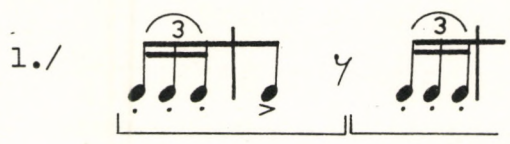
A csavaró eszkiszták gyakran együtt fordulnak elő a rántó vertikális és diagonális eszkisztákkal, mert a váll a vertikális rántó mozgulathoz természetesen tud átmenni ugyanolyan ritmusba a csavaró mozgulathoz. Ezeknél az eszkisztáknál fele-fele arányban találjuk a párhuzamos és folyamatos módokat. Mindezek együtt igen gazdag variációs lehetőséget adnak, melyek az idegen szemlélő számára egyformának tűnnek.

A rántó és csavaró eszkisztákat /a mindzsar táncot kivéve/ ütemes rugózások támasztják alá, vagyis az eszkiszta főhangsúlyu pontját egy mély "roggyantás" vagy épp fordítva, egy hajlitott térdű "releve" teszi még hangsúlyosabbá, amit a felső test hajladozása /oldalt, rézsut előre-hátra/ kísér.

### III. Rezgő eszkiszta

A horizontális rezgő eszkisztákat a hor.rántó eszkiszták gyorsabb ritmusu, több pontu változatának is tekinthetnők, de a ritmus /pontok/ szaporodásával, gyorsulásával a mozgás jellege is teljesen megváltozik, szükség van tehát az eszkiszták III. csoportjára is. A gyors horizontális rezgő mozgás a normál, 4-es szinten, vagy valamivel afölött történik, párhuzamosan vagy folyamatos módon. Diagonális vagy vertikális esettel csak nagyon ritkán találkozhatunk, de igen virtuóz táncosnál előfordul.

Három főbb ritmustípust különböztethetünk meg:



4 pontos 4. főhangsúlyu



5 pontos 5. főhangsúlyu



hangsúlytalan, állandóan rezgő

A két első rezgő ritmustípusban a hangsúly a D-4 vagy az E-4 pontra esik. A tizenhatodik értékű rezgések mindhárom ritmustípus esetében a B és D pont között történnek.

A hangsúlytalan rezgő eszkiszta többnyire "folyamatosak", vagyis egyik időben az egyik váll a másik után mozog, de előfordul a párhuzamos mód is. A hangsúlyos rezgető eszkiszta a Godzsám-vidéki táncokban a leggyakoribbak a rántó és a csavaró eszkisztaikkal együtt. A hangsúlytalan állandó rezgő eszkiszta viszont a Gondar-vidéki amhara táncokban játszanak szinte egyeduralkodó szerepet.

A rezgető eszkisztaikat nem kíséri semmilyen ritmikus lábmozgás, rogyentás, mindössze egy könnyed rugalmas hajladozás jobbra-balra, részint előre-hátra, demi pliében.

A vázolt osztályozás csoportosítja ugyan az eszkisztaikat, de nem zárja ki a számtalan variáció és kapcsolat lehetőségét, sőt, ennek segítségével tudunk tájékozódni a sokféle eszkiszta között.

Az eszkisztaik előfordulásai az amhara táncokban

Martin György filmfelvételei és a saját gyűjtésem és megfigyeléseim alapján két főtipusról beszélhetünk. Szóló jellegű 1,2,3 személyes eszkisztaik nevezett táncról, és a csoportos Mindzsar táncról,

melynek határozott kar formája van. A szóló eszkisza Shoa tartományban általános, s még Gondarból, Gojjamból vannak gyűjtések. Leggyakoribb formájában ketten, esetleg hárman táncolják, s ez esetben mindig vetélkedő jellege van, hogy ki tudja virtuózabban rázni, szaporább ritmusban rántani, vagy csavarni a vállát, vagyis eszkisztázni. Ha két férfi táncol /esetleg két nő/, akkor vetélkednek. Ha férfi és nő, akkor határozottan udvarló, vagy még inkább erotikus jellege van a táncnak. Ha hárman, akkor nemektől függően érvényesek az előbbiek.

A lábnak szinte semmi szerepe nincs ebben a rugalmas térdhajlításon kívül, mely mind az eszkisza virtuozitását, rugalmasságát segíti. Több esetben találkozunk pároslábu helybenugrással, miközben a levegőben a vállak folytatják az eszkisztát. Ha egymaga táncolja férfi, vagy nő, akkor mindig a környezetének táncol, illetve "bemutat".

A tánc rendszerint úgy kezdődik, hogy egy kis csoport összeáll, énekel, tapsol, majd helyet nyitnak maguk között, tehát nem kört formálnak, s ebbe a szűk térbe áll be az, aki táncolni akar, s ha elfárad, vissza áll a csoportba és más váltja fel.

A tánc legfontosabb kísérete az intenzív 1/4-es taps, mely fölött a legritkább esetben van hangszer, inkább kis 4/4, vagy 2x4/4 hossznyi dallamocska, melyet többnyire improvizálnak, s "zafan"-nek neveznek.

Előfordulnak hosszabb dallamok is és a rádió, televízió útján közismertté tett dalok, dallamok. /A technika befolyását a népművészetre közvetlen közelről figyelhettem meg Etiópiában, de most nem feladatom erről beszélni./

A tánc menete világosan két részre tagolódik. Az első a "be-melegítő", helyben kissé himbálódzva lépkedés, ill. helycserés séta énekel, mely a hangulatot készíti elő az eszkisztához, majd ezt követi az




eszkisztázás az előbb leirt módon. Az eszkisztázás helyben történik, ritkán párosul helyváltoztatással. /Eszkisztázás közben/. A tánc két része általában azonos időtartamu, néha a séta egész rövid, s egy egység - séta + eszkiszta - kb. 1-2 perc terjedelmű, s ugyanigy ismétlődik a két rész, ill. váltják egymást a táncosok.

Példának Gojjamból mutatok be egy tipikus eszkiszta-sorozatot, melyet Martin Gy. filmfelvételéről jegyeztem le.


/Lelt.sz.: M.T.A. 567./

Nézzük pontokba szedve:


1./ Séta 4x4/4 ütemig

2./ 3x2/4 


ritmusu horizontális folyamatos rezgő eszkiszta.


3./ 2x2/4 

ritmusu 3 pontos egyenlő hangsúlyu vertikális rántó eszkiszta, hangsúlyos rogyantásokkal.

4./ 4x2/4 

ritmusu 2 pontos 2. hangsúlyu vertikális rántó eszkiszta.


5./ 4x2/4 

, vagy  ritmusu horizontális folyamatos rezgő eszkiszta, pároslábu szökkenésekkel alátámasztva, a földre érés hangsúlyos, a rázás a levegőben történik. /8 ugrás/. Ezek a ritmusok nem szerepelnek a felsorolt 9 között, de felismerhetjük

bennük a 4-es illetve a rezgő 1-es ritmusok a tánc miatt módosult formáját.

6./ 5x4/4 

ritmusu "hosszu" vertikális rántó eszkiszta-kombináció. /6-os ritmus típus/.

7./ 4x2/4 


ritmusu, 2 pontos, 2. hangsúlyu vert.rántó eszkiszta. Azonos az 5-ös ritmussal.

8./ 6x2/4



Ugróeszkiszta, ahogy az 5. pontban le van írva, csak most 12 ugrás.

Nagyvonalakban úgy összegezhethetnénk a fent leírtakat, hogy az eszkiszta rész bevezetőjéül rezegettető eszkiszták szolgálnak. A legdinamikusabbak a rántó eszkiszták, melyek alatt az egymáshoz egész közel álló párok jobbra-balra, illetve egymásfelé és egymástól elhajladoznak, majd a hangulat az ugró rezegettető eszkisztában kulminál. A leírt esetben ez az utolsó rész megismétlődik.

A szünet nélküli  ritmusu rántó eszkiszták, melyeket hangsúlyos rogyantás támaszt alá egyre crescendálnak, s a rogyantások pedig szökkenéssé nőnek. Ez a jelenség általánosan megfigyelhető volt sok más esetben is.

A Gonderban felvett filmek alapján, s ahogy magam is többször láttam, e tánc típusnak a "legkifinomultabb" formája az, amikor az eszkiszta-rész kizárólag csak hajladozásokkal alátámasztott hangsúlytalan rezgő eszkisztából áll. Ilyenkor az eszkiszta-rész igen hosszú, szinte szünet nélküli. Az amharák maguk is ezt a típust tartják a legvituózabb, legszebb táncuknak.

A csoportos "Mindzsar" táncról nincs filmfelvételünk, csak saját gyűjtéseim alapján tudom ismertetni. A táncot nagy ünnepek alkalmából gyakran láttam, s magam is részt vettem benne. A táncosokat óriási, 50-100 méter átmérőjű körben nézők, tapsolók, lelkesítőik veszik körül.

A táncosok 3 vonalban állnak fel egymással szemben 5-10 lépésnyire, 1-1 vonalban 4-8 táncos. Az egyik szélső vonal többnyire nőkből áll, ha nincs elég nő, akkor férfiak állnak közéjük. A két vonal között, de rajtuk kívül áll egy vagy két táncvezető, akik előzőleg a táncot megszervezték. Énekszóra járják, hosszabb dallamra, mint a Gojjam táncot. A 2-4 soros dallamokban 1-1 sor 2x4x4/4 terjedelmű általában.



Az éneket a táncvezető kezdi, a többi folytatja, s a kör is énekel és tapsol. Hangszer ritkán játszik, dob kíséret sincs. A táncot a középső és a szélső sor kezdi, mialatt a balszélső sor helyben lépked, énekel, de nem vesz részt a táncba. A két aktív sor is először helyben lépked, majd helyben táncol ugró lépéseket, és ezután egymáshoz közelit, apró lépésekkel eszkisztázva. Közel érve ismét ugró lépések következnek, vagy egymást megkerülik eszkisztázva, majd ugró lépésekkel visszamennek a helyükre. Az egész helybenugrás-közelítés, visszatérve háromszor ismétlődik, majd a 2. sor középen helyet cserél, az eddig jobbszélső sor lesz a középső, a volt középső sor jobbszélre kerül, s passzív válik. A középső sor most az eddig balszálon, csak helybentáncolókkal kerül szembe. S kezdődik az egész menet előlről. Mindig a középső sor táncol tehát valamelyik szélsővel, s bizonyos idő után a sorok az eredeti felállási helyükre kerülnek. Ekkor véget ér a tánc, s a sorok feloszlanak, vagy kiállnak akik elfáradtak, s mások állnak a helyükre.

A táncvezetőnek nevezett 1-2 ember a tánc alatt inkább előénekesi és animáló szerepet tölt be. Míg a sorok egymástól távol vannak többnyire betáncolnak közéjük egymással szemben, s amikor a sorok közelnek, kihuzódnak a szélre.

- A tánc részei pontokban: /a motívumokat l. a táncírás mellékleten!/  
1./ Helyben lépgetés, ének, a kar könnyed lengetése, stb.  
2./ A két táncoló sor többnyire az 1-es, vagy a 3-as motívumot járja;  
4 x - 5 x 2/4 alatt, s többnyire a 2-es motívummal zár a zenei sor, vagy dallam végén.  
3./ Egymáshoz közelit a két sor, általában a lépő eszkiszta/4.mot./ valamelyik változatával, néha a 3. motívummal is, és zár a 2-es motívummal, a dobbantóval.  
4./ Egymással szemben a 3-as motívum /oldelugrás/ következik, vagy a

lépő eszkisztával megkerülik egymást a táncosok. Itt szoros a kapcsolat a két táncos között, egymásnak táncolnak, vetélkednek.

5./ Visszatérés az előző helyre, leggyakrabban a 3-as lépéssel, háttal a menetiránynak.

6./ A 2-3-4-5. pont ismétlődik azonos módon háromszor, de a harmadik esetben nem mennek vissza a helyükre, hanem vagy lépő eszkisztával, vagy egyszerű lépéssel helyet cserélnek, s úgy megy a volt középső sor a jobbszélső helyére.

Folytatódik a tánc a középső sor és az eddig tétlen balszélső sor között, míg a sorok a kiindulási helyükre vissza nem kerülnek.

Megjegyzendő, hogy bár a táncosok a sorokat megtartják, tehát alávetik magukat a tánc menetének és formájának, de az egyéniségüket, táncos szabadságukat a motivumokban megőrzik. Azért használtam sokszor a "többnyire" szót, például: közelitenek egymáshoz ugrással is, de, "többnyire" a topogó eszkisztával teszik ezt, vagy "többnyire" helyben szökkennek, de ugranak is, ha úgy tetszik, s ritkábban eszkisztáznak is. A tánc tehát 4 fő formáján belül /helyben, közeledés, távolodás, kerülés helycsere/ a 4 motivumot aránylag szabadon kezelik, csak a többszöri megfigyelés és elemzés jogosított fel arra, hogy a "többnyire" szót használjam, s ne próbáljam beszorítani egy általam kitalált rendbe a táncot.

Az itt lejegyzett táncokat évenként többször is megfigyelhettem. Etiópiai tartózkodásom utolsó évében volt alkalmam látni a táncot, melyet négy sor táncolt. Ekkor négyszög alakban álltak fel, s a szemben lévő sorok azonos módon, motivummal és beosztással járták. Megfigyeltem ezt is, hogy néhány csere után a négyszög körré alakult, s balról-jobbra haladva mozgott. A táncosok oldalugrásokkal, vagy a mienkkel teljesen azonos oldal bokázóval haladtak, majd megálltak körben, páronként szembe fordulva eszkisztáztak. /Itt rokon az amhara a tigré táncsal, melyről

a következőben lesz szó. / Ezután ismét négyszöggé alakulva kezdődik a folyamat előlről.

Leszögezhetjük, hogy a tánc - akár 3, akár 4 soros - határozottan koreografikus jellegű. Eredetét azonban korlátozott lehetőségeim miatt nem tudtam kideríteni. Érződik rajta az ünnepi táncok hatása, melyet a nép alkalmanként láthat. Ezekhez a papok két hosszú sorban, egymással szemben állnak fel, énekelnek és ütemes csörgő ritmusra, vagy tapsra egymáshoz közeledik a két sor, majd újra visszatér a helyére, vagy találkozáskor egymással szemben leguggol, majd fölegyenesedik, vagy helyet cserél, stb.. Az ethiop-kopt szertartásos táncokat a zenével együtt Yared nevű főpapjuk /azóta szentjük/ a VI. században kanonizálta, /ahogy nálunk a Gregorián énekeket/, azóta változatlanul táncolják az ünnepek alkalmával, még kisebb falvakban is, ha csak két-két diakonusból áll a sor, akkor is. Bár az ilyen vidéki "bucsu" alkalmával megfigyelt papi táncon egy idő után átütött a néptánc, vagyis a szertartásos lépegetések helyére a dob hangsúlyára lassan a nép - a megfigyelt esetben a Galla - táncainak egy-két alaplépése került.

További kérdés, hogy milyen szerepe volt a tánc kialakulásában a középkori katolikus egyház gyakorlatához hasonlító tiltó rendelkezéseknek. A kopt egyház még merevebben tiltotta a bűnös táncot, s biztos, hogy a legutóbbi időkig voltak tánctilalmak, különösen a hosszú etiop böjti időszakokban. E tilalom hatására a nép utánozhatta a papok táncát, hogy táncolhasson. Ez is közrejátszhatott tehát a tánc ilyen alakulásában.

A táncnak van "kis változata" is, melyet férfi-férfivel, nő-nővel, vagy párban járnak. Ilyen változatokat Martin György is filmre vett. E változatban a tánc tömörebb, de a leirt lépésekből áll, s az alapvető formát, a közeledést, távolodást, a helycserét mindig megtartja. Sokkal szabadabban improvizált, s nem köti a táncosokat a többihez való

alkalmazkodás. Ebben a formában rokona a Gojjem eszkisztának, de abban nem szerepel semmiféle lábmotivum, kizárólag eszkiszta. Itt viszont a körforma töredékeiben megvan, s a lábmotivumok is fontos szerepet játszanak. Az eszkiszták jelentősége megnő, vagyis a párok találkozásánál a tánc improvizált vetélkedő eszkisztává válik.

Szemléltetésül álljon itt táblázatban két - 20-30 év körüli - férfi motivum szerint felbontott tánca, melyet Martin György filmfelvétéléről jegyeztem.



I.			II.		
oldal ugrás 3.mot.	lépegető eszkiszta	eszk.helyb.	1.mot.	lépegető e.	eszk.helyb.
8 8/4				10 10/4	
		8 8/4			
	helycsere 8 8/4				30 30/4
		10 10/4		középre 11 11/4	
	középre 10 10/4		12 középen		
		középen 5 5/4	12/4		
középen 16 16/4					23 23/4
		8 középen 8 guggolva 16/4	10 helycsere		
8 helycs. 4 helyben 1 dobb./2/4/ 14/4			10/4		3 4/4
		6 6/4	7 7/4		
12 12/4			helycsere		
2 dobb. guggolással 4/4			7 7/4		15
		8 8/4			15/4
	8 8/4				

A "Mindzsár" tánc motívumai

Az I.-es táncos vertikális, párhuzamos 2 pontos, 2 . hangsúlyu eszkisztát táncolt kizárólag helyben, lépegetve pedig 2 pontos 1.acc. eszkisztát. Tehát ritmust váltott.

A II. sz. táncos diagonális párhuzamos 2 pontos 2. acc. hátrarántó eszkisztát táncolt, rendkívül hangsúlyos mell előredobással. A váll hátrarántását igen erős mell és nyak előredobással tette még hangsúlyosabbá.

Ezzel a táblázattal a táncolt motivum és eszkiszta számát, a tánc felépítését kívántam bemutatni, s nem volt lényeges, hogy milyen fajtájuk voltak a táncolt eszkiszták. A beosztott rubrikák sem fedik pontosan egymást, ehhez egy 133 kocka-beosztású papír kellett volna. 133 1/4 volt ugyanis a tánc zenei hossza. Az I. sz. táncosnál láthatjuk, hogy szinte pontosan "betartja" a tánc szabályait, térváltoztatásával s azokhoz tartozó motivumokkal együtt, s az eszkisztákat sűrűn váltja lépésekkel, helycserével /58 E/, addig a másik inkább helyben marad, 30 eszkisztával kezd és csak a másik indíttatására mozog térben. Sokkal inkább a saját hangulatához formálta a táncot. Ez a példa is mutatja, hogy mennyi szabadságra ad lehetőséget ez a látszólag kötött forma. Ez a kis-változat rendkívül elterjedt, hiszen már két ember táncolhatja, csak a körülvevő animáló csoport tapssa, éneke szükséges hozzá, az pedig pillanatok alatt összejön.

Egy másik hasonló táblázaton 2 - 12-14 éves - iskoláslány táncát jegyeztem le hasonló módon és szempontok alapján /helyszüke miatt nem közlöm/. Ebben már pontosan 8-as beosztásokat lehetett tapasztalni. Vagyis mindkét lány mindig 8-at csinált mindenből. 8/4 volt a helybenlépegetés, 8/4 a helycsere, s 16 és 24/4 volt az eszkiszta-rész. Ebből esetleg arra lehet következtetni, hogy az iskolás-lányok ösztönszerűen követtek valami rendet, valamilyen zenei oktatás következményeként, s az

énekelt dallam miatt is követtek egy szabályos metrumot, másrészt fiatalok lévén még nem mertek tulságosan variálni, elrugaszkodni a tanult formától.

A tapasztalataim alapján ez a kis-páros forma az egyik legáltalánosabban elterjedt amhara tánc, s nemcsak nagy ünnepeken, hanem vasárnapokon kint az utcán, de lakodalmakon, társas összejöveteleken is táncolják. Még az u.n. "modern" táncos alkalmakon is előfordulnak. Feltehető a kérdés, hogy a nagy forma, a kis eredeti táncok nagyméretű, szabályokba rögzített változata, szalonképesített s az egyház által engedélyezett változat-e?, vagy a kis-forma a nagy széttöredezett s a nép között elterjedt maradványa?

Tetszetősen hangzik, de ha az elterjedtségét nézzük, nem lehet széttöredezett változatról beszélni. Egy bizonyos, hogy ez a kis-forma jellegében erősen rokon a Gojjam, Gondar-i páros vetélkedő eszkisztával, ahol lábmotivum nincs, csak eszkiszta. Ezt a páros vagy szóló eszkisztázást tarthatjuk az amhara táncok legjellegzetesebb jelenlegi formájának. A nagy-forma eredete kiderítésre vár.

Végezetül leszögezhetjük, hogy az amhara táncok legjellemzőbb sajátossága a válltánc, az eszkiszta. Minden esetleges forma, lábmotivum, a körülvevő animáló csoport, mind az eszkisztáért van. Ebben élük ki ügyességüket, tánc-örömüket, szexuális-vonzódásukat, az extázisig.

Óhatatlanul felmerül tehát a kérdés, hogy egy népnél miképp alakult ki olyan visszafogott tánc-öröm, melyben a testnek csak egy részét táncoltatja, ezt fejleszti virtuózzá, ebben kell kiélnie magát. Nem tudok attól a gondolattól szabadulni, hogy valamikortól csak így volt szabad táncolni..

A körülöttük élő népeknél szertelen, hatalmas ugrásokat találunk /Gallák, Wollamok/, vagy virtuóz lábmotivumokat /Guragék/, s ennél az ősi kulturájú, nagymultu népnél, az amharánál a tánc lábmozdulatai

szinte teljesen eltűnnek. Mindez Afrika kellős közepén, miközben a szomszédos népek élnek gazdag, természethez kötődő életüket, sokrétű táncszokásokkal. Csak arra tudok gondolni, hogy az ilyen táncokat, mint istentelen, pogány dolgot egy időben tüzzel-vassal irtották. /Erre az európai középkor is bőségesen szolgáltat példákat/.

Arra a kérdésre tehát, hogy egy mesterségesen leszűkített mozgásformával van-e dolgunk, már az etióp kutatóknak kell választ keresniök.

### Tigre táncok


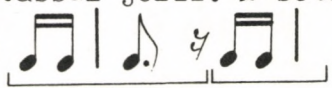
Martin György és Sárosi Bálint felvételei s a magam gyűjtései, tapasztalatai alapján megállapíthatom, hogy néhány speciális tánc mellett a tigrék legelterjedtebb, mondhatni "nemzeti" tánca egyfajta körtánc. Ezt járják népünnepélyeken, lakodalomban, s bárhol, tehát nincs alkalomhoz kötve.

A tánc kísérőjeként itt már gyakran találkozunk hangszerrel, mégpedig többnyire az egyhuru hegedűvel, a "maszinkó"-val. A hangszeren szóló dallamot a játékos énekkel is kíséri. A játék és az ének teljesen egyéni, cifrázással teli, ezért ritka, hogy a táncot több maszinkós kísérje. Ez persze nem zárja ki azt, hogy a dallamot a résztvevő táncosok is ne énekeljék. Megtaláljuk még a kísérő hangszerek között a "krár"-t is, melyet a lant régi formájának mondhatunk. Gyenge hangja miatt ennél is a játékos éneke dominál. Ezenkívül a "vasint", a tilinkó 6 luku, primitív változata szerepelhet, mint kísérő hangszer. Legfontosabb kíséret azonban a dob. Nyakba akasztva hordják, s mindkét végét tenyérrel, ujjal ütik. Dob nélkül nincs körtánc, egyéb hangszer nélkül még igen. Ilyenkor a dobos és a táncosok énekelnek. Maga az énekelt dallam már nem 1-2 4/4-nyi improvizált "zafan", mint az amhara táncok nagy részénél, hanem strófikus szerkezetű 3/8 ütemű. A 3/8-os, némileg valcerre emlékeztető ritmus jellemző



a körtáncok zenéjére. A keringő-ritmustól az különbözteti meg, hogy a második nyolcad hangsúlyos.

A tánc két világosan elkülönülő részből áll. 1./ Séta a körív mentén, 2./ eszkiszta, ahol páronként szemben állva vagy kiscsoportonként az amhara táncokban ismert módon eszkisztáznak. A két rész aránya  $3/4 : 1/4$ , vagy  $2/3 : 1/3$ ; a séta rész a hosszabb, s az eszkiszta a rövidebb.

A séta résznél könnyedén hajlonganak jobbra-balra a táncosok, kezükkel - a nők és a férfiak egyaránt a derekukhoz csavart - hosszú, sálszerű kendő, a "shamma" végeit lengetik. A lépések alatt nagyon finom eszkisztákat is csinálnak  $3/8$ -os beosztásban, 3 lépés egy eszkiszta. A körbejárás alatt a táncosok néha 2 alaplépéssel egy teljes fordulatot tesznek, s folytatják ugyanabban az irányban, vagy egy fél fordulatot tesznek, szembefordulva a hátuk mögött jövővel, s úgy haladnak háttal egy darabig, vagy a dobos jeladására mindenki fordul egy felet és az ellenkező irányban halad a kör, majd ismét visszafordulnak. Ez a három eset fordul elő a lassu menetben. A dobos animálja, vezeti az egész táncot, szabadon szökdelve a körben, vagy azon kívül, ill. 1-2 dobos belül, egy kívül, tetszés szerint. Az eszkiszta rész kezdetét a dobos kiáltással és ritmusváltással jelzi. A séta-rész alatt a  ritmust adja, ezt átváltja  -ra, de a tempó nem, vagy csak alig gyorsul valamit. A lüktetés viszont sodróbbá válik, s a dobos eddigi mérsékelt sétáló szökkenései határozott felugrásokká válnak, ezzel is fokozva a hangulatot.

Az eddig énekelt dallam megszűnik, csak a dobok ritmusa hallatszik. A kör haladása megáll, mindenki szembefordul párjával, vagy a mellette lévővel, de általános, hogy kisebb 3-4-5 tagu csoportok alakulnak. A körforma teljesen felbomlik, nincs értelme tovább tartani, a táncot

most egyének, párok, s az improvizálás, szabad mozgás uralja.

S következik a már ismert jellegű eszkisztázás. Eszkisztáik között a leirtak minden fajtája megtalálható. Jellemző a ritmikus, egymás felé hajladozás, egymásnak háttal fordulva, fejet háttal egymás vállára hajtva eszkisztázás. Ezt csinálják úgy is, hogy ütemenként, eszkisztaként fordulnak szembe és háttal, s ez igen játékosan hat. A fej fej melletti, háttal egymásnak eszkisztázás több ütemen át tart, sőt vannak, akik leguggolnak, majd fel is állnak, közben állandóan eszkisztáznak.

Nem ritka az olyan ügyes táncos, aki eszkisztázás alatt letérdel, hátrahajlik úgy, hogy a feje teteje a földet éri, s így rázza a vállát ki nem esve a ritmusból, majd ugyanígy felemelkedik és ismétli megegyeszer. Van, aki a másik csipőjére ugrik, lábával átkulcsolja annak derekát, úgy hajlik hátra fejjel a földre, tárt karokkal, míg a másik tartja, de kézzel nem segíti. Amint látjuk, minden módon igyekeznek virtuózabbá tenni, mennél nehezebb körülmények között járni az eszkisztát, s minél több fizikai erőfeszítést belevinni, a fizikailag tulajdonképpen könnyű eszkisztába.

Ez az eszkisztázás köti össze rokoni szálakkal a két etióp nép táncát. S itt jegyzem meg azt, hogy ez a virtuóz variációkeresés rimel arra, amit az amhara táncnál mondtam. Az eszkiszta maga valóban "kevés" a teljes tánc-öröm kiéléséhez, s további fizikai erőfeszítést keresve egészítik ki lehetőségeit.

Megfigyelésem szerint a tigrék eszkisztázása finomabb, aprólékosabb az amharákénál, rántásaik, csavarásaik nem olyan vadak, és előadásmódjuk cizelláltabb, visszafogottabb.

Mindamellettt láttam, filmeztem olyan esetet, amikor a tigré körtánc eszkiszta részénél egy asszony úgy extázisba jött, hogy ütötte, tépte az arcát, hanyatvá gta magát a földön, úgy rángott, a többi

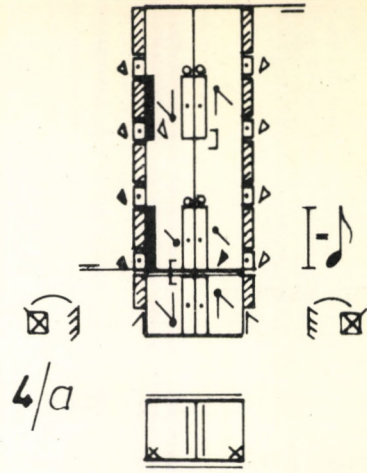
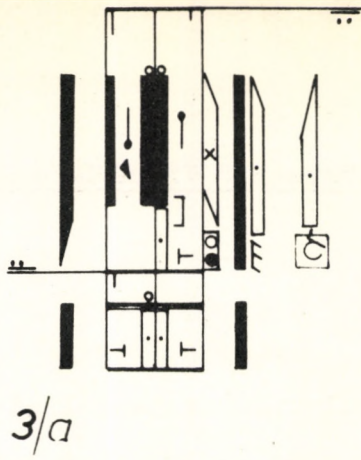
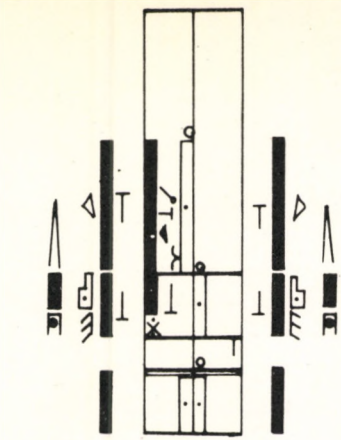
nem törődött vele, majd az eszkiszta rész végén nyugodtan, csak kime-  
rültebben, mint a többi, folytatta a táncot.

Egy-egy folyamat /lassu + eszk./ 2-5 percig tart, aztán  
kezdődik előlről. A tigre körtánc igen ökonomikus, mert a körséta semmi  
fizikai erőfeszítést nem igényel, mindenki kipihenheti magát, s erőt  
gyűjthet az eszkiszta-részhez. Így egy-egy csoport igen hosszú ideig,  
akár egész délután tud táncolni. Természetesen, aki akar, az eszkiszta  
végén kiállhat. A tánc nincs létszámhoz kötve. Esküvőn láttam, hogy 3-4  
nő táncolta csak - a népünnepélyeken sokszor 80-100 fő is volt egy-egy  
körben, akiket szintén néző, tapsoló tömeg vett körül, s ilyen körökből  
is volt vagy 4-5 egy-egy népünnepély alkalmából.

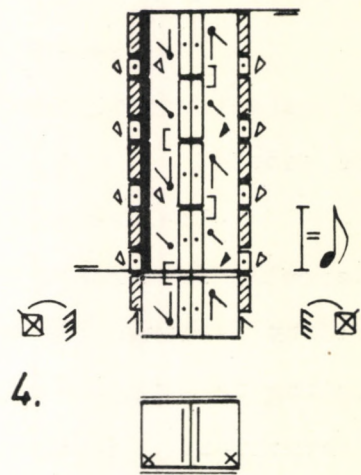
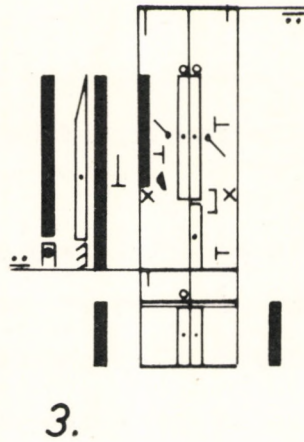
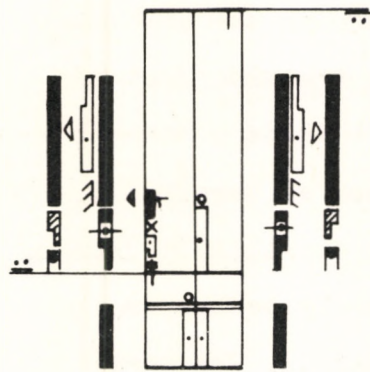
Az előbb leírt körtánc tigre területen mindenhol megta-  
lálható, ott is, ahol a tigrék más nép környezetében élnek, mint például  
Addis Abebában.

Vonatkozó szakirodalom

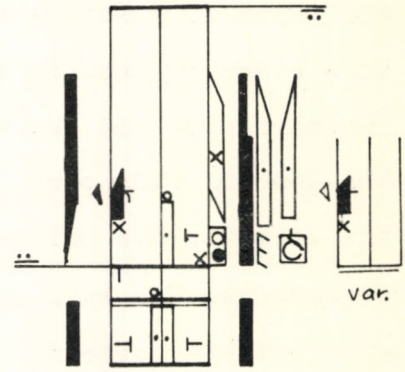
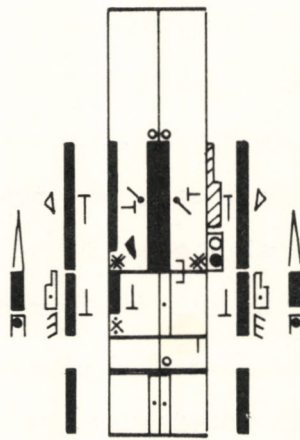
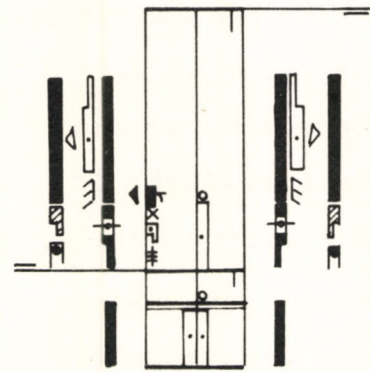
- Martin György: Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai  
Ethnographia 1966, 3.sz. 424-450.
- Vadasi Tibor: Ethiopian Folk-Dance. Journal of Ethiopian Studies.  
Vol. VIII. No.2. Addis Abeba, 1970. jul.



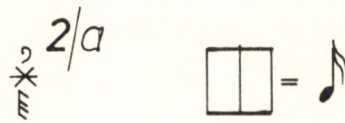
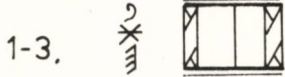
2.



1/a



1.



3/b

## Amhara and Tigré Dances

Tibor Vadasi

Their most popular dance is called by the Amhara people the eskesta. According to them this name means both: the whole of the dance consisting of rhythmical walking steps, and also the shoulderdance /eskesta/, which is the properly so called "dance".

The eskesta is an important element of Ethiopian dances, the most characteristic feature in the dancing of both the Amharas and the Tigré people.

The eskesta itself is a certain way of moving the shoulders rhythmically in certain directions. The way of moving the shoulders may be /1/ by jerking, /2/ by twisting, /3/ by shaking. - These movements -- excepting twisting -- may be done in three directions: a/ vertically, b/ horizontally, c/ diagonally. The jerk may be done: vertically from up to down, horizontally backwards, or forwards, diagonally backwards, or vice versa. The twist may be done backwards, or forwards. The shake is mostly done horizontally.

While performing an eskesta, within the natural limits of the physical possibility of moving, the shoulders cover a certain distance in a given rhythm. To be more exact: in the space of movement, within the beginning and the end of the route, according to the given rhythm, the dancers stop once, or several times. These are the stop points of the eskesta. The points following one another are not equally accented. Considering the stop point which bears the main accent, we can talk about first-, second-, or third accented eskestas. For instance: there is a 2-point, 1st accented eskesta, or a 2-point, 2nd accented one, at an

other time a 3-point, 3rd accented eskesta.

The jerking eskestras may be vertical, horizontal, or diagonal ones. Their rhythm is in most cases identical with that of the twisting eskistras. The points of the shaking eskestras are of one-sixteenth time-value, and they are usually four points or five points eskestras, or the so called consecutive ones, without any accent.

The eskestras are usually performed by pairs, either of similar sex, or by a boy and a girl. In case of similar sexes, to execute an eskestra is a kind of competition, however, if danced by a boy and a girl it is explicitly of erotic character. The dance is accompanied by the song and the hand-slapping of those who are surrounding the dancers.

#### Tigré Dances

The most popular dance of the Tigré people is a kind of ring dance which consists of two, clearly separable parts. 1/ Walking around along the curve of the circle with steps of  $\frac{3}{8}$  measure. 2/ the eskestra. - The proportion that the two parts bear is  $\frac{3}{4}$  to  $\frac{1}{4}$ , or  $\frac{2}{3}$  to  $\frac{1}{3}$ . The most important accompaniment of the dance is provided by the drum. The rhythm of the eskestra section differs but little from the walking part, but it is more emphatic, as expressed by the drummer. When the eskestra part begins, the advance of the circle stops, the participators form pairs and thus execute the eskestra, similarly to the Amhara dancers. It is characteristic that when dancing an eskestra the dancers are rhythmically swaying towards each other. It is not seldom when the dancer kneels down, bends backwards so that the head touches the ground but the dancing of the eskestra is not interrupted. In the dances of both people the dancing of the eskestra is of rivalizing, or of erotic character. Concerning rhythm and classification the eskestras of the Amharas and of the Tigré people do not differ from each other.

rather frequent.

It is a pity that the real Hajdu Dance is living now only in memory. But some elements of it are preserved by herdsmen in their dance-traditions.



## TANYAI SZOKÁSOK ÉS TÁNCOK A HAJDUSÁGBAN

Béres András

A szükség létrehozta tanyai élet kérdése mai napig nem lezárt téma. Lépten-nyomon új problémákat hoz felszínre az életforma változása során ez a világtól sok tekintetben elzárt életmód, a mában élő ember 20-30 évvel korábbi felfogását magában hordozó világ. Ma már messze nincs olyan különbség falu és város között, mint amilyen különbségek falu és tanya között felfedezhetők. A tanyai ember életmódja nagyjára a környező városok, falvak lakosainak életmódjához, életritmusához igazodott, de míg korábban néha alig lehetett különbséget tenni, ma a szembeötlő változások a város és falu javára differenciálnak. Egy néhány esztendővel ezelőtt megjelent tanulmányomban a hajdudorogi tanyai életéről szólva már elmondtam, hogy a nagyon nehéz tanyai életformák között a mezőgazdasági munka mellett, - épp annak elősegítése érdekében is - komoly szerepe volt a jószágtartásnak, amelynek módozatai a kialakult helyi szokásokhoz igazodnak.<sup>1./</sup> Akkor a gazdasági tényezők vizsgálatának elsődlegessége mellett nem ejtettem szót az életkorhoz kapcsolódó szokásokról, jóllehet sok érdekességet mutat a lakodalom, születés, halál, s az esztendő jeles napjaihoz kapcsolódó szokásoknak egész sora, melyben a dorogiak vallásos életéhez kapcsolódóan számos régi momentum jelzi az ethnikailag sokrétűen összetevődő hajdu hagyományokat. Ezeknek vizsgálata a Hajduságra szélesebben kiterjesztett formában sok érdekes adalékkal gazdagítja ismereteinket a tanyai ember életének szerves részéről a társaséletéről, játékokról, táncokról, s ezen keresztül a tanyai ember műveltségi szintjéről. Mindezeket annak világos ismeretében bocsátom előre, hogy a tanyai életformában lassan csak az öregek maradnak, a

fiatalok zöme vagy a községekben vagy a városokban talál az új élet kívánalmainak megfelelő új munkalehetőséget és emlékezetből, de leginkább hallásból jó ha ismerik apáik mindennapokat betöltő hagyományait, szokásait.

A tanyákon bolt nemigen volt, legfeljebb a 30-as évek elejétől, addig mindent a városban vettek, s legalább egy hétre valót vásároltak. A község házára csak hivatalos ügyben mentek, vagy adót fizettek, esetleg jószág okozta kár miatt beidéztette a kerülő a tanyai lakost. A levelet és más értesítést lovas hajdu hordta ki télen-nyáron. "Község házi vagy más hivatalos ember a tanyán nemigen járt, csak finánc meg a végrehajtó. A finánc a dohányföld kiméréshez is kijött, majd később, ha ültettünk ellenőrizte, a melegágyat is megnézte. Sokat ott ügyeltek a tanyák körül, hát nem vót más dóguk. Jöttek töréskor, száritáskor, majd simitáskor, ugy, hogy "nadrágos" ember legtöbbször a finánc vót. Amikor simitásra került sor, mán bizony feltünk tülök, mert azt a szép piros dohányt csak eldugtuk, - oszt a finánc mindig számolta, hát nehéz vót tőlük lopni", - mondja a hajdudorogi Vidi tó tizedben lakó 72 éves Nagy Sándor.<sup>2./</sup> Minden tanyai ember nagyon félt a törvénytől, nagyon örült, ha nem látott végrehajtót. Ha adótartozás miatt megjelent a három hivatalos ember és mindent elfoglaltak amit találtak, jószágot, lisztet, szalonnát, még az "illetet" is emi keresztbe volt rakva, vagyis a kicsépeletlen gabonát.

Hajdudorog község közgyűlése 327/1927.Kgy. szám alatt határozatot hozott a tanyai közigazgatás hatályosabbá tételéről. "Tekintettel arra, hogy a község területén a tanyák szétszórtsága miatt központok nem létesíthetők, a következő intézkedések megtételét tartjuk szükségesnek: a./ A községi elöljáróság egy jegyzővel egyetemben legalább havonként tartson a Görögkúti iskolánál tárgyalási napot, amikor a tanyai lakosság kisebb polgári peres ügyeit elintézi, panaszát jegyzőkönyvbe veszi s a

tanyai lakosság ügyes-bajos dolgában felvilágosítást ad. Ezen panasznap lehetőleg minden hónapban ugyanazon hét ugyanazon napján tartandó, hogy a lakosság arról biztos tudomással bírjon.

b./ Ugyanezen iskolánál egy tűzifecskendő volna elhelyezendő s az ottani leventék a tűzoltásra is kiképzendők volnának.

Egyéb intézkedést a képviselőtestület sem tart szükségesnek, sem pedig indokoltnak nem tart, mivel a község központjától a tanyák távolsága nem olyan nagy, hogy a tanyai lakosok fontosabb ügyük elintézése végett meg nem jelenhetnének, de máskülönben is majdnem minden tanyai birtokosnak a községben is rendes lakása van s a tanyák inkább a gazdálkodás megkönnyítése végett épültek.

Nem tartja ugyanezen oknál fogva szükségesnek a képviselőtestület külön tanyai temetők létesítését sem, de azon kívül vallási szertartási okokból is a tanyai lakosság a községen kívül elhelyezett központi temetőkbe vinné halottait.

De azért sem tart más intézkedéseket szükségesnek a képviselőtestület, mert a tanyákra külön esküdti állás és lovas kézbesítői állás van szervezve, s a legszükségesebb tanyai igazgatást ezek úgy ellátják, hogy e tekintetben panasz eddig nem merült fel."<sup>3./</sup>

Azt hiszem, ez a kis közigazgatási mutató is elevenen példázza, hogy mekkora gondot fordítottak a tanyai lakosság életére, még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy 1939-ben már tanyai távbeszélő központok felállítására történik intézkedés.<sup>4./</sup> Látszólagos persze, hogy legtöbb tanyai lakosnak a városban is van háza, de - ellentétben a közgyűlési határozattal - életük java részét a tanyán élték hétköznapokkal, ünnepeikkel együtt, s nehezen tudnak elszakadni tőle. Ugy igaz, ahogyan öreg Nagy Sándor egyszerű szavaival megfogalmazta: "Lassan megszűnik a tanyai élet, pedig szíp vót, mert ott tőtöttük el a fiatalságunkat".

Hozzá tartozik ehhez természetesen a fiatalság számos velejárója, öröme - bánata, az eseménytelenségben is nagyon sok érdekes jelenség, amelynek megörökítése az utókor számára nem csupán az emlékezés, de a néprajz-tudomány szempontjából fontos feladat.

A szokások, társas összejövetelek alkalmi különös jelentőségűek voltak a Hajduságban. A magáratalt ember nagyon vágyik a társasélet után, a megszokott ismétlődő életmódból való kiszabadulás valóságos ünnepnek számított. Hosszu ideig készült rá, s egyik eseménytől a másikig betöltötte az ember egész gondolatvilágát a szerzett élmény. A szokások közül a téli események azért emelkednek ki, mert ilyenkor kevesebb volt a munka, több volt a szabadidő s minden megfelelt unaloműzőnek, szórakozásnak, ami a ráérő ember idejét kitöltötte.

Az egyik kiemelkedő esemény volt a vásár. Itt szerezte be a tanyátjáró ember a szeredást, amibe minden legszükségesebb dolgot belepakott az élelemmel együtt. Vásárban szereztek be a csizmát, az asszonyoknak, lányoknak a magasszárú forgatható cipőt, amely mind a két lábra ráillett, nagykendőt, nagyujjast, fejre- lábravalót. Itt lehetett nézeledni, plánetát huzatni, különösen a hiszékeny leányoknak, lehetett erőt próbálni, az ügyességet megmutatni favágással, birkózással, késdobálással a legényeknek. A bazáros így csalogatta a vásárlót miközben portékáját mutogatta: "Combig érő harisnya, benne táncol Mariska!" Másik helyen a cukoráros kínálta az édességet: "Bőg a gyerek cukorér, vegyenek mert sokat ér". A fiatalok csupán bámulni is elmentek, de a vásár jó találkozóhely is volt, ahol jól elszórakoztak, még táncolhattak is. Szegény ember üres zsebbel is elindult a tanyáról feleségestől, felvette cséphadaróját a vállára még hajnalon, s odaszólt az asszonynak: "Gyere hé, el ne késünk, nézzünk szét a vásárba". Nem vettek semmit de szétnéztek. Az őszi vásáron vették meg a káposztát, s néha három-négy mázsát betapostak.

A munkával mindenki úgy igyekezett, hogy elérjen a vásárba. Hetipiacon csak a háziszükségletet, petróleumot, sőt, masinát szereztek be, a partikából u.n. "Elzafluid" nevű mindenre jó csudaszert vásároltak.

Vesárnaponként a legközelebbi városba, vagy községbe mentek a templomba, de nem az egész család együtt, hanem beosztva, ki mikor következett. Ősszel, enyhe tél elején legeltetés közben összegyűlt a sok tanyai fattyu. Ilyenkor közösen játszottak, egyik felhajította magasra furkósbotját, a másik felhajított botjával a levegőben igyekezett elkapni. Igen jó, sok ügyességet kívánó játéknak tartották a "göringyes ostort", ami annyit jelentett, hogy az ostor csapóját rákötötték egy kemény rögre, azt meglóbálták és zugva messze repült. Az számított legügyesebbnek, akilegmesszebbre, vagy a megadott célhoz legközelebb tudta repíteni a rögöt. Tanyasi gyermekeknek kedvenc játéka volt a "hirinkó", a fára kötött ökörkötélből készült hinta, és a "szerencsétlenkerék", vagyis a ferdén forgó szekér vagy talyigakeréken forgózás, ami egyáltalán nem volt veszélytelen. A "nagyfattyuk" az istállóban aludtak a dikón, hideg télen a jászolban a lovak előtt. Összejöveteleik fő helye ennek megfelelően mindig a soros istálló lett valamelyik tanyában, ahol az egysütetű legénykék összejöttek. Trágár meséket, nagyobbára trufákat mondtak, kártyáztak, - zsirt bele, vagy durákot -, néha karikásostort fontak, nótáztak, táncoltak, vagy táncot tanultak egymástól, amit aztán a lófarkához fogózkodva magukban is próbálgattak. Az öregek a 30-as években téli estéken "tanyázni", azaz estézni jártak. Többen összejöttek egy-egy tanyán. Kiolvasták a kalendáriumot, bibliát olvastak, volt, aki az első világháború eseményeit ecsetelte, sokszor ugyanazt, amit ki tudja hányszor hallottak már. Különösen a doberdói ütközetről esett szó s szájtátva hallgatták nemcsak a fiatalok, hanem az asszonyok is. Egy-egy tanyai gazda néha éjfélig szóval tartotta a népet. Az első

világháborút követően a háborus idők ruhagondjait házi vászonkészítéssel ellensúlyozták. Így váltak a fonók ismét sok népi játékot felelevenítő eseményekké, jóllehet a század elején gyakran alkalmazott hivatalos tilalmazás, Hajdudorog város 1804. évi jegyzőkönyvének tanúsága szerint egyszer már megszüntette. "Proponáltatott Ord.Hadnagy Uramtul, hogy jó lenne fonóka neve alatt fennálló titkos gyűléseket a henyélő legények és pajkos leányok között annyival inkább megtilalmazni, mivelhogy az olyatén titkos gyülekezetekben lopással szerzett világítónál sokszor fesletségeket követnek és lopott eleség mellett dorbézolással egész éjeleket is eltöltik. Ord.Hadnagy Uramnak ezen egész helyes proicitumára, hasonló öszvegyülések kemény testbéli büntetés alatt meg tilalmaztattnak, és hogy senki magát tudatlansággal ne mentesse, szokott helyen ki hirdettetni rendeltetett".<sup>5./</sup>

A fiatalok szombaton este összeverődtek, mentek "citerába". Ezt mindig valamelyik lányos háznál tartották. A fiuk hoztak magukkal egy-két tamburát "azt vertik kegyesen", a többiek meg táncoltak, danoltak. Ha a ház kicsi volt, a hodályba mentek mulatni, Ősszel, vagy tavasszal "cikkába" gyülekeztek. Ez már "szerető" /menyasszony/ választónak számított. Összegyültek egy dombos helyen, fiuk lányok összefogóztak, egy pár meg középen táncolt, amire azt mondták, ezek mán megtalálták egymást. Ősszel dörzsölőbe jártak. A legények meg a lányok sokszor "itt szürték össze a levét". Akinek nem termett kendere, rendszerint Nyiregyházán vásárolt és meghívta a fiatalokat dörzsölőbe. A megtört kendert a földön mezitláb dörzsölték a lányok, némely fiatalember a csizma talpa alatt törette, hogy utána már csak gerebenelni kellett. Pihenőben cukrozott főtt tengerit ettek és tambura-szóra táncoltak. Télen simitóba jöttek össze. A dohánytermelő vidékek, Hajdudorog, Hajdusámson, Józsa, Hajdubagos tanyavilágában a dohányysimitás kalákamunka volt. Csinálta

a család apraja-nagyja, de szívesen vették a segítő vendéget is. Simitáskor, ahogy mondták, felfordították a seprüt az ajtósarokban, hogy jöjjenek a vendégek. Ha lányok voltak, jöttek is a legények bőven. Dohánysimitáskor rendszerint daloltak, a végén mindig tánc következett.

Bálba nagyon ritkán, egy évben esetleg kétszer mentek be a városba, karácsonykor és husvétkor. Ilyen alkalomra a lányok pántlikát fontak a hajukba, lábukra kordován csizmát húztak,<sup>6./</sup> rendszerint kerton vagy luszter ruhát vettek fel. Ennek az aljára sinórt varrtak, a hosszú szoknya sinóros aljával verték a port tánc közben. Téli felső viseletük a kisbunda volt. A legények bőgatyában, magasnyaku lajbiban, meg sarkantus csizmában mentek a bálba, felöltőnek bekecset vagy fürtös gubát hordtak, fejükre darutollas kalapot tettek. A darutoll viselete nem csupán dísz volt, hanem bizonyos rangot is jelentett, nemegyszer peres eljárás tárgya, mint azt Hajdudorog hajduváros 1866. évi hadnagyi jegyzőkönyvében is olvashatjuk: "Magyar István panaszolja, hogy ő B.Orosz Jánosnétól egy darutollat 1 Ft 60 xrt megvett, az eladó azt állította, hogy a tollat nyiregyházi földön lakó fiától kapta, - azonban most a tollat tőle Kozák György Tanácsnok ur elvette, azt állítván, hogy ez az ő házából tolvajoltatott el, - minthogy eszerint neki se a tollat vissza nem adják, se az eladó Orosz Jánosné a tollért adott 1 Ft 60 xrt vissza fizetni nem akarja. Kéri az eladót arra szorítani, hogy a pénzét adja vissza. Orosz Jánosné felhivatván azt adja elő, hogy ő a pénzt vissza nem adja, mert ő a tollat nem lopta, hanem a fiától kapta". Fia tagadja, hogy darutollat adott volna, mondván feleljen érte az anyja. A toll mint legényekesség néha még napjainkban is feltűnik a Hajduságban, de pásztoremberek viseletéhez nélkülözhetetlenül hozzátartozik.<sup>7./</sup>

A legények alig várták a május elsejét, ilyenkor a kiszemelt lánynak májusfát dugtak. Ezeknek megbeszélésére természetesen az istálló

mutatkozott legjobb helynek. Hónapokkal előre készültek, hogyan csinálják, hogy minél messzebről lehessen látni a tanyak között. Néha egy kivágott fát ástak le a tanya végébe, máskor a kutgém tetejére állították a felpántlikázott májusfát.

A hajdúvárosok egykori jegyzőkönyvei betekintést engednek a szokásokba is. Közel 200 éve annak, amikor a sorozás és lakodalmak alkalmazásával okozott duhajkodás ellen emelte fel szavát Hajdudorog tanácsa 1783-ban:

"Mivel hogy naponként úgy tapasztaltatik, hogy a sorozás, lakodalmozás, a Ruhákban lévő bujálkodás nagy enervatziójára vagyon a lakosoknak; arra való nézve determináltatott, hogy többé a lakodalom egy napnál tovább ne tartassék, akik pedig továbban lakodalmaznak a Nemesek 12 Forintra, a közönséges 30 pálczával büntettessék."<sup>8.</sup>/ Ugyanakkor a királyi parancsra hivatkozással azt is megszabta a tanács, hogy a nők milyen viseletet hordhatnak: "hogy a leányoknak egy átallyában válban, járni nem szabad". Azt is megállapíthatjuk a jegyzőkönyvek alapján, hogy a mulatság különböző formáit is erősen tilalmazták, sőt a bűnöst keményen megbüntették. "Kozma Mihály - Város Katonája eránt az a Relatio jött bé a Nemes Tanátsba, - hogy Éjtszakának idején az utzán végig hegedültette Magát, tántzolván - sok Isteni káromlást vitt véghez. - Minthogy Kozma Mihálynak mint Hites Város Cselédjének ne hogy illyent kellene Magának Cselekedni, sőt ha Másokat észre venne is tilalmazni s A Nemes Tanátsnak be adni Hite szerint Köteles lenne, tehát ezen Cselekedetiért; most ellőre kap - 40 páltzabeli büntetést."<sup>9.</sup>/ Egyébként az ünnepek rendjére vagy nagyobb ünnepek már kialakult népszokásaira vonatkozóan is megtette tiltó rendelkezéseit, amint az ugyancsak egyik 1791-ből származó határozatból megismerhetjük. "Proponáltatott, hogy mivel Pünkösdbbe, az úgy nevezett Pünködi Királyságnak tartásával; igen sok esztelenség ment véghez,



jó lenne eltilalmazni. Meg határozatott, hogy egy átalyában senkinek kemény büntetés alatt meg ne engedődjön."<sup>10.</sup>/Sajnos arról, hogy mi volt a sok esztelenség a szükszavu egykori feljegyzésekből nem értesülünk, így a Jókai által leirt pünkösdi királyság játékkerete tűnik elénk a kép felidézésével.

Nem lesz érdemtelen megismerni a hajdudorogi tanács további tiltó intézkedéseit sem, mivel ezek részben hozzásegítenek annak megértéséhez; hogy miért kopott, szintelenedett el sok értékes hagyományunk, amelyek továbbélésében a tanács szigora meghatározó volt. "Meghatározatott 1<sup>o</sup>. Senkinek a korcsmába 9 óra után semmi szin alatt sem pedig más dobzódó helyen öszve gyülekezve nem lészen szabad 2<sup>o</sup> senkinek harmadik kertnél tovább s harmadik háznál sem fonni, annyival inkább, akár melly mulatságnak okáért nem engedtetik meg 3<sup>o</sup> sem nappal, sem éjszaka a városson, vagy a kertekben; /tanyákon/ pipázni egy átallyában tilalmaztatik. Hegedültetni, az utzán egy Háztól a másikig ujöngatva senki ne merészelye; sem pedig vendégeit hegedü szóval menni; annyival inkább az úgy nevezett collidát, vagy Hajnalt járni 4<sup>o</sup> lakodalmott egy napnál tovább tartani, mert valaki az efféle parantsolatnak által hágója lészen 25 páltza béli büntetést fog szenvedni, a hajdu ember pedig 12 Rft fizetni. Meghatározatott ez alkalmazossággal az is, hogy a Lakodalom ugyan tartasson a régi mód szerint, hanem a Hajnaljárás, puskázás és egy háztól a másikig való hegedültetés meg nem engedtetik 24 páltzabeli vagy annyi forint büntetés alatt, emellett valahol kóborlók mulatságban vagy másuttis avagy ablak alatt való kuttogók találatnak a város cselédjével kísértessenek az áristomba".<sup>11.</sup>/ Közel száz évvel később már engedékenyebbnek tűnik a tanács amikor bizonyos zenészek letelepedéséről és befogadásáról van szó, mivel a muzsikára maguk is igényt tartanak: "Kiss Mihály, Kézmüves József, Zambó István, Horváth Dániel Szent-

mihályi lakosok és zenészek a helybeli jelesebb tehetségű zenészekkel egyesülni óhajtván e' városban letelepedni és zenéjük által a' népnek tőllők telhető szorgalommal szolgálni óhajtanak kérik azért magukat díjmentesen lakosokul befogadtatni. Végzés: Folyamodók ezennel kérésükhöz képesten e' város lakosaiul elfogadtatnak mind addig még magokat becsületesen viselni fogják, ellen esetben jogában álland e' közönségnek őket a' városból kitiltatni egyéb iránt ezen befogadás azon világos kikötés mellett teljesítettik, hogy adandó alkalommal midőn a' város valamely ünnepélyt rendezend, más egyéb alkalommal is szinte minden díj nélkül muzsikálni köteleztetnek".<sup>12./</sup> 1904-ben a főszolgabíró kíván odahatni, hogy a lakodalmak tartását az okozott botrányok miatt korlátozzák, a közbiztonságot veszélyeztető állapotokat szüntessék meg. 1930-ból a szokások korlátozásának egészségügyi vonatkozásával is találkozunk Hajdu vármegye közegészségügyi szabályrendeletében: "32.§. Minthogy köztudomás szerint is a gümőkóros betegségeket az arra hajlamos egyéneknél vigyázatlan megfázás robbanthatja ki s hogy az ilyen megfázásnak különösen fiatalabb koru egyének ki ne tehessék magukat, közegészségügyi tekintetből november 1-től április hó 1-ig szabadban, vagy szabadon felállított sátorban összejövetelet, táncmulatságot, vagy lakodalmat rendezni tilos."<sup>13./</sup>

A fiatalok általában a citerában ismerték meg egymást. Mindig úgy intézték, hogy lehetőleg magukhoz valót keressenek. Szegényebb legények nem is vetették magukat módosabb lányok után. Sokszor kommendálás után kötöttek házasságot. Ha jóra való leány volt a környéken, azt dülőföldeken át tudták, meg azt is, hogy hány köblös föld nyulik utánna, hány igás jószágot kap. Az uradalmakban lakó cselédség mindig a tanyán belül kötött házasságot. Az uradalmi tanyákon akár kocsis, vagy kukás legény nősült, nagy vendégséget csaptak, meghívták az egész környéket, marhát, juhot vágtak. Töltött káposzta, gulyásos, pörkölt, tyukhus volt a vacso-

ra. Utána sütemény, bár ez nem volt divat. Lakodalomban sok volt a dülő-földekről érkező bámésszkodó akiknek szitabélen kalácsot és bort kínáltak. A menyasszonyt 10-14 km-ről is bevitték a városba deszkával megszelésített oldalú szekéren, hogy minél többen férjenek rajta. Zsufolt volt a szekér, s az ujongó daloló nép csikóbőrös kulacsokból kínálta a városi ismerősöket. A szekérbe fogott lovak fejét, nyakát papirdisszel ékesítették, nyakába csengőt, a hátsó oldalára kendőket kötöttek. A nagy ceremóniával lezajlott esküvő után visszamentek a tanyára, ahol étel-itallal várták a násznépet. Hosszu simítóasztalon terítették, nagyobbára bádog tálakban, s amikor a nép jóllakott, kimentek a hodályba, s ott mulattak reggelig. Éjfélkor, ujjasszonytánckor az új párt megajándékozták, olyasmint adtak, ami a ház körül mindennap kell, a fiú szűrte, a leány meg kisbundát kapott a szülőktől. A zenészeknek táncpénzt adtak, ha jól muzsikáltak a lakodalmat.

Ha gyermekáldás következett komapalinkát küldtek a keresztszülőknek, akik aztán ellátták a gyermekágyas asszonyt. A kereszstelőt pedig közösen ünnepelték, ilyenkor kis lakodalomnak beillő mulatságot rendeztek, ahol citeraszóra táncoltak.

A megbetegedett családtagot szekérrel vitték az orvoshoz, mivel az orvosi költséget így is nehezen tudták megfizetni. Haláleset során nem a tanyán, hanem a közeli városból temetkeztek, valamelyik rokon, vagy ismerős udvaráról. A tanyán virrasztották, s a koporsót szekéren vitték, és a városban temetkeztek. A halottól a koporsó leszegelése előtt mindenki csókkal bucsuzott. Ha gyermekágyas asszony halt meg, életben maradt gyermekét háromszor átvették a koporsó alatt, hogy az anyja el ne vigye. Szokás volt az, hogy a koporsóba fényképet, ruhaneműt, olvasót, imádságos könyvet tettek, a halott szemére egy-egy pénzdarabot helyeztek.

Hajduhadházon, de általában a hajdu városokban ma is gyakorolt szokás, hogy temetés alkalmával a halottas ház udvarát és a ház előtt az utcai gyalogjárót is sárga homokkal borítják. A temetőben a megásott sir oldalának simává tételére nyáron zöld fagalyból, télen lombtalan galyból seprűformát készítenek, amellyel a sir oldalát megseprik. Az így elkészített alkalmi seprüt használat után minden esetben a sirgödörbe, a fejfa felőli bal sarkába, seprűjével felfelé fordítva középmagasságban helyezik el. Némelyek úgy magyarázták, hogy régen is így volt szokás, mások azt válaszolták, hogy az ördögöt seprik ki a sirból, s azért állítják fel, hogy távortartsa az ördögöt és ne háborgassa a holtat.

Hajdudorogról adataink vannak arra, hogy korábban a nyitott koporsóban való temetés elterjedt volt. Legöregebb lakosok erre még emlékeznek. A püspöki helynök viszont arról tájékoztatott, de ezt mások is megerősítették, hogy ha fiatal leány, vagy legény halt meg, menyasszonyi vagy vőlegényi ruhába öltöztették /ezt egyébként ma is teszik/, koporsóját leány és legénytársai a vállukon vitték, a koporsó tetejére menyasszonyi koszorút, vagy vőlegényi bokrétát tettek, a koporsó előtt felpántlikázott bottal, rozmarinkoszorúval vőfély haladt. A sirnál végzett szertartás után, amikor a pap eltávozott, a fiatalok még ott maradtak és az odarendelt zenészek muzsikájára menyasszonytáncot jártak. Csak sokszori ostromozás eredménye lett aztán az, amit az egyház szorgalmazott, hogy 1930. körül a táncot már nem a sir körül, hanem a temetőkapuba járták el, míg a harmincas évek közepére a temetői tánc teljesen elmaradt. A temetőben járt táncot egyébként szomorú-tánc-nak nevezték, mivel lassu csárdás dallemre csupán néhány fordulatot tettek, s jelképes bucsunak tartották, ugyeugy, ahogyan a kontyolás előtt a menyasszon bucsuzik éjfélkor a menyasszonytáncsal.<sup>14.</sup> Temetés után egy pohár bort kellett az ablakba tenni, az ablakdeszkát liszttel megszórni, mert a lé-

lek visszakisért egy ideig, s találjon magának enni-innivalót, a házbelieket ne háborgassa. A temetőben történő táncolás, vagy a halotti toron táncolás, amely szintén előfordult, régi gyökerű hagyomány, elemzése ez alkalommal messze vezetne, ezért erre nem kívánok kitérni.

Másik igen várt társasösszejöveteleli alkalom a bucsu volt, amely felért egy nagyvásárral. A Mária napi bucsura nagyobbára gyalog mentek Hajdudorogról Máriapócsra. A három napra jól felkészültek. Sokan ökörszekérrel, a tehetősebbek lovasfogattal tették meg az utat. A szertartás áhitatán túl a fiatalokat a társas összejövetelel, a szórakozás lehetősége is vonzotta, mert a kapcsolódó vásári szórakozóhelyeken a táncban is megtalálták egymást a fiatalok.

Karácsony-a jeles napok között - a tanyai téli néphagyományok kiemelkedő eseményének számít a mai napig. Számos érdekes szokás kapcsolódik a karácsonyhoz, a karácsony estéhez a Hajduságban ugyanugy, mint az egész országban. Köszöntés, kóringyálás /kántálás/, csillagozás, betlehemezés, még ma is élő szokás Hajdu-Bihar megyében is. Itt-ott már csak emlékezetben él a Lucázás és a Luca széke. Igaz, e szokások napjainkban a serdülő fiatalok pénzszerzési lehetősége, amellyel köszöntés révén könnyűszerrel egy kis keresethez juthatnak. A csillagozás, betlehemezés inkább a gyermekek játéka. Régebben felnőttek áhitatos élménye volt. A középkori misztériumdráma népi játék formájában kikerült a templomokból, ahol századokkal előbb a liturgia szerves részét alkotta. Az ájtatos szöveg előbb profán, helyesebben világi szöveggel gazdagodott.<sup>15.</sup> Ezek a szokások, amelyeknek itt-ott táncos vonatkozása is van, lassan ugyanugy multidőbeliek lesznek, mint a Hajdudorogon még élő pásztorjáték, az u.n. kecskézés szokása, nagyobbára, vagy szinte kizárólag felnőtt emberek, kevés kivétellel pásztorok karácsonyesti játéka. A hajdudorogi kecskézés a románok turkajálásával mutat rokon vonást, vagy sok vonatkozásban azonos

is vele, bár Ujváry Zoltán kisorosz, ukrán, és délszláv kapcsolatait hangsúlyozza.<sup>16./</sup> A tanyákon, szállásokon jó előre felkészülő nagy kucsmás, nagy bundás, zömmel 30-50 év közötti férfiak, kecskemaszkot visznek magukkal, azaz egyikük kecskének öltözik. Nagy bundát vesz magára, két-rét hajlik, egy fából faragott, báránybőrrel bevont kecskefejet tart maga előtt, amelynek csattogó, madzaggal mozgatható szája ad feleletet, igent vagy nemet az I. pásztor, a bandagazda feltett kérdéseire. /1. a rajzot/. Geduka, a kecske hűségesen követi pásztorait, s az a fő, hogy fel ne ismerjék. Ezért a többi botos, kampós, bundás, kenderkóc bajuszos pásztor játék közben arra vigyáz, hogy valamelyik ügyes legény, vagy csintalan lány le ne fordítsa hátáról a bundát. A kecske nem szólalhat meg. Szájcsattogása, vagy csengőkkel, csörgőkkel feldiszitett szarva rázásával ad választ. Előre megbeszélte helyekre mennek, de a házbeliek mindenütt várják. A kötetlenül összeállítható szöveget, bár előre betanulták, minden háznál a helyi lehetőségekhez alkalmazzák. Így számos rögtönzött tréfára adódik lehetőség, amin a háziak, vagy az összegyűlt érdeklődők nagyon jól mulatnak. A kecskéseket a csillagosokkal, betlemesekkel ellentétben nem illik pénzzel kínálni, de kaláccsal, borral igen. Azt feltétlenül el is várják. Ez a szokás a gazdával ritkán találkozó pásztorok üdvözlője, amellyel megtisztelték a jószágtartókat és szerencsét kívántak az ujesztendőre a jószágállomány gyarapodásához. Végén az első, vagy főpásztor táncra buzdítja a kecskét. A kecske táncol, ugrál, mókázik, megnevetteti a házbelieket, sokszor még a háziasszonyt vagy lányát is táncra kéri.

Karácsony esti kecskés játék Hajdudorogról.<sup>17./</sup>

I. Pásztor: Hoppestét, jóqstét. Dicsérem Istenemet és kérem magokat, hogy engedelem nélkül az ajtójokon beléptem. Nemcsak magam vagyok, pásztoraim is vannak. De méghogy pásztoraim.

Egy kis fiatal kecskénk is van, alig hetven éves. Be szeretnénk mutatni, ha a házigazda megengedné.

Házigazda: Lehet.

I.Pásztor: Gyertek be pásztorok. /Kiszól./

/A bundás pásztorok bejönnek egymás után sorban./

I.Pásztor: /Kiszól a kecskének./

Gyere be gedukám. Gyere be aranyos gedukám. Filsz bejönni?

Sokan vagyunk.

Kecske: /Csattog a szájával, csengőjét-zörgőjét csörgeti kívül./

I.Pásztor: Gyere be gedukám. Gyere már aranyos gedukám.

Kecske: /Csattogatat./

I.Pásztor: Ne filj. Itt vagyok én.

Kecske: /Csattogtet./

I.Pásztor: Gyere már. Énnye de szigyellős vagy.

Kecske: /Nagy szájcsattogással beugrik, nagy visitás, nevetés./

I.Pásztor: /Csendet int, a pásztorok félkörbe állnak, kezdődik az ének./

/I. sz. kottamelléklet/

Pásztorok: 1./ A juhász az erdőben,

Sétálva jár a mezőben.

A mező zugásaiban,

A vizek forrásaiban.

2./ Midőn a nap kelni kezdett,

És a harmat felszáradott

Juhaimat kieresztem,

Legelőig levezetem.

3./ Juhászim csak sétálnak,

Az akolnál megállnak

Fejem alatt bodros csárda,

Ha elalszom, vigyáz rája.

4./ Nosza te pajtás, ugorj talpadra,  
Ne legyen gondod semmi nyájadra,  
Mert Jézus született, jászolba tétetett,  
Bethlehemben.

I.Pásztor: Gedukám, nagyon jámbor lettél.

Kecske: /Fejével nemet int. Csenget./

I.Pásztor: Igaz, hogy messziről gyöttünk. Alig ezer kilométerről, igaz,  
hogy szánkán gyöttünk, de te gyalog.

Kecske: /Csattog, kopog./

I.Pásztor: Azir vagy ilyen jámbor. Gedukám, van itt sok szip fiatal  
jány. Keress egyet nekem belőlle.

Kecske: /Csattog. Keresi. Nevetés, sikitás./

I.Pásztor: Gedukám. Keresd meg mán a házigazdát.

Kecske: /Nagy csattogással, kopogással keresi. Amikor megtalálja  
kopog. Nagy nevetés. Ismét kopog és toppant./

I.Pásztor: Gedukám! /A kecske közben járkál és lányok szoknyájához kap-  
kod./ Ezután a sok mulatság után meg is innál valamit.

Kecske: /Igent int./

I.Pásztor: Hát meg is ennél valamit.

Kecske: /Igent int./

I.Pásztor: Egy kis jó mákostisztát. Én is.

Kecske: /Csattog, kopog./

I.Pásztor: Egy kis jó tokaji aszut.

Kecske: /Csattog./

I.Pásztor: Én is.

Kecske: /Csattog./

I.Pásztor: Hány éves vagy gedukám.



Kecske: /Hármat koppant./

I.Pásztor: Hát a fiad öregebb mint te vagy?

Kecske: /Igent int. Csengőjét rázza./

I.Pásztor: Á nem lehet az.

Hát a százévés gerággyát hogy hánnád szíjjel?

Kecske: /Szarvával olyan mozdulatot tesz, mintha valamit szétdobálna. Nagyon mérges./

I.Pásztor: Á ne haragudj gedukám, ne haragudj. De a szip jányokat szeretted?

Kecske: /Igent int./

I.Pásztor: Keresd meg mán őket.

Kecske: /Keresi, a lányok visitanak, mert a szoknyájukat, vagy combjukat fogja meg bunda alól kinyujtott kezével./

I.Pásztor: Lassabban gedukám, mer ezek a lányok filnek. Egy fél kila papucsszeget megennél?

Kecske: /Rázza a fejét, nemet int, csenget./

I.Pásztor: Ne haragudj gedukám. Egy pohár bort meginnál?

Kecske: /Kopog, igent int./

I.Pásztor: Na mingyán. /A házigazda bort tesz az asztalra./  
Gedukám, tán el is mehetnénk mán.

Kecske: /Nemet int./

I.Pásztor: Nagyon megszeretted a helyet.

Kecske: /Csattog, igent int./

I.Pásztor: Pedig még nem kaptál semmit.

Kecske: /Nemet int, csenget./

I.Pásztor: De fogol kapni. Ha kimegyünk a kempóbul.

/Nagy nevetés a házban./

Látom, csak a szip jányokat nizegeted, jobban szeretnéd azo-

kat. Keress mán az öregebbjibül is egyet.

Kecske: /Kerési, nagy visitás./

I.Pásztor: Ugyi tuggya méket kell.

Kecske: /Nagyon csattog, örül, nagyon nagy nevetés, mert egy öreg-asszonyt fogott meg./

I.Pásztor: Nagyon vickándoazol te. Tán csipnek?

Kecske: /Igent int./

I.Pásztor: Jókedved van gedukám!

Kecske: /Nemet int./

I.Pásztor: El is mehetnének mán tán gedukám.

Kecske: /Igent int./

I.Pásztor: Keresd meg mán gedukám a szomszid jányát.

Kecske: /Kerési, amikor megtalálja, megfogja, csattog, kopog./  
/Nevetés./

/Közben a kecske alig hallhatóan kiszól a bunda elől, a kecskefejj mögül: Elig ebbül ennyi./

I.Pásztor: /Ugy tesz, mintha nem hallotta volna./

Megennél egy hetvenéves gerágygát?

Kecske: /Mérgeesen rázza a fejét, csenget, nemet int./

I.Pásztor: Hát egy félkiló papucsszeget.

Kecske: /Nemet int./

I.Pásztor: Egy kiló petlóriumot meginnál? Egy rud mákoskiflit megennél.

Kecske: /Igent int, kopog./

I.Pásztor: Elmegyünk gedukám.

Pásztorok készülődnek. A házigazda kínálja őket borral, kalács-csal. Mindegyik megiszik egy-két pohár bort. De a kecske csak a bunda alatt, hogy arcát ne lássák. Közösen énekelnek, indulnak:

/II. sz. kottamelléklet/

Isten áldja meg,  
E háznak gazdáját,  
Tőtse meg az Isten,  
Csürét, kamaráját.

Gyakran megtörtént, hogy kifelé menet a kéménybe, kemencébe is benéztek, s ha éppen hurka, vagy kolbász sült nemegyszer megdézsmáltak. Néha hencurozás közben a kemence oldalát is benyomták, különösen, ha lányokkal csintalankodtak, de ebből azon túl, hogy segíteni kellett a javításban, különösebb problémát nem csináltak. Éjjel a betlehemesek és kecskések is elmentek az éjféli misére, éjfél után mindenkinek sült hurkát, kolbászt kínáltak, mert a hét hétig tartó böjtben különösen a görög-katolikusok csak olajas ételeket ettek, a zsiros edényeket előre kifőzték, nehogy zsiros eledellel megtörjék a böjtöt. Karácsony másod- vagy harmadnapján pedig bálakat rendeztek, ahol hagyományos mulatsággal a főleg ismerős u.n. turtáncokkal szórakoztak.

Farsang idején Hajdunánáson a pásztorok rendszeresen pásztorbálokat rendeztek. A főrendezők rendszerint a juhászok voltak, s nagyobbára pásztorokat fogadtak, még a zenét is pásztorokból álló magyar banda szolgáltatta. Sokszor másfajta pásztorokat is alig engedtek be, a parasztot meg egyenesen kinézték, de nem is kíváncsoktak azok olyan helyre, mert nagyon hamar mozdult a kampó a mesterségükből eredően bottal és minden kézbeli alkalmatossággal jól bánó emberek kezében. Előfordult olyan is, hogy a juhászok a juhászbálba csupán a velük közös nyomáson járó két kon-dást hívták meg, hogy legalább hirmondója legyen annak, hogyan rendezték meg sajátos multságukat. A juhászbált az öreg juhászok rendezték, a költségeket is maguk vállalták. Megtanácskozták, hogy mennyi vendéget várnak, annyi birkát vágtek, hogy a peprikásból mindenkinek jusson. Ezt közösen adták össze, tehették, miután mindegyiknek volt egy falca juha. A hordó

bor árát szintén közösen adták össze. A juhászok családjukkal együtt jöttek, az asszonyok hozták a tésztát meg az édességfélét. 1941-ben a táncot az öreg Mirkó Sándor kezdte az Imre Sándor házában a hodályban rendezett bálban. A juhászbált ősszel, egy vasárnap délután tartották, rendszerint bent a városban egy juhász házában, de előfordult az is, hogy kint a Nyomáson a közös legelőn tartottak juhászbált. A paraszt legények, meg más bálbajáró fiatalok hiába mondták, hogy megfizetik a díjat csak engedjék be őket, nem engedték, mert nem nyereségre törekedtek, s akkor lehetett mondani, hogy ez zártkörű juhászbál. Nem engedtek hát más fajta nagyjóság-pásztorokat sem, mert nem akartak békétlenséget. Azt tartották, hogy menjen mindenki a maga báljába. A juhászok gazdag emberek voltak, szép fehér ruhában jártak, fehér bőgatya, fehér ing, pitykés lajbi és egyenesszélű, kerek tetejű kalap. Nem haragudtak ők sem a gulyásokra, sem a kondásokra, sem másra, de nem volt hajlandó magát alárendelni egyiknek sem, mert ur volt a maga portáján.

1938-ban a juhászbált az öreg Erdélyi portáján rendezték. A nagy napra már jóval előre megtették az előkészületeket, megvették a mustra juhokat, előre beszerezték a bort, a sütögető asszonyokkal kenyeret sütöttek, s mindent az Erdélyi számadó kamrájában helyeztek el, a kulcsot egy választott bizalmi emberre bízták. A részvételi díj mindenkinek egyforma volt, akár egymagában, akár családotól érkezett. A bál napjának reggelén hozzáfogtak a hus főzéshez. A nap még nem jött fel, amikor már gyülekeztek a juhászok. Nagy asztalon tálalták fel a húst, meg a süteményeket, amit az asszonyok hoztak. Az elhelyezkedésnél nem volt semmi előre megszabott rend, nem voltak köszöntő beszédek, nem titulálták egymást olyan nagyon. A lényeg az volt, hogy kipihenve az év fáradalmait, elfelejtve a bajokat, szívvél-lélelkel mulassanak egyet. A vacsora "juhos, meg gulyásos hus" volt. A bálban a zenészeknek csak juhász-

nótát lehetett huzni. Egyik juhász a másik után ugrott ki középre, s ki-ki a maga módja szerint járta, Tánc közben ha megéheztek, ettek, ittak, különben "ugy táncoltak, mint a fiók szarvas". Megtörtént olyan is, hogy a Pródi halomnál tartották a bált, szabad ég alatt nagy mulatságot rendeztek, néha az egy-két kosár kölessel megfizetett gyapjuszedő asszonyokat is kihívták, de ez csak férfimulatság volt, ilyesmiről hivatalos juhászbálban szó sem lehetett. Ott a maguk társaságában kimulatták magukat, s ha korábban volt is egymás között nézeteltérés, ilyenkor elfelejtették, mert "mind elérte egymást". Híres táncosok voltak Nánáson a Máró fiuk, Péter Sándor, az öreg Tömöri János juhászszamadó. A bállok alkalmával, amikor valami szépet akartak látni, külön gondoskodtak arról, hogy ezek a személyek ne hiányozzanak. A pásztorok annak öröme mulattak, hogy sikerült a szerencsés számolás, baj nélkül beszorult a jószág. Ilyenkor a fogadóban csak a maguk kedvére, sokszor a gazdákkal együtt összejöttek a pásztorok, ez pedig mulatság, tánc nélkül sohasem ment. Táncaikból az 1950-60-as évek között még sikerült néhány motívumkapcsolást filmen megörökíteni. Jeles, mulatságra alkalmas összejövétel volt a pásztorok számára, a főleg gulyásokat érintő bikagombozás. Igen veszélyes munka volt, amíg a hamis bikák szarvára felilllesztették a rézgombokat, nehogy megsérthessen valakit, vagy a másik jószágot ki ne hasgassa hegyes szarvával. Ide lehet sorolni a növendék jószágok herélését is, ahol a kivágott herékből és székből hozott husból készítették a sokszor vacsorának is beillő ebédet. Az ilyen munkákat rendszerint közös mulatság követte. A fizetés ugyanis az áldomás volt, s a nekitüzesedett pásztorok a kemény munka után versengve járták a szilajabbnál szilajabb táncokat. Pásztorfogadáskor ha kihirdették a tanácsházán a határozatot, a megfogadott pásztorok karikában táncoltak örömeikben. A pásztorok ismerték a verbunkot, de legszívesebben a juhásztáncot, vagy kondástáncot járták bottal, üveggel. Ezek a táncok nagy ügyességet kívántak,

viszont az ügyest szerették és nagyon megbecsülték.

A társas összejöveteleknek egy sajátos fajtája volt még a Sári bál, amelyet másképpen cuhárénak, dübögőnek, gyepi bálnak is neveztek, bort enivalót vittek a lányos házhoz, s harmonika, vagy tamburaszó mellett mulattak, a tanyai embereknek, főleg fiataloknak jó időtöltést, jó szórakozást jelentett.<sup>18./</sup>

A századfordulótól már a táncmesterek tevékenysége is érvényesül. Közreműködésükkel terjedt e rezgő, polka, a magyar szóló és a csárdás, s cigányokból álló zenekarral tartott fogadóbeli bilétes bálók is, amelyekbe különösen eleinte úgy hivatottak vőfélyekkel, mint a lakodalomba. A lányok meghívószalagot csináltak, a vőfi elhárta, de meghívó nélkül senki sem léphetett be. Ez azonban már a társadalmi rétegződést is meghatározta, mert a rendezők válogatták össze kiket hívtak meg egy-egy mulatságra.

Sajnos a hajdutánc már csak emlékezetben él, legfeljebb a pásztortáncok őrzik néhány elemét hagyományaikban. A megváltozott életkörülmények, s a tudatváltozás a hagyományőrzést is más összefüggésekben állítja elének a megváltozott társadalmi körülmények között.

## J e g y z e t e k

- 1./ Györffy I. 1926.19., Veliky J. 1967. 25-39., Béres A. 1971. 131-161.
- 2./ Nagy Sándor 72.é. Hajdudorog, Vidító tized, Tanyai lakos.
- 3./ HBmL. V.B. 191/a. 3276. Képv.test.jkv. Hajdudorog. 1926-28, 327/  
1927. kgy.sz.
- 4./ HBmL. V.B. 192/b. 34. Betűsoros mutató H-dorog, 1939/7676.
- 5./ HBmL. V.A. 101/a. 9. Prot delib. H-dorog város, 1804.dec.29.  
347/1804. sz.
- 6./ A kordován csizma fordított bőrből készült.
- 7./ HBmL. V.B. 148/a. 2. H-dorog kiv.hajdu város Hadnagyi hiv.jkv.  
1866. márc. 14. 62/1866. sz./összehasonlításul néhány adat a daru-  
toll árához, a tavaszi vetőmaggal összehasonlítva, 1869-ben: Egy  
mérő árpa 3 Ft. 75 xr., buza 5 Ft, 87 xr.
- 8./ HBmL. V.A. 101/a. 4. H-dorog város. Prot.delib.1783, die 8-o mai.  
29-0.
- 9./ HBmL. V.A. 101/a. 5. H-dorog. Prot.delib 1791.febr.5. 21. l. 47.sz.
- 10./u.a. 1791. juni. 5. 72. l. 165. sz.
- 11./u.a. 1791. nov. 9. 445. sz. 159. l. 469. sz. 167. l.
- 12./HBmL. V.A. 191/a. H-dorog közgy. jkv. 1904.dec.5. 323/7868.sz.
- 13./HBmL. V.B. 192/c. 1. Hajdu vm. Köztisztasági és közeg.szabályrende-  
lete. 1930. jan. 14.
- 14./Vattamányi Imre helynök és Kocsis Miklós tanácselnök szives közlése.
- 15./Béres A. 1958. 47-66.
- 16./Ujváry Z. 1966. 223-240.
- 17./Béres A. gyűjtése. Szereplők:Lelesz János 46.é. Domokos János 49 é.,  
Tóth János 36 é., Venczel Mihály 47 é., Lelesz János 32 é., Domokos

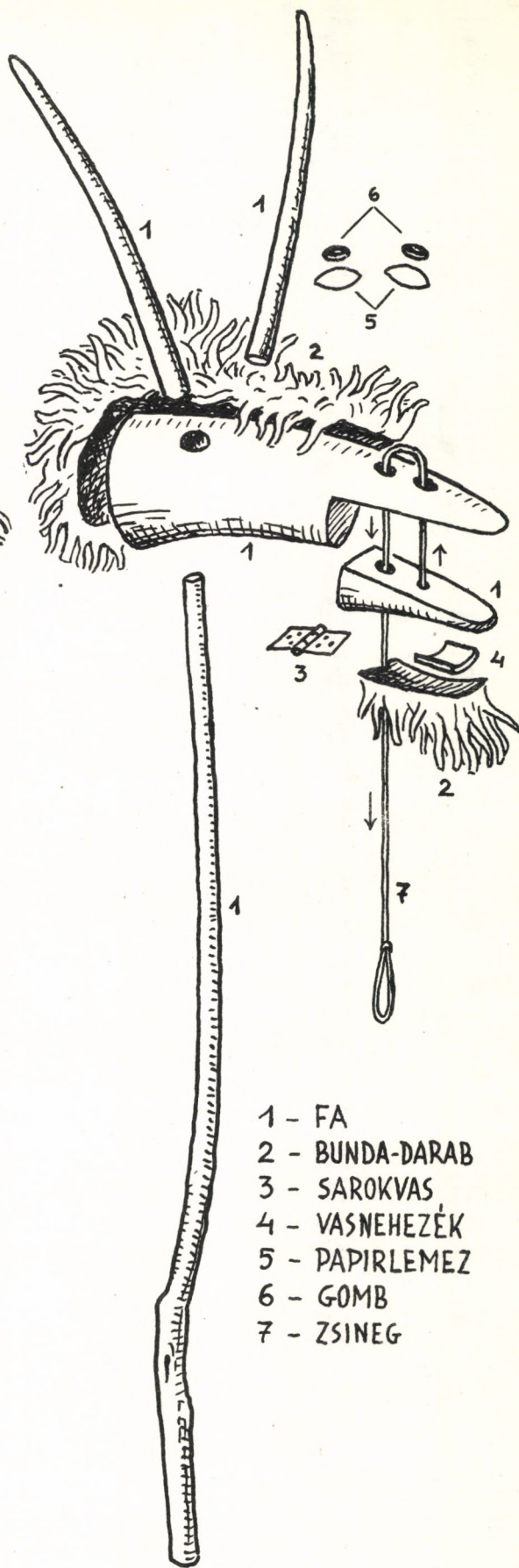
János 18 é., Lelesz György 51 é.

18./V.ö.: Varga Gy. 1958. 106-116.

Az idézett szakirodalom:

- Balogh István: 1969. A Hajduság. Bp.
- Béres András: 1958. Nyíradonyi csillagosok betlehemesek.  
A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1948-1956. 47-66.
- Béres András: 1971. Állattartás és tanyai élet a XVII. sz. végétől.  
Hajdudorog története. Szerk. Komoróczy György. Debrecen.
- Györffy István: 1926. Az alföldi kertés városok. Bp.
- Poór János: 1967. A hajdúvárosok gazdasági és társadalmi helyzete. Debrecen.
- Rácz István: 1969. A hajdúk a XVI. században. Debrecen.
- Varga Gyula: 1958. Játékos -dramatikus táncok Biharban. Táncudományi Tanulmányok. Bp. Szerk. Morvay Péter.
- Veliky János: 1967. Hajdudorog határhasználata a XVII-XIX. század fordulóján. Acta Universitatis Debreceniensis 6.
- Ujváry Zoltán: 1966. Kecskemésközség szokás Hajdudorogon. Déri Múzeum Évkönyve. Szerk. Béres András. Debrecen.





- 1 - FA
- 2 - BUNDA-DARAB
- 3 - SAROKVAS
- 4 - VASNEHEZÉK
- 5 - PAPIRLEMEZ
- 6 - GOMB
- 7 - ZSINEG

I.

1. A ju-hász az er-dő-ben  
A me-ző zú-gá-sai-ban

sé-tál-va jár a me-ző-ben  
A vi-zek for rá-sa-i-ban.

2. Mi-dön a nap kel-ni, kez-dett  
3. Ju-há-sza-im csak sé-tál-nak

És a harmat fel-szá-ra-dott.  
Az a kol-nál meg-ál-la-nak.

Ju-ha-i-mat ki-e-resz-tem  
Fe-jem fe-lett bodros csár-da

Le-ge-lő-ig le-ve-ze-tem  
Ha el-al-szom, vi-gyázz rá-ja.

4. No-sza te paj-tás u-gorj tal-padra  
Ne le-gyen gon-dod semmi nyá-jad-ra

Mert Fé-zus szü-le-tett, já-szol-ba té-te-tett Betle-hembe.

II.

Is-ten áldja meg É háznak gaz-dá-ját

Töt-se meg az Is-ten

Csü-rét, ka-ma-ra-ját.

## Folk Customs and Dances at Scattered Farms in Bihar County

András Béres

This way of life in detached farmsteads was brought about by necessity, and its questions are not yet solved. At every turn new problems arise in this region which is in many way isolated from progress of life. These people, though living in the present, represent twenty, or thirty years earlier conceptions. As time is passing almost only old people remain there. The young ones find their new way of living in villages and towns: they have only a faint memory about the everyday traditions of their fathers.

However those old customs in Hajdu County are of special significance at occasional social gatherings. Those occurring in winter are more outstanding for in this season there is less work to be done at the farms, the peasants have more spare time. The fairs provide a good opportunity for collective entertainment. Younger people go there just to watch, to meet one another and sometimes to dance.

Young people, mostly lads are usually gathering in stables. They chatter, tell stories, sing or learn dances. When trying to execute new motives they support themselves by holding the tail of a horse. - In the archives there are several documents containing descriptions of traditions, dance-customs. - Sometimes there are so called cither balls. In autumn and in spring there are outdoor balls and social gatherings to accomplish some kind of work: corn-husking, tobacco-drying. Such an activity is always accompanied by singing and followed by dancing.

Real balls are taking place rather seldom, once or twice a

year, at Christmas and at Easter Day.

Young boys are eagerly waiting for May Day when they express their love by may-poles. At Whitsuntide a special game is customary. - Wedding ceremonies are always very colourful, though some of the customs, i.e. the game at dawn was forbidden by law in the last century. Other fine traditions vanished on account of prohibitory decrees issued in the thirties. - At weddings the bride-dance is still performed and a lot of money is collected by the musicians. When a child is born the occasion is celebrated by almost as great festivities as a wedding.

At the village Hajduhadháza and especially at Hajdudorog when a young man died it was the custom that following the ceremony the friends of the deceased performed a funeral dance at the grave. However, this was considered to be a kind of paganism and was forbidden by the church.

Christmas is even today an outstanding event of folk traditions among the people who live in scattered homesteads. The Bethlehem, Nativity play is frequently performed and chanting, games about stars, about goatlings are mostly connected with good wishes concerning animal husbandry. These games played at Hajdudorog are related with similar Rumanian customs. At the end of the game the chief of the shepherds incites the goat to dance.

At Hajdunánás during carnival time the herdsmen's ball is quite regular. - When at the beginning of January the new herdsmen are hired, they gather before the council-house, form a circle and perform dances. The club-dance and also the bottle-dance.

A speciality of social gathering was the so called Sári Ball /Sadie Ball/ at houses where there were marriageable girls. However, from the turn of the century on the functioning of dance-masters became

## AZ UGRÓS PÁROS

Pesovár Ernő

A párostáncaink legarchaikusabb rétegét képviselő típusok még nem tekinthetők mai értelemben vett udvarló-szerelmi táncnak, amint erről a pásztorok és cigányok páros botolói, a páros cigánytánc küzdő karaktere, valamint az ügyességi táncok /kanásztánc, söprütánc stb./ páros változatai tanuskodnak. Tartalmi és formai sajátosságaik alapján ezek még olyan agresszív, prae-lirai párosok, melyek részben a fegyvertánc-hagyományokban gyökereznek, részben pedig az európai középkor /Rudlieb/ és a XVI-XVII. század magyar tánc történetében /Balassi költészet, Vásárhelyi daloskönyv táncnótája stb./ kimutatható "egymást üző" tánc jegyeit őrzik.<sup>1./</sup>

A küzdő karakterű párostáncok alapján tehát a műfaj előtörténetére, s kialakulásának egyes összetevőire következtethetünk. Ezzel szemben a tánc-hagyományunkban élő többi típus már a reneszánsz jegyében tért hódító lírai páros különböző formáit képviseli, és az azóta nyomon követhető történeti folyamat egyes fázisait tükrözi,

Ilyen, már valóban udvarló-szerelmi tánc jellemző vonásait ismerhetjük fel az ugrós tánc-típus<sup>2./</sup> páros változataiban. Egyaránt érvényes ez a líraibb megfogalmazású, oldottabb formákra /1.sz.tánc/ és a fejlettebb motivumkincsű, tartózkodóbb megatartást tükröző változatokra /2.sz.tánc/. Mindegyikben meghatározza ugyanis e párostánc típusra jellemző udvarló karaktert az összefogódzás módja, az alkalomszerűen megjelenő vagy állandósult kézfogás.

A korlátozott összefogódzás oly következetes sajátossága ugrós párosunknak, hogy már ez alapján is arra következtethetünk, hogy az

individuális páros egyik korai típusának a jegyeit őrzi. Ugyanerre utalnak e párostánc típus csalogatós formulái is, melyekről néhány tánc menetének vázlatos felidézésével adunk képet.

A Berzencén<sup>3./</sup> gyűjtött egyik változatban férfi és nő távolról indul egymáshoz, majd kézfogással folytatja a táncot. Így járják egymás körül, s ezt a nő magatartásának játékos kihívása kíséri. Elfordulnak, majd eltávolodnak egymástól, és ismét távoli szembenállással folytatják a táncot. Ezután nagy körív mentén kerülgetik egymást, közben egyet pördül a férfi, majd a nő stb.

A mezőkomáromi kopogóban<sup>4./</sup> ugyanigy az eltávolodásban és közeledésben, az egymástól való elfordulásokban ölt testet a csalogatás, és a tág kézfogás is csak alkalomszerűen jelenik meg.

A Nógrádmegyeren<sup>5./</sup> készült filmfelvétel páros juhász táncában viszont nagy területet bejárva bontakozik ki a csalogatás, jelennek meg az eddigiekhez hasonló formulák. A közeledést és eltávolodást ebben a változatban is hirtelen elfordulások tartják anélkül, hogy egyszer is kezet fognának a táncosok.

Az ugrós páros korlátozott összefogódzásával és csalogatós formuláival olyan szerelmi páros vonásait őrzi tehát, melyhez hasonló lehetett a XV-XVI. század két kedvelt tánca, az Arbeau által is leírt gaillarde és courrante.<sup>6./</sup> Arbeau megjegyzéseiből tudjuk, hogy mindkét táncra a csalogatás rokon mozzanatai voltak a jellemzőek: az egymáshoz közeledés és távolodás, valamint a férfi széptevése.<sup>7./</sup> Elítélően említi azt a szokást, hogy a táncosok egymásnak hátat fordítanak.<sup>8./</sup> A courrante egyik változatáról szólva pedig leírja Arbeau azt a pantomimikus udvarló játékot, ahogy a férfi nadrágját és ingét igazítva közeledik a táncosnőhöz, s mikor az elutasítja, eltávolodik, és vigasztalannak mutatja magát.<sup>9./</sup>

Az Arbeau által vázolt képet egészítik ki az egykoru ábrázolá-

sok is. A legjelentősebb ezek közül Virgil Soris /1514-1568/ sorozata,<sup>10./</sup> mely a gaillarde csalogatós formuláit, az elfordulásokat és az egymás kerülgetést örökitette meg. Ugyanilyen szempontból fontos számunkra Jost Amman /1539-1591/ ábrázolása<sup>11./</sup> is. Ezen az egyidejűleg táncoló három párt az egymást kerülgető udvarló-szerelmi játék különböző fázisaiban jeleníti meg a művész.

A tánc történeti ábrázolások egyuttal hitelesítik azt a feltevésünket is, hogy egy ilyen karakterű páros e történeti periódus jellemző típusa lehetett, s ez a paraszti táncéletben is számottevő szerepet játszhatott. Erre utal Bruegel egyik alkotása<sup>12./</sup> és a holland, flamand mesterek képei.<sup>13./</sup> Ugyancsak e tánc típus későbbi, XVIII. századi dokumentumának tekinthetjük Froost /1697-1750/ holland paraszttáncot megjelenítő művét.<sup>17./</sup> Hazai táncábrázolásaink közül pedig ide sorolhatjuk Martin Engelbrecht rézmetszetét, mely a kézfogással járt formát örökitette meg.<sup>15./</sup>

Néhány további adalék is az ugrós páros és a történeti források alapján kirajzolódó párostánc típus rokon vonásaira figyelmeztet. Ilyen az Arbeau által említett pantomimikus elem, melynek nyomait az ugrós párosban is megtaláljuk. Erre utal a Szenyéren gyűjtött változat gazdag karjátéka, a nógrádmegyeri juhásztánc szinte dramatizált csalogatása és a berzencei páros már említett kihívó magatartása.

A tánc típusra jellemző udvarló formulát, a szépen hizelkedő kezek kifejező játékát ugyancsak az egyik Berzencén filmre vett változatban figyelhetjük meg.<sup>16./</sup> A tánc bevezető részében férfi és nő felváltva nyújtja egyik, majd másik kezét, s a kéznyújtás az ujjak érintése után egy-egy pillanatra kézfogásba simul. Ezzel rokon formula villan fel a szenyéri változatban is.

A tánc közbeni udvarlás hasonló képét idézi elénk egyik jelentős tánc történeti emlékünknél, a Vásárhelyi daloskönyv táncnótája:<sup>17./</sup>

Mert én szemem szemeiddal  
Széper ismerkedik,  
Kezem akkor kezeidnek  
Szépen hizelkedik,  
Táncban lábam kedveskedik  
Ezek mert akkor azt vélik  
Heába nem esik.

A táncos széptevés a költői megfogalmazása talán kellően érzékelteti, hogy miért hangsúlyoztuk a korlátozott összefogódzás, azaz a kézadás jelentőségét a párostánc típus udvarló-szerelmi karakterének körvonalázásában. Meggyőződésünk ugyanis, hogy e páros forma lényegét éppen ez, az udvari tánckulturában gyökerező, s az etikett által szabályozott magatartás határozta meg. Ezt igazolja a reneszánsz szerelmi lírája,<sup>18./</sup> s ezt tükrözik e kor táncos gyakorlatának gondosan kiművelt regulái, a táncillem és táncos magatartás cizellált formulái.<sup>19./</sup>

Az ugrós páros csalogató karakterét, s ezzel együtt tartalmi jegyeit is meghatározó formák arra utalnak tehát, hogy a reneszánsz jegyében tért hódító individuális párostáncok egyik típusának a jellemző vonásait őrzi. E feltételezés valószínűségét támasztja alá, hogy küzdő karakterű párostáncainkhoz hasonlóan az ugrós páros is tánckulturánk régi rétegébe tartozik. Stílusjegyei alapján szoros rokonságban áll az ügyességi táncokkal, s ugyanabba a sokrétű ugrós típuscsaládba tartozik, melybe a küzdő karakterű páros cigánytánc.<sup>20./</sup>

Különösen jól kirajzolódik az ugrós párosnak ez a stíláriss összefonódása részben a fegyvertánc hagyományokat őrző ügyességi táncokkal, részben pedig az ugrós táncípussal Dél-Dunántúlon, s itt is elsősorban a somogyi és mezőföldi táncfolklórban.<sup>21./</sup>



Ez a két terület az, ahol még megismerhette a közelmúlt néptánc kutatása e táncok egymás mellett élő formáit, a különböző ügyességi táncok, valamint az ugrós szólóban, csoportosan és párosan járt változatainak közös stílusjegyeit.

Dél-Somogyban a paraszti terminológia is e sokrétű hagyomány egységét tükrözi, hiszen nemcsak az ügyességi táncokat, de az ugrós különböző változatait is kanásztánc néven tartja számon a köztudat. S ha szűkebb értelemben is, de ugyanezt fejezi ki az ugrós tánc típus egyes területi változatait<sup>22./</sup> egységbe foglaló szóhasználat: a sárközi- Duna menti cinege vagy ugrós, a mezőföldi ugrós, a rábaközi dus, a Duna-Tisza közti mars és a dél-alföldi oláhos elnevezés. A Zselic ségben és Baranya egy részén a hiányzó ujstílusú férfitánc neve, a Verbung szolgált a szólóban, csoportosan vagy párosan járt ugrós jelölésére. Nógrádmegyeren pedig a páros és eszközös változatot egyaránt juhásztáncként járták.

Az ugrós párosnak a táncéletben betöltött szórványos és elszigetelt szerepe is e táncforma multjáról, egy korábbi tradíció háttérbe szorulásáról és utóéletéről tanuskodik. Így értékelhetjük azt a tényt, hogy mint önálló életet élő párostáncot elsősorban egy szűkebb területen, Dél-Dunántúlon ismerhette meg tánc kutatásunk. Itt is egy-egy társadalmi réteg, a pásztorok és puszták népe táncalkalmain volt számottevő szerepe.<sup>23./</sup> Ezzel szemben a paraszti táncéletben a hagyományokat őrző és felidéző lakodalmakban kapott helyet, vagy a házi mulatságok meghittebb légkörében. A nyugati dialektus többi területén elsősorban a csoportos ugrósból epizódszerűen kiváló párosként volt szerepe.

Még inkább e párostánc kihalási tendenciájára utal, hogy a szomszéd népek táncfolklórjában is csak szórványosan fordulnak elő az ezzel rokon változatok. Így a szlovák tánc kutatás is ritka adalékként tartja számon a párosan járt odzemok-ot,<sup>24./</sup> a román táncfolklórban pedig

az alföldi románság ardeleana vagy lunga néven ismert tánc típusának páros változatait tekinthetjük rokon formának.<sup>25./</sup>

Ezzel az elhaló tendenciával szemben a Balkán tánc hagyománya éppen egykori megjelenését és térhódításának a körülményeit idézi. Ebben az archaikus strukturájú tánc kultúrában a domináló kollektív formák, a lánctáncok mellett ugyanis az ilyen karakterű párostáncok képviselik elsősorban az individuális formát. Különösen jól szemlélteti ennek az összefogódzás nélkül, kézfogással vagy kendőfogással járt párostánc típusnak a helyét és szerepét a bolgár tánc hagyomány nagymultu tánc típusa, a racsenica.<sup>26./</sup>

A racsenica ugyanolyan komplex és sokrétű tánc típusként él a bolgár tradícióban, mint a mi ugrósunk. S ennek a körben, csoportosan, szólóban járt, ügyességi mozzanatokkal ötvözött, valamint rituális funkciót is betöltő típusnak a páros változatai is alkalomszerűen bontakoznak ki a csoportos formákból, vagy önálló életet élve is megjelennek. A párosan jár racsenica udvarló-szerelmi játéka is az ugróssal rokon csalogató mozzanatokból áll.

Ugy tűnik tehát, hogy e párostánc típus kialakulására utaló emlékek, azaz epizódyszerű megjelenése a vegyes kollektív formákban, a Balkánon és a magyar táncfolklórban egyaránt nyomon követhető. Önálló változatairól pedig elmondhatjuk, hogy a Balkán és a Kárpát-medence tánc kincsében is másodlagos szerepet játszanak.

E funkció értékelésében viszont lényegbevágó különbség, hogy míg a magyar táncfolklórban az egyéb individuális párostáncok mellett szorult háttérbe, addig a Balkánon a táncélet strukturáját döntően meghatározó kollektív formák mellett jelent elűtő színterületet. A két különböző karakterű tánc kultúrában betöltött szerepe is e párostánc típusnak az európai tánc történetben elfoglalt helyére utal, megerősíti azt a fel-

fogásunkat, hogy részben a kollektív formákat felváltó, részben pedig a küzdő karakterű párosból kialakuló korai forma emlékeit őrzi.

Erre az utóbbira enged következtetni az is, hogy a csalogatás formulái e párostánc típusban lényegében a küzdő karakterű páros megszeliült változatai. Ezt jelzi az ugrós páros és a cigánytánc rokonsága, valamint az, hogy e két párostánc típus a tartalmi jegyek alapján is bizonyos mértékig egybemosódik.

A cigánytánc számos változatát ugyanis már joggal tekinthetjük küzdő formulák nélküli udvarló-szerelmi táncnak. Itt utalunk arra is, hogy a már említett pantomimikus elemek a páros cigánytáncban is előfordulnak. Szembeötlő példaként egyik Tiszaigaron gyűjtött változatra hivatkozunk, melyben a táncba szőtt pantomim a széptevés előkészületeit, a borotválkozást, mosdást jeleníti meg.<sup>27./</sup>

Az ugrós páros természetesen nemcsak a korábbi hagyományban gyökerező szálakat, hanem az újabb táncáramlatok hatását is őrzi. Így például a két pár által járt csillag forma, a kis körök és helycserék a XVII. századtól fokozatosan tért hódító kontra táncok jegyeit tükrözik. Ennél is újabb keletű az, amit a Duna-Tisza közti marsokban és a rábaközi dúsokban figyelhetünk meg. E területi változatok jellemzőjeként ugyanis elmondhatjuk, hogy a régi stílusú tánczenét háttérbe szorította az újabb keletű népi és műzene, valamint a fuvós zenekarok induló repertoárja. Ezzel együtt a mars motívumkincsén is lemérhető bizonyos fokú átalakulás, mely a XIX. századi polgári táncdivatok hatására enged következtetni.<sup>28./</sup> Mindez azonban már e tánc típus további életéről, a korábbi hagyományt háttérbe szorító és elhomályosító tendenciákról tájékoztat, s nem arról az udvarló-szerelmi párosról, melynek feltehető történeti helyét és szerepét vázoltuk.

A közölt táncok adatai:

1./ Páros ugrós. "Becsali csárdás". Szenyér /Somogy m./ Táncolta: Filegics István 55 é. és Tisler Antalné 60.é. Gyűjtők: Pálfi Csaba, Kiss Márta 1954. MTA Ft. 184. Szöveges leirással közölve Somogyi táncok Bp. 1954. 135-144.

A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston

2./ Páros ugrós. "Verbung". Kozármislány /Baranya m./ Táncolta: Józsa Gergely 63.é. és unokája Panta Anna. A gyűjtőcsoport tagjai: Andrásfalvy Bertalan, Bodai József, Halmos István, Martin György, Pálfy Gyula, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Rábai Miklós, Sztanó Pál. 1973. MTA Ft. 817.

A táncot lejegyezte: Lányi Ágoston.

Zenei lejegyző: Halmos István.

Musical score for the first system. The top staff is a vocal line with notes and rests. Below it are two piano accompaniment staves. The score includes various performance markings such as *simile...*, *mf*, and *pp*. There are also dynamic markings like *pp* and *mf* with asterisks. A diamond-shaped box contains the number "1-9".

Musical score for the second system. The top staff is a vocal line. Below it are two piano accompaniment staves. The score includes various performance markings such as *mf*, *pp*, and *pp* with asterisks. A diamond-shaped box contains the number "1-9".

Musical score for the third system. The top staff is a vocal line. Below it are two piano accompaniment staves. The score includes various performance markings such as *mf*, *pp*, and *pp* with asterisks. A diamond-shaped box contains the number "1-16".

A single musical staff in treble clef showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. There are 'X' marks above some notes.

Two guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a single slash in the first fret of the first string. The second diagram shows a more complex fingering with 'X' marks and a 'T' in the first fret of the first string. A diamond-shaped box contains the text 'A 1-9 464'.

A musical staff in treble clef with notes and rests. There are 'X' marks above some notes. A bracket under the first few notes is labeled 'y y y y simile...'. A diamond-shaped box contains the text 'B 1-17'.

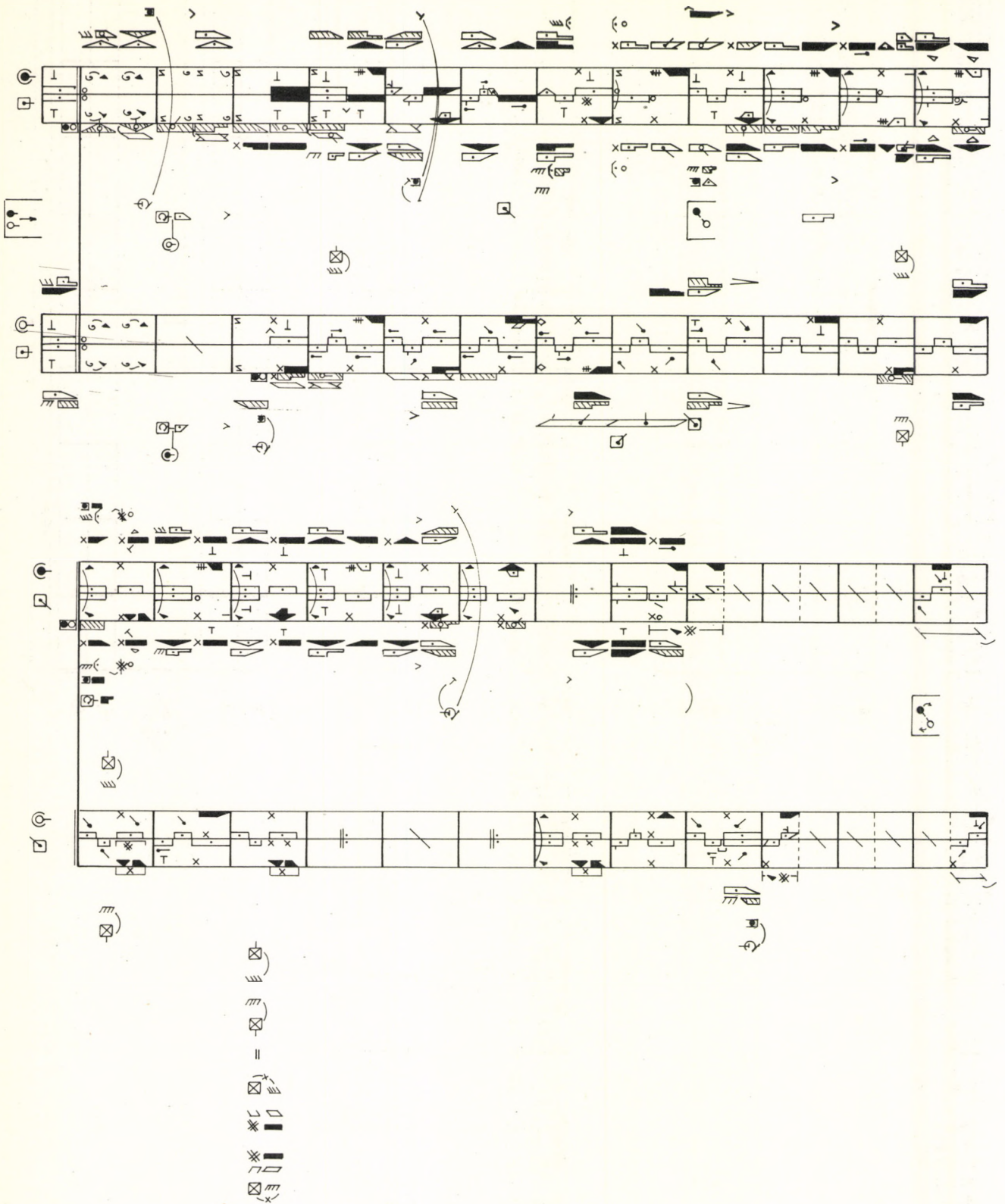
Two guitar fretboard diagrams. The first diagram shows a complex fingering with 'X' marks and 'T' in the first fret of the first string. The second diagram shows a similar fingering with 'X' marks and 'T' in the first fret of the first string. A diamond-shaped box contains the text 'B 1-17'.

Musical notation on a single staff, showing a sequence of notes and rests with 'X' marks above certain notes.

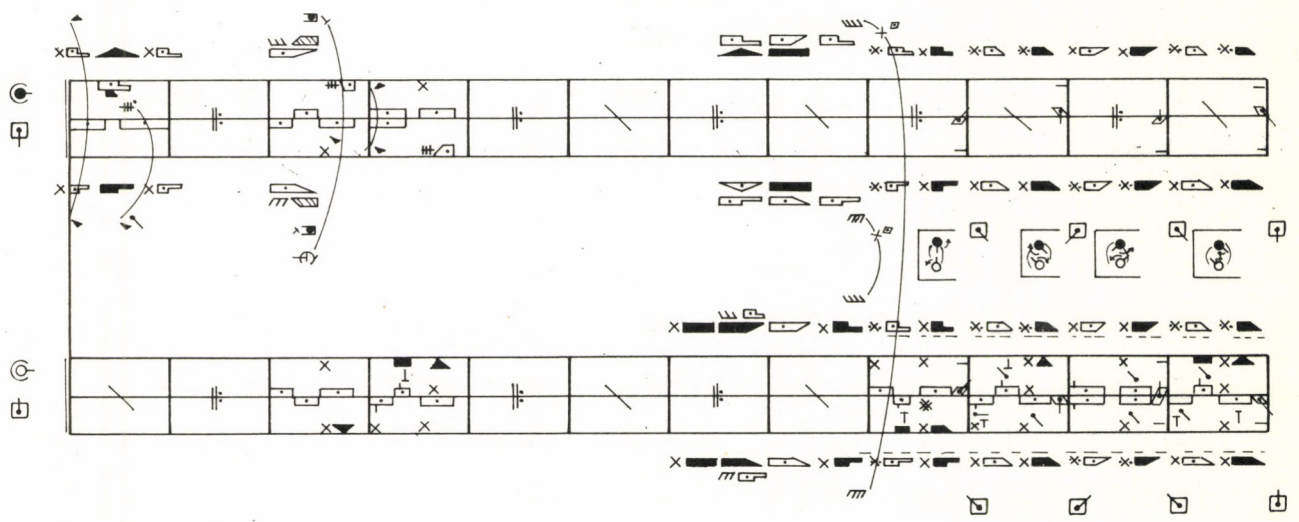
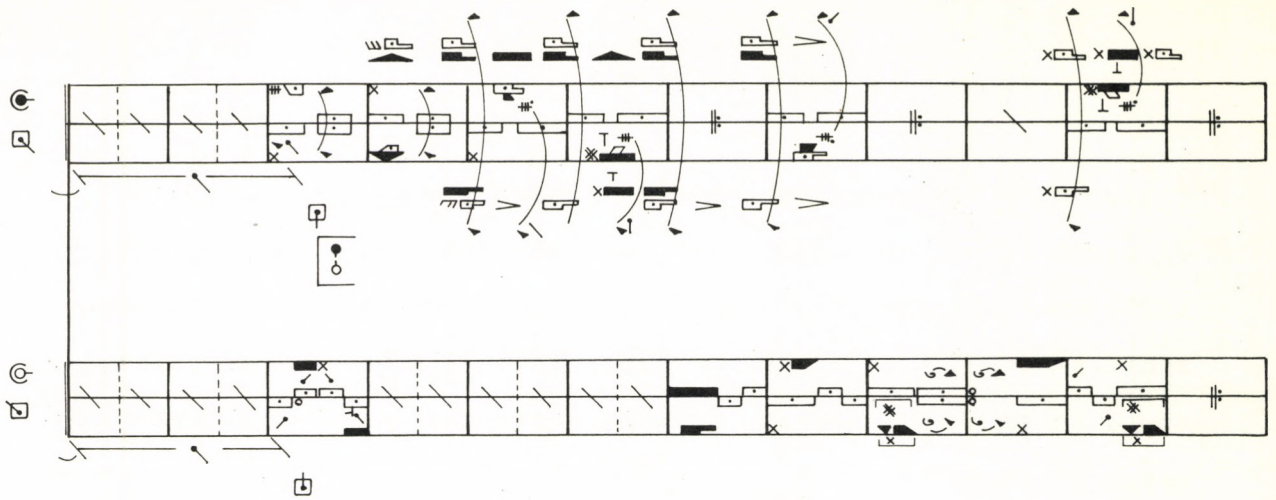
Diagram of a rectangular grid with musical notation and symbols. Includes a diamond-shaped label "B1" and a square label "C".

Diagram of a rectangular grid with musical notation and symbols. Includes a diamond-shaped label "B11" and a square label "C".

Diagram of a rectangular grid with musical notation and symbols. Includes a diamond-shaped label "B11" and a square label "C".







## J e g y z e t e k

- 1./ E párostánc típusok ilyen értelmű vizsgálata Pesovár E. 1976.
- 2./ Az ugrós tánc típusra figyelmeztető legkorábbi adalékot Seemayer V. 1935 -nek köszönhetjük, első jellemzését pedig Kiss G. 1937.-ben kanásztánc és dobogós néven. Néhány további adalékkal már a szakszerű táncgyűjtés kezdeti időszaka gyarapította e tánc típusra vonatkozó ismereteinket. Lugossy E. - Gönyey S. 1947 már kineogrammal közölt néhány változatot, Molnár I. 1947. pedig a filmről lejegyzett mezőkomáromi kopogót tartalmazza.  
Az ugrós tánc típus, s ezen belül az ugrós páros jelentőségét, nagyobb területen élő változatait, a táncéletben betöltött szerepét a Somogyi táncok ismerte fel, s bizonyos mértékig már történeti jelentőségét is körvonalazta amikor a dunántúli pásztortánc kulturában látta gyökereit. Ezt támasztotta elő Andrásfalvy B. 1958. és Pesovár F. 1960. A tánc típus jelentőségét igazolta a további gyűjtés, s a magyar és Kárpát-medence táncfolklórájában elfoglalt helyét körvonalazta Martin Gy. 1964/ a 79-85. A tánc típus területi változatairól, formai sajátosságairól és tánc történeti szerepéről tájékoztató további munkák: Pesovár E. 1961., Martin Gy.-Pesovár E. 1964. Martin Gy. 1964/b., 1967, 1970-72., 1971. Pesovár E. 1971., Martin Gy. 1974., Pesovár E.-Lányi Á. 1974. Az ugrós páros tánc történeti szerepéről Pesovár E. 1967., 1970., 1972.
- 3./ Pesovár E. 1967. 5. sz. tánc.
- 4./ Szöveges leírása Molnár I. 1947. 407-408 mezőkomáromi csárdás néven, kineogrammal Pesovár E. 1967. 6. sz. tánc.
- 5./ MTA Ft. 627.

- 6./ Arbeau leírására Czerwinski, A. 1878. 42-75. és 80-82. alapján hivatkozunk. A két tánc történeti vizsgálata és rekonstrukciója Taubert, K.H. 1968. 71-86. és 97-109., a gaillarde változatok kinetogrammal közzé tett rekonstrukciója és formai elemzése pedig Szentpál O. 1964., zenéjük vizsgálata Borsai I. 1964.
- 7./ A gaillarde udvarló-szerelmi karakterét hangsúlyozza Sachs, C. 1933. 241., Taubert, K.H. 1968. 72., s ugyancsak pantomimikus udvarló táncként értelmezi a courantetot Sachs C. 1933. 243.
- 8./ Arbeau ezt a jellemzést tanítványa, Capriol megjegyzéseként közli: Czerwinski, A. 1878. 43.
- 9./ Czerwinski, A. 1878. 81.
- 10./ Közli Sachs, C. 1933. a 27. táblán.
- 11./ Taubert, K.H. 1968. 19. ábra
- 12./ Arpino, G.-Bianconi, P. 1971. katalógus részében a 13. kép.
- 13./ Többek között Adrien van Ostade /1610-1648/ és az ifjabb David Teniers /1610-1690/ táncábrázolásai.
- 14./ Taubert, K.H. 1968. 24. ábra.
- 15./ Pesovár E. 1972/b. 5. kép.
- 16./ Pesovár E. 1973. 3. sz. tánc és Pesovár E.-Lányi Á. 1974. 9. sz. tánc:
- 17./ Táncnóták a Vásárhelyi daloskönyv 116. darabja. Ujabb kiadásai Stoll B. 1956 és a Régi Magyar Költők Tára XVIII. század 3. kötetében. A táncnóta és a berzencei páros ilyen értelmezése Pesovár E. 1972/a.
- 18./ Az udvarlásnak ezt az illedelmes és az etikett szabályait sem sértő formáját ismerhetjük meg a reneszánsz költőket pártoló királynő, Marguerite de Navarre L'adieu című verséből:

Isten veledet mondok már kezénc  
amelyet bizva érintett kezem,

tudtam, a tisztesség ellen se véték,  
ha kezemet kezébe helyezem.

Most ellenség lettél. A szerelem  
kegyetlenségre váltotta hitét.  
Isten veled, te kéz, már nem lelem  
rajtad a hűség s becsület jegyét.

/Klasszikus francia költők 299.old. Vas István  
fordítása/

Lehetőséget adott a táncközbeni kézfogás olyan szenvedélyes vallomásra  
is, ahogy ezt Ronsard egyik tanítványa Adamis Jamyn Tánc közben című  
költeményében megfogalmazta:

Tánc közben szép kezét kezembe fogtam annak,  
Aki a szerelem zsákmányául vetett,  
És nem akadt a tánc egész körében egy  
Szépség, mely nem fakult meg friss fényén e napnak.

Percet addig soha nem éltem boldogabbat  
Mint kezét fogva, mely szoritja szívemet.  
Gondoljátok csak el, mily öröm lehetett  
Ivére fordí e korallszínű ajaknak.

Ó, gyöngéd, drága kéz, bocsáss meg, ha nagyon  
Megszoritottalak: szerelmes vágyamon  
Könnyitettem, mikor így átkulcsoltam ujjad,  
Jelezve, hogy nekem nincs nagyobb kedvezés,  
Mint téged birni, szép, illetni-drága kéz,  
S hogy rabod a szívem, s rajta egészen ur vagy.

/Rónay Gy. 1956. 327./

19./ A táncban is érvényesülő etikettől ad képet a tánckezdő bók szer-  
tartásossága, a táncmester szerepe stb. L. Bie, O 1906. 133. pp. és  
Taubert, K.H. 1968. 19, pp. Ugyanezt a magatartást villantja elénk az  
1670 körüli Mátray kódex táncjellemezése:

Kezet fogván, tirdet hajtván,  
Jer menjünk táncban,  
Szerelmesen beszilgessünk  
Nagy nyájasságban  
És nagy bátorságban,  
Titkon való szerelmünket  
Tartsuk magunkban.

/Stoll B. 1956. 56./

Figyelemre méltó és jellemző a táncos magatartás szempontjából a  
Házikönyv Mesterének a XV. század végéről származó Vénusz gyermekei  
c. rajza. Ezen az élet örömeinek bővérű ábrázolása mellett mintegy  
kontrasztként jelenik meg az illem szabályait fegyelmezetten betar-  
tó párostánc. A képet közli Hofstätter, H. 1967. 197.

20./ Tánc történeti szerepéről Pesovár E. 1976.

21./ Somogyi táncok 71., Pesovár F. 1960. 107-108.

22./ Martin Gy. 1970-72. passim.

23./ Andrásfalvy B. 1958., Pesovár F. 1960.

24./ Tóth S. 1967. 200.

25./ Martin Gy. 1970-72. 54., Timár S. 1973.

26./ Kacarova, R. 1975., s e párostánc tipushoz sorolhatjuk a közelkele-  
ti kapcsolatokra utaló s finom erotikával átszótt čuček-ot: Dudin, E.  
1971. 324-325. A szerző ezt mint a balkáni cigányok táncát tárgyalja,  
de megfigyelésünk szerint pl. a macedonok is táncolják.

27./ Néprajzi Múzeum filmtára.

28./ Pesovár E.-Lányi Á. 1974. I. 16-17.

## I r o d a l o m

- Andrásfalvy Bertalan: 1958. Uradalmi cselédek és pásztorok táncagyományai Tolna és Somogy megyében. Táncstud. Tanulmányok 1958. 89.
- Arpino, Giovanni-Bisconi, Piero: 1971. L'opera completa di Bruegel. Milano.
- Bie, Oskar: 1906. Der Tanz. Berlin.
- Borsai Ilona: 1964. Gaillarde-dallamok 14h. Arbeau Orchésographie c. művében. Táncstud. Tanulmányok 1963-1964. 149.
- Czerwinski, Albert: 1878. Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einfügung der Menuett. Danzig.
- Dunin, Elsie: 1971. Gypsy Wedding: Dance and Customs. Makedoncki Folklór IV.7-8. 317.
- Klasszikus francia költők. /Szerk: Lakits Pál, Rónay György, Szegzárdy-Csengery József/ Bp. 1963.
- Hofstätter. Hans.H.: 1967 Spätes Mittelalter. Baden-Baden.
- Kacarova, Rajna: 1975. Racenica. Tánctudományi Tanulmányok 1975.71.
- Kiss Géza: 1937. Ormányság. Bp.
- Lugossy Emma-Gönyey Sándor: 1947. Magyar népi táncok Bp.
- Martin György: 1964/a. Magyar tánc típusok Kelet-európai kapcsolata. A MTA. I. Osztályának Közleményei XXI. 67.
- Martin György: 1964/b. Motivumkutatás, motivumrendszerezés. A sárközi-dunamenti táncok motivumkincse. Bp.
- Martin György: 1967. A néptánc és népi tánczene kapcsolata. Táncstud. Tanulmányok 1965-66. 143.
- Martin György: 1970-72. Magyar tánc típusok és táncdialektikusok. Bp.

- Martin György: 1971. Adatok Tápé táncgyományaihoz. Az oláhos és a csárdás. Tápé története és néprajza. Tápé. 737.
- Martin György: 1974. A magyar nép táncai. Bp.
- Martin György - Pesovár Ernő: 1964. A motivumtipus meghatározása a tánc-folklórban. Táncstud. Tanulmányok 1963-1964.
- Molnár István: 1947. Magyar táncgyományok. Bp.
- Pesovár Ernő: 1961. A simonfai verbunkok formai elemzése. Népr. Ért. 51.
- Pesovár Ernő: 1967. A csalogatós csárdás. Táncstud. Tanulmányok 1965-1966. 115.
- Pesovár Ernő: 1970. Táncban orcád pirulása. Táncműv.Ért.2.34.
- Pesovár Ernő: 1971. Tánc történeti emlékek Vas megyéből. Vas megyei táncoktatók kézikönyve. Szombathely.
- Pesovár Ernő: 1972/a. A párostáncok történeti problémái a Kárpát-medence táncgyományában. Táncműv. Ért. 3.56.
- Pesovár Ernő: 1972/b. A magyar tánc történet évszázadai. Bp.
- Pesovár Ernő: 1973. Die geschichtlichen Probleme der Paartänze im Spiegel der südosteuropäischen Tanzüberlieferung. Studia Musicologica 141.
- Pesovár Ernő: 1976. Küzdő karakterű párostáncaink. Népi Kultúra - Népi Társadalom IX.
- Pesovár Ernő-Lányi Ágoston: 1974. A magyar nép táncművészete I-II.Bp.
- Pesovár Ferenc: 1960. Alapi táncok. Fejér megyei népi táncok I. Székesfehérvár.
- Régi Magyar Költők Tára: XVII. század. 3. szerelmi és lakodalmi versek /Sajtó alá rendezte Stoll Béla/ Bp. 1961.

- Rónay György: 1956. A francia reneszánsz költészete. Bp.
- Sachs, Curt: 1933. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin.
- Seemayer Vilmos: 1935. Adatok népi táncaink ismertetéséhez. Ethn. 105.
- Somogyi táncok: /Szerk: Morvay Péter - Pesovár Ernő/ Bp.1954.
- Stoll Béla: 1956. Virágénekek és mulatónóták. Bp.
- Szentpál Olga 1964. Arbeau francia gaillarde-jáinek formai elemzése. Táncstud.Tan. 1963-1964. 79.
- Taubert, Karl Heinz: 1968. Höfische Tánze. Ihre Geschichte und Choreographie. Mainz.
- Timár Sándor: 1973. Az eleki román táncokról. Sokszinü hagyományunkból /Szerk: Lányi Ágoston - Olsvai Imre/ Bp. 133.
- Tóth, Stefan: 1967. A szlovák néptáncok alaptípusai. Táncstud. Tanulmányok 1965-1966. 197.



## The Leaping Partner Dance

Ernő Pesovár

This study acquaints us with the couple-dance version of the leaping dances which belong to the ancient phase of Hungarian folk dancing. Endeavours are made to ascertain the place of this partner-dance form in the history of dance and to outline the role it played.

It is presumed that this dance, in which the partners hold hands, or do not so, with its enticing formulas preserved a kind of love dance resembling to the Gaillarde and to the Courrante described also by Arbeau. -- The historical significance of this kind of couple dances is justified by contemporary images, drawings, and also by those versions which are still living and functioning in South-East European dance traditions.

In the study we read that in Hungarian dance traditions, on account of formal characteristics it is evident that the love dance is closely related to the struggle dances, whether performed with instrumental accompaniment or not. The enticing formulae are mitigated versions of those which belong to the sword-dance traditions.

Concerning historical parallels, stylistic marks which are identical with that of an ancient phase of Hungarian dance tradition, as also its peripheral role in dance life, it may be presumed that the leaping partner dance indeed preserves the characteristics of early love dances.

## EGY IMPROVIZATIV FÉRFITÁNC STRUKTURÁJA

Martin György

A magyar néptáncok többsége szabályozatlan szerkezetű, individuális szólótánc vagy improvizált szabad párostánc /Martin Gy. 1968, 1974/. E táncok kutatásának előfeltétele az egyszeri, egyéni improvizációk mozgófilmen történő és több ízben megismételt rögzítése. A rögtönzés törvényszerűségeinek a kutatása a táncstrukturák szabályozódásának vizsgálatát is jelenti. A rapszódikus, esetleges, szabálytalan formáktól különböző fokozatokon át juthatunk el az állandó, szabályosan ismétlődő strukturáig. Az improvizációt főként két formai tényező szabályozza: 1/ A műfaji-formai kategóriák jellege, valamint 2/ a tánc és a kísérődallam kapcsolata.


1/ Az individuális szólótáncokban, a szabad párostáncokban, a kollektív csoporttáncokban, a lánctáncokban vagy a csoportos párostáncokban az improvizáció más módon és más mértékben érvényesül. Az utóbbi műfajokban a szűkebb rögtönzési lehetőség miatt a táncstrukturák szabályozottsága egyre magasabb foku.

2/ A táncstrukturák szabályozódásának másik fontos tényezője a tánc és a kísérődallam alkalmi vagy állandó kapcsolata /Martin Gy. 1965b/. A tánc és a zene tagolási egységeinek lazább illeszkedése ugyanis szabálytalan változékony, a szorosabb kapcsolat pedig szabályosabb-szilárd táncstrukturákat eredményez.

Az improvizatív táncalkotás módszerének, a szerkezeti szabályozódás egyik sajátos módjának bemutatására a régi stílusú magyar táncréteg egyik fejlett - de egyben szélsőségesen individuális - típusát az un. legényest választottuk, amelyből többszáz mozgófilmen rögzített változatot őriz a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének táncfilm-archívuma.

A "legényes" a közép-erdélyi magyarság egyik virtuóz, formagazdag, fejlett szerkezetű, de improvizatív férfitánc. E táncípust jellemző egyéb népi elnevezések: figurás, pontozó, fogásolás, nyolcas, sűrű tempó, sűrű magyar, magyaros, magyar tánc, csürdöngölő, verbunk.

Ezt a táncot a legények minden tánciklus elején a párostánc bevezetéseként járták egymás után szólóban vagy néha csoportosan a zenekar előtt. A leányok közben kis köröket alakítva forogtak és táncrigmusokat kiáltoztak. A versengő férfitánc után a legények kiválasztották párjukat és a lassu csárdással folytatódott a tánc. A legényes az utóbbi évtizedekben egyre inkább a táncszünetek alkalmi jellegű, bemutató táncává vált, amelyben már csak a kiváló táncosok vesznek részt.

A Mm. ♩ = 120-132 tempóju, ♩ -os táncmetrumu legényeshez  -os kontrakisérletű hangszeres táncdallamok kapcsolódnak, amelyek két /néha három/ zenei periódusból épülnek fel. A periódusok két tetrapodikus dallamsorból, összesen nyolc 2/4-es ütemből állnak. A periódusok zárlatait a meg-megszakadó kontrakisérlet is kiemeli. A táncához több - ritmikailag egységes - táncdallam kapcsolódik, az un. "kanásztánc", "kolomejka" vagy "ardeleana" típusu dallamok csoportja /Bartók B. 1925, 1936, 1967; Kodály Z. 1971/. Ez a középkortól ismert, gyakori táncdallamfajta a keleteurópai folklórban többféle tánchoz is kapcsolódhat, de a legényest kizárólagos érvényrel csak ezek kísérik. A legényes dallamai az un. korai /XVIII. századi/ verbunkos zene stílusjegyeit viselik, ami átmenetet jelent a XVI-XVII. századi un. hajdutánc-ungareszka stílus /Szabolcsi B. 1970/, és a XIX. századi verbunkos zene között.

A legényes tánc változatait az erdélyi románok fecioreasca, de ponturi, haidău, bărbunc, ighuraș, romaneste de sărit, sărita, ungureste és ardeleana néven szintén táncolják, a Kárpáton-tuli románság azonban nem ismeri. A magyarok főként kötetlen, egyéni előadásban, a ro-

mánok pedig inkább csoportos, szabályozott formában táncolják /Bucsan A. 1971; Costea C. 1961; Martin Gy. 1966/.

A legényes tánc formailag kezdetlegesebb rokonait a régi keleteurópai pásztortáncok családjában találjuk /Martin Gy. 1965a/. Ilyenek pl. a magyar kanásztánc és ugrós, a szlovák odzemok, a goral zbojnicki. Továbbfejlődött, újabb rokonsági ága viszont már az új magyar táncstílus, a verbunkos felé mutat /Martin Gy. 1973/. A legényes tánc fejlődéstörténetileg a Kárpát-medence régi /pásztortánc-hajdutánc/ és új táncstílusának /verbunkos/ a mezsgyéjén foglal helyet, s így kialakulása a XVII-XIX. század közötti időszakra tehető. A következőkben a legényes tánc egyik legfejlettebb kalotaszegi, Kolozsvár /Cluj-Napoca, Klausenburg/ környéki tipusát mutatjuk be egy személyi változaton keresztül. A Kolozs megyei /jud.Cluj, Románia/ Inaktelke /Inuc/ községből származó táncpéldánkat Kalló Ferenc 1923-ban született férfi táncolta, akinek rögtönzéseiről 1941 és 1975 között hét ízben készült filmfelvétel. Ezek közül a paraszttáncos egyik érett férfikori, 1963-ban filmre vett rögtönzését elemezzük.

✱

A legényes táncban három struktúra-szinten valósul meg a táncalkotás: 1/ A motívumok, 2/ a táncszakaszok és 3/ a táncfolyamat egészének a szintjén. Ennek megfelelően a tánc szerkezeti-formai vizsgálatát mindhárom szint részletes, egyenkénti analízisével kell elvégeznünk.

#### 1. A tánc motívumai

A legényes tánc fő jellegzetessége a rendkívüli formabőség, a motívumgazdagság. Egy-egy másfél perces rögtönzés folyamán a táncosok olykor 20 különböző motívumot is alkalmaznak. A jó táncos azonban sohasem "játssza ki" egyetlen táncolás alkalmával a teljes formakészletét, hanem tudatosan tartalékol belőle egy következő rögtönzésre, de nem is juthat

minden az eszébe egy rövid táncolás időtartama alatt. Megfigyeléseink szerint a paraszttáncosok motivumkincse időszakonként is változik, vagyis mindig vannak szivesebben alkalmazott "divatos" motivumai. Ezért egy-egy kiváló táncos motivumkészletének teljes, kimerítő felmérése csak többszöri megfigyeléssel és megismételt rögzítésekkel, hosszú idő alatt lehetséges.

Néhány ilyen felmérésünk eredményei közül a legkiemelkedőbbet említjük. Az egyik - táncpéldánk lelőhelyével szomszédos faluban élő kiváló 1911-ben született paraszttáncos eddig feltárt formakészlete meghaladja a 100 különböző motivumfajta.

Ez a rendkívüli formagazdagság a tánc versengő, mutatványos, individuális jellegéből adódik. A formailag változatos táncolásra törekvő kalotaszegi férfitáncosok motivumkészletüket - olykor életük végéig is - tudatosan bővítik, fejlesztik. Még az átlagos táncosok formakészlete is eléri a 20-30 motivumot ezen a vidéken. A kisebb tehetségű, csekélyebb formakészletű táncosok viszont már nem, vagy csak ritkán állnak fel táncolni nagyobb nyilvánosság előtt a kiváló, kiemelkedő táncosok mellett.

A tánc formai-szerkezeti vizsgálatának fontos pillére tehát a motivumkészlet analízise. A motivum a tánc legkisebb organikus, ismétlődő és visszatérő formai egysége. Ezt a táncos tudatában és tánckésztségében meglévő és visszaidézhető alapegységet a nyelv strukturális egységei közül a szóhoz hasonlíthatjuk. A közölt táncrögtönzés összesen 18 motivumfajta változataiból épül fel.

A motivumfajtaikat az ún. motivum-magok alapján határozhatjuk meg. Motivum-magnak nevezük azokat a legjellemzőbb mozdulatokat, kinetikai elemeket, amelyek a motivum lényegi, centrális, plasztikailag kiemelkedő, hangsúlyos, szembeűnő alkatrészei.<sup>1.</sup>/A motivumok variálódása során

ezek a motivum-struktúra legkevésbé változékony alkatrészei. A változás rendszerint csupán a motivumok mellékes, kiegészítő, kapcsolódást biztosító elemeit érinti a táncalkotás folyamán. Egy-egy motivum egy, két, néha három jellegzetes motivummagot is tartalmazhat.<sup>2./</sup>

Alábbi táblázatunk a közölt táncot alkotó motivumfajtákat s ezek jelentős variánsait foglalja össze. A táblázat harmadik rovatában felsoroljuk az egyes motivumfajták és változataik összes példányát, amelyek a közölt táncban /a táncírásban/ előfordulnak.<sup>3./</sup> A táblázat utolsó rovatában utalunk azokra a motivumfajtákra, amelyek az illető motivummal - közös motivummagjuk vagy hasonló strukturájuk révén - szorosabb rokonságban vannak.

1/ A XII: 2. sz. motivum legfontosabb alkatérsze pl. a motivum elején szereplő bokázás a levegőben. A II: 2.sz. motivumban a második nyolcadra eső sarokütést és az ötödik nyolcadra eső alsólábszár ütést tekintjük a két főelemnek. Az I:2.sz. motivumban a három lábszár ütés jelenti a motivum lényegét alkotó mozdulatokat.

2/ Pl. három azonos motivummag /lábszárütés elől/ alkotja az I:2.sz. motivumot. Két különböző /ugró lábfejforogtatás és sarokütés felugrással/ magból áll a XI:6.sz.motivum. Egymagu a XI:2.sz. motivum, mert csak a lábfej-forogtatás a lényege.

3/ A táblázat első sorában a VI:2-5 pl. azt jelöli, hogy az 1 motivumfajta előforduló példányai a kinetogrammal közölt tánc VI. szakaszában található 2-3-4-5.sz. motivumok.

Motivum fajták	Válto- zatok	Lelőhelyük a táncban	Rokon motivumok
1		VI:2-5	2
2		VI:6	1
3		XII:2-5	4
4		XII:6	3 11 17
5	a	XI:2,4	6
	b	XI:3,5	
6		XI:6	5
7	a	IX:2	8
	b	IX:3	
8		IX:4	7
9	a	X:2	10
	b	X:3	
10	a	I:2-3	9
	b	I:4	
11	a	IV:2	4
	b	VIII:2-3	
	c	X:4	
12	a	III:2-3	13
	b	III:4, VIII:4	
13	a	VII:2-3	12
	b	VII:4	
14		XI:1	15
15		I-X:1, XII:1	14
16	a	IV:3	4 8 11 18
	b	IV:4	
17	a	V:2	4 18
	b	V:3	
18	a	II:2-3	17
	b	II:4	
	c	V:4	

- 1.2. A táncban előforduló motivumfajták négy strukturális csoportra oszthatók. E csoportok a tánc motivumainak felépítését és a motivumokban érvényesülő jellegzetes formaalkotási módokat világítják meg.
- 1.2.1. Az egyszerű motivumok egy ütem terjedelműek és egyetlen motivummagból állnak. Ilyenek az 1 3 és 5 sz. motivumfajták. A tánc többi motivumai mind hosszabb, kétütemes strukturák. Ez a tény önmagában is jól mutatja a táncfajta formai-szerkezeti fejlettségét.
- 1.2.2. Az összetett motivumok két különböző motivummagból épülnek fel /A+B/. Az egyszerű, egymagu motivumból úgy képződik új, fejlettebb struktúra, hogy másik motivummal kapcsolódik. Az 1 - 2 vagy a 3 - 4 motivumfajta összehasonlítása jól szemlélteti az egyszerű és összetett szerkezetű motivumok különbségét. Az 1 és 3 egymagu, egyszerű motivumok másik motivummal kiegészülő kombinált rokonai a 2 és 4 kétmagu, összetett motivumfajták. A különböző motivummagok különböző módon való társulása, kombinációja hoz létre további újabb motivumokat, s ezek éppen egy-egy közös alkotóelemük révén vannak rokonságban egymással. Pl. egy A+B összetett motivum az A magja révén van rokonságban az A+C szerkezetű motivummal. A+C viszont a C által érintkezik a C+D magokból álló motivummal. A közölt táncban pl. a 12 és 13 motivumfajták egy-egy alkotóeleme közös: a motivumok második felét alkotó kétszeres bokázó. A sarokra-ütő motivummag pedig a 17 és 18 motivumfajtákat rokonítja egymással. A combütés szintén több különböző motivum fontos alkatrészeként feltűnik / 4 11 16 /. A két különböző magból felépülő kombinált motivumok a tánc



motivumkészletéből a következők:








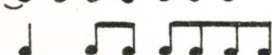

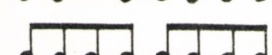





2 4 6 7 8 10 11 12 13 14 18

- 1.2.3. A kétütemes motivumok másik fajtája az un. bővített motivum, mely két vagy több azonos vagy hasonló motivummagból épül fel. Így a motivum tulajdonképpen homogén elemekből álló, ismétlődő jellegű konstrukció /A+A vagy A+Av/. Bővített motivumok a közölt tánc motivumkészletében 10 16 17.
- 1.2.4. A tánc motivumainak negyedik strukturális típusában a két előző formaalkotási módszer - az összetétel és a bővítés - együtt jelentkezik. Ezekre a két különböző motivummag kombinálása mellett még az egyik megismétlése is jellemző. Pl. A+B+B vagy A+B+Bv. Ilyen szerkezetű strukturák a 9 és 15 sz. motivumfajták.
- 1.3. A motivumok kinetikai, plasztikai minőségével, a bennük előforduló mozdulatfajtákkal kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy egy-egy motivum is igen sokféle, különböző mozdulatfajtát alkalmaz. A 6 motivumban pl. lábforgató, bokázó, ugró és csizmaverő mozdulatfajták, a 18 motivumban pedig csizmaverő, lábkörző, ugró és bokázó mozdulatfajták együttesen fordulnak elő. Ez a gazdag kinetikai szintézis ismét a legényes tánc formakincsének fejlettségét mutatja, amely korántsem jellemző minden néptáncre. Ez a sokrétűség az oka annak, hogy mozdulatfajták alapján a tánc motivumai csak erőltetetten csoportosíthatók. Egyetlen motivumot is legalább kétféle csoportba kellene beosztani, mivel az összetett motivumok A és B magjai a felhasznált mozdulatfajta tekintetében is gyakran különböznek. Egyértelműen meghatározható csoportot legfeljebb a csizmaverő motivumokból képezhetünk. De a 2 10 16 17 18 csizmaverő motivumokhoz is már csak részlegesen számíthatjuk hozzá a 9 és 11 motivumokat, mivel ezek csak egyik magjuk révén

tartoznak ide. A motívumok kinetikai gazdagságát szemlélteti az alábbi csoportosítás, mely a tánc motívumait az alkalmazott mozdulatfajták mennyisége szerint sorolja fel:

Egy mozdulatfajtából épül fel:	<u>1</u>	<u>7</u>
Két - " -	<u>2</u>	<u>3</u> <u>9</u> <u>13</u> <u>14</u>
Három - " -	<u>4</u>	<u>5</u> <u>8</u> <u>12</u> <u>15</u> <u>16</u> <u>17</u>
Négy - " -	<u>6</u>	<u>10</u> <u>11</u> <u>18</u>


1.4. A motívumok ritmikai áttekintéséhez a ritmusképleteket növekvő  
rendben, a rövid motívumoktól a hosszabbak, a többtaguak felé ha-  
ladva soroljuk fel. /A ritmusképletek melletti aláhúzott számok  
az első felsorolásban megadott motívumfajták sorszámai/.


	<u>1</u>	<u>5</u>
	<u>3</u>	
	<u>6</u>	
	<u>12b</u>	
	<u>12a</u>	
	<u>13b</u>	
	<u>18c</u>	
	<u>13a</u>	
	<u>14</u>	
	<u>11a</u>	<u>17a</u>
	<u>2</u>	<u>4</u> <u>7a</u> <u>8</u> <u>11c</u> <u>16b</u> <u>18b</u>
	<u>7b</u>	
	<u>9</u>	<u>11b</u> <u>15</u> <u>16a</u> <u>17b</u> <u>18a</u>
	<u>10b</u>	
	<u>10a</u>	

1.5. A tánc formaalkotása szempontjából fontos kérdés a motívumok variálódásának vizsgálata. A motívumfajták változatai bizonyos törvény-

szerü variálódási tendenciákra hívják fel a figyelmet.

1.5.1. A legényes tánc esetében a legnagyobb figyelmet a ritmikai variálás érdemli. A motívumritmikai variánsok ugyanis itt nem véletlenszerűek, esetlegesek, s nem öncélú ritmusjáték vagy változatos-  
ságra törekvés eredményei. /Ez utóbbit a táncos sokkal inkább a különböző motívumok mesteri összefűzésével, gazdag felsorakoztatásával valósítja meg/. A motívumok ritmikai módosulása szorosan összefügg a motívumok szerkezeti funkciójával. A következő ritmikai variálódás mindig a motívumstrukturák végén mutatkozik. Csaknem minden motívumnak előfordulnak nyílt és zárt végződésű változatai vagy rokonai, miáltal a tánc motívumai két nagy ritmikai csoportra oszthatók:

1/ Nyílt /  / végűek: 1 3 5 7b 9 10a 11a 11b 12a 13a  
14 15 16a 17 18a

2/ Zárt /  / végűek: 2 4 6 7a 8 10b 11c 12b 13b 16b  
18b

Az első mindig a táncszakasz belső részein elhelyezkedő un. gerinc-, a második pedig a záró motívumok jellegzetes végső ritmusa. Ez azt jelenti, hogy a motívum szükségszerűen igazodik a strukturális funkció által megkívánt ritmushoz. A nyílt és zárt végződésű ritmikai variánsok kialakulása a motívumok szerkezeti helyzetének, s végső fokon pedig a tánc strukturájának a következménye.

1.5.2. Ezzel függ össze a motívumok utolsó tagjának következő plasztikai variálódása is. A táncszakasz belső részein elhelyezkedő motívumvariánsok nemcsak ritmikailag, hanem plasztikailag is nyílt végűek /azaz csak az egyik lábán van testsúly és a szabadláb pedig készül a folytatásra/. A záróhelyzetben lévő motívumváltozatokra viszont a befejezettség érzetét keltő, teljes értékű plasztikai

zárás a jellemző: a páros lábon, alapállásban végződő helyzet.  
/A közölt táncban előforduló 13 zárletból csupán egyetlen esetben - a VI. motivumsor végén - alkalmaz a táncos plasztikailag nyílt, azaz nem alapállásban végződő zárletot/.

### Összefoglalva:

A legényes táncban érvényesülő improvizáció a motivumok szintjén sem jelent ösztönös, véletlenszerű formaalkotást. Az alig másfélperces rögtönzés során alkalmazott 18 motivumfajta a hosszú táncgyakorlatban csiszolódott ki és a táncos ezeket tudatosan is számontartja. Többségük hosszú, kétütemes, formailag fejlett, mozdulatkincsében összetett, bonyolult struktúra.

A motivumalkotás fő módja a legnagyobb formabőséget eredményező összetétel. A változatos táncforma alapját jelentő gazdag motívumkészlet javarésze kombináció útján jön létre. Ezáltal csekély számú motívummagból is sokféle mikrostruktúra alakulhat ki.

A motívumok variálódása sem véletlenszerű, mely esetleges és szerteágazó variánsok sokaságát eredményezné. Egy-egy motívumfajtának néhány következetes, szabályszerű variáncsoportja alakul ki. A motívumok ritmikai és plasztikai variálódásának két főirányát a szerkezeti funkció szabja meg: a motívumnak a táncszakasz belsejében vagy a végén való elhelyezkedése. A motívumok a tánc különböző szerkezeti helyzeteinek megfelelő szabályos variánsaikkal illeszkednek a magasabb fokozatu strukturális egységbe, a táncszakaszba.

### 2. A táncszakasz


A legényes tánc - improvizatív jellege és több dallama ellenére is - szigorúan alkalmazkodik a kíséredallamok tagolódásához, ami az egységes ritmikájú dallamkategória szabályozó szerepének a következménye. Az azonos terjedelmű, határozott zárlatu zenei periódusok

nyomán a táncegységek terjedelme is megszilárdult. A zenei periódusokkal egybevető nyolcütemes táncszakaszok határait a szabályos időközökben megjelenő, egymásra rimelő zárómotivumok érzékeltetik. A zárómotivumok következetes megjelenésével szabályozott terjedelmű zárt, mondatszerű koreográfiai egységek jönnek létre. Ezáltal a tánc legkisebb szerves formai egysége /a motivum/ és a legnagyobb strukturális egység /a táncfolyamat egésze/ között kialakul egy közbülső szerkezeti szint: a táncszakasz, vagy az erdélyi népnyelven használatos nevén az un. "pont".<sup>x/</sup>

A táncszakaszok legfontosabb tényezője a zárómotivumok jelenléte. A táncszakaszok mindig meghatározott ritmusu és mozdulatplasztikájú zárómotivumokkal fejeződnek be. A zárások fontosságát a paraszti tudat is nyilvántartja. Nem tartják pl. jó táncosnak - s ki is nevetik - azt, aki a zárásokat elhanyagolva, a zenei periódusok zárásait mellőzve

.-.

X/ A magyar nyelvben a középkor óta használatos szó a latin "punctus" származéka. A szó magyar köznyelvi alapjelentése ugyanaz, mint a más európai nyelvekben is meghonosodott latin szóé, melynek a táncsal nincs kapcsolata. - Figyelemreméltó azonban, hogy e szónak a középkori zeneelméletben más - a táncsal és zenével kapcsolatos - jelentése is volt. A sokat vitatott "estampie" /stampida, stantipes/ nevű tánc zenei formájához a "puncta", "puncti" terminológia kapcsolódott, mégpedig a nyolcütemes tánczenei mondat értelmében /Grocheio, de Johannes/. A XV. század után ez a szó már zenei értelemben is más jelentést visel: a kontrapunktot és a pontozott ritmust jelöli. A középkori 8-ütemes tánc- és tánczenei mondat értelmében ez a kifejezés ma - tudomásunk szerint - csak egyes erdélyi magyar és román nyelvjárásokban a legényes tánchoz kapcsolódva él.

nem a hagyományos szabályoknak megfelelően, pontokra tagolva járja a legényes táncot. A zárómotívumok nemcsak a táncszakaszok kialakításában játszanak fontos szerepet, hanem formai vonásaikkal a táncszakaszok struktúráját is közvetve meghatározzák. A pontok zárata Kalotaszegen a zenei periódus záróütemének mellékhangsúlyára eső, ún. nőnemű zárlat, vagyis a táncszakasz mozgásfolyamata az utolsó negyed értékre kerül a befejezettség érzetét keltő nyugalmi helyzetbe: 

Ez a záróhelyzet pedig rendszerint olyan - holtpontot jelentő - zárt alapállás, amely után a táncfolyamatot nehéz zökkenőmentesen továbblendíteni. A késleltetett nőnemű ritmikai zárlat a periódus időtartamán belül már nem ad lehetőséget a folytatás előkészítésére, a következő táncszakasz kapcsolódásának ütemelőzős biztosítására.

A zárlat ritmikai és mozdulatplasztikai sajátossága miatt a zökkenőmentes folytatás biztosítására a kalotaszegi legényes tánc szakaszainak élén következetesen megjelenik egy zárlat utáni áthidaló, összekötő, kezdő formula. Ezek formai vonásait a szerkezeti helyzet és a folyamatbiztosító funkció együttesen szabja meg. Rendeltetésük az, hogy a szakasz késleltetett zárásának holtpontján mielőbb - még a táncszakasz elején - átsegítsék a tánc mozgásfolyamatát. Ez úgy valósul meg, hogy az alapállás helyzetéből gyors, ugró, testsúlyváltási megoldással olyan féllábás testsúlyhelyzetet teremtenek, amely lehetővé teszi a mielőbbi folytatást, s a kezdőformula után következő szakasz lényegi motívumanyagának megkezdését. A hosszú táncos gyakorlattal egyénileg kialakított és egy-egy táncos által szinte egész életen keresztül használt kezdőformula az érett, kiforrott táncosoknál csaknem minden táncszakasz élén megjelenik, azaz a tánc folyamán következetesen visszatér. /Lásd a közölt tánc szakaszainak első motívumait/.

A zárómotivumok vonzataként kialakuló és megszilárduló kezdőformulák állandó jelenléte a kalotaszegi legényes szakaszainak - s általuk az egész tánc - koncentrált, változatos felépítését eredményezi.

## 2.1. A táncszakasz felépítése

2.1.1. A nyolcütemes táncszakaszok - alkotó motivumok határai alapján - négy egyenlő arányu, kétütemes részre oszthatók. Az 1-2. ütem a kezdőformulát, a 3-4. és 5-6. ütem két gerincmotivumot, végül a 7-8. ütem pedig a zárómotivumot foglalja magába. A szerkezeti funkció szempontjából azonban egy-egy táncszakasz tulajdonképpen nem 4 egyenlő /2:2:2:2/, hanem három eltérő /2:4:2/ arányu részre oszlik:

1/ Kétütemes kezdő-

2/ négyütemes- a szakasz lényegi részét alkotó - gerinc - és

3/ kétütemes záró részre.

2.1.2. Az alábbi táblázat a tánc szakaszainak /I-XII./ szerkezeti skémáját abban a sorrendben tartalmazza, ahogy a táncfolyamatban következnek. A szakaszok felépítésének, az alkotó motivumok tartalmi viszonyának absztrakt jelölésére az ABC nagybetűt alkalmazzuk. Egy-egy betű mindig a kétütemes egységek motivumtartalmát jelöli. A szakaszok felépítési elvét tükröző absztrakt skéma után utalunk a konkrét motivumtartalomra. Az aláhuzott számok azokat a motivumfajtákat jelölik, amelyek a tánc más szakaszai-ban is előfordulnak, azaz következetesen vagy esetlegesen visszatérnek.

	A szakaszok felépítése	A szakaszok motívumtartalma		
I.	A B B Bv	<u>15</u>	10a	10a 10b
II.	A B B Bv	<u>15</u>	<u>18a</u>	<u>18a</u> <u>18b</u>
III.	A B B Bv	<u>15</u>	<u>12a</u>	<u>12a</u> <u>12b</u>
IV.	A B C Cv	<u>15</u>	<u>11a</u>	16a 16b
V.	A B Bv C	<u>15</u>	17a	17b 18c
VI.	A B B C	<u>15</u>	1	1 2
VII.	A B B Bv	<u>15</u>	13a	13a 13b
VIII.	A B B C	<u>15</u>	<u>11b</u>	<u>11b</u> <u>12b</u>
IX.	A B Bv C	<u>15</u>	7b	7a 8
X.	A B Bv C	<u>15</u>	9	9 <u>11c</u>
XI.	A B B C	14	5ab	5ab 6
XII.	A B B C	<u>15</u>	3	3 4

Az előforduló szakasz-strukturák közül az ABBBv és az ABBC a két legjellemzőbb. E sajátos szakasz-strukturák első motívuma az egész tánc folyamán azonos kezdőformula /15. motívumfajta/, mely szinte minden táncszakasz élén megjelenik, s a rögtönzött tánc egyetlen, következetesen visszatérő motívuma. A táncszakasz gerincét, lényegét alkotó négyütemes középső részt /3-6. ütem/ két hosszú /vagy 4 rövid/ szimmetrikusan ismételt motívum alkotja. Ezek a tánc folyamán állandóan változó, más-más minőségű, új motívumok. Más szakaszokban való megismétlődésük, visszatérésük csupán véletlenszerű. Az utolsó, záró motívum /7-8. ütem/ minősége /Bv vagy C/ kétféle szakasz-struktúra irányába jelent elágazást. Egyik esetben /ABBBv/ a záró funkcióját a harmadszor is megismételt gerincmotívum módosult változata tölti be. A másik esetben /ABBC/ az új minőségű motívum a zárót erőteljesebben kidomborítja. E szakaszstruktúra további variálódását jelenti az az eset, amikor a



középső rész 2. motivuma is módosul /ABBvC/ s ezáltal mintegy előlegezi a csak egy ízben előforduló ABCCv formát /IV. táncszakasz/.

A táncban előforduló szakasz-strukturák egymással szervesen összefüggenek s egymásból logikusan levezethetők. A szakasz-strukturák alábbi változat-sorából kitűnik, hogy közöttük csupán árnyalatnyi eltérések vannak: /AAAAv/ - ABBBv - ABBC - ABBvC - ABCCv - /ABCD/ Az egyszerűbb felépítésű, homogén strukturák fokozatosan, mindig csak egyetlen elemükben módosulva /a módosuló elemet elá húzás jelöli/ jutnak el a szerkezeti skéma átalakulása során a heterogén felépítésű, összetettebb formákhoz.


A tánc tipikus, leggyakoribb szakasz-strukturái /az ABBBv és ABBC/ már túlléptek a legegyszerűbb, homogén strukturán, melynek oka a kezdőformula állandó jelenléte. A teljesen heterogén szerkezet felé való fejlődés tendenciája is megjelenik a táncban, néhány továbbfejlődött, bonyolultabb táncszakaszban /ABBvC, ABCCv/. A felvázolt strukturális fejlődési sor két szélső - teljesen homogén /AAAAv/ és heterogén /ABCD/ - tagjai a vizsgált táncváltozatban nincsenek ugyan képviselve, de olykor előfordulnak táncosunk más rögtönzéseiben. Más vidékek legényes táncáiban viszont ezek a formák gyakoribbak.

2.1.3. A táncszakaszok állandó és változó-cserélődő alkatrészeit vizsgálva domborodnak ki valójában e strukturák jellegzetességei.

1/ A táncszakasz állandó alkatrészei a kezdőformulák /A/.

11 szakasz mindig ugyanazzal a motivummal /15.sz./ kezdődik.

2/ A zárómotivumok /Bv, C vagy Cv/ első fele a megelőző motivumokhoz illeszkedik, de a befejező rész ritmikája és az utolsó tag mozdulatplasztikája már kötelező érvényűen meghatározott.

/A zárótag mindig  ritmusu, és a záró mozdulet 11 esetben a páros-támasztéku bokázás./

3/ A táncszakasz középső részére /BB, BBv, BC/ viszont, e teljes változékonyság, a cserélődő alkatrészek, mindig új motívumok alkalmazása a jellemző. A visszatérés ebben a szerkezeti helyzetben csak kivételes, esetleges. /Lásd a táblázatban a "Szakaszok motívumtartalma" c. rovatot/. Az egymást követő szakaszokban tehát mindig azonos kezdő-, és részben hasonló zárómotívumok fogják közre az újminőségű motívumokat. A visszatérő alkatrészek szilárd szerkezeti vázába illeszkednek a mindig változó elemek. A táncszakasz alkatrészeinek szilárdsági fokozatait az alábbi összehasonlítás szemlélteti. Az előforduló 4 féle szakasz-struktúra felett elhelyezett számok az 1: állandó, 2: fele részben módosuló és 3: cserélődő részeket jelölik.

<u>1</u>	3	3	<u>2</u>
A	B	B	Bv
A	B	Bv	C
A	B	C	Cv

A kezdőformula az elsőfoku, legszilárdabb, mindig azonos tartópillér. Másodfoku, kissé módosuló állandóságot mutat a zárómotívum. E két pillér közé illeszkedik a táncszakasz lényegét alkotó hosszabb középrész: a mindig új minőségű, megismételt gerincmotívum.

A kalotaszegi legényes szakaszainak strukturája olyan dallam-sor szerkezetéhez hasonlítható, amelyben a kezdőmotívum és a sorvégződő kadencia szilárdan meghatározott, s a kettő között feszülő dallamvonal, dallamiv mindig változik. A szerkezeti szilárdságot biztosító állandóság és a mindig újat hozó változékonyság oly mesteri ötvözete ez a szakaszstruktúra, amely formailag igen változatos táncfolyamat megvalósítására ad lehetőséget. A sza-

bályozottság és az improvizáció e szerencsés ötvözetében mindig új, változatos forma-minőségek sorakoznak fel anélkül, hogy a tánc az egymásra halmozott, esetleges összevisszaság anarchikus képét keltené.

## 2.2. A táncszakasz ritmikai strukturája

A motívumok ritmikai áttekintéséből kitűnik /13. oldal/, hogy a tánc 18 motívuma összesen 15 féle ritmusképletet, ritmuskombinációt alkalmaz. E sokféle ritmusformula azonban nem ötletszerűen változik, hanem szabályos felépítésben rendeződik el. A ritmikai variálás már említett következetes kettőssége /14. oldal/, a nyílt és zárt végződés - a szerkezeti funkció, vagyis a motívumok gerinc-, vagy záróhelyzetének a következménye. A ritmikai variálás ezzel azonban még nem merült ki, mert a táncszakasz belső részein a ritmikai strukturát élénkítő más ritmusfajták is jelentkeznek. Alábbi táblázatunk a tánc szakaszainak ritmikai skémáit foglalja össze:

- I. 
- II. 
- III. 
- IV. 
- V. 
- VI. 
- VII. 
- VIII. 
- IX. 
- X. 
- XI. 
- XII. 


A táncszakaszok ritmikai szerkezetével kapcsolatban a következő jelenségre hívjuk fel a figyelmet:







- 2.2.1. A táncszakaszok összességét tekintve csaknem minden szerkezeti helyzetben a zene metrumával egybevágó ♩-os ritmusértékek dominálnak.
- 2.2.2. Következésként kivételt a szakaszvégi zárás jelent, amely kötelező érvényűen mindig ♩ értékű. /Más ritmusformula alkalmazása esetén a szakasz vége ritmikailag nyitott maradna./

E két domináns vonás azonban nem jelenti azt, hogy a táncszakaszok ritmusa az alábbi egyetlen skémához mechanikus egyhangúsággal ragaszkodik, hiszen tiszta formája mindössze háromszor jelenik meg a táncban /A II., X., XII., szakaszban/:

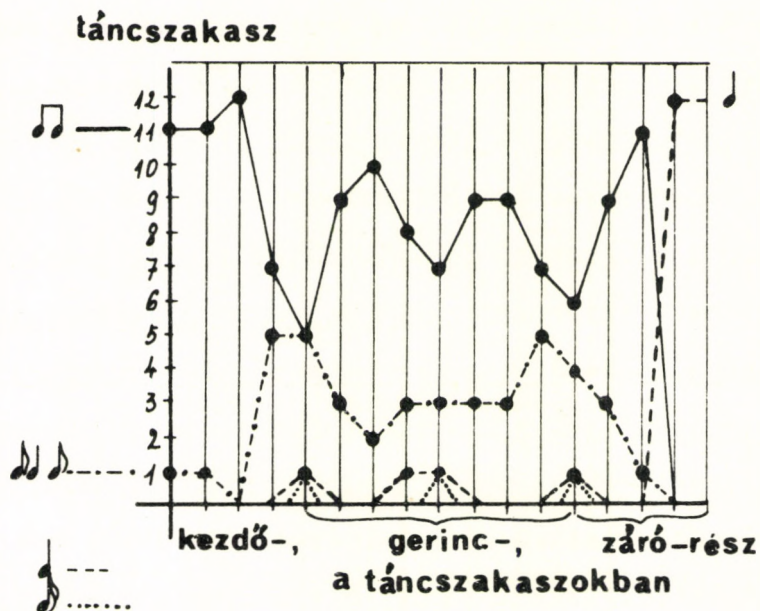


- 2.2.3. A szakaszok belseje más ritmikai értékekkel is rendszeresen gazdagodik: a ♩ és ♪ értékekkel, valamint a szinkópás ritmusok alkalmazásával. Ezek rendszerint bizonyos motívumfajtákhoz kapcsolódnak /Pl. a ♩ a 10., a ♩ a 13., a ♩ az 1., és 5., a ♩ a 7. és 14., a ♩ pedig a 12. motívumfajtára jellemző/.
- 2.2.4. Közülük a szinkópás ritmusok jelentősége a legnagyobb, mert a táncszakaszok 50 százalékában /6 táncszakaszban/ előfordulnak a rövidebb-hosszabb ideig tartó hangsúlyeltolódásokat eredményezőnek. A szinkópáltság nagy szerepe abból adódik, hogy nemcsak bizonyos motívumfajták ritmikai specifikuma /mint pl. az 1. és 5. motívum esetében/, hanem egyes szerkezeti helyzetekben is bizonyos következetességgel bontja meg az egyenletes ♩/♩ ritmusok monotonitását, tehát szerkezeti funkciójú ritmusjelenség.

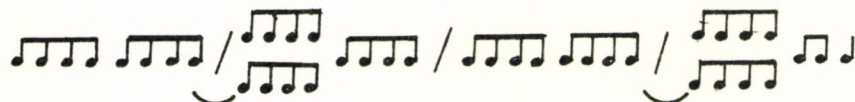
A szinkópák a táncszakasz szerkezetében sajátos szimmetriában - a szakasz 1/4-én /a 2-3. ütem/ és 3/4-én /a 6-7. ütem metszetén/- helyezkednek el, mégpedig a kezdő és a gerinc-, valamint a gerinc és a zárómotívumok találkozásánál. E helyzetekben egy-egy olyan motívumfajta szinkópás kezdésű változatai jelennek meg /pl. a IV. szakaszban a 11a motívum, az V. szakaszban a 17a motívum, az V. szakaszban a 18c motívum/, amelyek más szerkezeti helyzetekben egyenletes  -os kezdetű változatokban fordulnak elő. Ez a törvényszerű ritmikai alternatíva analóg - /ha kisebb erővel jelentkezik is/ - a zárt és nyílt végződésű, szintén a szerkezeti funkció által meghatározott variáns párokkal. A kevésbé szinkópált középső részt gyakran szinkópák kapcsolják a megelőző kezdő- és a következő záró részhez, vagyis összekötő szerepük van. A különböző funkcióju szerkezeti egységek összetartozását jobban hangsúlyozzák, mint ez az egyenletesen nyolcadoló ritmusstruktúra esetében történik. A zárómotívum kezdetének szinkópáltsága emellett még kiemeli az utána következő - s a zenei metrummal már egybevágó-zárlat hangsúlyos jellegét is.

- 2.2.5. Következő grafikonunk a szakaszok ritmikai strukturájáról ad szintetikus áttekintést. A görbék az egyes szerkezeti helyzetekben előforduló különböző ritmuselemek / / gyakoriságát fejezik ki. Az x tengelyre a 8-ütemes táncszakasz időtartamát mértük fel, megjelölve a motívumok, szakaszrészek határait. Erre  értékenként rávetítjük az egyes szerkezeti helyzetekben előforduló különböző ritmuselemek gyakoriságát. Az y tengelyen a tánc 12 szakaszának azonos pontjain előforduló ritmusfajták mennyiségét ábrázoljuk. A , a , a  és  -os értékekben mozgó ritmusok előfordulási arányait ábrázoló görbék menetéből a

szakaszstruktúra minden részén ♩ -enként leolvasható, hogy az illető ritmuselem a közölt táncban hol és milyen mértékben fordul elő. Grafikonunk tehát azt mutatja, hogy mely ritmus hol kötelező, kizárólagos érvényű, hol váltakozhatnak különböző ritmuselemek alternatív módon, és hol teljesen kizárt bizonyos ritmusértékek használata.



Grafikonunk a finom részletek tükrözése mellett a táncszakaszok két, általánosítható ritmikai jellegzetességét szembeszökően emeli ki: A tipikus, egyenletesen nyolcadoló és ♩ -el záruló ritmusstruktúra mellett alternatívaként jelentős szerepe van a táncszakasz szerkezeti egységét még jobban kidomborító ritmuskonstrukciónak is; amelyben a kezdő-, a gerinc- és záró-részek szinkópékkal kapcsolódnak össze:



### 3. A tánc felépítése

A gazdag motivumkészlet és a fejlett szakasz-struktúra együttesen hoz létre változatos és fokozódó felépítésű kompozíciót. Sokféle motivum halmozása önmagában még a tánc anarchikus szét-hullását is eredményezhetné, de a sajátos szakaszfelépítés lehetővé teszi a gazdag formakészlet tudatos kompozíciós alkalmazását. A hosszú táncgyakorlat során berögződött kezdő- és záróformulák ugyanis a rögtönzés közben mechanikusan alkalmazhatók, s ezáltal biztosítják a tánc közbeni előretervezést. A 8 másodperc alatt lezajló táncszakasz időtartamából több mint egyharmad - összesen 3 másodpercnyi - idő jut a formulaszerű záróütemre és kezdőmotívumra, vagyis a folytatás tudatos megtervezésére.

A legényes rendkívül céltudatos - a hagyományos gyakorlatban kialakult - fejlett rögtönzési módszeréről az egész tánc szerkezeti felépítése tanuskodik. Ez a 1/ tánckezdésben, 2/ a táncfolyamat változatos felépítésében és 3/ ciklikus, rondószerű hullámzásában, 4/ hatásfokának emelkedésében, valamint 5/ terjedelmében és befejezésében egyaránt megnyilvánul.

- 3.1. A közölt tánc kezdésének sajátos vonása, hogy hiányzik belőle a rögtönzött táncok elején gyakori témakereső "üresjárat", amikor a táncos a kísérőzenéhez fokozatosan illeszkedve lendül táncba. Az ilyen, rendszerint amorf, kevésbé megformált bevezető részt ugyanis csak később szokták felváltani a már határozott felépítésű, kristályos szerkezetű táncszakaszok. Táncosunk a megszólaló zenére nem kezdett mindjárt táncolni, hanem az első zenei periódus végét kivárva egy szakasz záró formulát alkalmazott bevezetésként /lásd a tánc bevezető ütemét az I. szakasz előtt/. Ennek eredményeként a tánc egy teljes ABBBv szerkezetű, kezdőformulás

szakasszal "in medias res" kezdődhet, vagyis teljesen szabályos szakaszfelépítéssel.

- 3.2. A legényes táncosok tudatosan törekszenek táncuk változatos felépítésére, mindig új, érdekes formák felsorakoztatására. Ezzel kötik le a nézők figyelmét, s tartják ébren a táncuk iránti érdeklődést. Kerülik a monotoniát okozó motivum ismétlést, s a visszatérést csak formaalkotó funkcióban /a kezdőformulánál és a zárások ütemében/ alkalmazzák. A jó táncosok még két egymást követő táncolás alkalmával is ügyelnek arra, hogy ne bocsájtkozzanak ismétlésbe. Az ugyanazt többször ismétlő táncosra nem egyszer lekicsinylő, pejorativ megjegyzéseket is tesznek.

A változatosság minden tekintetben érvényesül:

- 3.2.1. A tánc minden szakasza eltérő. A kezdőformulán kívül az esetleges visszatérő más motivumok mindig más kapcsolatban, variáltan jelennek meg.
- 3.2.2. A táncban mindössze három teljesen azonos ritmusu szakasz fordul elő.
- 3.2.3. A hasonló mozdulatfajták /pl. a csizmaverés/ is mindig eltérő motivikai, ritmikai-plasztikai konstrukcióban jelennek meg.
- 3.2.4. A leggyakoribb ABBBv és ABBC szerkezetű szakaszokat két-háromszori ismétlődés után másfajta struktúra váltja fel, mintha a táncos még a szakaszfelépítés egyhanguságát is tudatosan élénkítené.
- 3.3. A zsufolt sokféleség mozaikokra való széthullását elsősorban néhány elemi kompozíciós törvény jelenléte gátolja: a változatos tartalmu szakaszokat az azonos terjedelmű, hasonló felépítésű szakasz-strukturák, a repriz-szerű kezdőformulák és zárlatok fűzik össze, valamint a ritmikai struktúra állandó kerete, pa-




rallelizmusa. A szakaszok magasabb egységbe, tánckompozícióba való tömörítése azonban más rejtettebb szabályszerűségeknek is köszönhető, mégpedig a különböző táncalkotó tényezők rondó-szerűen hullámzó mozgástendenciájának. Ez érvényesül:

a/ A kezdőformula /15. motivum/ és

b/ a záróritmusok / / azonosságában.

c/ A tipikus szakasz /ABBBv és ABBC/ valamint

d/ ritmusstrukturák  /  
visszatérésében.

e/ A táncszakaszok mozdulatfajtáinak /csizmaverés és figurázás/,

f/ szűk és tág mozgásamplitudójának,

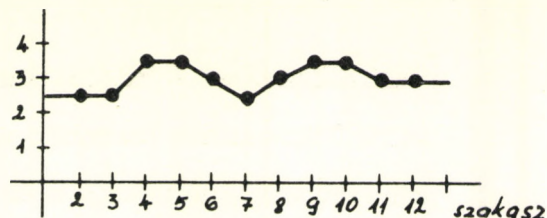
g/ dinamikájának és

h/ motivikai bőségének ciklikus váltakozásában.

3.3.1. Az alábbi grafikonok a legfontosabb táncalkotó tényezők hullámzó mozgásfolyamatát egyenként ábrázolják a 12 táncszakaszon keresztül.

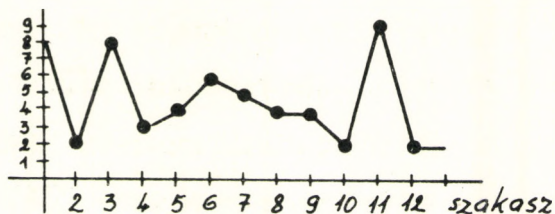
1. Motivikai gazdagság

/A szakaszokat alkotó motivumfajták mennyisége/



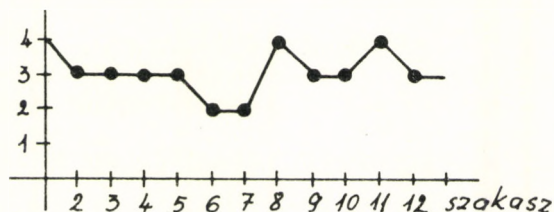
2. Ritmikai gazdagság

/A szakaszok különféle ritmikai alkotóelemeinek mennyisége/



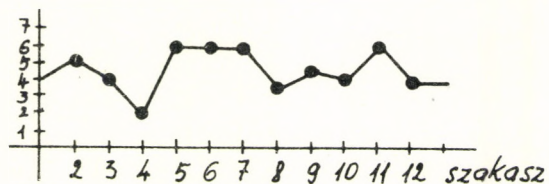
3. Mozdulatgazdagság

/A szakaszokat alkotó mozdulatfajták mennyisége/



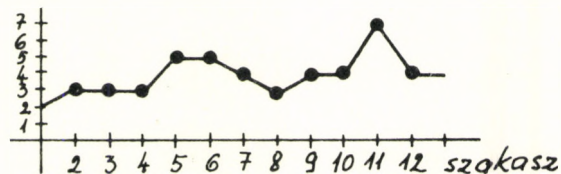
4. Mozgásemplitudó

/A szakaszok vertikális és horizontális kilengésének mértéke/



5. Dinémika

/A szakaszok dinamikai hatásfoka/

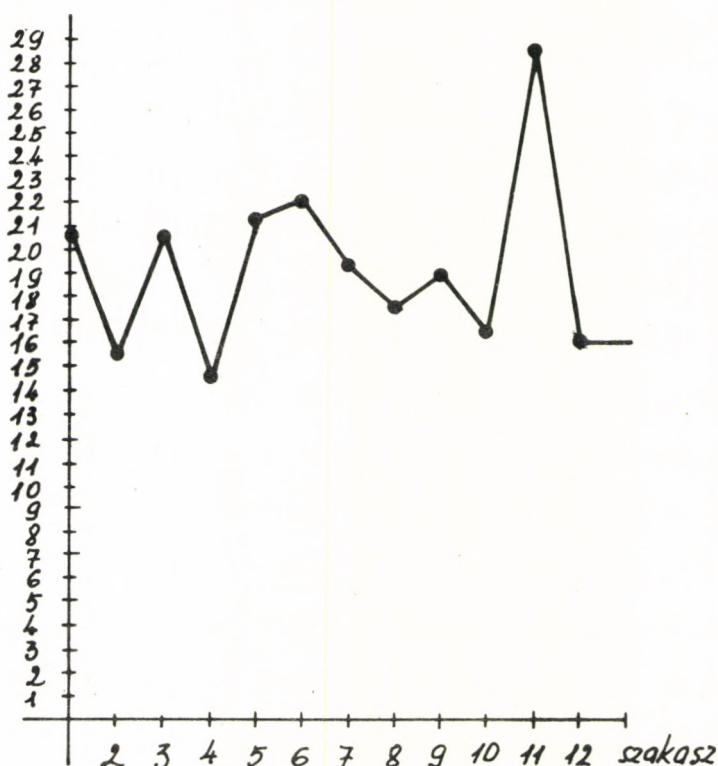


Az állandó hullámozás mindegyik tényezőben érvényesül, de többnyire más módon, mértékben és bizonyos fáziskülönbségekkel. A motívikai gazdagság szabályos, egyenletes - csak a tánc vége felé emelkedő - hullámozásával szemben a ritmika rapszódikus, meredek váltakozást mutat. A mozdulati gazdagság a tánc közepéig lépcsőzetesen csökken, majd a kezdőpontra visszaemelkedve szabályosan hullámozik. A mozgásamplitudó a tánc középső részén hosszabb időre kitágul, majd leszűkül, s csak a befejezés előtt szökik fel újra a maximumra. A tánc dinamikája fokozatosan emelkedve hullámozik, s a IV. szakasztól a befejezésig nagyjából párhuzamos a mozgásamplitudóéval.

3.3.2. Az egyes táncalkotó tényezők mozgásfolyamatát egymással összefüggésben vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy a táncos a különböző hatásesszközöket változtatva, egymást kiegészítve alkalmazza. Amikor a motívika szegényesebb /I-III, VII/, akkor a ritmika /I, III/ és mozdulati változatosság domborodik ki /I/ vagy a mozgásamplitudó növekszik /VII/. A ritmus egyszerűségét /IV,V,IX,X/ a heterogén szakasz-strukturák zsufolt virtuozitása, a motívikai gazdagság /IV,V,IX,X/ vagy a mozgásamplitudó és a dinamika növekedése ellensúlyozza /V/. Csekély mozdulatkészlet esetén /VI,VII/ a ritmikai és dinamikai tényezők erősödnek /VI/ vagy a mozgásamplitudó /6,7/ tágul ki. A szűk mozgásamplitudóju szakaszban /IV,VIII/ sokféle motívum /IV/ vagy mozdulatfajta /VIII/ fordul elő. Alacsony dinamika esetén pedig /I,III,IV,VIII/ a ritmikai /I,III/, motívikai- /IV/ vagy mozdulatgazdagság /VIII/ lép előtérbe.

Az egyik tényező kiemelkedése mintegy helyettesíti, ellensúlyozza a másikat, vagyis a táncos a különböző eszközök váltakozó ötvözésével biztosítja - igen változatosan - a rögtönzött kompozíció állandó hatásfokát. Az egyes görbék értékeinek egyetlen grafikonra való vetítése, egyesítése a tánc általános hatásgörbéjét tükrözi. Ez a magas járásu görbe azt mutatja, hogy a rendszeres hullámváz a táncfolyamat összhatására is jellemző.

A tánc hatásgörbéje



- 3.4. A legényes táncosok tudatosan törekszenek a fokozásra. A nehéz, "erős", azaz mutatós, virtuóz figurákat rendszerint a tánc végére tartogatják. Az "erős" figurák közé gazdaságosan elosztva helyezik el a pihenést szolgáló "apró", "sima" vagy "gyenge" pontokat. A hatásfok emeléséhez gyakran hozzátartozik az érde-

kes, meglepetésszerű különös elemek, motívumok alkalmazása is /különös pozíciók, tréfás gesztusok, néha cigánykerék, bukfenc, stb./. Egy-egy megkapó érdekes fordulat feltűnését a nézők tettségére jutalmazza, sokáig emlegetik, néha évekig is emlékezetben tartják.

A fokozás törekvése jól megmutatkozik a tánc egyre emelkedő hatásörvéjében. A különböző tényezők egymást kiegészítő hullámzása végső fokon egy állandóan emelkedő, fokozódó táncfolyamatot eredményez azáltal, hogy az egyes hatástényezők csúcspontjai a tánc folyamán néhány alkalommal egymást erősítve esnek egybe. A vizsgált tánc mozgásfolyamatában négy ilyen interferáló csúcspont észlelhető az I, III, V-VI és XI. szakaszokban. A hullámzás egyre fokozódik azáltal, hogy e csúcspontokon 2,3 majd 4 táncalkotó tényező egymást egyre jobban felerősítve növeli a tánc hatásfokát, mely közvetlenül a befejezés előtt, a XI. táncszakaszban jut el a tetőpontra.

3.5.1. A legényes terjedelme, időtartama - mint a rögtönzött táncoké általában - meghatározatlan s a táncos mindig a pillanatnyi hangulatától függően fejezi be a táncot.

A kalotaszegi férfitáncosok - különösen a kiválóak - azonban sohasem táncolnak hosszan, 8-12 táncszakasznál /1-1.5 perc/ többet ritkán járnak el egyvégtében. Az előretervezés a tánc időtartamának meghatározásában úgy érvényesül, hogy a táncos a rendelkezésre álló tervezési pillanatok alatt értékeli pillanatnyi erőnlétét, diszponáltságát, motívumkészletének lehetőségeit, sőt még a nézők reagálását is, s eszerint szabja meg táncá terjedelmének határait. A jó táncos igyekszik teljesítménye csúcspontján befejezni táncát, különösen ügyelve az utolsó szakaszoknak, a tánc végének hatásosságára.

- 3.5.2. A vizsgált tánc fokozódó folyamata a XI. táncszakaszban éri el csúcspontját. E táncszakasz végig szinkópált ritmusa, mozdulati sokfélesége, zárlatának mozgásmplitudója és dinamikája, valamint technikai nehézsége révén válik a tánc leghatásosabb részévé. Ehhez járul még az ellentétes láb főforgatásokból álló gerincmotivumok kissé groteszk jellege is. A tánc azonban még sem itt ér véget.
- 3.5.3. A XII. befejező szakasz a megelőző zárlat szükségszerű technikai következménye. A XI. szakasz zárlatának a végén ugyanis a határozott, végleges megállás igen nehéz. A befejezés határozottsága érdekében folytatódik a tánc még egy szakasszal tovább, amely már a szokásos záróformulával ér véget. Ez a kisebb dinamikájú, szerényebb "ráadás" kompozíciós szempontból a tánc csúcspontja után coda-szerű harmonikus, kiegyenlítő befejezést jelent, melyben a táncos visszatér a tánc tipikus szakasz- és ritmus-strukturájához, valamint záróformulájához. A táncfolyamat nyugvópont-ra ereszkedésével a teljes, végleges befejezés érzetét keltve ér véget a mesterien megformált rögtönzött tánckompozíció.<sup>1./</sup>

1./ A kinetogrammal közölt tánc adatai: "Legényes", Inaktelke-Inucu, Kalotaszeg. Kolozs m.-jud. Cluj. Románia. Táncolta: Kalló Ferenc /Malmi/. Született 1923-ban. Gyűjtötte: Martin György 1963 XII. A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Filmarchivumának 541. leltári számú filmjén a 3. sz. tánc. A tánclejegyzést Lányi Ágoston, a zenelejegyzést és szinkronizálást Martin György végezte.

$\text{♩} = \text{cca. } 120$

1. *simile...*

2.

3.

4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.



3.

2.

1.



3.

2.

1.

3.

2.

1.



4.

3.

2.

1.



4.

3.

2.

1.



3.

4.

3.



3.

4.

3.

3.

4.

3.



4.

5.

4.



4.

5.

6.



I r o d a l o m

- Bartók Béla 1925 Das ungarische Volkslied. Berlin-Leipzig. Walter de Gruyter and Co.
- Bartók Béla 1936 La musique Populaire des Hongrois et des Peuples Voisins. Archivum Europae Centro-Orientalis II. 3-4., 197-232., I-XXXII. Budapest.
- Bartók Béla 1967 Rumanian Folk Music. Vol. I. Martinus Nijhoff. The Hague.
- Bucşan, Andrei 1971 Specificul dansului popular românesc. Bucureşti.
- Costea, Constantin 1961 Jocuri fecioresti din Ardeal. Bucuresti.
- Grocheio, Johannes de De musica. Ernst Rohloff: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Leipzig 1967.
- Kodály Zoltán 1971 Folk Music of Hungary. Corvina. Budapest.
- Martin György 1965a East-European Relations of Hungarian Dance Types. In: Europa et Hungaria 469-515. Budapest, Akadémia Kiadó.
- Martin György 1965b Considérations sur l'analyse des relations entre la danse et la musique de danse populaires. Studia Musicologica VII. 315-338. Budapest.
- Martin György 1966 Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. A Magyar Tudományos Akadémia I. Osztályának Közleményei XXIII. 201-219. Budapest.
- Martin György 1968 Performing styles in the dances of the Carpathian Basin. Journal of the International Folk Music Council XX. 59-64. Cambridge.
- Martin György 1973 Legényes, verbunk, lassu magyar. Szempontok az

erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához.  
Népi Kultúra-Népi Társadalom VII.251-290. Buda-  
pest, Akadémia Kiadó.

Martin György 1974

Hungarian Folk Dances. Budapest, Corvina.

Szabolcsi Bence 1970

Tanzmusik aus Ungarn in 16. und 17. Jahrhundert.  
Musicologica Hungarica 4. Budapest, Akadémia  
Kiadó.

## The Structure of an Improvised Male Dance

György Martin

The greater part of Hungarian folk dances is either the individual solo dance without any regulated structure, or the improvised, free partner dance. - The research work concerning the laws of improvisation is at the same time a study of dance-structures in general.


In order to display the methods of improvisative dance-creation and the way of regulating its structure, the author has used an old-style Hungarian dance which is at the same time rather an extremely individual type, the Transylvanian Jaunty Male Dance /Erdélyi legényes/. Particularly a version of it danced at Kalotaszeg. This specific version was put down and analysed on the basis of a film taken at a village called Inaktelke /Inucu, jud. Cluj. Napoca, Rumania/. The sections of the analysis are: 1/ motives, 2/ phases of the dance and 3/ the entire course of dancing.

1/ The extraordinary richness in motives is proved by showing that when improvising for a period of one and a half minutes, the dancer applies eighteen different motives. Most of them are long, in double measure, concerning form: well developed, rich in complex movements. The way of creating motives aims in most cases to accomplish a unit representing the possibly greatest abundance in form. This is achieved most frequently by way of combinations. The altering of motives is not accidental. This would lead to a lot of far flung variants. Methodically a group of variations are formed to each of the motives. The two main directions of these rhythmic and plastic variants are determined by their structural function irrespeptive of the place of the motive, whether it is within that

section of the dance, or at the end phase. Depending on the different structural situations of the dance, the motives are fitting with proper, regular variants into the high-level structural unity of that certain phase of the dance.

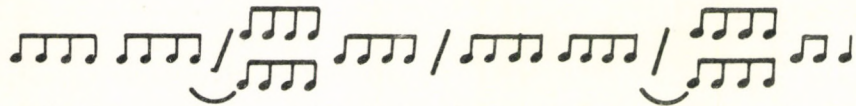
2/ Though the dance is of an impromptu character, it still follows closely the proportions of the accompanying melodies. This is the consequence of the regulating function of the rhythmically unified melody-categories /swineherd-dance, ardeleana, kolomeika/. Where the end of the musical periods /eight measures/ and of the relative dance-sections becomes evident by regularly recurring, rhymed concluding motives. With the appearance of these concluding motives sentence-like choreographic sections of equal length, the so called "points" are created.

Constant elements of the dance phases are the two measure long beginning formulæ. Every dance phase begins with the same, mechanically applied motive which enables the dancer to a conscious planning of what will follow.

However, the four measures long middle part of the dance section may be characterized by variability. It is changeable: always new motives are appearing. The beginning of the closing motives - the two last measures of the dance-section -- is always fitting to the previous motive, but the rhythm and the movement of the last measure is again of a regular character. The rhythm of the cadence is  and the concluding movement is danced with both feet, it is clicking the heels.

-- Thus, within the dance sections following one another always identical beginning - and concluding motives flank the changing motives which are again and again of a new quality. In the dance there are four kinds of

related section-structures: A B B B<sub>v</sub>, A B B C, A B B<sub>v</sub>C and A B C C<sub>v</sub>,  
 Though the different sections are diversified to a great extent, there  
 are only two kinds of fundamental rhythm-structures:



3/ The well developed method of improvising is proved futher-  
 more by the entire course of performing the Jaunty Male Dance. The inten-  
 tion to achieve a varied structure of the dance is clearly noticeable  
 when new interesting forms appear in the successive sections. To this is  
 added the multifarious rhythm and the changes in the structure of certain  
 sections. In the course of dancing an undulating motion-tendency of the  
 rondo-like elements which constitute the dance -- is indeed noticeable.  
 The richness in motives, rhythm and movements, the amplitude of motions and  
 the dynamics -- all show a consequent undulation in the consecutive  
 sections. The dancer is alternatingly using these means to achieve effect  
 so that one should complement the others. At the same time, however, the  
 result of undulation is a rising dance continuity, for the various  
 elements are more and more strengthening one another, increasing the  
 effect of the dance until its very end.

## A BIHARI ROMÁN TÁNCOK

Constantin Costea

A román táncfolklór jelentős értékekkel gazdagítja Európa népeinek szellemi kulturáját. A sajátos román néptánckincs regionális jellegzetességei az egyes területek sajátos történelmi, szociális és gazdasági körülményeinek eredményeként alakultak ki. Románia néptáncainak formagazdagsága és változatossága európai viszonylatban is kiemelkedő. Az alábbiakban a sajátos, egyéni színezetű bihari román táncfolklór jellegzetességeit ismertetjük.

A Kőrösök vidéke /"Tara Crisului"/ néven ismert nagyobb tájon belül Bihar központi helyet foglal el. A "bihari" jegyeket viselő terület dél felé tullepi a megye közigazgatási határait, átnyulik Arad megye egy részére, s körülbelül az Apatin, Beliu, Cărand és Cristior helységeket összekötő vonalig terjed. A bihari feolklórterületet három kisebb egységre tagolhatjuk. Ezek sorrendben a következők:

1. Élesd /Aleşd/ környéke:

Ide tartoznak a Sebes-Körös medencéjében található falvak Kolozs megye határától a Tileagd, Săcădat és Chigic községek vonaláig.

2. Belényes /Beiuş/ környéke:

A Fekete-Körös medencéjében fekvő falvak egészen Arad megye északi széléig.

3. Nagyvárad /Oradea/ környéke:

A bihari síkság falvai tartoznak ide északon Ceica, Miersig, Cefa vonaláig.

A bihari táncrepertoár egyik jellegzetessége, hogy a tánc-

rend viszonylag kevés tánctipust tartalmaz. Ezek a következők:

1. "Pe picior" /=lábbon/. Más elnevezései "Sălăjanu" /=szilágysági/, "Haländeru" /=összevissza/, "Susu" /=föl/, "Inrietű" /=bekezdő/, "Ardeleana" /=erdélyi/, "Ardeleana în roată" /= erdélyi körben/, "Roata prin casă" /= Körtánc a házon keresztül/. A két utóbbi elnevezés a tánc klasszikus formai altípusát jelöli.
2. "Polca". A tánc típus egyéb elnevezései: "Poarga", "Luncanu /=lejtő/, "Lumea" /=világ/, és "Barcăul" "Barcăonește" /Berettyó-vidéki/.
3. A "Mînițălu" pedig megtalálható "Mărunțelu" /aprózó/, "Invîrtitu" /=forgató/ és "Scuturatu" /=rázós/ elnevezésekkel is.
4. "Ardeleanu Rar" /ritka erdélyies/ vagy egyszerűen csak "Ardeleanu".
5. "Roata" /=kerék/.

Ezek a táncok a táncrend szerves részei, melyben rendszerint ugyanazt a helyet foglalják el. Néhány példa a bihari táncciklusokra:

- a. "Sălăjanu" - "Luncanu" - "Mînițălu" /sat. Josani, com. Măgești/.
- b. "Roata" - "Susu" - "Polca" /sat. Pietroasa, com. Pietroasa/.
- c. "Ardeleana în Roata" - "Polca" - "Mînițelu" /sat. Urviș, com. Dumbrăvița de Codru/.
- d. "Roata prin casă" - "Lumea" - "Mînițelu" /sat. Craiva, com. Craiva, jud. Arad/.

A bihari táncrepertoár másik fontos jellegzetessége az, hogy a táncok többségét párosan járják. A párok térbeli elhelyezkedésének előforduló formai lehetőségei, hogy a párok vonalban, körben vagy



szabadon táncolnak a tánchelyen. E három forma szempontjából a tánci-  
pusok a következőképpen osztályozhatók:

1. "Pe picior" típusa

a/ Klasszikus formája, amikor a párok egy vonalban, s a partnerek egymással szemben helyezkednek el.

b/ Másik altípusában: "Ardeleana in roată" vagy "Roata prin casă" a párok körben helyezkednek el, s a partnerek egymáshoz képest oldalt, a mozgás iránya felé fordulva táncolnak, majd a párok vonalba fejlődnek s a partnerek egymással szembefordulnak.

2. A Polka típus vonala formával kezdődik, majd később szabad formában táncolnak. A táncos partnerek mindvégig egymással szemben helyezkednek el.

3. A "Minintălu" típus régiesebb formája a párok vonalba való elhelyezkedése. Napjainkban ez egyre inkább forgatóstánccá /joc de învîrtit/ alakul át. A tánc kezdésekor - éppugy mint a "polca"-nál - vonalba helyezkednek el, majd ez a rend felbomlik és a párok szabadon táncolnak a tánc térben. Az utóbbi forma egyre általánosabbá válik. A partnerek itt is mindvégig egymással szemben táncolnak,

4. Az "Ardeleană rar" típusnál a párok vonalba helyezkednek el.

5. A "Roata" típus esetében a párok kört alkotnak s a partnerek egymáshoz képest oldalt elhelyezkedve fél-jobbra, a kör középpontja felé fordulva táncolnak.

A bihari táncok formai felépítésének további jellemző vonása a táncok viszonylagos térbeli állandósága. A táncokat általában helyben

táncolják, kevés oldalirányú mozgással vagy páros forgókkal. A táncokban a függőleges mozdulatok dominálnak. Néhány kivételt azonban meg kell említenünk. Ilyen pl. a "Roata", amely már csak Pietroasa község tánc-készletében található meg két változatban. Egyik változatban a táncosok a kialakított kör kerülete mentén járják a táncot. A másik változat olyan mozgáskombinációból áll, amellyel a csoport egy nagyobb kör középpontja körül kisebb köröket leírva kering. A térbeli elhelyezkedés másik lehetőségével az "Ardeleana in roata" /Roata prin casă/ altípusában a Codrului hegyvidéken találkozhatunk /Urviş, Dumbrăviţa de Codru, Craiva/. Ebben az esetben a vonal forma mellett van egy önálló rész, amikor a párok kört alakítva a kör mentén táncolnak.

A táncosok összefogódzási módjai a következők lehetnek: A "forгатós fogás" esetén a férfi a leány derekát, a leány a férfi vállát fogja. "Polka fogás" esetén mindkét kézzel összefogódnak. A páros "láncfogás" a Roata esetében fordul elő. Bizonyos táncfordulatok, mozzanatok esetén más formákkal is találkozunk, pl. kar alatti átfordulással, legényes figurázással, stb.

Az együttes csoportmozgás formáinak néhány lehetősége és a repertoárban szereplő néhány tánc alapján a bihari tánckincset bizonyos értelemben szegényesnek mondhatjuk. Valójában azonban a koreográfiai eszközök bősége, valamint a regionális különbségekből s az individuális rögtönzésből adódó formagazdagság jellemzi.

E vidék tánckulturája vertikális tagozódású, azaz a bihari néptáncok terjedelmes mozgásskálájuk révén gazdagok, főként a férfiak technikailag is nehéz tánca. A bihari táncok fő mozdulatelemei: a dobogó lépések, a bokázók, az ugrások, a legényes figurák, a forgó lépések, a kar alatti forгатások.

A bihari táncok uralkodó ritmusa az egyszerű páros és kétszeresen szinkópás ritmus 2/4-es ütemben. E ritmusok nem csupán variálást jelentenek, hanem koreográfiai értelemben is nagy a súlyuk. A következő ötféle alapritmust állapíthatjuk meg:



kombinálási lehetőségei adják a táncok széles ritmikai skáláját.

A ritmus gazdagodása három módozatban valósul meg:

1. Az alapfordulák kombinálásával:



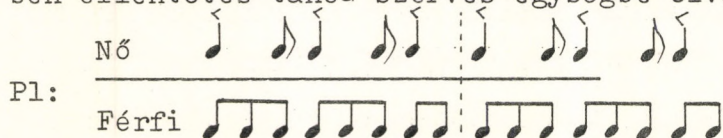
2. A kezdő ritmusértékek a./ elaprózásával vagy b./összevonásával:



3. A hangsúlyok eltolódásával:



A bihari táncok ritmusának változatosságát fokozza a poliritmia jelensége is a tánchoz szervesen kapcsolódó zene és a csujogatások eltérő ritmusa által. A poliritmia legegyszerűbb jelensége egyes páros változatoknál jelentkezik. A férfi és nő ritmikai szempontból sok esetben ellentétes tánc szerves egységbe olvad össze.



A férfi táncritmusa általában változatosabb, ami táncának magasabb technikai színvonalából következik.

A felsorolt mozdulatfajták a koreográfiai kifejezés sajátos elemei, amelyek a valóságban mindig bizonyos rögzített időtartamu ritmikai kapcsolatban egységet alkotva jelennek meg. /Pl. ritmusuk

az 1a,b,c,d motivumpéldák/. A táncok formakészletét vizsgálva alpmotivumokat határozhatunk meg, amelyek jellemzik az egyes tánc típusok arculatát s ugyanekkor kidomborítják a tánc készlet speciális vonásait.

Az I. "Pe picior"-típus jellemző motivumai a 2.a-i. motivumpéldák.

A II. "Polca"-típus " " a 3.a-h. "

A III. "Mîntîntîlu"-típus " " a 4.a-f. "

A IV. "Ardelanu rar"-típus " " az 5.a-b. "

Az V. "Roata"-típus " " a 6.a-b. "

Az elemotivumoknak nincs merev formájuk, a változatok közötti átmenet minden fokozata előfordulhat ugyanazon táncban. A különböző változatok helyi jellegzetességet vagy egyéni megformálást mutatnak, de nem érintik a motivumok lényegét. Nincsenek mindig egyazon formában táncolt, állandó motivumok, hanem gazdagon variált motivum típusok.

A bihari tánc típusokban a motivum típusok mennyisége megegyezik az ún. "tánc mondatok" /frázisok/ számával. A motivumok láncszerűen kapcsolódnak, egymással "tánc mondatokat" alkotva. E nagyobb egységek körvonalai határozottak, egymástól jól elkülöníthetők. /Pl.: a dobogós vagy a bokázós figurából vagy a párok forgásából épül fel egy-egy nagyobb egység./ Ezek az egységek szorosan összefüggenek bizonyos ritmussal, a zenei metrummal és tagolással. A tánc mondatok kisebb vagy nagyobb mértékben fejlettek és szerepük a tánc felépítésében lehet elsődleges, másodlagos vagy összekötő jellegű. Az elsődleges frázisok a bemutatott elemotivumokra épülnek. Ezek alkotják a bihari néptáncok kötelező érvényű alapját. A másodlagos frázisok már nem kötelező érvényűek, s előadási nehézségük foka igen magas. Ezeknek az egységeknek a megjelenése meghatározza a tánc változat művészi megvalósulásának a fokát. A kötő funkcióju tánc egységeknek nincs sajátos, jól meghatározható körvonaluk. Többnyire az elsődleges vagy másodlagos frázisok változatai. A jellemzett egy-

ségek kapcsolódása, egymásutánja határozza meg a táncfolyamatot.

A bihari táncok felépítésében a "táncmondat", a frázis a legnagyobb stabil egység, ugyanis minden megvalósuló táncváltozat e frázisok szabad sorozatából épül fel. Az uralkodó kompozíciós elv az ún.


"láncszerű felépítés", amelyben a frázisok sorrendje soha sem ugyanaz. Egy táncfajta változatai éppen ebben különböznek egymástól. Maga a tánc típus tehát tulajdonképpen egy elvont fogalom, mely csak konkrét változatokban létezik. A variánsok mindegyike képviseli és jellemzi azonban az adott tánc típust. A párostáncok frázisainak szabad sorrendje a párok bizonyos fokú autonomiájával függ össze, amelyet a tánc térben való elhelyezkedés határoz meg. A bihari néptáncokban az eléggé meghatározott térbeli forma - a párok vonalban vagy körben való elhelyezkedése - elősegíti az egységes mozgást, főleg az elsődleges frázisok tekintetében. A tánc egységes hatása és a variációk látszólagos szervezettsége a bihari tánc készlet lényeges vonása. E tanulmány elején a bihari táncokat három földrajzi egységre osztottuk. E három zónára a strukturarend árnyalati különbségei jellemzők, amelyek azonban nem érintik a bihari táncok egységességét.

Élesd környékén /Sebes-Körös völgye/ pl. a tánc változatosabb úgy a meghatározó alépmotívumok, mint a másodlagos frázisok megjelenése szempontjából.

A belényesi táncok egyszerűbbek, kevesebb a változat, csekély a másodlagos frázisok szerepe, de lényegében erőteljesebbek, hevesebbek és kiemelkednek stílusuk tisztaságával.

A bihari síkságon megjelenik a merev formák felbomlásának tendenciája s ezzel együtt a legényes mozgások alkalmazása.

A bihari terület a három nagy román táncdialektus /1. dunai, 2. kárpáti, 3. nyugati/ közül a 3. nyugati stílus körhöz tartozik. A nyu-

gati stiluskör az ország nyugati részét foglalja magába Máramarostól kezdődően a Dunáig, vagyis: Nyugat-Máramarost, az Avas-vidéket, a Szilágyságot, Bihart, az aradi medencét és a Temesközt. Erre a területre jellemzőek a vonalas-soros-páros táncok, csekély térbeli változatossággal. Ritmikai tekintetben /a szinkópás un. dohmiac - - ritmusfajta gyakorisága/ és szerkezeti szempontból ez a nyugati stilus szorosan kapcsolódik Közép-Erdélyhez és az egész kárpáti területéhez.

Az összegyűjtött anyag vizsgálatával meghatározhatók a bihari táncok sajátos stilusjegyei, amelyek alapján jól elhelyezhetők a román folklór egészében. A koreográfiai nyelvezet bármely alkotóeleme szolgáltat konkrét példákat e sajátos stilusjegyekre: a hangsúlyok mozgékonyága a ritmusban; egy sajátos elemkészlet körvonalai; a ritmus fontossága a tánc egészében; a szerkezeti felépítés jellegzetességei, stb. Ezek a szempontok egyenkénti, részletes stilisztikai elemzést igényelnének, itt csupán röviden utalhatunk rájuk. Egy bihari táncot a maga természetes környezetében látva szembetűnek egyes sajátos vonások többé-kevésbé ellentmondó jellegzetességekkel, amelyek tulajdonképpen tükrözik e terület táncainak tartalmi-érzelmi különbségeit.

A bihari táncok mozgása nem nagy térbeli kiterjedésű, inkább helyben, függőleges irányu mozgásokkal bontakozik ki, s így a tánc mintegy földhöz ragasztottnak tűnik. A kis lépések, az állandó dobogások, a folyamatos rugózás miatt a tánc eléggé archaikus benyomást kelt. A táncnak ezt az összképét nem a lépések és dobogások miatti rugózás eredményezi, mint például az avasi táncban, hanem az, hogy a dobbantások a térdizület ritmikus rugózása miatt enyhébbek és a hangsúlyok helyét éppen e rugózások határozzák meg. Sokféle alapritmusról nem beszélhetünk, de megvalósításuk során különböző árnyalatok jöhetnek létre. Ez az árnyaltság abból ered, hogy a dobogások dinamikában különböznek

egy-egy ritmus formulán belül. Ebből ered az egész táncnak egy természetes, hallható, de kemény hangsúlyok nélküli árnyalt ritmikájú előadása és a rendkívül kifejező belső dinamizmusa. A bihari táncokban a ritmus hangsúlyozásának mozgásbeli következménye egy a táncosok egész testmozgásában érvényesülő finom vibráció. Ilymódon a rugózás és a ritmus minőségi árnyalatai együttesen sajátos előadásmódot hoznak létre. Ezt az előadásmódot a test állandó lazasága jellemzi, az izmok feszítettsége viszont a dobbantások alatt a legnagyobb, melyek ritmusa egybeesik a táncéval. A bihari táncokról tehát azt mondhatjuk, hogy a táncosok állandó dinamizmusa valóságos energiasugárzást jelent. Az egész tánc rendkívül intenzív, de sohasem hivalkodó. Az az erős érzelmi telítettség, mely a bihari táncokból árad, két ellentétes tényező szerves összefonódása: az erő és finomság oly szintézise, amelynek eredője a belső feszültség és a pillanat teljes átélése.

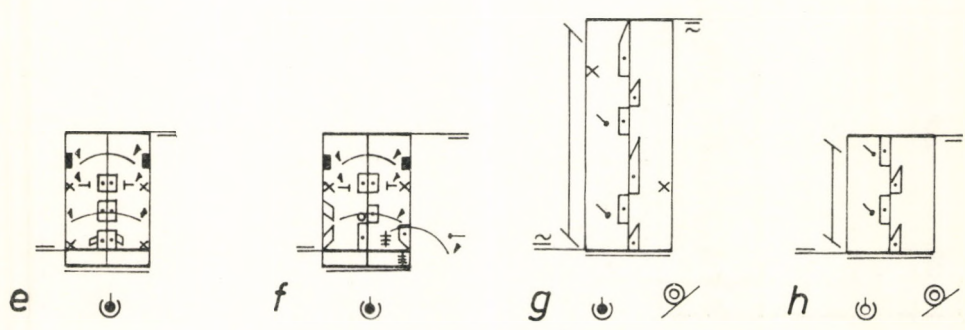
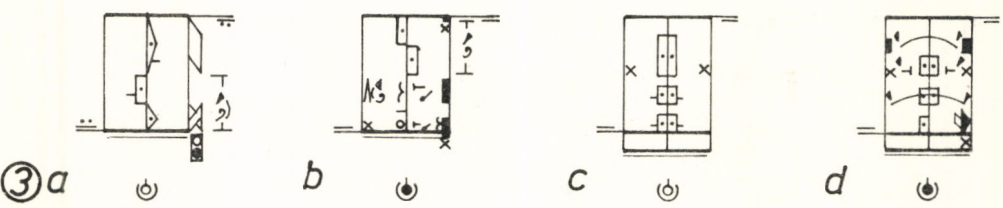
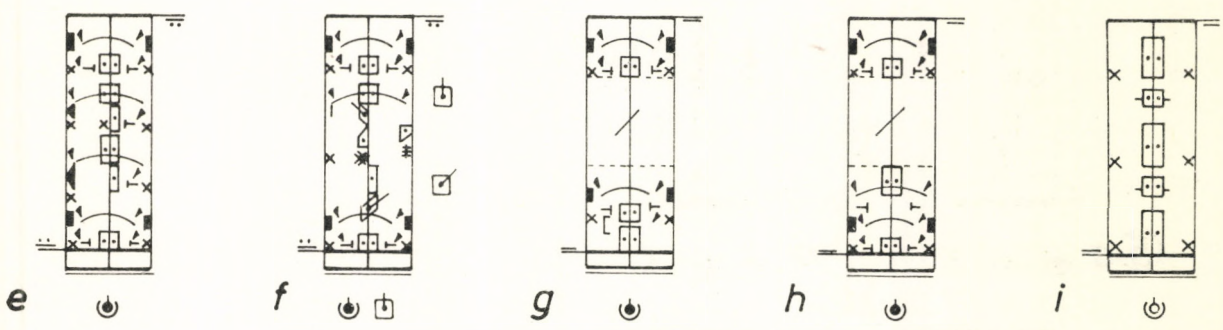
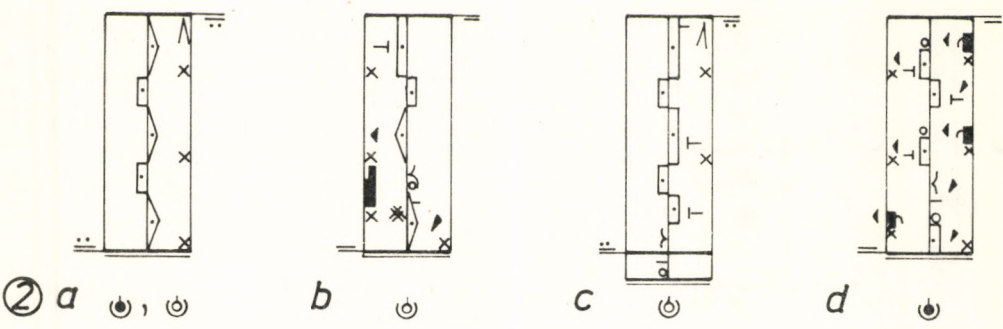
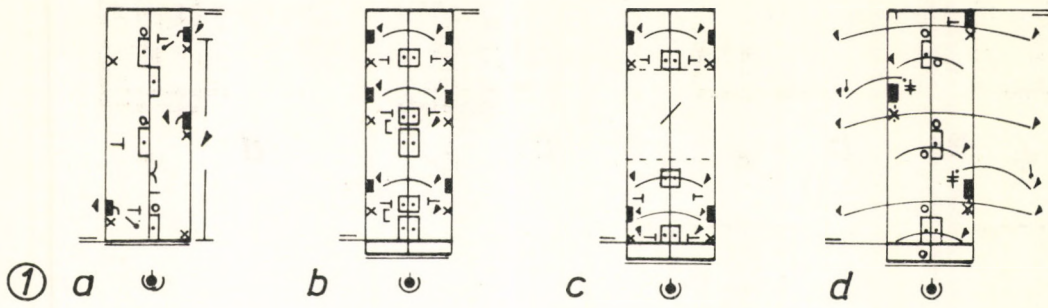
/ford: Pálffy Gyuláné  
rev: Martin György  
kin: Lányi Ágoston/

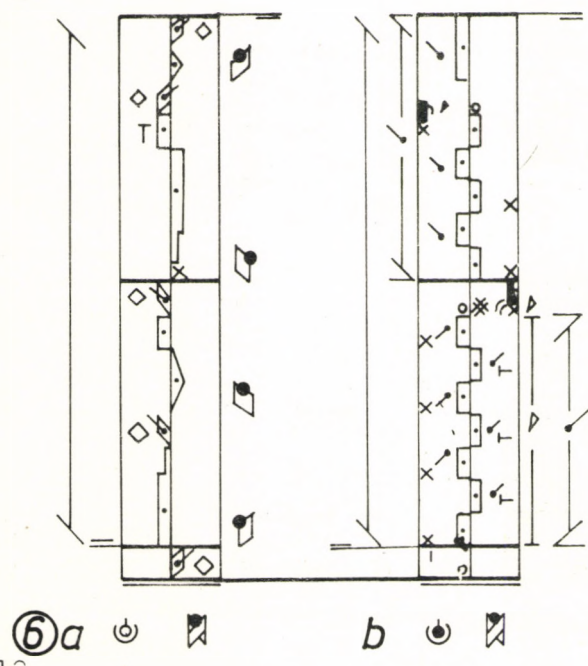
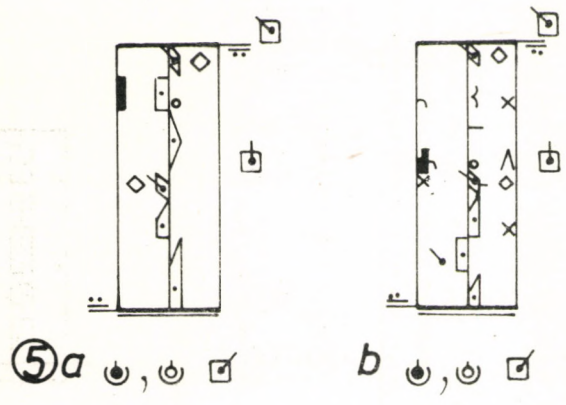
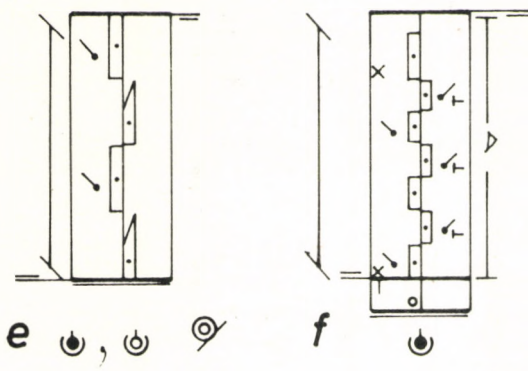
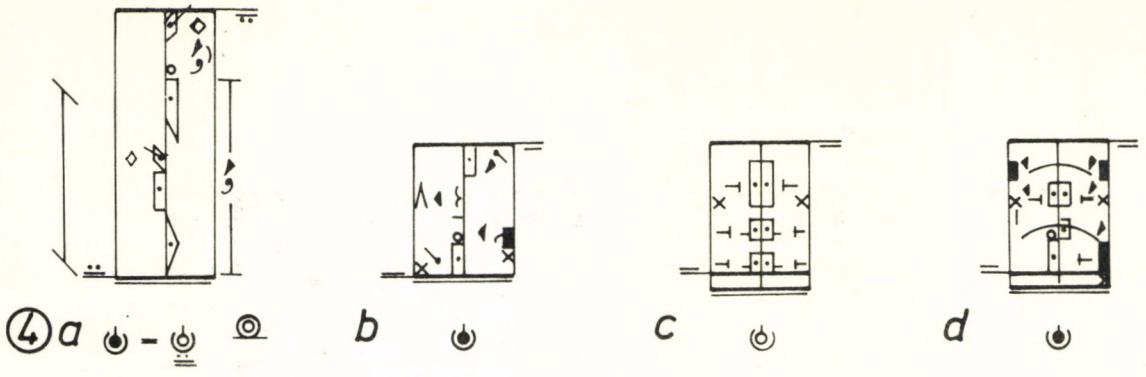
B i b l i o g r á f i a

COSTEA, Constantin: Folclor Coreografic din Bihor. Vol.1-2.  
Oradea 1969, 1972.

PROCA CIORTEA, Vera: Jocuri Populare Românești. Bucuresti 1956.







## Rumanian Dances from Bihar

Constantin Costea

Dealing with characteristic traits of Rumanian dance-folklore in Bihar County, this study states that the dance repertory of this region contains comparatively few types of dances. These are: the Pe pisior, the Polca, the Minintalu, the Ardeleanu Rar and the Roata.

These dances are in most-cases performed by pairs. The study deals with their placing within the dance-cycles and classifies them according to their position in space, whether they are danced in rows circles, or in freely formed groups.

Analysing the formal features of the dances, the study acquaints us with the rhythmic structure, the treasury of motives and also with the compositional principles of the greater units, dance-sentences /phases/ and the role they play in the course of dancing.

## A ROMÁN NÉPTÁNC SAJÁTOSSÁGAI

Bucşan, Andrei

A román néptáncutatók hosszú idő óta törekszenek a kutatás módszertanának kialakítására. Eredményeik különböző tanulmányokban, monográfiákban jelentek meg. Ezek közül néhány regionális monográfiát, valamint a "Revista de Etnografie și Folclor" c. folyóiratban közzétett tanulmányokat kell megemlítenünk.

Mindemellett első ízben kíséreljük meg kutatási módszerünk különböző szempontjainak átfogó és rendszeres bemutatását.<sup>1.</sup> Célunk az, hogy statisztikai módszerrel is kifejezzük a román néptáncutatók eddigi eredményeit s meghatározzuk az összehasonlító körülhatárolás néhány alapvető támpontját.

### I. Bevezetés

E munka célkitűzésének és a vizsgálat kritériumainak ismertetése előtt érintenünk kell a tanulmányunk alapjául szolgáló koreográfiai anyagot. Fel kell hívunk a figyelmet az információk hézagosságára. Ezt azonban jórészt kiegyenlíti a kutatott folklór centrumok arányos megoszlása, miáltal a kutatások a reprezentatív értékek feltárására irányultak. A mintegy 350 kutatópont az ország helységeinek 8-9 százalékát jelenti. Ez az arány már lehetővé tesz bizonyos általánosításokat.

Ez eddigi kutatások alapján 20 koreográfiai "tartomány", s ezen belül 118 "zóna" meghatározására került sor. Ez a felosztás természetesen nem azonos a közigazgatási határokkal. A pontos határok hiányában is szükségszerűen sor került bizonyos hozzávetőleges földrajzi meghatározásra, mely lehetővé teszi e 20 tartomány elhelyezését és felsorolá-

sát északról délre, és nyugatról kelet felé tartó sorrendben:

1/ Máramaros, 2/ Észak-Körösvidék, 3/ Dél-Körösvidék, 4/ Észak-Bánát, 5/ Dél-Bánát, 6/ Észak-Erdély, 7/ Nyugat-Erdély, 8/ Közép-Erdély, 9/ Kelet-Erdély, 10/ Dél-Erdély, 11/ Északnyugat-Moldva, 12/ Délnyugat-Moldva, 13/ Északkelet-Moldva, 14/ Délkelet-Moldva, 15/ Észak-Olténia, 16/ Dél-Olténia, 17/ Észak-Munténia, 18/ Délnyugat-Munténia, 19/ Délkelet-Munténia, 20/ Dobrudzsa.

A tartományokat kiegészíti 3 kis, szerkezetileg eltérő sziget. a./ Dobrudzsa egy kis része, amely a múlt század folyamán Olténia és Munténia dunai tartományaiból jött létre; b./ Timok völgyéből /Jugoszlávia és Bulgária határánál/ származó szűkebb csoport; és c./ a Macedoniából Dobrudzsába áttelepült fontosabb etnikai csoport.

E 23 egység szolgál alapul a román koreográfia jellemző vonásainak bemutatására.

## II. A sajátos helyi vonások

### meghatározása

Az alkalmazott tudományos eljárások célja a szerzett ismeretek szintézisének megvalósítása egyetlen faluban, majd falucsoportokban, végül zónákban és tartományokban, stb. Általános elvként leszögezzük, hogy:

a/ az anyag elemzése morfologiai alapon történik. A koreográfiai szerkezet elemeit úgy alkalmazzuk, hogy a tánc funkcionális vonásait sem hanyagoljuk el.

b/ Minden megvizsgált szempontnál figyelembe vesszük a gyakorisági tényezőt /3,2,1/ hogy a statisztikai eljárást érvényesíthessük a kategóriák tanulmányozásában.<sup>2./</sup>

Az egyes falvakban végzett kutatások eredményeit egy-egy nyilvántartási kertonon csoportosítottuk. Ez a következő felosztásban tartalmazza a vizsgálati szempontokat:

a/ A gyűjtés általános adatai: időpont, adatlapok tartalma, adatközlők, a gyűjtés- és rögzítés módszere.

b/ A táncalkalmak felsorolása - falusi bál, lakodalom, munka, családi mulatság, legénytársaság a téli ünnepek alatt, stb. - a kapcsolódó táncok felsorolásával.

c/ A tánckészletre vonatkozó általános megjegyzések magukba foglalják a számokat és mutatókat, amelyek áttekinthető képet adnak a koreográfiai jelenségek együtteséről: a táncok mennyiségéről, a tipológiai változatosságról, szerkezeti változatosságáról és változékonyságról /a figura gazdagságot és az improvizáció mértékét viszonyítjuk a táncok számához/, a tánckészlet vitalitásáról, az átlagos gyakoriságról, a helyi sajátos jellegről, a modern táncok beszűrődéséről, a táncok társadalmi funkciójáról, témájáról.

d/ A tánckészlet tipológiai kategóriák szerinti bemutatása: táncosztályok, - csoportok- és tipusok szerint. Minden típust meghatározott betűk és számok jelölnék a régiség, az eredet, a funkció és a gyakoriság szempontjából. Végül a mutatók segítségével kiszámítjuk a főbb kategóriák /a táncosztályok/ százalékarányát.

e/ A morfológiai elemzés a statisztikai szempont figyelembevételével a következő tényezőket öleli fel: az együttes megjelenési formát, az általános mozgást /időben és térben/, a kompozíciót, /a felépítés és a figurák egymásutánját/, a kinetikus szerkezetet, a metrikai-ritmikai struktúrát, a tánc dallemmal és szöveggel való összefüggését. A fő, másodlagos és esetleges sajátosságokat ismét számokkal fejezzük ki minden esetben.

f/ A stilisztikai analízis leíró módon történik, mert ennek számértékekkel való kifejezése nehezen lenne megoldható. Itt megjelöljük a csoport általános mozgását, valamint az egyéni mozgás árnyalatait; az előadási mód változatosságát /a nemek, generációk és egyének szerint/;

az érzelmi kifejezés módozatait /tánckialtások, skandált vagy énekelt szövegek, gesztusok vagy mimika/ és a dinamika fokát és minőségét.

Ezeknek az eredményeknek a falvak szerinti csoportosítása a mutató számok és a leíró jelleg egyeztetésével történik s ez lehetővé teszi a falvak tánckészletének párhuzamba állítását. Ezáltal viszonylag könnyen meghatározhatók egy bizonyos zóna vonásai, a nagyobb koreográfiai tartományok jellegzetességei.

### III. Az általános koreográfiai jelleg

Legelőször a már felsorolt koreográfiai szempontok főbb kategóriáit kell részleteznünk mégpedig területi megoszlásukat is figyelembe véve.

A. A táncalkalmak három, egymástól funkciójukban, a résztvevőkben és gyakran a táncrepertoárban is eltérő kategóriára oszlanak.

1. Az általános táncalkalmakban az egész közösség résztvesz. A vasárnapi bál - mint a szokások együttese - meglehetősen egységes az egész országban. A táncrepertoár azonban minden zónában különböző. A párostáncok északnyugaton dominálnak, míg a nagy csoportokban járt táncok délen. A közbeeső területeken e két kategória kiegyenlítődik. A pásztorösszejövetelek a Kárpátokban periodikus jellegűek éppúgy, mint másutt a vásárok. Ezeknek az alkalmaknak gyakran speciális a táncrepertoárja.

2. A család életéhez kapcsolódó táncalkalmak repertoárja az előbiekkel szemben igen gazdag. A lakodalmakra a zónák többségében a menyasszony horája /"Hora Miresii"/ a jellemző, kivéve Erdély közép-nyugati részét, ahol a menyasszony minden partnerrel külön táncol. A különböző családi mulatságokon - születés, születésnap, névnap, stb. - sokféle szórakoztató jellegű speciális tánc fordul elő. Olykor a temetéshez is különleges táncok fűződnek.

3. A naptári év szokásaihoz kapcsolódó táncalkalmak bővelkednek

olyan táncokban, amelyeknek a multban rituális jellegük volt, ma pedig határozottan komikus vagy virtuóz karaktert öltének. A téli ünnepek során főleg a Kárpátvidéken /leginkább Moldvában/ maszkos legények csoportosan bejárják a falvakat s groteszk táncokat járnak. Erdély déli részén pedig a legénycsoportok Karácsonykor kolindálnak és a ház fiatal lányai-  
val táncolnak, néha kifejezetten erre az alkalomra jellemző táncokat. Ezeken a területeken szórakoztató táncok is előfordulnak a hosszú téli estéken végzett közös munkák alkalmával.

Tavasszal többféle speciális szokáshoz kapcsolódik tánc. Legnevezetesebb a termékenység, a beavatás, a gyógyulás ritusaihoz fűződő, koreográfiai elemekben igen gazdag, "Căluș" tánc. Olténia és Munténia északi részén fordul elő pünkösdkor.

Nyáron és ősszel sok a táncalkalom, de ezeknek csekély a sajátos tánckészletük. Megemlíthetjük a dél-munténiai, június 24-i "Drăgaica"-t melyet fiatal lányok járnak.

B. A táncrepertoárok általános mutatói. Néhány számmal jellemezzük az egyes területek táncrepertoárját.

1. A falvankénti táncok átlagos száma csekélyebb az északnyugati tartományokban /5-10/, növekszik a Kárpátok erdélyi részein /10-20/, tovább bővül a Kárpátokon túli zónákban, míg eléri a dél-olténiai maximumot /30-40 tánc egy faluban/.

2. A tipológiai változatosság északnyugaton szintén kisebb /3-6 típus/, délnyugaton /Bánát, Olténia/ már valamivel bővebb /5-10-ig/, s a kárpáti részekén és délkeleten éri el a maximumot /10-15 tánc típus/.

3. A szerkezeti változatosság mutatója fordított arányban növekszik a táncok mennyiségével. Erdély nyugati részén pl. 3,5-4,0 a dunai tartományokban azonban sokszor még 2,0-nél is kisebb.<sup>3./</sup>



4. A szerkezeti változékonyság is az előző tényezővel azonos irányban növekszik, vagyis bizonyos ellentét tapasztalható az ország délkeleti és északnyugati része között. Meg kell említeni, hogy adataink e tekintetben még hiányosak<sup>4.</sup>/

C. Tipológia. A román tánckincsben eddig 6 táncosztályt, 18 csoportot és 55 táncípust határoztunk meg<sup>5.</sup>/E vizsgálat eredményei a következők:

a/ a IV. párostáncok, I. nagy körtáncok és II. lánctáncok osztályai általában a tartományonként is uralkodó jellegűek.

b/ Az V. egynemű csoporttáncok, VI. a szőlőtáncok és III. a kis körtáncok osztályai csekélyebb általános százalékarányt és egyenlőtlen elterjedést mutatnak.

c/ Ellentét figyelhető meg egyrészt az I-II. osztályok megoszlása, másrészt a IV. osztály között. Az első kettő /I-II./ együttesen igen nagy százalékos arányt /70-80 %/ ér el az ország egész déli részén és teljesen eltűnik Erdély nyugati részén. A IV. párostáncok osztálya viszont éppen ellenkező /erdélyi/ elterjedtséget mutat.

d/ A Kárpátok két oldalán ez az arány kiegyenlítődik. Éppen ez az a vidék, amely legjobban közelít a minden táncosztályra és az egész országra jellemző átlagos tényezőkhöz.

Ugyanezekből az eredményekből érdekes következtetések vonhatók le a koreográfiai típusokra vonatkozóan. Megoszlásuknak megfelelően megkülönböztetünk:

a/ általános elterjedésű táncípustokat, amelyekkel vagy a tartományok nagyobb részében /mintegy 2/3-ában/ vagy pedig felében, de egymástól nagy távolságra is találkozunk /ll ilyen táncípust van./

b/ A részleges elterjedésű típusok a szomszédos vidékeken a

3 fő területen belül ismertek: a dunai, az erdélyi vagy a kárpáti területen/összesen 21 tánc típus/.

c/ A szűkebb elterjedésű tánc típusok csak néhány elszigetelt zónában találhatók meg. /Számuk 23/.

D. Morfológiai szempontok alapján is fontos eredményekhez juthatunk.

1. A táncok formai összképének fő tényezői arra szolgálnak, hogy meghatározhassuk a koreográfiai osztályokat. Eredményként a különböző táncosztályok korábban bemutatott aránya tükrözi mindazt, amit e tényezőről is elmondhatunk. Kivételt csupán néhány "hibrid" forma jelent, amelyeket ezúttal elhanyagolunk.

2. Az általános mozgás térbeli és időbeli lefolyása néhány szembevető jellegzetességet mutat.

A térbeli kifejlődés háromféleképpen megy végbe: a/ a körívben való keringés dél felé a gyakoribb; b/ Az állandó egy ponthoz kötött ingamozgás a legelterjedtebb forma; c/ Végül a két előző lehetőség változása főként a Déli-Kárpátokban elterjedt.

Az átlagos tánc tempó érezhetően csökken Erdély középső része felé és a macedorománoknál. Nagyon gyors a tempó a dunai részeken, az ország többi területén pedig a vivace tempó dominál /átlag ♪ =128-148/.

3. A kompozíció szempontja a figurák felépítését és egymásutánját vizsgálja. Megkülönböztetünk egyszerű /egyetlen motivumból álló figurákat/, fejlett /több hasonló motivumot tartalmazó/ és komplex /különböző motivumokból álló/ figurákat. Az első két eset a legelterjedtebb, a harmadik pedig jelentős arányban növekszik Közép-Erdélyben és a Duna-vidéken.

A figurák egymásutánja alapján megkülönböztetünk egynemű /egyetlen figurából álló/ fix, változékony és szabad formákat. Az első kettőnek /egynemű és fix/ az összegéből kivonva a másik két /változékony és

szabad/ forma összegét, olyan mutatót kapunk, mely szerint nyugat felé negatív, dél felé pozitív értékeket kapunk. /Vagyis az egynemű és fix formák elsősorban dél felé, a változékony és szabad formák pedig a nyugati területre jellemzőek./<sup>6./</sup>

4. A kinetikai szerkezet. A koreográfiai lényeg leghatározottabban a motivumokban jelenik meg. Az egységes szerkezetű esetek elemzése ismét néhány helyi sajátosságra hívja fel a figyelmet.

a. Az egyszerű motivumok mindenütt a leggyakoribbak, mégis a sétáló, kerülő motivumok jelentősége csökken Erdély északkeleti része felé, átlagos a Kárpátokban és növekszik a Duna felé.

b. A dobogás előfordulási aránya általában magas, kivéve Erdély középnyugati részét és néhány déli zónát. A bokázás ritkább, s dél felől északnyugat felé növekszik a szerepe.<sup>7./</sup>

c. Az előre-hátra vágó /"cîrlig"/<sup>8./</sup> a Duna mentén a leggyakoribb, csökken a jelentősége a Kárpátokban és északnyugaton teljesen eltűnik.

d. A piruettek százalékaránya észak és nyugat felé emelkedik.

e. A csapásolás sajátosan erdélyi jelenség. A kar- és törzsmozgás, valamint az eszközmozgás motivumai, továbbá a gimnasztikus mozdulatok meglehetősen ritkák.

5. A metrikai-ritmikai szerkezet számos specifikus vonást tartalmaz. Nyilvánvaló, hogy a bináris /kételemű/ ritmus mintegy 90 százalékos arányban uralkodik. Kategóriái a következők:

a. A közönséges ritmusok /anapaestus, spondaeus, dibrirrhicus/ a leggyakoribbak /2/4-ben/;

b. A daktilus ritmus főként Erdélyre és a Bánát déli részére jellemző.

c. Szinkópás ritmusok /amphibrach vagy dochmiacus/ fontossága

kiemelkedő a hegyvidékeken, s csaknem ismeretlen a szomszédos népek-  
nél.<sup>9./</sup>

A ternáris /három elemű/ ritmus nagyon ritka. Az asszimetri-  
kus ritmus viszont gyakori délkeleten, behatol Moldvába és Erdélybe is  
és néhány régi tánc típusban szerepel.

6. A dallam és a szöveg tánchoz való viszonya két tanulságot  
nyújt:

a. A fentiek kapcsolódása tipikus román jelenség: a tánckiál-  
tások /"Strigățuri"/ szerepe a tánc irányítása vagy olykor a gunyos  
csipelődés. A szövegeket néhol /északnyugaton/ félig éneklik, másutt  
/Észak-Olténiában/ a zenészek éneklik vagy /Közép-Erdélyben, Észak-Mold-  
vában/ maguk a táncosok /főleg a nők/. Erdélyben és a vele határos zónák-  
ban ismereteseek a leggazdagabb és legváltozatosabb formáik.

b. Gyakori jelenség az, hogy a koreográfiai motívumok, a zenei  
frázisok és a tánckiáltások verssorainak határai nem esnek egybe. Ez a  
jelenség igen gyakori a Duna vidéken, még erősebb a Kárpátokban, de észak-  
nyugat felé érezhetően csökken a szerepe.

E. A stílus. A stilisztikai szempontok segítségével ismét né-  
hány jellemző, olykor helyi vonás tárul fel.

1. A csoport általános mozgása. A táncosok /horizontális/ tér-  
beli mozgásának mértéke sokkal tágabb a déli vidékeken, észak felé pedig  
fokozatosan csökken. A végrehajtás sebessége érezhető változatokat, jelen-  
tős tempóváltozást mutat /egyazon tánc folyamán/ az egész Duna völgyében.  
Az ország többi részén a táncok tempója zárt, szűkebb határok között mo-  
zog.

2. Egyéni mozdulatok: a lábmozgások amplitudója és magassági  
foka a Kárpátokban mérsékelt, viszont a végrehajtás erőssége nagyobb  
néhány máramarosi és dél-erdélyi zónában. A Duna síkságán és az erdélyi

medencében ennek az ellenkezője érvényesül. A test többi részének /kar, törzs, fej/ mozgási aránya és kifejezési értéke növekszik a Kárpátokon belül.

3. Az előadás változatossága eléggé hangsúlyozott mindenütt, a Duna vidéken azonban csökkenő tendenciát mutat és a Kárpátokban /ahol a tánc gyakran "polikinetikus", többszólamu/ az improvizáció következtében magas fokot ér el. Erdélyben a férfiak többnyire a nőktől eltérő módon táncolnak.

4. A táncközbeni érzelmi kifejezés általában mindenütt mérsékelte. A vidékenkénti különbségek inkább a tánckiáltások előadásmódjában és gesztusokban vagy a mimikában jutnak kifejezésre.

5. A román táncok dinamikája általában élénk és erőteljes. A Duna-vidéken ez a tendencia növekszik, míg Közép-Erdély felé és a macedo-románoknál csökken. A kárpáti terület mutatja ebből a szempontból a legnagyobb változatosságot.

Végül a dinamika minősége általában visszafogottan bensőséges, a déli vidékeken azonban bizonyos mértékű szertelenebb csapongás figyelhető meg.

#### IV. A román táncdialektusok

Az elemzések és a nemrégiben elvégzett ujracsoportosítások lehetővé tették a román néptánckincs átfogó földrajzi egységeinek meghatározását, amelyeket provizorikusan koreográfiai "dialektusok"-nak nevezünk. Ezek mindegyikének van egy központi magja, mely nyilvánvaló sajátosságai révén elkülöníthető a többi román területtől és amelyhez viszont több más zóna is szervesen kapcsolódik. Természetesen emellett átmeneti zónákkal is számolunk.

##### A. A duna di alek tus.

A tények alapján világosan kirajzolódik egy, a Duna síkságán kikristályosodott táncföldrajzi egység. Felsorolunk a fontosabb, az előzőekben már érintett jellegzetességek mellett olyan részleteket is, amelyeket eddig még nem mutattunk be.

1. A táncalkalmak. A vasárnapi bálakon nagy csoportokban táncolnak. /"Hora, "Sîrba", stb./ A lakodalomban a "Hora miresii"-t szer-tartásosan járják. A nyári és tavaszi ünnepekhez kötődik a pünkösdkor járt "Căluș", a Lázár-napi "Lăzărel" és a "Drăgaica" /junius 24.-én/. Az utóbbi kettőt fiatal lányok táncolják.

2. Az általános mutatók. A táncrepertoár mindenütt nagyon gazdag, főként Dél-Olténiában, ahol falvanként 30-40 táncot találunk. A tipológiai változatosság közepes /átlag 8-13 típus/. A szerkezeti változatosság és változékonyság elég alacsony fokú.

3. Tipológia. Az I. nagy körtáncok és II. a lánc-táncok osztályának abszolút tulsulya a III. kis körtáncok osztályával szemben. Az első két kategória összegének átlaga mindenütt túllépi a 60 százaléket /kivéve a Bánát déli részén az erdélyi hatás miatt/. A duna-i dialektus keleti- és nyugati szélein a III. kis körtáncok fokozott háttérbe szorulása tapasztalható.

4. Morfológia. Az uralkodó nagy csoportos táncok fő formája a kör, a félkör és az őszlop. A táncosok kézfogással, váll- vagy derékfogással kapcsolódnak össze.

A tánc térbeli kifejlődésének hangsúlyos tendenciája az egy állandó pont körüli táncolás. A tempó magasabb átlagot mutat, mint az ország többi részén.

Kinetikus jellegzetesség egyrészt az "előre-hátra vágó" /Cîrlig/ motívum gyakorisága, másrészt a "piruettek" és bokázók ritkasága. Az egész területre jellemző a fejlett heterokinetika vagyis a figurák

különböző mozdulatfajtákból való felépülése.

Ritmikai tekintetben jellemző nyugat felé a daktilus ritmus arányának növekedése, míg az asszimetrikus és szinkópás ritmus /főleg az amfibrach/ kelet felé gyakoribb.

Mindenütt megfigyelhető a táncbéli és zenei egységek eltolódása egymáshoz képest, mely a dunai dialektusban a tánc új és fontos kifejező elemét eredményezi.

5. Stilus. A tánc kifejlődése széles területen történik. A tempó kiterjedt változatskálán mozog egyazon tánc folyamán.

A lábmozgást nemcsak a magassági fok és az amplitudó növekedése jellemzi, hanem az intenzitás, a dobogás erejének csökkenése is. A táncot gyakran oldalt, ill. előre lengető vagy körkörös karmozgás kíséri. A test hirtelen változtatja irányát.

Az előadás változatossága itt csekély. Az érzelmi kifejezés éles felkiáltásokban és mimikában nyilvánul meg.

A dunai dialektus egysége a zónák eltérései ellenére is nyilvánvaló. E dialektus központi magvát Dél-Olténiába lehet helyezni, amely a legjellegzetesebb vonásokat foglalja magába. Ide tartozik még Délnyugat-Munténia délkeleti része és Dobrudzsa kárpáti és balkáni hatásokat is viselő másik egységet alkot. Végül nyugaton, a Bánát déli része mutat a dunai alapra ráépülő újabb kárpáti és nyugati befolyást, s így külön al-dialektust képez.

#### B. A nyugati dialektus.

Koreográfiai vonásai teljesen ellentétesek a dunai dialektuséval.

1. Táncalkalmak. A vasárnapi bálekon mindenütt láthatók elsősorban a forogtós /"Invîrtita"/ különböző típusai és gyakran a csoportos legényestánc /"Fecioresca"/. Lakodalomban a "Jocul mirezii"-t párosan

járják, amelyben a menyasszony mindenkivel táncol, akitől ajándékot kapott. A legénycsoportok a téli ünnepek alatt speciális táncokat járnak.

2. Általános mutatók. A repertoár /átlag 5-12 tánc/ és a tipológiai változatosság /3-10 típus/ csekély. A szerkezeti változatosság viszont jóval meghaladja az átlagot, s a változékonyság magas fokot ér el.

3. Tipológia. A IV. párostáncok osztálya uralkodó jellegű /40-70 %/, az V. egynemű csoporttáncok aránya is magas százalékarányt mutat. /Nyugat-Erdélyben éri el a 41,4 maximumot/. Az I-II. /Körtánc, Lánc tánc/ osztályok gyakorisága csekély.

4. Morfológia. A nyugati dialektus tánckészletében legfontosabbak a párostáncok, valamint az egynemű /férfi/ csoportos táncok. A táncok térbeli kifejlődése többnyire egy állandó pont körül történik. A tempó mérsékelt. E tekintetben azonban jelentős különbség van a Körös-vidék és a többi terület között.

A figurák felépítése nagyfokú összetettséget mutat. A táncok felépítése /a motívumok sorrendje/ általában a "változékony" kategóriába sorolható, de ez gyakran a teljesen "szabad" formák felé hajlik. Az "egynemű" és az "állandó" kategóriák dél felé gyakoribbá válnak.

A táncok mozgásanyaga a piruetteken /gyakran a partner felemelt karjába alulról való belekarolással történik/, a csapásoláson, a tapson, a lábak lengetésén, bokázókon alapszik. Az előre-hátravágó /cirlig/, mely a dunai síkságon oly gyakori, itt hiányzik. A polikinetika /többszólamúság/ jelensége igen jellemző.

Leggyakoribb a daktilus ritmus, de a szinkópák is megjelennek a Körös-vidéken. A poliritmia és a heteroritmia jellemző e vidékre.

Két sajátos jelenség: a tánc közben félig énekelt szöveg a Körös-vidéken és női énekes táncok Közép-Erdélyben. A zenei és táncbéli



egységek határai szinte mindenütt egybevágnak.

5. Stilus. A mozgás meglehetősen szűk térben zajlik le, igen csekély tempóbeli módosulással.

A lábmozgások magassága és amplitudója átlagos és nem túl nagy intenzitású, kivéve a Körös-vidéket. A karmozgás széles és nyugodt. A testtartás egyenes, kilengés nélküli.

Az előadásmód változatossága az északi területeken főként az individuális jelleg, valamint a férfiak és nők táncolási módja közötti különbség eredménye. Az érzelmi megnyilvánulások a tánc közbeni kiáltások változatos tartalmu és formájú szövegei által jutnak kifejezésre. A táncok dinamikája átlagos intenzitású és semleges minőségű. Kivételt csupán a Körös-vidék jelent a férfiak előadásmódja miatt.

6. A nyugati dialektus magjának Erdély nyugati részét tekintjük, mivel jellegzetességeivel ez áll a legtávolabb Dél-Olténiától. A szomszédos területekkel /Észak- és Közép-Erdéllyel/ együtt egy fontos al-egységet képez. Egy másik al-dialektus rajzolódik ki a Maros alsó folyásának közelében és a déli Körös-vidéken. Végül, Észak-Bihar határozottan kiválik néhány tipológiai, morfológiai és főként stilisztikai vonása révén, amelyek egy régebbi fejlődési stádiumra utalnak. Ezt a vidéket szintén al-dialektusként kell számontartanunk.

### C. A kárpáti dialektus

A kárpáti táncdialektus - amely a Kárpátok láncja körül képződött délről északig - a két fentebb bemutatott dialektus közötti átmeneti földrajzi helyzete ellenére sem értelmezhető "hibrid" jelenségnek. A területi szétszórtság ellenére nagy szerkezeti egységet mutat.<sup>10./</sup>

1. A táncalkalmak. A vasárnapi bálak tánckészlete bizonyítja a nagycsoportos táncok és a páros táncok közötti egyensúlyt. Az elsők közt említjük a Hora-t, a Sírba-t, a Brîu-t; a második csoportban pedig

az Invîrtita-t, a Breaza-t. Ezeknek az egész Kárpát-vidéken igen sok változata él. Néha kis-csoportos táncok is előfordulnak: a Tărbăneasca-, a Ciuleandra-, a Jieneasca. A Kárpátok mindkét lejtőjén a bálak repertoárja általában hasonló.

A kárpáti területre jellemzők a pásztori jellegű vásári összejövetelek /"nedeie"/, amelyeken ritkábban speciális táncok is láthatók.

A lakodalmak repertoárja viszont sokkal gazdagabb. A Hora miresii /Menyasszony körtánca/ mellett mindenütt komikus és groteszk táncokkal is találkozunk. Ezeket a munkához kapcsolódó különféle mulatságokban is alkalmazzák.

A téli ünnepek különösen gazdagok a koreográfiai folklór megnyilvánulásaiban: csaknem mindenütt találkozunk Dél-Erdélyben maszkás legénytársaságokkal.

2. Általános mutatók. A tánckészlet átlagos számaránya falvanként 15-25 tánc. A tipológiai változatosság valamivel nagyobb, mint a Duna síkságán: átlag 9-13 típus. A szerkezeti változatosság magas és közel áll a nyugati területekéhez. A változékonyság inkább átlagos, de hangsúlyozottabb az erdélyi lejtőn.

3. Tipológia. Tánc típusokban ez a terület nagyon változatos. Mind a 6 tánc-osztály képviselve van itt. Az eddig feltárt 55 típusból 39 megtalálható e területen. A IV. párostáncok osztálya dominál /36%/ ugyan, de ezt az I-II. nagy körtáncok és lánctáncok osztálya együttesen meghaladja /43 %/. A feltárt tánc típusok több mint egyharmada kimondottan a kárpáti dialektushoz kapcsolódik vagy kifejezetten kárpáti eredetű.

4. Morfológiai tekintetben ez a vidék rendkívül változatos. A párostáncok uralkodnak: a kör és vonal alakzatban járt formáik egyaránt előfordulnak. Az első esetben a partnerek szemben táncolnak, míg a másodikban a táncosok a kézfogással vagy vállon fogódnak össze, és

más formák sem ritkák. A férfitáncok elég gyakoriak.

Az általános mozgás vagy vonulásszerű vagy pedig egy állandó ponthoz kötött ingamozgással történik, illetve e két lehetőség váltakozik. Az élénk tempó uralkodó.

A figurák felépítése egyszerű vagy fejlett, s ritkábban összetett. A táncfelépítés minden fokozata előfordul, mégis a változékony forma a leggyakoribb.

Kinetikai tekintetben a dobogás és a bokázás jellemző, fontos szerepük van a piruetteknek, s viszonylag gyakoriak az előre-hátravágó /cîrlig/motivumok is.

Ritmikai vonatkozásban a szinkópás ritmusformulák dominálnak, amelyek messze meghaladják az országos átlagot.

A kárpáti dialektusra legjellemzőbb jelenségek egyike a skandált tánckialtások bősége. Tartalmuk szorosan kötődik a tánchoz, mert a tánc irányítása, "kommandálása", a figurák rendjének vezérlése ezekkel történik. Főleg Észak-Moldvában és Dél-Erdélyben gyakori.

Végül a tánc és dallam egységeinek ellentmondása is a kárpáti dialektikus jellegzetessége, habár nem olyan nagymértékű, mint a Duna síkságán.

5. Stilus. Az átmeneti helyzet ellenére is ez a dialektus sajátos stílust képvisel.

A tánc kifejlődése szűk térben történik, néha alig változóan. A tempóban nincs nagy változatképződés, a táncok általában egy tempókategória határain belül mozognak.

A tánclépések mérete, amplitudója és magassági foka csekély, de dinamikailag intenzív. A dinamikai skála igen széles. A karok, a törzs és a fej mozdulatai viszont nagyon mértékletesek.

Az előadás változatossági foka magas a különböző generációk

eltérő táncmódja, a táncos partnerek más-más figurái, valamint az egyéni improvizációk miatt.

A táncközbeni érzelmi kifejezés néha gesztusokkal, mimikával, felkiáltásokkal, de főként skandált szövegekkel történik.

6. A kárpáti területen belül két nagy alegységet különböztethetünk meg: a/ a Déli és b/ a Keleti-Kárpátok vidékét. A Kárpátok két lejtőjén gyakran párhuzamos "iker"-zónák figyelhetők meg a hegyvonulat egyik és másik oldalán, főként a hágók, szorosok közelében.

Máramaros külön al-dialektust jelent, kisebb-nagyobb mértékben megőrizve a kárpáti jelleget. Mindenesetre ha a három alegység között reperoárbeli különbségek vannak is, a szerkezeti rokonság jelentős.

#### D. A keleti dialektus

Már korábban is felmerült a Kárpátok vonulatával párhuzamos, Románia keleti részén fekvő táncdialektus létezésének lehetősége. Az újabb kutatások alapján kirajzolódik egy másik sajátos dialektus, amely magába foglalja egész Kelet-Moldovát, nagyjából a Szeret és a Prut közét, de gyakran tullepi e határokat behatolva a többi dialektusok területére.

1. Táncalkalmak. A vasárnapi bál napjainkban fokozatosan felbomlik. /Ez a jelenség mindenütt megindult, ahol a fiatalok városban dolgoznak./ A bálók többségére szombat este kerül sor. A régi táncok száma a bálókban csökken és ezeket is befolyásolják a modern táncok. Formájuk megváltozik és egyre inkább csak párokban táncolnak. A körtáncok egyre ritkábbak.

A bucsuk/"hram"/ viszont nagyon mozgalmas tömeges táncalkalmat jelentenek, amelyeken több falu népe résztvesz. Ezek a kárpáti vásárok megfelelői.

A családi ünnepek közül főként a lakodalmak folklór megnyilvánulásai mozgalmasabbak még az öregek részvétele következtében. Ezeknél bi-

zonyos régibb eredetű keveredések figyelhetők meg.

A téli ünnepek táncalkalmai tipológiai és funkcionális szempontból is nagyon változatosak. A román folklórban előforduló zoomorf és antropomorf alakoskodások egész skálája előfordul itt. A téli karneváli felvonulás emiatt gyakran igen megkapó és hatásos.

2. Az általános mutatók. A tánckészlet átlagos /15-22 tánc/. A tipológiai változatosság is megfelel az országos átlagnak. A szerkezeti változatosság a "csekély" és az "átlagos" szint között ingadozik. A változékonyság általában csekély.

3. Tipológia. A IV. párostáncok osztálya gyakori, s északnyugaton túllépi a tánckészlet felét. Az I-II. osztály /nagy kör és lánc-táncok/ jelentősége főként a terület déli részén nő meg, az V. egynemű csoporttáncok és a VI. szólótáncok osztálya a téli ünnepeken jelenik meg.

4. Morfológia. A IV. osztály gyakorisága miatt természetesen főként párosan táncolnak, de e százalékarányt még fokozza az is, hogy maguk a körtáncok is gyakran keverednek páros formákkal. A párostáncokban a partnerek többnyire szemben táncolnak, a körtáncokban a táncosok kézfogással vagy szabadon táncolnak. A táncokat általában vegyesen járják, csupán a téli ünnepek táncai kimondottan férfitánc.

A mozgás eléggé egyszerű. A tánc mozgása leginkább egy állandó ponthoz visszatérő ingamozgás, de megfigyelhető a jobbra haladás tendenciája, olykor még a párostáncok forgásában is. A tempó az általános átlaghoz közeledik.

A figurák felépítése általában fejlett, néha egyszerű. Sorrendjük többnyire állandó.

Kinetikai szempontból jellemző a kétoldalra való sétálás és forgás. A karneváli táncokban sok ugrós lépéssel és dobogással találkozunk.

A ritmus általában a közönséges, de olykor asszimmetrikus vagy szinkópás.

A táncok dallama - néhány kivételtől eltekintve - hangszeres. A zenei mondatok általában egybevágnak a tánc figuráival. Elég gyakoriak a skandált szövegek.

5. Stilus. A stilisztikai vonások elég egységesek az egész területen és az országos átlagot tükrözik. Az előadásmód nem haladja meg az átlagos fokozatot, sem kinetikai vonatkozásban, sem az érzelmi kifejezésben, sem a változatosságban. Ez azonban csak a tánckészlet általánosan elterjedt táncaira érvényes. A téli szokások táncai esetében viszont az összes plasztikus és dinamikus elemek intenzitásának megnövekedése figyelhető meg.

6. Ezt a területet sajátos kettősség jellemzi: a téli szokások és családi táncalkalmak nagyon régi táncrétege együtt él egy igen modern, újkeletű táncanyaggal. A dialektus egysége szembetűnő, de úgy látszik, hogy Moldva északkeleti részének két alegysége képezi e dialektusterület centrális magját.

E. A macedoromán dialektus

E kisebb csoport jellemzését - a kutatások csekély mértékének megfelelően - rövidebben végezzük el.

1. A táncalkalmak. Általában megegyeznek a többi dialektus hasonló megnyilvánulásaival. A vasárnapi bálakon nagy csoportos táncok láthatók, amelyek közül a legfontosabb a Corlu /ami másutt a Hora/. A lakodalmakban hagyományos körtáncok mellett szórakoztató táncok is előfordulnak. A téli ünnepek alatt a legények táncos csapatokat szerveznek, maszkokat vagy kardot viselnek. Nyáron nagy pásztor-összejövetelekre kerül sor.

2. Koreográfiai vonatkozásban: a tánckészlet igen csekély /közösségenként 5-10 tánc/, a típusok száma pedig 4-től 7-ig terjed. Az I-II. osztály szinte teljesen uralkodik, néhány különleges típusuk is

előfordul.

Főként fél-körben táncolnak, váll vagy kézfogással. A táncok vegyes vagy férfitáncok. A vegyes táncokban férfiak és nők gyakran két külön csoport-részt alkotnak. A táncosok mindig jobbra haladnak kis sebességgel. A figurák felépítése egyszerű, sorrendjük egyöntetű vagy szabad. A kinetikai szerkezetet az előre-hátravágók gyakorisága jellemzi és a törzsmozgás. A ritmus gyakran aszimmetrikus /48 %/. Sok az énekkel kísért táncuk. A zenei és táncbéli egységek nem egybevágóak /60-65 %/.

3. Stilus. A táncok széles térben mozognak, a tempó variáció csekély. A lábak, a karok és a test mozgásai terjedelmesek, a lépések ereje csekély. Az előadási változatosság jelentős. Az érzelmi kifejezés a gesztusokban, a mimikában és a lírai vagy epikus szövegekben jut kifejezésre.

4. A dialektus nyilvánvaló egyéni jellege mellett is őriz számos, a többi vizsgált dialektussal közös elemet. Két kis alegységre tagolódik a népesség származási helye szerint.<sup>11./</sup>

✕

A román táncdialektusok meghatározásához hozzá kell fűznünk, hogy szükségszerűen figyelmen kívül hagytunk néhány átmeneti jellegű területet vagy olyan izolált zónát, amelynek az értelmezése egyenlőtlen történeti fejlődés következtében nehéz. Mindazonáltal a főbb területek bemutatását lényegében elvégeztük.

#### V. A nemzeti jelleg meghatározása

##### A. A további kutatási feladatok

1. A régi táncrétegek rekonstrukciója nehéz a történeti adatok teljes hiánya miatt.

2. A szomszédos országok tánckincsével való kapcsolatok, hasonlóságok nyilvánvalóak, de etekintetben kutatásaink még hiányosak.

3. Diakrónia. Figyelembe kell vennünk a különböző területek fejlődésének egyenlőtlenségeit.

4. Uj fejlődési tendenciák. A mult század vége óta és napjainkban végbemenő változások is a néptánckutatás tárgykörébe tartoznak.

B. A román néptánc sajátos vonásai

A nemzeti koreográfiai sajátosságok meghatározásánál háromféle jelenségcsoportot veszünk figyelembe:

- a. az egész országban megtalálható általános jelenségeket;
- b. a részleges egyezéseket többé-kevésbé távoli területek között, melyeknek nem a közvetlen kapcsolat az oka;
- c. a helyi elszigetelt maradványokat, amelyek éppen ritkaságuk és régiségük miatt érdemelnek figyelmet.

A következőkben az eddigi vizsgálat szakaszai szerinti sorrendben kíséreljük meg a válaszadást.

1. A táncalkalmak.

A falusi bál lefolyása és kísérő szokásai minden területen nagyjából egységesek. A bál repertoárjában a csoportos táncok- és a párostáncok regionális változása a román tánckultura sajátos helyzetét tükrözi a Balkán és Közép-Európa között.

A lakodalom táncos mozzanatai is hasonló egységet mutatnak. A sajátos szertartásos tánc többnyire a körtánc. A lakodalom és a többi családi összejövetel koreográfiai megnyilvánulásokban igen gazdag, s ezeknek szórakoztató szerepük és gyakran groteszk jellegük van. Néhány tánc igen széles elterjedésű, mint pl. a "Perinița" /párnástánc/.

A periódikus ünnepek legénytársulásokkal összefüggő szokásaihoz sajátos koreográfiai repertoár kapcsolódik.

A téli ünnepek maszkos csapatai régi rituális táncokat járnak, mint például az igen elterjedt "Capra"-t /kecske/. Az erdélyi "juni"



/legények/ csoportok pedig az újévet énekekkel és táncokkal köszöntik.

A "Căluș"nevű tipikusan román táncos szokást Pünkösdkor gyakorolják. Elterjedése napjainkban a Duna sikságára korlátozódik, de régebben Moldvában és Erdélyben is előfordult. Erdélyben ma csak a téli ünnepek alkalmával találkozunk vele. Ez a szokás és tánc sok közös néprajzi és tipológiai vonást mutat mindenütt és ez hajdani egységükre utal. A számos kapcsolódó névváltozat mind a "cal" /ló/ szóból ered.<sup>12./</sup>

2. Az általános mutatók először is a román táncok gazdagságára és változatosságára utalnak. A táncok és típusok száma többnyire túllépi az ideiglenesen megállapított átlag /22 tánc, 11 típus/ legfelső határát. A figurák számával is hasonló a helyzet /átlag 2-3 figura táncenként/. A táncok számának csökkenését kiegyenlíti a figurák és a változatok mennyiségének növekedése.

3. A tipológia megerősíti a fenti tényeket. Bizonyos egyen-súly mutatkozik az I-II. táncosztály és a IV. osztály gyakorisága között. Ez a román táncok kultúra sajátos helyzetét mutatja a balkáni és a közép-európai terület között. A III. kis körtáncok és V. csoporttáncok osztálya is túllépi a szomszédainkra jellemző méreteket. A VI. szólótáncok osztálya kissé ritkább.

Az egyes táncosztályok un. alcsoportjai táncfolklórnak alapvető egységét mutatják. Az összesen 18 csoport közül 8 megtalálható 17-20 területen, 7 csoport 8-15 területre jellemző és csupán 3 csoport szórványos jellegű 1-5 területen. E csoportok gyakorisági tényezőit /3,2,1/a lehetséges maximumhoz /18x3/ viszonyítva 75.9 % képezi a nemzeti tánc-készlet egységes alapját.

A tánc típusokkal is hasonló a helyzet, bár itt számolni kell a nagyobb változatossággal.

A környező népekkel való táncbéli rokonságot vizsgálva a

tipusok 4 kategóriáját határozhatjuk meg:

- a. A helyi/román területhez tartozó/ típusok száma: 36<sup>13</sup>./
- b. A balkáni népekkel közös: 7 tánc típus.
- c. Idegen eredetű, asszimilálatlan tánc típus 5 fordul elő.

A speciális román /a/ tánc típusok gyakoriságához hozzádva a balkáni-román /b/ és a közép-európai-román tánc típusok /c/ gyakoriságának fele értékét a sajátos tipológiai százalékarány mintegy 80 százalékos.

$$a + \frac{b+c}{2} = 80,4 \%$$

4. A morfológiai vonatkozásban arra szoritkozunk, hogy a nemzeti jellegre mutató általános vagy izolált jelenségek adatait mutatjuk be.

Szinoptikus táblázatokban részleteztük a 4 dialektusban előforduló morfológiai tényezők gyakoriságát s ezek összesített átlagát. Minden dialektusra jellemző átlagos értékeket viszonyítottuk<sup>15</sup>./ az országos átlaghoz. Eszerint a kárpáti dialektus 80-90 %-os, a dunai dialektus 70-80 %-os, a nyugati dialektus 60-70 %-os, a macedoromán dialektus pedig 50-60 %-os arányt mutat az országos átlaghoz képest a morfológiai jegyek tekintetében.

Elemzéseink lehetővé tették a román néptánc sajátos profiljának, domináns vonásainak meghatározását. Itt csak a legfontosabbakat említjük meg:

a. A tánc összformájának nagy változatosságát a tipológia kapcsán már vizsgáltuk. Itt csupán a férfitáncok viszonylag jelentős arányára utalunk.

b. A tánc térbeli kibontakozására jellemző a sétáló-kerülő mozgás, valamint a helybentáncolás váltakozása. A tempó általában élénk.

c. A figurák főleg komplex felépítésűek. A táncfelépítés végletes formái /kötött és szabad/ mintegy kiegyenlítetttséget mutatnak. A kifejezési formák nagy változatosságával találkozunk.

d. A román táncok kinetikai szerkezetében a lábmozgás dominál. Gyakorik a dobogó lépések, az "előre-hátravágók", a forgások és a csapásolások.

e. A ritmus általában közönséges bináris, de gyakori a daktilus és a szinkópa, /az utóbbi sajátosan román/ és az aszimmetria sem ritka.

f. A skandált tánckiáltások gyakorisága mellett meg kell említeni a tánc és dallam gyakori tagolásbeli eltérését.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a román tánc a szomszédok táncaival való morfológiai hasonlóságok ellenére is sajátos és egységes jellegű.

5. A stiliztikai jellegzetességek közül is csak a fontosabbakat idézzük.

A román tánc rendszerint kis térben bontakozik ki szinte egységes sebességgel. A láb-mozgás dominál, a többi testrész inkább csak kísér. A lépések kis méretűek, de dinamikusak.

Az előadásmód rendkívül változatos. A táncosok fantáziája az improvizációk során "elszabadul" s ennek eredményeként bizonyos táncokban egyetlen ritmikai formulán belül is számtalan motívumváltozat jelentkezik.

Az érzelmi kifejezés nem annyira a mimikával és gesztusokkal, hanem inkább a felkiáltásokkal és skandált versekkel történik, - /ez a műfaj jellegzetesen román/. E versek szatirikus, erotikus vagy leíró szövege, kifejezőmódjuk változatossága, valamint az intonáció együttesen sajátos hangulatot hoz létre.

A dinamika frissességét és erőteljességét mértékletesség kíséri, ez adja a tánc bensőséges és elvont jellegét.

6. A táncterminológia kérdései túllépi ugyan tanulmányunk kereteit, mégis utalnunk kell néhány általánosan elterjedt tánc kifejezésre. A "joc" szó latin eredetű, de "tánc" értelemben ismeretlen a többi latin nyelvben. Elterjedt az egész román területen. Hasonlóképpen régi a "Hora"/körtánc/ szó is, amely koreográfiai értelemben 20-24 területen fordul elő, a "Brîu" /öves, lánctánc/ név pedig 17 régióban. E két szó sajátos morfológiai kategóriák megjelölésére szolgál.<sup>16./</sup>

A többi terminus újabb, de széles elterjedésű. A "moacănesc" /pásztoros/ melléknév pl. több táncnévhez járul, s 16 területen ismert. A "Sîrba"-t az egész országban járvák. Ez "Szerb tánc"-ot jelent ugyan, de a szerbek és bolgárok ezt "Vlaško kolo" /román tánc/ néven ismerik. Több olyan táncnév van, amelyek esetleg különböző táncokra is alkalmazott, de pontos morfológiai részleteket megjelölő elnevezések, pl. "De doi" /kettős tánc/ "Invîrtita" /forgatós/. Gyakorik az állat- és virágnevek is pl. "Capra" /kecske/, "Florica" /virágocskák/, stb. Ezek széleskörű elterjedtsége is a román koreográfiai folklór egységére utal.

Vizsgálataink eredményeit a következőkben foglalhatjuk össze:

- a. a román koreográfiai folklór elemei rendkívül gazdagok és változatosak;
- b. Ez a táncfolklór mélyen egységes és különbözik a szomszédnépekétől;
- c. Következésképpen a román táncnak sajátos, megkülönböztető nemzeti jegyei vannak.

✱

Befejezésül kutatási módszerünkről és jelentőségéről ejtünk szót.

Módszertani szempontból felmerülhet az ellenvetés, hogy az információk mennyisége még viszonylag csekély. Megjegyezzük, hogy a hézagok nem túl nagyok és a kutatott pontok száma elegendő ahhoz, hogy bármelyik terület jellegzetessége kidomborodjék. A koreográfiai szempontok tekintetében a morfológiára kívántunk támaszkodni és ebben a vonatkozásban elemzésünk alapos volt.

A módszer gyakorlati részével kapcsolatos esetleges vitás kérdéseket csak konkrét tanulmányozás útján lehet eldönteni.

Ugy véljük, hogy kutatásainknak elméleti és gyakorlati jelentősége egyaránt van. A koreográfiai kutatás eredményei más folklór-ágak majd a különböző társadalomtudományok eredményeihez kapcsolódva hozzájárulnak azoknak a tudományos kérdéseknek a megoldásához, amelyek a román nép ethnogenezisére, valamint anyagi és szellemi kulturájának fejlődésére vonatkoznak.

Ez a kutatás a folklórra támaszkodó művészeti mozgalom további fejlődésének is alapja. Pontosan meghatározza a helyi, a regionális és nemzeti jellegzetességeket s ezáltal megakadályozza a jövőben a stiluskorcsosítást és napvilágra hozza a román tánc művészi kifejező erejét.

ford: Földi Margit

rev: Martin György

## J e g y z e t e k

1. Részletes kifejtés Bucsan, Andrei: Specificul dansului popular românesc. București /1971. c. munkájában.
2. Egy falu tánckészlete pl. 20 táncból áll /=100 %/. Ezek közül 9 tánc gyakori, 8 alkalmi előfordulása, 3 pedig ritka. A gyakori táncokat 3, az alkalmiakat 2, a ritkákat pedig 1-es gyakorisági számtényezővel jelöljük. Bármilyen vizsgálati szempont esetén ezeket a gyakorisági tényezőket vesszük figyelembe. Pl. ha a gyors tempó előfordul egy gyakori táncban /1x3/, két alkalmi táncban /2x2=4/ és egy ritka táncban /1x1/ akkor a gyors tempót az egész táncrepertoárban /3+4+1=8/ 40 %-os arányúnak tekintjük.
3. Ahol kevesebb a tánc több a figura, ahol sok a táncfajta kevesebb az egyes táncok figurakészlete.
4. Ezt a tényezőt csak nemrégiben kezdtük vizsgálni.
5. Lásd az 1. jegyzetben id.munka 36. oldalát.
6. Az improvizáció mértéke határozottan emelkedik a kárpáti és nyugati területek felé.
7. Megemlítjük, hogy délen az igen régi táncokban pl. a "Căluș"-ban található meg.
8. Előre és hátra keresztező lépés.
9. Kivéve néhány olyan helyet, ahol román hatás mutatkozik. Ugy tűnik, hogy néhány spanyol táncra is jellemző, de ez még kutatást igényel.
10. A román tánc sajátosságainál rá kell mutatnunk arra, hogy a román történettudomány a Kárpátokat a román nép kialakulási centrumának tekinti.
11. A farzeróták Albániából jöttek, a gramosztien- ok főként Görögországban, a Grammos hegységben élnek.

12. Nemrég egy másik etimológiát is felvetettünk, kiindulva a latin "collusium" =, "együttjátás, közös játék" szóból. Megemlítjük, hogy a tánc néhány távolabbi formája a macedonai románoknál és a nyugati országokban is létezik. Ez feltételezhetővé teszi a római eredeztetést.
13. Elsősorban románokra jellemzőek.
14. Anélkül, hogy a b. és c. kategóriákban idegen hatást feltétleznénk.
15. Csek a főbb morfológiai tényezőket vettük tekintetbe.
16. A "Hora" kézfogással, nyugodt táncmozdulatokkal járt körtánc. A "Brîu"-t félkörben vagy egyenes vonalban táncolják, a táncosok vállon, vagy derékon fogózkodnak össze, mozdulataik élénkebbek.

## Peculiarities of Rumanian Folk Dances

Andrei Bucşan

This study sums up the choreographic characteristics of Rumanian folk dances and acquaints the reader with the main dance-dialects.

The point of views of this analysis - as reflected also in statistical data - include the occasions for dancing, the repertoire of dances, typology, morphology and style as well.

The occasions for dancing are dealt with reference to general customs, family life and holidays of the year.

The repertoire of dances is ascertained on the basis of general index-numbers per villages, of typology, of variedness and the mutability of structure.

In the morphological examinations the general formal aspects of dances, the temporal and spatial features of movement, the principals of composition, the kinetic -, metric -, rhythmic structure and the relation of melody and text to the dance are being dealt with.

According to points of view of style the general movements of the groups, the individual movements, the variedness of performing, the expression of feelings while dancing and the dynamics of the dances are being characterized.

The same principles are used when the author outlines five dance-dialects: that of the Danubian, the Western /Transylvanian/, the Carpathian, the Eastern and the Macedonian-Rumanian dance dialects.

The treatise outlines, as a conclusion, the further tasks of research-work, and tries to ascertain the national characteristics.



## A GYÖNGYÖSBOKRÉTA INDULÁSA

/Adalékok/

Volly István

Hogyan született a Gyöngyösbokréta?<sup>1./</sup> A kortársak között is sokféle hit járja. Az 1914-18-as világháború után, az 1920-as években Edvi Illés Jenő festőművész<sup>2./</sup> Olaszországból hozta a hírt, hogy ott mily nagy idegenforgalmi vonzása van a néptánc- és dal bemutatóknak. A Fészek Művészklubban érdeklődéssel vették tudomásul a folklórnak ezt a váratlan felvirágzását, mely a nagy világégés után új szint hozott az idegenforgalomba, és jelentékeny jövedelmet az elszegényedett európai tájak paraszt- és munkásnépének. Paulini Béla<sup>3./</sup> az akkortájt lap nélkül maradt író és lapszerkesztő is hallhatta a Fészekben az érdekes hírt.

Pauliniről még sok adat felfedése hozhat meglepetést. Ilyen rejtett tény volt mindeddig az 1919. évi tavaszi-nyári szerkesztői tevékenysége.<sup>4./</sup> A Tanácsköztársaság első gyermekujságját ugyanis Paulini Béla indította el és szerkesztette mindvégig. 1919 március 8-án jelent meg a "Bukfenc, a gyermekek lapja, szerkeszti Béla bácsi". A címlapon Vértés bácsi /Vértés Marcel/ rajza, melyen a sárkányok és boszorkányok közé diadalmasan száll fel egy repülőgép, és így figyelmeztet a rigmus: "Huszedik század...Lódulj sárkány, boszorkanép, / győztes lett a repülőgép." Mindjárt az első szám magasra emeli a mércét! Krudy Gyulát és Szép Ernőt szólaltatja meg, majd Karinthy Frigyest és Várnai Zsenit és így tovább. A Bukfenc tréfás rajzai alatt feltűnnek a gyermekekhez szóló okos, sőt politikus mondások is, például Évike így inti babáit, akik összemarakodtak: "-Ugyan ne verekedjete! Minek az a háboruszkodás. Legyetek okosabbak, mint az emberek!" A szerkesztői üzenetekben így válaszol Székely Lacinak: "Hogy miért van még mindig háború? Igazság sze-

rint már nincsen, csak még nem nyugodtak meg a nagyok." Tájékoztatja kis olvasóit a Tanácsköztársaság iskolapolitikájáról is: "Nyolcosztályu elemi! Minden megváltozik...Az iskola mellett asztalos, lakatos műhelyek lesznek..hogya az emberfia már az elemiben megtanuljon dolgozni, hogy már gyermekkorában megtanulja szeretni és becsülni a munkát. De lesznek játszóterek is az iskola mellett, lesznek fürdők, hogy a munka után, játék után felfrissülhessenek azok is, akiknek odahaza nincsen fürdőjük!" Honnan e szokatlan hang a magyar gyermeklapban? - A Nagyszénásról származott munkásbarát tanító, Czabán Samu, a világháború idején a Nagymező utcai elemiben tanít, és Paulini kapcsolatot keres vele. 1919 tavaszán Czabán Samu szervezi meg a szocialista közoktatást, és az ő törekvéseit tükrözi Paulini gyermekujjságja is. Gyermeklapnál nagyon fontos a rajz, a képi ábrázolás. Paulini - aki maga is jól rajzol, - gyermekujjságjában felvonultatja a legjobb művészeket: Gáspár Antal, Haranghy Jenő, Mallász Gitta, Mühlbeck Károly, Pólya Tibor rajzai díszítik e gyermekujjságot.

Sajnos, a Bukfenc nem volt hosszú életű hetilap, mint ahogyan ez az egész nagyszerű történelmi időszak sem. 1919 július 1-én a tizenharmadik száma volt az utolsó, nem volt többre papír! Paulini így búcsúzik olvasói nem kis táborától: "A hetilapok nagyrésztét beszüntetik. Ez a sors éri a Bukfencet is. A Bukfenc szegényke, búcsúzik tőletek. Ne haragudjatok rá, ha hangjából nem áradt annyi és olyan vidámság, mint amennyit, mint amelyet a bolondos képe ígért. Én voltam a bűnös: hitványka bajaimat - nem volt mindig szivarom - nem tudtam elfeledni... Nem tudom, hogy feléled-e még a Bukfenc, ha lesz papiros. Alig hinném. Azért nem hiszem, mert az élet - amelyet nevetve, olykor neveltetve sírok végig, - hozzászoktatott, hogy örömeim meghaljanak, hogy ne csinálhassam, amit jószívvel csinállok. Szervusztok Bukfenc-gyerekek! Gondoljatok szeretettel Bukfencre, Kukfencre, Fikarcra, Szöcske Gáborra, Sánta Flórirra, - aki Gelambfalva tövében élt, amíg élt, - a Hátrafeléjáró Emberre,

Gömböc Kelemenre, Gondbubaj kapitányra és ha marad időtök, gondoljatok vén atyótokra, Paulini Bélára is. "A vén atyó" mindössze 38 éves. Reménye nem vész el egészen: "A pósta beszünt. Akinek van még valami közölni valója, írjon a lakásomra: Egyetem utca, Erzsébet királyné szálloda."

Az első tanácsköztársaság bukása után a "vörösök" ujságírója és lapszerkesztője aligha remélhetett állást. Ugyanolyan ellenszenv kísérhette őt is, mint azokat a haladó gondolkodású művészeket, tudósokat, akik szintén szerepet vállaltak 1919-ben: Bartók Bélát, Kodály Zoltánt, Lajtha Lászlót és még sokakat.

A világháború elmúltával, az 1920-as években, lassan-lassan nálunk is megindult a belső és külső idegenforgalom, és vonzó látványosságot keresve, - ösztönösen fordultak a folklór felé. Egy-egy megmozdulás élén föltűnnek a falusi tanítók, lelkészek, a parasztságból felnőtt értelmiségiek. A teljesség igénye nélkül tallózzunk az 1920-30-as évek vidéki és fővárosi ujsághirei között. 1922-ben "kulturnap Öcsényben" népművészeti bemutatókkal, 1922-ben Görömbei Péter kállói tiszteletesnél keresi Kodály Zoltán a kállói kettőst, de nincs, aki énekelni tudná, leveznek róla, cikk is megjelenik, majd Szabó Antal kállói igazgató-tanítónak sikerül feltárni a lappangó folklórkincset, és vidéki nyomdában kinyomatja. 1925-ben Sopronban van népművészeti bemutató Szili István közjegyző és a város rendezésében. Felvonul Ágfalva, Balf, Csorna, Kapuvár és Szany népi csoportja. Kaposvárott pedig a somogyiak mutatkoznak be: Koppányszántó "csókphár" lakodalmas játékát filmre is felveszik. 1928-ban Gödöllőn tartanak népviseleti bemutatót Magyar Kázmér szervezésében Boldog, Cinkota, Csömör, Gödöllő, Kerepes, Szada, Tura és Zsámbok részvételével. 1929-ben a kállói kettős már nyilvános ünnepélyen is szerepel, Egerben és Mádón szüreti felvonulást tartanak, sőt Budán is, de ezt giccsnek minősíti Madarassy László, a Néprajzi Múzeum tudósa. Kiskunhala-

son felavatják a Csipkeházat, és bemutatják a halasi verbunkost, a kondás- és vőfélytáncot. 1929-30-ban ismét Kaposvárott rendeznek népművészeti bemutatót és kiállítást Gönczi Ferenc tanfelügyelő muzeum igazgató közreműködésével Csököly, Törökkopány és Szenna részvételével. 1930-ban Balasgyarmaton, majd Mezőkövesden mintegy 300 népviseletes résztvevővel, az idegenforgalmi szervezet közreműködésével ruhabemutatót és "kosztüm-versenyt" tartanak. Néhol már díjazással. Ez azonban nem válik be. Ugyanis, az asszonyok közül azok, akik nem lettek "elsők", sirva mentek haza, azzal a lehangoló hittel, hogy az ő népviseletük immár nem jó, azt le, sőt!!/ el lehet vetni... Erdélyben Csiksomlyón Domokos Pál Péter kántor és tanár rendezi a legnagyobb szabású folklórbemutatót, az "Ezer székely lány napját", ahol mintegy háromezren egyszerre táncolnak népviseletben népdalra székely táncokat!<sup>5./</sup> E vázlatos felsorolásból is kitűnik, hogy az 1930-as évek "bokrétás falvai"-nak egy része már a Gyöngyösbokréta "kitalálása" előtti évtizedben, sőt egyik-másik - mint Mezőkövesd - már a milleneumi világkiállításon, 1896-ban is saját faluja népviseletében színpadon, vagy szabadtéren népdalokat énekelt, népi rigmusokat, népi játékokat adott elő és helyi, hagyományos táncait táncolta.

Paulini az 1920-as években még más úton indult, hogy meghódítsa a színpadot a folklór, a népi játék számára. Garay János: Obsitos című költeményét felhasználva, a szekszárdi Hány János meséit két "kaland"-dal megtoldva, - megírja a magyar irodalom jókedvű remekét, a Hány Jánost és elviszi Kodály Zoltánnak. Kodály a Tanácsköztársaság idején vállalta a Zeneművészeti Főiskola igazgatói teendőit, és ezért felfüggesztették, egy évig nem is taníthatott. Kodály évekig pihentette Paulini kéziratát. A családi szóbeszéd szerint Paulini türelmetlenül sürgette, végül Kodály népdal-betéteket komponált a népi daljátékba. Először úgy tervezték, hogy a Nemzeti Színház mutassa be, de kevés volt a népdalt jól ének-

lő színész. Az Operaház akkori igazgatója, Radnai Miklós Kodály évfolyamtársa volt a zeneszerzés szakon, így a Paulini-Kodály: Hány János bemutatására az Operaház vállalkozott, és ott az akkor dramaturgként dolgozó Harsányi Zsolt is betársult a szerzők közé. A női főszerepre a Nemzeti Színház kölcsönadta Nagy Izabellát, Hány János címszerepére pedig a székely parasztfiuból operaénekesse nőtt fiatal Palló Imre volt a legalkalmasabb.

A bemutatót szokatlanul hosszadalmas próbák előzték meg. Az akkor már közel félévszázados magyar operaház falai között először csendültek fel igazi magyar népdalok, ahogy Kodály kinyilatkoztatta, hogy "kibéleljék falait" az eljövendő igazi magyar operák számára. Mi, tanárképző-főiskolások, egyetemi hallgatók, mint népes statisztahad, részt vettünk a próbákon, és szépen kerestünk. Kodály még eközben is írta a daljáték egy-egy részletét, például a világhírű Közjátékot, az első magyar zongoraiskolából /1802-ből/, Gáti István dunántúli tanító-mérnök dallamára, 1926. október 16-án végre megtörtént Hány János operaházi bemutatója, és a kirobbanó sikere pontosan beleillett ebbe a folyamatba, mely az 1920-as években a folklór-ébresztést, ápolást szolgálta országsőt Erdélyszerte. Paulini szorgoskodásával, a szerzők kiadásával csinos könyv kerekedett a Hány János daljátékból, melyben Paulini humoros jelmez- és diszletrajzai és Kodály kezevonásával a népdalok kottái ékeskednek. Ez a kis könyvecske eljutott a műkedvelő szinjátszókhöz is. Paulini pedig újabb ötlettel jelentkezik: "Hány az Operában, / Hány mint könyv, / Hány mint vicclap" - olvashatta a pesti nép 1926. december 25-én az ujságárosok bódéinál. Paulini vicclapja, a Hány János I.évf.1.száma, ára 2000 korona! Az infláció tombolt, és Paulini nyilván az Operaház-tól kapott pénzét e lapba próbálta átmenteni. 1927. január 7-én jelent meg a II.évf. 1. száma. Ára 20 fillér, ugyanis közben a koronát felvál-

totta a pengő, és - a vicclap rajza szerint - tódult a nép a Lipótmezőre, kezében az átszámítási táblázatokkal... Két "első" számmal ki is mult. Fennmaradt néhány rajz és tréfa, mely nem jelenhetett meg Paulini lapjában, de éppen ezek festik a kort. Például Mikulás apó ballag a pesti utcán és a kopott kültelki ablakból sok-sok mezitláb nyulik ki: nincs cipő a gyermekek lábán!...

Visszatérve a szinpedi Hány Jánoshoz, érdemes annak az Operaházon kívüli utját is részletesebben megismerni. Paulini Béla szülei Csákvárott éltek, Fejér megyében, a Vértes alján, ahol apja gazdatiszt volt az Eszterházi-birtokon. 1928 telén Verga Sándor csákvári református lelkész vetette fel, hogy a falu műkedvelői a népszínművek után - mutassák be földijük híressé vált daljátékát. Bozory Endre érettségizett csákvári ifju és Csővári Dezső megkezdte a játék betanítását, amelybe aztán Paulini is résztvett. A Bozory vendéglőben volt a bemutató, és nagy sikert aratott Csákvárott. Paulini gondoskodott róla, hogy a mindössze pár éves magyar rádió közvetítse földijei ujszerű produkcióját, Előbb Harsányi Zsolt felolvasott, azután Márkus László, az Operaház főrendezője mondott bevezetőt. A sajtó megállapította, hogy "érdekes esemény ez az előadás, melyet nem szabad és nem lehet esztétikai jelzőkkel felmérni..hihetetlenül primitív ez az egész produkció, de éppen ezért olyan leirhatatlanul kedves és eredeti." Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház kiváló rendezője is nyilatkozott: "A legjobb és legérdekesebb, amit valaha parasztoktól láttam."6./

Paulini fáradhatatlan. Jóhangzó nevet ad a csákvári műkedvelőknek: Magyar Földmives Játékszin, és 1929. december 13-14-15-én a Nemzeti Kamara Színházban /a Paulay Ede utcában/ majd december 18-19-20-án a Magyar Színházban /a mai Hevesi Sándor téren/ játszanak a csákváriak. Kodály vendégül látja őket, és így nyilatkozik: "Őszinte igazsága és spon-

társága van ennek a produkciónak. Mert hát Hány János zenéjéből ők más  
nem hoznak, mert nem hozhatnak egyebet, mint a darabba beleszótt régi  
népdalokat egyszólamuan. Ennek az előadásából is nyilvánvaló, hogy ha  
Magyarországon nincs szélesebb körű zenei kultúra, az nem rajtuk mulik...  
De éppen Csákvár példája bizonyítja, hogy nem késő még erősíteni a hal-  
kuló népéneket. A Hány János dalaiból, melyek egytől-egyig hiteles, régi  
népdalok, egyetlen egyet sem ismertek Csákvárt. Ma az egész falu nagy  
kedvvel énekli őket. Ezzel Csákvárt a népdalkincs és népdal-öntudat ha-  
talmasan megerősödött."<sup>7.</sup>/Kodály szavai helyreigazítást kívánnak, ugyanis  
két hegedős két szólamban, nagyon halkán kísérte a dalokat.

A budapesti és a rádiós sikert követte 1930. elején egy vidéki  
turné, Paulini vezetésével, Leblenk Miksa és Ödön általános vállalkozók  
költségén. Cegléden, Nagykőrösön és Szentesen nem szerveztek elég gondo-  
san, a parasztnépnek pedig nem volt pénze színházra. Budakalászon és Uj-  
pesten jobb volt a látogatottság, így éppenhogy nem volt ráfizetés.  
Paulini nyilván leszúrta a tapasztalatot, hogy a népművészekből hasznot  
huzni nem lehet, és hogy a parádésabb, közönségvonzóbb előadásokhoz kevés  
a néhány csákvári hegedős, célszerűbb helyi muzsikussal is növelni a szin-  
padi produkciók zenekíséretét. Így néhol 20-24 tagú cigányzenekar kísért,  
mely azután népszerűsítette is a Kodály-válogatta régi népdalokat, meg-  
előzve ezzel a tankönyveket és ifjusági népdalköteteket. /Sej, Nagyabony-  
ban csak két torony látszik. Ó, mely sok hal terem az nagy Balatonba,  
Tiszán innen, Dunán túl, A jó lovas katonának.../

A Néprajzi Múzeum tudósai, Lajtha László, Györffy István, Vis-  
ki Károly, de legfőképpen a fényképezőgéppel, majd filmfelvevővel állan-  
dóan uton lévő Gönyey Sándor nagy figyelemmel kísérték Paulini csákvári  
paraszt-színjátszóinak Hány János-át, és már a budapesti bemutatón fi-  
gyelmeztették őt, hogy ne a maga színművét, hanem a falu saját népdalait,

szokásait, táncait vigye szinpadra, eredeti népviseletben. E sorok írója is jelen volt egy-egy parázs vitán. Erre utal Györffy István évekkel későbbi könyvében: "Itt kell megemlékeznem a szellemi Skanzenről, a Gyöngyösbokrétáról, amelynek megvalósítását 8 évvel ezelőtt én javasoltam Paulini Bélának...és ajánlottam, hogy a néppel elsősorban saját hagyományait kell előadni."<sup>8./</sup>

Az 1930-as évek elején a főváros és az egész ország készpénz-  
valutája szinte csakis attól függött, hogy lesz-e idegenforgalom, vagy  
nem. Már az 1920-as évek derekától a Székesfővárosi Idegenforgalmi Hiva-  
tal gondoskodott a nyári idegenforgalomról, és igyekezett kitalálni vonzó  
látványosságot, főleg az augusztus 20.-i Szent István napi nemzeti ünne-  
pre.<sup>9./</sup> Dr. Zilahy Dezső igazgató és Serényi Gusztáv újságíró felújított  
egy "évszázados hagyományt": ökörsütést rendeztek a Tattersalban, a Keleti  
Pályaudvar szomszédságában, este pedig tűzijátékot a Gellérthegyen. Az ö-  
körsütést nem helyeselte sem dr. Markos Béla igazgatóhelyettes, sem pedig  
Kovács házy Vilmos városi tanácsos, a kulturális ügyek vezetője. De jobb  
ötlet nem volt.

Paulini Béla megszerezte a Néprajzi Muzeumban azoknak a faluk-  
nek a jegyzékét, amelyekben volt népviselet, és ahol a tánc- és népszokás még virágzott, vagy remélhető volt a felélesztése. 1931 júniusá-  
ban, tehát alig egy-két hónappal a Szent István napi nemzeti ünnep előtt,  
jelentkezett Kovács házy Vilmos tanácsosnál, aki Dr. Markos Bélához utasi-  
totta őt.<sup>10-11./</sup>

Paulini már közel járt az ötven évéhez. Jól ismeri a buktató-  
kat, melyeket a folklór-bemutatók körül el-elkövettek még a néprajz tudó-  
sai is, amikor például díjazták a népviseleteket, az "elsőknek" örömet, a  
"másodiknak" és többinek bánatot okozva. Óvatosan javasolta a népi játé-  
kok bemutatását, a parasztszereplők szinpedi szerepeltetését, mégpedig



egyszerre két, teljesen eltérő módon. Egy kisebb színházba, a Nemzeti Kamara Színházba javasolta a csákvári Magyar Földmives Játékszin egész estét betöltő műsorát, mely a következőkből állt: 1. Csepreghy Ferenc: Piros bugyelláris című népszínművének egy felvonása, az Erkel testvérek, Szentirmay és a nép válogatott dalaival, 2. Csillagok, 3. Egyszer egy királyfi, 4. Betlehemesek, 5. Kerek az én subám alja című dalos, táncos jelenetek, melyeket Paulini Béla irt színpadra a népköltési gyűjtésekből. 6. Siratóasszonyok, melyet irótársa, Babay József jelenetezett, és befejezésül 7. Harsányi-Paulini-Kodály: Hány Jánosa, tömörítve egy felvonásban. Szereplői voltak a csákvári parasztszínjátékszók, a hat éves Ilonkától a nagyapáig, vagy negyvenen. Rendezte Bozory Endre és Paulini Béla. Három este a megszokott sikerrel ment. Kipróbált produkció volt, de ujat már nem hozott.

A még ki nem próbált produkciót az ország legnagyobb színházába, a kétezernél több nézőt befogadó Városi Színházba /ma Erkel Színház/ tervezte, 12-13 falu népével, összesen 200-220 szereplővel. Vagyis vállalta azt, hogy rövid egy-másfél hónap alatt bejárja a fél országot, felkeresi a falvakat, kiválasztja a párokat és szóló-táncosokat, a dalokat és szokásokat, és mindezt megrendezve ország-világ elé bocsájtja. Paulini munkamódszerére és vállalkozókedvére kétségkívül jellemző ez a terv. De a nemzeti ünnep méltó műsoráért dr. Markos Bélának kellett vállalni a felelősséget. A döntés tehát az ő kezében volt. Megkértük, hogy írja meg erre vonatkozó életrajzi feljegyzéseit, hiszen mint hivatalfőnök és segítőtárs tanuja volt egy világsiker születésének, kibontakozásának. Feljegyzéseiből - özvegye szives engedélyével - idézzük az első gyöngyösbokréta születésére vonatkozó érdekes, korfestő adatokat:

"Bemutatkozása bevallom, nem sok jóval biztatott. Tétova tekintete s kissé lompos külseje olyan mindenből kikopott "szerkesztő urakra" emlékeztetett, - ilyenekkel hirdetési ügyekben sajnos elég sokszor

találkoztam, - akiknek utolsó reményük hogy valami szerény "üzletet" kössenek hivatalunkkal. De ahogy beszélt, amit mondott, az határozottan bizalomkeltő volt. Őszintén bevallotta, hogy még maga sem tudja, két kedvenc terve közül melyiket valósítsa meg: a csákvári paraszt-színjátzókat hozza-e fel Budapestre, vagy népi tánccsoportokat szervezzen-e azokban a falvakban, amelyekben megvan még a régi népviselet s élnek még az ősi táncok, énekek, szokások? A csákváriakkal vidéken már komoly sikerei voltak. A szóhajóhető falvak listája a zsebében van, de meg kellene győződnie, hogy a néprajzi emlékekből hol, mi maradt még fenn?

Idegenforgalmi szempontból a néprajzi bemutató látszott kívánatosabbnak. Gyakorlatilag azonban a csákváriak már kipróbált, kész együttese ígért biztosabb eredményt. Hosszas fontolgatások után mindkét terv párhuzamos megvalósítására tettem javaslatot Zilahynak. Kettős elhatározásban erősített meg, hogy Paulininek a szerényen számított készkiadások megtérítésén felül alig voltak személyesnek mondható anyagi igényei. Szavaiból meghatóan egyszerű és igaz lelkesedéssel áradt a falusiak iránti szeretet. Igyekezetében nyomát sem láttam a haszonlesésnek.<sup>12./</sup>

Paulini másnap reggel behozta azt a listát, amit az etnográfusok állítottak össze neki.<sup>13./</sup> Én Kölcsey Boriskát, a titkárnőt a telefonhoz ültettem, hogy sorra hívja fel azoknak a falvaknak a jegyzői hivatalait, ahol még néprajzi értékeket lehetett sejteni. Közöltem velük, hogy a főváros szentistvánnap ünnepségeiről van szó, s Paulini valamennyiökkel megbeszélte a szükséges részleteket. Azután sógorával, Szilárd Antallal beutazta a listájában szereplő tiz falut<sup>14./</sup> s kiválogatta a csoport tagjait. A csoportvezetők a helybeli tanítók, jegyzők, vagy lelkészek közül kerültek ki. Így született meg az a nagyhirű népi együttes, amelynek Paulini hosszas töprengés után a Gyöngyösbokréta nevet adta.<sup>15./</sup>

Egyidejűleg persze megindultak a csákvári parasztszínhátszók próbái is, s lázas szabás-varrás, festés kezdődött a Paulini-lakásban /Futó utca 50-ben, az öreg Józsefvárosban/, ahol Paulini Béla és bájos, kedves felesége sok ötlettel és művészettel fogtak hozzá az előadáshoz szükséges díszletek és jelmezek elkészítéséhez. Ekkor tudatosodott bennem, hogy új barátom nemcsak lelkes ember, hanem kivételes tehetségű rajzoló, festő és díszletező is.<sup>16./</sup>

Paulininek, igen helyesen, az volt az álláspontja, hogy a résztvevőket nem szabad tiszteletdíjban részesíteni, hogy ezzel még a látszatát is elkerüljük annak, hogy anyagi érdekből szerepelnek Budapesten. Érezzék megtiszteltetésnek, hogy meghívást kaptak a főváros szent-istvánnapi ünnepségeire, s legyenek a szó legnemesebb értelmében vendégeink. Ezért vállaljuk minden költségüket, /utazás, szállás, étellemezés/. Hogy pedig ne fizessenek rá e "megtiszteltetésre", bizonyos szerény összegű "költőpénzt" is folyósítottunk részükre.<sup>17./</sup> Mindenről részletes levélben tájékoztattuk a csoportvezetőket, megküldve számukra az utitervet, a vasuti jegyeket, s az elszállásolásra és étkezésre jogosító utalványokat. Az elszállásolás a közeli iskolákban és a Kivándorlók Házában, a Fiumei /ma Mező Imre/ uton volt, az étkezés a közeli kisvendéglőkben. A költőpénzt Budapesten kapták meg a résztvevők.

Mind a Gyöngyösbokréta, mind a csákváriak szereplését három napra irányoztuk elő. Ehhez képest három napra vettük bérbe a bokkrétások számára a Városi Színházat, a Köztársaság téren, illetve a Paulay Ede utcai színházat/. A Bokréta dalaihoz és táncaihoz zenei kíséretéről is kellett gondoskodnom, hiszen a tíz csoport közül csak a nagykállóiak hozták el saját zenekarukat. A többiek tőlünk várták a megfelelő cigánymuzsikát. Én természetesen a legkitünőbbre: régi, kedves barátomra, Radics Bélára bízom a dolgot, aki szíves-örömezt el is vállalta a szereplést.

Ilyen előzmények után köszöntött ránk 1931. szeptember 17-én. Augusztus 19-én reggeltől délig sorra érkeztek a csoportok, amelyeket az Idegenforgalmi Hivatal megbízottai fogadtak a pályaudvarokon.<sup>18./</sup> Onnan autóbusszal vittük őket szállásukra, majd egyenesen a Városi Színházba, ahol reggeltől késő délutánig folytak a próbák. Paulini emberfeletti munkát végzett. A színpadon minden másképpen hatott, mint otthon az iskolában, a kocsmában, vagy a legközelebbi alkalmas réten.<sup>19./</sup> S a színpadi "rendezésnek" meg kellett őriznie a jelenetek spontán, ösztönös egyszerűségét, vagy tapintatosan mellőznie kellett egy-egy olyan részletet, amivel némely tulzatosan lelkes tanító, jegyző, vagy tiszteletes igyekezett önhatalmulag "hatásosabbá tenni" a produkciót. A nagykállóiak szüreti "jelmezben" jöttek népviselet helyett. Baj volt egyik-másik esetben a dalokkal is. Volt olyan csoport, amely nem népdalt, hanem nótát hozott magával. Paulini sok jó tulajdonsága közül bizony hiányzott a népzenei műveltség. Ott lent, a falvekben nem tudott különbséget tenni az eredeti népdalok és a Dóczy- vagy Fráter-nóták között. Itt fenn Budapesten, a színpadi próbán pedig nem volt szíve ahhoz, hogy "megfossza" kedves parasztjait attól a kifogásolható nótától, amit olyan szeretettel - sajátjuknak vallottak! /Ekkor eszméltem rá, hogy a nép közé beszivárgó jó magyar nóta egyenes és jogos utóda is lehet a népdalnak.<sup>20./</sup>

Az első bokréta csoportok népzene-kincsestárában voltak kivételes értékek is, amelyek még a népzene-kutatók számára is meglepetést hoztak. Ilyen volt például a Kállai kettős nótája és szövege, amelyet a nagykállói tanítónak sikerült az ottani öregek emlékezte alapján feljegyezni. A Gyöngyösbokréta ihlette Kodály Zoltán a nagyszerű Kállai kettős megírására.<sup>21./</sup>

A próbákat elsötétített nézőtérrel állandóan figyelték a néprajzosok és népdalkutatók. Állandóan ott volt velünk Györffy István és

Gönyey Sándor, vagy Kodály Zoltán, Volly István és Kerényi György, s Paulini nagy izgalma megjelent egyszer egy rövid időre Veres Péter bácsi is. Sűrűn hangzottak el jogos kifogások, amelyeknek - ismerve Paulini érzékenységét, - bizony nagyon nehéz volt azonnali hatállyal eleget tennem.

Végül mégis összeállt valahogyan az esti előadás rendje, csak a zenei kísérettel maradtak még bajok: a kitűnő Radics Béla muzsikája sem ritmusában, sem harmóniáiban nem tudott megfelelni az igényeknek. Beigazolódott a közmondás, hogy "nem szokta a cigány a szántást". A harmonizálást csak a népzene kutatók kritizálták /Erről Radics Béla bácsinak az volt a meggyőződése, hogy "nincsen kérem fülük a magyar parasztoznak"/. De ritmus dolgában a falusiaknak is sok kifogásuk volt. A vita itt azon folyt, hogy úgy kell-e táncolni, ahogy a cigány huzza, vagy úgy kell a csárdást huzni, ahogy a falusiak táncolnak? Bizony, minden személyes befolyásomat érvényesítenem kellett, hogy a magát művészetében megbántottnak érző nagyszerű primást a Bokréta három estjére maradásra bírjam.

A Gyöngyösbokréta színes csoportjainak budapesti járás-kelése eközben érthető feltűnést keltett a városban.<sup>22.</sup>/Már az első estén "táblás házunk" volt, amiben nagy része volt annak is, hogy óvatos előrelátásból igen sok szabadjegyet osztottunk szét a Városházán.

Az előadásnak páratlan sikere és igen jó sajtója volt. A következő két napon a rádió is közvetítette az előadást. "Vattázásra" nem volt többé szükség.

A Kamara Színházban jól sikerültek a csákváriak előadásai is, s mindenki megállapíthatta, hogy a szentistvánhét világi programjának színvonala erősen emelkedett. Minthogy a külföldiek körében a Gyöngyösbokréta jutott a döntő siker, úgy határoztunk, hogy a jövőben a Bokréta-t kell tovább fejlesztett formában, a világi program legfontosabb produkció-

jává fejleszteniük... Paulini Béla és sógora, Szilárd Antal szorgalmasan járták a vidéket, hogy a következő esztendőre, a régiek mellé, minél több bokkrétás csoportot tudjanak beszervezni."

A sajtó a kezdettől nyomon kísérte a vállalkozást. Egy hónappal a Szent István hét előtt jelezte, hogy Paulinit megbizta a főváros a mintegy kétszáz főből álló népi dal- és táncsoport megszervezésével. Bemutatják a mártogatós, ugrós, kállai kettős, nyolclépéses csárdás, szakácsasszonyok tánca, különböző körtáncok, pásztortáncok, csapásolás és verbunk néven a táncaikat. 12 helyi rendező dolgozik odahaza, - és a helyi próbáknak csak egyetlen kötöttséget szabott Paulini, hogy "tizenkét méter hosszú és nyolc méter széles területen" próbáljanak, vagyis szokják meg a Városi Színház-i színpadi méreteket. Felsorolja a sajtó a felkészülő falvakat is, és kiemeli, hogy többszólamu kórusok is lesznek.<sup>23./</sup>

A bemutatót követő kritikák a legjobbak voltak, abban is, hogy valóban tárgyilagosan és részletesen tájékoztatták a közönséget, azokat főképpen, akik nem férhettek be, nem kaphattak jegyet a hatalmas nézőtérre: "Gyöngyös Bokréta. A magyar nóta, tánc és népviselet revüje a Városi Színházban." Bár délután 3 órakor zajlott le, és az esti főidőben pedig a Lili című operett volt műsoron,- mégis erről irtak bővebben az összes lapok. "Végre valahára igazi és valóban népi művészetet hoz Szent István napja... Soha ilyen tanulságos estét!...Szines, deli mezőkövesdieken kívül ott vannak a koppányszántóiak, akiknél méltóságteljesebben senkisémmé táncolja a csárdást... pompásruhájú püspökbogádiak, öcsényiek őseredeti menyasszonytáncukkal, Hortobágy csikósai, juhászaik, kanászaik, Kapuvár verbunkosa, az előtáncos hatalmas sarkantyujának pengése..., sellyeiek az általvetős csárdással, negykállóiak a történelmi remek kállói kettőssel, a boldogiak, szanyiak, tiszapolgáriak...És mint az egész este egyik legszebb élménye és egyuttal második tanulsága - a szentistváni gyermekkar háromszólamu vegyeskara /t.i. fiukból és lányokból áll/ egy pöttömnyi

karmesterrel/Tóth Péter 14 éves volt/ egyenes cáfolatául annak, mintha a magyar nép füléből hiányoznék a többszólamu éneklésre való hajlam: csupa muzikalitás ez a gyerekkórus, követendő példa. Már most a harmadik- és tán legjobban eső - tanulság: a zsufozt nézőtér viharzó tapssal, önkénytelen örömujjongása...Budapest, ez a cinikus világváros, ezen az estén felfedezte magyarságát."<sup>24./</sup>

"Meglepetésszerűen ért ez a sok váratlan gazdagság...színes, mozgó bonyodalom. Paulini kivételes szervezőtehetsége és biztos színpadi érzéke érvényesült."<sup>26./</sup> Az idei Szent István-nap olyan meglepetéssel szolgált, amilyennel soha szelőtt". És felemlíti a kritikus író, Kodolányi János az olasz és román példákat, akiknél szintén hasonló folklór-meglepetések tündökölnek. "A csoportok felvonulása a Városi Színház óriási színpadán a rendezőtől valósággal katonai szervezőképességet kívánt."<sup>27./</sup> Százezrek ünnepeltek a fővárosban, ebből több mint százezer vidékről jött fel, a szállodák megteltek, a vendéglők és kávéházak ötszörös forgalmat csináltak. Nem zavarta az országos ünnepséget még az sem, hogy a tiz éven át többször és viharos körülmények között átalakult Bethlen István-féle kormány, - éppen az ünnepnap reggelén véglegesen megbukott, és távozott helyéről...

"Gondolkodtató, hogy a jövőbe mutató, és szinte a későbbi Tóth Aladár-i gondolatokat tükröző legelmélyültebb kritikát egy nagyon öreg ujságíró írta, névtelenül, aki nem is volt jelen a bemutatón!... De talán éppen ezért tekinthetjük irását - mely ugyanabban a lapban jelent meg, ahol pár évvel később Tóth Aladár írta látnoki remekléseit Bartók és Kodály kibontakozó művészetéről - Pauliniról és az első Gyöngyösbokrétáról a napok alatt kialakult közhangulat tükrének, összefoglalásának: "A milleneum óta először esett meg velem ilyen furcsa dolog: tegnap este sajnáltem, hogy nem néztem meg azokat a falusi művészeket a Városi Színházban...párját ritkító művészeti munka és szenzáció volt. Ötven esztendő

az az idő, melynek lefolyására jól emlékszem. 1879-ben láttam megsemmisülni egy nagy várost /a szegedi árvízben!/ Fél századdal ezelőtti képeknek óriási tömege él emlékezetemben...kiket gyermekkoromban ismertem, nem látom a régi viseleteket, nem hallom a magyar beszéd régi hangját, ritmusát, más a lány, más a nőta, sőt más az emberek étke, más a bor, - nincs többé lagzi, nincs kárlátó és nincs paszita, ami kedvesség, szín és hangulat volt.. Most azonban megmutatták a Városi Színházban, hogy vannak még magyarok, akik úgy tudnak énekelni, hogy iskolába járhatnának hozzájuk a világhírű doni kozákok. Van még népviselet, amit tanítani lehetne az esztétikában. Még tud énekelni a magyar s a művészkedést olyan méltósággal mutatja be, amit hivatásbeli művész csak csodálni tud. "Lámpaláz?" - Ugyan! Hiszen azok a lányok, menyecskék, legények mind nagyon jól tudják, hogy ez a tánc, vagy ez a nóta, amit ők itt fenn a színpadon bemutatnak, azt még utánozni sem tudja senki azok közül, akik ott lenn ülnek a nézőtéren!...Bár ezzel alkalmasint megsértem: Paulininek életében alighanem ez volt a legnevezetesebb cselekedete. Huszonhét éve látom őt bolyongani a pesti világban anélkül, hogy csak egyszer is megtalálta volna a helyét. Eleinte piktor akart lenni vagy rajzoló, de nem azt cselekedte, hanem le akarta főzni a müncheni Simplicissimust. Aztán meséket akart írni a kicsiny és nagy gyerekeknek, - de az ősi mese-anyag félredobásával. Nem mondom, hogy nagyobb volt e műfajban, mint Andersen, de hiába is mondanám, Mindenesetre több mint figyelemreméltó volt minden, amit csinált és - sohasem boldogult vele. Aztán írt egy zenés játékot, a Hány Jánost, - "no, végre itt a siker!" - gondolta magában, de az élet oly kegyetlen, hogy egy vagy két vagy öt siker nem elég ahhoz, hogy az ember megéljen belőle, s a közönség még kegyetlenebb, mert ha észrevesz valakit, - siet elfelejteni! Hallom, hogy a felejthetetlen este után Paulini szónokolt a néphez, hogy ő ime már ötvenesztendőss lett és a közönség ugye, csak most kezdi látni, hogy ő kicsoda?...Hát kérem, micsoda beszéd ez? A



közönségnek mindegy, hogy az író vagy a művész hány esztendő, - az a kérdés, hogy az író vagy a művész mit produkál? Meg aztán, kedves Paulini kartárs, az író meg a művész kora nem a születésétől, hanem a halálától számítandó - visszafelé! Az, hogy mit csinált az író vagy művész eddig, egészen eltörpülő jelenség ahhoz képest, hogy mit fog csinálni még ezután? <sup>A</sup> volt-ra nem ad a közönség, /még a keresztény közönség sem/ semmit. Ne emlegessük tehát az éveinket, s legyen Ön tisztában azzal, hogy a közönségtől és e hazától nem lehet kapni egyebet semmit, mint amit belőle kikényszerítenek. A mostani nagy sikernek pedig kényszerítő ereje csak annyiban van, hogy módot és alkalmat kell adni Paulini Bélának arra, hogy azt, amit most pompásan csinált, még pompásabban folytathassa. Gyémántokat talált a porban...Miután bizonyos, hogy ő a megtalálós, a felfedező, kell vele csinálni valamit, mert csak ő tudja közkinccsé tenni azokat a szenzációs művészi értékeket, melyek előttünk eddig el voltak rejtve. Sejtelmem sincs, hogy ebben az ügyben kinek kellene intézkedni, de hogy történjék valami, arra figyelni mindenkinek kötelessége, akinek a magyar népművészet - nem Hekuba."<sup>28./</sup>

Paulini Béla 1940-ben, - a Bokréta tiz éves jubileumán - így emlékezett vissza az első bokrétásaira, "az örök rögtörők"-re: "És jöttek a parasztok, és nem csináltak egyebet, csak karéjban álltak, de valami végtelenül közvetlen és mégis öntudatos kiállással és csak eldalolták dalaikat, - de valami különös kedvességgel, dehogyis hangsúlyozva, hogy no, most "produkáljunk" - és csak eltáncolták táncaikat, - amelyeket szilajnak tudtunk - de igenis, nagy-nagy előkelőséggel.

Csak karéjba álltak és - este is a napba néztek..."<sup>29./</sup>

"Az első Gyöngyösbokrétát" természetesen nyomon követték a bíráló, javító, jobbitani kívánó végtelen viták, és hogy kibirta, legjobban mutatta életképességét. A viták ma is fel-fellángolnak, ami viszont bizonyítja utóhatását, nem tagadható értékeit, tanulságait."<sup>30./</sup>

Mi, akik a Gyöngyösbokrétát még láttuk, a helyszínen gyűjtöttünk, adatait feljegyeztük, néha segíthettük is értékmentő tevékenységében, - kötelességünknek érezzük a hiteles adatok feltárását, elsősorban a kortársak és saját feljegyzéseink alapján.<sup>31./</sup>

## J e g y z e t e k

1./ "Gyöngyösbokréta" néven azt a rendszerint visszatérő színházi látványosságot ismerjük, amely parasztszoportok tánc,- ének- és játékbemutatóiból állt Budapesten 1931- től 1944-ig, minden év augusztus 20-átáján. A néptáncon, népzene és szinpedi bemutatókon keresztül egy sajátos kulturális mozgalom bontakozott ki. Hatása a hagyományörzés szempontjából is jelentős, de abban is, hogy a magyar parasztság körében kulturális területen addig egyedülállóan nagyszámu tömeget mozgató meg. Nevezhetjük ezt a kulturális mozgalmat a kialakulóban lévő magyar néptáncmozgalom egyik legfontosabb szakaszának is." Pálfi Csaba: A gyöngyösbokréta története, Táncstudományi tanulmányok, Budapest, 1969-1970.125.o.

2./ Edvi Illés Jenő neves tájképfestő az 1920-30-as években.

3./ Paulini Béla 1881-ben született Csákvárott. 1891-1899-ig gimnazista Székesfehérváron. 1900-ban beiratkozik a Műegyetem gépészmérnöki karára, néhány találmányát szabadalmaztatja. De közben törzsvendég a Rákóczi ut és Szentkirály utca sarkán álló egykori Balaton Kávéház író- és művészasztalánál, cikkei és rajzai jelennek meg a lapokban. Megfordul Münchenben is, a festőakadémián, közben a Simplicissimus vicclapot tanulmányozza. 1912 táján idehaza a Fidibusz című, meglehetősen frivol élclapot szerkeszti. Egy politikai élű karikatúrája miatt úgy véli, egy időre jobb ha ismét elhagyja az országot. 1914-ben, 33 éves korában, Emlékirataim címen humoros önéletrajzot ad ki. 1915-ben - a világháború közepén - haza kell jönnie, viszik az orosz harctérre. Onnan visszatérve kapcsolatba kerül Czabán Samuval, a forradalmár vidéki tanítóval, az első Tanácsköztársaság tanügyeinek szocialista szervezőjével. További életrajzi adatait jelen cikkünk tárgyalja.

4./ "Legyetek okosabbak, mint az emberek" c. írás szerzője Benkőné Bartha Ilona, a Magyar Nemzet cikkírója, 1976.III.23.-án hívta fel figyelmünket Paulini Béla eddig ismeretlen gyermekklapszerkesztői tevékenységére.

5./ Az 1920-as évek folklór-mozgalmainak feltárása még korántsem teljes, lásd a napilapok, folyóiratok hirdetését, továbbá Pálfi 1951, 1953 évi kéziratos tanulmányát, 1969-ben közreadott idézett művét, és Gönyey Sándor: A Gyöngyösbokréta története c. kéziratos tanulmányát az Országos Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában, EA 5771. jelzettel. Adataink egy részét innen vettük, de helyesbitettük is saját feljegyzéseink alapján.

6./ Pesti Napló, 1929.V.

7./ Kodály Zoltán: A csákvári földmives színészek Hány János-áról. Nyilatkozat, Budapesti Hírlap, 1929.dec.12. Ujra közli a Visszatekintés, 1964.II.484.

8./ Györffy István: Néphagyomány és nemzeti művelődés, 1939. Nagy feltűnést keltő és nemzeti ellenállásra indító könyvecske egyik iránytűje lett a Györffy-kollegistáknak.

9./ I. vagyis Szent István király augusztus 20-i névnapja "nemzeti ünnepé" emelése visszanyulik az 1700-as évekre. István király bebalzsamozott keze, a "szent jobb" 1771-ben került vissza Magyarországra Dalmáciából, ahová talán IV.Béla menekítette és Mária Terézia rendelte el, hogy Budán minden év augusztus 20-án ünnepélyes körmenetben hordozzák meg a királyi palotából a Mátyás templomig. 1763-ban kezdte írni kéziratos kántorkönyvét Kovács István, Dőr községben, Pannonhalma közelében, és ebben tünt föl először az "Ah hol vagy magyarok tündöklő csillaga" kezdetű népének, melyet ismeretlen szerzője valószínűleg 1771-ben írt. Az ének a Dunántulról Erdélyig, Moldováig, sőt az óceánon tuli magyarokig közkedvelt és elmaradhatatlan kísérője lett a szentistvánnapi egyházi ünneplésnek. A világi

látványosságok pedig Buda, Pest és Óbuda várossá válásával gazdagodtak. Bővebben ld. Gábor Gyula: A Szent István napi ünneplés története, Budapest, 1900.

10./ Dr.Zilahy Dezső az 1920-as évek derekán kialakuló Székesfővárosi Idegenforgalmi Hivatalnak volt első vezetője, Kovácsházy Vilmos pedig a fővárosi tanács részéről a felettese.

11./ Dr.Merkos Béla /1893-1974/ jogi tanulmányokat végzett, 1915-től fővárosi tisztviselő, Bárczy István polgármester egyik titkára. 1921-1927-ig a Kereskedelmi Bank tisztviselője. Ezután husz éven át a Székesfővárosi Idegenforgalmi Hivatal igazgatója, dr.Zilahy Dezső mellett annak helyettese, majd önálló vezetője 1946-ig. Nyugdíjba vonulása után is egyéb idegenforgalmi helyeken dolgozott 1951-ig. Külföldön is elismert kiváló szakember volt, aki minden üzleti szemponttól mentesen, értékes szórakoztatással, kedvező utaztatással, gondos elszállásolással és kiszolgálással, kitűnő propagandával vonzotta Budapestre a két háboru között a világszerte fellendülő idegenforgalmat. A Szent István napi "nemzeti ünnep" köré ügyesen csoportosított "ünnepi heteket", ezzel meghosszabbította a külföldi vendégek itt tartózkodását. Döntő szava volt a Gyöngyösbokréta sorsában.

12./ Miután a Gyöngyösbokréta rendszeres szervezését elvállalta, a fizetése havi 200 forint volt hosszú ideig, vagyis egyenlő a legszerényebb kezdő tanári fizetéssel.

13./ Az "első Gyöngyösbokréta" már felölelte az ország három jellegzetes zenedialektikus-területét, melyeket Bartók állapított meg: a Dunántúlt, a Felvidéket és az Alföldet. Erdélyt, - ahol Vikár, Bartók, Kodály, Lajtha a legértékesebb népzeneinket gyűjthette - már természetesen nem. A teljesre való törekvésben Paulininek leghűségesebb segítőtársa volt az erdélyi származású dr.Gönyey Sándor néprajzi muzeumi kutató, aki sokat utazott Paulinivel, jegyzetelt, fényképezett, sőt először készített néprajzi

táncfilm- felvételt Magyarországon.

14./ Elírás, a helyes értelmezése: 13 helységből érkeztek szereplők az első bemutatóra, de csak 10 képből állt a jelenetsor, ugyanis a pásztorok-mindössze egy, két, három férfitáncos Hortobágyról, és még néhány helységből - egyazon szinpedi képben álltak ki. Ez a megoldás hagyományossá vált.

15./ Felmerült ilyenféle név is: "Ispilángi rózsa". Paulini szerencsére elvetette. Ugyanis ezt a népszájon alakult "magyar" szót Vikár Béla a német gyermekdélből származtatja: Ich spiel' ein... utalva a gyermekjátékok régi európai közösségére. Simonyi Zsigmond megvédi az ispiláng-ot, és a "kis pilléncs"-ból, azaz kis lepke-láng szóból származtatja. Mindenesetre vitás és hálátlan név lett volna! Viszont a Gyöngyös Bokréta, később egybeírva: Gyöngyösbokréta abban is szerencsés választás volt, mert mindenféle nyelvre kitűnően fordítható: Perlenstrauss, Mazzo di Perle, Bouque de Perles, Pearly Bouyuet plakátok, prospektusok csakhamar ellepték Európát, sőt Amerikát is.

16./ A csákvári földműves színjátszók díszletei között volt posztórátétes kulissza és háttér is, például egy falusi utcacérszlet. Meglepően jól mutatott. Házilag készültek a jelmezek is, a falusi darabok ötletes, sokszor tréfás alkalmazásával, amint ez a népi játékokban is szokás.

17./ A napi költőpénz megfelelt egy "napszám"-nak, a nyári főmunkák idején 1-2 pengő volt.

18./ A bokrétások hajnalban, vagy éjjel indultak falujukból kocsin az állomásra, III osztályu fapadoson a fővárosba érkeztek reggel. Álmosan, málhákkal, hiszen pompás ruháik legszebb darabjait kofferben, katonaládában hozták és csak a szereplésre vették fel. Paulini a pályaudvari fogadásukat jóhumoru sógorára és megbízható színészbarátaira bízta: Szilárd Antal,

Szőke Kálmán színész-tanár, Gáti Károly, Péter Tivadar és Szabó Ferenc kitűnő, de abban az időben gyakran állástalan színészek várták a 20-24-es csoportokat a Keleti, Nyugati vagy Déli Pályaudvaron. A Bezerédi utcai iskolában egy-egy tenteremben szelmezsákokon kapott szállást a csapat. Megjelent közöttük Paulininé Szilárd Rózsika, akit édesanyjukként tiszteltek a falusi leányok, menyecskék. Idesereglettek a pesti rokonok, itt szolgáló katonafiúk, a népdal- és himzés minta-gyűjtő tanárok, tanárnők, és zsongott az iskolafolyosó a vidékiekkel barátkozó pesti nép sergétől. Itt készültek fonográffelvételeink is. A táncfilmzésre kivittük a bokrétás csoportokat a Néprajzi Múzeum udvarára, ahol zavartalanul filmezhettünk a napfényben.

19./ Paulini levélben megírta, vagy szóban megadta a Városi Színház színpadának a pontos méreteit, és ugyanekkor területen próbálták a szereplők már otthon is a táncaikat. Érdekes és jellemző mondás volt, hogy "Tizenhat táncossal megtöltöm a világ legnagyobb színpadját is." De nem szabadtérre gondolt, attól óvta, védte bokrétásait, ugyanis sok-sok előadást elmosott volna a magyarországi augusztusban sűrűn bekövetkező esős-szeles, hűvös idő..

20./ Mint a Bokréta zenei ellenőre, a nem-népdalok kiszűrője, gyakran magunk is elfogadtuk ezt a megállapítást, kivált olyankor, amikor már a népies műdalt kikezdte, megbontotta, variálta a népszáj, vagyis érvényesült azon a Bartók-i meghatározás, hogy "népdal az, amit sokan és sokáig énekelnek, és eközben változatai, variánsai keletkeznek." Tehát a népszáj köztulajdonnak érezte, pl. gróf Festetics Leó - Arany János: Kondorosi csárda mellett /1857/ dalát, melyből friss lett: Elszaladt a kuli tehén... Elszennyezett a zsebkendőm...

21./ A Kállói kettősnek tudtunkkal egyetlen fonográffelvételét is a gyönyösbokrétásnak köszönhetjük. 1934 augusztus 16-án Szabó Sándor 30

éves bokrétás énekelte fonográfba. Erről készült Kodály Zoltán lejegyzése is 1937-ben, amikor a Kállói kettős három élő dallamát feldolgozta zongorára, megjelent a Gyöngyösbokréta c. albumban, négy nyelvű kiadásban, mely hamar elfogyott. Ezt használta fel 1951-ben is, amikor megírta ének-zenekarra az un. nagy Kállai kettősét, bemutatta az Állami Népi Együttes, Csenki Imre vezényletével.

21./ Szokássá vált, hogy a bokrétások augusztus 18-19-én a déli órákban a színháztól a Városháza udvarára vonultak, végig a legforgalmasabb utakon: a Rákóczi ut, nagykörut, sugárut, kiskörut érintésével. Aratókoszort vittek, és átadták a vendéglátó városi tanácsnak. Közben felharsant a cigányműzsika és ének: "Már mi nálunk babám...Alacsony a csárda mestergerendája, Letörik a babám, letörik a babám gyöngyösbokrétája..."

22./ Magyarország, 1931. VIII.19.

23./ Pesti Napló, 1931.VII.19. Vagyis egy hónappal az előadások előtt már tájékoztat a sajtó a bokrétások többszólamu kórusairól is, ami a néprajzosok körében természetesen ellenállást váltott ki. Pedig egy haladó szellemű mozgalom visszhangja, eredménye mutatkozott ebben. Kodály Zoltán: Gyermekkarok c. nagyhatású cikke másfél évvel előbb jelent meg, 1929-ben a Zenei Szemlében. Hubay Jenő 1923 februárjában a Petőfi kantatájában, Kodály ugyanazon év novemberében a Psalmus Hungaricusában gyermekkart szerepeltet óriási sikerrel. Kodály népi ihletésű gyermekkórust irt Boros Endre tanár Wesselényi utcai polgáristáinak, és ők lettek a feltörő kos, a Lengyel László, a Süket sógor és a Villó bemutatói, s követték őket a fővárosi iskolák legjobbjaiból alakult 100-200 sőt 300 tagu gyermekkórusok. A Zeneakadémián kétszer-háromszor kellett megismételni nagversenyeiket. Többszólamu, új szellemű gyermekkarokat kívánt a közélet. Ilyenképpen lett kirobbanó sikere a Bokrétában is a szentistváni gyermekkarnak, bár mindössze 20-25-en voltak. De az 1920-as évek buda-



pesti polgáristái, uttörő gyermekdalosai már ott tapsoltak nekik. Paulini jó megérzésére vall, hogy helyet adott az első Bokkrétában a gyermekkarnak.

24./ Pesti Napló, 1931. VIII.20. F.I.= Fazekas Imre kiváló, tapasztalt színházi kritikus, a lap munkatársa.

25./ Budapesti Hirlap, 1931. VIII.22.

26./ Pesti Napló, 1931. VIII.20. Kv.jelzéssel.

27./ Délibáb, 1931. VIII.27.

28./ Tápay Szabó László /Szeged 1877 jun.20. - Bp.1941 máj.18/ ujságíró, író. A Pesti Naplóban az un. "csillagos cikkei" művelődéstörténettel foglalkoztak.

29./ Hagyomány szava, 1940. XI. 8.o. Idézet a tiz éves jubileumra megjelent Gyöngyösbokréta c. könyvecskéből, Paulini előszava a "Gyöngyösbokréta története dióhéjban", Richter Piroska rajzaival, Budapest Székesfőváros kiadása, 1940.

30./ Kokas Kálmán: A tizéves Gyöngyösbokréta, Magyar Lélek, 1940. VIII.

A Szenyi Bokréta vezetője kezdetől fogva mindvégig részt vett a bokkrétás bemutatókon, jól emlékezett az első szereplőkre is: Szany, Kapuvár, Koppányszántó, Püspökbogád, Mikófalva, Hortobágy, Öcsény, Szentistván, Sellye, Nagykálló, Mezőkövesd, Boldog és Tiszapolgár volt jelen. Viszont éppen ő állapította meg, hogy ma már a saját falujában is téves adatok vannak köz tudatban, szóban, sőt könyvben kinyomtatva, így a Győr-Sopron-megyei Idegenforgalmi Hivatal 1975. évi tájékoztató könyvecskéjében is. A bokkrétások által gyűjtött, feltárt és bemutatott népköltészeti anyag, népviselet sokszor már a harmadik generáció kezén forog, gyakran bizony meghamisítva, torzítva, beleköltve oda nem tartozókat.

31./ Pálfi Csaba 1951. és 1953. évi kéziratos tanulmányai, szakdolgozat az Egyetemi Néprajzi Intézetben, Vitányi Iván: A magyar néptáncmozgalom tör-

ténete, Budapest, 1964. 20-26.o.

32./ A pontos adatfeltárás, anyagközlés reálisabb képet ad a mindmáig ható és szerteágazó mozgalomról. Rejtve, vagy feltárva még az iskolákban is kimutathatók a hatásai. Az anyagot első közlésben, - a helységek szerint csoportosítva - a Táncművészeti Dokumentumok-ban kívánjuk közreadni. Az első közlés az 1976-os kötetben található.

#### How the Pearly Bouquet Movement Started

István Volly

After the First World War all over the world tourism began to develop enormously. Curious people visited faraway countries and paid with valuable currencies. The impoverished European countries needed this very much. The tourists looked for attractive specialities. At some places they found it in folklore shows where peasants in their national costumes performed on the stage their folk songs, their traditional customs and their dances.

In the twenties and thirties also at several parts of Hungary folklore shows were arranged, initiated by village teachers or other members of the local intelligentsia. -- These intentions were then, from 1931 on, united by Béla Paulini, the versatile artist, designer, author-editor and stage director. It may be mentioned here that he wrote the text of the musical play, "János Háry" to which Zoltán Kodály composed first only some song interludes, but later he accomplished the entire score of this work which has earned world fame since.



