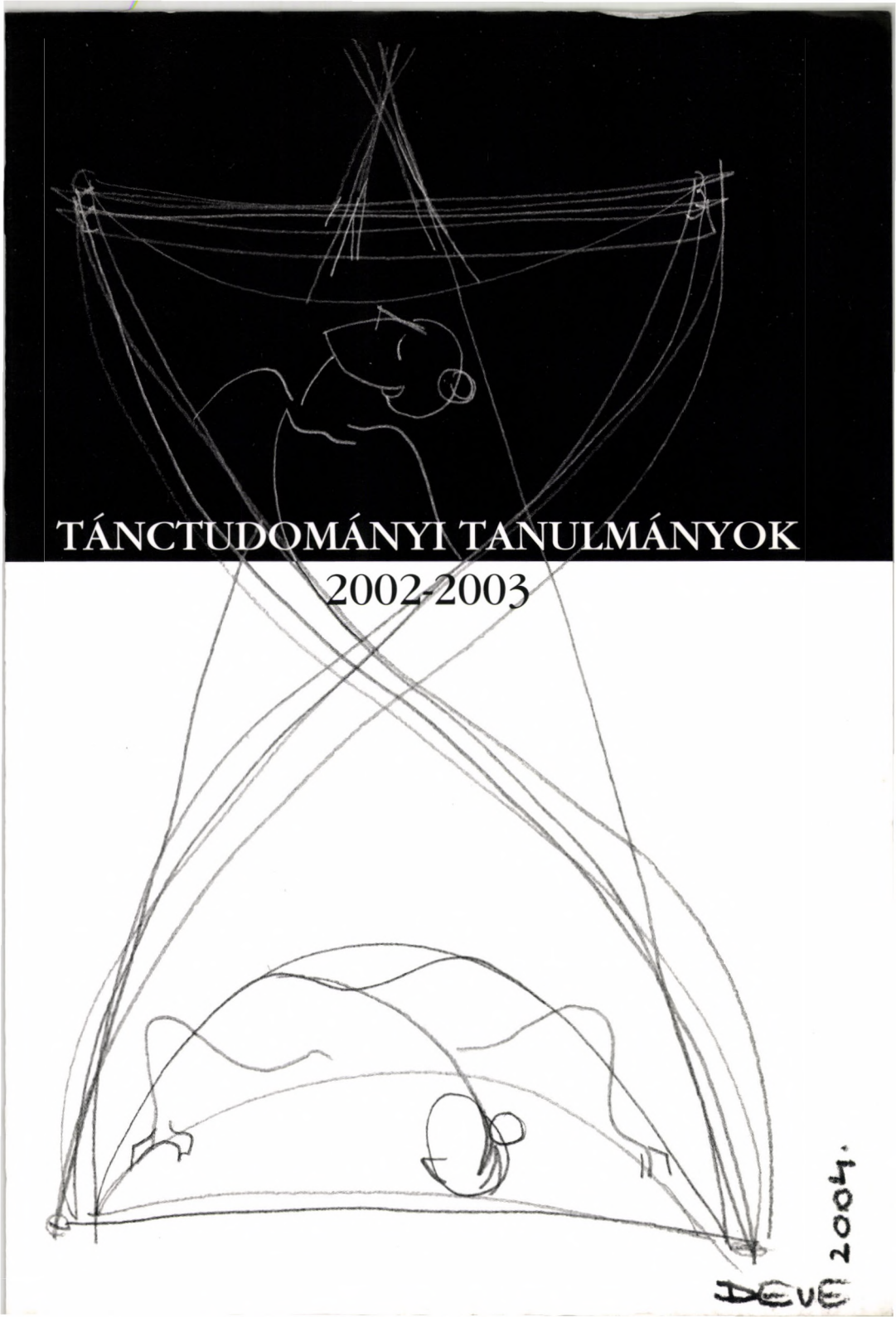


TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

2002-2003

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK
2002-2003

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 2002-2003

A KÖTETET SZERKESZTETTE: KŐVÁGÓ ZSUZSA

Budapest, 2005

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 2002-2003

ISSN 0564-8335

Copyright © Magyar Tánctudományi Társaság 2005

A KÖTETET SZERKESZTETTE:

KŐVÁGÓ ZSUZSA

Fenyves Márk (technikai szerkesztő)

A kötet borítóján Devecseri Veronika grafikája

Minden jog fenntartva.

Ezen könyv semmilyen része, semmilyen formában nem sokszorosítható akár fénymásolatban, akár elektronikus vagy mechanikai úton, ide értve az információtároló vagy visszakereső rendszereket a copyright tulajdonosok és a jelen mű kiadójának írásbeli engedélye nélkül!

MAGYAR TÁNCTUDOMÁNYI TÁRSASÁG KIADVÁNYA

1014 Budapest, Színház u. 1-3.

Titkárság: 1077 Budapest, Rottenbiller u. 31.(Mozdulatművészeti Stúdió)

http://www.magyartanctudomany.hu

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

Nemzeti Kulturális Alapprogram

A kiadvány a NKÖM-Nemzeti Kulturális Alapprogram Táncművészeti Szakkollégium támogatásával készült.

TARTALOMJEGYZÉK

A TÁNC VILÁGNAPJÁRA 7

TARTALMI ISMERTETŐ 9

PEDAGÓGIA 13

ANTAL LÁSZLÓ: A /NÉP/ TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉS EGY LEHETSÉGES MODELLJE 15

I. A KORSZERŰ HAGYOMÁNYRÓL ÉS A TANANYAGTARTALOMRÓL 16

II. A TANTÁRGYPEDAGÓGIA RENDEZŐELVE 18

III. A (NÉP) TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉS ÉS HÁROM MODELLJE 19

IRODALOMJEGYZÉK 29

PONGOR ILDIKÓ: A FELSŐTEST SZEREPE A KÉPZÉSBEN 31

BEVEZETŐ 29

I. A TEST GAZDÁJA A TÖRZS 31

II. A FELSŐTEST TUDATOS KIDOLGOZÁSA ÉS HASZNÁLATA A KLASSZIKUS BALETT OKTATÁSÁBAN 33

III. OKTATÁSELMÉLETI SZEMPONTOK ÉRVÉNYESÍTÉSE 38

IV. A KÉPESSÉGFEJLESZTÉS JELENTŐSÉGE 40

V. KÉPESSÉGFEJLESZTÉS A KLASSZIKUS BALETT KÖVETELMÉNYEI SZERINT 42

FELHASZNÁLT IRODALOM 47

TÁNCTÖRTÉNET PUBLICISZTIKA 49

PESOVÁR ERNŐ: ELŐSZÓ EGY TÁNCTÖRTÉNETI KIÁLLÍTÁSHOZ - HÁROM A TÁNC 51

HÉZSŐ ISTVÁN: HÁROM TÁNCKRITIKUS 53

ANDRÉ LEVINSON 55

EDWIN DENBY 60

ARLENE CROCE 65

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS TOVÁBBI OLVASÁSRA JAVASOLT MŰVEK 73

FENYVES MÁRK: DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN - A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZETI ISKOLÁK VITÁI 75

A HÁBORÚ ELŐTT 75

A HÁBORÚ UTÁN 78

A „BETILTÁS" 93

A „TILALOM KORA" 101

A TILALOM KORSZAKA UTÁN 103

PÁLYAKEZDŐ KUTATÓK PEDAGÓGUSOK 107
SZABÓ ÁGNES: FLAMENCO - EGY PÁRATLAN ZENE- ÉS TÁNCMŰVÉSZET ANDALÚZIÁBÓL 109
GITANOS 115 111
AL ANDALUZ 113
GYARMATOSÍTÁS 115
A FLAMENCO TÖRTÉNETE 116
A FLAMENCO TÁNCTECHNIKÁJA 119
A FLAMENCO MA 131
FELHASZNÁLT IRODALOM 133
POVÁZAI ZSUZSANNA: SZIGETI KÁROLY MAGYAR VERBUNK C. KOREOGRÁFIÁJÁNAK FORMAI ELEMZÉSE 135
I. A 60-AS ÉVEK NÉPTÁNCMŰVÉSZETÉNEK ÁTTEKINTÉSE 135
II. A NÉPTÁNCMŰVÉSZET MŰFAJAI 136
III. SZIGETI KÁROLY VÁZLATOS ÉLETÚTJA A „MAGYAR VERBUNK"-IG 137
IV. A MAGYAR VERBUNKRÓL MEGJELENT ÍRÁSOK 138
V. A „MAGYAR VERBUNK" 141
VI. A TÁNC ELEMZÉSE 142
VII. A TÁNC SZERKEZETE 152
IRODALOMJEGYZÉK 154
FOLKLORISZTIKA 155
RATKÓ LUJZA: NŐI SZEREPEK A MAGYAR NÉPTÁNCHAGYOMÁNYBAN 157
A NŐ A MAGYAR TÁNCHAGYOMÁNYBAN 159
NŐI SZEREPEK A MAGYAR NÉPTÁNCHAGYOMÁNYBAN 161
I. A NŐ MINT A NŐI PRINCÍPIUM MEGTESTESÍTŐJE 162
II. A NŐ MINT EGYENRANGÚ FÉL 165
III. A NŐ MINT ALÁRENDELT FÉL 167
ÖSSZEGZÉS 171
IRODALOMJEGYZÉK 176
ÓNODI BÉLA: EGY OLTÉNIAI CĂLUŞ VIZSGÁLATA 179
I. A CĂLUŞRÓL ÁLTALÁBAN 179
II. CĂLUŞ EGY OLTÉNIAI FALUBAN 181
III. A GYŰJTÖTT CĂLUŞ TÁNCAI 191
IRODALOMJEGYZÉK 195

A TÁNC VILÁGNAPJÁRA

Mostanában szeretjük ünneppé avatni az emlékezést.

Nem a magunkét, hanem az emberiség történeti emlékezetét, mert úgy érezzük, hogy múlt megkérdezése nélkül nincs igazi válasz a jelen kérdéseire, és nem tudjuk, hogy hol tartunk. Különösen áll ez a művészetekre. Az utóbbi évtizedekben szinte minden szakma, minden társadalmi szféra, minden művészet kezd erre ráébredni, és magának világnapot választani, amelynek az alapgondolata a közösségi érzés, az egyetértés. Ezt ma globális konszenzusnak mondanánk, ami egy negyed századdal ezelőtt, pontosabban 1981 nyarán még nem volt divat. A Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) Táncbizottságának madridi ülésén azonban mégis felmerült a kérdés, hogy vajon miért nincs a táncnak is világnapja, ami gondolatilag és érzelmileg összefogná a nemzetközi tánctársadalmat. Hosszas eszmecserék után J. G. Noverre - a nagy tánc-reformátor - születésnapja mellett döntöttünk, ami április 29-én van. Érdemes visszalapozni arra, amit írt, nevezetesen, hogy ne csak táncoljunk, hanem közöljünk is valamit a mozdulatokkal, legyen a balettnek mondanivalója. Azt is mondta, hogy ne a műsorfüzetben magyarázzuk meg azt, amit közölni akarunk - ha van üzenetünk, - hanem legyen a balett olvasás nélkül is érthető.

A Tánc Világnapjának azonban van egy másik üzenete is, különösen az úgynevezett modern vagy kortárstánc korában. Fogadjuk el azt, hogy mindenki más, mint a többi, hogy nincs két egyforma ember, két egyforma táncos a világon és, hogy ettől a sokféleségtől lesz a világ izgalmas, érdekes és gazdag. És ebben a tarka világban a tánc tudományos vizsgálata a Tánctudományi Társaság feladata. A világnap madridi gondolatában még az is benne van, hogy ki kell emelni a táncot abból a kissé mellőzött helyzetből, amelyben számos ország tartja. Ez persze azt is jelenti, hogy a kormányok ne csak dicsérő szavakkal becsüljék meg, hanem komoly anyagi támogatással is, mert a tánc a legemberibb művészet, hiszen nem kell hozzá semmilyen eszköz - se vászon, se ecset, se kő se agyag, se hangszer, se betű, - hanem csupán maga az ember. És ha a táncot értékeljük, akkor ez embert értékeljük. És a tánctudománynak ez is feladata.

Budapest, 2005. április

Dr. Dienes Gedeon

Magyar Tánctudományi Társaság - tiszteletbeli elnöke

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK 2002-2003
TARTALMI ISMERTETŐ

ANTAL LÁSZLÓ: A (NÉP)TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉS EGY LEHETSÉGES MODELLJE

A szombathelyi Berzsenyi Dániel Pedagógiai Főiskola docense és a Magyar Táncművészeti Főiskola szombathelyi kihelyezett tagozatának vezetője pedagógiai tapasztalatait összegzi. A közoktatás rendszerében alap- és középfokú oktatásban helyet kapott gyakorlati táncoktatás, illetve a művészeti nevelés problémaköréről felvázolt modell továbbgondolására késztető tanulmány. Figyelmünket felhívja a buktatókra, a félresiklás veszélyeire is.

LÁSZLÓ ANTAL: A POSSIBLE MODEL OF USING FOLK DANCE IN EDUCATION

The author, Reader of the Teacher Training College Dániel Berzsenyi at Szombathely and head of the Extended Section of the Hungarian Dance Academy also at Szombathely sums up his experience in teaching. The model outlined in this paper gives food for thought about

the problems of practical dance teaching and artistic education recently introduced in the elementary and intermediate levels of public education. The author also calls attention to difficulties and to the dangers of fiascoes.

PONGOR ILDIKÓ: A FELSŐTEST SZEREPE A KÉPZÉSBEN

Az Operaház Kossuth-díjas, Kiváló Művész balerinája balettmesterképző tanulmányainak befejezéseként írta szakdolgozatát a Magyar Táncművészeti Főiskolán. Dolgozatának rövidített változatát adjuk közre, amelyen átüt egy gazdag táncospálya szakmai tapasztalata, s a megújulásra kész, a jövendő táncos nemzedéket segíteni kívánó, elhivatott művész-pedagógus szakmai igénye és alázata.

ILDIKÓ PONGOR: THE ROLE OF THE UPPER TORSO IN TRAINING

This is a shortened version of the thesis of a Kossuth Prize winning ballerina and Eminent Artist of the Budapest Opera, written for her degree in balletmaster training at the Hungarian Dance Academy. It contains the ideas and advice of a personality of wide professional experience, wishing to promote the evolution of the young generation of dancers, in compliance with artistic requirements and modesty.

PESOVÁR ERNŐ: ELŐSZÓ EGY TÁNCTÖRTÉNETI KIÁLLÍTÁSHOZ - HÁROM A TÁNC

Az évszázadokat átívelő képzőművészeti kiállítást megnyitó „elöljáró" beszéd közreadásával a Magyarországon ritka tánc és művészettörténeti eseményre emlékezünk.

ERNŐ PESOVÁR: DANCE ILLUSTRATIONS IN HUNGARY IN 1686-1940

The author's speech opening an exhibition of dance illustrations in fine arts covering several centuries, a rare event in Hungary's dance life.

HÉZSŐ ISTVÁN: HÁROM TÁNCKRITIKUS

A Hollandiában élő jeles tánctörténész a 20. századi tánckritika-írás meghatározó személyiségeinek - André Lavinson, Edwin Demby és Arlene Croce-nak - pályaképét rajzolja meg. Esztétika-kritikatörténet tanításában hézagpótló mű.

ISTVÁN HÉZSŐ: THREE DANCE CRITICS

The author, eminent dance critic living in the Netherlands, adumbrates the careers of three dance critics of the 20th century - André Levinson, Edwin Demby and Arlene Croce. It is a long-needed paper in teaching the history of aesthetic criticism.

FENYVES MÁRK: DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN - A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZETI ISKOLÁK VITÁI

A fiatal előadóművész-koreográfus dokumentumgyűjteménye azt a tánctörténeti periódust mutatja be - jegyzőkönyvekben rögzített viták, hivatali értekezések nyilvánossá tételével -, amelynek során hosszú időre megpecsételődött a hazai modern tánc sorsa. A közreadott, sokszor szenvedélyes megnyilvánulások érzékeltetik a különböző nagyhírű iskolák szemléletbeli különbségeit. A szerző igyekszik megőrizni pártatlanságát, a következtetések, etikai, esztétikai vélemények kialakítását az olvasóra bízza.

MÁRK FENYVES: DEBATES OF THE ART-OF-MOVEMENT SCHOOLS IN HUNGARY AS REFLECTED IN DOCUMENTS

The collection of documents of the young Hungarian choreographer and performer - by publishing contemporary documents, debates registered in minutes, official reports - describes a period in dance history when the fate of modern dance in Hungary was sealed for several decades. The manifestations published (often couched in rather passionate words) reveal the differences in the opinions of the well-known schools. The author is doing his best to preserve an objective approach allowing the reader to draw instructive ethical and aesthetic conclusions.

SZABÓ ÁGNES: FLAMENCO - EGY PÁRATLAN ZENE- ÉS TÁNCMŰVÉSZET ANDALÚZIÁBÓL

Társastánc-pedagógus hallgatóként írta szakdolgozatát a szerző az 1990-es évek végén. Dolgozatában a stílus kialakulásának rövid áttekintésén túl kiemelkedően értékes a tánctanítás módszertana. Válogatásunkban fontosnak éreztük, hogy a társastánc terénumából is megjelentessünk fiatal szerző munkáját.

ÁGNES SZABÓ: FLAMENCO - UNPARALLELED MUSICAL AND DANCE ART FROM ANDALUSIA

This is the author's thesis for a degree in social-dance teaching written in the late 1990-ies. After a short survey of the development of the flamenco style she suggests an interesting methodology of teaching dance.

It was the editor's intention to give an example of how young researchers study social dances.

POVÁZAI ZSUZSANNA: SZIGETI KÁROLY MAGYAR VERBUNK C. KOREOGRÁFIÁ-JÁNAK FORMAI ELEMZÉSE

Az objektív-analitikus műelemzés kiemelkedően szép példája a Magyar Táncművészeti Főiskola néptánc-pedagógus hallgatójának szakdolgozata. Munkájában nemcsak a magyar koreográfiai irodalomban határkőként is számon tartott kompozíciónak állít emléket, hanem azt is bizonyítja, hogy analitikus elemzés csak alapos kinetográfiai ismeretek birtokában végezhető, s e tudás néptáncpedagógusainknak megadatik.

ZSUZSANNA POVÁZAI: A MORPHOLOGICAL ANALYSIS OF KÁROLY SZIGETI'S CHOREOGRAPHY - HUNGARIAN RECRUITING DANCE

This thesis of a student for her degree in folkdance teaching at the Hungarian Dance Academy is an outstanding example of objective analysis. It is not only a description of an important milestone in Hungarian choreographic art but also proves that a correct analysis can only be achieved by means of kinetographic skills available to our folkdance teachers.

RATKÓ LUJZA: NŐI SZEREPEK A MAGYAR NÉPTÁNCHAGYOMÁNYBAN

A jeles etnográfus-koreográfus-pedagógus a „tradicionális" kulturák sajátosságaira épülő megközelítési mód alkalmazásával közelít vizsgálata tárgyához, a pejoratív értelmű „feminizmus" mellőzésével.

LUJZA RATKÓ: FEMALE ROLES IN HUNGARIAN FOLK DANCE TRADITIONS

The eminent ethno-choreo-pedagogue approaches the subject by using a method based on the characteristics of "traditional" cultures without recurring to the term "feminism" which has a depreciative undertone.

ÓNODI GÁBOR: EGY OLTÉNIAI CĂLUS VIZSGÁLATA

A fiatal etnográfus-koreográfus az olténiai Optas Magurában 1999-ben filmre vett gyűjtés alapján készítette el a gyógyító, védelmező, termékenységhozó táncos-dramatikus rítus elemzését. A tanulmányt gazdag kép, zenei és kinetográfiai melléklet illusztrálja illetve értelmezi.

GÁBOR ÓNODI: A STUDY OF THE OLTENIAN CĂLUS

The young ethno-choreographer used the recordings made in Optas Magura for analysing the healing, protective and fertility-promoting dramatic dance ritual. The rich material of pictures, music and kinetography contributes to the correct interpretation of the recordings.

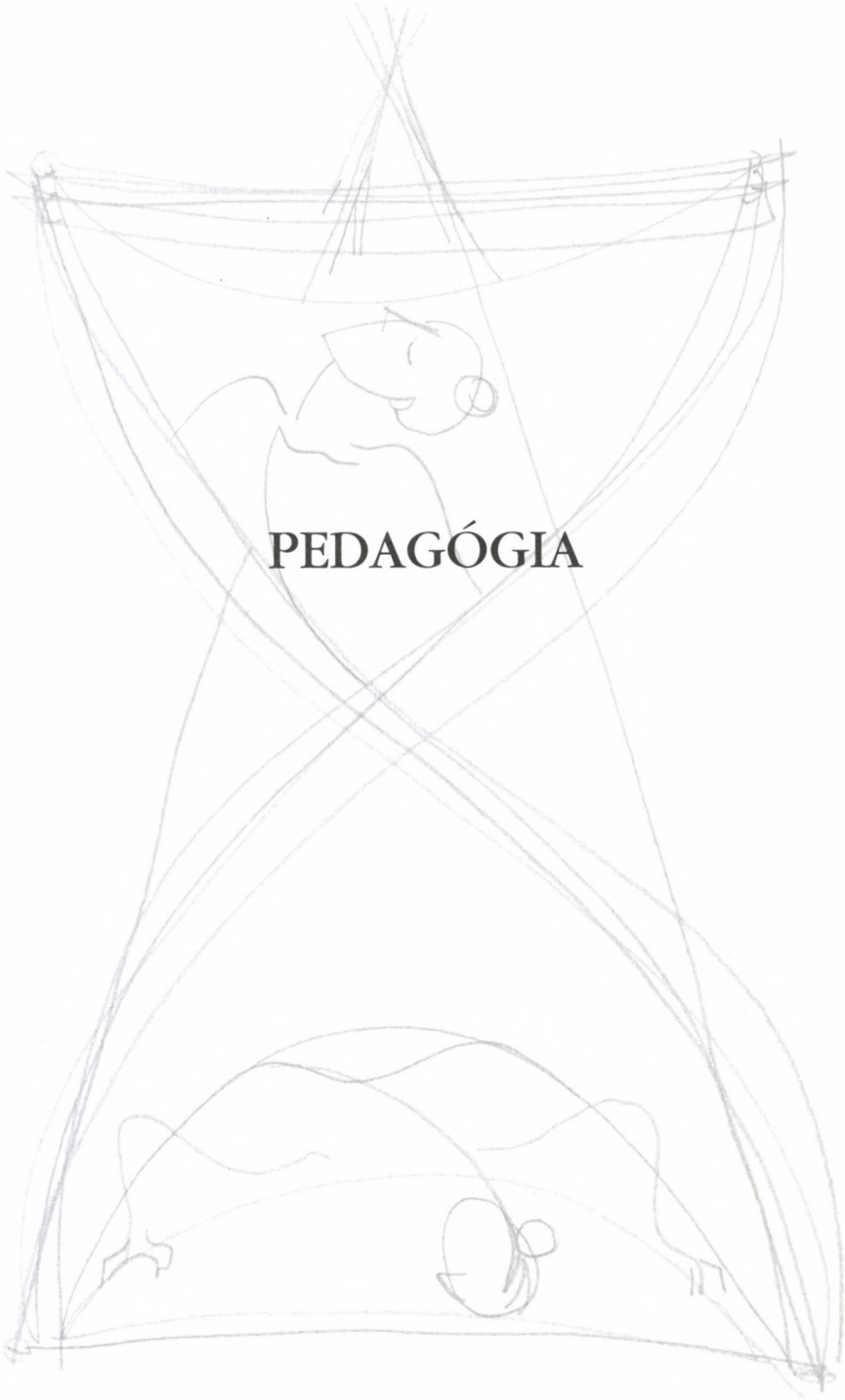
Az alábbi tanulmányok a szerzők kérésére majd csak a következő tanulmánykötetben jelennek meg:

KŐVÁGÓ ZSUZSA: A TÁNCOS EMLÉKEZETE

A kötet szerkesztője a közelmúlt elhunyt nagy táncos egyéniségeire emlékezik esszéjében. Pásztor Vera, Sallay Zoltán, Szalay Karola, a magyar balettművészet nemzetközi hírű művészei mellett nem felejtheti el az ország táncértő- és szerető közönsége a Vásárhelyi László, a Molnár Lajos (Pubi), a Léka Géza igéző karakterű személyiségeit, és az együttesteremtő Áfrádi Lászlót sem. Mindannyiuk művészete az ország tánckincsét gyarapította, s tette gazdagabbá az egyetemes táncművészetet.

MAJOR RITA: THEOPHILE GAUTIER ÉS A TÁNC

A Magyar Táncművészeti Főiskola docensének tanulmánya hiánypótló alapdokumentum a tánckritika történetének tanulmányozásához. A közreadott kritikarészletek megvilágítják a francia balettromantika 19. századi virágkorának háttérjelenségeit. Gyakorló művésznek, pedagógusnak egyaránt segítséget ad e dolgozat a balettromantika alapműveinek értelmezéséhez.



PEDAGÓGIA

ANTAL LÁSZLÓ:
A /NÉP/ TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉS EGY LEHETSÉGES MODELLJE

A hagyományos paraszti életben lezajló belenevelődési folyamatok mellett (Pesovár F. 1970), a művészi, pedagógiai tudatosságot, tudományos megalapozottságot tartalmazó táncpedagógiánk történetét a reformkori törekvések, az amatőr, és hivatásos néptáncmozgalomban folyó munka és néptáncpedagógus-képzés mellett (Kaposi E. - Maácz L. 1958, Pesovár E. 1983) az iskolai nevelés-oktatás történeti vetületében is érdemes megvizsgálni. A néptánc- és neveléstudományi kutatás figyelmét eleddig elkerülte, hogy a népiskolai oktatásban, a tanítóképzésben és a testnevelő képzésben már a XX. század tízes éveitől megindult a tánc, a néptánc oktatása, s ez a folyamat 1952-ben zárult le. (Antal L. 1996) Ezt követően a hetvenes évektől az ezredforduló végére kiteljesedő folyamat eredménye lett, hogy a magyar néptánc (más táncműfajokkal együtt) a zenével és a képzőművészettel egyenrangú művészetté „nemesedett", s komplexitása révén tantárgyként, - nota bene! - tanszakként vált szerves részévé a magyar közoktatásnak. E folyamatban a néptánchagyomány átadásának, oktatásának a következő szintjei jöttek létre:

1.) öntevékeny (amatőr, hagyományápoló-hagyományőrző) együttesek, szakkörök;
2.) óvodai, általános és középiskolai - Trencsényi László szóhasználatával - „tanterv-es" képességfejlesztő oktatás;
3.) alapfokú művészetoktatási intézmények;
4.) professzionális, vagy professzionális igényű táncos képzés, szakképzés (művészeti szakiskolák, táncművészeti főiskola, hivatásos együttesek).

10-12 évvel ezelőtt, ha a tánctanítás módszertanának irodalma után igyekeztünk kutakodni, a tánckutatás által feltárt tudományos anyag gazdagsága mellett csak néhány olyan rövid, egymástól független munkával találkozhattunk, amelyek konkrétan a játék és a tánc tanításáank-tanulásának folyamatával foglalkoztak. (Elekesné Wéber E. 1939, Maácz L. 1969, Molnár I. 1983) Ha más tantárgyakkal, tudományágakkal teszünk összehasonlítást, még ma is azt mondhatjuk, hogy szinte alig van a magyar néptáncpedagógiának írásbelisége. A kilencvenes években, s az ezredfordulót követően több olyan munka jelent meg, amely e kérdést a szerzők által feltételezett teljesség igényével próbálta körüljárni. (Antal 1994, 1996, 2002, Falvay 1990, Tímár 1999, Zórándi 2003) Az pedig csak örömmel tölthet el bennünket, hogy a táncpedagógia első doktori értekezése nem csak megszületett, hanem meg is védett. (Fügedi J. 2001.)

A játék és tánc oktatásának fent vázolt formális rendszere, állapota egyre árnyaltabb, más tantárgypedagógiákkal egyenrangó, tudatos, tudományosan is megalapozott elméleti-pedagógiai rendszerező munkát kényszerít ki belőlünk. Olyan rendszert, alapvetést, amelyben tágabb értelmezésben vizsgáljuk a népi játékot és a

néptáncot, és amely túlmutat az eddigi értelmezéseken, s a mai pedagógiai rendszereken belül ezek együttese, eredménye tantárgyként, integrálható komplex tárgyként vagy modulként helyezhető el.

Kérdések sorára kell választ adnunk:

1.) Mit értelmezzünk néptánc tantárgynak, komplex tárgynak, néptánc tanszaknak? Hogyan határozzuk meg ezek tartalmi körét úgy, hogy a tananyag kiválasztásánál megtartsuk mindazokat a jellemzőket, amelyek a tánctudomány által feltárt népi-történeti és színpadi táncművészeti hagyomány teljességének korszerű legjellemzőbbjét tudják nyújtani, s eleget tesznek-e meghatározott pedagógiai-pszichológiai-didaktikai rendezőelveknek, miközben nem veszítik el művészeti jellegüket?

2.) Egy ilyen munkának mi legyen a rendezőelve, avagy milyen tudományos alapokra támaszkodjék?

3.) Milyen lehet e tárgy vagy tanszak tanítási-tanulási folyamatának kimenetele, funkionális feladatrendszere, milyen nevelési-oktatási célokkal ruházgató fel? Hogyan határozzuk meg a két legfontosabb funkciót: a táncoktatás és a táncművészeti nevelés (művészettel nevelés) fogalmát, tartalmát?

4.) Ha meghatároztuk a tantárgyi tartalmakat, a kimenetet és funkciókat, akkor melyek lesznek azok az adekvát módszerek, amelyekkel ezt az átfogó, mozgást, szellemi tartományt, esztétikumot és érzelmeket magába foglaló anyagot leghatékonyabban át tudják adni?

E tanulmányunkban az első három kérdésre keressük a választ.

I. A KORSZERŰ HAGYOMÁNYRÓL ÉS A TANANYAGTARTALOMRÓL

A tanagyagtartalom meghatározása nem történhet meg a hagyomány értelmezése nélkül, mert tisztáznunk kell, hogy pedagógiai szempontból mit értünk „korszerű, legjellemzőbb" fogalom alatt, avagy mi a korszerű hagyomány? Foglaljuk el Gunda Béla értelmezését, amely szerint a hagyomány kultúrát formáló és különböző korokon átsegítő működési feltételek gyűjtőmedencéje. A társadalmi hagyomány pedig közvetett vagy közvetlen átvétel, ösztönzés, befolyás, s ami jellemző minden csoportra, minden korszakban végbemegy, amelyben az új küzd a régivel, az életképes az életképtelennel, s mindaz, ami világához tartozik, sokféle tényező révén alakul ki. (Gunda B. 1994) Ha ezt elfogadjuk, akkor már csak azt kell körülírnunk, hogy mi az életképes, illetve mit értünk életképes alatt? Vagy tovább folytatva: mitől lesz ez a kiválasztott tudás, ismeret korszerűvé, avagy a hagyományos kultúrát, vagy annak egy bizonyos szeletét művelő gyermek, ifjú vagy felnőtt gondolkodása mitől lesz korszerű, korszerűbb, mint azé az ifjúé, aki e tudás nélkül való? Segít-e ez a meghatározás abban, hogy pedagógiai elveket fogalmazzunk meg, s meghatározzuk azt a korszerű, értékes tudástartalmat, amelyet tantárgyi tananyagtartalomnak tekinthetünk?

a.) Magával a puszta táncanyaggal könnyű dolgunk van: folklorisztikai szempontból jól körülírható az érték. A tudomány objektív, tehát a magyar zene és tánctörténet, néptáncművészet folyamatának minden

pillanata, tánctípusa fontos. De pl. abból már esztétikai, pedagógiai viták kerekedhetnek, hogy kell-e a „polgári táncok" kategóriájába rendezett táncanyagot tanítanunk, még akkor is, ha egy adott dialektus, terület, faluközösség kultúrájában ezek vannak túlsúlyban, s ezt az adott közösség becsben tartja. A közmegegyezés szerinti ízlés, esztétikai normarend mégis azt mondatja velünk, hogy súlypontozva válogassunk ebből az anyagból.

b.) A táncot szellemi kontextus nélkül tanítani nem más, mint népzenével kísért motoros, fizikális élményt nyújtani. E szellemi kontextus alatt azt a didaktikailag rendszerezett ismerethalmazt értem, amely a táncanyagot körülveszi, értelmezi, segíti az élményszerű elsajátítást, a tánchoz való kötődést. De ennek válogatásakor is kérdések sora vár megválaszolásra:

- Mit adjunk át e hagyományteremtés, hagyomány éltetés, illetve átadás körülményeiből?

- A XXI. század gyermeke számára mi az az ismeretanyag, amely a tánc iránti érzelmi viszony kialakulásához, megerősödéséhez is hozzájárul, miközben korszerű tudást ad?

- Melyik korosztálynak mennyit adjunk e tudásból?

(Engedtessék meg nekem visszaemlékezni gyermekkorom szülőfalujára, s bizony nem minden tündöklik haladó hagyományként. Legfeljebb az akkor még a 24. Órában vergődő, tradicionálisnak nevezhető paraszti társadalom kisebb és nagyobb közösségeinek működése, az emberi kapcsolatok kialakításának, fenntartásának szándéka, igénye, valamint a hétköznapokból kiemelni tudó ünnepek, a hagyomány, a tánchagyomány megélésének, átadásának rendje az, amelyre szívesen emlékezem. De nem tartom haladó, a ma gyermekének feltétlenül átadható korszerű tudásnak azokat az extrém ismereteket, amelyek pl. a táncalkalmak borgőzös állapotával kapcsolatos anekdotákban merülnek ki, mert ez a kontextus még a tudomány számára sem jelent fontos ismeretet.)

Tehát mit kell akkor továbbadnunk? Egy megszűnt tradicionális társadalom alkotásait, az alkotókról (az adatközlők táncszeretetéről, táncos magatartásáról) szóló tudást, a tánchagyomány születésének, teremtésének körülményeit, az átadás módját: ahogy Bartók fogalmazta; a hagyomány szellemét, az ebben a szellemben készült feldolgozásokat, műalkotásokat, koreográfiákat, születésük körülményeit, továbbá, az alkotóikról koreográfusokról nyújtott ismereteket stb. keresve, kihasználva mindezek pedagógiai, emberformáló, közösségteremtő lehetőségeit.

Nézetem szerint tehát a néptánc névvel összefoglalt tantárgy, komplex tárgy, tanszak potenciális tananyagtartalmát a hagyományos kultúra; a táncfolklór, a magyar folklór más ágazatainak (gyermekjáték kutatás, a népzenekutatás), a magyar és egyetemes tánctörténet, a színpadi táncművészet, a mozdulatelemzés és kinetográfia felhalmozott eredményei jelentik.

Fogalmazhatunk úgy is, hogy alapvető tartalmát a néptánchagyomány, a történeti hagyomány,

valamint néptáncból sarjadó színpadi táncművészet hagyománya jelenti. De segítségül kell hívni a zenetudomány, az irodalomtudomány, a történelemtudomány, a művészettörténet tudásanyagát. Szüksége van a pedagógia, a neveléstudomány, a pszichológia, a szociálpszichológia, a szemantika, a kommunikációelmélet tapasztalati segítségére is. Fejlesztésének rendezőelvét pedig a folklórkutatás elemzési szempontjai (tartalmi-funkcionális, zenei, illetve formai vonások) jelenthetik.

A néptáncpedagógia pedig ennek a komplexitásnak az átadására vállalkozik, abban a reményben, hogy a XXI. században hozzá tud járulni a táncot művelő gyermek és ifjúú korszerű műveltségéhez.

II. A TANTÁRGYPEDAGÓGIA RENDEZŐELVE

E rendezőelvet a magyar néptánckutatás két jeles egyénisége által - Martin György és Pesovár Ernő - 1960-ban közzétett, minden részletre kiterjedő elemzési rendjében találtuk meg (Martin Gy. - Pesovár E. 1960. 211-250. o.)

A szerzők a néptánc összetevőit és szorosan hozzákapcsolódó kísérő jelenségeit három kategóriába sorolják és a minden részletre kiterjedő elemzésüket e három kategória szerint végzik el:

- tartalmi vagy funkcionális vonások;
- zenei vonások
- formai vonások

E komplex vizsgálat eredményeire a táncoktatás elméletének és gyakorlatának kidolgozásakor építeni tudunk. A tudományos vizsgálat három kategóriájának összetevői tapasztalataink szerint szervesen kibővíthetők pedagógiai szempontokkal is:

a.) **A tartalmi és funkcionális** elemzési szempontok közül pedagógiai szempontból a legfontosabbak:

- a szokáskörnyezet és helyszín,
- a szokásrendben, a táncalkalomban (szertartás- vagy táncrend) való elhelyezés, rendeltetés,
- a tánc nemekhez, korosztályokhoz való kötöttsége, hagyományozódása, divatja, társadalmi szerepe,

A fentiek kibővíthetők pedagógiai szempontokkal is:

- pszichológiai, szociológiai, szociálpszichológiai jellemzők;
- a személyiségfejlesztésben betöltött szerepe;
- a képességfejlesztésben betöltött szerepe

b.) **A tánc zenei elemzése** magába foglalja a kísérőzene önálló elemzését, valamint a tánccal való együttes vizsgálatát. Vizsgálja annak hangkészleti-, metrikai-, szövegi-, ritmikai-, dinamikai jellemzőit. Számba veszi a zenének a tánccal való szoros kapcsolatát, a részek egymáshoz való viszonyának, koreográfiai viszonyának törvényszerűségeit.

- Vizsgálható a játék és tánc zenei képességek fejlesztésében betöltött szerepe.
- Tágabb értelmezésben e terület magába foglalja a tánckoreográfiák zenei kíséretének elemzését és vizsgálatát.
- E szempontok alapján fogalmazható meg a tantárgyi koncentráció, a más tárgyakkal való kapcsolat elmélete is.

c.) **A formai vizsgálat** (a rendszerezés legszilárdabb pontja)

- a résztvevők száma, neme, kapcsolata, összefogódzási módja, térbeli viszonya, térbeli változása, mozgása, iránya, térrajza,
- a táncmozgást alkotó ritmikai, plasztika, dinamikai összetevői,
- a tánc szerkezeti egységeinek meghatározása, a tánc felépítésének, a tánc tagolásának vizsgálata, amelynek révén az alkotási folyamatba is betekintést nyerhetünk,

A formai vonások ismeretében fogalmazhatók meg:

- tananyag képzési céljai;
- képzési didaktikai alapelvei és módszerei;
- a folyamat, és szerkezeti elemzésen alapuló didaktikai elvek.

III. A (NÉP) TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉS ÉS HÁROM MODELLJE

Az elméleti munkák, megnyilatkozások a néptáncoktatás különböző szintjeinek funkcióit, eredményeit eszményítve írják le. E megnyilatkozások szándéka lehet felelősségcsökkentő, vagy felelősség elhárító átruházása a táncanyagra. Ez azzal jár, hogy ez a pedagógiai felfogás egyszerűen eltúlozza az ismeretek, a tárgyi tudás jelentőségét. Ezzel mentesíti a pedagógiát a nevelés összetett kötelessége alól. Zrinszky László szerint az elv hirdetői ezt az öntudatot nagy valószínűséggel abból merítik, hogy kompenzálják a gyakori méltatlan helyzetüket, vagy nevelő-oktató módszertani szegénységüket, amikor kiszélesítik az oktatás személyiségformáló hatásait (Zrinszky 2000. 38-39. o.)

E gondolat nem egyedül való. Gombocz János sport és nevelés vizsgálata kapcsán kifejti, hogy a testnevelés és sportpedagógiában, az edzéselméletben gyakran hangzanak el olyan, vasárnapi optimizmussal áthatott, ünnepi hivatkozások, amelyekben a sport nevelési eszközként (instrumentumként) jelenik meg. Nézete szerint, ha „pedagógiai" gondolatmenetben használjuk az instrumentalizálás szót (a mediatizálás szinonimája), akkor egy eseményre, dologra, emberre értjük, akit, vagy amit eszközül használnak valamilyen dologra, amely lényegénél fogva nem arra rendeltetett" (Gombocz J. 1994. 27. o)

Ezt az instrumentalizációs gondolatot átemelhetjük a táncpedagógiába is, hiszen a közvélekedés szerint a játék és tánc tanítása itt is szorosan összetartozik a neveléssel, a pedagógikummal, ennek

következtében a tánc elsajátítása önmagában elég ahhoz, hogy táncoló:

- önmagát kiteljesítse;
- jellemét fejlessze, s ezáltal közösségi, önfejlesztő és autonóm lény legyen;
- jó hazafi legyen stb.

Zrinszky László másik tanulmányában e gondolatmenetet tovább erősíti, amikor arról értekezik, hogy az esztétikai nevelés nevelői hatékonyságával kapcsolatos optimista nézetek is nagy előszeretettel élnek azzal az előfeltételezéssel (hittel), hogy az esztétikai, művészeti aktivitások kedveznek a személyiségfejlődésnek. Azonban nagyon sokan, más tapasztalatból azt is állítják, hogy a magas színvonalú esztétikai érzékenység, alkotói tehetség társulhat immoralitással vagy fordítva. (Zrinszky L. 2002. 1-10. o.)

Nézetünk szerint a gondot még az is jelenti, hogy e felfogás - a dolog belső logikájából következően - szorosan összekapcsolódik egy erőteljes teljesítmény-centrizmussal, versenyszemlélettel, amely együtt jár olyan pedagógiai, nevelői magatartással, amely az életkorra jellemző fizikai, szellemi és érzelmi sajátosságokat és a nevelés gondolatát is sutba dobja. Fel kellene már figyelnünk arra, hogy a tényre, hogy a teljesítménycentrizmus révén a személyiség önmegvalósítása mellett többek között a tánc:

- a jellemet rombolhatja is;
- az embereket szembe fordíthatja egymással;
- nemcsak hazafiságra ösztönözhet, hanem erős nacionalizmusra, sovinizmusra, netán fajgyűlöletre stb.

Az instrumentalizáció teljes elutasítása sem lenne helyes, gondoljunk csak a tánc motoros képességfejlesztő, kapcsolatteremtő, kommunikációs bázisfejlesztő lehetőségeire, de azt mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy a kitűzött nevelési feladatok a nevelés-oktatás funkcióinak pontos meghatározásán, a nevelési folyamatban pedig mindig a pedagógus felelősségén, tevékenységén, szellemén, motivációs bázisán nyugszanak, nem pedig csak magán a táncon. Ebben a felfogásban a tánc oktatása alkalom a célok eléréséhez, amelyben az ember nem egymástól független részekből áll, hanem egységes egész, aki minden megnyilvánulásában, és így az átfogóan értelmezett tanulási folyamatokban is teljes személyiségével vesz részt. A leírtak szellemében akkor hogyan értelmezzük a táncművészeti nevelési fogalmát, gyakorlatát?

Deme Tamás az iskola két funkcióját különbözteti meg:

- az ismeretek átadását (oktatás);
- az ismeretek használatára, befogadására való képességek fejlesztését (nevelés). Ezek az iskolai képzés különböző területein különböző arányokban fordulnak elő.

„Az oktatás jellegzetesen absztrakt, a nevelés jellegzetesen konkrét. Az oktatás ismérve a mennyiség, a nevelésé a minőség... A képzésben a kettő dialektikájának kell érvényesülnie a nevelés meghatározó jellegével." (Deme T. 1994. 80. o.)

A vizuális neveléssel szakirodalmának néhány képviselője állítása szerint a terület úgy vesz részt a személyiségformálásban, hogy műveltséganyagot nyújt és képességeket fejleszt. (Bálványos H. 2000. 13. o.)

A tánc sajátos művészeti sajátosságai alapján az oktatás, a nevelés, a képzés, az ismeretátadás, a képességfejlesztés fogalmi rendszerét, tartalmát és funkcióit próbáljuk meg értelmezni:

A tánc egyszerre testedző és esztétikai funkciója közismert. A tánctevékenység az egyik legösszetettebb esztétikai-művészeti cselekvés, hiszen magasfokú igénybevétellel egyszerre foglalkoztatja a vizuális képességeket, a tapintó érzékelést, a hallási kultúrát, az izom és testérzést. Mindez elsősorban közösségi keretben teremthető meg. Egyidejűleg téri és időbeli koncentrálást és alkalmazkodóképességet igényel. Ritmus-, dallam- és egyensúlyérzéket fejleszt. Kötött és szabad formáival, variációival spontán módon teremti meg a zenei mozgási anyanyelv és az általános nemzetközi tánc - gesztus - nyelv szintézisét. Nyilvánvaló a kötődés az auditív nevelés népzenei alapozásához. A mozgással együtt énekelt zene állandó kapcsolatot létesít a két funkció között. A nem énekelt, hangszeres táncos zene eltáncolva élő tevékenységgé válik, a mozgásérzet kivetül, az egész test mozgására tevődik át. Kötődik a népszokás és tánctörténet ismeretanyagához. A néptánc elsajátítása nemcsak a történelmi kultúra szükségszerűségéből adódik, hanem abból is, hogy alapjai nagyon könnyen elsajátíthatók, ha a gyermek átitatódott a gyermekjátékok mozgásformáival. Ezek még nem táncok, de énekes változataikkal, egyszerű csoportos mozgásaikkal előzményei a néptáncnak. A néptánc mozgásai kötöttek, a zene ritmusa és az énekbeszéd tagolása köti a lépéseket. Ez a tagolás a mondókákból és a gyermekjátékokból a gyermek számára már ismerős, s ez megkönnyíti a néptánc tanulását. A mozgás anyanyelv tanulása a legfiatalabb korban a leghasznosabb. Hosszantartó folyamat. Kiteljesedése didaktikailag jól átgondolt oktatási-nevelési folyamat eredménye. (Deme T. 1994).

A pedagógiai munka folyamatában szinte állandóan megütközünk az ismeretnyújtás, a képességfejlesztés és a nevelésközpontúság pedagógiai problémával. Ennek feloldása csak úgy lehetséges, ha meg tudjuk teremteni az ismeretátadás, a képességfejlesztés összhangját és egységét. Ebben az összhangban a pedagógia az ismereteket a fejlődő készségekre építi, s ebből bontja ki a nevelési lehetőségeket.

Nem választjuk szét az oktatás, nevelés ismeretnyújtás, átadás, képességfejlesztés fogalomrendszerét. Az oktatás fogalmába belértjük a növendék munkájának megszervezését és irányítását. A nevelés ebben az értelemben közvetett: voltaképpen az oktatás által hordozott potenciál. Az oktatás által közvetített tartalmakból és azok feldolgozási módjából fakadó értékeket teszi vonzóvá. Mindezt a tanári tevékenység és a tanulói eszközrendszer, az összehangolt, átgondolt direkt és indirekt nevelői hatások közvetítik. A lényeg ez, és ezért nem érthetünk egyet azzal az állítással, mely szerint: ahol értéket hoznak létre, ott már önmagában is nevelés folyik, mert az oktatás-képzés eredményeivel emberi képességek és tulajdonságok képződnek.

Fogalomrendszerünkben a tánc ismérveinek, az átadás módszereinek, az egyénre és közösségekre gyakorolt hatásainak, az átszármaztatás pedagógiai folyamatának ismeretében **a táncművészeti nevelés** fogalmat használjuk, s alatta a **nevelés-oktatás** egységét értjük. Jelezve ezzel azt, hogy a táncművészet oktatását csak egy egységes didaktikai és nevelési folyamatban tudjuk elképzelni. Ebben a pedagógiai folyamatban, annak minden megtervezett és spontán pillanatában ott van a nevelő, a tanuló és a tanulói alkotóközösség személyiségfejlesztő hatása.

Az elnevezéssel csak hangsúlyt szerettünk volna adni a nevelés fontosságának. A tanulásra, tudásra, ismeretek megszerzésére és alkalmazására irányuló oktatás a jártasságok, készségek, képességek alakításával a személyiségfejlesztés feltétele, a tánc iránti attitűd, meggyőződés, magatartás alakításában a nevelés eszköze. A tanórai, táncszakköri, táncegyüttesi tevékenység, szabadidős foglalkozások és az iskola, minden intézményesült szervezeti formájával együtt a nevelés tágabb színterének egy része, ahol a táncművészet művelése során különböző nevelési helyzetekben valósul meg a gyermek személyiségének egy másik személy, a táncpedagógus hatására történő fejlődése.

A táncművészeti nevelés általunk elképzelt gyakorlatában, az iskolai oktatás különböző szintjein dolgozó táncpedagógusok nincsenek ambivalens állapotban a pontatlanul megfogalmazott és körülírt kimenet-szabályozás, a tanítási-tanulási folyamat hangsúlyai (funkciói) miatt.

Az eligazodáshoz az angol Jacgueline M. Smith Autard-ot hívtuk segítségül azoknak a modelleknek a kidolgozásához, amelyekbe a magyarországi táncművészeti nevelés, táncos képzés rendszerei beilleszthetők, és segítenek az oktatási-nevelési célok és a megvalósításukhoz szükséges módszertani bázis megfogalmazásában, kialakításában. (Autard, J. M. 1994.)

A TÁNCMŰVÉSZETI NEVELÉS MODELLJEI

ISKOLAI OKTATÁSI MODELL (óvoda, közoktatás)	PROFESSZIONÁLIS MODELL (művészeti együttesek)
Hangsúly a folyamaton, a módszereken és eljárásokon van. Hangsúly a kreativitáson, képzeleten és fantázián van. Hangsúly a gyermekek érzelmein és szubjektív tapasztalatán van. Hangsúly a tanári megközelítésen van. A tanár, a tanuló, mint a tanítási folyamat közös résztvevője. A tanuló saját tanulásának kalauza is. Elsődleges célja nem a színpad, hanem a sokoldalú képességfejlesztés, a táncművészethez való pozitív viszony kialakítása.	Hangsúly a színházi tánctudáson van. Hangsúly a kimeneten van (p.: az előadáshoz trenírozott test). Hangsúly a stilisztikailag meghatározott tánctechnikán, mint tartalmon van. A hangsúly a direkt tanításon van. Tanár a szakértő, a diák pedig teljes alárendeltségben vesz részt az oktatásban. Elsődleges célja a színpadi mű, s az azt tökéletesen megvalósítani tudó előadóművész képzése.

A két modell közé ékelt harmadik, ún. köztes modell árnyaltabb megoldást tesz lehetővé.

KÖZTES MODELL (művészeti alapiskolák)
Hangsúly az oktatási folyamaton, a módszertani gazdagságon van, amelynek célja a tánctudás, a produkció, az alkotás.
Hangsúly a kreativitáson, a néptánc hagyományról szerzett gyakorlati és elméleti ismereteken van.
Hangsúly az érzelmen, képzeleten, fantázián, a színpadi táncművészetről szerzett ismereteken van.
Hangsúly a szimmetrikus tanár-csoport megközelítésen, a színpadi és tánceszétikai ismereteken van.
Elsődleges célja a színpadi mű feldolgozása, értelmezése, esztétikai dramaturgiai közös feldolgozása, az alkotómunka.

MINDDHÁROM MODELLBEN A
NEVELÉS-OKTATÁS FOLYAMATÁBAN

AZ ÁTADOTT TUDÁS

Játék- és táncismeret,
a tánchoz szükséges zenei, folklorisztikai műveltség,
ismeretanyag a táncművészetről, a táncszínházról,
tánceszétikai tudás, művészeti élmények.

A TEVÉKENYSÉGEK

Gyakorlás, improvizáció, koreográfia készítése és bemutatása,
koreográfiák elemzése, műelemzés, táncház, színházlátogatás,
múzeumlátogatás, könyvtári kutatómunka.

A KIMENET TERÜLETEI, CÉLJAI:

Improvizációs készség, egyéni és közös alkotókészség, előadókészség, komponálás,
egyéni és közös bemutatás, előadás,
műértés, művészeti ízlés, műélvezet, értékítélet, kritikai érzék,
táncszeretet,
pozitív emberi tulajdonságok.

Az **iskolai modell** lassúbb haladást jelent a színpadi produkció felé, széles bázisra helyezi a képességek fejlesztését, az érzelmeket, érzéseket, az esztétikai, kulturális és az embernevelést, a tánchoz való pozitív viszony kialakítását.

A **professzionális modell** a kompetens tánctudás, technika, színházi tudás hatékony, gyors átadásának színtere. A direkt tanítás nem zárja ki a széleskörű általános, esztétikai és szakmai műveltség átadását, a tánchoz való érzelmi viszony fenntartását, de a hangsúly a tehetség kibontakozásán, a képzésen van, amelyben aközös munka mellett az önfejlesztése, a táncszínházi tudásé a főszerep.

A **köztes modell** pedagógiai gondolkodásában a fejlesztő hatások tiszteletben tartása mellett a néptánc, mint művészet, mint színpadi **alkotó** és **előadó** művészet kerül a középpontba. A képességfejlesztő munka elsődlegesen az audiencia helyzetet megélni tudó, technikai, esztétikai, széleskörű általános és szakmai műveltséggel felvértezett, öntevékeny, **nem hivatásos táncos** alkotó képzését célozza meg, nem adva fel a nevelési lehetőségeket.

A táncművészeti nevelés olyan fejlesztőpedagógiát képvisel, amelyben a hangsúly a meghatározott követelmények teljesítésével történő motoros, kognitív és affektív képességfejlesztésén, készség alakításon van. Tananyaga az esztétikai ismeretek olyan alapvető tartalmait is magába foglalja, amelyek elengedhetetlenül szükségesek a táncművészeti műveltség megalapozásához. A táncművészeti nevelés a készség- és képességfejlesztést, az ismeretgazdagítást a **személyiségformálás eszközeként** kezeli, követelményeit a gyermek életkori fejlődési jellemzőihez igazítja.

Ha a táncot mint művészetet, ismeretanyagát tekintve tantárgynak, műveltségi területnek tekintjük, úgy a nevelés-oktatás folyamatában, a program középpontjában **a tevékenységnek**, az alkotó folyamatnak kell állnia. A művészeti, esztétikai készségek és a tánckészség fejlesztésének arányát megtalálva, a kompetens tudás megszerzésére kell a hangsúlyt helyezni. Ha a gyerek táncot, játékot játszik, táncol, dalokat énekel, improvizál, maga szerkeszt táncfolyamatokat, ezáltal fokozatosan belsővé válhatnak a tánc műfaji, szerkesztésbeli, nyelvi sajátosságai, a közösség életében betöltött funkciók. A folyamat magába foglalja az alkotást, előadást, megjelenítést. Ennek eredményeképpen jön létre az egyéni, a közös produkció, kompozíció, előadás, bemutató.

A nevelés során feltárul a néptánc megörökítő, átörökítő szerepe, s érthetővé válik, hogy az alkotás a legértékesebb emberi alapképesség, megalapozza a tanuló esztétikai szemléletét, kommunikációs képességét, az értékes alkotások iránti igényét. A rendszeresen átélt pozitív élmények alakítják ki azokat az emberi tulajdonságokat, magatartási szokásokat, melyek a művészetek területén az eredményes szereplés összetevői. Közben készségeket fejlesztenek ki arra, hogy a társadalmi életben is, mint audiencia helyzetben - megállják a helyüket.

A táncművészeti nevelés, mint esztétikai nevelés, felkészít az esztétikum befogadására, művészi kifejezési formáinak átélésére és az esztétikum létrehozására. Középpontjában az aktivitás és az életszerűség, az esztétikai értékeket felismerő és létrehozó kreativitás fejlesztése áll. Alkotás és befogadás, egymást

feltételező műveleteinek fejlesztése, amelyeknek egyik legfontosabb produktuma az ízlés összetett képessége. Az ízlés műalkotások és a mindennapi élet jelenségeinek megítélésére teszi képessé a tanítványt. A táncművészeti nevelés folyamata az esztétika elsajátítás személyiségformáló hatásának kiaknázásával a tanuló ízlését és a művészet iránti attitűdrendszerét alakíthatja ki. (Pedagógiai Lexikon 1997.)

A neveléselméletek tekintélyes része a személyiség ki- és továbbfejlődéséhez nélkülözhetetlennek tartja az esztétikummal való rendszeres találkozást, és a befogadói aktivitáson túl a cselekvő, alkotó művészi, esztétikai értékű aktivitások kibontakoztatását. Ez a táncba sűrített esztétikum pozitív hatásainak kiaknázását és az antihumánus tartalmakhoz való kritikai viszony kiépülését jelenti.

Bábosik István a jellemformálás közvetett faktorai között találja meg a művészeti nevelés helyét. (Bábosik I. 1994.) A személyiség erkölcsi sajátosságai közül a szükségletrendszer a központi tényező az erkölcsi-társadalmi magatartás formálásában. E szükségletrendszer tartományába tartozó esztétikai szükségletek részeként a tánc, mint művészet és esztétikum áttételesen beépíthető. Fügedi János szerint e közvetett érintettség oka „a nem narratív" tánc elvont mozgástartalmakat megjelenítő természete". (Fügedi J. 2001. 9. o.) Nézete szerint a tánc kiművelt értelem tudatos mozdulatminőségre és hitelességre való törekvése (az erkölcsi és esztétikai értelemben vett minőség megteremtése) során létrejött mozgásminőség révén kerül az ember életvezetését meghatározó szükségletcsoportba. Mindezzel akkor értünk egyet, ha a mozgásminőség, mint szükségletcsoport létrejöttének olyan közvetlen és közvetett hatásait is beleértjük, amelyek a tánctanulás folyamatában jelennek meg. A szükségletcsoport kialakításának feltételei Bábosik István szerint:

A pedagógus magatartásának sajátosságai:

Modellközvetítő szerep, amely különleges helyzetekben előtérbe helyezi a pedagógust, s személyre és magatartásra élményforrássá válik.

A tanulók tevékenységrendszerének tartalmi, terjedelmi és szervezeti jellemzői:

A befogadó tevékenység esztétikai cselekvő tevékenység keretében valósul meg, az alkotómunkát, a táncprodukció (koreográfia, improvizált folyamat) létrehozását, vagy azok bemutatását, elemzését jelenti.

Az alkalmazott nevelési módszerek.

A módszerek alapvető célja az igénytámasztás, nem a teljesítményelv. Ezért a kényszerítő, leértékelő hatások eredménytelenek. Fontos a széles kör számára biztosított siker (bemutatók). Tanári módszerek: szimmetrikus viszony a feldolgozásában, közös elemzés, tanácsadás, gyakoroltatás.

A tárgyi-környezeti feltételek

Kellemes próbakörnyezet, elvárt, megkövetelt gyakorlóruha, pontosság, kiterjedt demonstráló anyagok. Az esztétikus környezet modellkövető funkciója az esztétikus megoldások, magatartások alternatíváit közvetíti. (Bábosik I. 1994. 83-86. o.)

De lehet a művészet eszköz a művészeten kívüli problémák megoldásában is. Arra a felismerésre alapozva, hogy az esztétikai szféra és mindennapok között van átjárás. A mindennapi élet jelenségeit, élményeit esztétikai kategóriák és normák, műveletek segítségével megérthetjük, kezelhetjük, feldolgozgatjuk (önismeret, mások megismerése, egyéni élethelyzetek tudatosítása, tárgyi, természeti környezetre vonatkozó problémák feldolgozása stb.) (Zrinszky L. 2002. 8. o.)

A táncművészeti nevelés, a művészeti alkotómunka folyamata

Végül tekintsük át a nevelés-oktatás folyamatát, területeit:

Játék és tánckészség-fejlesztés, táncra nevelés-oktatás: technikai tudás, technikai kompetencia ösztönös azonosulással.

Játék és tánckészség-fejlesztés, táncra nevelés-oktatás: háttértudással, tudatosított esztétikai élményekkel, esztétikai tartalmú cselekvéssel.

Értékteremtés, értéknyilvánítás, értékközvetítés, amely csoportidentitást fejleszt ki és csoportértékeket közvetít, az **alkotóképesség** kialakulása. Tágabb értelemben vett nevelőtevékenység a néptáncművészet nevelésének-oktatásának specifikumaival. (Hozzájárul az autonóm szabályozású közösségfejlesztő és önfejlesztő konstruktív életvezetéséhez.)

A. Irving A. Tylor az alkotóképesség szintjeinek meghatározása alapján vegyük vizsgálat alá a táncos alkotóképességet és annak fejlődését.

Az első az **expresszív alkotóképesség** szintje. A kisgyermek spontán módon „alkot". Zenét, dalt hallva táncol, táncot játszik. Tevékenységét nem korlátozzák meggondolások. Az érdeklődése már az iskolába lépés előtt a tánc felé irányulhat. Ebben nagy szerepet játszik gyermek szocializációs környezete; a család, az óvoda. Ezek sokkal erősebbek lehetnek, mint alkati adottságai. Az expresszív alkotóképesség csak akkor bontakozik ki, ha a gyermeket gazdag játék és táncos környezet veszi körül, ha élményvilágából, képzeteiből tud táplálkozni. Élmények és mozgásos képzetanyag nélkül nincs alkotás. Ezért mutathatók ki már az iskolakezdéskor egyéni jegyek a játék- és tánctartományban, a játékhoz, tánchoz való viszonyban. Ezt egyénenként fel kellene tárni, s ehhez mérni elért eredményeit.

Ezt az expresszív szintet gazdagítani lehet gazdag módszertani bázissal, dús táncos vizuális környezet kialakításával a tanítványok reakcióinak kommunikációs jelzéseire. Segíteni kell, hogy a gyerek maga találja meg a tanult anyaggal való bánásmódot, az improvizálás, az alkotás mintáit.

Ezen a szinten a gyermek eljuthat odáig, hogy táncát vállalja, magáénak tartja, s ezzel a tudattal illeszkedik be a közös alkotófolyamatba, amelyben az egymás megértésére, kölcsönös megismerésére, toleranciára, empátiára van szükség. Így a közös értékeléssel kialakul egy közös nyelv. Ebben az expresszív korszakban bontakozik ki az esztétikai érzékenység és az igényesség.

A produktív alkotóképesség az, ami gyakorlottabb tevékenységben mutatkozik meg. Ha ebben a korszakban a gyermek eljut odáig, hogy táncaiban magát látja, akkor ez azt is jelentheti, hogy amit tett abban saját énje fejeződik ki. A produktivitás tudatával vállalja önmagát, s már másoktól is meg akarja különböztetni magát.

A gyermek elsajátítja a mozgásanyagot, technikákat, s elsajátít bizonyos táncos formulákat, algoritmusokat, s ezt követően keresi a szabályt, a technikai megvalósítás jobb lehetőségeit, a táncos folyamat felépítésének útjait. A kérdésekre adott tanári válaszoknak az egyénekhez, egyénenkénti helyzetekben kell szólni.

Az intenzív alkotóképesség szintjén (amelyre Taylor szerint csak a tehetség jut el), a táncos már nem keres biztonsági fogódzókat, képes eredeti meglátásokra. Improvizatív táncában, de a tánc kollektív lehetőségein belül is igyekszik elkerülni a sémákat.

Az innovatív alkotóképesség fokán kibontakozott a tehetség. A gyermek alkotásaiban már új koncepciók jelenhetnek meg. (Halász L. 1983)

Zrinszky László a művészeti nevelő-oktató munka folyamatára rávilágítva, a következőkre figyelmeztet: „Nemcsak a sorrend, a mérték is számít. Az esztétikai befogadás, sőt bizonyos mértékig a művészi alkotás első szintjén csekély szerepet játszik a háttértudás. Ösztönös, végiggondolatlan, magyarázatlan azonosulási, elfogadási, elutasítási, folyamatok mennek végbe. Művészetközeli - nem lebecsülendő érékű - produkciók jönnek létre pusztán a művészetek eszközeinek használatához szükséges technikai tudás alapján. Mennyi és milyen esztétikai tudatosságra van szükségük a rajzoló, gyurmázó, éneklő, fabuláló, szerepjátékokat próbáló gyermekeknek, akik csak a tevékenységet, a folyamatot és az ezekben létesülő emberi kapcsolatokat élvezik (miközben megtanulják a célratörő produkálást, a szabályoknak és a külső értékelésnek való megfelelést)," (Zrinszky I. 2002. 5. o.)

A művészeti nevelésnek azonban arra is törekednie kell, hogy tudatosítsa az esztétikai élményeket és hatásokat. Elemezze a műalkotásokat, az esztétikai szférát helyezze be a történeti folyamatokba, ismertesse meg a tanulókat a műfaj történetének nagy egyéniségeivel. Mindezt sok mással együtt azért kell tennie, hogy elvezesse a tanulót az esztétikai tartalmú cselekvés és műélvezet világába. De ez alatt hibákat is elkövethet: Beleeshet az intellektualizálás hibájába, és elveszik az alkotás, az alkotó folyamat érzelmi hatóereje. Az esztétizálás figyelmen kívül hagyhatja a cselekvő oldalnak azt a részét is, amely kemény technikákat, alapelveket követel meg.

Ha a művészi alkotás első szintén oly kevésbé szükséges háttértudást a későbbiekben sem bővíti, az esztétikai tudatosság elmarad, a koreográfiák létrejönnek, de az intellektuális és érzelmi azonosulás nem jön létre, hanem marad a mechanikus technikai megoldás: amikor a gyermek azt sem tudja mit táncol, miért táncol!

A tánctesztétikai nevelésnek az indokolatlan átvételekkel is lehet gondja. Az irodalomközpontúság, azaz a koreográfiák fogalmiságra, az eszmei tartalomra való redukálása gyengíti a mozgásos művészeti alkotások iránti érzékenység erejét. A táncművészeti, esztétikai nevelés befogadói aktivitásra és alkotó tevékenységre késztet, s a művészethez, a kultúrához vezető személyes és közösségi utak bejárására bátorít.

IRODALOMJEGYZÉK

Antal László (1994): Néptánc az iskolában. Szombathely

Antal László (1996): A néptánc tanítása. Szombathely, BDTF

Antal László (2002): A néptánc pedagógiája. Budapest, Hagyományok Háza

Bábosik István (én.): A nevelés folyamata és módszerei. Leopard Könyvkiadó

Bábosik István - Mezei Gyula (1994): A neveléstan. Budapest, 1994. Telosz Kiadó

Deme Tamás (1994): ... ami történik, és ami van... Tanulmányok a művészetpedagógia és a művelődés köréből. Budapest, Szent Gellért Kiadó - Nemzeti Tankönyvkiadó

Elekesné Weber Edit (1935): Magyar táncok. Budapest, Stephaneum Nyomda

Falvay Károly (1990): Ritmikus mozgás, énekes játék. Budapest 1990.

Fügedi János (2001): A mozgáskognitív készség fejlesztése annotációval - paradigmaváltásai javaslat a tánc oktatásában. Doktori értekezés tézisei. Budapest

Gombocz János (1994): Sprot és nevelés. Vélemények a sport és nevelés összefüggéseiről. In: Kalokagathia 1994. 3. sz. 20-21. o.

Gunda Béla (1994): Hagyomány és európaiság. Budapest, Akadémiai Kiadó

Halász László (szerk.) (1983): Művészetpszichológia. Goldolat Kiadó

Kaposi Edit - Maácz László (1958): magyar népi táncok, táncos népszokások. Budapest, 1958. Biblioteca

Kaposi Edig - Pesovár Ernő: Magyar néptáncművészet. Bp. Corvina Kiadó

M. Smith - Authard, Jacqelin (1994): The Art of Dance. In: Education. A & Black (Publishers) Kimited, London

Maácz László (szerk. 1969): Szöveggyűjtemény. Budapest, NPI

Martin György - Pesovár Ernő (1964): A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban. In: Tánctudományi Tanulmányok 1963-64. Budapest

Molnár István (1947): Magyar tánchagyományok. Budapest

Molnár István (1983): Magyar tánctanulási rendszerem. 1-2. Budapest

Pesovár Ferenc (1978): A magyar nép táncélete. Bp. NPI

Pesovár Ernő (1983): Történeti előzmények. In: Kaposi Edit - Pesovár Ernő (szerk.): Magyar táncművészet. Budapest, Corvina Kiadó. 9-26. o.

Szentpál Mária (1973) (szerk.): Gyermektáncok. Budapest, NPI.

Szentpál Mária (1998): Játékos ritmika. Bukarest.

Tímár Sándor (1999): Néptáncnyelven. Bp. Püski.

Trencsényi László (2000): Művészetpedagógia. Elmélet, tanterv, módszer.

Tyler, R. W. (1998): Basic Principles of Curriculum and Instruction. University press, Chicago. Idézi: Nahalka István: Az oktatás tartalma. In: Falus Iván (szerk.) Didaktika.

Udvardy - Lakos Endre (1991): A művészeti nevelés módszertana. Budapest, Tankönyvkiadó.

Zrinszky László (2000): Iskolaelméletek és iskolai élet. Budapest, OKKER

Zrinszky László (2002): Az esztétikai nevelésről. http://oki/cikk.asp./ Kod=2001-12-taZrinszky-Esztetikai.html. 2002. 03. 07.)

PONGOR ILDIKÓ: A FELSŐTEST SZEREPE A KÉPZÉSBEN

BEVEZETŐ

Eddigi tapasztalatom szerint a felsőtest kidolgozása a képzés során nem kap kellő hangsúlyt, holott Vaganova szerint „a test gazdája a törzs", de ezen meghatározáson kívül gyakorlati alátámasztást nem találtam az oktatási módszerben.

Saját tapasztalataim és a főiskolai tanulmányaim során megszerzett tudás alapján állíthatom, hogy a jövő táncművészeinek rendelkezniük kell az izomérzetet, a megfelelő légzéstechnikát és az önkontrollt biztosító módszerek ismeretével.

A tudatosság megkívánja a mozdulat megértését az izomműködés oldaláról. E dolgozat célja az, hogy az izületek részletes kidolgozása kellő hangsúlyt kapjon, mivel a művészben a formaérzék csak ebben az esetben alakul ki. Két egyforma képességű művész közül az lesz a sikeresebb, akinek a testtudata fejlettebb, és rendelkezik a személyes kisugárzás varázsával is.

A korszerű táncpedagógiai módszereknek fel kell ölelniük a képzésben ide vonatkozó tudományos kutatások eredményeit is, melyek segítségével e dolgozat is készült: a mozgásbiológia, a képességfejlesztés, a fejlődés lélektan, az oktatás- és neveléselmélet, valamint a zenei ismeretek. Ezen tudományok eredményeinek segítségével kívánom indokolni és alátámasztani mindazokat az elképzeléseimet és javaslataimat, amelyeket a szakdolgozatban kifejtek.

I. A TEST GAZDÁJA A TÖRZS

Vaganova állítása szerint „a test gazdája a törzs". Saját tapasztalataim és a Pedagógusképző Főiskolán megszerzett tudás alapján hozzáteszem, hogy a törzs gazdája pedig a hátgerinc. Minden mozgás a törzsből indul ki, ha a kidolgozottsága megfelelő, akkor ereje és flexibilitása képessé teszi a táncost mindenféle fizikai aktivitásra és terhelhetőségre.

Amikor a testet úgy tekintjük, mint a mozgás anyagát, akkor annak érdekében meg kell követelnünk az anyag feletti mesteri uralmat. Első feladat tehát az anyag megismerése. A testet az ízületek hajlítható részekre bontják. A differenciált testrészek lesznek a test formájának összetevői. Az első feltétel olyan gimnasztikus kidolgozást adni, amely az ízületekben történő viszonylagos függetlenítést az ellazulás és a feszülés révén éri el.

A mozgásbiológia tudománya részletesen elemzi és tartalmazza az ízületek által mozgatható testrészek rendjét. Minél kidolgozottabbak az ízületek, annál finomabb koordinációra képes a test.

Szervezetünk létfontosságú teherviselője a törzs. Az emberi test anatómiai felépítéséből kiindulva

kell meghatározni a képzés feltételeit. Ezért a törzstechnika domináló szerephez jut. A tudatos koordináció elsajátításához az átdolgozott szakaszok és részek egyidejű összehangolására van szükség. Ha a törzs részletes kidolgozását a rendelkezésünkre álló tudományok alkalmazásával tesszük teljessé, már növendék korban kialakítható a tudatos izommüködés érzete. A tudatos izomérzékelés elvezet a balettmozdulatok megértéséhez. A tudatosság és a helyesen irányított mozdulatok kialakítják az önkontrollt, mely nélkül ma már a balett interpretálása elképzelhetetlen. Ha a növendékek elsajátítják az aktív alaptartás szabályos felépítését, és egymáshoz való viszonyát, akkor birtokában lesznek a váltakozó feszítés és lazítás technikájának. A későbbiekben erre biztonsággal építhető az évről évre nehezedő technikai követelmények megvalósítása.

Csak a részenként kidolgozott törzshasználat alakíthatja ki a helyes izomérzetet, mert a törzs és a végtagok működése szorosan összefüggnek, hiszen a kidolgozott törzstechnika teszi lehetővé az en dehors fogalmát, a karok szabad mozgását, a helyes légzéstechnikát és a medencén belüli erőkifejtés központját.

A Vaganova módszer és technika csak akkor válik valósággá, művészetté, ha a törzs módszeresen, szakszerűen van kidolgozva és rugalmassá téve, mert ezek befolyásolják a végtagok szakszerű, szabályos mozgását. A berögzítéséhez szükséges gyakorlás alatt a növendék erején felül koncentrál, ezért a nyakában összpontosul a feszítés! Ez az erőlködésből eredő berögződés örök hiba marad a művészé érés során.

A tudatos koordináció elsajátításának megsegítésére a fizikális megterhelés mellett nagyon fontosnak tartom a mentális úton történő megközelítés elvének érvényesítését. Ha azt a szellemi kapacitást, ami a fizikális terhelés miatt le van gátolva, elsődleges befogadóvá tesszük, akkor a mentális síkon történő szemléletes oktatás keretében más úton is segítjük beépülni a koordinációt az idegrendszerbe.

A harmonikus személyiség kialakítását a fizikai-szellemi nevelés minősége, aránya és az ismeretek összessége teszi ki!

Elsősorban a felsőtest kidolgozottságától, rugalmasságától és erejétől függ az egész test könnyedsége és gyorsulásra való alkalmassága. A dinamika és staccatók megvalósítása az izomerőtől függ. A táncművész alkata, habitusa-karaktere, mely lehet lírai vagy drámai, nem befolyásolja a gyorsulásra képes izomerő kidolgozását, sőt sokkal izgalmasabb. Ha képzésben ugyanolyan hangsúlyt kap a felsőtest és a karok kidolgozása, mint a lábak megmunkálása, akkor egységesebb, harmonikusabb lesz a test mozgáskultúrája.

Ha tisztában lennénk a felsőtest anatómiájával, az izületek és izmok tulajdonságaival, akkor a férfi táncművészképzés is másként alakulna. Ebben az emelés előkészítésének fontosságát is szem előtt tartanánk. Az oktatás kezdetétől folyamatosan és célirányosan kellene erősíteni a felületi és mély hátizmokat és ezek antagonistáit, a hasizmokat. Így a pas-de-deux oktatás kezdetén a fiúnövendékek már szakszerűen meg lennének erősítve, és ezzel a felkészültséggel elkerülhetőek lennének a gerinc védtelenségéből adódó sérülések.

Az ízületi csoportok hajlékonysága erősítő-alapozó gyakorlással érhető el. A színpadon előforduló technikai elemek kivétel nélkül feltételezik a csípőízület hajlékonyságát és a gerincoszlop mozgékonyságát és rugalmasságát követelik meg.

A láb technikája a törzs erejétől és kidolgozottságától függ. Minden ízületi csoport aktívan közreműködik a táncos mozgása során, ennek értelmében fontos a hajlékonyság állandó fejlesztése. Ez teszi lehetővé a nagy terjedelmű mozgások végrehajtását. A speciális hajlékonyság fejlesztése a stretching-el érhető el, mely nyújtást jelent. Az ellenállásos módszer a leghatékonyabb, amely nyújtja-lazítja-erősíti az ízületeket. Ha a táncos önmagának ad ellenállást a mozgás irányának megfelelően, ekkor túlnyújtás az önkontroll miatt nem következhet be. Ez a módszer célirányosan az ízületeket körülvevő szalagokat és inakat nyújtja. Az anatómiai feltételeket figyelembe véve a célgyakorlatok indirekt ráhatással minden ízület működését szakszerűen nyújták és biztosítják a táncos erőnlétét.

Minél tökéletesebb a részmunka, annál tökéletesebb az egész.

A nagy orosz klasszikus balettekben és a mai koreográfiákban is hangsúlyozottan szükségesek a lendületes törzsmozgások - dőlések, döntések, törzscsavarok, melyek rendkívül igénybe veszik a törzset. Ha a törzs nincs az elvárásoknak megfelelően megerősítve, akkor a töréspontokon, de főleg az ágyéki csigolya és a keresztcsont találkozásánál sérülés alakulhat ki.

II. A FELSŐTEST TUDATOS KIDOLGOZÁSA ÉS HASZNÁLATA A KLASSZIKUS BALETT OKTATÁSÁBAN

Szakdolgozatom címe a felsőtest szerepe a képzésben. A felsőtest kidolgozása a pályám kezdete óta foglalkoztat. 30 évet táncoltam, mint előadóművész, 9 évet tanultam a Magyar Táncművészeti Főiskolán, és egy évet Leningrádban ösztöndíjjal a Vaganova Főiskolán.

Operaházi tagságomnak első 9 évében nemzetközi balettversenyeken vettem részt. A saját technikai tudásom minden alakalommal megmérettetett a külföldi élvonalbeli balettművészekével. A versenyeken életre szóló barátságok szövődtek a külföldi kollegákkal. A második Várnai balett versenyen egy bokasérüléssel bajlódtam. Hanna Vlacilova megmutatta nekem, az indirekt bemelegítés technikáját. Ez segített hozzá, hogy második alkalommal is díjat nyerjek, a bokasérülésem ellenére. Ez a sérülés olyan természetű volt, hogyha túljutottam az iszonyú fájdalommal járó bemelegítésen, már terhelhető volt komolyabb fájdalomérzet nélkül. Hanna olyan segítséget nyújtott, ami terhelés nélkül történt, minden izmot különkülön célirányosan erős mentális részvétellel melegített be.

Amikor a sérült bokaszalaghoz értem, szinte az egész testem kész volt a táncra, és nem fáradtam el fizikálisan, a fájdalom elviselésére is több erőm maradt. Ezzel a bemelegítési technikával végig tudtam táncolni a versenyt.

Ez a módszer felkeltette az érdeklődésemet, és a továbbiakban a külföldi vendégszereplésekkor, balettgálákon is megfigyeltem a sztárok individuális felkészülési technikáit. Különböző bemelegítési módszereket és gyakorlási stílusokat tapasztaltam meg, melyekre azért volt szükség, mert külföldi kollegáim neoklasszikus nyugati koreográfiákat is táncoltak, pl.: Cranko, McMillan, Balanchine, Béjart, Taylor, José Limon. E balettek mozgásvilága szabadabb, hömpölygőbb, és mintegy lián kapcsolódnak egymáshoz a mozgáselemek. A felsőtest mozgékonysága talán még hangsúlyosabb, mint a lábtechnika, tehát azonos kidolgozottságot igényel mind a törzs, mind a láb. Ehhez a mozgásvilághoz egy komplexebb táncművészi technikát kell elsajátítani.

A törzs kidolgozásának rendkívül nagy szerepe van a balettoktatásban, természetesen testünk egységes és egész, működésük szorosan összefügg, mégis a felsőtest részletes, célirányos kidolgozása a balettoktatás szempontjából nagyon fontos.

1. A karok szabad mozgása a hát és a mellkas kidolgozottságától függ.
2. Az en dehors helyzet anatómiai megközelítés nélkül nem lehet szabályos.
3. A légzéstechnika tánc közbeni alkalmazása a Vaganova módszerben nem szerepel.
4. A klasszikus balettben az erő kifejtéséhez szükséges központ a medencén belül összpontosul.

1. A karok szabad mozgása a hát kidolgozottságától függ.

A harmonikus mozgás érdekében lényeges a kartechnika aprólékos kidolgozása. A kar szabad mozgását az összekötő ízületek alapján bontjuk részekre. A vállízület, alakját tekintve gömbízület. Az anatómiai összefüggések értelmében ez a magyarázata annak, hogy - mint a láb esetében - a legnagyobb terjedelemben tudja a táncos a végtagjait mozgatni.

Lapocka

A lapockán, a mellkason és a hát felső szakaszán tapadó izmok felelősek minden karmozdulat működéséért. A karmozdulatok be vannak építve a hát izmaiba és az ínak nyújthatóságába. A balettoktatás kezdetén a szemléltető anatómiai képzés nagymértékben megalapozná és segítené annak megértését, hogy a karmunka és a lábmunka egyaránt a törzs kidolgozottságától függ. A tudatos részletes hát- és hasizmok kidolgozásának két alapvető okát említem meg:

- a széles mozdulatokkal a légzés intenzívebbé válik, ezáltal az izomzat több oxigénhez jut,
- az a kialakított izomérzet, melynek birtokában a balett specialitásából adódóan nem csak a lábak viselnék a legnagyobb megterhelést.

Ez mindennapi gyakorlással, állandó kontrollal valósítható meg, mert a magasabb évfolyamokban a felsőtest és karok nagy segítséget nyújtanak a grand tour-ok, foueték, en suite forgások és nagy ugrások megtanulásában és kivitelezésében.

Nagyon fontosnak tartom azt, hogy tudatosítsuk a növendékekben, hogy a karmozdulatokat a hát közepétől kell indítani, mert akkor szabadabban, szélesebben és függetlenül fognak mozogni a karok a lábak munkájától, és az erőkifejtés sem a merev karokban koncentrálódik. A kar, a hát és a has izmait erősítő és fejlesztő gyakorlatokat a képességfejlesztő órákon Dr. Szécsényinétől sajátítottam el.

2. Az en dehors helyzet anatómiai megközelítés nélkül nem lehet szabályos.

A csípőízület hajlékonysága egyfelől speciálisan befolyásolja az en dehors kidolgozását, valamint az ugrások magasságát és flexibilitását. A medence belső felszínén részben a keresztcsonton erednek a csípőízületet kifelé forgató izmok. Ezek a körte formájú izmok, a felső és alsó ikerizmok, és a nagy horpaszizom. Ezek az izmok együttesen a csípőízületet kifelé forgatják.

A csípőízület:

A combcsont feje a csont szárához a combnyakon keresztül kapcsolódik. A combcsont feje és a medencecsont külső oldalán lévő ízületi vápa alkotja a csípőízület felszínét. A tánc szempontjából alapvető fontosságú a csípőízület állapota, mozgásának terjedelme, mert itt a csípőízületben minél inkább van lehetősége a kifelé forgatásra, annál könnyebb az en dehors helyzet tartása. Ezzel a mozgásbiológiai ténnyel szeretném alátámasztani, hogy a csípőízületből kiindulva kell az en dehors helyzetet megvalósítani. Hangsúlyos, hogy a csípőízület állapota önmagában véve is meghatározza a balettre való alkalmasságot. Az ugrások meghatározó erejét is a csípő belső-külső izmai és a combizmok hozzák létre, valamint a lábszárizmok. A felsőtesten elhelyezkedő külső csípőizmok: a nagy - középső és kis farizom nagymértékben befolyásolják az ugrások minőségét.

Ha a csípőízület helyesen működik, akkor az ízületi vápából indítva a combnyak legjobb esetben nyújtott végtag mellett maximum 60-70 fokos kifordítása lehetséges. Ez a mozdulat önmagában véve anatómiailag rendkívül igénybe veszi a növendékeket. A klasszikus balett egyik legalapvetőbb problémája, ha a csípőízület csak 50 fokos kifordításra képes, ugyanis ekkor a bokaízületre egy erőltetett további csavarás hárul, így ebben az esetben a térdszalag az ellentétes erőltetéstől potenciális sérülésnek van kitéve. Ezért úgy gondolom, hogy már az alaphelyzet tudatos kidolgozását a csípő-, térd- és bokaízület részletes felerősítésével, megnyújtásával és folyamatos megmunkálásával lehet elérni. Az anatómiai törvényszerűségek tudatában minden növendék a saját testi adottságai alapján már az első évfolyamtól a pálya végéig szabályosan fogja működtetni az izomzatát.

A klasszikus balett műveléséhez alapfeltétel az ízületek hajlékonysága és rugalmassága. Az előadások fő mozdulatelemei: a grand jeté-k, a grand battman-ok, a picque arabesque-ek, tour kombinációk és nagy ugrások helyes kivitelezése mind a csípőízület nyújthatóságától függ.

3. A légzéstechnika elsajátítása, tánc közbeni alkalmazása a Vaganova módszerben nem szerepel.

A légzés összetett folyamat, mely részben annyira ösztönös, hogy pl. alvás közben automatikusan működik, másfelől tudatosan befolyásolható. Különösen nagy szükség van egy speciális légzéstechnika elsajátítására a táncképzésben. Tiszában kell lennünk a légzésben részt vevő izomcsoportok szerepével.

a) A hasi légzés alatt a rekeszizom lefelé húzódása által a tüdő alsó csúcsaiba tódul a levegő, a hasfal láthatóan kidomborodik. Erre a légzésre azért van szükség, mert a különleges nagy megterhelést jelentő variációknál a táncművésznek az egész tüdejét működtetnie kell a jobb állóképesség érdekében. Különösen azokban a helyzetekben, amikor a tüdő egyik része nem működik - hajlások, oldalt elcsavart testhelyzetek miatt - fejti ki a légzéstechnika teljes hatását.

b) A bordalégzés alatt a belégzésnél a bordaközi izmok a bordákat egymástól legyezőszerűen eltávolítják, így a mellkas széltében és hosszában tágul. A bordán belüli izmok viszont a kilégzésért felelősek, tehát közelítik a bordákat egymáshoz. Tapasztalatom szerint a megfelelő kilégzési technikát nagyon kevés táncművész mondhatja magáénak, pedig ennek igen nagy szerepe van az állóképességben és a művészi előadásmódban. A variációk közbeni kifáradás egyik fő oka a rossz légzéstechnika, mert az izomzat nem kap elég oxigént. A helyes légzéstechnika komplex alkalmazása a táncművészetben többek között Béjart: Bolero c. koreográfiájában nyert igazolást, George Donne emlékezetes interpretálásával 1983-ban Budapesten. A zene, az előadásmód, a művész személyisége és a tudatos technika egyedülálló interakciója különleges expresszív élményt nyújtott.

c) A váll-légzésnél a váll felhúzásával a tüdő felső csúcsaiban is fokozható a betóduló levegő cseréje.

Táncképzés alatt a hangsúlyos törzskidolgozás az összes légző izmot egyszerre működteti. A légzéstechnika és a törzstechnika kölcsönös egymásra hatásával és segítségével érhető el a tökéletes összhang.

Rendkívül fontos, hogy mozgás közben a légzés visszatartásával ne fejtsünk ki fölösleges izomerőt. Ebben az esetben a művész a fellépő légszomj miatt kisebb teljesítményt nyújt, ennek eredményeként fellép a nyak feszítése, mert onnan akar erőt meríteni. Ezzel párhuzamosan kialakul a pánikhelyzet, ami az előadóművész teljesítményét lerontja.

Ezzel szemben a helyes légzéstechnikát alkalmazó előadóművész színpadi kisugárzása megnyugtatóan hat, mert a fent leírt láncreakció nála tudatosan irányítva működik, így birtokában van a technikai színvonalat és a művészi teljesítményt segítő légzéstechnikának. Az erős technikai felkészültséget igénylő pas de deux-ket és variációkat a helyes légzéstechnika alkalmazása is segíti. Mert ezáltal a művész állóképessége hatványozódik, előadásmódja pedig kifejezőbbé válik. Abban az esetben ha a növendék már a képzés kezdetétől részesül a szemléletes anatómiai oktatásban, akkor a gyakorlatok

alatt már beépül az a mozgásbiológiai tény, hogy a tüdők hol helyezkednek el és miként működnek a borda emelő és süllyesztő izmok.

A tüdők a mellüregben helyezkednek el, a rekeszizomra támaszkodnak, s a bordakosár védi őket. A két tüdő között a szív foglal helyet. Tánc közben a nagy terhelés következtében az izmok működésekor több széndioxid keletkezik. A tudatos kilégzés technikája rendkívül fontos, mert a friss oxigén belégzése hatványozza az izomzat teherbírását, mert ez elősegíti az erőkifejtést. A légzést a nyúltagyban lévő légzőközpont vezérli, tehát az irányított akaratlagos légzés fokozza az izomműködést és az állóképességet.

Ha nem tudatos, akkor minden grande tour, thirebouchon esetleges lesz, vagyis a táncművész a tour indításának pillanatában nem tudja hány tourt fog forogni! Ezzel szemben a tudatosított technikával biztosabbá válik a tour-ok interpretálása.

4. A klasszikus balettben az erő kifejtéséhez szükséges központ a medencén belül összpontosul.

Ide kell koncentrálni a megtámasztást és az ellenállást. Ezek hozzák létre a baletthez szükséges „központot" és annak szakszerű helyzetét.

A törzstechnika egyik legfontosabb szegmense a központ helyes meghatározása, annak elmagyarázása és célirányos tréninggel való kigyakorlása. A medencén belül elhelyezkedő horpaszizmok, külső, belső, ferde és haránt hasizmok alapvető jelentőségűek a Vaganova metodika szabályrendszerében meghatározott gyakorlatok elsajátításához. Ha a növendék, vagy a táncos nem tudja a magtámasztás és erőkifejtés pontos helyét, akkor a mozdulatok indítását, megtartását, szabad mozgását a szükségesnél több szellemi és fizikai energiával valósítja meg.

A tánc művelése nem történik meg erőkifejtés nélkül. Ha nincs tudatában annak, hogy hova koncentrálja az erőt, akkor a nyakban, a kézfőben és legrosszabb esetben a karokban jön létre az erőfeszülés (ez volt az én hibám is). Sajnos ezt a tünetegyüttest balett művészek több generációjánál láthatjuk, különösen akkor, ha stresszállapot a nyaktartás merevségében tükröződik. Ekkor a tartáshiba és a rossz idegállapot együttesen rontja az előadói teljesítményt is.

A központ érvényesítése nélkül a balett képzés legfontosabb eleme a tour-ok minősége és interpretálása szabálytalan és esetleges lesz. A tour-ok végrehajtása közben a rosszul beidegzett technikáról árulkodnak a leejtett könyökök és a tónustalan háttartások, ezek pedig együttesen az esztétikum rovására mennek. A biztonságos lábmunka is a helyes központból való indítástól függ.

Nagy segítséget nyújtottak a Pedagógusképző Főiskolán a Fejlődéslélektan, az Anatómia, a Neveléselmélet, Képességfejlesztés és a zene alapjai szakismereti tárgyak. Ezeknek az ismereteknek az alkalmazásával fogom bizonyítani, hogy a felsőtest részletes kidolgozását más irányból is lehet tanítani! A jó nevelési módszer elősegíti az izomzat működésének megértését, a helyes technika alkalmazását.

III. OKTATÁSELMÉLETI SZEMPONTOK ÉRVÉNYESÍTÉSE

A több oldalról való megközelítés az oktatásban már komoly sikereket ért el. Hogy csak a legmerészebbet és egyben a legsikeresebbet említsem: Polgár apuka áttörése és világhírű eredménye a komplex oktatás terén. A harmadik évezredben a megváltozott körülmények között már más feltételeket kellene érvényesíteni a táncoktatásban. Az a jó nevelési módszer, amely elősegíti a nevelői tevékenységet. /Németh András: Bevezetés a nevelés történeti és elméleti kérdéseibe./

1. Közvetlen nevelési módszerek - direkt
2. A közvetett nevelési módszerek - indirekt

1. Közvetlen nevelési módszer: a beidegződés - a mi esetünkben a pszichomotoros képességfejlesztés, a követelés /a szakma poroszos jellege miatt állandó/, gyakorlás, ellenőrzés és az ösztönzés. Ez az analóg abból az elgondolásból jött létre, hogy amit elméleti síkon megtanulunk, azt a gyakorlatban használni kell tudni. A pedagógusképző tanulmányaim során választ és megerősítést kaptam azokra a tapasztalatokra, amiket ösztönösen beépítettem a saját pályám mindennapjaiba. Ezek nélkül elképzelhetetlen lett volna, hogy helytálljak egyszerre két balettszínház szólistájaként, és Bécs és Budapest között szimultán, különböző három felvonásos baletteket táncoljak el, különösen A hattyúk tava és a Giselle esetében, melyek Bécsben és Budapesten más-más koreográfusok által lettek színpadra állítva.

2. Az indirekt nevelési módszer: olyan nevelési fogalom, amely magába foglalja az oktatási folyamat során felhasznált minden eszközt és eljárást, követelményt, meggyőződés formálást, mely segítséget nyújt a cél eléréséhez. A nevelői tevékenység akkor lesz teljes és eredményes, ha a módszerek sokrétű sokfélesége teszi teljessé.

Ezért azt gondolom, hogy az oktatás szabadsága lehetővé teszi, hogy reformpedagógiai koncepciók megvalósulhassanak a főiskolai oktatás keretében. A klasszikus balettoktatásban is elsősorban arra kell törekedni, hogy az emberi személyiség teljes kibontakoztatását célozza meg.

A balett műfaja a növendéket egyszerre terheli fizikai és szellemi síkon. Ehhez különleges koncentrációra van szükség. Következésképpen a „gondolkodni" tudás technikáját is éppen úgy meg kell tanítani, mint ahogy a célravezető, eredményes tanulást is tanítani kell. A pedagógusok és az intézmény vezetésének szemléletmódja determinálja a növendékek művészi érését, természetes a szocializációját is.

Dolgozatomban többször említettem az önkontroll és a gondolkodás - tudatosság, mentális tevékenység - fontosságát. Egy táncművész „kenyere" a mindennapi gyakorlás. Ha a célravezető, személyre szabott, jó gyakorlás technikáját a növendék nem sajátítja el, akkor az önmagával szemben állított követelmény, ami az állandó fejlődés záloga, kudarcot vall. A pálya során a táncos állandóan konfrontálódik a hivatással járó permanens fizikai megmérettetéssel, ami fegyelmet, alázatot, aszkézist követel,

ellentétben az emberi természet alapvető emóciójával: a szabadságvággyal. A két pólus közötti egyensúly csak akkor alakul ki, ha már kisgyermekként kialakítjuk bennük azt az erkölcsi normát, ami a tánc tanulásához és a táncművészet műveléséhez szükséges.

Általános érvényű szükségletté kell válnia a tudatos, igényes, ésszel történő gyakorlásának.

Neveléselméletből tudjuk, hogy az elsajátítandó anyagot több oldalról kell megtámogatni. Számtalan formája van a hosszú távú memóriába való áthelyezésnek, mely megsegíti a tánc megtanulását és korrekt interpretálását. Ilyen az ikonikus módszer, melynek alapfeltétele a mester által szakszerűen megmutatott balettmozdulat utánzása. Az utánzás a legalapvetőbb és leghatékonyabb elsajátítási módszer a táncoktatásban. Az akusztikus mód igényelné a tánc specifikus zenei oktatást, mely elősegíti a mozdulatok belső ritmusának precíz kialakítását. A szenzomotoros módszer, amely a balettképzés természetéből adódóan a gyakorlatok ismétlései miatt hatékonyan működik.

A klasszikus balett tanulása és művelése olyan globális képességet feltételez, amit azért tanulunk ilyen hosszan, mert minden megtanult mozdulatnak konszolidációs időre van szüksége, amíg beépül az idegrendszerbe és bármikor előhívható és működtethető.

A tudás legalapvetőbb definíciója a „mit? És a hogyan?". Egy megtanulandó mozdulat több dimenzió mentén szerveződik és alakul véglegessé, de nem mindegy hogy mennyi időt vesz igénybe, mennyire használható és mennyire helyesen van elvégezve.

A deklaratív tudás azt jelenti, hogy „tudom, hogy mit kell csinálni", de a tudás tárolása hosszú távon csak akkor működik, ha a procedurális tudás (tudom, hogyan?) rendszerébe van betárolva. A táncművészet nem a mennyiségi mutatók művészete. A magas technikai követelménynek a „hogyan?" a legfontosabb definíciója. A koordinált, plasztikus, magas technikai színvonalú, muzikális előadásmód fejezi ki a táncművészet igazi értékét. Ezzel szemben, ha egy mozdulat ösztönös, nem tudatosan irányított, akkor mindig esetleges lesz.

Amíg az ismeretek rendszerbe szerveződnek, beidegződnek, sémák alakulnak ki, de ennek kialakítása egyáltalán nem mindegy, hogy mennyi energiát vesz igénybe. Ezek ismeretében a balettmozdulatok gyors, intenzív elsajátítása nem kizárólag a balettórán kell történjen, hanem szellemi síkon, megterhelés nélkül kell történnie, ami bizonyítottan gyorsítja a tanulási folyamatot. Ehhez elengedhetetlenül szükséges, hogy **a növendék ismerje az emberi test szerkezetét, a belső szervek megfelelő működését és az izmok, ízületek és idegrendszer együttes összehangolt munkáját.** Az idegállapot nagymértékben befolyásolja az izmok működését. Az idegrendszerünk szabályozza a gondolatainkat, cselekedeteinket és mozgásunkat, amelyek a gerincvelőn keresztül az aggyal állnak kapcsolatban.

IV. A KÉPESSÉGFEJLESZTÉS JELENTŐSÉGE

Wolf - definíciója a XVIII. századból származik „Minden tevékenységünk alapja a velünk született képesség".

A képességek nem stabilak, tehát fejleszthetőek, hatással vannak egymásra, és egyben erősítik is egymást. Egy bizonyos adottság kitűnősége nem elég, a képességek komplex együttese szükséges a magas teljesítményhez.

A cselekvés, mint tevékenység és az individuális teljesítmény együttesen segítik a képességek kibontakozását.

A képességek három csoportja:

1. Kondícionális: fizikai erő, gyorsaság, állóképesség, hajlékonyság.

2. Koordinációs: ügyesség, ritmus érzék, akusztikus és téri tájékozódás, izom érzet, és egyensúlyozó készség.

3. Intellektuális (mentális): művészi, kreatív, és improvizációs képesség, pszichoszomatikus funkciók.

Izoláltan egyik képesség sem fejleszthető.

A képesség fejlesztés célja: a testi és lelki öröklött és szerzett tulajdonságok és készségek tervszerű fejlesztése.

Az izmokat idegrendszer irányítja, testsúlyunk 45%-izom.

Az izom rögzülése az eredés, a test középpontjához közelebb eső rész, a távolabbi a tapadás. Minden izmot izompólya vesz körül. Bemelegítésnél alapvetően fontos az idegi részvétel, a beidegzés és a gondolati irányítás.

Izmok működése: minden mozdulatnál több izomcsoport integrált részvétele szükséges.

A mozgás irányába működő izmok, AGONISTA (feszítő) izmok, az ellentétes működésű izmok az ANTAGONISTA (hajlító) izmok.

IV. 1. Mit jelent a mozgásban a dinamikai váltás, és a dinamikai sokszínűség?

Minden mozgás térben jelenik meg, tehát van kiterjedése, időben gyorsan vagy lassan zajlik le, tehát van sebessége, és mivel az izmok összehúzódását erőfeszítés hozza létre, ezért van dinamikai jegye is. **Az erő minden mozdulat indítója**, a test az izom működésén keresztül formálható. Cél szerint kell foglalkoztatni az adott izomcsoportot. A mozdulat indításánál tudnunk kell, hogy mit szeretnénk elérni. Az erősítéshez vagy lazításhoz kell igazítani az erő adagolását. A feszítőskála erőváltozatai: a vezetett (adagio), a fékezett (pl. csúsztatások az assamblék előtt), a hangsúlyozott (ami a tánc szempontjából a zenei és a belső ritmus erősítését segíti elő), a rögzítő (amit az oktatás során mindig a tananyag határoz meg, de általában minden pózt, **helyzetet azért kell rögzíteni, mert az izmokat körülvevő idegpályák az agyban rögzítik és összpontosítják a mozdulat helyességét).**

A feszítőizom-működés az ellenálló mozgást is magában foglalja, erre a helyes definíció a balettoktatás szemléletmódjában keresendő, mert azt a technikát is indirekt módon lehet elsajátítani. **A lazítóskála erőváltozásai: rázás, esés, ernyesztés, ejtés, viszont a stretching** (nyújtás) technikán keresztül tanulhatók meg. A stretching technika különösen akkor fontos, ha **a növendék kötött izomzatú**, és a balettoktatással **párhuzamosan személyre szabottan állandóan alkalmazni kell.** E technikának óriási jelentősége van a fizikai megterhelés során előforduló izomláz leküzdésében vagy csak a fáradtság miatt felgyülemlett tejsav és egyéb méreganyagok eltávolításában. Rengeteg sérülést lehet azzal megelőzni, ha a táncművészek és a balettnövendékek birtokában vannak azoknak a technikáknak, melyek segítik **e rövid pálya** során a legmagasabb szintű technikai, mentális és művészi kibontakozást. Nagy jelentősége van annak, hogy gyermekkorban sajátítsák el a növendékek e technikákat, mert alkalmazásuk befolyásolja egész táncművész pályájuk minőségét és életminőségüket is.

Hivatkozom Kassai Lajos „Lovasíjászat" c. könyvében leírtakra, miszerint bármilyen sportág ill. művészet, ahol a fizikum állapota elsődleges és alapvető feltétel, ott az erőnlét határozza meg a kivitelezés minőségét. Az erő minden mozdulat indítója. A testképzésnél az erőnek döntő jelentősége van, hiszen a mozdulat megszületése az izomműködésen keresztül befolyásolható. A mozdulat elvárásainak, a kivitelezés módjának megfelelően kell működtetni az adott izomcsoportot. Ehhez tudnunk kell, hogy az izomzat egyidejűleg képes legyen gyorsulni, **a test súlyának sokszorosát visszafogni**, a kitartott mozdulatokat izometriával kifejteni, ezek már a dinamikai összetevők: az izomerő, a külső hatóerők, valamint ezek kapcsolata a mozgás létrehozásával.

Az erőnlét mindenki számára alapvetően fontos, mert a mozdulatok csak akkor tudnak automatikussá, reflexszerűvé, tudatossá válni, ha a gyakorlásuk során minden ösztönösséget kizárunk. Minden mozdulatot csak éber tudatállapotban óhatatlanul hiba keletkezik, agyunk pedig mechanikusan rögzíti a hibás mozgást anélkül, hogy észrevennénk és a továbbiakban akarva-akaratlanul ez a hibás technika fog működni. **Elménk önmagától nem működik velünk együtt, erre külön meg kell tanítani.**

A Vaganova metodika szerint, az V. évfolyam fő feladata az erőképzés, a súlyláb fokozatos felerősítése és az izomképzés, melyet az en suite végzett gyakorlatok és a gyorsított tempók fejlesztenek. Úgy gondolom, hogy növendékek folyamatos izomérzetének kialakítása és további képzése az első perctől nagyon fontos. Saját példám alapján jegyzem meg, hogy az V. évfolyamban az erőfejlesztésre az én szervezetem sérüléssel reagált. A túlzott erőltetéstől a térdhajlatomban egy tojás nagyságú izomduzzanat nőtt, mely megakadályozott a gyakorlásban. Ha az V. évfolyamban meghatározott gyakorlatokat, pl. a grand tour-okat, tour lent-eket, és battu-kat már egy célirányosan felerősített izomzatra terheltük volna, nagy valószínűséggel elkerülhettem volna ezt a sérülést.

V. KÉPESSÉGFEJLESZTÉS A KLASSZIKUS BALETT KÖVETELMÉNYEI SZERINT

A klasszikus balett Vaganova módszer szerinti tanítása az alapoktól kezdve komoly koordinációs készséget kíván meg a növendékektől. Az én szakmai és elméleti tudásom szerint, mely több évtizedes tapasztalaton alapul, igazolja azt a képességfejlesztő szemléletet, amely tartalmazza:
A kondícionális, koordinációs és mentális képességek fejlesztését, és ami a balettoktatáshoz speciálisan előkészítést ad.

Az ízületek szakaszos és egyidejű kidolgozását és összehangolását fejleszti.

Az egyidőben lezajló különböző irányú és tempójú erővel végzett mozdulatok összehangolását fejleszti. A fizikai-ritmikai-dinamikai tudatos beépítés mellett az állandó szellemi munka, mentális részvétel jelenlétének fontosságát hangsúlyozza. A képességfejlesztés alapvető feladatán az anatómiai lehetőségek fokozását és maximális kihasználását értem, mely magában foglalja:

1. Az indrekt kidolgozás tehermentesített testhelyzetben, mely a rossz beidegződések ellen nyújt védelmet.
2. Az ízületek izolált kidolgozása
3. Az ellentétes oldal kidolgozása
4. Az individuum, mint a klasszikus balett oktatásának egyik legfontosabb szegmense

Balettművészi pályám 40 éves tapasztalata azt igazolja, hogy a napi állandó balettgyakorlattal párhuzamosan rendkívül nagy jelentőséggel bír a képességfejlesztés. Különösen nagy segítséget nyújt a rossz adottságú növendékek képzésében a nagyon igényes, szigorú szabályokon alapuló Vaganova módszer elsajátításához. Már az alapoknál olyan befogadó készséget fejleszt, amely a későbbiekben alkalmassá teheti a növendéket más stílusok befogadására is.

A koordinációs nehézségek Serge Lifar megfogalmazása szerint: „A test koordinációit nem egy hangszer mechanizmusához, hanem egy zenekar különböző hangszereinek - színeinek összhangzásához hasonlítja." (a koordináció jelentése: összerendezettség).

Nádori László szakmai oldalról ugyanezt a koordinációt úgy fogalmazza meg, hogy az agonista és az antagonista izomtevékenységre és **az idegrendszerben végbemenő megfelelő szabályozó folyamatokra vonatkoztatja. Ezt a felfogást neuromuszkuláris koorddinációnak nevezi.** Lifar hasonlata a gyakorlatban testet ölt és értelmet ölt és értelmet nyer Nádori meghatározása alapján a táncpedagógiában, de ehhez tisztában kell lennünk mindazokkal a folyamatokkal és funkciókkal, amelyek a testünkben a mozgás során végbemennek.

Nem lehet a koordinált mozgás kialakítását elválasztani az értelmi, az idegi és szabályozó rendszeri, valamint az érzékszervi fejlődéstől, hiszen ezek között természetesen szoros kölcsönhatás van. Ezért úgy

gondolom, hogy a balettoktatásban, annak prioritásával egyidejűleg, a növendékek minden életszakaszában a speciális képességfejlesztés rendkívüli fontossággal bír.

A Vaganova módszert már 54 éve kizárólagosan alkalmazzák a balettoktatásban, miközben folyamatosan csökkent a növendékek jelentkezésének száma és ezzel egyidejűleg nem jelentek meg kellő hatékonysággal és fontossággal azok a technikák, amelyek a közepes tehetségű, tartáshibás és rossz adottságú növendékeket megsegítenék a balettművészet mozgáskultúrájának magas színvonalú elsajátításában.

Ez az általam megoldásnak tartott kiegészítő módszer tartalmazza a testépítő gimnasztika négy legfontosabb szegmenség:

1. Az indirekt kidolgozás tehermentesített testhelyzetben, mely a rossz beidegződések ellen nyújt védelmet. A klasszikus balett oktatása során, a gyakorlatok végzése álló helyzetben történik, ez a terhelés veszi legjobban igénybe a teljes fizikumot. **Ha azonban egy adott izomcsoport kidolgozását a test súlyától tehermentesítjük,** kevesebb energia ráfordítással, erőteljesebb koncentrációval és célirányosan - az adott feladatra összpontosítva végezzük. Minél szélesebb az alátámasztási felület, annál kevesebb erőt vesz igénybe a mozgásfolyamat, ekkor csak gyakorlatban részvevő izmok dolgoznak, miközben a többi izomcsoport tehermentesítve van. **Ekkor az adott mozdulatnak az idegrendszeri befogadását nem gátolja a fizikai terhelés.** Ez nagyon fontos a pszichomotorikus képesség fejlesztésében, amely a legtöbb fizikai tevékenységhez és szellemi tevékenységekhez egyaránt szükséges. A növendék, illetve a táncos gyakorlatok során a teljes fizikumát terheli. Az indirekt módszer viszont egy mást úton való megközelítését jelenti annak a tudásnak, amely a mozgáselemeket tökéletesen és szabályosan építi be az idegrendszerbe.

A rossz beidegződések és reflexek egyértelműen a kidolgozatlan felsőtestre vezethetőek vissza. A táncművész naponta szembesül a hiányosságokkal, amelyek rányomják a bélyegét a művészi teljesítményre, a szerepformálásra és az előadásmódra is. A balettművészi pálya rövid életű, ezen belül is aszkétikus, és napjainkban még nélkülözi azokat a modern technikákat, amelyek már rendelkezésre állnak és megkönnyítenék a sok energiát igénylő szellemi-lelki-fizikai művészi munkát. Tapasztalatom szerint csak individuális képességfejlesztésről beszélhetünk. Ha ez általánosan elfogadott lenne, akkor számtalan fiatal és tehetséges művészt meg lehetne kímélni a frusztrációtól, a kudarctól, a sérülésektől, és a táncművész aktív időszaka lényegesen meghosszabbodna.

Önmagam küzdelmi abból adódtak, hogy testalkatom - született adottságaim: x-formájú lábak, lordozisos hátgerinc, és ebből kifolyólag kiálló lapockáim - nem predesztináltak klasszikus balett művelésére. Azt gondolom, hogy a felvételi rostavizsgákon főleg az improvizációs készségem és a dinamikus mozgásom és a potenciálisan bennem levő tehetség miatt vettek fel közel 4000 jelentkező gyermek egyikeként a harminc fős kezdő évfolyamba. Visszagondolva úgy vélem, hogy 1962-ben alkati adottságaim hátrányai

nem is voltak kizáró szempontok. Nádasi Marcella hat évig volt mesterem, tőle tanultam meg a tánc alapjait, szeretetét, a benne rejlő örömet és kreativitást. A hetedik évfolyamtól Merényi Zsuzsa növendéke voltam. Köztudott, hogy ő fordította le a Vaganova módszert leíró szakirodalmat és első volt a magyar balettmesterek közül, aki Leningrádban a mesterképző kurzust elvégezte. Ezek után elsődleges feladatának tekintette a rossz alkati adottságok és az ebből adódó tartáshibás gyakorlatok kijavítását. Elsők között az én hibáimmal foglalkozott. Merényi mesternő módszere az volt, hogy videó hiányában az egész évfolyam munkáját, egy balettóra teljes anyagát végig fotóztatta.

A fotókat kiosztotta és mindenkinek saját magáról kellett véleményt mondani. A szembesülés sokkoló hatását mai napig nem felejtem el. Minden elkapott mozgáspillanat szinte kivétel nélkül szabálytalan volt (csámpás spiccek, feszült kéz és nyaktartások, rossz háttartás), vigasztalhatatlanul elkeseredtem. És ekkor a Mesternő segítségemre volt azzal a nagyon fontos észrevételével, hogy a tánc iránti örömérzet az én fotóimon volt átütő erejű. A Mesternő pedagógiai üzenetét megértettem, hogy itt nem csak az emóciónak és az ösztönnek kell dominálnia, hanem a precizitásnak, de legfőképpen a tudatosságnak.

De ekkor még nem állt rendelkezésünkre megfelelő technikai háttér, amelynek segítségével indirekt módon a lapocka lehúzó izmait külön kidolgozni és szabályszerűen működtetni tudtam volna.

Ma már tudom a mozgásbiológiai szakismereteim alapján, hogy a csuklyásizom alatt a lapocka és a gerinc között húzódik a kis és nagy rombuszizom és a lapockaemelő izom. A nagy rombusz I-IV. hátcsigolya tövisnyúlványán ered és a lapocka tövisén tapad. Ezek az izmok a mellkasi fűrészizom antagonistái.

Az izom működése

- Normál tónusukkal a lapockát a gerinchez rögzítik.
- Rögzített gerinc esetén a lapockát és egyben a vállat is egymás felé húzzák.
- Az elülső fűrészizom és a rombuszizom izom-pár működése teszi lehetővé a lapocka ívszerű mozgását a mellkas hátoldalán.

Ha a rombuszizom működése bármely okból kiesik, az elülső fűrészizom túlsúlyra jut, az utóbbi a lapocka alsó csúcsát kifelé forgatja (ez történt velem), a kis mellizom pedig előre húzza. Úgy állt ki növendék koromban a lapockám, mint két kis szárnyacska.

2. Az ízületek izolált kidolgozása

A klasszikus balett alaphelyzete, az en dehors az eddigi felfogásában a lábfők 90 fokos kifordításával történik. Anatómiai ismereteim és saját tapasztalataim alapján állítom, hogy combtőből indítva kell kifordítani. Az ízületek kidolgozásáról részletesen „A felsőtest tudatos kidolgozása és használata a klasszikus balett oktatásában" c. fejezetben írtam.

A balett szempontjából az en dehors helyzet létrehozásához a hosszú combnyak és a sekély ízületi vápa a legideálisabb - ezt a tényt röntgenfelvételekkel szemléltette dr. Mády tanár úr.

3. Az ellentétes oldal kidolgozásának fontossága

Ha az en dehors helyzetet csak egy irányban működtetjük, akkor egy idő múlva már nem tudjuk a kívánt erőt kifejteni. Ha azonban az ellentétes irányt ugyanolyan intenzitással gyakoroljuk ki a szimmetria elvének érvényesítésével, akkor megelőzhetjük az ízületek túlnyújtását, túlerőltetését, és az ebből eredő kopásokat és sérüléseket.

Az egyoldalú kifelé gyakorlás a csípővápának és a combfejnek csak a külső felszínét koptatja, míg a befelé gyakorlás megmunkálja a belső felszínt is. Ez biztosítja a gömbízület teljes mozgáspályának kidolgozását.

A növendékeket már kezdettől fogva a szimmetria elvének megfelelő gyakorlatok beidegzésével kellene oktatnunk. Ekkor nyerhető olyan alap felkészültség, amelyre biztonsággal építhetők fel azok a technikai elvárások, amelyek a Vaganova módszer szerint már a IV. évfolyamtól kezdődnek. Amennyiben a képességfejlesztés elvének megfelelően az ellentétes oldalak nincsenek megerősítve, mint „alap", akkor a művészképző nehéz technikai elemei nem képesek szabályosan működni a Vaganova módszer elvárása szerint. Nevezetesen az erőtlen háttartásokra gondolok a nagy ugrások közben és leérkezéskor. Külön öröm, ha egy alapvetően tehetséges növendék ösztönösen, formabontva mégis megvalósítja valamelyik technikai bravúrt, de ez sajnos mindig esetleges lesz és az újbóli ismétlések során kiderül, hogy nem tudatosan megalapozott és végrehajtott technikáról van szó. A tudatos művészi munka példájaként említem meg Sofiane Sylve balerinát, aki a Magyar Állami Operaházban hat, egymást követő előadás mindegyikén ugyanazon a magas technikai színvonalon és rendkívüli magabiztossággal táncolta el a Hattyúk tava Odette-Odilia főszerepét. Ő birtokában van mindannak a tudásnak, ami nélkül elképzelhetetlen ma ezt a rendkívül igényes és nehéz technikai és művészi feladatot sorozatban, világszínvonalon eltáncolni. Öröm volt nézni, hogy miként működtette az önkontrollt, mint uralmat önvalója felett mindezt a légzéstechnika mesteri alkalmazásával együtt. Mindvégig az volt a benyomásom, hogy a szükséges feszültséget olyan mederben tudta tartani, amely nem lépte át a mértéket és ettől volt rendkívül expresszív és művészi az egész produkció.

Legutóbbi budapesti vendégszereplése alkalmával mint balettmester érdeklődtem, hogy milyen módszerrel érte el ezt a fantasztikus eredményt. Annak ellenére, hogy ő kivételesen egyéni tehetség, tapasztalatai nagy segítségére lehetnek a növendékeknek és a balettmestereknek egyaránt.

Legnagyobb döbbenetemre elmesélte, hogy születetten lordózisos tartása volt. Ennek korrigálására a rendes tréning mellett először földön fekve, leszorított ágyékszakasszal kellett a lábmunkát gyakorolnia. Ez keserves, hosszú folyamat volt. Amikor a hátgerinc kiegyenesítését segítő has- és hátizmok izomtónusát megérezte, még visszatértek a régi reflexek. E módszer mellett, tovább erősítve a hiba kiküszöbölését, háttal a falnak állítva kellett gyakorolnia a plie-ket, a passékat, tandu-helyzeteket és port de bras-kat. A mód-

szer embert próbáló, de ha a szemléletmódot elsajátítjuk, a látszólag alkalmatlannak tűnő testekből is tudunk megfelelő alapot biztosítani a szigorú Vaganova technika elsajátításához. Ezzel is, és a továbbiakban is megerősítést nyert az a teóriám, mely szerint Golovina mesternő olyan tréninget adott, amely a medencén belüli központ, vagyis a horpaszizom megerősítésére vonatkozott, és az ellentétes oldal szakszerű kidolgozását tartotta fontosnak. Ezek a módszerek elérték céljukat, ezt Sofiane Sylve kifogástalan technikája és művészi előadásmódja is példázza.

Tapasztalatom az, hogy az a növendék, vagy művész, aki rengeteget gyakorol, de nem képes ezeket tudatosan kontrollálni, vagyis hiányzik a tudatosság egésze, mégsem jut előbbre, mert sajnos rossz technikát tanult meg. Ilyenkor már rengeteg időt és energiát vesz igénybe a hibák kijavítása. Bármilyen fárasztó az önkontroll és tudatosság kialakítása és működtetése, mégis csak ez vezet el a célhoz, mert ha egyszer s mindenkorra megtanuljuk az erő helyes adagolását, a gyakorlatok precíz kivitelezését, ezzel a szemléletmóddal a jó erőnlét miatt lényegesen lecsökken a fáradtság érzése.

4. Az individuum, mint a klasszikus balett oktatásának egyik legfontosabb szegmense

A balettoktatásnak személyre szólóan a növendék testéből kell kiindulnia. Ne a tananyag határozza meg a tanítási módszert, hanem a gyerektest alkalmassága egyenként, személyre szabottan. Meg kell tanítani, hogy miként működik a saját teste, mik az előnyös és hátrányos adottságai, születetten milyen testi adottságokkal rendelkezik, hiszen egy tág, laza ízületű kisgyermek éppen olyan védtelen lehet a saját jó adottságaival szemben, ha az szakszerűen nincs megerősítve. Ebből is látható hogy más kiegészítő gyakorlás szükséges, tehát ebben az esetben erősítő gyakorlatokat kell alkalmazni.

A kötött izomzatú növendék esetében lazító és nyújtó mozdulatokkal érjük el a Vaganova módszerhez szükséges izomrendszer fejlesztését. Éppen úgy képesnek kell lennie a kötött és a laza izomzatú növendéknek a klasszikus balett elsajátítására, ha figyelembe vesszük sajátos, egyedi fizikai adottságait, fizikumát, intellektusát, szellemi kapacitását, terhelhetőségének mértékét.

Pályánkat a kezdetektől fogva csak ezekkel a kritériumokkal, feltételekkel és komplex módszerekkel szabad oktatni és művelni.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Dr. Miltényi Márta: A sportmozgások anatómiai alapjai. Medicina Könyvkiadó Rt., Budapest, 1993

Dr. Mády Ferenc: Egészségről táncosoknak. Magyar Táncművészeti Főiskola, jegyzet, Planétás Kiadó, 1998

Dr. Mády Ferenc: Mozgásbiológia. Magyar Táncművészeti Főiskola, jegyzet, Osiris Kiadó, Budapest 1995

Bernáth László és Révész György szerk.: A pszichológia alapjai. Tertia Kiadó, Budapest, 1998

Bernáth László és Solymosi Katalin szerk.: Fejlődéslélektan olvasókönyv. Tertia Kiadó, Budapest 1997

Sákovicsné Dömölky Lídia: A gyermek harmóniája. Berczik Sára Torna, esztétikus testképző módszere. Sport Kiadó, 1990

Sákovicsné Dömölky Lídia: A nő harmóniája, torna Berczik Sára módra. Hungária Sport- Reklám- és Marketing Vállalat Kiadó, 1991

Dr. Szécsényiné Fekete Irén: Művészi gimnasztika táncosoknak. Magyar Táncművészeti Főiskola, jegyzet, Planétás Kiadó, 1999

Dévény Anna: Analitikus táncgimnasztika. Jegyzet, 2001

Németh András: Bevezetés a nevelés történeti és elméleti kérdéseibe táncpedagógusok számára. Magyar Táncművészeti Főiskola, jegyzet, Planétás Kiadó, 1997

Németh András: Nevelés, gyermek, iskola. Eötvös József Könyvkiadó, 1997

Kassai Lajos: Lovasíjászat. Dee-Sign Kiadó, Budapest, 2001

Elliot Aronson: A társas lény. K. J. K. Kerszöv Jogi- és Üzleti Kiadó Kft., 2001

Reich Margit: Zenei alapfogalmak táncpedagógusoknak. Kézzel írott jegyzetek

Falus István: Didaktika. Elméleti alapok a tanítás tanulásához. Nemzeti Tankönyvkiadó

Dr. Nádori László: Az edzés elmélete és módszertana. Sport Kiadó, Budapest, 1986

TÁNCTÖRTÉNET PUBLICISZTIKA

PESOVÁR ERNŐ:
ELŐSZÓ EGY TÁNCTÖRTÉNETI KIÁLLÍTÁSHOZ
HÁROM A TÁNC

A magyar tánc évszádairól valló dokumentumok és a tánc költészetét képzőművészeti élményként megragadó alkotások egyaránt az elillanó pillanat varázslatos légkörét idézik.

A történeti ábrázolások nemcsak egyes nagy múltú, a tánchagyományban tovább élő tánctípusaink jellemző vonásait örökítették meg, de emlékképek is - Kölcseyvel szólva - „a magyar nép zivataros századaiból". Emlékei a török elleni küzdelem és a Rákóczi szabadságharc korának, és elénk tárják tánckultúránk Európához fűződő töretlen vonásait. Erről tanúskodnak a különböző katonatáncok, a hajdútánc, a pandúrok táncai és a vígadó kuruc alakja, valamint az, hogy az európai táncáramlatok hazai változatait is a táncélet részeként örökítették meg a 17-18. századi emlékek.

Ezt követően már a táncábrázolások sora ad hiteles képet a nemzeti táncként diadalmaskodó verbunkról és csárdásról, a reformkor eszméinek az egész társadalom által elfogadott jelképeiként. A Hazai és külföldi alkotók képei ugyanúgy a nemzeti karakter pregnáns jegyeit idézik, ahogy Csokonai, Berzsenyi és Arany táncainkat jellemző nemes veretű sorai. A felvilágosodás eszméi, Rousseau és Herder gondolatai jegyében a romantika nemcsak a nemzeti önismeret, de a Művészet nélkülözhetetlen forrásának is tekintette a népzene és néptánc, a népmesék, szokások és mondák világát. Ez az újdonság erejével ható hagyomány volt a különböző művészeti ágak népi-nemzeti hangvételű alkotásainak az ihletője. Ahogy Erkel és Liszt zenéje a verbunk és csárdás dallamvilágából merített, úgy a képzőművészek is elsősorban e két tánctípust jelenítették meg a népéletet és népi karaktereket ábrázoló alkotásaikon. Ezek tárgyilagos vagy idilli hangvételét mélyítik el Izsó Miklósnak a férfitáncok belső feszültségét is megragadó vázlatai vagy Zichy Mihálynak a balladák drámai világát megelevenítő alkotásai. Rudnay viszont már a modern folklórizmusnak azzal a bartóki hangvételével alkotta meg képeit, melyek a 20. század érzésvilágáról, esztétikai normáiról vallanak.

Ugyanígy a korábbi harmóniát megbontó és újraértelmező formanyelvként hatottak - különösen szobrászainkra - a modern táncművészet avangard törekvései. A vívódó érzelmeknek és gondolatoknak az az áradása, melyekről a kor táncművészetének kiemelkedő személyisége, Martha Graham így vall: „A tánc a test éneke, boldogságról és fájdalomról."

A tánc iránti fogékonyság sokrétű élményvilágát bemutató kiállítást méltó módon zárja Medgyessynek az örök szépséget és harmóniát megtestesítő szobra, hiszen ezekkel gazdagodva gondolhatunk majd vissza a látottakra.

Köszönet illeti mindezért Nagy Zoltánt, aki a tánc bűvöletében álmodta meg számunkra ezt a kiállítást, hitet téve a művészeti ágak osztatlan egységéről.

HÉZSŐ ISTVÁN:
HÁROM TÁNCKRITIKUS

A hazai balett és táncművészet általános fejlődésével járt-jár, hogy kialakult egy magyar táncírói gárda, balettkritikusok - vagy tágabb fogalommal - tánckritikusok csoportja. Ha megvizsgáljuk a magyar balettkritika fejlődését, akkor csak a 20. század második felétől lehet rendszeres-rendszertelen, specifikus tánckritikákat találni. Azért is írom ezt a rövid bevezetőt, hogy kihangsúlyozzam miért éppen nem magyar táncírók írásait, munkásságát ajánlom vizsgálatra. A személyes válogatás a magam hajlama, „bűne", másoknak nyilván más „tánckritikai iskola" a példa.

Remélem, világos lesz, miért e három „óriásra" szeretném felhívni a figyelmet. Előre kell bocsátanom azt is, hogy a mai, vagy jövőbeli balettkritikus, ha nem tud - legalább is az olvasás szintjén - angolul és franciául, sőt tán még oroszul sem, valószínűleg nem képes kellő, egyetemes kitekintést nyerni a 20. századi irányzatokra és fejlődési szakaszokra. Hazánkban eddig még csak egyszer jelent meg tánckritikai antológia, a „Két évtized táncművészeti írásai a Magyar Nemzetben" címmel, 1984-ben Budapesten, a Magyar Táncművészek Szövetsége által „kézirat gyanánt" sokszorosított kiadásban. Ez, a maga nemében úttörő és felbecsülhetetlen értékű kiadvány. Egyéni, balettkritikusi írásoknak könyvszerű, összegyűjtött válogatásainak kiadására pedig még most sincs remény. A mai, hazai táncírói gárda talán 10-15 íróemberből áll. Ez mindjárt szembetűnő, ha az ember összeveti az Európa nyugati felén (vagy pláne az USA területén) írók nagy számával, és ami minket itt most elsősorban érdekel, kvalitásával. Visszatérve a „válogatásra" és annak előszavára: aminek konkrét írója nincs: „szerzők"-kel van szignálva, tehát Körtvélyes Géza, Gelencsér Ágnes, Maácz László, akik magukat 1964-től mint táncírókat datálják. Egy dologgal nem lehettek tisztában, és ez az, hogy a Magyar Nemzetben részben nem azért írhattak, mert az akkori kulturális rovatvezető, Mátrai-Betegh Béla helyet adott nekik, hanem Mihályfi Ernő főszerkesztő műfaji tekintetben is liberális nézetei és kultúrája miatt. Ma már kevesen tudják, hogy Mihályfi a 40-es évek elején sportújságíróként kezdte pályáját, pedig ez fontos, hiszen a testkultúra nagyon jó alap a tánc és balett szenzibilis értékeinek elfogadásához.

A 20. századdal kezdődően már jelentősebb a különböző magyar irodalmi és művészeti lapokban megjelenő táncírások száma. Az „Új Idők"-ben, a „Nyugat"-ban, az „Aurórá"-ban és a „Literatúrá"-ban már található egy még nem szakírói, de mégiscsak táncírói gárda. Írt a táncról Ady Endre, Bródy Sándor, Bálint Aladár, később Tóth Aladár de még Kassák Lajos is. Mondjuk úgy, hogy Csáth Gézától, Balázs Bélától, Lengyel Menyhérttől nagyon hosszú az út Halász Tamásig, Gara Márkig.

Az a gyakorlat, ami egészen a 60-as évek közepéig él a napilapírásban, hogy a táncról a zenekritikus vagy a színikritikus írjon, még ha fejlődési és történeti idejében fontossággal is bír, „csak" részered-

ményeket produkált. Martha Graham a 30-as évek Amerikájában többször is hangsúlyozta: „Ha nincs igazán képzett tánckritikus" - és akkor még ott sem voltak sokan - „akkor a sajtó jobban teszi, ha a sportújságírót küldi, mint a színházi, vagy pláne a majdhogynem fizetett ellenségként jövő operakritikust". Itt és így kapcsolódik a Magyar Nemzetben elindult hazai napilapi tánckritikák következetes megjelenése. Persze e három magyar kritikus tudásának, kultúrájának és akaraterejének köszönhető elsősorban, hogy képesek voltak a „Nemzet"-ben kiharcolni maguknak a rendszeres megjelenés lehetőségét. Nagyon fontos közjáték az 1950-ben indult „Táncművészet" Ortutai Zsuzsa főszerkesztésével. Ide már a szakma akkori nagyjai Vályi Rózsi, Vitányi Iván, Szenthegyi István, Csizmadia György írnak, akik fontos láncszemei lettek a hazai táncírás történetének. Persze Vályi Rózsi és dr. Dienes Gedeon elsősorban „úttörő" és friss tánctörténeti kutatásaikkal váltak ismertté. A lap 1956-os megszűnésével létrejött hiátust a „Muzsiká"-ban „albérletbe" meg- és beengedett néhány oldalnyi tánckritikai írás töltötte be. A fent említett előszó „szerzői" szerényen nyugtázták a szomorú tényeket, „S úgy tetszik, közelít az ideje, hogy egyszer a kibontakozó szakírás is mérlegre kerüljön.". Az 1976-ban újraindult „Táncművészet" a kitűnő Maácz László főszerkesztésével kinevelte az első, táncból kiinduló és tánc-alapú kritikusi gárdát: Fuchs Lívia, Kővágó Zsuzsa, Major Rita, Péter Márta, Szúdy Eszter, és kisebb mértékben Bokor Roland és Königer Miklós, valamint később Wágner István már részben - vagy majdnem - Maácz növendékeknek számítottak. Még akkor is, ha fejlődésükhöz más alma materek is hozzájárultak.

Közhely, de a tánckritika íráshoz tér kell, mégpedig nem is kevés. Sajnos a mai magyar sajtó éppen hogy csak odafigyel a hazai - a külföldiről már nem is beszélve - balett- és táncművészetre. A lapok főszerkesztői és kulturális rovatvezetői e tekintetben a régi bűnök büntetlen folytatói... Sok helyen az opera és színházi kritikusok hozzá nem értően és a táncot és balettet nem ismerő és megvető kényszercikkekkel illusztrálják ezt a tényt. Még akkor is, ha ott van a „mai" „Táncművészet", „Zene, Zene, Tánc" és az „Ellenfény", ahol ifjú szakírók egyre professzionálisabb nemzedéke, mint pl. Pónyai Gyöngyi és Gara Márk tűnik föl. És itt végre hadd kezdjem el azt, ami e dolgozat lényege és motivációja: a szakképzett tánckritikusok kitekintése, mivel a „Külföldi Szemle" megszűnésével ez alaposan leszűkülhet. Nem hiszem, hogy a Magyar Színházi Intézet táncarhívumában olyan nagy lenne a tülekedés és hogy a külföldi szaklapok és sajtókivágások olvasóinak száma lázasan emelkedne. Másrészt az elektronikus médiákban sem mindig találhatók a világ vezető lapjainak nagyon gyakori - napi - tánc- és balettcikkei, hiszen itt gyakran csak a tartalomjegyzékben álló főcímig juthat el az ember. Ez a kis cikk arra lenne hivatva, hogy az angol és francia (Levinson esetében) tánckritikai fejlődést és csúcsokat a hazai táncköztudatba is behozza.

ANDRÉ LEVINSON

Az orosz származású francia kritikus sajnos alig ismert a mai magyar táncvilágban - tisztelet a kivételnek. Művei - de hát hogy" is lehetne másként - nincsenek magyarra lefordítva, se oroszból, se franciából. Pedig, aki a balett 20. századi történetével és elméletével behatóbban foglalkozik, kikerülhetetlenül találkozik nevével és műveivel. És Levinson nagyon megérdemli, hogy nem csak fel-, hanem kifejezetten odafigyeljenek rá azok akik tánckritikusként működnek.

André Levinson

1887. január 1-én született Szentpéterváron, egy jólmenő orvosi családban, mely kénytelen volt áttérni a keresztény hitre, hiszen akkoriban zsidó vallásúak nem foglalhattak el - többek közt - kormányhivatali, jogi vagy orvosi állást. Egyetemekre is csak nagy-nagy kivétellel járhattak. Részben ez a „más hitre" való áttérés is magyarázata lehet, hogy a jó eszű Levinson a szentpétervári egyetemen tanulhatott, sőt, 1910-től már a francia irodalom kinevezett professzoraként kapott katedrát. A francia irodalom és kultúra mellett a színház-, zene- és képzőművészet is behatóan foglalkoztatja, aminek első eredménye 1908-ban megjelent kitűnő, az eminens finn (szecesszionista) festő és grafikus Axel Gallen-Kalleláról szóló könyve. A tízes években már gyakran jelentkezik kora orosz művészeti és irodalmi folyóirataiban hosszas, esszészerű tánckritikai tanulmányaival. Szinte közhely, hogy a cári orosz balett milyen magas színvonalon áll. Ennek, úgy tűnik, velejárója, hogy egyidejűleg kialakult egy komolyabb újságírói gárda, amely a Mariinszkij Színház balettelőadásait már mint „tudatos balettomán"-ként látogatta, és róluk a helyi sajtóban bőven írtak is. Skalkovszkij, Plestyejev és főleg Szergej Khudgyekov (a Szentpétervári Gazette című napilap főszerkesztője, Petipa barátja és több balettje librettójának írója, többek között a Bajadéré is) jó talaj előkészítőivé váltak annak a balettkultúrális miliőnek, amiben egy Levinson-nagyságú és kvalitású táncíró beleilleszkedhetett. Mint Anna Pavlova és Sztravinszkij, ő is attól lett „a balett örök szerelmese", hogy gyerekként látta Marius Petipa „Csipkerózsiká"-ját. Így ír

erről: „1891-ben négy éves születésnapom volt? Na, mindenesetre szüleim elvittek egy szép vasárnapon megnézni a Csipkerózsikát (a mesebalettet). Én, hogy úgy mondjam, a Mariinszkij Színház árnyékában nőttem föl, az elragadó „Kolomna" negyedben, átszelve folyókkal és kanálisokkal... És Ivanovnál, a színház művészeinek cukrászdájában feltöltöttük magunkat csokoládéval és cukrozott cseresznyével. ... azon a napon felfedeztem a klasszikus táncot." Persze a balettkritikusok között volt még egy óriás, Akim Volinszkij, művészettörténész, filozófus és esztéta, kinek páratlan erudícióval megírt balett-cikkeit a pétervári „Tőzsdei Bulletin" is gyakran közölte. És ezzel talán elindult a későbbi, nyugat-európai gyakorlat, hogy egy kifejezetten üzleti és gazdasági újságnak is volt (van) művészeti rovata. Miután Szentpéterváron vagyunk, hogy is hiányozhatott volna a balett onnan. A kicsit vetélytárssá vált Volinszkij két könyvét: „Az Orosz Balett Problémái" (1923) és „Az ujjongás Könyve" (1925), melyek tulajdonképpen a korábbi művek összegyűjtött summázatai, Levinson már az emigrációban olvasta.

Rendszeresen az 1910-es évektől ír Levinson balettkritikákat, melyek már jóval tovább mutatnak a „balettomán kritikus" elődök balerinaimádatán. Ő foglalkozik először igazán komolyan a koreográfiai struktúrával, szcenikával, a mű esztétikai ismérveivel és komponenseivel. Írásai merészen szembeállva kora lázadóival és reformátoraival, mint Fokin és Gorszkij, a klasszikus balett védőiratai. Emellett, akármilyen furcsán is hangzik, bíráló soraiból az ember sokszor több értéket olvas ki, mint bárki másnál előtte. „Ők a balettet akarták kúrálni antik világgal, festészettel, zenével, racionalizmussal, pszichológiával, naturalizmussal." Mindenekelőtt szembeállítja magát Fokin „fiatalos, szükségtelen és felszínes kísérleteivel", hogy dramatizálja a balettet. Amire Levinson az olvasót és a tanulmányozót megpróbálja rávezetni, az egy olyan idealizmus, ami tulajdonképpen tiszta konzervativizmuson nyugszik. Ugyanakkor olyan intellektuális magaslatokon jár, ami szokatlan és ismeretlen a a balett anti-intellektuelnek tűnő világában. Levinson tragikusan rövid életének fontos fordulópontja házassága egy szibériai „hitsorsosával" és lánya, Marie (nem nehéz kitalálni, hogy kiről lett elnevezve) születése. Majd regénybe illő, kalandos „emigrációjuk", pontosabban szökésük a Nagy Októberi Forradalom okozta káoszból. Milliók sorsán osztozott ő is, hogy egyik napról a másikra gyakorlatilag mindent elveszítsen, amiért - ahogy ő írta - érdemes volt élni. Egyetemi katedráját, publikációs lehetőségeit és könyvtárát, ami megsemmisült. Mint sok-sok társa, megismerkedett az éhséggel, drámai hideggel, sötétséggel, terrorral... Az emigrációban ír így tömören a korról: „A szovjet rezsím a legrosszabb diktatúra, ami tulajdonképpen a középszerűség bosszúja." Paradox módon, akármennyire is gyűlölte az „új" rendszert, egyelőre az „új" rendszernek volt szüksége Levinsonra. A Gorkij által indított kiadói vállalkozás és kiadói ház, „A Világirodalom" munkatársa lett, ahol nyugat-európai és skandináv irodalom fordításával foglalkoztak, több mint háromszáz író, fordító kapott alkalmazást. Pl. Alexander Blok volt a német fordítói szakértő, Akim Volinszkij az olasz és Levinson az egyik vezető francia fordító Nyikolaj

Gumilevvel, Ahmatova, a nagy orosz költőnő férjével együtt, aki jó barátjává lett. 1919-ben Flaubert „Szalambó"-jához bevezető esszét ír; Gorszkijt talán ez is inspirálhatta a „Szalambó" balett megalkotásához. Gyakran részt vett az akkor számtalan - nyilvános - irodalmi, művészeti és filozófiai vitákon, ahol egyre jobban kikristályosodik előtte, hogy - mint az egyik alkalommal - a vitavezető Gorkijjal már nem képesek egy nyelvet beszélni. Gorkij azt javasolta, hogy „a humanizmus vonuljon fedezékbe az „új" beálltával", ami alaposan feldühítette az ún. professzorokat, többek közt Blok-ot, Volinszkijt és Levinsont.

1918-ban imádott Marie lánya és felesége élete érdekében Szibériába küldte őket, majd később megpróbálta kalandos és veszélyes módon visszahozni családját. De külseje és civilizált beszédmodora miatt „burzsuj"-gyanússá vált a Cseka mindenhol jelenlévő terrorlegényei szemében. A letartóztatást épp hogy megúszta. A helyzetet nagy nehezen a felesége menti meg azzal a hazugsággal, hogy őket a kormány küldte ki egy „új szovjet" egyetem alapítására. Ráadásul Ljubov, a feleség, még tífuszt is kapott. Később, amikor a párizsi emigrációban megírta Dosztojevszkijról szóló kitűnő - mai napig is aktuális - könyvét, a dedikáció így szól: „Drága feleségemnek a szibériai napok emlékére (Omszk-Barnaul) 1920. január." 1921-ben a balti államokon át valahogy sikerült átbumlizniuk, hogy Berlinben landoljanak. Rövid idő után innen is tovább vándorolnak Párizsba, ami Levinsonnak szinte „hazájává" válik. De hát franciás műveltsége és nyelvtudása is oda predesztinálja.

Ha Levinson nem „disszidál", őt is a halál várja, mint barátját, Gumilevet, aki több barátjával együtt belekeveredik az ún. Tagencev- konspirációba: itt „csupán" hatvan nő és férfi veszti el életét. Levinson, mint igazi európéer és kozmopolita, viszonylag könnyen beleilleszkedik a francia szellemi életbe és képes munkásságát folytatni. Egy későbbi interjúban egy újságíró meg is kérdezi, hogy emigránsként látja-e magát? Levinson: „Nem, egyáltalán nem, egészen otthon érzem magam." Párizst ismerte, hiszen a háború előtt már járt ott, nem is egyszer. Többek közt a „Gyagilev Orosz Balettek" első szezonjainak tudósítójaként. !922-ben a „Comedia" című napi(!)lap munkatársa lesz. Amely a film, a színház és a zene mellett rendszeresen tánccal is foglalkozik; Levinson hetente ír, arról, amiről csak akar és majdhogynem olyan terjedelemben, amennyit csak bír. Ír más lapoknak is, képzőművészetről, filmről, színházról, és az elsők között kezeli a fotót önálló művészeti, esztétikai ágként, akkor még szinte úttörő jellegű cikkeivel. A Sorbonne-on „Dosztojevszkij és a nyugati novella" címmel ad előadás-sorozatot. Az egyik nagy párizsi színházban pedig a klasszikus balettről tart több részes, táncosokkal illusztrált, „tudományos" előadást: Cotta Zambelli az Opèra akkori nagy sztárja és partnere, Albert Aveline vagy Olga Preobrazsenszkaja gyakori segítői ezeken a „lecture" demonstrációkon.

Fontosságát legtömörebben abban lehetne leszögezni, hogy Levinson nem csak a múlt összegezője és továbbadója (tánctörténeti és esztétikai szempontból) hanem megkérdőjelezhetetlen szakmai tudása, ízlése, általános, nagy műveltsége a 20. század első, nagy balettkritikusává aposztrofálja. Hatása alá kerül

- mint majd később látjuk - Denby is, és általa - ha nem is közvetlenül - Croce is. Hogy mennyire védte a múltat, arra hadd álljon itt példaként, amikor az egyik nagy párizsi művészeti magazinnál állandó alkalmazást nyert és a főszerkesztő a bemelegítő beszélgetésben a következőket mondta neki: „Remélem kedves Levinson, most aztán véget vet az összes spicceknek, Sylphideknek és tütüknek.". Mire Levinson: „Szíves engedelmével pont az ellenkezőjét fogom csinálni.". Olyan nagy szakértőnek számított, hogy ezt az ellenállást - az árral szembeni úszást - vita nélkül fogadták el tőle.

Szakértelmére jellemző, hogy az Opèra nagy tekintélyű igazgatója, Jacques Rouché is nagyon odafigyelt arra, hogy Monsieur Levinson írásaiban mit hiányolt vagy kért. Amit, akár a repertoárra, akár a balettoktatásra vonatkozóan pontosan végre is hajtottak. Írásainak alapja a balett-történet beható ismerete, amelynek tanúbizonysága két nagy fontosságú könyve: a „A Romantikus Balett", ami tulajdonképpen a 19. századi két nagy francia balettkritikus, Théophile Gauthier és Jules Janin kutatásainak Levinson éles látású megjegyzéseivel kommentált összegzése; a másik „A Balett Mesterei", a koreográfusok és librettisták mint Jean-Georges Noverre, Salvatore Vigano, Carlo Blasis munkásságát elemzi és így az adott kor stílusának újraértékelése.

Élete párizsi periódusában a „Gyagilev Orosz Balettek" szezonjainak is rendszeres figyelője. Mondani sem kell, rettegtek tőle. Ez azonban nem jelentette azt, hogy az igazi értékeket - ha volt olyan - nem ismerte volna föl. Massine, Nyizsinszka, és különösképpen a kezdő Balanchine művein filozofál el hosszasan. Ezekben a koreográfusokban az eredetiséget és a merészséget néha jobban elfogadta mint a kész művet, melyben megnyilvánultak. Pl. Massine-ról: „Sose tud egyszerű lenni, mindig attól fél, hogy ostobának nézik. A nyugtalan Massine mindig keresett valami újat, amivel saját klasszisát is fölülmúlja." Kritikai alapattitűdjét talán az teszi izgalmassá, és a mai szemmel tanulmányozó számára különössé, hogy Levinson egyszerűen nem látta a kapcsolatot a klasszicizmus és a modernizmus között, ami pro és kontra polemizálóvá teszi írásait. Nagy tekintélyére jellemzően még Gyagilevvel is vitázhatott. „Még a hetedik napon se nyugszik." írja, utalva Gyagilevék örök nyughatatlanságára, az új állandó keresésére. Széles skáláján az antik hellén tánckultúra beható elemzése (Levinson az egyetemen a francia mellett klasszika-filológiát is hallgatott), a reneszánszon, az udvari baletteken keresztül, a romantikus baletteken át vezet a kísérletező 20. századhoz. Az antik tánckultúráról így ír „A némi banalitás a táncban" című esszéjében: „A naiv ötlet, hogy a „mezítlábasság" a görög tánc egyik lényeges alapja, abból a konvencióból ered, amit ó-görög szobrászok és dekorátorok hagytak ránk. A görög táncos közönséges cipője, a „crèpide", könnyen hajlítható talpával úgy tűnik, mint a mi balett-cipőnk.". Máshol: „A ragaszkodás a „meztelenség"-hez vagy a rövid „tunika" használata ami tévesen maradt ránk, hiszen az utóbbi csupán az egész ruha része. Valójában az antik tánc a darabot komplikált drapériákból készítette, ami a kosztümöket illeti.". Vagy: „Az antik tánc

dualisztikus volt, a lábak táncoltak, a karok beszéltek. A táncos „chirosopher" is volt egyben, a karok dekoratív pozíciójának szerepét jelentős gesztusok vették át. A gesztusnak képesnek kellett lennie arra, hogy mindent elmondjon, és ezt a lehető legvilágosabb módon." Kritikájának középpontjában természetesen majdnem mindig a táncos állt. „A Táncosokról" című esszé-kritikájában a „Raymonda"-ból egy olyan epizódot emel ki, amire más tánckritikus alig szán pár szót. „A Raymonda utolsó felvonása, amit az utóbbi időben látunk orosz színpadon, tartalmazza a szokásos „grand pas hongrois"-t (nagy magyar táncokat), Marius Petipa egyik legkomplikáltabb és hatalmas alkotását. Ez a koreográfiai költemény nem mindennapi, széles skálán fogant. Nehéz próbája az előadóknak, s ezen alkalommal (Messieurs Andrianov, Leontyijev, Szemenov és Anatole Obukhov, ha nem is brilliánsan, de legalábbis tisztességesen táncolták) a finále struktúrája különösen jó benyomást keltő. Egy általános szünet után a négy táncos is csatlakozik az együttes táncokhoz egymás utáni szóló entrée-ikkal, mint egy fúga hangjaira, ha ezt az összehasonlítást megengedhetjük egy ilyen rövid koreográfiai számban."

Levinson kedvenc kortárs balerinája Anna Pavlova volt. Külön figyelmet szentel a nagy orosz balerinának és társulatának, akit - időnként - kicsit megkésett konzervativizmusa miatt marasztal el, ellentmondva magának, amikor a nagy, rivális együttesnek (Gyagilevéknek) pont ennek ellenkezőjét rója fel.

A német „ausdruck" vagy „expresszionista" tánccal is csak nehezen tud szellemközelbe kerülni, de ez nem jelentette „a tudomásul se venni őket" hanyag attitűdjét. A Németországban - primőrként - rendezett Tánckongresszusokon, 1927-ben Magdeburgban, 1928-ban Essenben, nem csak néző, hanem előadóként is részt vesz. Mindkettőn az akadémiai klasszikus táncról tartott értekezést; elég merészen, ha meggondoljuk, hogy ez az „oroszlán barlangjában", számára majdhogynem ellenséges területen történt. Hadd álljon itt néhány részlet „A Modern Tánc Németországban" című tanulmányból: „A modern tánc nemzeti intézménnyé lett Németországban. Velejében a modern német tánc hevesen tudatában van faji eredetének. Keserű büszkeséggel izolálja el magát a világ többi részétől, és kinyilatkoztatja a saját újdonságát, amivel elítél minden tradíciót. A keletre és Szovjet-Oroszországra kinyitja füleit, de nem köt kompromisszumot a nyugat esztétikájával. Felfúvódott, patetikus büszkeségében, missziójában elfelejti - és milyen készakarva(!) - eredetét. Elfelejti, hogy a mezítlábas táncolás csatározásait Isadora Duncan a földről indította el. Elfelejti, hogy minden kísérletezés egyik alapja Dalcroze ritmikai szisztémája. Az esseni vitákban egyikőjük nevét sem halottam említeni! A viták teljesen a két csatározó tábor teóriáinak helyességéről szóltak, Lábán Rudolf és makacskodó növendéke, Mary Wigman között. Wigman ugyan „ingadozó", de még mindig óriási potentát-istenség."

Levinson ugyan elismerte őket, mint egyéni tehetségeket, de a német „ausdruck" táncot mint tömegmozgalmat elutasította. Mary Wigmanról konkrétan így ír: „A fakírok és fetisiszták modorában hipnotizálta

saját magát és nézőit.". Vagy máshol, Lábán egyik növendéke, Jens Keith „Salade" című Milhaud zenéjére készült balettjéről így ír: „Herr Laban eme növendékének technikai megalapozottsága egészében véve csak alapszintű: tánctechnikai komponensek, mint forgások vagy battírozások, olyan források, melyeket Keith még nem tudott magáévá tenni.". Levinson, mint irodalomtörténész és kritikus, azonban alaposan magára zúdította egy baloldali intellektuel-csoport felháborodását, a Majakovszkij halálára írt maró nekrológ miatt, akinek a Buffo misztériumát egyébként még Szentpétervárott megtámadta. Ennek summázata: „Öngyilkosságával jóvátett valamit abból a vakságból, amivel odadobta tehetségét és magát az új uraknak, a minden nyomdai- és szólásszabadságot eltipró szovjet kommunizmusnak." A felháborodás óriási volt. Százával kapta a tiltakozó leveleket, a fenyegető telefonokat. Az egyik levélen 113 vezető intellektüel szerepel aláíróként, élükön André Gide-del - akit Levinson fordított korábban oroszra - és a Nobel-díjas Romain Rollanddal, de itt találhatjuk: Malraux, Larionov, Goncsarova, Eisenstein, Ilya Ehrenburg, Man Ray, Moholy-Nagy László, Piccasso, Lègere, Tristan Tzara, Eisenstein nevét is. De Levinson kimagasló pozíciója olyan volt, hogy képes volt magát védeni a „Les Nouvelles Litteraire" hasábjain, visszautasítva a vádakat, mi szerint: „kiöntötte tipikus, fehér-orosz emigráns mérgét a haladó erők ellen". Közben sorra jelentek meg jobbnál-jobb könyvei, cikkei, amiket olyan művész-, intellektuel réteg is olvasott, akiket csak kicsit - vagy egyáltalán nem - érdekelték a tánc problémái.

1933-ban, 46 évesen, Párizsban két szívoperáció után halt meg. Kórházi ágyán két utolsó könyvét korrektúrázta. Az egyik egy Serge Lifarról szóló kritikai biográfia, a másik pedig „Les Visages de la Danse", (A Tánc Arcképei c.), mindkettő poszthumuszként jelent meg és fogyott el hihetetlen rövid idő alatt.

EDWIN DENBY

Az angol nyelvű balettkritikában sokmindenkit érdemes tanulmányozni, de értékes és alapvető dokumentációt az amerikai táncéletből nem találhat és nem kaphat az, aki kikerüli Edwin Denby munkásságát. Érthetetlen tény, hogy a korai „Külföldi Szemle" számaiban szinte alig kerül sor Denby-cikkek fordítására. Pedig óriási szellemi fölénnyel megírt táncpolémiái a balettkritika írás sok-sok lehetséges iskoláinak egyikét körvonalazzák. Majd a későbbiekben látjuk, hogy a New York-i „tánckritikusi iskola" legjobbjai, pl. Arlene Croce, hogy tanul tőle, hogyan követi, csodálja, elemzi és etalonjának tekinti és - tegyük hozzá gyorsan - nem véletlenül. Egy egész generáció - ha nem generációk - kerül, kerülnek hatása alá, nem Denby-epigonokként; intellektuális színvonalát tekintik követendőnek. Denby egy három soros „önéletrajzban" így fedte föl magát: „Edwin Denby Kínában, Tiencsinben született 1903-ban. Korai neveltetését és tanulmányait először Európában, majd később több évig a Harvard egyetemen folytatta. Az 1930-as évek óta főként New Yorkban él." Ennyi. Denby elsősorban mindig is költőnek hitte, vallotta magát. Több vers-

eskötete 1975-ben - amikor már rég nem írt tánckritikát - jelent meg (pl. „Összegyűjtött Költemények" c. publikációja). De minket most elsősorban a tánckritikus Denby érdekel. Visszatérve életére: diplomata szüleivel először a 10-es években, majd 1923-ban Bécsbe kerül, ahol aztán egyetemre is jár. De egy számunkra fontosabb kurzusra is beiratkozik, a Bécs melletti Hellerau-Laxemburg iskolába, ami a közép-európai ún. „Ausdruck" táncirányzat fontos fellegvára volt. Denby itt még „Körperbildung"-ot, tehát (még) nem táncot tanult. Elég furcsa lehetett a majdhogynem csupán női növendékekből álló iskolában a fiatal amerikai fiú jelenléte. Bécs ezidőtájban óriási kulturális élettel büszkélkedhetett, még az első világháború utáni nyomorúságos években is: Európa legjobb operaháza, jobbnál-jobb színházak, és a (maroknyi) osztrák avantgarde csoport gazdagítják a kulturális palettát. Szinte természetes, hogy az ún. mozdulatművészeti táncóriások és társulataik gyakran adtak „Táncmatinékat": Lábán Rudolf, Mary Wigman vagy Harald Kreutzberg gyakori vendégművészek. A hazai művészek közül Rosalia Chladek azért is említésre méltó, mert ő lett Denby egyik mestere.

Edwin Denby

Denby már hétévesen a balett szerelmesévé vált. A Bécsi Operában, ahol a balett már akkor sem számított „főmenü"-nek, látta először Joseph Hassreiter „A Babatündér"-ét, amit még hetven év távlatából is maradandó élményként tudott feleleveníteni. 1923-tól 1935-ig húzódó európai tartózkodásának egyik fontos állomása volt Darmstadt, ahol a helyi színház kicsi tánc-csoportjának lett tagja. Cläre Eckstein volt a koreográfus, akivel sokat turnézott, még Berlinben is, ahol a Volksbühne-n is felléptek. A Weimari Köztársaságban részt vesz az egyik „Tánckongresszus"-on. Erről már tudósít is „haza", Amerikába, az Amerikai Színházi Egylet folyóiratába. A „Tánckongresszusok" megerősítik hitében, hogy neki talán a táncelmélet felé kellene orientálódnia. 1929-ben egy táncdramaturgiáról írt rövid cikke meg is jelenik kora egyik berlini táncműsorfüzetében. Az egyre agresszívabb németországi politikai

események visszazavarják az USA-ba, egy rövid párizsi és mallorcai kitérővel. Nem szívesen bár, ahogy ő emlékszik vissza: „Európa annyit jelentett nekem, végül is ott nőttem fel kétszer." Amerikától Denby mindig is félt, hiszen látjuk, alig ismerhette.

Tehát Denby a három óriás közül az egyetlen, aki maga is táncolt. Egy későbbi német táncmemoárban így emlékszik vissza ezekre az évekre: „Még Kurt Joos társulatában is próbát táncoltam. Fel is vettek, de egy hét után magam hagytam ott a társulatot, saját magam leküzdhetetlen idegességének áldozataként." Majd magánéletének egy fontos momentuma, hogy Svájcban találkozik élete „partnerével", Rudy Burckhardttal, a nagy művészettörténész Jacob Burckhardt leszármazottjával. Denby a 30-as évek Amerikájában nehezen tud boldogulni. Alig ha lehet két olyan „alkalmazhatatlan" egyént elképzelni, mint Denby-t és Burckhardtot. Élték a New York-i bohémek és avantgardművészek hányatott életét. Ezekben az időkben találkozik Minna Lederman-nal, a „Modern Music" című, kéthavi folyóirat szerkesztőjével. Erről egy fotó is tanúskodik, dedikációján ez áll: „Minná-nak, aki tánckritikust csinált belőlem." Nem elhanyagolható tény, hogy Lederman Lincoln Kirstein testvére volt, és a nagy balettomán Kirstein hatására, tanácsára, rendszeresen közölt balett- és tánccikkeket lapjában. Denby huszonnyolc nagyobb lélegzetű esszészerű tánccikket írt a „Modern Music"-ba. Viszonylag kényelmesen írhatott, Lederman jól fizetett, lapzárta sem sürgette, amit később - saját bevallása szerint - gyűlölt.

1942-ben, amikor a New York Herald Tribune tánckritikusának, Walter Terrynek be kellett vonulnia, ő kapta meg az állást. Ami viszont egészen más helyzet elé állította az addig lassan író Denby-t. Az amerikai napi újságírás követelménye akkor, és még most is, a gyorsaság, a frissesség, hiszen „a tegnap hírei már 24 órája elavultak és szakálluk nő". Itt az esti előadások után őrült rohanásban kellett - sokszor éjfél előtt negyedórával - a befejezett, csiszolt, közölhető cikket leadni. Hetente többször is. Sőt, a vasárnapi számban még egy hosszabb, esetleg esszészerű cikket is kellett „szállítania". Ez így ment egészen 1945-ig, amikor Terry visszatért a seregből. A gyenge fizikumú Denby szinte kimerülve roskad össze. Soha többet nem vállalt napilapnál tánckritikusi állást. A II. Világháború utáni években színdarabokat (többek közt Brechtet) fordít, kisebb dramaturgiai munkákat vállal. 49-ben jelenik meg, majdhogy nem akarata ellenére a „A Táncra Tekintve" (Looking at the Dance) című, addigi táncírásainak gyűjteményes kötete. Ez amolyan huzavona tárgyává vált közte és a szintén tánckritikus szerkesztő B. H. Haggin között: Denby minél kevesebbet, Haggin minél többet akart a kötetbe bevenni. Denby nem csak abban volt szerencsés, hogy jó időben, jó helyen született bele a megfelelő nyelvbe, hanem abban is, hogy olyan periódusban kezdett el írni Amerikában, melyben szemtanúja lehetett a modern tánc és a klasszikus balett közötti - akkor még el nem döntött - háborúskodásnak, ami két táborrá osztotta az amerikai és természetesen az európai közönséget is.

Metodológiája - ha nevezhetjük így - és attitűdje példás: mindent és mindenkit komolyan vesz a táncban. Tudta, hogy minden kritikusnak vannak preferenciái: táncstílusokkal, művekkel, táncosokkal vagy alkotókkal szemben. Bár Denby balettománnak (is) vallotta magát, nem zárkózott el a modern, sőt az egészen modern, 60-as évekbeli, ún. „posztmodern" Judson táncesték nagyon-nagyon kísérletező „happening"-jeitől sem. Az alap nála is - és ebben kapcsolódik munkássága a nagy előd Levinsonéhoz - a balett történetének kimerítő ismerete, amelyhez nála is hozzájárulnak a társművészeti referenciák. Műveiből az ember szinte újra megtanul látni, sőt „belátni" a tánc „felülete" mögé. Szédületes skálát fogad be: a posztgyagilevi orosz balettek, De Basil Ezredes Orosz Balett-je, Az Amerikai Balett Színház alapításától a New York City Ballet-ig visz az út, hogy George Balanchine egyik első amerikai értékelőjévé és csodálójává váljon. A „Ballet Review" (az én fordításomban: a Balett Szemle, továbbiakban B. Sz.) és az abból kifejlődött New York-i tánckritikai iskola írói gyakran úgy idéznek írásaiból, mint valami betanult versekből. Hadd álljon itt ennek egy gyakran idézett példája, amit Denby Balanchine „Apollo"-járól írt: „Apollo a költészetről szól, a költészetről mint a természet ragyogó, érzéki, merész és nagy erejű aktivitásáról."

Denby egyik legjobb esszéjét Nyizsinszkijről készült fotókról írta, pl. „Jeux" (Játék) -ról: „A játék hőse a pátosszal találkoztatja az emberi nobilitást, de nem mint ahogy a „Faun"-ban, ott az állatok méltóságával találkozik a karakter." Később, máshol: „Nyizsinszkij plasztik-vitalitása lelket ölt a Petipától, Fokintól örökölt pózokba." Szinte lehetetlen kiragadni ezekből a nagyon mélyen „beágyazott" írásokból azt, ami önállóan visszaadna valamit Denby eredetiségéből, teljességéből. „A partnerrel való táncolásban van különbség a saját magát háttérbe szorító és az udvarias táncos között. Nyizsinszkij ezeken a fotókon az udvariasság modellje." Vagy: „A modor, ahogy Nyizsinszkij arca szerepről szerepre változik azonnyomban feltűnő. A make-up jelentősen segíti." És Denby itt egy barátjára hivatkozik, akinek osztja véleményét „Nyizsinszkij civil arca csupán egyetlen szerepében, Petruskaként, ismerhető fel." De minden írásában arra koncentrál, „mi is teszi az alkotót, a koreográfust, az interpretív művészt oly egyénivé".

Denby egyik következetesen dédelgetett, sokat említett hite az, hogy a tánc „egy képet, egy képzelt tárgyat" hagy maga után. „Egy klasszikus formát, egy klimaxot, a vizuális pillanat klimaxát". Vagy, amit gyakran idéz: „A tánckritika nem (csak) az amit láttam, hanem ami megmaradt belőle." De sem élőt, sem holtat nem kímél. Széles skáláján - hogy csak a legismertebbeket említsem - Ulanováról, akit 1950-ben látott Firenzében így ír: „Nincs kétség, hogy nagyon nagy táncos, még akkor is, ahogy mi láttuk, nagyon kínosan prezentálva. Amit láttunk, az a mozdulat csodálatos folyamata, egy kicsit a tánc-stílus kantiléniája, gyönyörű lábakkal, mindenféle csodálatosan formált arabeszkekkel." De: „Gyengesége mint táncos ezen az előadáson úgy tűnt nekem mint egyféle vastagság. A könnyedség hiánya a nyak alján, és úgy egészében a mell és a vállak körül. Ez „röviddé" teszi a nyakat és nem

ad fejének olyan királynői tartást, ami olyan széppé tenné. De a „királynőiség" nem az ő stílusa." Ugyanakkor: „Ó, igen, majdnem elfelejtem említeni Ulanova csodálatos belépéseit és a színpadról való kitáncolásait. Olyan puhák, hogy beleolvadnak a végtelen folyamatosságába."

Denby 1950-ben a firenzei Maggio Musicale-n nem csak Ulanovát és Csabukiánit látta (egy majdnem hakni-szerű, rangon aluli vendégjátékon), de a Párizsi Opera Balettet is. Míg általában magasra értékeli a társulat összképét, „megőrzött" francia stílusát, ezt írja: „Szegény Lifar! Öregebbnek néz ki a színpadon mint Dolin vagy Massine. Szerencsétlenségére túlsúlyt növesztett maga körül, kivéve a térd és a boka közötti részeken. Semmi kétséget nem hagyott az iránt, hogy megjelenésében görög szobornak akart látszani. Dolinnak és Massine-nak nem mindennapi színpadi jelenléte van, és képesek elrejteni táncuk gyengeségeit. Ez Lifarnak itt, Firenzében, nem sikerült. Sőt, ami még jobban meglepett, nem tudott semmiféle uralkodó színpadi jelenlétet teremteni, amivel össze tudta volna hozni előadását."

Toumanováról: „Toumanova is itt volt. Éppenséggel az ellenkezője Nina Viroubova erényeinek. A legrosszabb állapotban, hanyag láb, kaszáló és kukacos karok, brutálisan kitekert frázisok az allegró részekben és mint valami rakoncátlan bakfis az adaggiókban. Szinte már unalmas volt várni arra, hogy leszálljon vagy leessen makacs spiccéről. Önelégülten hadonászott, verte az ütemet, tragikusan belebámulva a közönségbe.

Martha Grahamról: „Úgy húsz éve figyeltem fel, hogy hogyan jut bele egy káprázatos mozgásba vagy alapállásba, ami nem hagyott kiutat neki. Ugyanakkor -meglepően - mégis talált kiutat és tovább is jutott. Amikor a dráma elakadt, felkapott egy színpadi kelléket és megtalálta a továbbhaladás módját." Folytatva máshol ugyanebben a cikkben: „Nem mintha Graham stílusa és a befelé fordulás egyesülne. A zene elválasztja őket. A balett befelé mozdul, a modern tánc kifelé. Egy Graham darab szabad vers típusú ritmust ad, ami különbözik a partitúra zenei ritmusától, amire időzítve van. Formája nem azonos a zenéével. Ez az ami miatt én úgy fogom fel mint pantomimot." Bronyiszlava Nyizsinszkáról, Nyizsinszka Bolerójáról, amit Denby New York-ban a Ballet International nevű együttesnél - Márki De Cuevas egyik amerikai együttesénél - látott. Ez a társulat egy ideig nagyon népszerű volt úgy a közönségnél, mint a francia kritikusoknál: „A Boleró az egy Radio City Music Hall giccs. Jóval rosszabb, mint a Memóriák Szemenov koreográfiájában. Nyizsinszka a múltban nagy koreográfusnak bizonyult. Az Ida Rubinstein párizsi együttesének készült Boleró rossz volt. De nem emlékeztem, hogy ennyire rossz lett volna, mint ez a felújítás. Ez itt egy kórussal kezdődik, akik „volgai hajósokként" indítanak, majd Nyizsinszka „belekorbácsolja" őket egy Mr. Mamoulian (amerikai filmrendező) stílusú spirituáléba. Miss Essen, egy önerotikus mosollyal vonaglik az asztal közepén, amit Hollywood esetleg ingerlőnek találhat. Semmi spanyolosat se látni, de még messziről se, a mantillák, karok és fodrok ellenére. Természetesen már a zene altató üressége is elbátortalanít bármilyen spanyol

táncot vagy gondolatot. Az ember nyugodtan állíthatja, hogy a Boleró az a régi jó „palifogó csapda"-szám, aminek komponálva volt." Harald Kreutzbergről és Mary Wigmanról, akiket európai évei alatt alaposan tanulmányozhatott, így ír a „Wigman a háború után" című, első alkalommal már csak összegyűjtött írásainak kötetében megjelent cikkében: „Harald Kreutzberg egy hete hogy itt táncolt, és kipróbált valami dekoratívan szürrealista számokat, amik nekem butának tűntek, dehát én nem vagyok Kreutzberg „fan" (fanatikus hívő). Mary Wigmant egy szólóesten láttam. Világos szemű, vörös hajú, vadul tönkrement arccal és csodálatos emberi melegséggel, azután, hogy Kreutzberggel egy kéthetes kurzust adtak. Locarnoban volt egy néhánynapos vakáción. Innen visszament Lipcsei iskolájába (az orosz zónába).

Merce Cunningham-et, akiről még mint táncosról már korábban is bővebben ír, és 1968-ban íródott cikkében koreográfusként már néhány gondolattal, jelzővel is „helyére tesz", ami ma is alapja az amerikai modern tánc „Grand Old Man"-jéről írt tanulmányoknak: „Különös dolog olyan darabokat készíteni, melyeknek nincs mesélő témájuk vagy logikailag kivehető formai struktúrájuk, melyekhez az kell, hogy az alkotónak messzemenő drámai tehetsége legyen, mint Cunningham-nek, és olyan különös szabadságérzékelése és térérzéke, mint ami neki van. Nincs kétség, hogy Merce és John Cage annyira szorosan együttműködnek, hogy nehéz megállapítani, honnan jönnek az ötletek, gondolatok. Úgy hiszem, hogy az egyik alapeleme Merce műveinek a „véletlen" (chance-technique), ami alapján eldönti - vagy nem dönti el - hogy milyen mozdulatokat fog használni.". És hogy miben és hogyan kapcsolódik Levinson és Denby óriási életműve, az csak akkor és azoknak derül ki igazán, akik „végigrágják" magukat azon a hatalmas táncírási anyagon, amit átszó a nagy kultúra, a balett mániákus szeretete, féltése és értése, amiben mindkettőjüket közös nevezőre lehet hozni. De mindez Arlene Croce-re is vonatkoztatható, mert ő a harmadik tánckritikus óriás. Denby 1983-ban nem bírván elviselni válságát és kiszolgáltatottságát öngyilkos lett Mainben.

ARLENE CROCE

A Triptichon harmadik alakja Arlene Croce, akivel úgymond korunkba érkeztünk. Az amerikai Miss Croce, aki kortársaival együtt - többek között Deborah Jowitt, Marcia Siegel, Nancy Goldner - részben véletlenül, részben tudatosan lett vagy vált tánckritikussá. Croce műveiben új, kritikusi nyelvet tudott fokozatosan kialakítani, ami azért valahol természetes folytatása Denby-ének is, akit kicsit példaképének tekint. Ahogy Croce ír Denby-ről: „Az első lépés Denby metódusában a leírás, hogy miként működik a klasszikus balett írásban, ami teljesen érzéki, vagy pontosabban: érzékelhető, az az impresszió, hogy milyen is volt ott lenni az előadáson." Ez az, ami Croce-t izgatta, és írásait fontossá teszi. Másutt a saját maga frusztrációjára és kielégítetlenségére hivatkozik: „Bár temérdek mennyiségű táncíráson rágtam át magam, mégsem voltam képes látni... A tánc-literatura bizonyos nagyjai „szem-nélküliek". De nem Denby!!" Arlene Croce 1934-

ben született Providence-ben (Rhode Island). 1950-ben jön „föl" New York-ba, hogy ott a Barnard Collegeben angol nyelvet és irodalmat tanuljon. A késői 50-es évektől filmkritikákat ír a Film Quarterly és Film Culture című magazinoknak. Ezekben az években figyelme fokozatosan a balett felé fordul, amiről 6-7 évig naplót is vezetett magának, de ekkor táncról még nem publikál. A New York City Ballet (N.Y.C.B.) előadásainak rendszeres nézőjeként érlelődik meg benne a gondolat, hogy pályáját a balettnek szentelje. Ahogy később maga leírta, „egy író voltam, aki mesterségét kereste". 1957-ben a N.Y.C.B.-nél látta Balanchine „Apollo"-ját és „Agon"-ját, és ez volt az a különös élmény, ami határozottan az írásra, „megmagyarázásra" inspirálta. Akkor és ott már pontosan tudta, mit is akar. A Balanchine-i esztétika és annak felfedezése lett egész munkásságának vezérfonala és „kód"-ja. Ugyanúgy mint Denbynél, nála is ott van a belső izgalom, hogy „szerelmét" másokkal megossza, és ezzel a „Balanchine-kor" tudatos támogatója legyen. Munkássága nagyban hozzájárul a 20. századi balett e nagyságának mélyebb megértéséhez. Croce előnye az a miliő, amelybe New York-ban beilleszkedik, bár mindvégig egy kicsit kívülállóként.

Arlene Croce

New York akkoriban a világ táncközpontja, ahol szinte minden jelentős hazai és külföldi együttes megfordul. Így az Amerikai Balett Színház, a Joffrey Ballet és sok más közép- és kisméretű, kísérletező táncegyüttes is. Írásai úgy reflektálnak kora repertoárjára, mint senki másé. Nagyon széles olvasótábort tudott magának teremteni. Míg Levinsont a tánc-szakma és az európai és amerikai intellektuális réteg olvasta, (Denby-ről is ugyanez mondható), de Croce-t - nem túlzás ezt mondani - már százezrek követték, követhették. (Gondolják csak el, a „The New Yorker" példányszáma ezidőtájt milyen óriási lehetett!) Az alap ugyanaz mint Levinsonnál és Denby-nél, de ami írásait még külön izgalmassá teszi, az a modern kor napi társadalmi háttere és annak rezonanciája. Tudta, mint mindenki, aki tánckritikai írásra vállalkozik, hogy a tánckritika egyedülállóan értékes dokumentációt képes biztosítani. Bár mindhárman felvetik a kritika objektivitásának szükségességét, de szerencsénkre - ahogy látjuk - egyenként egy bámulatra méltó szubjektivitásba fejlődtek bele.

A New York-i Ballet Review (B. Sz.) a kor napi és időszaki táncpublikációinak „ellenfénye", amit Croce 1965-ben alapít és 1978-ig „főszerkeszt". Ez tulajdonképpen - legalább is az első számok - egy stencilezett, kézirat gyanánt sokszorosított „kis lapocska". Hinnék: először 12 példányban? A jó szemű Croce a balett-előadásokon megfigyelt egy bizonyos, többé-kevésbé állandó összetételű balettomán csoportot. Elkezdtek ismerkedni és beszélgetni és fokozatosan, a különböző hátterű, más művészeti ágakból is jövő embereket meg tudta nyerni ennek a lázadó és bátor vállalkozásnak. Az első évfolyam első számában nem található ünnepélyes, programmadó cikk, de szerepel benne egy nagyon merész hangú támadás az akkori balett-establishment-et képviselő Allen Hughes ellen, aki mint a nagyhatalmú New York Times tánckritikusa, páratlan monopóliumot élvezett Croce cikke szerint teljesen alaptalanul. Ez brilliánsan bizonyítja azt is, hogy Hughes munkássága a lapnál a minőség zuhanását okozta. Ez az elégedetlenség volt az egyik indító ok. (Mister Hughes-t el is bocsátották az újságtól.) De Croce nem volt megelégedve a „Dance Magazine"-nal sem, pedig az ma már történelmi tény, hogy a lap a 60-as, 70-es években fénykorát élte. Ez után következett Clive Barnes „N. Y. Times"-beli hosszas korszaka, de a B. Sz. íróinak ő sem volt az igazi választás. Croce tulajdonképpen az akkor már nem nagyon aktív Denby-nek próbált rendszeres publikációs lehetőséget teremteni. Viszont az akkorra már nagyon meggyengült szemű Denby már alig ír. A másik szembetűnő jelenség Croce-vel kapcsolatban az, hogy nem csak írásaiban tudott másokat, társkritikusokat inspirálni, hanem vonzó egyéniségével a New York-i intellektuális világot is meg tudta nyerni a tánc ügyének. A kezdeti nehézségeket is együtt élték meg „legénységével", az pedig, hogy hogyan vált a „kis", kéziratos, stencilezett klub-újságból nagy példányszámú, balett-intellektuális tömeglap (persze nem az!) már az amerikai táncvilág egyik csodája. Egy interjúban - valamelyik évfordulójuk alkalmából - Croce asszony így emlékezik vissza: „Akkoriban még mi magunk terjesztettük a lapot, mi cipeltük, güriztük a postára, valamiféle tolókocsin-targoncán, és egyszer, amint egy pihenő-percben felnéztem a Julliard Zene Iskola ablakából - és jól emlékszem(!) - Martha Hill bólogató fejét és bíztató pillantását láttam. (Hill akkoriban az iskola tánc-szakosztájának igazgatónője volt.) Az első „évfolyam" után már Lincoln Kirstein is előfizetőnk volt, sőt egy ezerdolláros csekket is küldött nekünk." Croce munkatársainak írásait nagy szakértelemmel egyengette, csiszolta. Abszolút demokratikusan osztoztak a profiton is, ami persze kezdetben alig volt valami. A későbbiekben, amikor a lap már alapítványi vállalkozásként működött, ki nem fizetett munkatárs sem létezett. A Balett Szemle egyre sikeresebbé vált, előfizetőinek száma tetemesen megugrott, és a balett-szakmán túli újságíróvilág is felfigyelt rá.

Arlene Croce 1973-ban lett a New Yorker című hetilap állandó tánckritikusa. Ehhez persze tudni kell, hogy angol nyelvterületen milyen helyet foglal el a New Yorker: ami angol nyelven - és nyelvterületen - bárhol íródik, az ebben a vicc-lapnak tűnő heti magazinban kristályosodik ki, stilisztikailag és sok más

szempontból. Ez az az újság, ahová a legjobban író újságírók, írók dolgoztak és dolgoznak. A 70-es évektől a lap amúgy is fénykorát éli, hiszen ide írt minden idők egyik legjobb filmkritikusa, Pauline Kael, vagy olyan ragyogó tollu irodalomkritikus, mint George Steiner és a nagy tekintélyű zenekritikus, Andrew Porter is. De a lap összes „kolumnistája" a „top"-ot képviselte és képviseli. Az akkori főszerkesztő, William Shown, aki szerződteti Croce-t, más intellektüelekkel szemben nem jár gyakran a N.Y.C.B. előadásaira, de figyelmét nem kerülte el a „Ballet Review". Az általában havi két, esetleg három cikkel jelentkező Croce húsz-huszonöt éves munkássága korunk tánckritikai írásának csúcsa. Műveiből a „jobbak" gyakran idéznek és hivatkoznak rá, írásban és szóban: vajjon mit szólna ehhez vagy ahhoz Croce? Véleményével természetesen nem értett egyet mindenki, néha heves viták alakultak ki, de azokból is majdnem mindig Croce került ki győztesen. Hogy kik a társai: David Vaughan, Robert Greskovic, Robert Cornfield, Dale Harris, George Jackson, Jack Anderson, Don McDonagh, George Dorris, hogy csak a legjelentősebbeket említsük. Ők az amerikai tánckritika-írás és a mai New York-i tánckritikusi iskola-írás úttörői. A Ballet Review, mint lapcím kicsit megtévesztő, mert a nép- és etniktáncot kivéve a balett és a tánc minden korával és irányzatával foglalkozik. Croce láthatólag kimerítetlen intellektuális kíváncsisággal „veti rá magát" minden stílusra. Mint két nemes elődje, időnként élesen oda-oda mondogat. Még arra is van bátorsága, hogy a „férfitáncost" finom humorral kemény bírálatban részesítse. Ő is tudta, hogy a férfi balett-táncosok különösen rosszul - sőt egyenesen agresszívan - reagálnak bizonyos, inkriminált kritikákra. De ez őt nem tántorítja el attól, hogy például a Bolsoj Balett Nyikoláj Fagyejecsevjéről így írjon: „Az egykori jó partner és elegáns táncos feneke mintha héliummal lenne feltöltve." Nem nehéz elképzelni, hogy ilyen mondatért mit kaphatott volna egy szovjet kritikus. Még ha ez a csípős megjegyzés igaz is. Nem véletlen, hogy a New Yorker kiterjedt jogi osztállyal is rendelkezik, hogy a pereskedésig gerjedt olvasók és „témáik" ellen megvédje munkatársait. Mint az előző esetekben is, Croce óriási œvre-jéből nehéz kiragadni azt, ami önállóan visszaad valamit éleslátásából és időnként gyilkos humorából. Vezérlő csillaga a nagy George Balanchine, hozzá és vele mér szinte mindent és mindenkit. Sokan vannak, akik szinte már elfogultsággal vádolják Croce-t. De Crocenak számukra is volt válasza: „Ez nem egyszerűen egy kedvezett stílus iránti preferencia vagy elfogultság kérdése, hanem töretlen felismerése a ténynek, hogy a „grand koreográfia" teljesen el tudja kötelezni az intellektust, a fantáziát és az emóciókat.". De még vele szemben is tud kritikus lenni: „A Concerto egy olyan mestermű, amit az ember „csodál", de nem szeret.". Az Apollóról: „Az „Apolló" már régóta színházunk klasszikusává lett, hogy szinte már meg sem állunk elgondolkozni azon, hogy milyen lehetett megalkotni Terpszikore-t úgy, hogy az a balettet olyan speciálissá tegye. És azt Sztravinszkij terminusán! Balanchine-nak fel kellett találnia a klasszikus balett úrnőjét, aminek természetes, kifejező könnyedsége megkérdőjelezhetetlen. Ki kellett fejeznie, hogy a tánc a legszebb a múzsák művészetei közül, mivel Apolló

művészetéhez, zenéjéhez ez áll legközelebb, míg „nővérei" variációi sem lehettek kevésbbé muzikálisak." Croce szerencsés helyzetben volt abban is, hogy az ún. dance boom (tánc fellendülés) korát jó helyen érte meg. A 70-es, 80-as éveket, New York-ot Nureyevet, Barysnyikovot és Makarovát, a balett mint előadóművészet 20. századi csúcsainak látja. De azt is kritikusi szemmel. Barysnyikovot és Nureyevet többször is összehasonlítja egymással és persze Croce - mint a legtöbb amerikai balettomán - maga is Barysnyikov-párti: „Barysnyikov a hagyományos szerepeket új vitalitással tölti meg, és azokban szó szerint - úgy tűnik - kirepül a 19. századból, be a 20-ba. Barysnyikovnak egy double pirouette, vagy egy tour an l'air csupán összekötő lépések... Iskolás preparációk alig léteznek nála. A Bajadér variációban grand pirouette-t csinál, másodikban, passè, attitude, tíz vagy tizenkét puha forgás egy preparációból... És a befejezés hibátlan diminuendo, vagy egy hirtelen, világos megállás. Belső „sürgősséget" tud adni olyan megszokott allegro lépéseknek, mint a brisè-ek (a két sebes diagonálban a Giselle-ben). Modern klasszikus táncos." „... Balanchine Hattyúk Tava balettje egy rapszódia, úgy belezuhanok, mint semmilyen más verzióba, mert - bár nem „hagyományos" Hattyúk Tava - mégis a lényege az, ami engem vonz a „Hattyúk"-ban. Balanchine több esszét készített a Hattyúk Tavához..., a „Szimfónia C." nagy adagio-ját, a „Gyémántok" második tételét, Csajkovszkij „2. Zongora Concertóját".". Ahogy egy társ táncritikus találóan jellemzi Croce írásait: „Írásaiban több összekötő lépés található, mint számos kortárs balettben." Olvasói közt található Andy Warhol, Susan Sonntag, hogy csak a legillusztrisabbakat említsem. Természetesen ezek között van Denby is, akivel kialakult egy kollegiális „szerelem". Denby barátai mesélik, hogy amikor már olvasni sem tudott, ők olvastak fel neki, és ilyenkor Croce kritikáit kérte legelőször, és ott is hányszor, de hányszor szólt: „Kérlek, lehetne ezt a részt mégegyszer?...". Míg Levinsonnál elsősorban irodalmi és művészettörténeti referenciákat találhatunk, Denby-nél ugyanezek költészeti hatásokként követhetőek, míg Croce esetében gyakran megfigyelhető a korábbi filmkritikus. Táncírásai tele vannak filmes hivatkozásokkal: Lynn Seymour-t, a nagy angol balerínát, MacMillan „Rómeó"-jában Anna Magnani-hoz hasonlítja. Egyes táncosok eleganciáját Fred Astaire -évél veti össze, akiről - és partneréről - kitűnő könyvet is írt. Amikor összeveti John Cranko és MacMillan Rómeóját, a hivatkozások közös nevezője Zefirelli. Talán ezek teszik írásait modernné a mai olvasó számára. De időnként az istenített sztárokkal szemben tud kiméletlen is lenni. A Párizsi Opera Ballet, akkor Nureyev igazgatása alatt, hosszú szünet után New York-ban szerepel és egy különleges, megosztott gála-esten, az Amerikai Balett Színházzal (A.B.T., itt Barysnyikov igazgatásával) együtt lép fel. És most Croce szembeállítja a két nagy művész életét és karrierjét. „A francia-amerikai gála egy speciális produkcióval, a „Push Comes to Shove" (Neki-veselkedéssel) záródott. Twyla Tharp-pal, a koreográfussal és Barysnyikovval, aki megszokott szerepét táncolta, megerősítve három Barysnyikov „klónnal": Gil Boggs, Danilo Radojevic és maga Tharp Derby-kalapban. Nem olyan közönség előtt, akik felismerték volna Tharpot, vagy

sokat értettek volna abbol, hogy mi folyik a színpadon. A dolog akkor kezdett életre kelni, amikor Barysnyikov maga is színpadon volt. A legvégén Tharp behozta Nureyevet, mint még egy „klónt". Az ő szerepe ebben az esetben csak pici volt, mereven és komikus zavarban. Ugyanakkor látható volt, hogy valójában nem érti, miért is van ott. Kezdte a kezeit pörgetni, segélytelenül, aztán bedobott néhány „robot"-lépést, mintha a Derby-kalap Chaplin-né változtatta volna. Ez volt az egyetlen engedménye a stílussal szemben, ami eltérő az általa megszokottól. De nehogy azt gondolják, hogy Tharp radikalizmusa próbatétele lenne Nureyev sokoldalúságának. A műsor egy korábbi részében Barysnyikovval fehér frakkban és nyakkendővel már színpadon volt, ahol Leslie Caron-t kisérték, mint azokon a régi divatú egyvelegeken, ahol a „Lady" hódolóit kell adni. Elég kicsi volt ez egy olyan sexy, nagy embertől, mint Nureyev. De valahogy kényelmetlenül nézett ki benne, a zenével, a szituációval, a frakkal, talán még a hölggyel is. Fonteyn-nel való partnersége legendás, de Nureyev még most is úgy „partnerol" női táncosokat, ahogy Fonteyn-t „partnerolta"...manipulálva, „versenyképesen". A természet szólistája a Párizsi Opèra szezonján ezt megcáfolatlanul be is bizonyította. De sajnos, sokkal többnek kellett volna lennie. Barysnyikov vagy Nureyev balettigazgatói érdemeinek bármilyen tekintetbe vételét azzal kell kezdenünk, hogy Nureyevnek van iskolája, amiből „táplálkozhat", (Barysnyikovnak már nincs, mivel az A.B.T. ekkora már anyagi problémák miatt megszüntette saját iskoláját). Az is igaz, hogy Barysnyikovnak nem kell különösebben belső, fegyelmi kérdésekkel vagy problémákkal foglalkoznia, amelyek az Opèra-t rémálommá teszik az igazgatók számára. De az Opèranak foglalkoznia kell Nureyev-vel. Neki nincs rémálma, ő annak a része." Azonban Croce neve Európában nem mindenhol hangzik jól. Igényességével sokak számára nemezissé vált, pl. az általa a táncliteratúrába bevezetett „Euro-trash" (európai vacak) fogalmával, ami ma már elfogadottan közhasznú kritikai terminusz technikusz, legalább is nyugaton. És hogy kit és mit ért Croce ezen? Többnyire valóban az európai koreográfusokat, nem minden művük alapján, de a lista így is megdöbbentő: MacMillan, Cranko, Neumeier, Kylian, Tetley, Van Manen. De hát nem mindenben kell egyetérteni vele. Croce gyakorlati, kritikai foglakozása egy furcsa megtorpanással is manifesztálódott. Ami Levinsonnál a Majakovszkij „ügy" volt, az Croce-nél egy majdnem botrányos epizóddá fejlődött ki, Bill T. Johns afro-amerikai táncos a 80-as években egyik táncprodukciójában HIV-pozitív betegeket hozott föl színpadára, infúziókkal, orvosokkal, nővérekkel, igazi kórházi ágyakkal, mire Croce kifakadt, hogy ő nem fog megnézni olyan produkciót, ami „Victim Art"-on (áldozati művészeten) - és a fogalom mögötti drámán - alapul. A felháborodás pro és kontra már túlment az amerikai tánc-sajtó határain, és a társadalmi- és politikai folyóiratokban is nagy port vert fel, de még Európában is széles körben vitatémává vált. Croce-t nagyon elmarasztalták, hogy hogyan írhatott arról, amit nem látott, sőt nem is óhajtott látni. Croce visszavágó képpen világosan értésükre adta, hogy ő az attitűddel nem ért egyet, és kivédte, hogy írásában nem kritikát írt, hanem ab ovo elutasító polémiát.

Természetesen, mint mindig, a New Yorker a legmesszebbmenőkig védte kritikusát. A hosszasan tartó és messzire kiterjedő vita végén Croce megvált - nyilván kölcsönös megegyezéssel - a New Yorker-től és nyugalomba vonult. Először úgy hírlett, hogy az igazi oka a válásnak az, hogy Croce végre el kezdi írni a nagy Balanchine monográfiát, de hát ennek már több mint tíz éve... Tehát tőle és nagy számú követőjétől származtathatjuk a New York-i tánckritika-írás iskoláját, ami most már második generációját neveli ki, úgy Amerikában, mint - kisebb mértékben - Európában is.

Ballet Review

Editor: Arlene Croce Associates: David Vaughan, Robert Cornfield

SYLVIA, SUSAN, AND GOD

In a recent and magnificently loathsome movie called Sylvia the heroine is a prostitute who writes poetry. In this way she keeps body and soul apart; also, she is in with the in crowd. You have only to compare Sylvia with Lorenz Hart's stripper in Pal Joey ("Zip! I was reading Schopenhauer last night / Zip! And I think that Schopenhauer was right") to see what the mass distribution of culture has come to in the last 25 years. Hart in 1940 could have his class-y joke without violating anyone's civil right to seriousness (and don't think Gypsy Rose Lee's rite de passage into the world of thought wasn't accomplished without a small smile of self-amusement), but today whoring after the better things is part of the democratic heritage. The serious culture that began to go pop with WPA painting and Paul Robeson as Othello now collides with a pop culture that has gone serious on its most significant level, with Burt Lancaster rescuing a trainful of School of Paris art from the Nazis and Susan Hayward, a sculptress in Where Love Has Gone, flipping back welder's goggles to greet her first big-time commission: "Darling! The United Nations!"

Movies like Sylvia and The Train have such a dry-throated, upright, easily injured solemnity that the high-level connoisseurs who are amused by them feel a bit sheepish about pronouncing them rotten. After all, these same high-level connoisseurs have spent millions educating the public to appreciate cultural landmarks they themselves had already abandoned. As the educable masses stumble forward to claim their diploma, the culturati are enjoying, not the Cézanne with the little lamp over it, but marble comfort stations with Jasper Johns in them. (This at, say, Lincoln Center: very distinguished, yet very Hand on Hip.) High Art has a back-stairs, bourgeois smell of boiled opinion, an onion-skin glossary conned to improve the taste. Hip gourmets like a monosyllabic crunch: Pop. Camp. Brecht. Higher than high, and at the same time lower than low, hip art comes in at pop culture's back door. This is nothing new; only the anxiety is new. By eliminating the borders between styles and levels of expression,

BALLET REVIEW | vol. 1, no. 1 **50¢**
Box 639, Brooklyn, N.Y. 11202 **Six issues $3.00**

VOL.1, No. 1. 1964

Első évfolyam első szám

(A világban összesen 12 plédány létezik belőle. A HÉZSŐ Balettgyűjtemény tulajdona)

FELHASZNÁLT IRODALOM ÉS TOVÁBBI OLVASÁSRA JAVASOLT MŰVEK

André Levinson*, „Ballet Old and New" (Balett Régi és Új) Dance Horizon, New York, 1982

André Levinson, „On Dance", „Writings from Paris in the Twenties" (Táncról, Írások Párizsból a Huszas Évekből) Wesleyan University Press, New England, 1981

André Levinson, „Les Visages de la Danse" (A Tánc Arcképei) Paris, Editions Bernard Grasset, 1933

Edwin Denby, „Dance Writings by E. Denby" (Denby Táncírások) Alfred A. Knopf, New York, 1986

Arlene Croce*, „After-images" (Utóképek) Alfred A. Knopf, New York, 1977

Arlene Croce, „Going to the Dance" (Táncra Menni) Alfred A. Knopf, New York, 1982

Arlene Croce, „Sight Lines" (Rálátások) Alfred A. Knopf, New York, 1987

Diana Theodores, „First We Take Manhattan" Four American Women and The New York School of Dance Criticisme (Először Bevesszük Manhattant, Négy Amerikai Nő és a New York-i Tánckritikai Iskola) Harwood Academic Publishers, New York, 1996

„Reinventing Dance in the 1960's" (Újrafeltalálni a Táncot a 60-as Években) Sally Banes szerkesztésében University of Wisconsin Press, 2003

Ejtsd: „Levinzon" és „Krócse"

FENYVES MÁRK:
DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN
A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZETI ISKOLÁK VITÁI

A mozdulatművészet nem egyszer került olyan helyzetbe, mely a műfaja létét veszélyeztette.

Az 1920-as években a divatossága miatt, az induló Testnevelési főiskola érdekeit sértve került veszélybe. A 30-as években Madzsarék színpadi, működése, politikai nézetük miatt volt nem kívánatos. Később a „zsidó törvények" miatt lehetetlenült el sokak működése. De olyan általános műfaji megbélyegzésre nem volt példa, mint ami az 1940-évek végén, „politikai -ideológiai „ okokból, az irányzatot majdnem a teljes kihalásra ítélte. Nem gondolom, hogy olyan jelenségekről írnék, melyek csak ezt az újító művészeti ágat érintették volna akkoriban, és nem érinthetne bárkit - akár ma is -, ha újat vagy mást hirdetne, mint ami éppen elfogadott vagy elfogadható.

Bár én nem éltem át ezeket az eseményeket - hiszen egy teljesen új mozdulatművész generáció tagja vagyok-, mégis azt érzem, kötelességem megőrizni a történteket mindenki okulására. Sokszor feltettem magamnak a kérdést: Miért? Miért kellet ennek, akkor így történnie?

Ma azt gondolom, talán ezt nem is lehet megválaszolni. Sokféle oka lehetett. Könnyen kihasználható volt a mozdulatművészet, mely nem akart pusztán a gyakorlat valóságánál maradni, hanem szellemi ideáloknak kötelezte el magát (ráadásul nem is egynek, hiszen minden iskolának saját ideálja volt.) Sokszor, sokan és sokféleképpen megfogalmazták, mit értenek a mozdulatművészet alatt. A tárgyra vonatkozó dokumentumok olvasása, szemtanuk visszaemlékezése során sokszor találkoztam e fogalmazványok, alapelvek kiforgatásával, politikai és világnézeti torzításával, a saját igazságuk szerint cselekvők „kiátkozásával", stb...

A HÁBORÚ ELŐTT

Esett már ugyan szó, arról, hogy a mozdulatművészek összefogása milyen is volt, de hogy a gyakorlatban ez hogyan működött, arról még nem. Az elmúlt években, az 1993-ban újraalakult Magyar Mozdulatkultúra Egyesület összejöveteleinek alkalmával volt szerencsém információkat szerezni erről. Szerintem az 1928-ban létrejött együttműködés, háború utáni megszakadásában, és a műfaj betiltásában ennek is nagy szerepet tulajdoníthatunk.

A létrejött szövetség azon az érdekközösségen alapult, mely e széttagolt műfaj puszta létezéséért folytatott küzdelemben nyilvánult meg (1928). Valódi együttműködés tulajdonképpen csak az állami tanfolyam fenntartásában, működtetésében valósult meg. Igazából inkább egy többé-kevésbé békés

egymásmellettiségről beszélhetnénk. Az egyes iskolák nehéz körülmények közt a növendékek oktatásából származó bevételekből működtek. Az állam pusztán az elismert vizsga lehetőségét biztosította, melynek birtokában évről-évre a belügyi hatóság engedélyezhette a tanintézmények működését. (Ez talán furcsának tűnik, hiszen manapság az oktatási- művelődési minisztériumok hatáskörébe tartozna ez a terület, de akkor erkölcsrendészeti és gyülekezési szabályok miatt a Belügyminiszter felügyelte az iskolák működését.) Ez az oktatási rendszer is egy furcsa öszvér megoldás volt. (De ez volt Magyarország első táncművészeti képzőintézménye.) Az „Állami tanfolyam" eredetileg Táncmesterképzésre jött létre (ma azt mondanánk társastáncoktatókat képzett), és csak később bővült ki mozdulatművészeti és balett szakosztállyal. Az állam a társadalmi nyomás hatására ezzel „letudta" ezt a problémát. A képzés nagyobb fokú önállósításában nem volt partner.

Az egyesületbe tömörülés és a képzési forma egy olyan „kényszerházasságot" eredményezett, ahol egymástól szakmailag szinte teljesen elzárkózó csoportok tevékenykedtek. Az iskolaalapítók erős egyéniségek voltak, növendékeik teljesen elkötelezték magukat az iskola szellemiségének annyira, hogy szakmai kérdésekben ténylegesen soha nem közelítettek más iskolákhoz, sőt sokszor tagadták azt, ami „nem házon belül" volt. Tehát ebben az induló periódusban nem csak a balett és más korábbi irányzatok, de az iskola körein kívül álló mozdulati tanításokat is, azok konkrétabb ismerete nélkül elutasították, az iskolaalapítók iránti elvhűségből. Ez a kezdeteknél, olyan helyzetben, amikor a fennmaradás biztosítása a növendékek létszámán is múlt, valahol érthető.

Jól példázza ezt a rendszeren belüli elkötelezettséget egy levél részlete, melyet Dienes Valériának írtak Bécsbe, 1920 körül. Növendékei az akkor induló Dalcroze tanfolyamok kapcsán egy bizonyos R. Ella „gyónásáról" számolnak be:

„... nos, Ella be is iratkozott Rózsaffy Malvin Dalcroze kurzusába, ahol is őt óriási tehetségként üdvözölték... ...„művészet" cím alatt egy szamár muzsikus .... „mit Ausdruck" és „ohne Ausdruck" rúgkapálodzását képzelik és merik szemtelenül táncnak nevezni."(2. oldal)

A levél itt a továbbiakban beszámol egy művészeti esetről, ahol „... nem egy - bár tehetséges - de idegsokkossá tett csinos lány hadonászott 18. századbeli zenére. De visszatérek Ella gyónásának résuméjére. Hogy vajon nagy bűnt követett- e ő el ezáltal. Hogy hát ő úgy gondolja, hogy talán lehetne a két művészetet (idesokk és orchesztika) valamiképp egyesíteni, s a nagy szépség, ami ebből megszületik végül is az orchesztika dicsőségére fog virulni." (3. oldal)

Majd később Mirkovszky Máriával kapcsolatban folytatódik a levél: „...,hogy ezt csak egy olyan szamár kis leány teheti, akinek halvány fogalma sincs az igaz művészetről, legkevésbé az újonnan megszületni akaró táncművészet lényegéről."(4. oldal)

Majd egy másik növendékkel kapcsolatban folytatódik: „Bár Magda sokkal dühösebb orchesztész, semhogy bármiféle Dalcroze kéjért renegát legyen." (5 oldal) 1

Ez a helyzet az egyesület megalakulásakor valamennyire finomodott, egymás létének elfogadásáig, de a közös szakmaiság nem valósulhatott meg. Még túl fiatalok az egye rendszerek. Kiindulásuk alapja és munkaterületük közel azonos volt, de a választott utak nagyon eltérnek. Mindannyian önálló terminológiát használtak, és ehhez „görcsösen" ragaszkodtak. A közösség nehezen nyitott a kívülről érkezők felé is. Aki nem az egyesület iskoláinak keretében nőtt fel, nem szívesen engedték soraikba (például a minisztérium által - az egyesületek szakvéleményezése nélkül - Berczik Sára részére kiadott tanítási engedélyt/1931/, annyira sérelmesnek találták, hogy az egyesület dokumentumain iskoláját, mint ellenőrizetlent említik 1942-ben)

Ennek ellenére mégis megtanultak többé-kevésbé békésen, kompromisszumokkal egymás mellett létezni. Kialakultak az iskolák „körei". Az újabb tanárképzős növendékgenerációk - az állami tanfolyamon való együtt tanulás miatt is - ,ár sokkal közelítőbbek voltak egymáshoz. Az intézményesülés későbbi éveiben, -a 30-as évek végére - már minden iskola nyitott tananyagban is, pl. a balett sem számított már ellenségnek, szinte mindegyik iskolában tanították. De az iskolák teoretikus közösségének kérdését messze kerülték.

A műfaj 20-as évekbeli „majdnem betiltása" miatt vesztett a népszerűségéből. A mozdulatművészet, mint életpálya iránti bizalomhiánnyal együtt járó növendékvesztésről tájékoztat bennünket egy 1978-ban született visszaemlékezés melyet Hevesy Iván felesége, Kálmán Katalin írt a Madzsar Iskolában töltött évekről (1928- 1929)

A történelem sem segített a helyzeten. A gazdasági összeomlások, a háború, a faji törvények hatásai mind nehezítették a továbbhaladást, az iskolák erőfeszítése ellenére akadályozta a műfaj még szélesebb körbe való elterjedését. 1944 márciusában a „közös munka" elindulásának lehetséges időszakában szakad meg a fejlődés. A gyülekezési tilalom elrendelésével az iskolák nem nyithattak ki.

Ha összefoglaljuk ezt az induló periódust, a nehézségek ellenére mégis azt kell mondanunk, megszilárdul a műfaj, megerősödnek az iskolák, hivatalos intézményrendszerrel, szabályozott és államilag elismert képzési rendszerrel bírnak, de senkinek sem sikerül „a nagy áttörés". Az igazi szabad, biztonságos működést egyik iskola sem tudja elérni, az egyesületen belül túl sok irányzat van összefogva, és ezek kompromisszumos összetartása sok belső feszültséget gerjeszt.

A HÁBORÚ UTÁN

Az itt következő részben az egyesület - közgyűlési, választmányi és egyéb üléseinek, a szakszervezet, stb. tervezeteinek, levelezésének, és más - dokumentumainak az alapján, időrendben próbálom bemutatni a történteket. Felhasználtam olyan forrásokat, melyek Kállai Lilitől kerültek a 90-es évek elején az akkor újra aktivizálódó mozdulatművészekhez, és a Magyar Mozgáskultúra Egyesülethez (ezek a dokumentumok a minisztérium és a pedagógus szakszervezet közti kommunikáció dokumentumai, és az 1950-51-es mozdulatművészetet kiértékelő minisztériumi ülések jegyzőkönyvei).

A felszabadulás után szinte mindenki azonnal munkába kezdett. Mind az oktatás, mind a művészeti munka, mind az egyesületi munka elindult. (Kivételt képez Dienes Valéria, aki iskoláját már nem nyitja meg és a szakma összejövetelein sem vesz részt). Sokan úgy érezték, végre eljött az idő, mikor a mozdulatművészet megvalósíthatja sokéves álmait. Az áttekintett dokumentumok és a visszaemlékezések alapján számomra úgy tűnik, ekkor már egy fiatalabb generáció kezébe került a szakma ügyeinek, terveinek megvalósítása. Tanácstalanság, habozás, bizonytalankodás jellemzi ezt a periódust. Az új helyzetben nehezen döntöttek már arról is, milyen formai keretek közt kívánnak tevékenykedni. Maradjon-e az egyesület vagy egy, a kor divatjának jobban megfelelő „szabadszervezet", szakszervezet keretében működjenek. Végül mind a két formában elkezdik működésüket. A tervek közt szerepel a mozdulatművészet közoktatásba való bevezetése és a mozdulatművészeti felsőfokú művész- és pedagógusképzés, a Mozdulatművészeti Akadémia.

1945-ben rendszeresen említik a kapott megkereséseket a Testnevelési, Színművészeti és a Zeneművészeti főiskola - Zeneakadémia részéről, illetve az általuk folytatott „tapogatózást" e helyekkel kapcsolatban. Szintén állandó az egyes szakszervezetekhez való kapcsolódás kérdése.

1945. május 22. a Pedagógus Szakszervezet Mozdulatművészeti Szakosztály megalakul 32 taggal. (Júniusban már 72, augusztusban 97 fős a tagság.)

1945. május 23. szakszervezeti ülés (Jelenlévők: Egri, Kovács, Bokor, Rabinovszky, Szentpál O, Szentpál M, Farkas, Szöllősi, Hirschberg, Geguss, Jármay, Ortutayné, Dési, Berczik, Hajós, „számos gyógygimnasztikus", Dienes Gedeon stb.) Témák: Színész szervezethez vagy zenészszervezethez való kapcsolódás kérdése. A „gyógyosok", gyógytornával foglalkozók bejelentik, hogy ők az Orvos Szakszervezettel működnek együtt a továbbiakban. A Dobler- féle Testnevelési Főiskolai ajánlat megtárgyalása, mely szerint a mozdulatművészek bekerülhetnének a TF-re és az elemi iskolákba, de csak a TF 1941. évi tananyaga szerint.

1945. május 30. szakszervezeti ülés (Jelenlévők: Ortutay, Rabinovszky, Egri, Kovács, Dési, Hirschberg, Jármay stb.) A Testnevelési főiskola számára készült tervezetek begyűjtése. A tervezetek kapcsán többek

hangoztatják, hogy időszerű lenne külön választaniuk a gyógyító gimnasztikát és a mozdulatművészetet, mert az már a háború előtt is nagyon terhes volt a mozdulatművészeknek.

1945. június 14. Szakszervezeti ülés (Jelenlévők: Hajós, Forbáth, Ortutayné, Szentpál, Rabinovszky, Kállai, Berczik, Rózsa, Hirschberg, Geguss, Arató, Ligeti, Kovács, Egri, Herceg, Szöllősi stb.) Az intéző Bizottság tagjainak választják a következőket: Dienes, Gedeon, Ortutay Gyuláné, Dückstein Antalné, Joós Kázmérné, Domony Jánosné.

Ebben az időszakban sokan mondanak el hasonló gondolatokat, mint Ortutayné Kemény Zsuzsa: „őszinte vágya, mondja, hogy a mozgásművészet a művészetek sorában elfoglalja méltó helyét. Ma ugyanis az a helyzet, hogy vagy egyáltalán nem ismerik el, vagy pedig az utolsó helyen említik. Nem ismerik el a testnevelők, mint pedagógiát mellőzik. A mellőzés okai különbözők. Ezeket az okokat kell megkeresnünk, hogy segíthessünk rajta... ...Tegyük most félre az egyéni érdekeket, és legyen célunk az őszinte összefogás, az egymástól tanulás, a fiatalok segítése, tehát a mozgásművészet fejlesztése... ...Könnyebb lesz, mintha külön-külön dolgoznánk, mert ez a rendszer megbukott. A különböző rendszerekből azonban összeegyeztethető lesz egy egységes komoly rendszer, amely kiképzésével művészi szempontból a színházat másrészről pedig a modern testkultúrát is ki tudja elégíteni. Szűnjenek meg tehát a múlt belső viszályai... ...Határoljuk pontosan körül a mozdulatművészet fogalmát, mi a mozdulatművészet, vagyis mit akarunk alatta pontosan érteni. Mi a gimnasztika fogalma. Egymáshoz tartozásuk, egymáshoz való viszonyuk. Hogyan viszonylik a mozgásművészet a tánckultúrához..."2

1945. június 2. Szakszervezeti Vizsgáló Bizottság. Téma: Az iskolai mozgásművészeti nevelés. Egyhangúlag Ortutayné és Szentpál Olga közös tervezetét fogadják el (miután mindenkiét jól „megkritizálták")

1945. június 23. Szakszervezeti ülés. (Jelenlévők: Hajós, Dienes, Herczeg, Hirschberg, Lakatos, Kállay, Szentpál, Rózsa, Berczik, Szöllősi, stb.) Beszéltek Doblerrel - TF, aki gyakorlati bemutatót is szeretne látni júliusban szabadtéren, zene nélkül. Sokak véleménye az, hogy elemi iskolában mindenképpen bevezetik a mozdulatművészetet, de lehet, hogy középiskolában is. Doblernek ajánlatára adjanak kitérő választ. Elvetik a közös, egységes tanterv szerinti bemutató gondolatát. Említés esik egy közösen megírt, beadott tantervről. Szentpál Olga szerint a mozgásnyelvnek egyformának kell lennie, egyébként javasolja, hogy mindenki tanulja meg a Lábán-féle táncírást.

„Riedl Margit: Tapasztalatból tudom, mivel az én feladatom lett volna az állami tanfolyam, hogy összehozzam a különböző iskolákat és lehetőleg egységes rendszert csináljak. És a kultúrált növendékekkel gyakran előfordult, hogy nem értették meg, vagy pedig tökéletesen ellenezték más rendszer felfogását. Tehát csak az lehetséges a jövőben, hogy egy rendszert tanítsunk, ill. egy legyen a mozdulati nyelvünk. Egy bemutatóra könnyebb az egységes rendszert megoldani, de gondoljuk meg, véglegesen képesek

vagyunk- e megcsinálni. Dienes: Végül állapodjunk meg abban, hogy a rendszeralkotók u.m. Szentpál, Kállai, Berczik, Riedl összejöjjenek és megbeszélik az egységes rendszer tervét. Kállay Lilly: Talán Dienesék részéről legyen benne Hirschberg."3

A bizottság tájékoztat a „Kultuszban" elhangzottakról, arról hogy a képzést a TF-hez akarták kapcsolni a magánképzés után. El kell dönteniük, a testnevelésihez, a színészekhez vagy a Zeneakadémiához akarnak-e tartozni, esetleg önállóan, de azt az állam anyagilag nem bírja. Megoszlanak a vélemények a Zeneakadémia és a Színiakadémia között. Szentpál Olga bejelenti, hogy ő már beadványt adott a Kultusznak a Színiakadémiával kapcsolatban. Közös véleményük, hogy érdeklődjenek még jobban utána ezeknek. Beszélgetés arról, hogy a Művészeti Tanács nem akar róluk hallani, akkor vegyenek részt a Zenei Tanácsban, illetve jelentkezzenek a Színészi Tanácsba is. Mozdulatművészet, mint melléktanszak a Zeneakadémián, ahol már korábban is volt tánc, a tervezet összeállítását Szentpál, Berczik, Kállai vállalja.

1945. augusztus 4. Szakszervezeti ülés (Jelenlévők: Pappné, Rabinovszky, Szentpál, Dienes, Szöllősi stb.). Szentpál Olga javasolja, hogy aki főiskolai vagy bármely más tanári pályára pályázik, készítsen tantervet. Forbáth Lujza járt a Kultuszban Mező Ferencnél (sport és testnevelési ügyek), aki majd válaszol ezekre. Rabinovszky beszélt a Színiakadémia Igazgatóval - Hont Ferenc -, aki Szentpál Olga beadott főiskolai tervének átdolgozását kérte a saját koncepciójának megfelelően. Dienes kérdése: Mit csinál az az iskola vagy rendszer, aki nem jut be a főiskolára? Rabinovszky válasza: Magánúton folytatja a tanárképzést.

1945. szeptember 15. Közgyűlés a Hirschberg Iskolában (Jelenlévők: Schillerné, Hirschberg, Geguss, Brandeisz, Kállay, Kövesházy, Halmy, Jemnitz, Berczik, Dienes G, Pálfy stb.) Az ülés keretében megemlékeznek a háborúban elhunytakról. Pálfy György és Dienes Valéria lemondanak egyesületi tisztükről. Pálfy Györgyöt a jelenlévők akaratából újra ügyvezető alelnöknek választják. A valahová bekapcsolódással szemben, a tagok egy része más véleményen van, ezt ezen az ülésen Hirschberg Erzsébet mondja el. Ennek lényege a következő: a teljes szabadság érdekében szükséges a Mozdulatművészeti Tanárképző Főiskola felállítása, ahol lehetőleg a rendszeralkotók személyében képviselve van az összes eddig elismert rendszer. Önálló iskola, mert a múltban nem volt biztosítva a mozdulatművészet szabadsága és ez az egyetlen biztosíték. Ezt nem tudja biztosítani a Testnevelési főiskola, a Színművészeti vagy Zeneművészeti Főiskola. Addig átmenetileg az egyesület keretében legyen megoldva a tanerőképzés.

„Indítványom elfogadását abba a biztos tudatba kérem, hogy ezzel a mozdulatművészet szabadsága és fejlődése, és a mozdulatművészetért évtizedeken át dolgozó szakemberek erkölcsi és anyagi érdekei annyi év után és egyedül lehetséges módon közmegelégedéssel biztosítva lesznek."4

Elhangzik az is, hogy a „Pedagógusok Szabad Szervezete „(Pedagógusok Szakszervezetének Mozdulatművészeti Szakosztálya) már írt kérvényt a belügyminiszterhez e tárgyban. Hogy ne kétszer menjen el a

levél, csatlakozzanak ehhez hiszen közös a cél, a táncmesterektől való elszakadás biztosítása.

1945. október 9. és október 26. Megbeszélések a Belügyminisztériumban, a Mozdulatművészeti Tanfolyam felállításáról kiadandó BM rendelettel kapcsolatosan.

A Belügyminiszter 1561500/1945-ös BM rendlettel (1945. október 30.) felállítja az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot, mely végre önálló 3 éves tantervű képzés. E tanfolyamon a háború miatt kimaradt vizsgázók is befejezhetik tanulmányaikat.

Itt ugorjunk előre időben. Az embernek olyan érzése támad, mintha megállt volna az idő. (Úgy tűnik, mintha semmi sem történt volna.)

1947. évi egyesületi - választmányi ülésén a téma még mindig a Köznevelésügyi Tanács elé terjesztendő javaslat, az iskolai mozdulatművészet tanításáról. (Jelenlévők: Bokor, Brandeisz, Dienes G, Forbáth, Geguss, Hirschberg, Kállay, Mirkovszky, Rabinovszky, Szöllössy)

A mozdulatművészetnek kötelező általános iskolai tantárgyként való bevezetése megalapozásául 1947-ben táncnevelési szak indul a Testnevelési főiskolán. A nyár folyamán pótfelvételivel hirdették meg, és a szak ugyanolyan képesítést ígért, mint a testnevelő tanári.

És ekkor a történelem ismét közbeszól.

1947. augusztus 31. választások.

Megtörténik a nagy politikai fordulat Magyarországon, a baloldal alakíthat kormányt. Ez a történelmi politikai esemény jelentős változásokat hoz a szakmai erőviszonyokban is. Az események ettől kezdve a mozdulatművészet megszűnése felé mutatnak.

1947-ben Szentpál Olga felszámolja iskoláját.

1947 novemberében a szakszervezet ülésén már mozdulatművészeti és néptánc tanításról esik szó (iskolai tanítás kapcsán). Az állami tanfolyam ügyében pedig a Táncszövetséggel való együttműködést emlegetik, és azt szeretnék elérni, hogy végre a „kultuszhoz" kerüljenek.

Pálfy György lemondó levele (1948. március 10.) még nem utal a helyzet konkrét megváltozására, inkább arról tájékoztat, hogy a feszültség elhatalmasodott az egyesület körein belül.

„Tisztelt Közgyűlés!

Ezennel tisztelettel bejelentem az Egyesületben viselt ügyvezető alelnöki tisztemről való lemondásomat. Kérem, hogy a bejelentésemet tudomásul venni és lemondásomat elfogadni szíveskedjék.

Egyesületünknek egyik alapító tagja vagyok, és az alakulástól kezdve több mint 20 éven át főtitkár, majd ü.v. alelnöki minőségben megszakítás nélkül a legnehezebb időkben szolgáltam az Egyesületünk kitűzött célját: a mozdulatművészek erkölcsi és anyagi érdekeit. Lemondásom tehát nem magyarázható a munkakészség hiányával. Lemondok azért, mert a felszabadulás után, az Egyesület újjászervezése során

erőink összefogását hirdettem mindazon célok megvalósítása érdekében, melyeket az egyesület megalakulása alkalmával maga elé tűzött, de az akkori időkben nem valósulhatott meg, hiszen örülhetett, hogy elismerését kivívta, majd puszta létét megőrizhette. A felszabadulás után hittem abban, hogy a kezdettől demokratikus szellemet képviselő, és a hivatalos körök által is ilyenként kezelt mozdulatművészek, akik a legnehezebb időkben is egységesen tudtak cselekedni, végre akadálytalanul és maradéktalanul, az alapítók szellemében egységesen lépve fel, megvalósítják eredeti kitűzött céljaikat. Tévedtem. Összefogás helyett széthúzást, a mozdulatművészek lelkes szeretete helyett a táncművészet, a népitáncok, a testnevelés irányába való orientálódást tapasztaltam. Erre akkor lemondottam, mivel mindig hittem a mozdulatművészet jövőjében, ma még jobban hiszek benne, csakhogy én azért dolgoztam, hogy elismerjék önálló műfajnak, ne fojtsák meg a testnevelők és táncmesterek, ura legyen önmagának, nem, pedig kiszolgálója tőle idegen céloknak, bármilyen tiszteletreméltóak is azok. Az a művészet, amely nem hisz önmagában, amely nem látja a maga elé tornyosuló és csak általa megoldható problémákat, hanem ehelyett tőle idegen, még ha rokon célok is, szolgálatába szegődik, pusztulásra van ítélve. Ebben a munkában én nem tudok részt venni. Nem engedi meg a mozdulatművészet iránt érzett megingathatatlan hitem, nem engedi meg az alapítók iránt érzett tiszteletem, a hosszú évek közös küzdelme. Ne értsenek félre, a táncművészetet, a népitáncokat, a testnevelést senki sem becsülheti jobban nálam, de a velük való vonatkozásban a mozdulatművészetnek csak szublimáló vagy támogató szerepe lehet, de semmi esetre sem az, hogy asszimilálódjék, mert ezáltal lemond lényegéről.

Lemondásom után felkérésre ismét elfoglaltam az ü.v. alelnöki tisztséget, és újból megkíséreltem erőink összefogását. Kudarcot vallottam. A széthúzás még jobban elmélyült, a törekvések mindinkább szétágaztak, tehát félreállok, hogy ezáltal módot adjak olyan személy megválasztására, akit egyesületi múltja, az egyesületi tradíciók nem kötnek, személyi összeköttetései viszont alkalmassá teszik a mozdulatművészet és a mozdulatművészek érdekeinek hathatós képviseletére. Tiszta szívből kívánom, hogy megtalálják a megfelelő személyt, az egyesület pedig újból a régi egységbe forrjon össze."

„Tisztelt Közgyűlés!"

Amidőn búcsúzom Önöktől, engedjék meg, hogy kegyelettel emlékezzem meg itt az egyesület néhai köztisztelet ben állott alapító tagjairól: dr. Madzsarné Jászi Aliceról, Káldorné Ritter Máriáról, virág Ilusról, popper Ágnesről, Strausz Liliről, és azokról, akiket egy őrült világégés sorainkból a halálba űzött. Köszönettel emlékezem meg a nyújtott értékes támogatásért egyesületi munkatársaimról: dr. Dienes Valéria, Szentpál Olga, Kállay Lili, Pátzayné Liebermann Lucy, Bierbauer Clarisse, Kármán Erzsébet, Riedl Margit, Ragazinerné Róna Magda, Bokor Kata, Mirkovszky Mária, Forbáth Lujza, dr. Bodor Géza, Jemnitz Sándor, dr. Rabinovszky Máriusz, Palasovszky Ödön alapító, elnökségi és választmányi tagokról;

a későbbi választmányi tagokról, Dienes Gedeon főtitkárról, aki oly sokat tett az egyesület újjászervezése érdekében. Köszönettel búcsúzom a választmány jelenlegi tagjaitól, egyesületi tagjaitól, egykori kedves növendékeimtől, egyszóval, mindazoktól, akiket a közös munka révén tisztelettel, szeretettel, barátsággal fogok továbbra is életem legkellemesebb emlékei között megőrizni és abban a meggyőződésben, hogy a közös, fáradságos, becsületes munka végül is meghozza a maga gyümölcsét: a művészetek sorában köztiszteletben álló mozdulatművész..."5

1948-ra a táncszövetség lesz a „csúcsszerv", illetve annak szánják, hangzik el a Magyar Dolgozók Pártjának táncaktíva értekezletén. Ez azt jelenti, hogy minden szervezet a tánc területén hozzájuk fog tartozni.

A Belügyminiszter 637440/1948 BM rendeletével megszünteti az Országos Mozdulatművészeti Tanítóképző Tanfolyamot (1948. december 6.). A rendelet említést tesz egy újabb intézmény felállításának tervéről, melyben végre rendeződhetne a mozdulatművészek kálváriája (persze ez nem így történik). „A tánc és mozdulatművészet színvonalának emelése, valamint a tánc és mozdulatművészet képzés folyamatosságának biztosítása érdekében a vallás és közoktatásügyi miniszter az 1949/50. tanévre tánciskola létesítését határozta el."6

A megszüntetett tanfolyam első és másodéves növendékei kérésükre a tanév befejezése után az egész tanfolyam anyagából záróvizsga letételére jelentkezhetnek, részükre utolsó alkalommal adják ki a mozdulatművészeti tanítói oklevelet. Ezen a tanfolyamon végzett 1949-ben többek között a ma is aktívan dolgozó Vidor Judit (Kármán Györgyné). A tanfolyam utolsó igazgatója Hirschberg Erzsébet - a korábbi Pálfy György helyett, aki 1949. január 21-én meghal.

1949-ben a (megszüntetett) állami tanfolyam felügyeletét - a Táncszövetséggel folytatott tárgyalás értelmében - átveszi a Vallás - és Közoktatásügyi minisztérium (VII.(művészeti) főosztály).

A Színiakadémián indult Táncszak - melynek vezetője Szentpál Olga - a Színművészeti Főiskolává alakulás után (4307/1949. (229) M.T. rendelet), táncrendezői szakként működik, és a néptánc irányába fordul.

„Jegyzőkönyv

A Mozdulatkultúra Egyesületnek 1949. április hó 25-én V. Fürst Sándor u.31. sz. alatt megtartott rendkívüli közgyűléséről.

Jelen vannak: F. Hirschberg Erzsébet, Brandeisz Elza, Kállai Lili, Kálmán Ivánné, Schiller Ernőné, Geguss Kornélia, Mirkovszky Mária.

A tagok egyhangúlag Kállai Lilit kérik fel az elnöki tisztség betöltésére. Elnök az ülést megnyitja, a jegyzőkönyv hitelesítésére Braneisz Elzát és Kálmánnét, vezetésére f. Hirschberg Erzsébetet kéri fel. Elnök megállapítja, hogy 1949. április 15-re rendkívüli közgyűlést hívtak össze, amely azonban határozatképtelen volt. A mai rendkívüli közgyűlésre a tagokat szabályszerűen összehívták, amely az alapszabályok értelmében határozatképes.

A rendkívüli közgyűlés tárgya, a Mozdulatkultúra Egyesület feloszlatásának kimondása. Az egyesület már hosszabb idő óta tényleges tevékenységet nem fejt ki. A tagok nagy része kimaradt. Elnök indítványozza, hogy az egyesület felszámolását mondják ki.

A közgyűlés az indítványt elfogadja, és az egyesület felszámolását egyhangúlag kimondja..."

„... Belügyminiszter

Szám: II./10.34/2 IVV./3. B.M

„Jóváhagyom."

Budapest, 1949. július 1.

A miniszter rendeletéből:

miniszteri tanácsos"7

„A népművelési miniszter 8399/1949 (256). számú rendeletében, amely 1949. december 7-én alapfokú táncművészeti és középfokú táncoktató-képző tagozatból álló „táncművészeti Iskolát „létesít, már szó sincs a mozdulatművészet színvonalának emeléséről, előadó-művészeket, koreográfusokat és pedagógusokat képző főiskoláról végképp nem... Ez lett volna az az iskola, amely az Operaház balettiskoláival egyesülve alapját képezi az Állami Balettintézetnek..."8

Az Állami Balettintézet 1950 szeptemberében megkezdi munkáját. (A Magyar Népköztársaság Minisztertanácsának 54/1951. (II.25.) M.T. számú rendelete és a népművelésügyi miniszter 1.011-5-57/1951. (II.25.) Np.M. számú rendelete (melyek fél évvel később születnek 1951 februárjában) alapján működik.)

„... a balettintézet felállítása nagy lépés volt az intézményes professzionális balettművész képzés történetében. Tény azonban az is, hogy ugyanez az intézkedés, az úgynevezett Táncművészeti Iskola és az Operaház balettiskolájának összevonása, az utolsó lapát föld volt az akkor már magának a klasszikus balett mellet világszerte önálló művészeti irány rangját kivívott és Magyarországon is három évtizedes múlttal bíró modern tánc, a mozdulatművészeti szépen domborodó sírján."9

Az egyesület megszűnése után „utolsó bástyaként" a Pedagógusok Szakszervezetének Mozdulatművészeti Szakosztálya marad, ahol Kállai Lili vívja a „harcot" - a mozdulatművészek érdekében - a döntéshelyzetben lévő Táncszövetséggel. A pedagógus szakszervezetbeli szakosztály csak később oszlott fel önkritikákkal, átmeneti kísérletekkel tűzdelt elkeseredett, eldurvult harc után.

Az elinduló megbélyegzés sorozatra utal az alábbi idézet:

„Mozgásművészet a felszabadulás előtt. A magyar mozgásművészet. Mozgásművészet a felszabadulás után." TA Szentpál Olga hagyatéka, kézzel ráírva: Táncszövetségi anyag 1950-ből. Népműv. Min. táncművészeti osztályának dolgozata. 1950. jún.30.:"...a mozgásművészetet nyilvánosan reakciós irányzatnak nyilvánítjuk, amelynek a mi épülő tánckultúránkban helye nincs sem egészében, sem részletekben. Ezt a kérdést a

közvélemény elé visszük, nyilvános ankéton és a sajtón keresztül. Mindezek alapján javasoljuk, hogy: a mozgásművészek szervezete a Pedagógus Szakszervezeten belül szűnjön meg."10

Ha összegezni akarjuk, eddig mi is történt, talán valahogy így lehetne. A háború után lelkesen látott munkához mindenki. Sokan úgy érezték itt az idő, amikor a mozdulatművészek megvalósíthatják álmaikat. Egy fiatalabb generáció veszi át a vezetést. Tanácstalanság, habozás, bizonytalankodás jellemzi ezt a periódust. Ami egyébként a kor társadalmi életére is vonatkozik. A tervek közt szerepel a mozdulatművészet közoktatásba való bevezetése, és a mozdulatművészeti felsőfokú művész és pedagógusképzés. Szinte helyben járnak évekig. Az önállóan „gyorsabban cselekvők „jutottak helyzetbe.

Bár hangoztatják a fontosságát, mégsem sikerül egységes programot kialakítaniuk. Erősen megoszlanak a vélemények a valahová bekapcsolódás és a teljes függetlenség közt. A korábban is meglévő belső feszültség elhatalmasodik a mozdulatművészek közösségében.

A megváltozott politikai-ideológiai viszonyok végül a szakmai intézményrendszer felszámolásához vezettek, melyet történelmi törvényszerűségként könyvel el a tánctörténet, és ezzel egyet is érthetünk.

De szükségszerű volt e egy ilyen mértékű megbélyegzés?

Ebből a szempontból nézve, szerintem érdekes az is, amit a Táncszövetséggel való végharcban a Szakszervezet hangoztat. Ez felvet - a személyi összefüggések kapcsán, a „szereposztásban „ - egy másik lehetséges „nem hivatalos „értelmezést. (Ami valahol az iskolák közti, kezdetektől meglévő „belső harcra" utal.)

Példának egy ilyen dokumentum, mely a szakszervezetben született és tartalmilag megegyezik a minisztériumba küldött támadó levelekkel 1949- 1950 fordulóján:

„A Magyar Táncszövetség mint csúcsszerv nem teljesíti politikai funkcióját.

1./ Elkülönülten, elszigetelten működik.

2./ Gyakorlati és tudományos munkájukba nem vonják be a tömegszervezeteket.

3./ Eredményeikről, kutatásaikról, tapasztalataikról nem számolnak be, nem hozzák nyilvánosságra.

4./ Alulról jövő kezdeményezéseket figyelemre sem méltatnak, felvetett problémákra nem válaszolnak.

5./ Kritikát nyíltan nem gyakorolnak, csak hátmögött mondanak súlyos, megbélyegző ítéleteket. Ezek tisztázására nem adnak lehetőséget.

6./ Kezdeményezéseinket, akcióinkat kerülő úton gáncsolják.

7./ Értekezletekre meghívót rendszeresen utólag, az értekezlet napján vagy egyáltalán nem kapunk, így ezekre elmenni, felkészülni nem áll módunkban.

8./ Szakmai eseményeken /pl. Szovjetúnió művészeinek előadásain/, ankétokon indokolatlanul kis számban vehetünk részt.

9./ A Szovjetúniótól kapott gyakorlati és elméleti anyagot nem adják tovább, valamint a felgyűjtött magyar és népidemokratikus országok népitánc anyagát sem.

10./ Állásközvetítéssel foglalkoznak, de szakpedagógusokat a legritkább esetben közvetítenek ki, holott itt a munkanélküliség igen nagy.

11./ Továbbképző tanfolyamokra szervezetileg nem kapunk értesítést, oda csak az általuk kiválasztott káderek kerülhetnek be.

A Magyar Táncszövetség mint csúcsszerv nem teljesíti szakmai funkcióját.

1./ Különböző táncirányzatok képviselőit együttes kiértékelő munka helyett elszigetelik egymástól.

2./ Ideológiájuk merev, nem alkalmazkodik az adott körülményekhez, és nem függ össze a gyakorlattal. / Jelmondatok tartalom nélkül /

3./ A szükségszerű „gyorstalpaló" oktatóképző tanfolyamok anyaga pedagógiai szempontból igen hiányos.

4./ A hivatásos táncművészek és pedagógusok fejlődését nem segítik elő, hanem gáncsolják.

A Magyar Táncszövetség káderpolitikája.

A magyar táncmozgalom irányító hálózatát a „klikk" rendszer jellemzi. A „klikk „ Szentpál Olga, családja és növendékeiből áll. Ez a hálózat kiterjed a Népművelési Minisztérium /Ortutay Gyuláné, Duka Margit/ Pedagógiai Főiskola/ Szentpál Mária /Színművészeti Főiskola /Szentpál Olga/ Testnevelési Főiskola /Géczy Éva / Fővárosi Operett Színház /Roboz Ágnes/ Royal Színház /Albert Éva/ Debreceni Színház / Ligeti Mária / Szovjetúnióban ösztöndíjasként / Merényi Zsuzsa / stb.stb.

A „klikken „kívül álló szakemberek véleménye nem talál meghallgatásra, elhelyezkedési lehetőségüket megakadályozzák és a mozgalomtól elszigetelik őket."11

A kérdésekre a minisztérium válaszol:

„Pedagógus Szakszervezet táncszakosztályának kérdéséről.

Mielőtt a Pedagógus Szakszervezet feliratára pontról-pontra válaszolnánk, először meg kell néznünk közelebbről a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztályának helyzetét.

Szakképzettségük. A szakosztálynak a mozgásművész diplomával rendelkező táncosok lehetnek tagjai. A mozgásművészeti diplomát az ú.n. „Belügyi tanfolyamon „nyerhették el, amelynek képzése olyan módon folyt, hogy a tanfolyam hallgatói magániskolákban gyakorolták a különböző mozgásművészeti irányokat, és hetenként kétszer közösen hallgattak egyes tárgyakat, különösen a régi burzsoá ideológia alapján álló filozófiát és esztétikát. Erős vagyoni szelekció volt, mivel a tanfolyam hallgatói magas összegeket fizettek /havi 150,- Ft/, azonban nem volt szelekció művészeti, szakmai téren, mivel aki a 150,- Ft-ot fizetni tudta, járhatott a tanfolyamra és elnyerhette a mozgásművész diplomát. Mindennél világosabban érvényesült itt a vagyonos osztályok műveltségi monopóliuma, hiszen a mozgásművész diplomát egyetlen egy munkásszármazású sem nyerte el.

Ez a sokat emlegetett szakképzés teljesen hiányos, a diploma ellenére is. Diplomájuk nem ad képesítést és tudást, sem a klasszikus balettben, sem a népitáncban, sem a megfelelő elméleti oktatásban. A szakosztálynak azok a tagjai, akik ma hasznos eredményeket tudnak felmutatni, tudásukat autodidakta módon szerezték az utóbbi évek során tanulással, nem diplomájuk eredményeképpen. A mozgásművész berkeken belül a múltban igen éles harc folyt. Ez a harc főleg egzisztenciális jellegű volt. Mivel magániskolákból éltek, a burzsoá versenyszellem, a kenyérért, több tanítványért való küzdelem volt a sarkalatos pontja a harcuknak. Elvi alapjuk csaknem teljesen megegyezett, elvetettek minden haladó hagyományt, lenézték a klasszikus balettet és nem keresték a kapcsolatot a nemzeti hagyományokkal sem. Önmagukból és a nyugati mozgásművészetből merítve akarták a tánckultúrát újjáépíteni. Az egyetlen, viszonylagosan progresszív irányt Szentpál Olga képviselte, aki 1935-ben a „ Mozdulatkultúrá"-ba írt cikkében fejtette ki először a klasszikus balett ismeretének szükségességét. Ugyancsak ő volt az, aki 1938-ban népitáncokat dolgozott fel. A profitféltés a többi magániskolák vezetőiben felébresztette a féltékenységet, és látván Szentpál Olga kétségkívüli tehetségét, ellenblokkot alakítottak ki, és támadták Szentpál Olga irányzatát, aki „meghamisítja a mozgásművészetet és hova-tovább balettot tanít".

Felszabadulás után a mozgásművészek három irányban kezdtek dolgozni.

1./ Az első csoportban tartoznak azok, akik még a többi mozgásművészeti irány „virágzása" idején felismerték múltbeli hibájukat, letértek a mozgásművészet vonaláról, ezzel is bizonyítva, hogy a mozgásművészet nem haladó. Ezek ma a balett vagy a népitánc területén dolgoznak.

2./ a második csoportba tartoznak azok, akik szavakban olykor rendkívül demokratikusnak mutatkoznak, és látszólag elítélik a formaizmust, de valójában gyakorlataik során szembehelyezkednek a népi demokrácia kultúrpolitikájával, és tovább dédelgetik a mozgásművészek ideológiáját.

3./ A harmadik csoport a kettő közötti elvtelen lavírozást folytatja jó ideje. Ez a csoport oda áll, ahol az erőt látja, de míg mi erőt nem mutatunk, a szíve a mozgásművészekhez húz vissza.

Az első csoport nyilvánvalóan szemben áll azokkal, akik továbbra is a mozgásművészeti vonalat vitték. Azonban a mozgásművészet kérdéseiben mind az utóbbi időkig nem foglaltunk el egységes álláspontot. Az utóbbi időkig is nagy viták zajlottak le a mozgásművészet kérdéseiről.

Egységesen egyetértettek a táncmozgalom mai vezetői abban, hogy a mai mozgásművészet reakciós álláspontot képvisel. A vita a körül forgott, hogy volt-e valaha is haladó a mozgásművészet, és csak később vált-e reakcióssá, vagy születésétől kezdve reakciós volt.

Nem kívánok itt hosszabb elméleti fejtegetésbe merülni, de egy néhány pontot le kell szögeznem.

Haladó- e a mozgásművészet?

A mozgásművészet csak látszólag forradalmi, ez a forradalmiság lényegében kimerült a balett elvetésében. Elvetették azonban nemcsak a hanyatló, hanem a balett hagyományait, és a helyett maguk alkottak új „rendszereket".

A mozgásművészet tartalmában mindig a polgárság, közelebbről a kispolgárság értelmiség kifejezője volt, a világ gondjai elől önmagába menekülő irányzat, amely nem a kapitalizmus megsemmisítését, hanem megfoldozását akarta.

Mint „haladó" mozgásművészeti irányt szokták felhozni Madzsar Alíz „forradalmi pantomím"-jait. Ő, noha kapcsolatban állt a munkásmozgalommal, művészetét mégsem lehet haladónak nevezni, mert a nyugati, elsősorban a weimari mozgásművészet dekadens irányzatát követte.

Nem tarthatjuk haladónak a mozgásművészetnek azt a vonalát sem, amely a tömegek nevelését szokta felhozni, mint haladó vonást. A tömegek nevelés... Ez önmagában semmit sem mond. A döntő az, hogy mire neveljük a tömegeket.

Nem nevezhetjük haladónak azt a magyar mozgásművészetet, amelynek félhivatalos, vagy egészen hivatalos lapja a „Mozdulatkultúra", 1934-ben azt a kiváló meghatározást adta a világnak: „A mozdulatkultúra a lélek térbelendült szervi beszéde."...

Nem nevezhetjük haladónak azt a mozgásművészetet, melynek egyik reprezentánsának tánca a következőt fejezi ki: „Az embertestbe - kővederbe - zárt lélek szól a Teremető Szeretet Örökkévalóságához. A mozdulatkórus pillanatnyi látomásokkal kiemeli és térbe rajzolja ezt a lelket."...

Nyilvánvaló azonban, hogy egyes mozgásművészek lehettek jószándékú és tehetséges emberek, de a haladást ma csak azok tudják közülük képviselni, akik szembefordultak a mozgásművészet reakciós hagyományával, formalizmusával, s akik ezen keresztül szembefordulnak saját mozgásművész múltjukkal is.

Nem lehet azonban ezt állítani a Pedagógus szakszervezet táncszakosztályának tömbjéről és vezetőiről. Milyen álláspontot foglalt el a mozgásművész kérdésben a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztálya?

Jellemző példa erre, hogy az 1949. év telén a Táncszövetség tanfolyamának vizsgáján Kállai Lili, a Szakosztály vezetője - noha erre semmi felkérése nem volt, - külön kiselőadást tartott, amelyet ugyanezen a táncszövetség és a Minisztérium jelenlevő képviselője felé intézett. Ebben az előadásban lándzsát tört a mozgásművészet mellett, és kijelentette, hogy helytelen az az irányzat, amely a mozgásművészetet nem akarja átmenteni a demokráciába. Azt állította, hogy a Szovjetunióban virágzik a mozgásművészet, a grúzok egyik vezetője Laxenburgban / nyugaton / tanult mozgásművészetet. Ugyanakkor beszélt arról, hogy a balett csak a mozgásművészet alapján újulhat meg, és példaképen állította a jelenlevők elé Szergej Lifárt, a párizsi emigráns oroszbalettmestert, aki a fasiszták

együttműködésével tette nevét ismertté, és aki joggal bírja a demokratikus francia közvélemény utálatát és undorát. Ugyanezen a tanfolyamon a többi mozgásművész hallgatók dolgozataikban Szintén kitértek a mozgásművészet védelmére. Többen kifejtették azt, hogy nem lehet a mozgásművészetet gyökértelen vagy reakciós művészetnek nevezni, hiszen „az őskommunista vagy a rabszolga társadalomban nem balettet táncoltak, hanem mozdulatművészetet. És a mai mozgásművészet ennek a folytatója." Ennek az ideológiának és ennek a csoportnak adott szervezeti támaszt a Pedagógus Szakszervezet. És ennek a szervezetnek bástyája mögött tömbbe tömörült mozgásművészek igyekeznek megvédeni saját érdekeiket, és lövöldözik demokratikus mezbe burkolt nyilaikat a népitáncmozgalom és ennek szervezeti képviselője, a Magyar Táncszövetség felé.

Szeretnék kitérni a felvetett kérdések válaszára:

1/ A mozgásművészet kiértékelését a magyar Táncszövetség napirendre tűzte. A kiértékelést azonban úgy akarta megejteni, hogy a Pedagógus szakszervezet táncszakosztályának tagjai kifejthessék nézetüket. Ezért 1949. október elején levelet intézett a szakosztályhoz, amelyben kérte, hogy a szakosztály készítsen el egy elvi dolgozatot, hogyan látja a Magyar tánckultúra fejlődésének perspektíváit, és abban a mozgásművészet szerepét. A Táncszövetség erre választ nem kapott, de a szakosztály elhozta munkatervét a Táncszövetség főtitkárának, amely munkaterv felölelte a Szaktanács kultúrosztályának, a Táncszövetség és a Minisztérium táncosztályának munkaterületét.

Amikor múlt év decemberében a Táncszövetség újból érintkezést keresett velük és elmondotta, hogy kifejezetten a magyar mozgásművészet kiértékeléséről van szó, azt a választ kapta, hogy „Van a Táncszövetségben elég mozgásművész."

Azonban döntő hiba volt, hogy mindennek ellenére a kiértékelést mégsem ejtettük meg, nyilvános keretek között.

3./ A Magyar Táncszövetség vezetőségének az volt a véleménye, hogy mindezek ellenére mindent meg kell tenni, hogy a mozgásművészek közül kiemeljük az értékeket, és képzésüket, átnevelésüket, továbbfejlődésüket biztosítsuk. Sürgőssé tette ezt a néptáncmozgalom szélesedése és a káderhiány.

Bekapcsolásuk a szervezeti életbe.

A Szövetség a szakosztály tagjait rendszeresen meghívja a szakmai élet eseményeire, előadásokra, ankétokra stb. Így pl. meghívást kaptak és megjelentek a szakosztály képviselői a tavalyi szovjet kultúra hónapja alkalmával Ilko Szuhisvili előadásán.

A Táncszövetség aktiváján a VIT alkalmával Mojszejev elvtárs előadásán. A nemzetközi koreográfus találkozón. Az Okunyeva ankéton. Atahualpa Japanqui előadásain a táncszövetségben. Tehát valamennyi olyan eseményen, amely összekapcsolta és egy irányba kívánta terelni a különböző irányzatok képviselőit

és valamennyi koreográfusnak és oktatónak döntő lendületet adott további munkájuk folytatásához. A minisztérium és a táncszövetség által ez év január hó 28-án rendezett bemutatóra a táncszövetség személy szerint 103 résztvevőt hívott meg, akik közül 28 volt a szakosztály tagja. Ez a szám világosan rámutat arra, hogy a szakmai megnyilvánulásokon mindig az őket megillető arányban vesznek részt a szakosztály tagjai.

Szakmai anyag, egyéb támogatás.

A táncszövetség szakmai anyaga mindig a szakosztály rendelkezésére áll. Így megkapták a „Táncoló népet" és más kiadványokat, bármikor használhatják a tánctárat. A Szövetség könyvtára is rendelkezésükre állott, mind a jelenlegi könyvtárrendezésig.

A Szövetség más téren is támogatásban részesítette a szakosztályt és annak tagjait. Lugossy Emma a Szövetség tudományos osztályának vezetője táncírás-tanfolyamot indított a szakosztály tagjai részére. A Szövetség volt az, amely hathatós támogatást nyújtott a Berczik együttesnek, hogy a Fővárosi varietében szerződést kapjanak. A Szövetség minden erejével támogatta a Pedagógus Szakszervezet tagjai.

A Szövetség volt az, amelynek harca lehetővé tette, hogy a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztályának tagjai részt vehessenek az OSH tavaly nyári tanfolyamán, s így helyük az iskolában biztosíttassék. Jellemző módon nyilvánul meg ez a segítség a Nagybudapesti Oktatók összetételében. Egyik legutóbbi összeállítás szerint, amelyen 100 olyan üzem szerepel, amelynek adatait ismerjük, 38 olyan üzemet találunk, amelynek oktatója a szakosztály tagja. Az arány több, mint 30 %.

Mindennek az volt az eredménye, hogy a Pedagógus Szakszervezet tagjai, akik régebben rendszerint magániskolákat tartottak fenn, minden valamennyire használható tagja elhelyezkedett üzemi csoportoknál vagy iskolákban.

Amennyiben a levél szerint a szakosztály tagjainak 75%-a munkanélküli, akkor felelőségem teljes tudatában kijelenthetem, hogy ez a „75%" használhatatlan. Bizonyítja ezt az 1949. évi káderezése a szakosztály tagjainak, amelyen sajnos csak a kezdeténél vettek részt a Pedagógus szakszervezet káderosztályának tagjai. A legmegdöbbentőbb tájékozatlanságot tapasztaltuk mind szakmai, mind politikai téren. Az egyik szakosztályi tag megdöbbenéssel vette tudomásul, hogy Magyarországon proletárdiktatúra van. Kétségbeesetten ingatta a fejét és mondotta, hogy ez nagyon elszomorítja. Ezeket helyezzük ez az üzemekbe? Vagy talán azokat, akik „ nem értenek egyet a Szovjetúnió művészpolitikájával, miért támogatja a Szovjetúnió a balettet?" Terjesszék reakciós mozgásművész ideológiájukat, szovjetellenességüket az üzemekben?

Nem hiszem, hogy a jelentést Béki elvtárs ebben a szellemben tette volna meg. Nézzék egyszer végig a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztályának állásnélküli tagjait. Vizsgálják meg ezeknek politikai hozzáállását és „szakmai" tudását. A nyugati, laxenburgi, bécsi, berlini iskolákban, vagy azok követőinél szerezték szakképzettségüket, s ha a népitánc felé fordulnak, azt meggyőződésük ellenére teszik, s rosszul fogják

fel. Aki használható, azt bekapcsoltuk a munkába. Aki elismeri és szereti a Szovjetúnió kultúráját. Aki ezen az úton halad, és nem döbben meg attól, hogy nálunk proletárdiktatúra van, hanem annak szellemében él, cselekszik és alkot.

Családi klikk politika.

Mint mindennek a gyökerére, arra térnék rá, hogy a vezető pozíciókban a Szentpál iskola volt növendékei és rokonai vannak.

Először szükségesnek tartok néhány helytelen adatot kiemelni.

Dr. Duka Antalné sohasem volt Szentpál Olga tanítványa. Ugyancsak Pikler Ferencné sem. Albert Éva semmilyen funkcióban nincs, egy koreográfiát tanított be a Royal Revűben.

A nevek részletezése:

Ortutay Gyuláné valóban Szentpál Olga tanítványa volt, de nem hiszem, hogy ezért lett az MNDSZ titkárságának a tagja, ahonnan a Párt a Minisztériumba átemelte. És ha ezért, becsület és elismerés Szentpál Olgának, aki ilyen kádereket nevelt ki.

Géczy Éva: Az operaházi balettkar tagja, nem mozgásművész. Igen fejlődőképes balettáncosnő és pedagógus. Jó balettképzettsége van, és a Testnevelési Főiskolán igen megfelelő. Melyik szakosztályi tag ért ennyire a baletthoz?

Békésné Roboz Ágnes: egyik legtehetségesebb fiatal koreográfusunk, politikailag igen megfelelő. Elvetette és utálja a mozgásművészetet.

Lőrincz György: /Nem a Fővárosi Operettben van, hanem a Színművészeti Főiskolán./ Egyik legkiválóbb, balettban jártas, politikailag megbízható szakemberünk. Még egy ilyen típusú, ilyen tehetséges, széles látókörű szakemberünk nincs Magyarországon.

Ligeti Mária: Komoly munkát végzett a debreceni színházba. Olyannyira, hogy a táncszakosztályon kívül a Színészszakszervezet 5 hónapos párt iskolára javasolta. Ezt a helyet egyébként bárki más elfoglalhatta volna. A pécsi színház koreográfusi helyét is felajánlottuk több szakosztályi tagnak, azonban nem fogadták el, mondván, hogy nem akarják magukat vidéken elásni.

Dankó Erna: úgy is, mint pozíció: a Szövetség gépírónője és adminisztrátora. Ugyancsak nyitva áll ez az út bármely tagja előtt a szakosztálynak, aki megtanul gép- és gyorsírni.

Magyariné: a tánctár rendezője. Becsülettel és tehetséggel végzi ezt a munkát.

A Szövetségben kezdetben több szakosztályi tag dolgozott, /Gordon Mária, Székely Panni, Mádai Zsuzsa/, azonban magatartásuk egyrészt destruktív és demoralizáló volt, másrészt a szövetség belső, bizalmas ügyeit kifelé vitték.

A Szentpál család rokonainál felemlítik elsőnek Szentpál Olgát. Valóban ő volt az első a mozgás-

művészek közül, akik hátat fordítottak ennek az iránynak. Megtagadta eddigi munkásságát, felszámolta magániskoláját és új úton kezdett járni. Egyik legkiválóbb népi táncszakemberünk. A néptáncgyűjtés terén végzett tudományos munkája döntően fontos az egész táncmozgalom számára, és mostani kísérletei, amelyet a Szovjetunió tapasztalatai alapján végez, erősen hozzá fognak járulni művészetünk továbbfejlesztéséhez. / Kis korrigálás itt is, u.i. csak a Színművészeti Főiskolán tanít. Sem a Táncszövetségben, sem a táncművészeti iskolában nincs.

Szentpál Mária ugyancsak komoly szakember. Akkor kezdett néptáncgyűjtéssel foglalkozni, amikor az még nem volt „jó üzlet", s mikor bárki bekapcsolódhatott volna. De úttörő, bizonytalan munkában, mikor még léteznek a magániskolák, részt venni ki akart?

Megemlíti a feljegyzés, mint „pozíciót", Merényi Leát a Honvédegyüttesben, úgy állítva be ezt a dolgot, mintha pusztán Szentpál tanítványokból állna a Honvédegyüttes. Miért nem említik meg azt a 30 munkásfiatalt, akik szintén ebben a „pozícióban" vannak, pedig Szentpál Olga sem a rokonuk, sem nem ismerősük?

És ha Merényi Zsuzsát említik fel, aki szintén „Szentpál rokon lévén került ki a Szovjetunióba", ezt minősíthetetlen dolognak tartom. Vajjon Pártunk káderosztálya, az Ösztöndíjtanács, vak volt és nem látta, hogy itt a „Szentpál klikk" erősítéséről van szó? Ezeket a kádereket a párt, a Minisztérium személyzeti osztálya felülvizsgálta. Tud vajjon a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztálya még egy olyan kádert felmutatni, mint Merényi Zsuzsát, Ortutay Gyulánét, Lőrinc Györgyöt, vagy akár Szentpál Olgát? Tud vajjon még egy olyan szakembert felmutatni a Pedagógus Szakszervezet, mint a „nem szakember"-nek címzett Rádai Miklós, Bencsik Sándor, Szabó Iván, vagy Vitányi Iván? / Hozzátéve még azt, hogy a „nem diplomás szakemberek", akik „pozícióban" vannak, és nem Szentpál Olga rokonai, azok száma sokkal nagyobb. Erre felvilágosítást a minisztérium személyzeti osztálya adhat./

Amennyiben ilyen kádereket képes adni, akik politikailag és szakmailag megfelelőek, a legnagyobb örömmel tehermentesítjük a fentebb említett kádereket és megfelelő funkciót biztosítanánk a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztálya tagjainak, és bíznánk abban, hogy „ funkciójukból" nem fognak „ pozíciót" csinálni.

Mindenekelőtt viszonyt szükséges egy alapos kádervizsgálat a Pedagógus Táncszakosztály tagjai között, és szükséges felvilágosítani a beadott jelentés különben igen kiváló elvtársát, hogy nézze meg, kiket vádol, és kiknek a bíztatására, nehogy véletlenül az ellenséget támogassa egy hamis beállítás alapján, nehogy a burzsoá ideológia és burzsoá szellem védője és leplezője legyen.

Azt hiszem, a fentebb felsorolt adatokból kitűnik, hogy a Táncszövetség mindent megtette a Pedagógus Szakszervezet kádereinek további képzésére, átnevelésére, és a „Szentpál klikkről" szóló dajkamese csak a Pedagógus Szakszervezet vezető elvtársai, Béki elvtárs éberségének elaltatására jó." 12

Ez a levelezés ismétlődik az 1950 nyarán rendezett kiértékelő értekezletig.

A „BETILTÁS"

Mindig betiltást emlegetünk, valójában semmilyen törvény vagy rendelkezés nem mondja ki ezt. Egyszerűen, csak erkölcsileg lehetetlenítették el a műfajt, nem volt illendő ezzel foglalkozni. A „kötelező kritika - önkritika", a szégyentábla, stb., a kor „divatjelenségei" voltak. Ezekből is kaphatunk ízelítőt.

„Népművelési Minisztérium

Budapest, v. Báthory utca 10.

Tárgy: Meghívó a mozgásművészetet kiértékelő értelezletre.

Hiv.szám:

Előadó: Losonczi Ágnes

1855/6-4/1950.- III.szám.

A Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya napirendre tűzte a mozgásművészet kiértékelését. Kérjük ezért, hogy f.hó 30-án de. 11 órakor a Népművelési Minisztériumban, Csillag elvtárs szobájában /V. Kálmán u 7. VI. emelet, 606-os szoba/ jelenjen meg.

Napirendi pont: 1/ A mozgásművészet történeti kiértékelése.

2/ Mozgásművészet a felszabadulás után. ..."

És egy újabb meghívó:

„... A Népművelési Minisztérium Művészeti Főosztálya által napirendre tűzött mozgásművészetet kiértékelő megbeszélés június hó 30-a helyett július hó 4-én, kedden de. 11 órakor lesz Csillag elvtárs szobájában /VI.emelet, 606-os szoba./

Kérjük, hogy e megbeszélésen okvetlenül jelenjen meg.

Budapest, 1950. június 30.

/Ortutay Zsuzsa/főelőadó ..."

„Jegyzőkönyv

felvétetett 1950. évi július hó 7-én a Népművelési minisztérium Művészeti Főosztályán a mozgásművészet értékelése tárgyában megtartott értekezleten.

Jelen vannak: Losonczy Géza államtitkár elvtárs, Csillag Miklós főosztályvezető elvtárs, Kertész, Hajdú elvtársak a Szaktanács kultúrosztályának képviseletében, Béki Ernő, Fái Péterné, Hermann Edit elvtársak a Ped. Szakszervezet képviseletében, Poór Anna, Vitányi Iván, Szentpál Olga, Lőrincz György elvtársak a Táncszövetség képviseletében, Tóth Károlyné, Gombos Erzsébet a Népműv. Min. Személyzeti Osztályának képviseletében, Ortutay Zsuzsa, Losonczi Ágnes, Varjasi Rezső, Duka Antalné a minisztérium táncosztályának vezető előadói.

... A Minisztérium készített egy dolgozatot a mozgásművészettel kapcsolatban, amely annak értékelésével foglalkozik. ...

Fáiné: ... azt leszögezték, hogy a Ped. Szakszervezet a mozdulatművészetet reakciósnak tartja. A mozgásművészetnek tudományos alapon való értékelése azonban meghaladja területüket.

Hajdú elvtárs /Szaktanács/ szerint lét részre kell választani a tárgyalandó anyagot. A kérdés úgy indult el, hogy a ped. Szakszervezet kritikát gyakorolt a Táncszövetség felett. A másik szempont pedig az, hogy a mozgásművészetet kell megvizsgálni. Ez szakmai kérdés, amely nem tartozhat egy ilyen széleskörű értekezlet elé ...

Lőrincz György három kérdéshez szól hozzá: a mozgásművészetről általában, a mozgásművészet a Szakszervezeten belül és harmadszor, a Táncszövetség feladata.

A dolgozat történelmi kiértékelésével nem ért teljesen egyet, illetve azt ki akarja egészíteni. A mozgásművészet a táncművészetben olyan irányzat, mint a festészetben a kubizmus, expresszionizmus. Ezeknek legdöntőbb vonása, hogy eltávolodnak az élettől, az embertől, a társadalomtól és az élettől távoli, a misztícizmus világába tornázták el magukat. Ez irányzatok követői között voltak tehetséges művészek: Picasso, akinek tehetségét nem vonja kétségbe senki. Ugyanígy a táncművészet terén is ebben az irányban haladók között voltak rendkívüli tehetségek. Ezekre a tehetséges művészekre azonban a rothadó kapitalizmus polgári osztálya nyomta rá a bélyegét. Annak a behatása, nyomása alatt működtek. Ezért ferdült el művészetük tehetségük ellenére. A felszabaduláskor a tehetséges mozgásművészek felszabadultak művészileg is. Felszabadultak az alól a nyomás alól, amelyet a polgári osztály gyakorolt rájuk művészi téren, hogy a valódi művészet szolgálatába állhassanak. Ahhoz, hogy ezt megtehessék, nem arra volt szükség, hogy mozgásművészeti képzettségekkel álljanak az új irányzat szolgálatába, hanem teljesen felhagyva mindazzal, amit eddig csináltak, kizárólag tehetségüket, tehát nem szakmai képzettségüket állítsák az új irányzat szolgálatába, amelynek szellemét, tartalmát most kellett megtalálnunk...

...A második kérdés: a Pedagógus Szakszervezetbe tömörült mozgásművészekről. Feltételezhető, hogy van köztük nagyon sok tehetséges. A felszólaló Lőrincz elvtárs meggyőződése, hogy ezek ma már nem is akarnak mozgásművészettel foglalkozni. De akkor viszont feltétlenül be kell dolgozzák magukat vagy a népitánc, vagy a balett formájába. Pedagógus vonalon sok tantárgy van, amely várja, hogy az emberek specializálják magukat benne. /történelmi társastánc stb./ Szakképzés tavaly óta folyik két iskolában. A Táncművészeti Iskolában és a Színház és Filmművészeti Főiskolán, ahová fiatal kádereket vettünk fel. Más szakképzés azelőtt nem volt és jelen pillanatban sincs. Tehát azoknak a szakembereknek, akik tehetségesek, egy bizonyos fokig öntevékenyen kell azon a területen, ahol dolgozni akarnak, megszerezniök az anyagot és tudásra szert tenni. Azok a tanárok, akik ma tanítanak, hasonló öntevékeny módon tettek szert tudásra, filmekből, könyvekből, az itt járt szovjet pedagógusoktól. A Pedagógus Szakszervezet kádereinek tehát teljes ambíciójukkal ilyen módon kell önmagukat szakképzetté nevelniök. Azok a tehetségtelenek pedig, akik valószínűleg meghűzód-

nak a szakszervezet táncosztályában - ha eddig öntudat hiányában nem vették észre, hogy ide nem valók - ma már be kell lássák, más területen keressenek maguknak munkaalkalmat.

A harmadik kérdés: a táncszövetség feladata. A Táncszövetség tulajdonképpen nem szakképző intézmény. A Táncszövetség a népi mozgalom szervezője és irányítója...

Szentpál Olga: Felszólalását azzal kezdi, hogy a dolgozattal egyetért. A dolgozat Szentpál elvtársnő felé is kritikával fordul. Ő ehhez szeretne néhány szóban hozzászólni és vázolni a felszabadulás után végzett munkájukat és feladatukat.

A felszabadulás után tánckultúrában is lényeges változás állott be. Döntő feladatok elé állította a változás az érdekelteket, és ehhez hiányzott a kellő felkészültség, így nem volt könnyű a feladatokat megoldani. Sok volt a keresés, a hiba. Sok munkába került, amíg eljutottunk a hibák kijavításához. Ennek feltétele volt a Marxista- Leninista ideológia és annak alkalmazása. Döntő jelentőséggel bírt munkánkban a szovjet táncművészet. Ők jelölték meg az utat.

Közvetlenül a felszabadulás után felismertük, hogy tánckultúránk Alapja a népitánc. Ezért fordultunk minden erőnkkel a népitánc felé. Tudtuk, feladatunk a kiveszőben lévő népitánc gyűjtése. Megindítottuk a gyűjtést. Felismertük, hogy az anyag feldolgozása és átadása igen hosszú munkát és sok időt vesz igénybe. Tehát mozgósítani kellett mindenkit, aki eddig is érdekelve volt a táncművészetben. Munkánkban kölcsönösen tanultunk egymástól, tanítottuk egymást. A magyar népitánc mellett gyűjtöttünk szovjet népitáncokat, demokratikus népitáncot. Az anyagot leadtuk a táncszövetségnek. Akármilyen erősen dolgoztunk, az igényeket nem tudjuk kielégíteni. Akkor már a minőségi javításra is sor került. Ott volt a káderképzés feladata mozgalmi és hivatásos vonalon. Önkritikát kell gyakorolnom - mondotta Szentpál elvtársnő -mert sem kifelé, sem befelé nem tulajdonítottam ennek a kérdésnek fontosságot. Azzal a ténnyel, hogy a mozgásművészeti nevet évtizedekkel ezelőtt levetettem, nem számoltam fel magamban a mozgásművészt. Azt hittem szükség van a népitánc és balett mellett a mozgásművészetre is. Ennek oka ideológiai képzetlenségem volt. Tisztán és világosan azóta látok, amióta módomban volt közvetlenül látni a szovjet balettművészetet. A szovjet táncművészet bemutatta, hogy a balett és a néptánc az egyetlen eszköz a táncművészetben. Tudom, hogy a táncművészetben sincs békés átmenet. Nem engedhetjük a reakció beszivárgását a legkisebb résen sem keresztül, és tudatosítani kell a népi hagyományt.

Állásfoglalásunk egyértelműen az, hogy a népi hagyományokba kell szocialista táncművészetünknek a szovjet kultúra példája nyomán építenie. Főfeladatunkat a jelenben abban látom, hogy tanuljunk és tanulva tanítsunk. Tanuljuk meg a balettet és a népitáncokat. Önkritikával kiki azt a helyet válassza ki magának, ahol a legnagyobb szükség van reá.

A népitánc területén igen nagy feladatok várnak reánk. A gyűjteséket fokozottan kell továbbfolytatnunk. És ez a munka nem lehet felületes. Nagyon sok tanulnivalónk és munkánk van - ahogy Lőrincz elvtárs mondotta. Megemlítem még azt a sok és alapvető elméleti munkát - folytatta Szentpál elvtársnő-, ami reánk vár. Az alapelvek lerögzítése az egyik főteendő, azonkívül az a sok öntevékeny apró munka, amelyre tánckultúránknak szüksége van, és amely munkába szólítja azokat, akik haladni tudnak és akarnak ...

Piklerné elvtársnő: ...

A pedagógus szakszervezettel nem lehet vitázni. Mindenkit globálisan védelmébe vett, nem választotta el a jót a rossztól. Bennünk volt a hiba, hogy nem vittük a vitát élesebben ...

Csillag elvtárs szót kért és megjegyzi, hogy a dolgozat anyaga felveti a mozgásművészet problémáját. Ellenséges irányzat-e a mozgásművészet e? És ha az, hogyan viszonyulnak hozzá a Szakszervezetbe tömörült táncosok?

Vitányi Iván: ... Az értekezlet legdöntőbb eredményének azt tartom, hogy a mozgásművészettel kapcsolatban valamennyien elfogadták annak megállapítását, hogy a mozgásművészet valóban burzsoá irányzat, polgári irányzat, amelyre ma nálunk semmi szükség.

Ha nem is a legfontosabb kérdés mozgalmunkban a mozgásművészet kérdése, de nem elenyésző. A mozgásművészet veszélye abban rejlik, hogy vezető káderek között vannak mozgásművészek, akik még nem ismerték fel annak jelentőségét. Mindez azt jelenti, hogy a mozgásművészet fontos probléma és azzal foglalkoznunk kell. Le kell szögeznünk álláspontunkat. ...

Fáiné: Tökéletesen egyetértek. A mozdulatművészetet reakciósnak tartom. - A Szakszervezetbe tömörült mozdulatművészek között ez tisztázódott. Nehéz lett volna megoldani, ha a minisztérium irányt nem mutat

Ortutay Zsuzsa: elhangzott, hogy az értekezlet összetételében nem alkalmas arra, hogy a mozgásművészet elvi kérdéseit kivizsgálja. Az elvtársak tudták, amikor idejöttek, hogy erről lesz szó, hiszen megadott anyag alapján hívtuk ide őket. Mégis az elvtársak egy része igyekezett eltérni ettől a kérdéstől. Sajnos nem deríthető ki, hogy a Szakszervezet tagjai valóban egyetértenek-e a dolgozattal vagy csak hangoztatják. Az az érzésem, hogy nem néztek szembe a kérdésekkel ...

... Azt hiszem a kommunista kritika módszere szemtől szembe bírálni. Ezért nem helyes kitérni az ilyen értekezlet elől, ahol szemtől-szembe kell bírálatot folytatni ...

... Szentpál Olga elvtársnő felszólalását elfogadom minden szempontból. Egyben szeretném kiegészíteni. Az, hogy a mozgásművészek be tudnak-e kapcsolódni, elsősorban politikai kérdés. Ez a döntő kérdés. És mi úgy látjuk, hogy a Szakszervezet táncszakosztálya nem adott lehetőséget arra, hogy az ott tömörülő káderek be tudjanak kapcsolódni. Ezért javasoljuk, hogy vitassuk meg ezt a kérdést. Nem azért, hogy egymás hibáit megvitassuk, hanem a jövőre vonatkozóan megtaláljuk a megoldást.

Aki alkalmas, az kapcsolódjék munkánkba, aki pedig arra nem alkalmas válasszon más munkát. Az elvtársak ezt a kérdést nem világították meg részletesen ...

Csillag elvtárs: a vitából nyilvánvalóan megállapítható, hogy az értekezlet résztvevői egyetértenek abban, hogy a mozgásművészet ellenséges, a burzsoá ideológiából táplálkozó irányzat, amely ellen küzdeni kell. Hozzá kell tennem még azt, hogy a jobboldali szociáldemokraták nem véletlenül igyekeztek a kulturális tömegmozgalomban azt az irányt érvényre juttatni. A dolgozat hiányosságának tartom azt, hogy a kérdést erről az oldalról nem vetette fel és nem vizsgálta meg alaposabban.

Nem sikerült megfelelő határozottsággal tisztáznunk azt, hogy a Pedagógus Szakszervezet táncszakosztályának vezetői hogyan viszonyulnak ma a mozgásművészethez. A Táncszövetség részéről történt hozzászólások arra mutattak rá, hogy azoknál a népitánc csoportoknál, ahol Pedagógus szakszervezetbeli oktató vezeti a munkát, mindenütt jelentkezik a mozgásművészet hatása is, ugyanakkor a Szakszervezet táncszakosztályának ittlevő képviselői azt hangoztatják, hogy a Szakszervezet Tagjai a mozgásművészettel, mint művészeti iránnyal, szakítottak. Itt tehát ellentmondás mutatkozik, amit tisztázni kell ...

... A Táncszövetség részéről hangzott el önkritika, azonban ennek az önkritikának az a legnagyobb hiányossága - véleményem szerint -, hogy nem mutatott rá arra, mennyire felelős a Táncszövetség vezetősége a Pedagógus Szakszervezetben lévő táncosok elszigetelt helyzetéért. Véleményem szerint a táncszövetségnek nagyon gondot kellett volna fordítania arra, hogy a Pedagógus Szakszervezet táncosainak ezt a „különbségét" megszüntesse, a Szakszervezetbe tömörült mozgásművészeket szétválassza, s őket a maga munkájába bekapcsolja, és nem mintegy arra kényszeríteni őket, hogy a népitánc mozgalomtól nagymértékben elszakadjanak, és saját magukban próbáljanak a mozdulatművészet káros maradványaitól megszabadulni ...

... Javaslom, hogy a Pedagógus Szakszervezet vezetősége vizsgálja meg a táncszakosztály működését, adjon a szakosztály tagjainak munkájáról megfelelő értékelést. Ugyanakkor a Szövetség dolgozza ki munkatervét arra vonatkozólag, hogy milyen módon és milyen ütemben gondoskodik a volt mozgásművészek szakmai-ideológiai képzéséről. Mindkét dolgozatnak egyik legfőbb szempontja az, hogy a személyi problémákat mellőzve, elvi alapon nyúljon a kérdéshez és találja meg a megfelelő megoldást. A két dolgozat elkészítésének határidejét 1 hónapban javaslom megállapítani ..."

A fent említett dolgozat - miután megállapítja a külföldi iskolák hiányosságait - az alábbiakat írja a mozdulatművészet magyar képviselőiről:

„A magyar mozgásművészetre tartalmilag ugyanaz áll, mint amit egyetemes viszonylatba elmondottunk. A magyar mozgásművészet a két világháború között fejlődött ki. 1920 előttre csak a három legjelentősebb irány, a Dienes, Madzsar és Szentpál iskola gyökerei nyúlnak, azonban ezek az iskolák is a 20-as években fejlődtek ki teljesen.

A 20-30-as években egyre több mozgásművész iskola alakult. Ezeknek az Iskoláknak csak egy része foglalkozott művészi tánccal, másik része gyógytornával, fogyasztó tornával. /Amint egy cikk mondja, a cél a női test elzsírosodásának megakadályozása, a testsúlynivellálása és a test propozícionalitásának megőrzése/.

A művészi irányban dolgozók között is különféle elemek voltak, akik különböztek tudásban, tehetségben, sokszor lényeges ideológiai és művészi kérdésekben.

Így pl. Turnay Alíz a Katholikus Lányok Országos Szövetségének mozdulatművészeti csoportját vezette, amely csoport Anna főhercegasszony fővédnöksége, ifj. „br. Flassits Gyula" és Vojnovits Géza védnöksége alatt működött. Ez a csoport jobbára vallásos tárgyú pantomimeket mutatott be, vagy pedig absztrakt műveket. 1937. V. 30-án rendezett bemutatójuk egyik számának tartalma a kiadott műsor szerint: „ I. A maga mozdulatlanságában vergődő lélek vizionálása, önmagunk alkotta fantázialény küzdelme az énnel. II. az érzések kacagó, síró, álmodó karneválja sokrétű fantázialényünkkel. III. Önmagunk halotti tora. Az érzések vigyorgó maszkjának örök temetése. IV. A kizsákmányolt Én fölött kapzsin harcoló érzés keselyű elüzhetetlen tobzódása." / Chopin E. szonátájára!/

Dr. Kisfaludyné Békési Mária a Gyöngyösbokréta alapján „faji, nemzeti mozgásművészet"-et akart teremteni. Dienes Valéria vallásos, katolikus törekvéseket szolgált. Csoportja szerette a misztikus, mitológiai témákat. Ilyen misztikus felépítettségű mozgásművészeti rendszere is, melyet Duncan rendszere nyomán szerkesztett, „ filozófiai „ alapon. /Dienes Valéria filozófiai téren is működött, mint Bergson fordító./ Rendszerét saját maga a következőképpen jellemzi: „A rendszer lényege a profil-princípiumból folyó elmozdulás-törvények átvitele az en-face és kevert típusú mozdulatokra, s így a profiltörvény általánosítása alapján minden lehetséges mozdulat felölelése a profilrendszer, en-face rendszer és kevert rendszer hármas egységében. E rendszer komponensek törvényszerűségének megállapítására az emberi testnek, mint munkagépnek, tengely és csuklórendszernek szolgáltató képességei az irányadók" - Ehhez tömény idealista zavarhoz nem kell kommentár. Dienes maga együttműködött a két világháború között az arisztokráciával, s növendékei közt is több arisztokrata volt.

Más irányban dolgozott Madzsar Alíz. Ő maga Jászi Oszkár testvére és célkitűzése a baloldali táncművészet volt, sőt elsősorban férjén keresztül közvetlenül a párt felé fordult és művészetével a munkásság felé törekedett. Csoportjában több kommunista volt. Művészi munkája azonban, melyet Palasovszky Ödönnel együtt végzett, megmaradt a formalizmus talaján. Munkájukat a Színészeti Lexikon a következőkben foglalja össze: „Csoportja kezdeményezte a már közismert munka és géptáncokat, újszerű árnyjátékokat, kéz-kompozíciókat és mozgásdrámát. Madzsarné rendszere a test és lélek kölcsönösségéből indul ki és pszichofizikai alapon nyugszik. Tanulmányozza az extatikus primitív mozgásokat, de egyszersmind a mai gépkultúrából fakadó szintetikus tömegmozgásokat. A modern magyar mozgásdráma útját egyengeti."

Nézzünk meg közelebbről egy ilyen „mozgásdrámát". Címe: „Blincsek". Jelenetei: „I. Önmagunk börtönében. II. Bálvány. III. A falak. IV. Egymás rabjai. V. A gép hatalmában. /Az örök mechanizmus, akik mind jobban géppé válnak./ VI. Bilincsek. VII. Emberi kapcsolatok."

Nyilvánvaló, hogy Madzsar Alíz munkássága sem volt forradalmi, hanem baloldali frázisai ellenére is burzsoá-formalista. A munkásséghoz a „mai gépkultúrából fakadó szintetikus tömegmozgáson" és misztikus mozgásdrámákon keresztül törekedett, amelynek helyét a Turnay-Dienes féle vallásos mozgásdráma mellett kell kijelölnünk. Madzsarné művészete idegen a munkásosztálytól.

Nem választhatjuk külön a többi mozgásművésztől Szentpál Olgát és iskoláját sem. Szentpál Olga kétségtelenül a mozgásművészek leghaladóbb szárnyát képviselte, de haladó törekvései mellett is voltak kísérletei az absztrakt, „tiszta mozgásművészet „ felé. /Összeforrt lelkek, Kiűzetés a paradicsomból stb./ Csoportja absztrakt számainak egyik jellemző példája a „Kinefónia", mely Dohnányiné Galfrén Elza szövegére készült. A kiadott műsor a következőképpen ismerteti ezt a művet: „Kezdetben a mozgás és a hangegyenletesen hullámzik a térben. Majd a tömegből kiemelkedik a Ritmus és az izomerő, tudata megalkotja az első táncot. A kifejezés - még leláncoltan - életre ébred. A ritmus feléje tör, a tömeg gátolja, s e küzdelemből alakul a fegyvertánc. A ritmus felszabadítja a kifejezést, kettejük egyesülését betetőzi az örömtánc. A tömeg szépségvonalakká formálódik. Harmónia lebeg a térben. Kifejezésre és harmónia elragadtatásban találkoznak. Háttérbe szorítják és leláncolják a ritmust „ stb, stb.

Ezek mellett az absztrakt, dekadens kísérletek mellett Szentpál Olga egyes kérdésekben szembefordult a mozgásművészet korlátaival. Felismerte a balettechnika szükségességét, s ennek írásban is hangot adott. /már 1935-ben/, ugyanakkor törekedett a néptánc felé /a 30-as évek végének kompozíciói, „Mária lányok" stb./, s e célból együtt működött a néptáncmozgalom képviselőivel /Szabó Iván, Pártos Géza, Pásztor János/. A mozgásművész elnevezést, melyet pedig férje, Rabinovszky Máriusz használt először, a leghamarabb hagyta el, sőt gúnyolta is a mozgásművészet hibáit, ennek folytán szembekerült a többi mozgásművésszel.

Szentpál Olga iskoláját tehát mint olyat kell jellemeznünk, amelyben a mozgásművészet negatívumai pozitív elemekkel keverednek. A pozitívumok azonban nem tudtak döntő győzelmet aratni, mert megmaradt a mozgásművészet talaján, s annak „forradalmiságában" még a felszabadulás után is sokáig hitt. A balettechnika fontosságának felismerése sem vezetett a mozgásművészettel való szembefordulásra és a balett pozitív elismerésére. Népitáncon alapuló táncjátékaiban a népitánc csak eszköz maradt speciális jellegű mozgásművész kompozíciók létrehozására, amelyben a misztika, a pesszimizmus, szimbolizmus, kifejezésében pedig expresszionizmus érvényesült.

A pozitív és negatív törekvések harca a Szentpál iskolán belül csak a felszabadulás után vezethetett döntőeredményre - a haladás javára. ...

... Közös a mozgásművészek érdeklődése a misztika irányában, s ebből a szempontból nem jelent döntőkülönbséget, hogy azt a freudizmus, a bergsoni filozófiában, a spiritizmusban vagy a szabadkőművességben találták meg. Ha a mozgásművészet kérdést tárgyaljuk, akkor figyelmünket döntő módon nem arra kell összpontosítanunk, ami ezeket az irányzatokat szétválasztja, hanem ami azokat összeköti, s ez polgári osztályalapjuk. ...

... A mozgásművészet egészéről alkotott kritika természetesen személyileg is kritikája az egyes mozgásművészek működésének. Nem akarja azonban ledorongolni az egyes személyeket. Azok a táncművészek akik a felszabadulás előtt a haladás útját keresték, nehéz helyzetben voltak. El kellett fordulniuk a formalista balettől, de nem állt előttük a szovjet balett példája.

A néptánchoz való fordulásukat gátolta a néptáncot kihasználó Gyöngyös- bokréta és a népi mozgalom romantikus jellege. A munkásosztály öntevékeny kultúrmozgalma még nem bontakozhatott ki. A Horthy Magyarország kultúrpolitikája éberen vigyázott minden haladó törekvésre, s annak működését megnehezítette.

Ilyen körülmények között nem szabad követ vetnünk azokra, akik nem találták meg a helyes utat. Az útkeresést magát és az ennek folytán kialakult részleges pozitívumokat azonban nem szabad jelentőségükön felül értékelni,, mert azok mit sem változtatnak az alapvető tényen, hogy a mozgásművészek helytelen - és pedig természetesen politikailag és művészileg egyaránt gyökeresen helytelen - irányba keresték az utat. Megmaradtak a polgári dekadencia talaján. Útkeresésük csak a polgár keresgélése volt, aki a rossz kapitalizmus helyett jó kapitalizmust akart magának.

A felszabadulás után fejlődésnek indult tánckultúránk pozitív vonásai, amelyek az új kultúrát képviselik, nem a mozgásművészet talaján fakadtak. A mozgásművészet nem jelent, nem jelenthet értéket számunkra a szocialista kultúra építésében, egészében el kell vetnünk ezt az irányt és maradványait. Értéket jelenthetnek számunkra egyes mozgásművészeten nevelkedett káderek, akik következetes önkritikával szembefordulnak a mozgásművészet által képviselt burzsoá formalizmussal. ...

... A mozgásművészet, bár jelentősége, hatása igen súlyos, mégis, főleg budapesti probléma volt, a mozgásművészetet gyakorló káderek száma pedig elenyésző s népitáncmozgalom tömegeihez képest. Csak most, amikor már elmondhatjuk azt, hogy lényegében felszámoltuk a népi romantikát, megvívtuk kezdeti harcainkat, tánckultúránk már nem elszigetelt kis csoport sajátja, hanem dolgozó népünk birtokában van, a tömegek formálják és alakítják, és amikor már legjobb úton van a felé, hogy tartalmában szocialista formájában nemzeti táncművészetté váljon, most tűzhetjük csak napirendre a mozdulatművészet kérdését is.

...

...feladatunk, hogy következetes felvilágosító munkával és ellenőrzéssel a mozgásművészet hatását népitánc mozgalmunkban és határozott elvi harcot folytassunk mindazok ellen, akik a mozgásművészetet továbbra is védeni vagy terjeszteni akarják. Ez az elvi harc viszont alkalmat fog arra adni, hogy a volt mozgásművész oktatókat fokozottabban állíthassuk a szocialista tánckultúra építésének szolgálatába.

Budapest, 1950. június 30."

A „bélyeg" megszületett és - bár egyes művészekre e dokumentum tanulsága szerint nem kívánták alkalmazni, mégis - rendszeresen használták.

A „TILALOM KORA"

Kezdjünk egy cikk részleteivel a „Táncművészetből":

„... A mozgásművészet irányában való helyes állásfoglalás kialakítása éppen ezért fontos feladata mindazoknak, akik táncművészetünk területén dolgoznak. Ez volt a célja a Művészeti Szövetségek Házában ez év június 18-án rendezett ankétnak. Ez az ankét tulajdonképpen lezárta és összegezte a mozgásművészet kérdéséről eddig szűk körben lefolyt viták eredményeit, feladata az volt, hogy a vitának nyilvánosságot teremtsen, az eredményeket a szakemberek elé vigye és elősegítse a közös állásfoglalás kialakítását... ... az ankét közös állásfoglalással zárult. Valamennyi résztvevő megegyezett Szentpál Olgának a mozgásművészetről adott értékelésében, amely szerint a mozgásművészet az imperializmus egyik jellemző irányzata, a rothadó kapitalizmus egyik művészeti bomlásterméke, amely a szocialista művészettől alapjában idegen. A mozgásművészek elvetették a haladó hagyományokat (mind a klasszikus balettet, mind a népitáncot), mindenáron új, mindenáron >>modern<< táncművészetet akartak teremteni, s ezt misztikával, pesszimizmussal, az elvolt érzelmek individualizmustól áthatott ábrázolásával akarták elérni. A mozgásművészet káros hatása a felszabadulás után főleg a hagyományellenességben, konkrétan a klasszikus balett és a népitánc lebecsülésében mutatkozott meg. Jelentős része volt a mozgásművészet hatásának abban, hogy 1948. és 1950. között néptánccsoportjaink tekintélyes része nem fordított elegendő gondot népi tánchagyományaink megismerésére és elsajátítására, hanem mindenáron valami merőben >>új << táncművészetet akartak kialakítani...

... Különösen örvendetes az a tény, hogy az ankét a kritika és önkritika jegyében zajlott le... Szentpál Olga önkritikáját kell említenünk, aki amellett, hogy a mozgásművészetnek saját munkájában megnyilvánuló művészi hatását elemezte, rámutatott arra is, hogy ő és tanítványai a kérdést nem ismerték fel valódi nagyságában, nem tudtak következetes elvi alapon szembefordulni a mozgásművészettel, saját régebbi munkájuk tapasztalatainak túlzott jelentőséget tulajdonítottak, s bizalmatlanok voltak azok iránt, akik e tapasztalatokkal nem rendelkeztek. Mindezek együttvéve elősegítették azt, hogy - amint

mondotta - >> a régi ellentétek, ahelyett, hogy a haladást szolgáló közös munkában elsimultak volna, károsan kiéleződtek<<...

...A mozgásművészet kérdését nem szabad lebecsülnünk, de nem szabad túlbecsülni sem...

...A mozgásművészet általános értékelése főleg az 1948-50. évig tartó időszak problémája volt, újabb vitáknak, újabb problémák megoldásának kell következnie...

...És mi más a mozgásművészet, mint burzsoá formalizmusnak egyik legnyilvánvalóbb, legkönnyebben felismerhető vállfaja. A mozgásművészet kérdésének általános felvetése és elítélése nem akadályozza meg azt, hogy a burzsoá formalizmus ne jelentkezzen újfent akkor, amikor a néptánchagyományok továbbfejlesztéséről, az új magyar balettművészet kialakításáról lesz szó, akár volt mozgásművészek végzik az alkotómunkát, akár mások. Az eddig főleg a mozgásművészet ellen folyt harcot ki kell szélesíteni a burzsoá formalizmus ellen vívott harccá, éppen azért, mert tánckultúránk továbbfejlődéséért harcolunk.

Végül, harmadszor arról akarunk szólni, hogy a burzsoá formalizmus ellen vívott harcunkban továbbra sem szabad elfeledkeznünk a mozgásművészetről. Meg kell vizsgálnunk, hogy mutatkozik még hatása a művészi, pedagógiai, tudományos munkában, állást kell foglalnunk a még működő mozgásművészeti magániskolák kérdésében stb. Vessük fel ezeket a formalizmus elleni harc perspektívájában. S e perspektívában ne feledkezzünk meg egészen a múlt és a közelmúlt problémáiról sem. Természetesen helytelen volna mindig rágódni, de helytelen volna teljesen elfeledkezni róla, mert a múlt tapasztalatait leszűrve, azokat általánosítva, sok hasznos útmutatást kapunk a jövőre vonatkozólag is. Amint mondtuk, a mozgásművészet tulajdonképpen a legkristálytisztább vállfaja a XX. századbeli burzsoá táncművészetnek, amelynek hívei elvetve a művészet klasszikus hagyományait, minden erejüket az >>új<< irány kialakítására fordították. A polgári dekadencia, a modernizmus, az urbanizmus megnyilvánulásai ezért a balettben és a néptáncban is hasonlatosak a mozgásművészet törekvéseihez, csak nem jelentkeznek olyan tisztán. Éppen ezért értékesek számunkra azok a tapasztalatok, amelyeket a mozgásművészet hatása ellen harcolva nyertünk, mert segítenek, hogy felismerjék a burzsoá művészet hatását, segítenek abban is, hogy megoldjuk az újabb felmerülő kérdéseket és tovább haladhassunk a szocialista magyar tánckultúra megteremtésének útján."13

Mint említettem, ebben a korszakban nem illett a mozdulatművészettel foglalkozni. A fentiek alapján ez érthető is.

A 60-as, 70-es évektől többen már mertek más hangon is írni a mozgásművészetről. Feltétlenül meg kell említeni L. Merényi Zsuzsa nevét, aki az elsők közt kezdte, hivatalosan felemelni a mozdulatművészet ügyét a szakmai fórumokon. Több tanulmányt is szentelt a mozgalomnak.

A dokumentumok hangvétele a kor szellemiségében, de egy lassú átmenetről tanúskodnak:

„... A felszabadulás után táncművészetünk dinamikus fejlődése a néptánc és a balettművészet irányába hatott. Az 1951-ben rendezet vita és állásfoglalás a mozgásművészetről a mozgalom hivatalosan is megerősített felszámolását jelentette. Azokat a mozgásművészeket, akiket az egyértelműen elítélő bírálat nem riasztott el szakmájuktól, némileg kárpótolhatta a tudat, hogy népművelői céljaikat a néptánc mozgalom váltja valóra, művészi ideáljaik beteljesülését pedig a magyar balettművészet újjászületésétől várhatják. Tudásukat teljes meggyőződéssel e két táncágazatnak szentelték. A „mozgásművészet" elkerült kortársainak és művelőinek rég múlt emlékei közé.

A magyar szakirodalom és sajtó kevés figyelmet szentelt a modern magyar tánctörekvéseknek. Az 1951-es állásfoglalás pedig, amely felületes ismeretek alapján polgári dekadensnek, dilettánsnak és politikailag károsnak minősítette az irányzatot, érthetően nem ösztökélte a szakírókat alaposabb tanulmányozásra. Így történhetett, hogy a mozgásművészet korszerűtlenné vált jelenségeivel együtt az értékesíthető eredmények zöme is elveszett ..." 14

Persze ezek a tanulmányok nem szólnak /szólhattak még/ azokról, akiket nem „kárpótolt ez a tudat", és a szakmát kényszerültek elhagyni, vagy kiszorultak a hivatalos táncéletből, a sport vagy az egészségügy területére. A műfaj betiltásának legnagyobb károsultjai azok, a saját igazságuk szerint cselekvők, akik erkölcsi megbecsülés nélkül voltak kénytelenek leélni életüket, nyakukban a „mozdulatművész-mozgásművész" bélyeggel. A mozdulatművészet színpadi ága, ebben a korszakban elhalt, de „búvópatakként" a tanítások, a szellemiség fennmaradt. És elindult az ébredés. Az elsők közt, az idős Dienes Valéria ismét a nyilvánosság elé lép, az Orkesztika mozdulatrendszeréről, az iskola történetéről szóló írásai megjelentek a táncszakma kiadványaiban (a 60-as évek végétől).

A 70-es évek közepén, a vele készült Vitányi Iván féle televíziós interjú, egy újabb mozdulatművészeti mozgalom elindulásának kezdetét jelenti. /Újraéled a Dienes iskola Mirkovszky ága./

A TILALOM KORSZAKA UTÁN

A 90-es évek eleji változásokkor a „polgári dekadens" bélyeg, már értelmét vesztette, de a dilettánsnak bélyegzés még hosszú évekig megmaradt.

Mind a mai napig csak kevesen foglalkoztak szakmailag behatóbban a műfajjal.

Ebben az időszakban hullik szét, és alakul ujjá /több egyesületben/ az új demokratikus egyesületi szabályok szerint a Magyar táncművészek Szövetsége.

Elsőként a Dienes- vonal tér magához.

1991-ben megalakul az Orkesztika egyesület és a mai napig működő Orkesztika Alapítvány.

1992-ben, az Orkesztika Egyesület közgyűlésén, felmerült a mozdulatművészeti képzések

újraindításának, és az egyesület újraélesztésének gondolata. Még az év végéig felállt egy szervező bizottság, akik megkeresték a még élőket, az újjáalakulás ügyében.

Munkájuk eredményeként 1993. május 15-én alakult újjá - betiltás előtti és új tagokból - a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület /MMKE/, azzal a szándékkal, hogy összefogja és képviselje a mozdulatművészet progresszióval és tradícióval egyaránt jellemezhető képviselőt, és értékeit. Céljai többek közt, a mozdulatművészet műfajának rehabilitálása, elvett jogainak visszaszerzése, a műfaj létezésének elismertetése, a mozdulatművészet képzési rendszerének kidolgozása. Az egyesület létrehozásában az idős generáció, E. Kovács Éva, Kármán Györgyné /Vidor Judit/, P. Berczik Sára, Szöllősi Ágnes, Dienes Gedeon nagyon sokat tett.

1994-ben az Orkesztika egyesület feloszlatta magát és az MMKE- Orkesztika tagozataként, működik tovább.

A Magyar Mozdulatkultúra egyesület megalakulásától kezdve mozdulatművészeti, mozdulatoktatói és általános mozdulatkulturális képzéssel foglalkozott. 1993-94 között negyedévente bemutató kurzusok folytak. 1995-1997 között az egyesület kétéves /posztgraduálisnak tervezett/ továbbképző tanfolyamai folytak. Az első tanfolyamra 1995-ben jelentkezett 85 főből 60 nyert felvételt és 1997 tavaszán 28 mozdulatoktató végzett. A második 1997, őszén indult és 1999. júniusban tették le záróvizsgáikat. /E tanfolyam akkreditációját elutasították, mert nem tisztázott hogyan kapcsolódik előtanulmányokhoz./

1999, őszétől új féléves - éves tematikájú programok indultak a kor kívánta követelményeknek megfelelően. Ezek a tanfolyamok a mozdulatművészet műfaját ölelik fel, s mintegy előkészítői egy nagyobb szabású képző tanfolyamnak.

Az egyesület tananyaga olyan komplex ismeretanyagot nyújt, amely a mozdulatpedagógiai pályához nélkülözhetetlen lenne, és sajnos nem fér bele egyetlen meglevő szakmai keretbe sem. Ez a program a tradicionális magyar modern tánc, a mozdulatművészet hiteles tolmácsolója, mivel ez a szervezet az, mely folyamatosságot képez a múlt és jelen között, és egyedül itt sajátítható el a mozdulatművészet több irányzata. A tanfolyami oktatásban, az esztétikai elveken kívül érvényesülnek az egészségi szempontok is, a természetes mozgásra alapozva elkerülik a táncművészeti szakmának az egészség rovására menő technikai túlzásait. Mozdulatanyagában pedig felöleli a mai és egykor modern táncművészet különböző ágazatait.

Az egyesület újra alapításának az egyik oka volt, koordináló szerepe, melyet a szakmai minőség biztosítása érdekében végez.

És talán azért, mert - a múlt konfliktusait nem hordozó - új generáció igényli. A régi nagy cél, a szakmai együttgondolkodás, végre megvalósulhatna.

Sajnos mára (2005), a Mozdulatkultúra Egyesület megszűnt független jogi személyiségként létezni, pénz hiányában nem bírta minimalizált szervezetét fenntartani. Tagjai az Orkesztika Alapítvány kereteiben

folytatják tevékenységüket. A művészi vonalon, sok apró kezdeményezés után, 2001-től a hivatalos táncéletben - a Táncművészek Szövetségében - a Magyar Mozdulatművészeti Társulat - Még 1 Mozdulatszínház képviseli ezt a hányattatott sorsú műfajt.

Ma itt tartunk és az helyzet valahol hasonló, mint az 1920-as évek közepén. És progresszió kontra tradíció kérdésében meg mint az 1950-es években csak most fordítva.

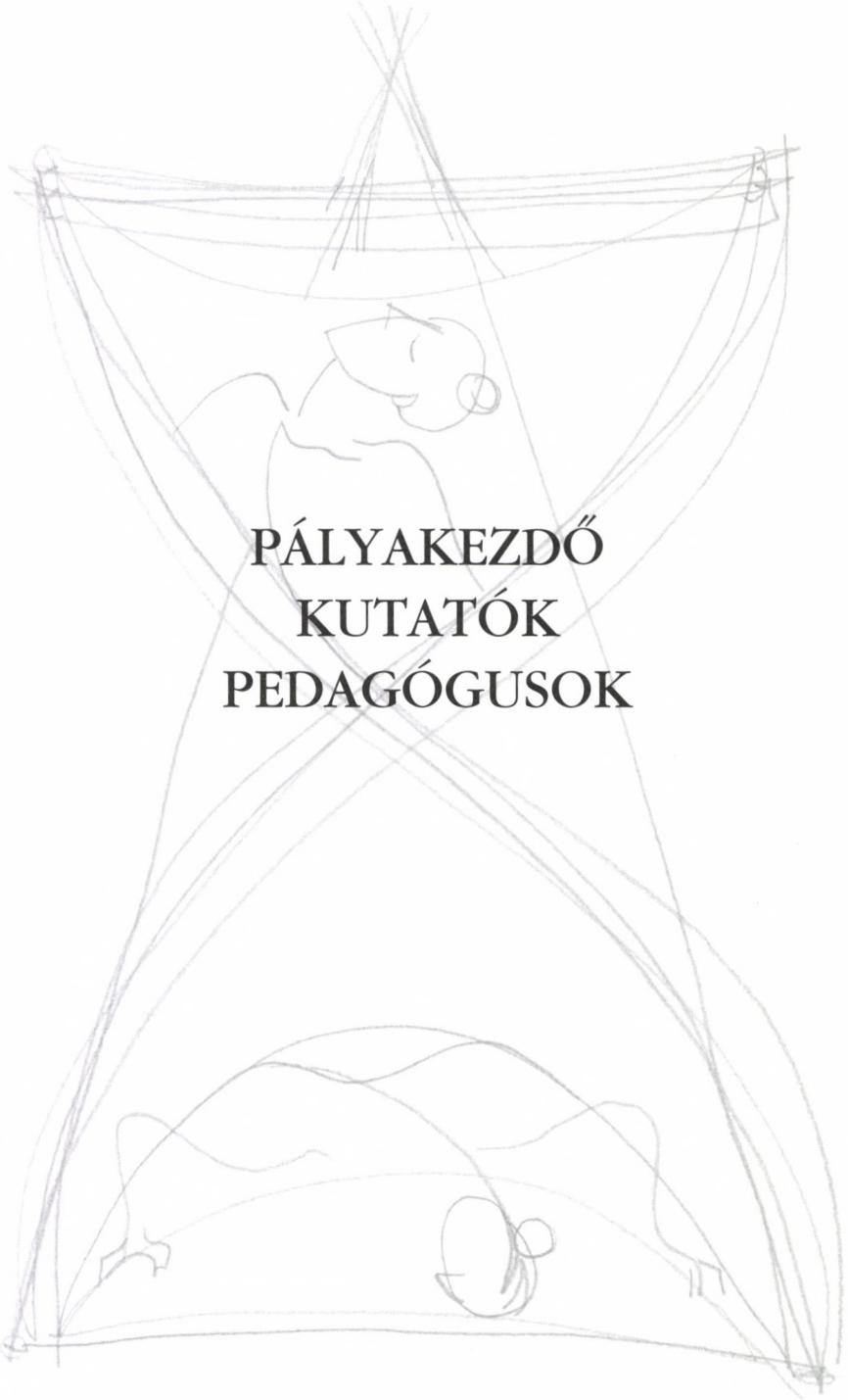
Vajon sikerül -e újra hivatalosan, államilag elismerten intézményesülni?

(Köszönet a segítségért: Pálosi Istvánnak és Tariska Andreának).

És köszönöm mindazoknak az idős „szem és fül" tanuknak, akik hajlandóak voltak ezekről az eseményekről, saját életük kapcsán mesélni nekünk okulásul.

JEGYZETEK

1. Detre Szilárd és Mirkovszky Mária levele D.V-nek /1920 ? április 5./
2. A Magyar Mozdulatművészek 1945. június 14-én megtartott értekezletének jegyzőkönyve. 2-3. oldal
3. A Magyar Mozdulatművészek 1945. június 23-án megtartott értekezletén készült jegyzőkönyv. 4. oldal
4. Fuchs Lívia összeállításában: Egy elfelejtett egyesület dokumentumaiból. Táncművészeti Dokumentumok. 1990 Szerkesztő: Péter Márta. Magyar Táncművészek Szövetsége, Bp.1990. 82. oldal.
5. Ugyan itt, 89-90 oldal
6. Ugyan itt, 91 oldal.
7. Mozdulatművészet. / Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből. Szerkesztő: Lenkei Júlia. Magvető Kiadó - T- Twins. Bp. 1993. 225-226. oldal
8. Lenkei Júlia: A Mozdulatművészeti Tanítóképzőtől a Balettintézetig Kritika. 2000/2. 31. oldal
9. Ugyan itt, 28. oldal
10. Ugyan itt. 31. oldal
11. A Pedagógus szakszervezet fogalmazványa 1949-1950?
12. Losonczi Ágnes válaszlevele a minisztériumi táncosztályról. Budapest, 1950. február 7.
13. Vitányi Iván: a mozgásművészetről tartott ankét eredményei. Táncművészet, 1951. szeptember. 28-30. oldal
14. Merényi Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága. / Halálának 10. évfordulója alkalmából./ Tánctudományi Tanulmányok 1978-79. Szerkesztette: Dienes Gedeon és Pesovár Ernő. A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos tagozata Bp. 1979, 282-283 oldal



PÁLYAKEZDŐ KUTATÓK PEDAGÓGUSOK

SZABÓ ÁGNES:
FLAMENCO
EGY PÁRATLAN ZENE- ÉS TÁNCMŰVÉSZET ANDALÚZIÁBÓL

A flamenco zene és tánc Spanyolország déli tartományának, Andalúziának a kulturális értéke. Mára a világon egyedülálló művészetté fejlődött.

Az Andalúziában élő különböző etnikumok - cigányok, mórok, zsidók, andalúzok - kultúrájának keveredése, összeolvadása során jött létre. Őrzi az ősi táncok legegyszerűbb zenei kíséretét, a tapsot (palmas) és az ujjakkal való csettintést (pitos). Indiából az ősi zenei rendszert, kéz- és lábtechnikát örökölte. Görög, bizánci, mór, zsidó népdalok, vallásos énekek lenyomatai fedezhetőek fel zenéjében.

A flamenco zene nagy hatást gyakorol az utóbbi évtizedek jazz-, pop- és rockzenéjére: Miles Davis/Gil Evans (Sketches of Spain: Spanyolországi vázlatok), John Coltrane (Olé) kompozícióikban feldolgozták a flamenco zenét. Baske Pedro Itturalde Quartettjével és Paco de Luciaval 1967-ben a Flamenco-Jazz című lemezt hozta létre.

Paco de Lucia, John Laughlin és Al di Meola közösen készítettek felvételt. A három világhírű gitáros nálunk is koncertezett, együtt is, külön-külön is. Magam is élvezhettem játékukat több alkalommal is. A legújabb számos fúzió közül csak néhányat említek meg: Az Amalgama Y Karnataka College of Percussion flamenco gitárosokból és indiai tablásokból áll. A Pata Negra a bluse- és rockzenét keresztezi a flamencóval. A Radio Tarifa rumbát és arab dallamokat játszik. A Ketama együttes afrikai kora játékossal és angol basszusgitárossal társult.

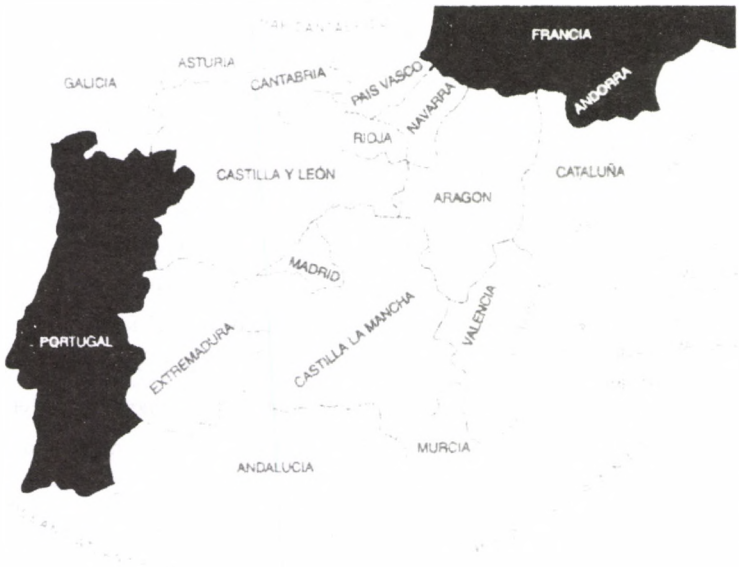
Miért találják meg a flamencót a különböző kultúrákból származó zenészek? Miért érzik magukénak? Azért, mert a flamencóban különböző kultúrák hatásai keverednek, olvadnak egybe egy magával ragadó, csodálatos művészetté, melyben a zene, az ének és a tánc egyenrangú, harmonikus szerepet tölt be.

Nyugat-Európában az 1980-as években Carlos Saura ún. flamenco-filmjei kapcsán - Bodás de Sangre: Vérnász, Carmen, El amor brujo: Bűvös szerelem - válik divatossá a flamenco, ahol is a mai napig reneszánszát éli. A nagy városokban szinte mindenütt működik flamenco iskola, emigráns spanyol vagy Spanyolországban tanult hazai tanár vezetésével.

Sok fiatal tanul flamenco gitárjátékot, táncot, ritmust, kasztanyettázást andalúziai, madridi, barcelonai flamenco iskolákban.

Itthon a flamencót az 1980-as évek végéig az együttesével nálunk fellépő óriási sikert arató Antonio Gades jelentette. (Fellépéseinek évei: 1970, 1971, 1972, 1975, 1981.) Filmjei közül hozzánk is eljutott a Vérnász és a Carmen, melyeknek egyik alkotója és főszereplője.

Spanyolország 15 régiója és a Balearok



Az 1980-as évek végétől bécsi és spanyolországi flamenco tanárok tanítanak különböző hazai kurzusokon. Flamenco gitárosok, flamenco együttesek lépnek fel. A teljesség igénye nélkül a tanárok közül Muriel Garfiast, Gertraud de Maart említem meg. A gitárosok közül Victor Monge „Serranito", Paco de Lucia, Sevilla táncegyüttes, Mario Maya Flamenco Táncszínház, Carmen Flamenco Balett előadásait élvezhettük.

Antonio Gades táncát gyerekkori emlékként őrzöm. A flamencóhoz való kötődésemet számos itthoni flamenco kurzuson való részvétel, cordobai és granadai tánctanulmányaim, andalúziai élményeim táplálják.

Ahhoz, hogy megértsük, mi is a flamenco, érintenünk kell néhány fontos történeti tényezőt: a cigányok (gitanos), a hispániai Mór Birodalom, az Andalúziai Emirátus (Al Andalus) történetét, melyek óriási szerepet játszottak a flamenco kialakulásában, fejlődésében.

Hatással volt a flamenco fejlődésére a tengerentúli hatalmas gyarmatbirodalom, az amerikai kontinens meghódítása is.

Foglalkoznunk kell a flamenco kialakulásának történetével, a dalok, táncok eredetével és azzal a ténnyel, hogy a flamenco mai összetevői:

cante:	az ének
baile:	a tánc
toque:	a gitárjáték
jaleo:	taps: palmas
ujjcsettintés:	pitos
	ülő pozícióban a lábbal a ritmikai hangsúlyok ütése
	kiabálások: pl: Olé,
	az énekes biztatása: pl. asi se canta
	a táncos biztatása: pl. asi se baile

GITANOS

A cigányok őshazája a nyelvészek számottevő részének feltételezése szerint Észak-India (Panjab tartomány). Nyelvük szerkezete, szókincsük alapvető része, antropológiai jellemzőik mind ezt látszanak bizonyítani.

Nem tudjuk, mikor és miért hagyták el a cigányok Indiát, de jogos feltételezés, hogy a népvándorlás utolsó mozgását követve legkésőbb a XI-XIII. században jutottak el a Bizánci Birodalomba. Nyelvük görög jövevényszavainak nagy száma alapján indokolt az a feltételezés, hogy itt új hazára leltek, és hosszan tartózkodtak a területen.

Az 1300-as évek elején Szerbiában hallunk cigány rabszolgákról. 1348 táján a havasföldi vajda ajándékoz 40 cigány családot a tismanai kolostornak. Cipruson először 1332-ben, Korfun 1346-ban, Krétán 1322-től, Nauplionban 1398-ban említenek az írások cigányokat. 1416-17-ben a cigányok nagy számban jelennek meg Európában. Először Magyarországon, majd a Német-Római Birodalom számos városában: Brassóban 1416-ban, Nagyszebenben 1418-ban. A Szentföldről jövő zarándokoknak mondják magukat. A „szegény zarándokokkal" mindenki együtt érez, adományokkal látják el őket azért, hogy ha a Szentföldre visszatérnek, imádkozzanak az adományozókért.

Zsigmond király és német-római császártól anyagi támogatást és menlevelet kaptak. Megfordulnak Franciaországban 1419 után, Spanyolországban 1447-ben, Angliában 1440 előtt, Skóciában 1492-ben, Lengyelországban, Litvániában a XVI. században, a skandináv országokba 1513-14 között kerültek.

A XV. század kétharmada a cigányok számára látszólag aranykor volt, hiszen bőségesen ellátták őket. Valójában már ekkor megnyilvánult az integráció, és a feudális társadalomban való megmaradásuk lehetetlensége.

Granada 1900

Spanyolországban V. Károly (1516-56) törvényei értelmében a mórokkal és a zsidókkal együtt a cigányokat is kiutasították, üldözték.

Franciaországban majd minden évtizedre esik egy-egy súlyos cigányellenes határozat.

Angliából kiutasítják, halállal fenyegetik őket. Az egyházak is megtagadják a cigányokat.

Ebben a 100-150 évben csak az teszi lehetővé a cigányok életét Nyugat-Európában, hogy zavarosak a politikai viszonyok, azaz a cigányellenes törvényeknek általában nem tudnak érvényt szerezni.

Tökéletesen más a cigányok helyzete Európa keleti felében. Az ember és kézműves hiány, a hadikészülődés a törökök ellen, és a kevésbé szigorúan szervezett társadalmi élet igen sok lehetőséget kínál minden újonnan jött számára.

A fémmegmunkálás végig kíséri a cigányok magyarországi történetét. Nem kevesebb megbecsülést biztosított az erdélyi aranymosás.

A XVI. század elejétől egyre gyakoribb a cigányok zenészként való alkalmazása. Gyakorlatilag problémamentesen jutottak szerephez és munkához a török-, majd az orosz birodalomban.

A XVIII. század közepétől a cigányok sorsában gyors és óriási változás áll be. A felvilágosodás eszméivel átitatott uralkodók keresik a cigányok jogainak elismerését, megkísérlik gazdasági és társadalmi lehetőségeik megteremtését.

Spanyolországban 1783-ban eltiltják a cigány (gitano) név alkalmazását. Akik lemondtak a cigány nyelvről, azoknak megnyílt minden állami állás, funkció, foglalkozás lehetősége.

Magyarországon Mária Terézia és II. József rendeletei kimondják, hogy minden ember természete szerint egyenlő, tilos a cigány név alkalmazása, újparasztot, újmagyart kell mondani. Megtiltották a cigányoknak a vándor életmódot.

AL ANDALUZ

Hispánia az V. század közepén teljes egészében a nyugati gót és a vandál uralom alá került. A vandálok tovább vonultak Észak-Afrikába, a nyugati gótok maradtak. A félsziget a nagy kiterjedésű nyugati gót államhoz tartozott, amelyben megkezdődött a feudális viszonyok kialakulása. A nyugati gót nemesség hamar összeolvadt a félsziget déli és keleti részén élő hispániai-római nemességgel.

A VII-VIII. század fordulóján viszonylag jelentős méretű fejlődés következett be a nyugati gót társadalomban mind a városiasodás, mind a mezőgazdaság területén. Ugyanakkor Hispánia egymással állandóan hadakozó, feudális kiskirályságokra oszlott, ami gyengítette a térség katonai és politikai erejét.

Ekkor adott I. Valid omajjád kalifa utasítást észak-afrikai helytartójának Músza Ibn Numeirnek a félsziget meghódítására. 711. július 19-én az arab-berber csapatok teljes győzelmet arattak a kétszeres erejű vizigót sereg felett. Músza utódai, az andalúziai helytartók, két célt tűztek ki maguk elé: mind nagyobb mértékben függetlenedni Damaszkusztól, és tovább folytatni a hódítást. Új fővárosuk az andalúziai Córdoba.

Az omajjád Abd ar-Rahmán (756-788) 756. május 14-én legyőzi az akkori kormányzó csapatát és Córdoba emírjévé kiáltatja ki magát. 778-ban még meg kell ütköznie Nagy Károllyal (768-814), akit Zaragózánál megver.

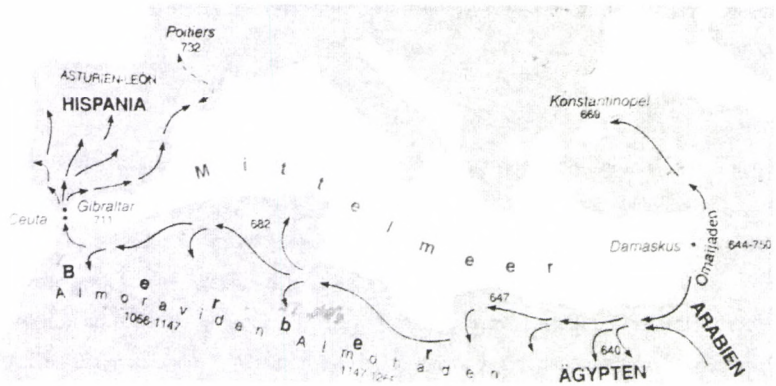
Ezután a béke időszaka következett, amely különleges helyet biztosított Andalúziának a muszlim civilizációban: a gazdaság, a társadalom és a művészetek fejlődésének időszakát.

Abd ar-Rahmán és utódai alatt nagyarányú építkezések indulnak meg: A córdobai Nagymecsetet (Mezquita) 786-ban kezdték építeni és csak a X. században fejezték be. Ezen másfél évszázad alatt csodálatos alkotások jöttek létre, mint a granadai Alhambra, amelyet I. Mohamed (1233-1273) fejezett be négyszáz évvel később. Még hosszabb ideig épült a sevillai Alcázar és sok más mór építészeti emlék.

Az arábiai, szíriai, berber és hispániai kultúra elemeiből a középkori Európa egyik legértékesebb kultúrája, a mór kultúra virágzott ki. Ezt az tette lehetővé, hogy bár Andalúzia elszakadt a kalifátustól, de az érintkezés soha nem szakadt meg az arab iszlám birodalom más részeivel: írók, kereskedők, iparosok százával telepedtek le az új hazában, hozták magukkal az arab, az iszlám kultúra több évszázados értékeit.

Andalúziából pedig az évente induló zarándoklatok vittek sok ezer muszlim hívőt az arab keletre, akik Bagdad, Damaszkusz, Medina, Kúfa, Bászra, Fusztát (Kairó) és más arab városokban tanultak, kereskedtek, éltek hosszabb ideig, vitték vissza mindazt az értéket, tudást, amelyet Andalúziában kifejlesztettek.

Az iszlám terjeszkedése és a mór uralom Spanyolországban



A Córdobai Emirátusban (Kalifátusban) ismeretlen volt az erőszakos hittérítés, vallásüldözés.

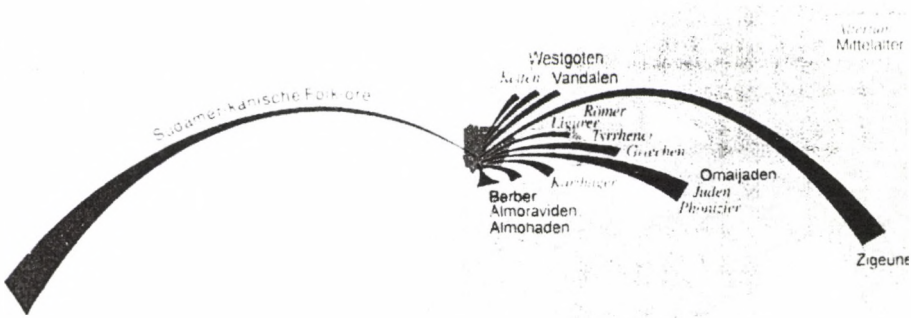
A muszlin-arab szokások - az udvariasság, a tisztálkodás, a nők tisztelete, a lovagiasság - mély nyomot hagytak a spanyol nép lelkületében.

III. Abd ar-Rahmán állama az akkori Európa leggazdagabb országai közé tartozott. Córdoba, Sevilla, Granada hatalmas, gazdag városok voltak. II. Makam kalifa Córdobában huszonhét elemi iskolát alapított, ahol a szegényebb családok gyermekei ingyenes oktatásban részesültek.

Andalúzia első neves filozófusa a zsidó vallású Salamon ibn Cabirol (1020¬1057), akinek művét az „Élet forrása"-t már 1150-ben latinra fordították, ez lett a keresztény skolasztika alapja.

Hispánia északi részei, Kasztília és Aragónia a keresztények kezén maradt. A keresztény spanyol csapatok lépésről lépésre nyomultak előre, századok szívós harcával sikerült a reconquista (Spanyolország felszabadítása a mór uralom alól): 1118 -Zaragóza, 1236 -Córdoba, 1248 -Sevilla, 1253 - Murcia, 1263 - Cadiz, 1491 - Granada eleste után az egész országban elkezdődött a muszlimok erőszakos áttérítése és üldözése. A granadai királyság meghódítása, Kasztíliai I. Izabella és Aragóniai II. Ferdinánd házassága (az ún. Reyes Católicos: katolikus királyok), vallási türelmetlensége az iszlám uralom végét jelentette Spanyolországban. A két uralkodó 1457-től 1504-ig közösen uralkodott

Direkt és indirekt kulturális hatások



GYARMATOSÍTÁS

A XV. század végére Spanyolországot Portugália mellett vezető gyarmati hatalommá tették a nagy földrajzi felfedezések.

Kolumbusz 1492-ben felfedezte Amerikát. Ez a spanyol gyarmatbirodalom XVI. századi kialakulásának kezdő lépése Közép- és Dél-Amerikában. Megkezdődött a hódítások kora, a conquista, amely a spanyol történelem egyik legjelentősebb korszaka.

1580-1640 között Spanyolország és Portugália perszonálunió keretében egyesült. A portugál gyarmatokkal megnövekedett Spanyolország ekkor éri el legnagyobb kiterjedését.

Az afrikai és a spanyol-portugál kultúra és tánc Dél-amerikai összeolvadása a XIX. század végére Észak-Amerikát hódítja meg. A fehér mozgáselemeket is beolvasztva afro-amerikai táncstílussá alakul.

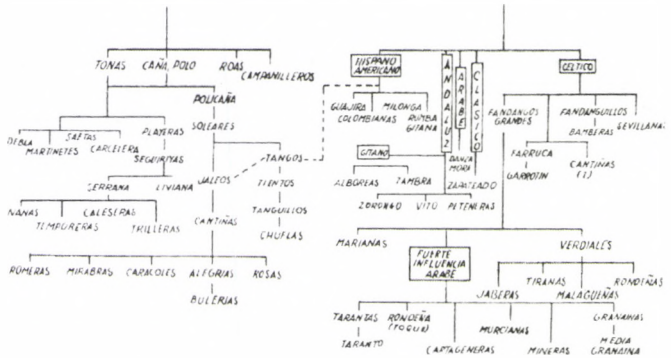
Európában a XX. század elején jelennek meg afro-amerikai táncok. A latin-amerikai táncok megjelenése az 1920-as, 1930-as évekre tehető. A Samba 1924/25-ben, a Rumba 1931-ben bukkan fel először az európai báltermekben. Latin-Amerikából került a flamenco stílusok közé a guajiras, a milongas, a colombianos, a rumba gitana (rumba flamenca).

A guajiras-t a XVI. században a spanyol katonák hozták a kubai gyarmatokról. Ez a zene és tánc egy kubai ritmuson alapszik. A colombianos kolumbiai ritmusból származó ének, tánc, gitárjáték. A milongas lassú és nosztalgikus ritmusú ének és gitárjáték Argentínából. A rumba gitana (rumba flamanca) kubai eredetű zene és tánc.

A CANTE FLAMENCO SZÁRMAZÁSA

Zsidó, mór, kereszteny, cigány, indiai-pakisztani, stb eredetű vallásos, egyházi énekekből származó dalok

Kelta, arab, andaluz, cigány, latin, amerikai folklorból, stb származó dalok



A FLAMENCO TÖRTÉNETE

A flamenco eredetéről különböző elméletek születtek. Az egyik szerint a flamenco cigány ének és tánc, egy másik szerint andalúz eredetű, a cigányok az egyéniségüket, előadókészségüket adták hozzá.

A spanyol cigányok (gitanos) ugyanolyan kapcsolatban voltak az őket híressé tevő zenével, mint a magyar és orosz előadók a saját repertoárjukkal. Nem volt eredendően az övék, de ettől még nem tekinthető kevésbé az ő alkotásuknak.

A flamenco születését homály fedi. Feltételezések szerint nem szórakozási célra jött létre, hanem ősi rituális szokás része volt, ugyanúgy, mint a bikaviadal. A cigányok vándorlása során, letelepedésük után otthonaikban, munkáik végzése közben mezőkön, kovácsműhelyekben, bányákban született. Őrzi azokat az elemeket, melyeket a cigányok évezredes vándorlásuk során Indiából hoztak magukkal. Kimutathatók benne az ősi ibériai, mór, bizánci, görög, föníciai elemek. Ezekről azonban írásos emlékeink nem maradtak, csak közvetve bizonyíthatók.

A cigányok a XV. század második felében jelentek meg először olyan spanyol dalok és táncok előadóiként, melyek a későbbiek során az előadások hatására cigány műfajjá váltak. A cigánytáncok igen népszerű színfoltját képezték a különböző világi és vallási ünnepeknek, például az évenkénti úrnapi körmeneteknek. Így nem járt sikerrel IV. Fülöp (1621-65) kísérlete, amikor előadásaikat be akarta tiltani. Flamencora vonatkozó történeti adatok csak a XVIII. század végétől és a XIX. század elejétől vannak.

A XVIII. század végén Andalúziában a táncosok kocsmák bailes de candil nevű helyiségeiben táncoltak esténként és ünnepnapokon. Működvelő énekesekkel, táncosokkal, zenészekkel felváltva adták elő

műsorukat. Ezeken az eseményeken csak azokat a cigányokat engedték maguk közé táncolni, akik kiemelkedtek a többiek közül.

A tánc a szórakozás szerepét töltötte be. A táncosok ingyen léptek fel, a közönséget rokonok, barátok, a kocsma vendégei alkották, akik nem fizettek belépőt. A legismertebb tánc a zapateado, a polo és a caña, a zorongo gitano, a tango primitivo és a rondeña volt, táncoltak andalúz eredetű táncokat is (vito, malagueña, torero, cachucha, olé, panadero, bolero).

Egyes táncokhoz kasztanyettát is használtak.

A XIX. század második felére a kocsmákban táncolt flamenco óriási népszerűségre tett szert. Az ünnepségeken elmaradhatatlan flamenco elnyeri a közönség tetszését. Ez a flamenco aranykora, az ún. café cantante (1860-1910) korszaka.

A flamenco előadások helyszíne a belvárosi negyedek fényes kávéházai voltak, ahol barátok, asztaltársaságok tartották összejöveteleiket. A helyiségek hátsó részében fából készült színpad emelkedett, amelyről a táncosokat bailaores de tablao-nak nevezték.

Ekkor válik a flamenco professzionális művészetté. A táncosokat, zenészeket leszerződtették, együttesként léptek fel egy-egy kiemelkedő szólistával. A fizetséget az együttesben betöltött szerepük szerint kapták. Ekkor formálódtak meg az ún. stílusok (palos, estilos), amelyek családokhoz, városokhoz, helységekhez kötődnek. Összekapcsolódnak a dalok és a táncok. A ritmus pontosabb lesz, a stílus méltóságteljes. Kialakul a technika.

A nők és a férfiak tánca jobban eltér egymástól. A nők táncában a fej, a kar mozgása kap nagyobb szerepet, a kéz a csuklóból lágy csavart mozdulatokkal kíséri a táncot, a férfiak táncában a láb munkája, a zapateado kap főszerepet. Mindkét nem táncára jellemző az elegancia, a méltóságteljes komolyság, a plasztikus megjelenítés, a kevés helyváltoztatás a színpadon, a nők táncára a kecsesség.

E korszak tánca a zapateado, amely más mint a kezdetekkor, de az ekkor kialakult stílusát kis változtatással ma is őrzi, a mozgás szinte teljes egészében a lábmunkára koncentrálódik. Az alegrias, amelyet főleg nők táncolták, jellemzői a hangsúlyokkal táncolt lábmunka, lágy karmozdulatok, elegancia, kecsesség. A farruca komor tánc, férfiak táncolták, fő jellemzője a lábmunka. A tango a nők tánca volt, vidám, nőies, kihívó tánc. A ritmusa magával ragadó. A garrotin más táncok elemeit keveri, játékossága, bája a tangóhoz hasonlítható. Ekkor indult el a soleares pályafutása. A tientos lehetőséget adott a technikai ügyesség fitoktatására.

A női táncosok többségben voltak, a férfiak az éneket és a gitárzenét szolgáltatták. Az előző korszakkal ellentétben nem használtak kasztanyettát.

A café cantante korszakban a flamenco érett előadóművészetté fejlődött, bekerült a színházak színpadaira, esztétizálódott, kialakult a klasszikus flamenco.

Megváltozik a stílus. A táncosok már nem követik a hagyományos szabályokat. A táncok feldolgozása koreográfiai szándékú, melynek során különböző formákat hoznak létre. Bonyolultabbá válik a technika, a láb nagyobb szerepet kap, színpadi belépőként párban is táncolnak. Újból használják a kasztanyettát. A táncok könnyedebbekké, mozgalmasabbakká válnak. Táncolhatóvá tesznek eddig csak énekelt részeket.

Új táncok jelennek meg: signiriyas, serranas, peteneras, martinetes, romeras, mirabras, tararrtas, caracoles, zambra, jaberas.

Nagyobb szerepet kapnak a vidám, könnyedebb táncok, a bulerias, a rumba gitana, a tanguillo, a sevillanas, a fandanguillos.

A táncok felosztása aszerint, hogy milyen elemek szerepelnek benne:

Andalúz táncok (baile andalúz):

- csak andalúz elemeket tartalmaznak
- hasonlítanak a flamencóhoz
- vannak közöttük párostáncok és hispániai eredetű, de más területekfolklórjához kapcsolódó tán cok.

Felsorolásuk:

- Cachuchas
- Fandangos
- Jaleos
- La Malagueña y el torero
- Malagueñas
- Olés
- Panaderos
- Sevillanas
- Tiranas
- Verdiales
- Vito

Cigány táncok (baile gitano):

- cigány elemekből tevődik össze
- rituális táncok, esküvőkön, ünnepségeken táncolták.

Felsorolásuk:

- Alboreas: esküvői cigány cante és baile
- Roás: régi misztikus cigány ceremóniához tartozó cante és baile

Flamenco táncok (baile flamenco):

- cigány és andalúz elemek is vannak ezekben a táncokban.

Felsorolásuk:

- Alegrías
- Bulerías
- Cana
- Caracoles
- Chuflas
- Farrucas
- Mirabrás
- Peteneras
- Polo
- Rondeña
- Rosas
- Rumba gitana
- Siguiríyas
- Soleares
- Tango
- Tanguillo
- Taranto
- Tientos
- Zambra

A FLAMENCO TÁNCTECHNIKÁJA

I. Alapállás

A tánc eleganciájához, kecsességéhez nagymértékben járul hozzá az ún. flamenco tartás.

Igen fontos ennek a megértése, gyakorlása, mert ez a tartás egyben a tánc stílusalkotó eleme is.

Nézzük az alapállást:

-a jobb láb a bal előtt van, kissé nyitott, kifelé forgatott V. pozícióban

(a lábfejek által bezárt szög kb. 60 fok)

-jobb térd kissé hajlított, a bal térd nyújtott, de nem átfeszített

-csípőnket magunk alá húzzuk

-a hasat behúzzuk, a bordákat, a mellkast megemeljük

-a vállakat hátra csavarjuk, lefelé húzzuk

-a fej felemelt, az áll párhuzamos a talajjal

-a tekintet előre néz

-a karok női táncosok esetén lehetnek: a törzs mellett, de nem ernyedten, hanem feszültségteljesen, vagy az ökölbe szorított kezeket a csípőre teszik

-a karok férfi táncosok esetén lehetnek: a törzs mellett, a kezek ökölben, vagy a törzs előtt, behajlított könyökkel, az ökölbe szorított kéz bordamagasságban közel a testhez, mintha mellényt fognának.

II. Kéztechnika

A kéz csuklóból való kifelé, befelé tekerése, csavarása, az ujjak tartása, becsukása, kinyitása időnként virághoz vagy legyezőhöz teszi hasonlatossá a táncos kezét. A női és a férfi kéztechnika különbözik egymástól.

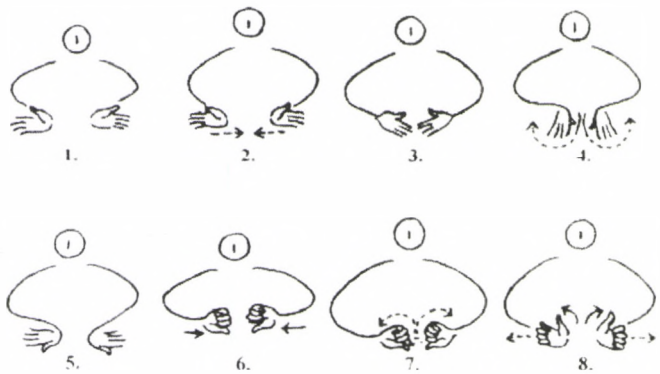
A női kéztechnika:

1. A kéz befelé forgatása csuklóból:

-kiinduló helyzet: az előzőekben leírt alapállás, azzal a különbséggel, hogy mindkét kart előre emeljük a gyomor magasságig, vigyázva arra, hogy a váll ne emelkedjen, a könyök ne lógjon, mindkét kar ovális

-az ujjhegyeket egymáshoz közelítve a törzs felé, befelé, lefelé forgatjuk csuklóból, az ujjakat becsukjuk, az ököl kifelé néz, a hüvelykujjak lefelé néznek

-a hüvelykujj vezetésével felfelé, befelé kiinduló helyzetbe érkezünk:



A kéz forgatása csuklóból

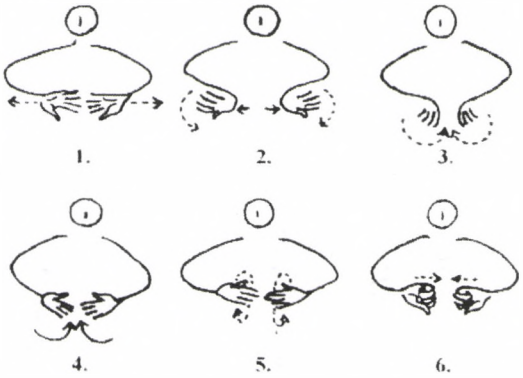
A kéz kifelé forgatása csuklóból:

- kiinduló helyzet, az előzőekben leírt alapállás, a kar ovális tartása a gyomor előtt, vigyázva arra, hogy a váll ne emelkedjen, a könyök ne lógjon

- a kar ovális tartását megtartva a tenyereket kifelé fordítjuk csuklóból úgy, hogy a kézhát a törzs felé, a mutatóujj lefelé néz, a többi ujjhegy egymással szemben áll, a kézfejet csuklóból hátrafelé, a törzs felé húzzuk

- a kezeket csuklóból kifelé - le - fel forgatva kört írunk le, a tenyerek a test felé néznek, a mutatójj felfelé néz, a többi ujjhegy egymás felé néz

- miközben az ujjakat becsukjuk, a hüvelykujjak vezetésével a becsukott öklöt csuklóból befelélefelé (törzs felé) forgatjuk, az ujjakat kinyitjuk, a kiinduló helyzetbe kerülünk:



A kéz kifelé fordítása csuklóból

3. A kéz befelé - kifelé forgatása csuklóból:

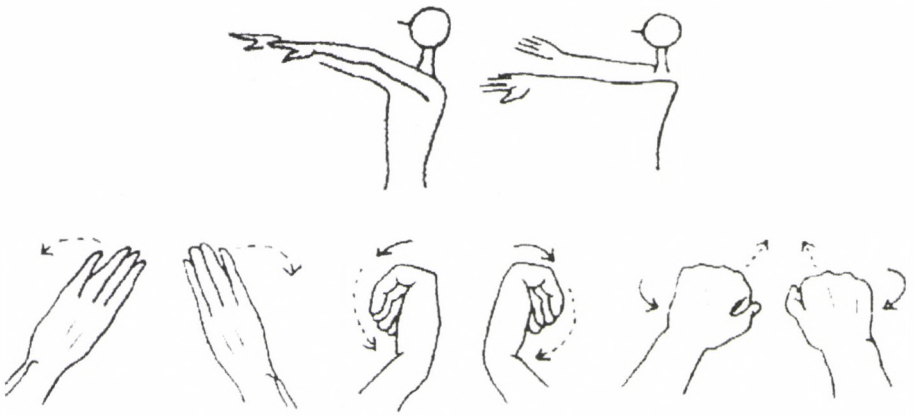
- a kéz befelé és kifelé forgatását összekapcsolhatjuk egy gyakorlattá:

A kéz befelé-kifelé forgatása csuklóból

A férfi kéztechnika:

1. A kéz befelé forgatása csuklóból

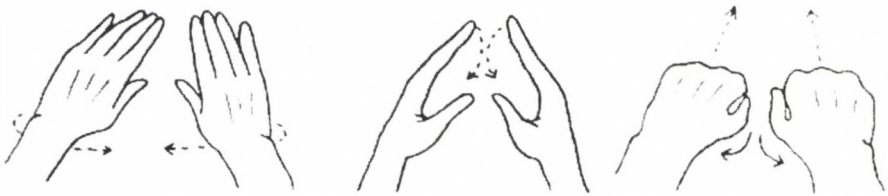
- kiinduló helyzet: az előzőekben leírt alapállás, azzal a különbséggel, hogy mindkét kart előrenyújtjuk a vállmagasságnál kissé magasabbra, a tenyerek egymás felé néznek, az ujjak nyújtottak. egymáshoz zártak
- miközben az ujjakat becsukjuk, az öklöt a hüvelykujj vezetésével befelé (a törzs felé), lefelé forgatjuk csuklóból, az ujjakat kinyújtjuk, a tenyereket szembefordítjuk, a kiinduló helyzetbe érkezünk



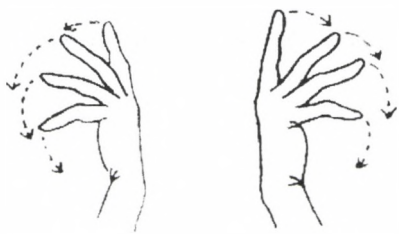
A kéz befelé forgatása csuklóból

2. A kéz kifelé forgatása csuklóból

- kiinduló helyzet: alapállás, mindkét kart előrenyújtjuk vállmagasságnál kissé magasabbra, a tenyerek kifelé néznek, a kézfejek egymással szembenéznek
- miközben az ujjakat becsukjuk, a kezeket kifelé, lefelé forgatjuk csuklóból, az ujjakat kinyújtva a tenyerek felé néznek, a kézfejek egymás felé néznek, a kiinduló helyzetbe érkezünk:



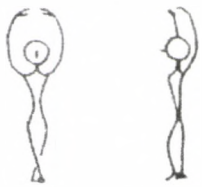
A kéz kifelé forgatását kezdhetjük úgy is, mintha a kezünk legyező lenne. A kifelé, lefelé forgatást a kisujj kezdi, amelyet a többi ujj folyamatosan követ:



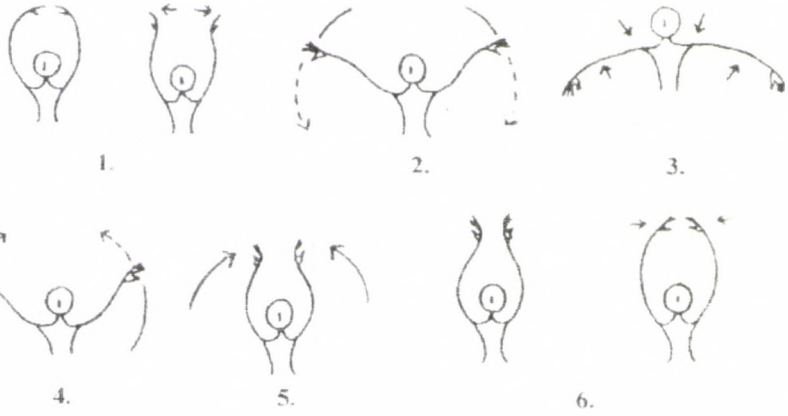
III. Kartechnika

A kartartásokat a cigányok indiai örökségként hozták magukkal a flamenco-táncba.

1/a. Kiinduló helyzet:



Kiindulóhelyzet



- alapállás, mindkét kar oválisan magasan, a fej mögé húzva, az ujjhegyek egymással szembe néznek, a tenyerek lefelé, a vállakat lefelé nyomjuk

- mindkét kart kifelé forgatjuk, oldalon át lefelé indítjuk, a tenyér lefelé néz, oldalt váll magasság alá középen megállítjuk, a vállakat lefelé nyomjuk, a könyök magasabban van mint a csukló, mindkét kar szép ívet ír le

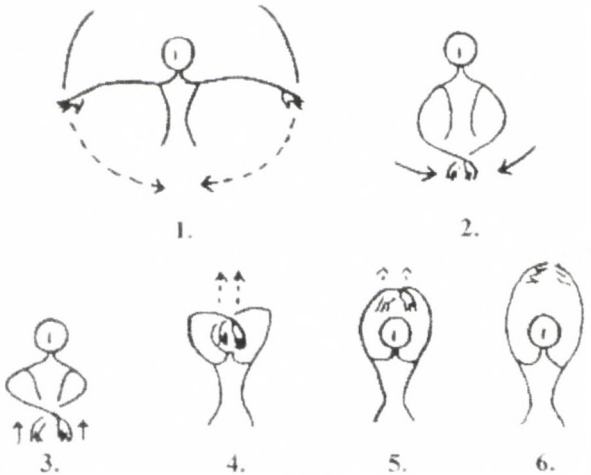
- mindkét kart felfelé indítjuk, a fej fölött a kézfejek nézzenek egymás felé, a kart visszaforgatjuk a kiinduló helyzetbe, ami azt jelenti, hogy a tenyerek ismét lefelé néznek:

1/b. A kiinduló helyzet ugyanaz, mint az előző gyakorlatnál

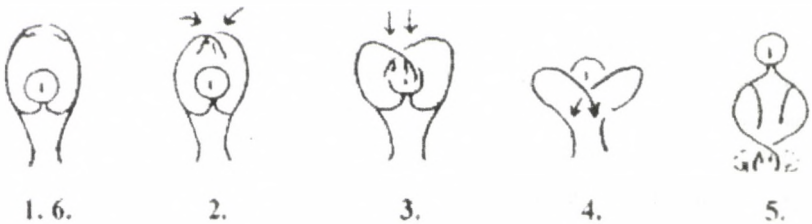
- mindkét kart elindítjuk oldalon át lefelé, de nem állítjuk meg középen, hanem tovább visszük

- a törzs előtt mélyen keresztezzük a csuklókat, az ovális kartartást így is megtartjuk, tehát a karokat nem szorítjuk a törzshöz, a könyökök oldalra néznek, a hónaljak nyitottak

- a karokat keresztezett csuklóval magunk előtt a törzs felezővonala előtt felvisszük a fej fölé, a csukló keresztezést szétnyitjuk, a kiinduló helyzetbe kerülünk: a kar magasan, oválisan a fej fölött, a tenyerek lefelé néznek:



2. Körök mindkét karral, fentről indított csuklókereszttel:



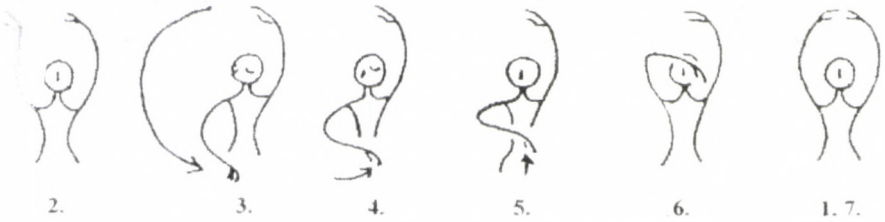
- kiinduló helyzet alapállás, mindkét kar oválisan, magasan a fej mögött

- fent a csuklók keresztezése, a törzs felezővonal előtt elindítjuk lefelé

- a törzs előtt mélyen a keresztezést kinyitjuk, az ujjhegyek egymás felé néznek, a tenyerek felfelé, a karok ovális ívet írnak le, a hónaljak nyitottak

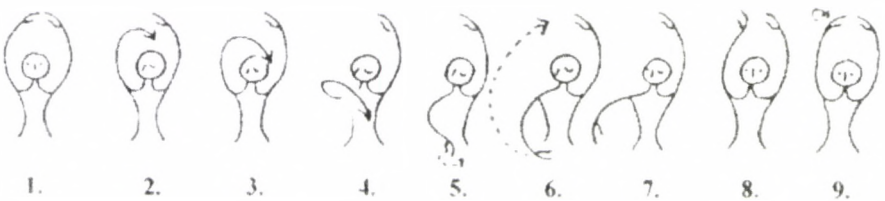
- mindkét kart oldalon át elindítjuk felfelé, fej fölött a kiinduló helyzetbe érkezünk

3. Körök váltott karral, fentről indítva, oldalon át:



- kiinduló helyzet: alapállás, mindkét kar oválisan, magasan a fej mögött
- a jobb kar elindítása oldalon át úgy, hogy a tenyér kifelé-lefelé néz
- a törzs bal oldala előtt fel
- érkezés a kiinduló helyzetbe
- ismétlés bal karral

4. Körök váltott karral, befelé indítva:



- kiinduló helyzet: alapállás, mindkét kar oválisan, magasan a fej mögött, a tenyerek lefelé néznek
- a jobb kart elindítjuk befelé - lefelé, a kéz a törzs bal oldala előtt halad, a kar ovális, a törzs elé mélyen érkezik
- mélyről oldalon át felvisszük a bal kar mellé, a kiinduló helyzetbe érkezünk
- a fenti gyakorlatot a bal kézzel is elvégezzük

A következő lépés az lehet, hogy a karkörök leírása közben a kezeket csuklóból kifelé, befelé, kifelé-befelé forgatjuk

IV. Kéz- és kargyakorlatok kombinációi

Ha már elsajátítottuk a kezek kifelé-befelé forgatását csuklóból, a kargyakorlatokat, akkor ezeket kombinálhatjuk is. Ehhez az első lépés az lehet, hogy mindkét karunk magasan fent van, a fej mögött, a kezeket csuklóból egyszer befelé forgatjuk, oldalon át lefelé indítjuk mindkét kezet, mikor kétoldalt középen van, egyszer kifelé forgatjuk, az elöl mélyen keresztezett kezeket befelé forgatjuk, a törzs előtt felvitt, keresztezett kezeket kifelé forgatjuk.

fent 1-szer befelé

oldalt 1-szer kifelé

elöl keresztezett csuklókkal 1-szer befelé

fent 1-szer kifelé

V. Lábtechnika

A flamenco táncos lábmunkája nemcsak egyszerű lábtechnika, hanem zenei tényező is. A táncok egyes részeiben a zenei kíséret mellett ritmus kíséretet ad, gyakran táncol a táncos zenei kíséret nélkül, ekkor a lábmunka ritmikus hangja adja a kíséretet.

A flamenco táncosok speciális, a tánc jellegének megfelelően kialakított női és férfi flamenco-cipőben táncolnak, melynek az orra és a sarka szögekkel van kiverve a megfelelő ritmushangzás érdekében. Ez a lábtechnika deszkából készített színpadon, gyakorlóhelyen érvényesül igazán.

A lábtechnika négy alapütése:

1. golpe: A táncos a teljes talpfelületével üti meg a padlót
2. planta: A táncos féltalpon (a lábujjak és talp találkozásánál lévő párnás résszel) üti meg a talajt
3. tacón: A táncos a sarkával üti az aljzatot
4. punta: A táncos a cipő orrával kopog

Ez a négy alapütés végtelen mennyiségű lehetőséget ad a táncos számára. Ez a lábtechnika a flamenco korai történetében inkább a férfiak táncát jellemezte. Ma már a nők táncának is fontos jellemzője. Ritmizált, gyors és virtuóz. A tanulás kezdeti szakaszában az ember csak nézi a táncosok lábát, hallgatja a felvételeken a kopogást és elérhetetlen, megtanulhatatlan célnak tűnik. De a több éves kitartó, lassú és szakszerű gyakorlás meghozza az áhított eredményt.

Néhány alapvető lábtechnikai gyakorlat:

1. golpe: egy ütés jobb lábbal, egy ütés bal lábbal

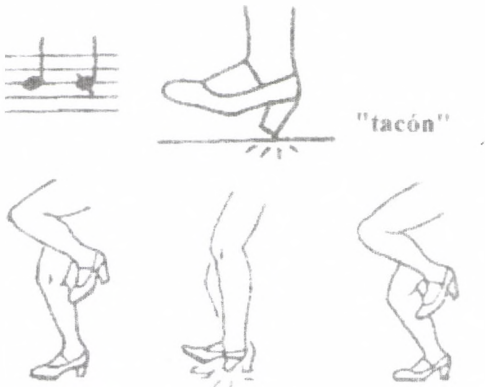
1/a.golpe: két ütés jobb lábbal
két ütés bal lábbal
ritmusa: 2/4

1/b. golpe: három ütés jobb lábbal
három ütés bal lábbal
ritmusa: 3/4 III/III/III/

2. tacón: egy ütés jobb sarokkal
egy ütés bal sarokkal

2/a. tacón: két ütés jobb sarokkal
két ütés bal sarokkal
ritmusa: 2/4

2/b. tacón: üthetünk a sarokkal úgy is, hogy a térdünket
behajlítva felhúzzuk a lábunkat, a sarkunkkal megütjük a padlót,
a lábat újból felhúzzuk, majd talpra tesszük.
Egy ütés jobb sarokkal; egy ütés bal sarokkal



3. planta: féltalpra lépést vagy féltalppal ütést jelent,
leggyakrabban a planta-tacón, planta-tacón-tacón kombinációban fordul elő.

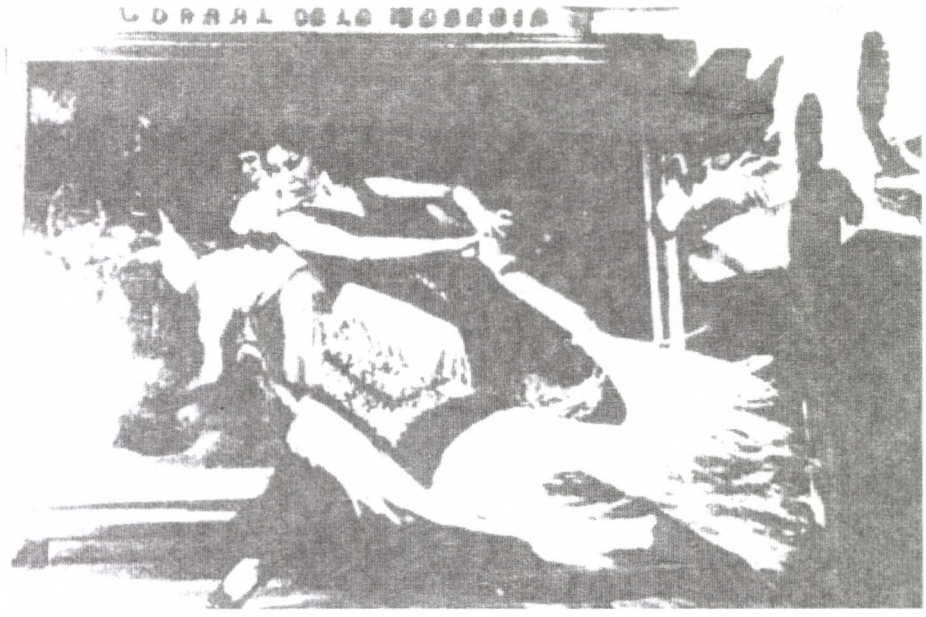
4. punta: a cipő orrával ütjük meg a padlót vagy a másik
láb sarka mögött, vagy a másik láb előtt keresztben (közel a másik láb külső oldalához,
a punta-t más ütésekkel kombinálva gyakoroljuk).

VI. Taps

A flamenco tánctechnikához a taps is hozzátartozik. Dinamikai szempontból kétféle tapsot használunk:

1. palmas sordas: halk taps: mindkét kéz ujjai nyitottak, a középső-ujjak segítségével a tenyerek kis gödröt képeznek, ha így tapsolunk halk, folytott hangot hallunk.

2. palmas claras: erősebb, magasabb hangot ad a két tenyér tapsa, a mutató, a középső és a gyűrűs ujjak egymáshoz zártak, egyenesek, az egyik kézből tapsolunk a másikba, az alul levő tenyér mutatóujja találkozik a felül levő tenyér középső ujjával, ha így tap solunk erősebb hangot ad a tenyerünk, mint a palmas sordas esetén.



Blanca der Rey kendővel táncol

A FLAMENCO MA

A flamenco ma már nem Andalúzia elzárt világában élő rituális zene és tánc, hanem ragyogó zene-, tánc- és énekművészet.

Spanyolországban és a világ minden táján létező flamenco centrumokban tanítják, kutatják történetét, analizálják zenei, ritmikai rendszerét. Csodálatos flamenco művészek járják a világot.

A flamenco mai kutatói az éneket, táncot, gitárjátékot három nagy csoportba sorolják:

- Cante grande: jelentése: mély, nagy
  hangvétele: tragikus
  témái: halál, gyötrődés, kétségbeesés, válás
  ide tartozik:
  - Cana, Livianas, Polo, Serranas, Siguiriyas, Soleares (tánc, gitárkíséret is)
  - Carceleras, Debla, Martinetes, Tonás, Saetas, (tánc és gitárkíséret nélkül: a palo seco)

- Cante intermedio: jelentése: közepes, kevésbé mély, de megindító

hangvétele: keleties

ide tartozik:

- Cartageneras, Fandangos Grandes, Granainas, Jaberas, Malagueñas, Media Glanaína, Tarantas (gitár kíséret, tánc nélkül)

- Peteneras, Tientos, Taranto (tánc is)

- Chante Chico: jelentése: kicsi, könnyed

hangvétele: vidám

témái: szerelem, természet, vidámság

ide tartozik:

- Alboreás, Alegrías, Bluerías, Lantinas, Caracoles, Chuflas, Colombianas, Fandanguillos, Garrotin, Guajira, Mirabrás, Romeras, Rondeñas, Rosas, Rumba Gitana, Sevillanas, Tangos, Tanguillo, Verdiales, Vito, Zambra, Zorongo (gitár kíséret és tánc is)

- Baile Grande:

Caña, Serranas, Siguiríyas,Soleares, Taranto, Tientos

- Baile Intermedio:

Alegrías, Peterneras, Zapateado

- Baile chico:

Alboreas, Bulerias, Chuflas, Danza Mora, Farruca, Guajira, Rumba, Gitana, Tanguillo, Tangos, Zambra, Zorongo

- Csoportos táncok:

Fandanguillos, Sevillanas, Verdiales

- Toque grande:

Caña, Serranas, Siguiriyas, Soleares

- Toque intermedio:

Granaínas y Media, Cranaína, Rondeña, Malagueñas, Tarantas y Taranto, Peteneras, Tientos

- Toque chico:

Alegrías, Bulerías, Caracoles, Colombianas, Danza Mora, Fandanguillos, Farruca, Guajiras, Rosas, Rumba Gitana, Sevillanas, Tangos, Tanguillo, Verdiales, Zambra, Zapateado, Zorongo

FELHASZNÁLT IRODALOM

D. E. Pohren: The Art of Flamenco, Society of Spanish Studies, Apartado de Correos 83 (Madrid) Spain, 1990

Claus Schreiner: Flamenco gitano-andaluz, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990

Adela Rabien: Schule des Flamenco tanzes ein Arbeitsbuch , Berlin, 1987

Gerhard Graf-Martinez: Gitarrenschule Band 2. Für Unterricht & Selbststudium Schott, Main-London-New York-Paris-Tokyo Toronto

Sir Angus Fraser: A cigányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1996

Tomka Miklós: Cigányok, honnét jöttek - merre tartanak?, Válogatta és szerkesztette: Szegő László,
A cigányok története, Kozmosz Könyvek, 1983

Benke József: Az arabok története Kossuth Kiadó, 1987

Világtörténelmi Kisenciklopédia, Kossuth Könyvkiadó, 1973

POVÁZAI ZSUZSANNA:
SZIGETI KÁROLY MAGYAR VERBUNK C. KOREOGRÁFIÁJÁNAK FORMAI ELEMZÉSE.

„Egy célom volt és maradt: szép mozgásokat létrehozni. Ez tölti ki életemet"[1] (Szigeti Károly)

I. A 60-AS ÉVEK NÉPTÁNCMŰVÉSZETÉNEK ÁTTEKINTÉSE

A színpadi táncművészet az ötvenes években viharos gyorsasággal bontakozott ki, s újszerűnek ható szépségével egyik jellemző kifejeződése lett az új világnak. Népi volt, problémátlanul idillikus, lelkes és lelkesítő (Körtvélyes, 1984).[2]

Egyszerre képviselte az örökölt népi-paraszti tradíció gazdagságát, s egyben a születő új társadalom optimista dinamizmusának adekvát művészi kivetülését. A problémátlan világlátás azonban a társadalmi valóság tükrében mindinkább kérdésessé vált, a mozgalom pedig hivatalos túlfuttatásával devalválódott (Körtvélyes, 1978).[3]

A hatvanas évek első harmadában megjelent az avantgárd az amatőr néptáncban. Az az avantgárd, amely az élet teljességét kívánta a néptánccal kifejezésre juttatni, vállalva immár a tragédiákat is, s amely az irodalmi ösztönzőket is szívesen fogadta, miközben a korábbinál sokkal nagyobb gondot fordított a műzene eredményeire, a zenei műfajok táncos hasznosítására (Maácz, 1989).[4]

A megújulásnak ebben a folyamatában egy kis csoportosulás keletkezett a hatvanas években, melyet a korabeli publicisztika az „Ötök" címén tartott számon. Az ún. „második koreográfus nemzedék" - Györgyfalvay Katalin, Kriskovics Antal, Novák Ferenc, Szigeti Károly és Tímár Sándor - munkásságát a legfontosabb dolog kötötte össze: nevezetesen az a szándék, hogy - a további táncfolklorisztikai gyűjtések és a magyar etnikum egészét átfogó tudományos kutatás elért eredményei alapján - mélyebbre hatoljanak a táncfolklórba, s hogy a táncos anyanyelv birtokában mai eszméket, személyes érzelmeiket és problémáikat fejezzék ki (Körtvélyes, 1978).[5]

Maácz László szerint az új koreográfiai hullámban, első látásra a tagadás attitűdje lett szembetűnő: a korábbi szépségideál és koreográfiai normák tagadása, olykor nyíltan a táncnyelv, a néptánc tagadása is. Ezzel szoros összefüggésben, a színpadi térrendben széttörnek a korábbi lineáris-frontális alakzatok, s helyüket kis csoportok, vagy már személyre atomizált szólamok töltik be. A mozdulati matériából gyakran szándékosan kimaradnak a nagyobb ívű mozgásfolyamatok, visszaszorul a láb motívumhordozó funkciója, nagyobb teret kap a felsőtest, s a gesztus, a póz pedig elengedhetetlen, uralkodó kellékké válik. Másodlagos kísérőjelenségként jellemzővé válik a zene tudatos kiiktatása adott koreográfiai szakaszokban, a táncok költeményekkel való bevezetése és kísérése, világítási effektusok bevezetése, a trikójelmezek elterjedése (Maácz 1970).[6]

Tartalmi és formai indítékok egyformán szerepet játszottak, de a továbbiakban már koreográfus válogatja, hogy ki és hogyan, milyen gondolatokat és műveket fogalmazott meg. Maácz László megfogalmazásában az ötvenes évek rózsaszínjével szemben a hatvanas évek első felében, általánosságban a nyomasztó fekete lett úrrá a néptáncszínpadon. Az ábrázolásmódok a naturális konkréttól a teljesen absztraktig íveltek (Maácz 1983).[7]

A hatvanas évek új gondolatvilága és naturalista ábrázolási módszere Szigeti Károly művészetében karakteresen megjelenik. Nem bírták a szögesdrótot - Koncentrációs tábor 1944. (1960) c. koreográfiájában a nép már nem homogén, idillikusan elvonatkoztatott tömeg, hanem küzdő-szenvedő, de mindenképpen cselekvő arculattal jelenik meg.

E korszakban a férfi és a nő viszonyának ábrázolási módjában is új megközelítési módok kerültek előtérbe. Míg az ötvenes évek koreográfiáiban a férfi és a nő egy már meglevő harmónia keretében lép színre[8], a hatvanas években a harmónia előtti folyamat, az oda vezető út ábrázolása válik céllá. A szerelem korábbi idillikus-statikus ábrázolását felváltja a dinamikus, feszültséggel telített táncfolyamatokkal való ábrázolásmód. Ezt figyelhetjük meg Szigeti: Néptánc régi szeretőkről (1964. zeneszerző: Vavrinecz) és a Két férfi és a harag (1966. zeneszerző: Daróczi) c. műveiben (Maácz 1970).[9]

A jelen dolgozat témájaként választott Vavrinecz-Szigeti Magyar Verbunk c. koreográfia is az ötvenes évek sztereotip verbunk-ábrázolásmódján túllépő, újszerűen komponált mű.

Dolgozatomban a tánc formai vizsgálatán keresztül próbálom alátámasztani e negyven évvel ezelőtt készített koreográfia ma is ható, általános érvényű értékeit. Ezúton is köszönetet mondok mindazoknak, akik a téma feldolgozása során munkámat segítették. Külön köszönöm Fügedi Jánosnak szakdolgozatom és e jelen munka megírása során nyújtott segítségét és támogatását.

II. A NÉPTÁNCMŰVÉSZET MŰFAJAI

A néptáncművészetben két koreográfiai szemléletmód alakult ki és különült el a 70-es évek elejére. Az egyik alkotói módszer a folklórban fellelhető formák színpadi újrateremtésére, az imitációra törekszik. Az újraalkotó témája maga a folklór. A művészi sikeresség feltétele a megformálás miképtje.

A másik módszer hívei az invenció elsőbbségét vallva közelítenek a folklórhoz: az újrateremtést, az **újat teremtés** vágyával haladva meg. Az újrateremtés, ami az imitáció esetén végcél volt, itt eszközzé, kiindulássá válik, az egyéni világkép, gondolkodásmód, alkotói állásfoglalás megfogalmazására.

E művekben az alkotó áll az előtérben, hiszen saját világképét kívánja objektiválni a legkülönfélébb műfajokban. A forrásul használt autentikus táncanyag eredeti szerkezete, stílusa, funkciója elveszti formaelvvé növelő szerepét, egyik eszközzé válik az egyéb színpadi eszközök sorában (zene, dramaturgia,

fény, rekvizit, stb.).

Fuchs Lívia szerint a tánckoreográfiákat a koreográfiai gondolkodásmód alapján három csoportba sorolhatjuk:

Az első az **adaptív** művek, amelyekben az alkotói szándék a néphagyományban eredetileg is meglévő tánctípusok, táncrendek, népszokások, színpadi körülményekhez való művészi alkalmazása, az előadás idejéhez való arányos megkomponálása az eredeti jellegzetességek megtartásával. E koreográfiák legnagyobb erénye a néprajzi és színpadi hitelesség tökéletes egysége, a kontrapunktikus szerkesztés, egyén és csoport újszerű koncentrálása, mozdulatkánonok kidolgozása, a paraszti előadói magatartás hiteles imitálása.

A másik a **narratív** művek csoportja, melyeknek verbálisan felidézhető jobbára egyszálú cselekményük van.

A harmadik csoportot az **evokatív** koreográfiák alkotják, amelyeknek nincs ugyan verbalizálható cselekményük, de nem is „csak" tánc vagy szokásfeldolgozás. E műfaji vonulatnál inkább az elvont, alig megfogalmazható, inkább sugalló, asszociatív erejüknél fogva ható művekről beszélünk.[10] Ide tartozik a „Magyar verbunk".

III. SZIGETI KÁROLY VÁZLATOS ÉLETÚTJA

A „MAGYAR VERBUNK"-IG

Szigeti 1930. június 29-én született Pécsett. Az elemi iskola után az 1940/41-es tanévtől a Ciszterci Rend Nagy Lajos Gimnáziumában tanul tovább. A háborút követően a gimnáziumi Diák Ballada csoportban kezd el táncolni, s 1948-ban, a Gyulán megrendezett néptáncfesztiválon már harmadik helyezést ér el. Gimnáziumi tanulmányait befejezvén - homályos indíttatásból - disszidálni akar, elfogják, s közel egy évig Kistarcsán raboskodik. Simon Antal hívására bekapcsolódik a MÁV-együttes munkájába: táncol, és koreográfiákat készít.

1954-ben a Népművészeti Intézet táncosztályára kerül előadónak. Nagy buzgalommal lát munkához. Tanfolyamokat szervez és vezet, anyaggyűjtő körutak során beutazza szinte az egész országot, részt vesz a gyermektánc-mozgalom beindításában, önálló kompozíciókat készít, cikkeket, tudósításokat ír a Néptánc c. periodikában. Az 1956-os forradalom napjaiban tagja az intézet forradalmi tanácsának, sőt az I. kerület forradalmi bizottságának is, ám nem játszik számottevő szerepet az eseményekben.

1957-ben Novák Ferenc maga mellé hívja társvezetőnek a Bihari-együttesbe, Szigeti itt készíti első, úgynevezett dramatikus számait, amelyek közül a Siralomházban, és a Nem bírták a szögesdrótot című kompozíciók mind eredeti témaválasztásuknál, mind a témafeldolgozás újszerűségénél fogva élénk feltűnést keltenek.

1961 végén őt nevezik ki a Vasas Művészegyüttes tánckarának vezetőjévé. 12 évig dolgozik az együttessel és ez az időszak mind a Vasas tánckarának, mind Szigeti koreográfusi pályájának csúcspontja. Itt alkotott koreográfiái a modern magyar néptáncművészet klasszikus remekeinek számítanak: a Botoló, a Két férfi és a harag, a Legényes, a Néptánc régi szeretőkről, a Bartók zenéjére készült Nosztalgia és C-dúr Rondó, s a revelatív hatású „Magyar verbunk".[11]

Szigeti 1962 őszén készíti el a „Magyar verbunk" koreográfiáját, amely a legelső műve a Vasas Művészegyüttesben. Óriási sikert aratott, sok vitát, szimpátiát és ellenérzést váltott ki úgy az egyszerű nézőből, mint a szakma embereiből. [12]

IV. A MAGYAR VERBUNKRÓL MEGJELENT ÍRÁSOK

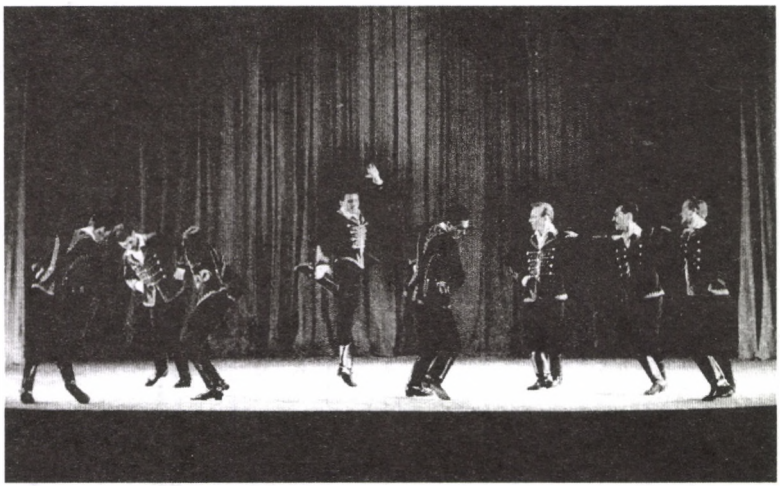
Maácz László az 1969-70 Tánctudományi Tanulmányokban a következőket írja: „Vannak pedig példák, amelyek messze túllépik az ötvenes évek „sejhajos" verbunkfelfogását és éppen újszerűségükben vonzanak. Ilyen például Szigeti: Magyar verbunk koreográfiája, amely olyan jelentős értékeket mutat, mint a zenei szerkesztéssel szorosan ölelkező táncos szerkesztést, az oldott, olykor aszimmetrikus térkontrasztokban megjelenő színpadi formákat, az egységes táncfolyamaton belül a szólók és a csoportok harmonikus váltakozását, a spontánul ható, holott éppen igen gondos variálással kialakított ritmikai gazdagságot."[13]

. Vásárhelyi László a következőket mondta: „nagyon sok nagyszerű koreográfiáját láttam. Zseniálisnak tartottam, amit a magyar verbunkra csinált. A parasztténcnak egy olyan színpadi átértelmezését adta, amihez foghatót őelőtte csak Molnár István alkotott.... Szigeti gazdagon ismerte a magyar verbunkot, kimazsolázta belőle annak legszebb motívumait és ezekből egy csodálatos színpadi műtáncformát csinált..." [14]

Tímár Sándor így írt: „Most azonban újabb kifejezési lehetőségeket keresett és talált. Ehhez már egy utolsó lépcső volt a Magyar verbunk című kompozíciója. A néptánc formanyelvén fejez ki tartalmakat úgy, hogy ennek a formanyelvnek új jelentést ad."[15]

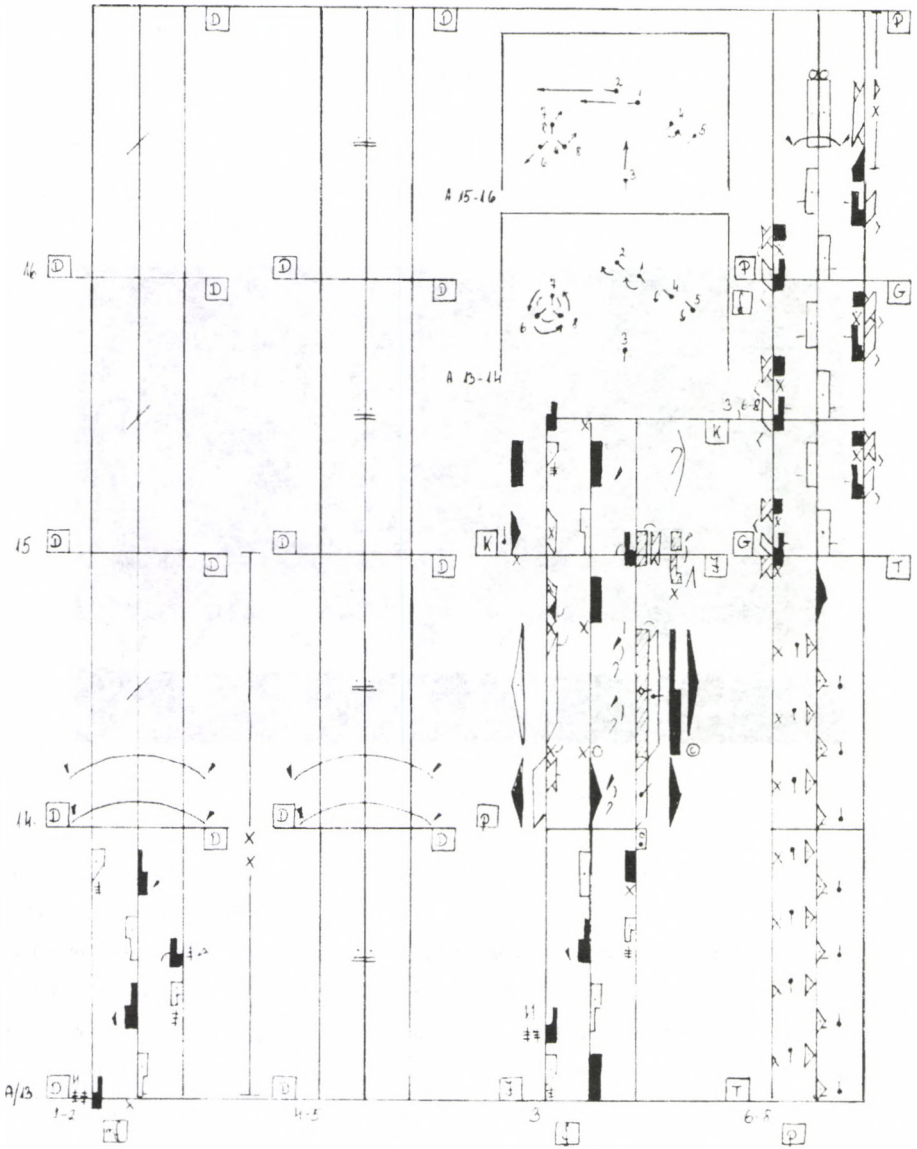
Maácz László a következőket is hangsúlyozza: „Másként álltam az ugyancsak korai termés darabjával, a Magyar verbunkkal, amelyet máig műnek tartok. Elismerésemben nyilván szerepet játszott és játszik egykori tánckutató mivoltom, valamint az a tény, hogy az ötvenes évek végére már bőven álltak rendelkezésre szatmári táncfilmek, s ennek ellenére még a „nagyok", Rábai és Molnár sem szenteltek figyelmet a magyar verbunk tánctípusának. Szigeti koreográfiájában pedig rendkívül alapos anyagismeret, stilisztikai felkészültség jelent meg, szerencsésen párosítva egy szigorú, visszatérő szerkezetű formával. A térrend beállítását is fontosnak, sőt meggyőzőnek véltem, azt ugyanis, hogy a kör-félkör alakzat energiát sugárzóan érvényesült, s tért vissza, de az átmeneti részekben a személyes szabadság, az oldott rendben lehetséges egyéni villódzás is megadatott a táncosoknak. És még egy: itt jelentek meg hangsúlyozottan, a

táncos magatartás szerves kiegészítőjeként a pillanatnyi leállások, dacos fővetések egymásra vagy a közönségre, amely fővetések persze nem szerepelhettek néprajzi filmeken. Magam kicsit berzenkedtem miattuk, mert valamiképp „felvett" magatartást éreztem, aztán tudomásul vettem, hogy ez a mű így ilyen. Ámde végül majdnem rajtam csattant az ostor közel huszonöt év után, amikor a Népművelési Intézet tanfolyamán épp ezt a kompozíciót néztük okulás céljából a fiatal koreográfusokkal (mert bizony fontosnak tartottam, hogy lássák), s lám sem az anyagismeretet, sem a szerkezetet vagy a téralakítást nem méltányolták, ellenben fennakadtak a dacos merev fővetéseken. Meglehet, manírnak vélték, s meglehet én is annak véltem egykoron, ámde mit tagadjam, mégis fájt, hogy a mű értékei észrevétlenül maradtak."[16]



Magyar verbunk (Hidas György felvétele)

Szigeti Károly a saját művéről így vélekedik: „Nem a forma a lényeg, hanem a mondanivaló a döntő, és hogy a mondanivalót hogyan hangszerelem. Mondanivaló alatt nem témát értek, mert mondanivaló lehet, pl. a magyar verbunk is, ha azt akarom elmondani, hogy milyen a magyar verbunk, hogy én milyennek látom. És hogy ezt jól mutathassam be, ahhoz az szükséges, hogy jól hangszereljem. Jól sikerüljön kiválasztanom a fő témát, annak motívumait, és hogy az egész jól „szóljon". Lényeges, hogy a szólamok is stílusosan, esztétikusan legyenek „kiírva" a hangszerelés értékes legyen. Hacsak nem az a célom, hogy bizonyos vidék táncát mutassam be, akkor a motivikát bárhonnan vehetem, hogy a mondanivaló ki tudjam fejezni vele, és hogy magyar maradjon." [17]



1. ábra

V. A „MAGYAR VERBUNK"

A „Magyar verbunk"-ban az azonos nevű Északkelet-magyarországi férfitáncok mozgásanyagát használta fel a koreográfus. A kompozíció a történeti verbunk formáját követi: lassú-gyors-lassú. A koreográfia előzetes, teljes áttekintéseként megállapíthatjuk, hogy a mű a polifon szerkesztés jegyében készült. Sok esetben három, néha négy szólam van jelen egyenértékűen, hogy azután unisono mozgásban találkozzanak össze. A koreográfia egy négyszólamú részletét mutatja az 1. ábra. 18

A többszólamúság meglehetősen osztott térben, a formák folyamatos váltakozásával történik. A tánc dinamikai skálája is rendkívül széles, a pianotól a fortissimoig terjed. Míg az első részben és a visszatérésnél az előadásmód rusztikus, a hangsúly a plasztikán és a dinamikán van, addig a középrészben - ellentétként - játékos és könnyed előadásmódban a ritmika dominál.

VI. A TÁNC ELEMZÉSE

A tánc részletes formai elemzését Szentpál Mária (1966.): Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése c. tanulmánya alapján készítettem el. Formai elemzésem célja a kompozíciós jellegzetességek megállapítása, s az esztétikai értékeléshez szükséges formai sajátságok megismerése. Szentpál Mária az általa felállított formai elemzés kritériumaiként határozta meg, hogy a tánc legyen egynemű, nem cselekményes, csoportos, és **táncjelírásos partitúrája álljon rendelkezésre**.

A koreográfia az első három feltételnek megfelelt, partitúrája azonban korábban nem készült el. A vizsgálat első lépéseként tehát elkészítettem a koreográfia partitúráját (Povázai 2001, 24-99), amelyhez Lányi motivikus formában publikált koreográfia lejegyzését 19, és a Vasas Művészegyüttes színháztermében 1997. júniusában készült videofelvételt használtam fel. 20

A részletes formai elemzés előtt Szentpál (1966.) nyomán definiálom az elemzéshez szükséges fogalmakat és bemutatom a különböző jelölésmódokat.

A térrajz összetevői: a forma, az út, és a térforma.

Formának (általános jelölése: I) nevezzük a legkevesebb két táncos által képzett alakzatot, **útnak** (általános jelölése: 1) a formákat alkotó táncosoknak, valamint az egyéneknek a térben leírt útját, **térformának** (általános jelölése:⌴) a formák és egyének elhelyezkedési módját a térben.

Három **alapforma** van:

a sor jele: I

az ív jele: II

a kör jele: III

Az amorf csoportosulást kivéve minden más forma e három közül egynek vagy kettőnek a többszöröséből tevődik össze.

Az alapforma mellett indexszámmal jelöljük az ún. frontviszonyt, vagyis azt, hogy azonos front esetében mi a viszonya a táncosoknak egymáshoz a formán belül.

A frontviszonynak négy típusa van:

- arcsor (a táncosok egymástól jobbra-balra állnak) jele: I_1

pl: „Magyar verbunk" A 21-22 ütem 4, 7, 8 számú táncosok - 5.ábra

- oszlopsor (a táncosok egymás mögött állnak) jele:I_2

pl: „Magyar verbunk" A 43-44 ütem 1, 5, 7 ill. 2, 3, 6, 8 számú táncosok - 6. ábra

- félbal arcsor (a táncosok rézsút balra egymás előtt állnak) jele: I_3

pl: „Magyar verbunk" A 75-76 ütem, 4 és 7 számú táncosok (Povázai 2001, 85)

- vagy a 11. ábra szimmetrikusa

- féljobb arcsor (a táncosok rézsút jobbra egymás előtt állnak) jele: I_4

pl: „Magyar verbunk" A 53-59 ütem, 2, 4, 7, 8 számú táncosok - 11. ábra

Az ívnél és a körnél a frontviszony egyben a közös középponthoz való frontviszonyt is kifejezi.

A táncosok által megtett út lehet egyenes és íves, mindkettő lehet követő és egyéni. Követő az út, ha a táncosok az út leírása közben egymás helyére lépnek, egyéni, ha a táncosok egymással párhuzamosan mozognak.

Az egyenes követő út jele:	1	Az egyenes egyéni út jele:	2
Az íves követő út jele:	3	Az íves egyéni út jele:	4

Az íves úton haladást keringésnek is nevezhetjük, amelynek irány jobb, illetve bal lehet. A keringés két irányának megkülönböztetésére, a balra keringést indexben m jelöljük.

Mindegyik úttípus a formához való viszonya alapján lehet formatartó és formaváltó. Formatartó az út, ha megtétele közben a forma nem változik, formaváltó, ha az egyik formából a másikba vezet. A formatartó utat a forma és az út jelének összekötésével jelöljük (pl: I1˜3). Az útjel ~ indexet kap, ha az abban részt vevő táncosok nem azonos nagyságú utat vagy ívet írnak le.

A térrajz legkisebb egysége a térmotívum, amely lehet térhelyzet- és tér-mozdulatmotívum. A térhelyzetmotívum a térnek egyazon helyén álló forma vagy egyén értendő (az állás nem jelent mozdulatlanságot, csupán egy helyen maradást). A térmozdulatmotívum egyetlen tagolhatatlan út.

A térformát alul keretezett arab szám jelöli (pl: $\underline{1}$), a számozás az előfordulás sorrendjében történik. Csak akkor beszélünk térformáról, ha a forma vagy formák elrendeződése legkevesebb 1/2 ütem időtartamára állandósul. Jelölünk azonban átmeneti térformát is, ha az állandóan mozgó térrajz valamilyen tércezúra révén (éles front vagy irányváltás) szinte megállni látszik. A térformánál variáns tényező lehet a forma kiterjedése (létszámban való bővülése vagy csökkenése, mert mindig csak azonos létszámú formákat viszonyíthatunk egymáshoz) az ívnél az ív foka (1/8-7/8) stb.

A térformánál még variáns tényező a forma ún. térsík elhelyezkedése. Négy térsíkot különböztetünk meg: a frontális síkot (színpad hátterével fut párhuzamosan) a szagittális síkot (ez a színpad oldalával fut párhuzamosan) a jobb átlós síkot (amely a színpad bal hátsó és jobb első pontját köti össze) és a bal átlós síkot (amely az előbbi szimmetrikusa).

A polifon szerkesztés alapja a különböző létszámtagozódás, amely jelölése a létszámjelekkel történik. Ezekből a jelekből tudjuk meg, hány táncos képezi az illető formát vagy írja le az utat. A létszámot arab számmal jelöljük. Ha azt akarjuk kifejezni, hogy a létszámjellel megadott táncosok nem egyenként alkotnak egy-egy szólamot, hanem együtt egy formát képeznek, a létszámjelet alul ívvel keretezzük.

A részletes formai elemzést a következőképpen végeztem el: A partitúra térrajzai alapján felírtam a

kompozíció térformáit, formáit, a formatartó és formaváltó utakat és időtartamukat, a létszámtagozódásokat, megállapítottam a tánc térrajzának szólamszámát, majd a táncjelírás alapján elkülönítettem a térhelyzet és tér-mozdulatmotívumokat. Összesítettem az útirányokat, a térsíkokat, a frontirányokat, s a formákon belüli távolságokat, majd kiemeltem ezekből a leggyakrabban előforduló, domináló variációkat.
A táblázat alapján a következőket lehet megállapítani:

1.) A térformák, formák, formatartó és formaváltó utak (⌴ , I, I^1, 1)	Jele:	⌴	I	I^1	1
	Száma:	27	11	11	41
	Összes időtartama (ütemszámban)	104	164.5	30	44
	A legrövidebb és leghosszabb időtartama (ütemszámban)	½-11	½-16	½-4	½-3
2.) Domináló forma és úttípusok		I1 29,8 % II1 15 % III1 16,2 %		I1^ 3 20 % III1^ 2 12 % III3^ 3 12 %	2 26,9 % 4 ~ 28,6 % 2 ~ 23,5 %
3.) Térformák		1. A/1-7, A/98-104 2. A/9-10 3. A/13-14 4. A/17-18 5. A/21-22 6. A/24 7. A/27-28 8. A/31 9. A/33-36, B/79-80, ATV/1-4, A/73-74 10. A/39-41 11. A/43-44 12. A/47 13. A/52 14. A/53-56		15. A/59-69, B/54-55, A/91-96 16. A/72 17. B/1 18. B/2 19. B/3-12 20. B/17-22, B/66-77 21. B/24 22. B/31- 40 23. B/41-44 24. B/45-48 25. B/58-64 26. A/76 27. A/81-88	
4.) Domináló és gyakori térsíkok		1) Frontális 53,5 % 2) Egyidejűleg jobb átló és szaggitális 15 % 3) Egyidejűleg frontális, jobb és bal átló 14 %			
5.) Domináló és gyakori frontirányok		55,6 % 10,3 % 10,3 %		9,5 % 8,6 %	
6.) Domináló és gyakori útirányok		1 18 % 2 12,9 % 3 12,9 % 4 12,4 %		5 9,7 % 6 8,3 % 7 8,3 %	
7.) A helyzet és mozdulat motívumok aránya		77:71≅1:1		89:59=1.5:1	
8.) Jellegzetes létszám tagozódás		8 (21,2 %)	7 1 (16,1 %)	3 3 2 (12,3 %)	

A különböző formák száma 11, s ezek különböző variációiból felépülő térformák száma 27, azaz a tánc térrajza rendkívül gazdag, változatos. A különböző térformákat 41 féle formaváltó út köti össze, amelyekből a leggyakoribb a táncosonként eltérő nagyságú íves út (4~), ill. az egyenes egyéni út (2). A formatartó utak leggyakrabban az arcsor és a kör formájának megtartására irányulnak. A formatartó és formaváltó utak időtartama egyaránt rövid, nem haladják meg a 2-3 ütemnyi terjedelmet (4/4 ütemben értendő). A kompozícióban a helyváltoztatás másfélszer annyi (7. rovat második arányszám), mint a helyhez kötöttség, tehát a tánc térrajza nem statikus. A domináló formák között egyaránt megtalálható a sor (I1) 29,8 %, az ív (II1) 15%, és a kör (III1) 16,2 % is.

A koreográfiában több visszatérő térforma is található. Ezek a következők: 1, 9, 15, 20 térformák (kiindulóhelyzet, 1-es sugárfrontú kör, 1-es sugárfrontú félkör, 1-es sugárfrontú félkör a középen álló szólóval.) A táncra jellemző az útirányok sokfélesége (12 fajta), amelyek közül a keringés, az íves út, a jobbra és a balra haladás dominál. A domináló térsík a frontális (53,5 %), meghatározó az 1-es sugárfront (55,6 %) azaz a térrajz a frontalitást hangsúlyozza, a térformák a közönség felé nyitottak, azonban legalább ennyire fontos a táncosok (szólamok) egymáshoz való viszonya. A létszámtagozódásra a gazdag variációs lehetőségek kihasználása a jellemző.

A fenti adatokat elemezve bebizonyosodott, hogy e koreográfiában nem elegendő a tánc formai elemzéséhez a koreográfia térrajzának és motívumkincsének öncélú vizsgálata, hanem a térrajz, a motívumkincs vizsgálatát a tánc dinamikai, plasztikai ritmikai sajátságait a szólamok kapcsolatának tükrében kell értékelni.

Az elemzés során a következő sajátságokat állapítottam meg:

Dinamika:

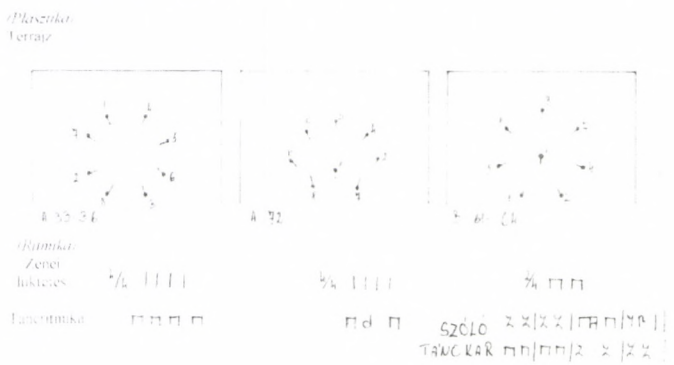
A táncfolyamat dinamikai skálája rendkívül széles, a p-tól a ff-ig terjed. A táncra jellemző a dinamikai hullámzás, amelyben a fokozódást a szólók tánca mozdítja elő. A szóló minden esetben dinamikailag erősebb táncával válik ki a karból, majd tánca erőfokának csökkenésével válik újra a kar részévé. A táncfolyamat dinamikai fokozódásával a térformák egysége (A/33-36: az „A „ zenei rész 33-36 üteme) -, vagy kontrasztja (A/53-56) is fokozódik - 2. ábra, illetve a hirtelen decrescendo az egységes térforma felbomlását eredményezi (A/97 í A/98) - 3. ábra.

A dinamikailag hullámzóan fokozódó táncfolyamat A/33-36 ütemében a tánc és a kísérő zene között ritmikai kontraszt alakul ki: a tánc nyolcados lüktetése a negyedes lüktetésű zene sodrásával való „szembeszegülésként" 21 feszültségteremtő fordulatként értelmezhető. A 4. ábra mutatja a koreográfia dinamikai csúcspontjait, amelyek az A/33-36 ütemben tehát ritmikai, az A/72 ütemben plasztikai (körforma és szólótáncos), a B/61-64 ütemben plasztikai és ritmikai kontraszttal (amely a szóló és a tánckar mozgásának éles ritmikai elhatárolódásából adódik) egyidejűleg találhatók.

2. ábra

3. ábra

A dinamikai csúcspontok (fortissimo) terrajza, zenei lüktetése, tanértmikaja



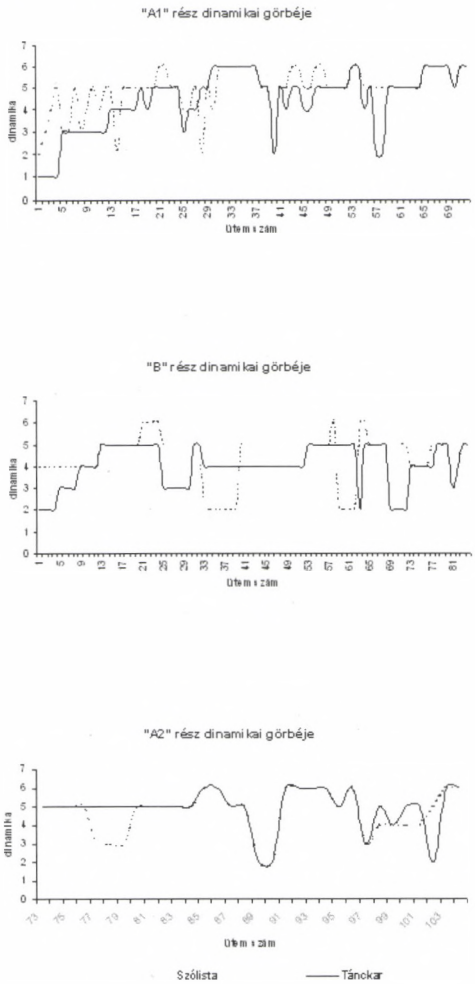
4. ábra

A kompozíció belső feszültségében tehát fontos szerepet játszik a dinamikai kontraszt, amely:

- egy motívumon belül, attacca (hirtelen) erőfok váltással (pl.: A/13-14 3. sz. táncos, ld.: 1. ábra).
- egy táncos testén belül (a láb piano - könnyed, mozgásával ellentétet képez a felsőtest, és a karok feszes állapota (pl.: A/5-6 1. sz. táncos).
- ill. a szóló és a kar táncának erőfok különbségéből adódik (pl.: B/21-32 ld: 5. ábra)

Ebből levonhatjuk azt a következtetést, hogy a koreográfia dinamikai hullámzását az unisono és a polifonia periodikus váltakozása, a szólamok egymáshoz való viszonya, ill. a motívumon belüli és a szólamok közötti dinamikai kontraszt eredményezi.

A kompozíció dinamikai hullámgörbéje az alábbi diagrammokon szemlélhető meg.



5. ábra

Az A1, B, A2 az egyes táncrészeket jelöli, amelyben az A1 72, B 80 + 4 ütemes átvezető, és az A2 32 ütemet tartalmaz.

A diagram X tengelye az ütemszámot, az Y tengelye a dinamikát ábrázolja, amelyen az

1 = pianissimo (pp)

2 = piano (p)

3 = mezzo piano (mp)

4 = mezzo forte (mf)

5 = forte (f)

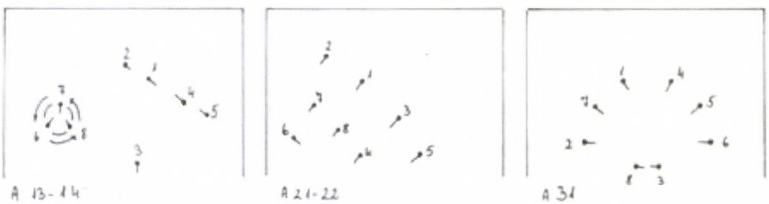
6 = fortissimo (ff) erőfokot jelenti.

A diagram alapján leolvasható a szólista és a tánckar mozgásának erőfokbeli különbsége, továbbá az, hogy az A1 részben az erőfokváltás sűrűn, a B részben ritkábban fordul elő, ill. az A2 rész 80-98. ütemében dinamika tekintetében unisono a koreográfia.

Plasztika:

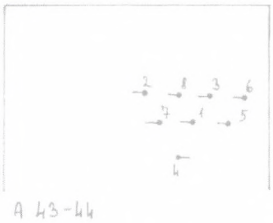
A tánc plasztikai jegyeiben elsősorban a különböző formák és ezek egymáshoz való viszonya, a formákon belül a táncosok egymáshoz való viszonya, frontiránya, ill. a tánc motivikája határozza meg.

A tánc plasztikájában a fokozódás ill. az architektonikus szerkezet a tánckar és a szólók relációjában figyelhető meg.22 A fokozódás folyamatára a 6-7. ábrán mutatok be példát. A különböző frontirányú (1. térforma: 1-es sugárfrontú kör, 2-es frontirányba álló arcsor) formákból a kompozíció kezdetén, a szólók 1-es frontiránnyal válnak ki, ekkor azonban a kar és a szólista között nincs semmilyen kapcsolat (A/13-14). Később, a kiváló szóló már a karra merőleges (A/21-22), majd a karral párhuzamosan helyezkedik el (A/31). A kar frontiránya a szólók felé irányul, de a két táncos nem a kar felé, hanem egymással szemben táncol.



6. ábra

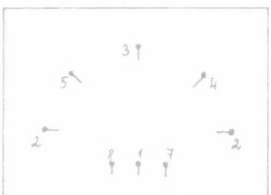
Később, a 7. ábra szerint a 43-44. ütemben, a szólista a karral már szembehelyezkedve, a karral ellentétes frontirányban táncol.



7. ábra

A kar és a szóló relációjában a továbbiakban, a „B" résztől kezdődően, az architektonikus szerkesztés figyelhető meg. Míg a tánc első, „A" részében a szólók és az egységes kar plasztikai ellentéte figyelhető meg, a második, „B" részben a szólista (a továbbiakban csak az 1.számú táncos) a karból kiválasztott táncosokkal kerül különböző kapcsolatokba:

- a 8. ábra szerint a 8. és 7. táncossal azonos frontirányban (B/3-8), majd

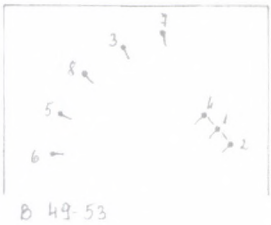


8. ábra

- az 5. táncossal ellentétes frontviszonyban (B/24) - 9. ábra,

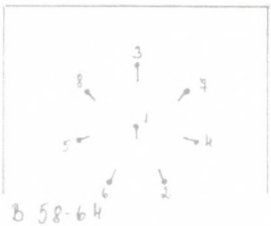
9. ábra

- majd ismét azonos frontirányban, most a 4. és 2. jelű táncossal arcsorban táncol (B/49-53) - 10. ábra,



10. ábra

- végül a szólista ismét az egységes karral kerül plasztikai kontrasztba (B/58-64) - 11. ábra.



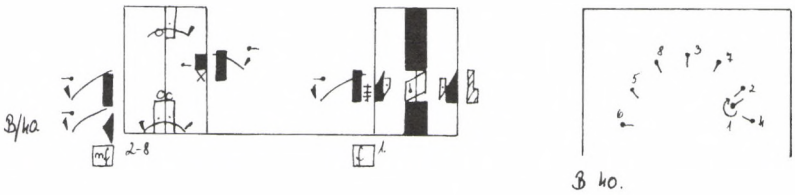
11. ábra

Jellemző a két részre tagolt tánckarral kialakított plasztikai kontraszt az A/53-56. és az A/81-88. ütemekben - 12. ábra. A kontrasztot a koreográfus mindkét esetben egységesen félkörformával oldotta fel - A/59-69, ill. A/91-96.

12. ábra

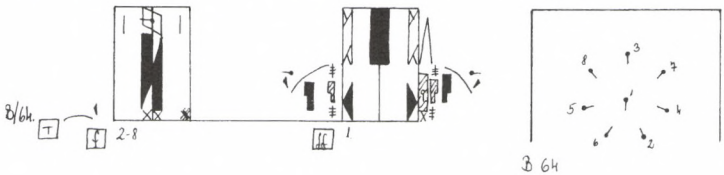
A kompozíció jellegzetessége továbbá, hogy a dinamikailag leghangsúlyosabb részek plasztikailag kör vagy félkörformánál találhatók, valamint az egységes térforma felbomlása és az attacca erőfok csökkenés együtt fordul elő. (A/97 - 3. ábra)

Kettős plasztikai ellentét figyelhető meg a B/40. és a B/64. ütemeknél. A már említett szólista-tánckar frontirány ellentéthez a táncmotívumokból adódó vertikális ellentét társul. A B/40. ütemben a szólista a kar magassági szintjéből igen magas, egész forgást magába foglaló felugrással emelkedik ki - 13. ábra.



13. ábra

A B/64. ütemben pedig, a 14. ábrában leírt szerint, a szólista felugrását ellenpontozza a kartáncosok guggolása és szukcesszív földütése. Épp e pillanatot mutatja a mellékelt 2. sz. kép is.



14. ábra

2. kép A tetőpont (Hidas György felvétele)

Ritmika:

A szólamok relációjában vizsgált ritmikai elemzés során a következőket állapítottam meg: a szóló kiválását a karból nem csak dinamikai, ill. plasztikai, hanem a ritmikai jegyek is érzékeltetik. A szólista tánca a kartáncosok negyedes mozgásától, ritmikailag aprózott motívumaival különül el, vagy a szóló augmentált negyedes ritmikájú mozgáskincse válik el a kar nyolcados mozgásától. A koreográfia dinamikai csúcspontjait a ritmikai ellentét is hangsúlyozza (A/33-36, B/61-64).

A már említett, a 14. ábrán bemutatott B/64. ütemben (szólista felugrása, tánckar földcsapása) a dinamikai csúcsponttal egyidejűleg jön létre a plasztikai (kör és szóló) és a 4. ábrán bemutatott ritmikai kontraszt (tánckar és a szólista motivikájának relációjában). Véleményem szerint a kompozíció itt éri el a tetőpontját.

VII. A TÁNC SZERKEZETE

Az eredményeket feldolgozva az alábbi következtetésekre jutottam: A kompozíció térrajzának, ritmikai, plasztikai, dinamikai sajátságainak elemzése alapján megállapítható, hogy a kompozíció zenekísérete és mozgásanyaga alapján három részre tagolódik A-B-A, lassú-gyors-lassú (visszatérő forma). A mű keretes szerkezetű, amely „kereten" belül (1-es térforma) a szólamok egymáshoz való viszonyának tekintetében rondóformát (abacada...) mutat. A rondóformában a visszatérő részt az unisono táncolás, a váltakozó részt pedig a különböző szólamok kiválása jelenti.

-A koreográfia dinamikájára annak hullámzó váltakozása a jellemző, a szólamok között (szóló és kar) dinamikai kontraszt figyelhető meg.

-A tánc plasztikai elemzése alapján megállapítottam, hogy a tánc plasztikájában a fokozás ill. az architektonikus szerkezet, az éles plasztikai kontrasztok, és azok oldása érvényesül.

-A ritmikai elemzés eredményeként megállapítható, hogy a szóló és a kar dinamikai és plasztikai kontrasztját a szólamok eltérő, gazdagon variált ritmikája is hangsúlyozza.

A táncfolyamatban három dinamikai csúcspont jelenik meg, amelyek közül az első ritmikai (A/33-36), a második plasztikai (A/72) kontrasztal párosul. A harmadik dinamikai csúcsponton (B/61-64) a ritmikai és plasztikai kontraszt egyidejűleg jelentkezik, s e ponton a koreográfia kétharmadánál éri el a kompozíció a tetőpontját.

A mű architektonikus felépítésű.

A formai elemzéssel tehát megállapíthatóvá vált, hogy a koreográfia

- aprólékosan szerkesztett, az unisono és a többszólamúság váltakozásából felépülő,
- a tánc dinamikai, plasztikai, ritmikai sajátságainak hatását tudatosan felhasználó kompozíció,

amely nem csak a hatvanas évek egyik kimagasló műve, hanem a magyar színpadi néptánc történetének egyik példaértékű koreográfiája.

JEGYZETEK:

1. Népszava. 1969. május 1.
2. Körtvélyes, 1984,5
3. Körtvélyes, 1978,17
4. Maácz, 1989,297
5. Körtvélyes 1978,47
6. Maácz 1970, 58
7. Maácz 1983, 64
8. Tímár Sándor szerint ennek tipikus példája Molnár István Dobozi csárdás c. koreográfiája (Táncművészeti Értesítő 1963.)
9. Maácz 1970,57
10. Fuchs 1983, 82-92
11. Majoros 1999, 11-20
12. Fuchs - Szilágyi 1998, 63
13. Maácz 1970, 65-66
14. Majoros 1999, 83-84
15. Tímár, 1964, 34
16. Maácz 1987, 15-16
17. Szirmai 1963, 57
18. A teljes partitúrát lásd Povázai (2001). A jelen tanulmányban helyhiány miatt a partitúrát újraközölni nem tudjuk.
19. Lányi 1965, 3-59
20. A koreográfia megtekinthető a Hagyományok Háza Martin Médiatár videotárában (SVHS 402, SVHS 16, SVHS 17), a Vasas Művészegyüttes videotárában (17, 30, 34, 70, 71, 72, 86, 89 számú kazettákon) és a Zenetudományi Intézet Filmarchívumában.
21. A jelenségre Pesovár (1995,21) hívta fel a figyelmet.
22. Vizsgáltam a szólók egymáshoz való viszonyát is, de abban figyelemre méltó szabályszerűséget nem fedeztem fel.

IRODALOMJEGYZÉK

Fuchs Lívia (1983): Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében. Tánctudományi Tanulmányok 1982-1983, 79-99.

Fuchs Lívia - Szilágyi Gábor (1998): Forog a tánc, forog... A Vasas Művészegyüttes Tánckarának története. Budapest 1-413.

Körtvélyes Géza (1979): Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben. Tánctudományi Tanulmányok 1978-1979, 11-115.

Körtvélyes Géza (1984): Hol tartanak néptánc-együtteseink? In.: Két évtized táncművészeti írásai. Magyar Táncművészek Szövetsége Budapest. 5-6.

Lányi Ágoston (1965): Együtteseink műsorából IV. Népművelési Propaganda Iroda 3-59.

Maácz László (1970): Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben. Tánctudományi Tanulmányok 1969-1970, 55-75.

Maácz László (1983): Néptáncművészet és néptáncmozgalom. In: Kaposi Edit-Pesovár Ernő (szerk), Magyar Táncművészet Corvina Kiadó, Budapest 53-108.

Maácz László (1987): Vasas emlékképek. Vasas Jubileum 1947-1987.15-17.

Maácz László (1989): Néptánc a színpadon. In Dienes Gedeon - Fuchs Lívia (szerk): A színpadi tánc története Magyarországon Budapest. 263-352.

Majoros József (1999): Szigeti Károly Emlékkönyv. Szabad Tér Kiadó, Budapest. 11-84.

Pesovár Ernő - Lányi Ágoston (1995): A magyar nép táncművészete. Magyar Művelődési Intézet, Budapest. 8-31.

Povázai Zsuzsanna (2001): Szigeti Károly Magyar verbunk c. koreográfiájának formai elemzése. Magyar Táncművészeti Főiskola, Szakdolgozat 1-123

Szentpál Mária (1966): Csoportos néptánc-koreográfiák formai elemzése. Tánctudományi Tanulmányok 1965-66, 77-114.

Szirmai Béla (1963): Szigeti Károly. Táncművészeti Értesítő 1963/3, 56-60.

Tímár Sándor (1964): Gondolatok a Vasas Központi Művészegyüttes 15 éves tánckarának bemutatója után Táncművészeti Értesítő 1964/2, 33-35.

FOLKLORISZTIKA

RATKÓ LUJZA:
NŐI SZEREPEK A MAGYAR NÉPTÁNCHAGYOMÁNYBAN

A magyar néptánc különleges helyet foglal el az európai néptánchagyományok sorában: a Kárpát-medencei etnikumkeveredés, az itteni népi kultúrák alakulásának jellegzetességei, a tánc régi és új rétegeinek sajátos ötvöződése, termékeny egymásra hatása és más tényezők következtében olyan egyedülállóan gazdag tánc- (és zenei) kultúra bontakozott ki a magyar nyelvterületen, amelyben a középkori eredetű lánc- és körtáncok együtt élnek a reneszánszra visszavezethető forgós-forgatós páros táncokkal és a XVIII-XIX. századi új stílusú csárdáshagyománnyal, s amelyet éppen ezért az archaikus vonások, a régi stílus formai, zenei és funkcionális jegyei éppúgy jellemeznek, mint az új stílus erőteljes hatása. Fennmaradt táncaink túlnyomó többsége szórakoztató funkcióban őrződött meg, de szép számmal vannak olyanok is, amelyeket rituális vagy szertartásos szerepkörben ugyancsak alkalmaztak. A mulatsági táncok közé elsősorban a különböző páros és szólisztikus táncok tartoznak, míg rituális vagy szertartásos funkcióban mindenekelőtt kör- vagy lánctáncokat találhatunk; ilyen például a nagyböjti énekes női karikázó, a menyasszony, a májusfa vagy a szentiváni tűz körültáncolása, vagy az avatási szertartás nyomait őrző körverbunkok. Ezek a táncok nemcsak formailag (kör- és láncforma), hanem funkcionálisan is az emberi civilizáció kezdeteihez, a tánc kialakulásának gyökereihez nyúlnak vissza - az archaikus és a hagyományozódásra épülő tradicionális kultúrákban ugyanis a tánc eredendően nem a világi szórakozás profán eszköze volt, hanem valamilyen szakrális, kultikus, rituális vagy mágikus cselekmény részét képezte, ilyen módon tehát mindig valamilyen önmagán túlmutató **jelentést** hordozott. Ez az eredeti funkció és jelentés a történelem folyamán a kultúra profanizálódásával párhuzamosan egyre inkább a világi szórakozás, a mulatsági szerepkör irányába tolódott el, mégis a tradicionális kultúrák alapvető konzervativizmusának, a régi megtartására és továbbéltetésére irányuló hagyományőrzésének köszönhetően évezredek távlatában is fennmaradt valamennyi a tánc alapvető szakralitásából és ritualitásából.

Az az inherens jelentés azonban, amit a tánc egykor magában rejtett, nem merül ki a puszta funkcionalitás tényében, még ha magasabb, nem a profanitás síkjához tartozó szerepkörről is van szó, hanem az a régen elhomályosult jelentésréteg is elválaszthatatlan része volt, amelyet a tánc különböző mozgás- és térformái, koreográfiai jellemzői hordoztak - azok a jellemzői, amelyek tulajdonképpen alapját és egyben feltételrendszerét alkották az adott funkciónak. A tradicionális kultúrákban ugyanis az egyes kulturális jelenségek megnyilvánulási formái és jelentései között szoros megfelelés, szigorú oksági viszony létezett; a forma már alakjánál, megjelenésénél fogva is képes és alkalmas volt az adott eszme vagy gondolat kifejezésére, tehát a legtöbb esetben jelként vagy szimbólumként funkcionált. Mivel minden jelenségnek,

köztük a táncnak is az adott szakrális, kultikus stb. cselekményhez kapcsolódó **mondanivalója** volt, ezért olyan nyelven kellett megfogalmazódniuk, amelyet mindenki megértett a hagyomány világában - ezért alkalmaztak évszázadok alatt tökéletesre csiszolódott hagyományos formákat. Ezek a tánc esetében nem feltétlenül konkrét mozgásformák vagy motívumok voltak - amelyek egyébként a különböző népek esetében akár jelentősen eltérőek is lehettek -, hanem olyan **modellek**, amelyek **mintákat** adtak az adott mondanivaló táncbeli kifejezéséhez, előírták, megszabták mozgással való megjelenítésének lehetséges elveit, módozatait.

Lássunk egy példát, amely világosabbá teszi a fentebb elmondottakat! Az óvás, a védelem eszméjének hagyományos térbeli, mozgásbeli kifejeződése a körüljárás vagy körültáncolás - s nyilván nem véletlenül: a tradicionális kultúrák analogikus-szimbolikus gondolkodásmódja ugyanis közvetlen megfelelést lát e gondolatkör és a zárt körforma között - szemléletük szerint a kör **éppen alakja révén** tökéletesen alkalmas ennek szimbolizálására, vizuális megjelenítésére. A táncolók tehát egy másutt - például a népművészet területén - is használt képi szimbólumot rajzolnak meg, megelevenítve és az adott helyzetre alkalmazva annak (egyik) inherens jelentését.[1]

A páros táncok nem feltétlenül szakrális-kultikus eredetűek, hiszen bennük már megjelenik a nemek polaritása, a férfi-nő viszony, ami mindenképp profánabb síkot képvisel, mint a földi-emberi esetlegességektől nem érintett szakralitás.[2] Ugyanakkor mivel hagyományos kultúrából sarjadtak ki, történeti alakulásuktól függetlenül szükségképpen tradicionális elvek fejeződnek ki bennük és tradicionális nyelvezeten fogalmazódnak meg. Az egyik legfontosabb ilyen alapelv, amelyik a hagyományos páros táncokban is kifejeződést kap, éppen a nemek különbözősége. A két nem közti eltérés a hagyományos kultúrákban még tisztán, eredeti, romlatlan formájában jelent meg, és az élet minden területét áthatotta: a magatartásformákban, a hagyományos férfi-női szerepekben, az öltözködésben vagy a munkamegosztásban éppúgy megnyilvánult, mint a csoportos vagy páros táncokban. A férfi és női jellemvonások sokkal kifejezettebben és élesebben elkülönülve mutatkoztak meg, mint a modern kultúrában, ahol a nemi különbségek fokozatos felszámolása, az eltérő karakterek egyre erőteljesebb összemosódása figyelhető meg. A táncok területén is tetten érhető ez a jól körvonalazható változás, hiszen a mai modern táncokban gyakorlatilag semmiféle különbség nincs már a férfi és a nő mozgása, viselkedésformái között, amelyek a hagyományos táncokban még olyan karakterisztikusan elkülönülnek: ez utóbbiakban ugyanis a férfi mozgása és magatartása, a nőhöz való viszonyulása még férfias, a nő mozgása és viselkedésmódja, a férfihoz való viszonyulása pedig nőies; sem a mozdulatok, sem a magatartásformák nem cserélhetők fel, hiszen markánsan az adott nem jellemvonásait tükrözik.[3]

Ha a tradicionális kultúrát nem modern aspektusból, hanem saját szemszögéből vizsgáljuk - vagyis

mindenekelőtt feltárjuk a lényegét és működését meghatározó tradicionális alapelveket, valamint magunkévá tesszük és alkalmazzuk a modern szemlélettől alapvetően különböző gondolkodásmódját és világlátását -, akkor lehetőségünk nyílik arra, hogy az egyes kulturális jelenségek felszíne mögött meglássuk mélyebb jelentésrétegeiket, rég elfeledett egykori mögöttes értelmüket. Ezzel a módszerrel felfejthető a hagyományos táncok régen elhomályosult szimbólumrendszere, az egyes mozdulatformák és térbeli mozgások egykori mögöttes jelentése is, amelyet a modern tudomány a maga racionális és diszkurzív módszereivel nem képes feltárni. A következőkben egy ilyen nem történeti jellegű, hanem „principiális nyomozómunkára" vállalkozunk, amelynek során a recens hagyomány alapján a nők táncban betöltött szerepére összpontosítva vizsgáljuk az egyes tánctípusok lehetséges jelentésrétegeit.

A NŐ A MAGYAR TÁNCHAGYOMÁNYBAN

A magyar tánchagyományban a nők szóló, páros és csoportos táncformákban egyaránt szerepet kaphattak.

I. Szólótánc

A szólótánc ugyan elsősorban a férfiak műfaja - gondoljunk itt a legényesekre, verbunkokra vagy a különböző eszközökkel (bottal, seprűvel, üveggel, zsebkendővel stb.) járt ügyességi táncokra -, mégis alkalmanként, mindenekelőtt a lakodalmak felszabadult légkörében a nők maguk is vállalkoztak ügyességük megmutatására elsősorban üveges tánc keretében.

II. Páros táncok

A páros táncokban a nők részvétele már jóval természetesebb, mondhatni magától értetődő, hiszen a párban való táncolásnak éppen az a lényege, hogy férfi és nő járja együtt. Mint ahogy Pesovár Ernő megfogalmazta, „a páros táncok a szerelmi líra műfaját képviselik a tánc világában". (PESOVÁR 1997a, 10.) Ez indokolja azt, hogy tipologizálásuk legfontosabb tényezőit is éppen a „táncba szőtt udvarló-szerelmi játék" eltérő karakterű megnyilvánulásai, azaz a csalogatás különböző magatartásformáinak táncos megfogalmazásai adják. Ezek, valamint bizonyos szerkezeti sajátosságok alapján a legújabb tánctörténeti kutatások a páros táncnak három alaptípusát különítik el, amelyek egyben történeti fokozatokat is jelentenek. (PESOVÁR 1997a, 10-11.)

1) A legrégibb típus az úgynevezett **küzdő karakterű páros**, amelyben a férfi-nő közti szerelmi párharcnak egy archaikus, primer formája, egymást űző változata jelenik meg. Századunkra ez a valamikor feltehetően szélesebb körben elterjedt típus elsősorban a régies jegyeket mutató felső-Tisza-vidéki pásztorság és cigányság páros botolóiban, illetve a páros cigánytáncban őrződött meg.[4] A szakirodalom szerint a páros cigánybotoló tulajdonképpen férfi és nő táncos párviadala, melyben a támadás és védekezés, üldözés és

menekülés mozzanatai stilizált formában jelennek meg: a férfi fegyverszerűen használja botját, támadóan forgatja, vágó, szúró, sújtó mozdulatokat tesz a nő felé, aki mindenféle eszköz nélkül, csupán táncával veszi fel vele a harcot, és megpróbálja a férfit kiszorítani a helyéről, átbújni a karja alatt, a háta mögé vagy az oldalába kerülve megzavarni, kicselezni, vagyis cigány terminológiával „megcsalni" ellenfelét. A tánc íratlan alapszabálya, hogy a férfi nem ütheti meg, nem érintheti botjával a nőt, még akkor sem, ha - mint ahogy több adat is említi - a tánc hevében leveri róla felpördülő szoknyáját. (Vö. PESOVÁR 1997a, 14-15.) E tánctípus kevésbé dramatikus formáit képviselik a pásztorok nővel járt botolói, a párosan járt ügyességi (kanász- vagy seprű-) táncok, valamint az eszköz nélkül járt páros cigány táncok. Ezekben a közeledés-távolodás mozzanata, a kifordulások, az egymást kerülgető, kiszorító jellegű mozdulatok még világosan utalnak a tánc küzdő karakterére, de már kevésbé támadó, inkább játékosabb formában. (PESOVÁR 1997a, 16-18.) Végül e típus legkésőbbi (feltehetően reneszánsz gyökerű), megszelídült, „civilizálódott" változatának tekinthető a már kimondottan udvarló-szerelmi karakterű **páros ugrós**, amelyben a közeledés, távolodás, kerülgetés, kipördülés mozzanatai, a kézfogás megjelenése, sőt a kézzel való játék már egyértelműen a csalogatás és nem a küzdelem eszközeiként jelennek meg. (PESOVÁR 1997a, 30-33.)

2) A reneszánsz gyökerekig visszavezethető **forgós-forgatós páros** csupán a régies tánckultúrájú Erdély területén maradt fenn. Alapvonásai a korábbi típusokban ismeretlen szoros összefogódzás, a páros forgás, valamint a nő forgatása. Legszebb, leggazdagabb változatai a kelet-mezőségi és marosszéki forgatósok, amelyeknek jellemző motívumai a nő egyik oldalról másikra való átvetése, kar alatti kiforgatása, körülvezetése, a férfi és nő egymástól való el- és visszafordulása. A tánc sajátossága más típusokkal való összevetésben, hogy a két fél a folytonos közeledés-távolodás, egymást kerülgető lendületes forgások közepette is megtartja a fogás viszonylagos zártságát, s így a pár mindig közel marad egymáshoz; külön táncolás csak egy-egy villanásnyi időre jön létre, amíg például a férfi a nő pár ütemnyi önálló forgásával egy időben eljár egy-két figurát. A tánc egyes területi altípusaiban előfordul, hogy a pár hosszasabban is elengedi egymást és a férfi többet figurázik, de ebben a momentumban már az új stílusú csárdás hatása ismerhető fel. (PESOVÁR 1997a, 49-53.)

3) A páros táncok legújabb rétegét a reformkor nemzeti romantikája idején kialakult csárdás képviseli, amelynek régiesebb formáiban még világosan tetten érhetők a régi stílusú párosok sajátosságai (Erdély, Nyugat-Magyarország), míg újabb változataiban már elsősorban a szintén új stílusú verbunk erőteljes hatása fedezhető fel (Északkelet-Magyarország). E tánctípus jellemző jegyei a lassú és gyors részre tagolódás, a kétlépéses csárdás, a zárt és nyitott fogásmódok és a külön táncolás váltogatása, a páros forgás, a csalogatós mozzanatok és az önálló figurázás váltakozó visszatérései. (PESOVÁR 1997a, 56-60.)

III. Karikázó

A szóló és páros táncok mellett a harmadik, nők által táncolt típus, amely kifejezetten női műfajnak számít a magyar (és a kelet-közép-európai) hagyományban, az énekszóra járt egynemű körtánc, a karikázó. E tánctípus archaikus voltára utal az a tény, hogy elsősorban olyan rituális vagy szertartásos funkcióban maradt fenn, mint a kora tavaszi nagyböjti karikázás, valamint a pünkösdi királyné illetve a menyasszony körültáncolása.[5] A három közül tulajdonképpen csak a karikázó tekinthető táncnak; a rendelkezésre álló kevés és hiányos adat szerint ugyanis a másik kettő rendszerint nem volt más, mint énekszóra történő egyszerű körbejárás, ami inkább a körjátékokkal és nem a körtánccal rokonítja őket - ezért itt csak a nagyböjti karikázóval foglalkozunk. A karikázót mindig serdülő és fiatal lányok járják kizárólag ének kíséretre. Csoportos tánc jellegéből és a lazább vagy szorosabb összefogódzásból következik egyöntetűsége (mindenki ugyanazt a motívumot táncolja), amely kizárja a magyar táncokra egyébként jellemző szabad improvizálást. Motívumanyaga igen egyszerű; nem is annyira a tánc, mint inkább az éneklés az elsődleges, amit az is jelez, hogy a hagyomány nem tartja igazán táncnak sem megnevezésében (lépő, futó, sergés, karéjozás, kocsikala stb.), sem alkalmazásában, hiszen fő szezonja éppen a nagyböjt tánctilalmas időszaka.

NŐI SZEREPEK A MAGYAR NÉPTÁNCHAGYOMÁNYBAN

Az egyes tánctípusokon végigtekintve a női szerepeknek három különböző fajtája látszik körvonalazódni:

I. Az ügyességi szólótáncokban és a karikázókban a nő viszonyulások nélkül, önmagában jelenik meg - tanulmányunkban azonban csak a karikázókkal foglalkozunk, mivel a nők részvételét az ügyességi szólókban másodlagosan kialakult fejleménynek tartjuk, két okból kifolyólag is. Egyfelől ezek a táncformák az európai tánctörténeti kutatások szerint az alapvetően férfi műfajnak számító fegyvertáncokra vezethetők vissza. (PESOVÁR 1997a, 20.) Ezt a recens magyar anyag is igazolja, amennyiben a női szóló előfordulása jóval ritkább, mint a férfié. A másik ok, ami szintén nézetünket látszik alátámasztani, a férfi és női karakter különbségeiben és a hagyományos paraszti magatartásformákban keresendő: e táncok magamutogató, virtuskodó, tánctudást fitogtató mutatványos jellege ugyanis meglehetősen idegen a nőkre általánosan jellemző visszafogottabb magatartástól.

II. A táncéletből már csaknem teljesen kiszorult, de tánctörténeti szempontból mégis igen jelentős küzdő karakterű párosokban a két nem egymáshoz való viszonyulásának egy sajátos táncbeli kifejeződése őrződött meg, amelynek lényege a nő egyenrangúsága a férfihoz képest. Átmeneti formáknak tartjuk e tánctípus megszelídült változatait, így a csalogatós-udvarló jellegű páros ugrást is, amelyben a laza összefogódzási

mód (egy- és kétkézfogás) és a gyakori külön táncolások miatt a nő gyakran szabadon, párja egyenrangú partnereként táncol, de mivel a tánc egészének felépítését, karakterét alapvetően mégis a férfi határozza meg, ezért bizonyos vonatkozásokban a nő egyúttal alá is van rendelve párjának.

III. A leggyakrabban előforduló típusokban, azaz a mulatsági funkciójú páros táncokban (a csárdásban és a forgós-forgatós párosokban) a nő a férfihoz viszonyítva alárendelt szerepet játszik.

I. A NŐ MINT A NŐI PRINCÍPIUM MEGTESTESÍTŐJE

A **par excellence** női műfajt a magyar tánchagyományban az énekes körtánc, a karikázó képviseli: a nyitottabb vagy szorosabb összefogódzású, hangszeres kíséret nélküli, csak énekszóra járt körtánc ugyanis kizárólag a női nemhez kapcsolódik. A férfiaknak is vannak ugyan körtáncaik (körverbunk, abroncstánc, betlehemi pásztorok körtánca stb.), de lényeges eltérésük a női körtáncokhoz viszonyítva, hogy kíséretük rendszerint nem énekszó, hanem valamilyen hangszeres zene, és mindig összefogódzás nélkül járják őket, még akkor is, ha a tánc teljesen egyöntetű (lásd körverbunkok).[6] Ezeknek az eltéréseknek a fontossága akkor válik nyilvánvalóvá, amikor megpróbáljuk kideríteni a körtáncok nemek szerinti elkülönülésének, valamint a karikázó alapvetően női jellegének okait.

Mindenekelőtt induljunk ki a kör formai jellegzetességeiből, amelyek a tradicionális kultúrákban soha nem pusztán formaiak, hanem mindig fontos tartalmi-jelentésbeli összetevői vannak, mindig valamilyen mélyebb jelentés kifejeződései. A kör sem csupán egy forma a sok közül, hanem az emberiség egyik legegyetemesebb és legősibb alapszimbóluma, amely az archaikus magaskultúrákban éppúgy jelen volt, mint kései utódaikban, az európai paraszti kultúrákban. Jelentésvilága igen összetett: a Nap és a Hold alakjának, az égitestek látszólagos körpályájának megidézésével kozmikus tartalmakat hordoz; formájának zártsága és tökéletessége folytán a harmónia, a tökéletesség, a zártság és védettség megjelenítője, s ugyanakkor az egység, egyenrangúság és egyneműség jelképe; mint önmagába visszatérő megszakítatlan vonal a mozgás és az idő periodikus ismétlődését fejezi ki, a folytonosságot, állandóságot, a tér- és időbeli végtelenséget (örökkévalóságot) idézi meg. Nem véletlen, hogy az élet számos területén helyet kapott a kör alaprajzú építményektől (városfal) és kerek viseletdaraboktól (gyűrű, karperec, öv) kezdve a mágikus vagy rituális cselekmények körülkerítő mozzanatán át (megkerülés, körüljárás, körültáncolás) a körjátékokig és a kultikus-rituális gyökerű körtáncokig. (TOKAREV 1988, I, 157-158; ELIADE 1995, III, 505-509; PÁL-ÚJVÁRI 1997, 282-284.) Másik oldalról közelítve úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy ilyen ősi és sokértelmű szimbólum előfordulása, mint a kör, soha nem esetleges és pusztán formai jellegű a tradicionális kultúrákban, hanem mindig valamilyen jelentés testesül meg benne, alkalmazása tehát minden esetben valamilyen inherens értelmet rejt magában. Jól igazolja ezt a magyar tánchagyomány is, hiszen a körtánc gyakorlatilag csak szertartásos vagy rituális szerep-

körben maradt fenn[7] - a mulatsági, szórakoztató funkciójú karikázók, körcsárdások és egyéb hangszeres erdélyi körtáncok a tánctörténeti kutatások tanúsága szerint mind másodlagosan, a páros tánc vagy szóló férfitánc hatására kialakult újabb fejlemények. (MARTIN 1979, 20-21, 240-243.)

Magától értetődőnek tűnik, mégis külön kiemelendő a körtáncok **zárt jellege** - főként annak fényében, hogy az európai, s nyomdokain haladva a magyar tánckutatás is egy kategóriába, a „lánckörtáncok" csoportjába sorolja a nyitott láncformákkal, a félköríves vagy kacskaringózó úgynevezett füzér- vagy labirintustáncokkal együtt. Ennek a csoportosításnak az alapja nyilvánvalóan egy kétségtelenül létező formai hasonlóság (köríves alakzatok, láncba való összefogódzás), amely azonban nem veszi figyelembe a különböző formák tartalmi-jelentésbeli vonatkozásait - márpedig ezek a tradicionális gondolkodás szerint mindig **elsődlegesek** a formai szempontokhoz képest.[8] Holott egy mélyebbre látó, és a tradicionális gondolkodásmódhoz közelebb álló szemlélet számára még egy formai kiindulású vizsgálat is lényeges tartalmi különbségeket tárhat fel akár a jelentéktelennek tűnő eltérések mögött is. Ebben a vonatkozásban kap jelentőséget a karikázók **zárt** formája, amelynek több fontos értelmezésbeli vonzata is van: mindenekelőtt a táncosok teljes **egyenrangúságát** és a tánc teljes **egyöntetűségét** kell kiemelnünk. Míg ugyanis a nyitott láncformákban mindig vannak kitüntetett helyek (rendszerint a sor eleje, ritkábban a sor vége) és kitüntetett táncosok (például a sor eleji táncvezető), addig a körben mindenki egyenlő, az egyes pozíciók és táncosok hierarchiája megszűnik, és ezzel együtt a magyar néptáncra jellemző szabad improvizálás is lehetetlenné válik. A karikázó ilyen módon az individuumokat, egyéniségeket **személytelenné** oldja fel: „egyetlen testté" és - az énekszó révén - „egyetlen hanggá" olvasztja össze a résztvevőket, hogy így személytelen eszközeivé tegye őket egy magasabb rituális cél elérésének, egy személyfölötti törvény érvényesülésének.[9]

Éppen ebben a személytelen kollektivitásban rejlik a karikázó női nemhez való kapcsolódásának egyik fontos oka. A magyar férfitánctól ugyanis - amely alapvetően individuális, szólisztikus és improvizatív karakterű, s amely a páros táncban is irányító szerepű - nagymértékben idegen a zárt körtáncnak ez a beolvasztó, elszemélytelenítő, az egyéni táncmódot kizáró jellege. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy a férfi körtáncokat összefogódzás nélkül járják még akkor is, ha a tánc egyébként teljesen egyöntetű. A karikázók legáltalánosabb, elöl és hátul keresztezett kézfogással kialakított fogásmódjai egyébként is olyan szoros testi közelséget eredményeznek, amely a férfiak vonatkozásában önmagában is roppant furcsán hatna. Ugyanígy az egyszólamú „karének" és a pusztán énekszóra járt monoton egyszerűségű tánc is nehezen képzelhető el férfiak előadásában - ami pedig a nők esetében teljesen természetes. Ezekben az első pillantásra lényegtelennek tűnő formai eltérésekben tehát a két nem alapvető habitusbeli különbségei fedezhetők fel.[10]

Az általános kérdések tisztázása után térjünk rá a nagyböjti karikázó konkrét vizsgálatára, amely főként a déli és az északi körtáncdialektus területén, azaz Dél-Dunántúlon és a Duna mentén Szlavóniáig és Bácskáig lenyúlóan, valamint a Felvidéken, főként a nyugati palóc falvakban volt szokásban - vagyis elterjedése gyakorlatilag az énekes női körtánc általános területi megoszlásával egyezik meg. A karikázót - mivel nem tartották valódi táncnak - a mulatságok helyett táncolták a húsvét előtti hathetes tánctilalmas időszakban. Mint azonban ezirányú kutatásaink kimutatták (RATKÓ 1997), korántsem csupán táncpótlék minőségében kapcsolódott a kora tavaszi időszakhoz, hanem elsősorban mára már elhomályosult **szimbolikája** révén, amely rejtett, de felfejthető összefüggéseket mutat az időszak egészének mélyebb jelentésével. A vizsgálat során ugyanis kiderült, hogy a nagyböjt periódusa egy önálló, egységes **szokáskört** alkot, amelyhez a karikázón kívül öt különböző játéktípus is kapcsolódik ugyancsak sajátos tér- és mozgásszimbolikája vagy eszközeinek (zöld ág, labda, kapu) jelképisége révén.[11] A szokáskör egészének jelentése az élet tavaszi megújulásával függ össze: az évről évre mindig ebben az időszakban visszatérő, mindig meghatározott helyszíneken és meghatározott résztvevők által gyakorolt karikázó és a játékok mindegyike a természet tavaszi újjászületéséről, az élet örök körforgásáról szól a maga sajátos nyelvén. Ezt támasztják alá az időszak sajátosságai (a tavaszi rügyfakadás és a nagyböjti aszkézis ellentéte), a körtánc és a játék hangsúlyozottan szabadtéri jellege, a helyszínek (a templom és feszület környéke, keresztút, híd, vízpart, faluszéli domb vagy hegy, faluközpont stb.) szakrális vagy mágikus volta, a szokás gyakorlóinak életkorbeli és nemi meghatározottsága (főként serdülő és fiatal lányok) egyaránt.[12] A szokáskör lényege a tavasz hírüladása és egyben megidézése; a tradicionális kultúrában élő ember a hagyomány analogikus-szimbolikus kifejezésmódján tavaszvárását, kikeleti örömét, a természet megújulásához való viszonyát és a tavasz emberi vonatkozásait (szerelem-párválasztás-termékenység) fogalmazta meg. E játékok révén hangolódott rá a természetben végbemenő folyamatokra, s élte át azokat közösségi szinten és személyesen egyaránt. A nagyböjti karikázó és játék rituális funkciója tehát a megidézés és ráhangolás, végső soron pedig a természet rendjébe, az élet örök körforgásába való bekapcsolás volt. S éppen ezzel magyarázható a szokáskör alapvető női jellege: ugyanis az élet megújulása és megújítása, a születés és halál soha nem szűnő ciklikus váltakozása, s ezzel szoros összefüggésben a szerelem és a termékenység eszméje jellegzetesen a női princípiumhoz kapcsolható jelentéskör.[13] Az analogikus gondolkodás szerint az élet megújítását és továbbvitelét magukban rejtő fiatal lányok, leendő anyák hivatottak arra, hogy e tavaszidéző szokást gyakorolják: ők azok, akik hiteles - és ezért a leginkább hatékony - előadói lehetnek a nagyböjti rituális célzatú játékoknak és körtáncnak. A tradicionális szemlélet számára ezért természetes az, hogy a karikázót serdülő és fiatal lányok, még gyermektelen menyecskék járják - a bennük megtestesülő, nemükhöz szorosan kötődő principiális vonások ugyanis tökéletesen megfelelnek az időszak inherens jelentéskörének. Ezzel összefüggésben válik világossá az is, hogy a másik nem részvétele miért kizárt a nagyböjti körtáncban.

II. A NŐ MINT EGYENRANGÚ FÉL

A két nem egymáshoz való viszonyulásának sajátos oldala fejeződik ki azokban a páros táncokban, amelyekben a nő és a férfi összefogódzás nélkül, szabadon táncol, s ebből következően a kettejük közti tradicionális alá- és fölérendeltség nem érvényesülhet. Ezekben a küzdő karakterű, megszelídült formáiban pedig udvarló-csalogatós jellegű táncokban (cigány- és pásztorbotoló, cigánytánc, páros ugrós) a nő a férfival egyenrangú félként vesz részt: a férfi által nem befolyásolva, szabadon járja a táncát. A nő egyenrangúsága azonban természetesen nem jelenti azt, hogy szerepköre azonos lenne a férfiéval: magatartásformáik között éppen principiális-nemi jellegzetességeik különbségeiből fakadó markáns eltérések figyelhetők meg.

A küzdő karakterű páros botolók formai szempontból a férfiak egymás ellen vívott párbajszerű botolóihoz hasonlítanak, hiszen a férfi a botot ugyanúgy fegyverszerűen kezeli, ugyanolyan mozdulatokkal táncol, mint azonos nemű ellenfelével szemben. Az a tény azonban, hogy **nővel** botol, gyökeresen megváltoztatja a tánc tartalmát, mélyebb értelmét: a tradicionális felfogás szerint ugyanis egy férfi **soha nem harcolhat** egy nővel. Ennek abszurditása mindjárt nyilvánvalóvá válik, ha a kétféle táncos párviadalt megpróbáljuk „élesben" elképzelni: míg a férfiak esetében ez teljesen természetes, és a valóságban gyakran meg is történt, hogy a tánc igazi verekedéssé fajult, addig ez magától értetődően soha nem történhetett meg a nővel járt botolók esetében - a férfi semmilyen körülmények között nem támadhatott bottal egy - amúgy is fegyvertelen! - nőre. A férfi tehát semmiképpen nem „harcol" vagy „küzd" a nővel; harcias fellépése nem a nő **ellen** irányul, hanem éppen a nő megnyerését és figyelmének felkeltését célozza! Látszólagos agresszivitása és támadó magatartása mögött ugyanis nem a küzdelem szándéka áll, hanem saját férfiasságának és erejének bizonyítása, fegyverforgató ügyességének fitogtatása rejlik; virtuskodásával próbálja a nő elismerését kivívni.[14] Táncos párviadaluk éppen ezért nem annyira a szelíd madarat űző ragadozó madár képével hozható párhuzamba - mint az a szakirodalomban általánosan elterjedt -, hanem inkább egyes madárfajok násztáncához hasonlítható, amelyben a hím erejével és félelmetességével hivalkodva igyekszik a tojó kegyeit elnyerni. A tánc támadó mozzanatainak, a bot fegyverként való kezelésének végső oka tehát mindenekelőtt szerelmi vonatkozásaiban és nem látszólagos harcszerűségében keresendő; a férfiak botolójának valódi küzdő karaktere helyett itt egy olyan „táncba szőtt, agresszív szerelmi játék"-kal állunk szemben (PESOVÁR 1997a, 15.), amelynek lényege nem a küzdelem, hanem inkább egyfajta szerelmi versengés: az udvarlásnak, a nő megnyerésének egy archaikus-elemi formája, a két nem egymáshoz való viszonyának, „örök harcának" primer kifejeződése. Ezt az értelmezést támasztják alá azok az erotikus vonatkozású adatok is, amelyek a nő szoknyájának leveréséről szólnak: a nő személye ugyanis sérthetetlen a táncban, megütése szégyent jelent a férfira nézve - a szoknya leverése azonban kivétel

ez alól a szabály alól, sőt éppen a férfi ügyességének, botkezelési virtuozitásának csúcsát jelenti. Ugyancsak emellett az értelmezés mellett szól az a szokás, hogy a férfiak párbajszerű botolóiban vagy bottal történő valódi verekedéseiben a nő alkalmanként a felek szétválasztójaként vagy az egyik fél segítőjeként szerepel: a viaskodó férfiak közé vetve magát táncával megakadályozza összecsapásukat, vagy az egyik megzavarásával segíti a másikat. (ANDRÁSFALVY 1963, 71-72.) Ezt éppen azért teheti meg, mert személye sérthetetlen, vagyis a férfi semmilyen körülmények között nem ütheti meg - márpedig ez a tény önmagában is jelzi a nővel való küzdelem képtelenségét.

E szerelmi versengés „eszköztárában" - konkrét és átvitt értelemben egyaránt - világosan megjelennek a két nem közti karakterbeli különbségek: míg ugyanis a férfi erejének, ügyességének, harciasságának fitogtatásával, és férfiasságának **par excellence** jelképével: fegyverrel lép fel a nővel szemben, addig a nő eszköz nélkül, de mégis egy tipikusan női fegyvert, a **fortélyt** alkalmazva vesz részt a táncban. Vagyis míg a férfi alapvetően agresszívebb, támadóbb habitusából következően és fizikai kondíciójának megfelelően elsősorban erejét csillogtatva kíván a párjára hatni, addig a szelídebb és passzívabb természetű, fizikailag jóval gyengébb nő a férfi erőfölényével szemben a fortély, a csel, a megtévesztés eszközét veti be: incselkedésével, a botforgatás akadályozásával, a férfi „megcsalására" irányuló zavaró megmozdulásaival megpróbálja megnehezíteni párja dolgát.[15] És noha a férfi az aktívabb fél, az ő szélesebb ívű, energikusabb mozgása a domináló, mégis aki a táncot **lényegileg** meghatározza, az a nő - hiszen mind fizikailag (körülbotolása révén), mind pedig átvitt értelemben körülötte zajlik minden: a virtuskodás az ő meg- illetve elnyerését szolgálja. A viadal kimenetele kétféle lehet: ha a nő az ügyesebb, és ki tudja játszani, meg tudja „csalni" a férfit, akkor őt tekintik nyertesnek; ha viszont erre nem képes, akkor a férfi kerül ki győztesen a versenyből.[16]

A magyar pásztorbotolókban, amelyeknek fő elterjedési területe (Felső-Tisza-vidék) megegyezik a cigánybotolókéval, a nő sokkal visszafogottabb szerepet játszik, mint a cigány változatokban. Már a férfi bottal való virtuskodása, támadó gesztusai, a nő körülbotolásának mozzanatai is kevésbé karakteresek és kizárólagosak; ezzel párhuzamosan a nő táncából már teljes mértékben hiányoznak a férfi kijátszására, „megcsalására" utaló mozzanatok, ehelyett inkább a csárdásra jellemző szerényebb, visszahúzódóbb magatartás, sőt gyakran a férfihoz való alkalmazkodás jellemzi. Vagyis a pásztorbotolóban a nő egyenrangúsága csak részlegesen és időlegesen valósul meg, sosem olyan mértékben, mint a cigány változatokban. Ennek a jelenségnek az oka lehet egyfelől az, hogy mivel a pásztorbotolók mind zenéjükben, mind motívumkincsükben az új stílusú csárdáshoz hasonultak, ezért ez a változás a magatartásformákban is megjelent, míg a cigány változatok megőrizték az archaikusabb, primerebb formákat; másfelől igen valószínűnek látszik az is, hogy a nő teljes egyenrangúsága, más táncokban ismeretlen aktivitása, rivalizáló-támadó fellépése sajátosan cigány

fejlemény - ennek valószínűségét éppen az támasztja alá, hogy a magyar paraszti kultúra nemek közti tradicionális hierarchiájától és a hagyományos női szerepektől nagymértékben idegen az efféle magatartás. Ennek a kérdésnek a tisztázása még további kutatásokat igényel.

A páros cigánytáncban a két nem egymáshoz való viszonya, s ezáltal szerepköre is módosul. A férfi már nem férfiasságát, legfeljebb tánctudását fitogtatja, és a nő is - noha a „megcsalásra" való törekvése megmarad - más szerepet tölt be, mint a botolóban. Általában ugyanis ő az aktívabb, kezdeményezőbb fél, ő az, aki nagyobb tereket bejárva körültáncolja párját, és igyekszik megzavarni figurázását vagy csapásolását, megpróbálja kimozdítani őt a helyéből, illetve a háta mögé, oldalába kerülve, karja alatt átbújva megkísérli „megcsalni" őt - a férfi tánca vele szemben inkább védekező-hárító, nem pedig támadó jellegű. (Vö. BALÁZS 1995, 106.) A cigánytáncban tehát nincs már meg a páros botoló látszólagos agresszivitása és küzdő karaktere, hanem sokkal inkább egyfajta játékos versengés érvényesül: a tánc inkább az ügyesség és a tánctudás összemérésének, semmint szerelmi párviadalnak mondható, amelyben elsősorban a nőé a kezdeményező szerep, s amelyben természetesen benne rejlik a másik nemnek való imponálás szándéka is.

A páros ugrósban ugyancsak hasonló tendencia figyelhető meg: a játékos csalogatásban rendszerint a nőnek jut a főszerep (még akkor is, ha a tánc egészének mikéntjét alapvetően a férfi határozza meg), hiszen ő az, akinek karakteréhez közelebb áll a kacérkodó, sőt esetenként akár kihívó magatartás. Ebből a táncból már teljes mértékben hiányzik minden küzdelemre vagy támadásra utaló mozzanat, sőt ezek szelídebb formája, a versenyszerűség is - ehelyett valódi szerelmi csalogatás, játékos udvarlás jellemzi. E tánctípus három formájában tehát jól nyomon követhető az a változás, ahogy a két nem táncban megfogalmazódó viszonya a férfias virtuskodástól, a virilitás elemi megnyilatkozásától a „konszolidált" széptevésig ível. Ezzel párhuzamosan a férfi dominánsabb szerepe is megszűnik, és a nő kerül előtérbe: míg ugyanis a virtuskodás mindenekelőtt a férfi sajátja, addig a csalogatás elsősorban a nő egyik jellemző tulajdonságjegye.

III. A NŐ MINT ALÁRENDELT FÉL

A magyar néptánchagyományt alapvetően az improvizatív páros és szólisztikus táncok túlsúlya, s ezzel együtt az individualisztikus előadásmód jellemzi. A motívumok teljes mértékben egyéni, szabad variálása azonban csak a szóló táncokban valósulhat meg, hiszen a páros táncokban szükségképpen alkalmazkodniuk kell egymáshoz a táncosoknak, sőt a szorosabb összefogódzású táncokban az egyik félnek irányítania kell a másikat, különben nem is jöhetne létre a tánc. Ez a meghatározó, irányító fél a magyar néptáncban a férfi - és mindig a nő az, aki követi párját, aki alkalmazkodik partneréhez.[17] A tánc menetét, a figurák egymásutánját, sőt gyakran az előadásmód mikéntjét is a férfi szabja meg: elsősorban az ő ügyességén, tánctudásán, vérmérsékletén múlik, hogy milyen lesz az adott tánc. Karja, keze erejével, egész teste húzásával érzékelteti,

hogy milyen mozgásformát szeretne táncolni, a nő pedig - aki felismeri párja szándékát, hiszen gyermekkorától fogva tanulta és gyakorolta faluja hagyományos táncait - követi irányítását: olyan figurákat táncol (például páros forgást, átvetőst, kiforgatást, körülvezetést stb.) és olyan sorrendben, amilyeneket és ahogy a férfi „diktál" neki. A nők tánctudásának, jó vagy rossz táncos voltának egyik fokmérője éppen az, hogy milyen mértékben irányíthatók, mennyire képesek párjuk vezetését követni.[18] Táncbéli alávetettségük azonban nem a férfi általi „elnyomásukat" jelenti, hanem éppen hogy önkiteljesedésüket szolgálja: hiszen a nő tánctudásának, egyéniségének kibontakoztatása a páros táncban csak a férfi irányításán keresztül, a hozzá való alkalmazkodás révén valósulhat meg. A legszebb táncfolyamatok akkor jönnek létre, amikor a két fél teljes összhangban képes együtt táncolni; ahogy a férfi éppen a nő irányítása révén mutathatja meg tudását, úgy a nő is a férfi tökéletes követése által teljesedhet ki. Egy gyenge táncospárral még a legkiválóbban táncoló nő sem tudja tudását érvényesíteni; adott esetben például kénytelen a táncfolyamat egésze alatt csupán kettes csárdást és páros forgást járni, mivel partnerétől csak ennyire telik.

A férfi irányító szerepe magától értetődően elsősorban a nő térbeli mozgatására terjed ki - azt már nem ő határozza meg (nincs is erre módja), hogy konkrétan milyen lábfigurákat táncoljon a párja; ez már a nő egyéni tánctudásától, kedvétől függ. Közvetett módon azonban a férfi gyakran mégiscsak szabályozza a nő konkrét motívumait is, mivel a párban járt figurák többségéhez meghatározott motívumok kapcsolódnak; például ha átvetőst táncolnak, akkor ugyan a férfi nem tesz mást, mint csupán egyik karjáról a másikra „dobálja" a nőt, de ezzel közvetve megszabja azt is, hogy párja milyen figurát járjon: ilyenkor ugyanis a nő mindig az adott falura jellemző, mindenki által ismert átvetős-motívumot táncolja. A nőnek tehát tulajdonképpen csak akkor van lehetősége a teljesen szabad táncolásra, amikor a páros motívumokat az egyéni figurázás váltja fel a tánc folyamatában - vagyis míg a férfihoz való viszonyulásában, hozzá kapcsolódó mozgásában mindig alkalmazkodó és meghatározott, addig önálló csak párjától független „önmozgásában" lehet. Annál érdekesebb az a jelenség, amely jól megfigyelhető például a felső-Tisza-vidéki csárdások filmre vett változataiban: nevezetesen hogy a nő alávetettsége nemegyszer olyan esetekben is érzékelhető, amikor a zártabb összefogódzást lazább kézfogás vagy külön táncolás váltja föl, s a férfi irányítása gyengébben vagy egyáltalán nem érvényesül - ilyenkor ugyanis a nő, noha a férfi az adott helyzetben nem befolyásolja mozgását, mégis gyakran figyeli és követi párja táncát úgy, hogy ügyessége és tudása szerint megpróbálja utánozni annak figuráit. (Vö. RATKÓ 1996, 238-239.)

A nők fent vázolt táncbeli alárendeltségére több síkon is található magyarázat. A praktikum oldaláról közelítve e tény legkézenfekvőbb oka az, hogy a férfi az erősebb, tehát egyszerűen fizikai erejénél fogva ő az alkalmasabb a páros táncban nélkülözhetetlen irányító szerep betöltésére. Ha nem érjük be ezzel a felszínes magyarázattal, hanem a dolgok mögé nézve mélyebben fekvő okokat is fel akarunk tárni, akkor

természetes párhuzam kínálkozik a férfi táncbeli dominanciája és a családban, faluközösségben elfoglalt helye között. A magyar népi kultúrában ugyanis hagyományosan a férfié a vezető szerep az élet minden területén: ő a családfő, az ő szava dönt mindenben, ő irányítja a család életét - s ezért természetes, hogy a táncban is ugyanez a viszonyulás valósul meg. Ez a párhuzam önmagában azonban még nem ad magyarázatot a fenti jelenségre; csupán egyazon dolog két eltérő aspektusáról, különböző területeken történő megnyilvánulásáról van szó - a valódi ok ugyanis a hagyományos kultúra mélyén, a tradicionális férfi-nő felfogásban keresendő.[19]

A tradicionális szemlélet szerint a világ egyik alappolaritása a nemek elkülönülésében nyilvánul meg: a férfi és a női princípium olyan alapvető különbségek, fundamentális ellentétpárok hordozója, amelyek egyszerre ellentetjei és ugyanakkor kiegészítői is egymásnak.[20] A férfi az emberi létformában az aktivitást és a nemzőerőt képviseli, s a különböző szimbólumrendszerekben a szelleminek: a fénnyel, éggel és a Nappal kapcsolatos szoláris erőknek a megtestesítője. Ezzel szemben a női princípiumot a passzivitás, a befogadó attitűd jellemzi, s a szellemi helyett az anyagi világhoz, a fény és a Nap helyett a sötétséghez és a Holdhoz - lunáris erőkhöz - kapcsolódik. (HOPPÁL-JANKOVICS-NAGY-SZEMADÁM 1996, 68 és 161; PÁL-ÚJVÁRI 1997, 145.) A férfinem elsőbbségére utal az is, hogy a legtöbb nép mitológiájában az első teremtett ember férfi. (TOKAREV 1988, I, 59-61.) Mindennek fényében világossá válik, hogy miért magától értetődő a páros táncokban a férfi irányítói szerepköre és a nő irányítottsága: ebben ugyanis a két nem különbségeinek olyan alapjellegzetességei fejeződnek ki, amelyek még a nemek összemosódásának, egyenjogúsításának és egyenértékűsítésének modern korában is természetesnek számítanak, s amelyeket a hagyományos nemi szerepek fokozatos felszámolása illetve felcserélődése sem tudott eltüntetni. Hogy mennyire természetes még manapság is a férfi és nő hagyományos táncbéli szerepe, azt mi sem bizonyítja jobban, mint ha megpróbáljuk felcserélni őket: ekkor ugyanis azonnal nyilvánvalóvá válik a dolog természetellenessége és abszurditása. A mozgató - és megállító - eredendő aktivitása révén csak a férfi lehet, a mozgatott - és megállított - pedig eredendő passzivitása okán csakis a nő.

Ez az alaptörvény legtökéletesebben a forgós-forgatós párosokban valósul meg, ahol a férfi tánca gyakorlatilag a nő mozgatásából áll; a Nyárád és Maros menti forgatósok például egyenesen az eszközös táncokat juttatják eszünkbe, hiszen a férfi a botolók eszközkezelési technikáját idéző módon, szinte eleven eszközként forgatja, vezeti, „dobálja" egyik oldalról a másikra a nőt. A tánchoz szükséges mozgási energia mindig a férfiból indul ki: ő ad lendületet a nő - és kettejük együttes - mozgásához; önálló, azaz nem a mozgatás körébe tartozó mozgást legfeljebb csak pillanatokra, egy-egy rövid figurázás vagy csapás erejéig végez. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a férfi önmaga által mozog, addig a nő a férfi által végzi a mozgást. Ez nyilvánul meg e tánctípus ama jellegzetességében is, hogy a férfi igen kis helyen vagy csaknem

egyhelyben táncol, miközben a nő a férfi irányításának megfelelően jóval szélesebb teret jár be, elsősorban a párja körül. A férfi ugyanis nemcsak forrása, hanem egyben tengelye is a mozgásnak: a nő mindig ehhez a tengelyhez, vagyis a férfihoz viszonyítva közeledik vagy távolodik, illetve kering körbe-körbe nemcsak a páros forgásokban és a körülvezetések során, hanem gyakran úgy is, hogy a keringés közben - kar alatti kiforgatás révén - saját tengelye körüli forgást is végez.[21]

ÖSSZEGZÉS

A recens tánctípusokon végigtekintve a nő táncban betöltött szerepének három különböző fajtája bontakozott ki előttünk. Az időben legrégebbi a tánc kialakulásának kezdeteihez nyúlik vissza: a nagyböjti körtáncban a nő rituális szerepkörben, a másik nem nélkül, principiális sajátosságait megtestesítve jelenik meg. A másik két esetben már profán keretek között és nem önmagában, hanem a férfihoz való viszonyulásban szerepel - s noha az ide tartozó táncokra már sem a ritualitás, sem a szertartásosság nem jellemző, és többségük pusztán a szórakozást szolgálja, alapvonásaikban mégis jól felismerhetők a férfi és női princípium eltérő jegyei, a két nem különbségeinek és viszonyulásának tradicionális alapformái. A tavaszt megidéző és a természet újjászületését jelképező, a tavaszi folyamatokra ráhangoló és azokba bekapcsoló nagyböjti karikázóban a női nem kizárólagos szerepe éppen a nőiség ideájának egyik fundamentális összetevőjével magyarázható, amelynek lényege az élet megújításával, a termékenységgel kapcsolatos eszmekör. A páros táncokban a nő szerepköre magától értetődően csak a férfiéval való összevetésben határozható meg. Így e táncok legarchaikusabb formáiban, az összefogódzás nélkül járt cigány- és pásztorbotolóban, a cigánytáncban és a lazább fogásmódokat alkalmazó ugrós párosban a nő a férfival egyenrangú félként, sajátos női tulajdonságjegyeit képviselve jelenik meg: jellegzetes női eszközökkel, fortéllyal, cselvetéssel, illetve csalogatással-kacérkodással lép fel a férfi hol fenyegetően virtuskodó, hol pedig szelídebben széptevő, de mindig udvarló szándékú magatartásával szemben. A régi stílusú forgós-forgatós páros táncokban és az új stílusú csárdásokban, amelyekben a nyitottabb és főként a zárt fogásmódok szükségszerűvé teszik az egyik fél fölé- és a másik alárendeltségét, mindig a nő játszik alávetett szerepet: az ő feladata, és egyben tánctudásának fokmérője az, hogy minél tökéletesebben kövesse párja irányítását. A férfi principiális eredetű mozgató és meghatározó szerepkörével szemben tehát a nő - ugyancsak nemi princípiumaiból következően - mindig csak mozgatott és alkalmazkodó lehet, ami azonban nem elnyomását jelenti, hanem táncbéli kiteljesedésének feltételét és lehetőségét teremti meg.

Vizsgálatunk általános tanulságaként végezetül megállapítható, hogy a néptánckutatásban bevett formai és funkcionális elemzések mellett egy másfajta, a tradicionális kultúrák sajátosságaira épülő megközelítési mód alkalmazása a táncnak olyan új dimenzióit és összefüggéseit képes feltárni, amelyek a megszokott nézőpontokból rejtve maradnak, s amelyek a tánc kialakulásának gyökereihez, a tér- és mozgásformák eredeti principiális jelentéséhez vezetnek el.

JEGYZETEK:

1. A körnek mint szimbólumnak természetesen ezen kívül még nagyon sokféle jelentése lehet, mint azt később látni fogjuk a karikázók kapcsán.
2. A néprajzi-antropológiai adatok szerint a rituális és szertartásos táncok világszerte egyneműek Észak-Amerikától Európán át a Távol-Keletig, azaz a rítus jellegétől függően vagy csak férfi ak, vagy csak nők táncolják. Prokosch Kurath 1986, 14.
3. Gondoljunk arra, hogy a férfiak mozgása a legtöbb nemzet táncában szélesebb ívű, erőteljesebb és feszesebb, mint a nőé, akinek mozgása alkatánál fogva, és a tradicionális női viselked normák megnyilvánulásaként sokkal lágyabb, finomabb, tartózkodóbb és visszafogottabb. Egyik legszebb példája ennek a jelenségnek a grúz tánc, amelyben a nemek eltérő karaktere tökéletesen kifejeződik a férfiak roppant harcias, energikus, kemény táncának és a nők légies kecsességű, finom mozgásának éles kontrasztjában. A magyar néptáncban kevésbé végletes, de éppilyen határozott eltérés tapasztalható a férfiak táncának feszessége, keménysége, erőteljessége és szélesebb ívű, bonyolultabb figurái, valamint a női mozgásformák visszafogottsága, puhább, finomabb előadásmódja és kisebb ívű, egyszerűbb motívumai között.
4. A magyarországi cigány tánchagyományt - a meglévő zenei, formai-motivikai különbségek ellenére - a néptánckutatás a magyar tánckultúra részének tekinti, mivel olyan archaikus tánc formákat őrzött meg, amelyek egy régebbi Kárpát-medencei tánchagyomány maradványaiként valamikor a magyarság körében is jól ismertek lehettek, s a magyar tánctípusoknak egy korábbi történeti fázisát képviselhetik - nyilvánvalóan a cigány karakternek megfelelően átalakult, sajátosan cigányos formákban és stílusban. A recens cigány táncokból természetesen csak nagyon óvatosan lehet visszakövetkeztetni a korábbi magyar táncokra, hiszen fejlődésük a magyarságétól nagymértékben idegen kulturális közegen belül ment végbe.
5. A táncmulatságok kezdetekor, a zene szüneteiben vagy a lakodalmakban járt mulatsági, szórakoztató funkciójú női körtánc másodlagosan kialakult újabb jelenség, amely az eredendően rituális jellegű tánctípus profanizálódásával jött létre.
6. Egyetlen kivétel a szigetközi (Halászi) Bertóké verbunk, amelynek kötött részét váll- vagy felkarfogással táncolják a férfiak.
7. Ilyenek a rituális szerepkörű nagyböjti - gyakran a kiszejáráshoz kapcsolódó - karikázók, a lakodalom olyan mágikus-szertartásos táncai, mint a menyasszony, az új pár, a lakodalmas ház körültáncolása vagy a hajnaltűztánc, a kalendáris szokások keretében a májusfa, a pünkösdi királyné, a szentiváni tűz körüli tánc, a betlehemes pásztorok és regösök egyszerű körtánca,

a hétfalusi csángók farsangi boricatánca, az avató jellegű bodnártánc (abroncstánc) és körverbunk, végül a halotti körtáncok. Ezek többsége már nem női, hanem vegyes vagy csak férfiak által járt körtánc. Felföldi 1987, 212-217.

8. Legutóbbi kutatásaink során egyértelműen bebizonyosodott, hogy a nagyböjti falujáró játékok láncformái, félkörös és kanyargós füzértáncai - még ha mutatnak is formai hasonlóságokat a zárt körformával - egészen más tartalmi-funkcionális sajátosságokat hordoznak, mint az ugyancsak nagyböjt idején járt karikázók. Vö. Ratkó 1997, 82-98, 106-123.

9. Mindez nem a különböző vidékeken élő konkrét karikázókra, hanem a belőlük elvonatkoztatott körtáncmodellre, pontosabban a körtánc végső alapelveire, princípiumaira vonatkozik. A konkrét karikázókban rendszerint az új versszakot vagy dallamot beéneklő, esetleg az új táncrészt, motívumot elkezdő előénekes(ek) személyében szükségképpen megjelenik egyfajta kezdeményező-irányító szerepkör, hiszen enélkül nem is jöhetne létre egyöntetű tánc. Ez a szerepkör azonban nem azonos a lánctáncot vezető táncoséval, aki a tánc valódi irányítójaként maga szabja meg mind a mozgás irányát, mind pedig motívumait. A karikázókban a beéneklés funkciója sokkal inkább a folytonosság fenntartása - vagyis nem arról van szó, hogy az énekkezdők vezetik, irányítják a nótázást és a karikázást, hanem hogy beéneklésükkel, esetleg előtáncolásukkal biztosítják a tánc folyamatosságát. Az elsőrendű tehát maga a karikázás - az „irányító", vagy inkább „fenntartó" szerepkör csak másodlagosan, a karikázásnak alárendelve, egyfajta szükségszerűségként kap helyet. Ha a legegyszerűbb, és valószínűleg legrégibb karikázótípust, az egyrészes szlavóniai rezálást nézzük, akkor azt láthatjuk, hogy az előénekes szerepe mindössze a strófák folyamatos, egymás utáni beéneklésére korlátozódik: lépést vagy táncrészt ugyanis nem kell váltani. Minél fejlettebb, gazdagabb formai szempontból egy karikázó, annál inkább szükség lehet egy ilyen „fenntartó szerepkörre", hiszen annál több táncrész, esetleg motívum zökkenőmentes elkezdését kell biztosítani.

10. A nemek szerinti elkülönülés feltételezhetően a lánckörtáncok egyik legősibb vonása, amelynek gyökerei a férfi és női nem principiális különbségeihez és e táncformák kialakulásához nyúlnak vissza. Ennek az elkülönülésnek a lényegi voltát, fontosságát jelzi az a tény, hogy e típus másodlagosan kialakult, teljes mértékben profanizálódott, mulatsági szerepkörben alkalmazott, jelentős zenei, ritmikai és motivikai gazdagodáson átesett változataiban is szívósan tovább élt: a Balkán-félszigeten, a lánckörtáncok mai hazájában ugyanis a férfiak és nők rendszerint külön láncot alkotva táncolnak, vagy ha együtt is járják a kólót, akkor is a férfiak egy csoportban elöl, a nők pedig mögöttük a sorban, a lánc végén helyezkednek el. Vö. Prokosh Kurath 1986, 14; Sachs 1937, 148; Martin 1979, 315.

11. Az öt játéktípus: vonuló-kapuzó falujáró játék, párválasztó énekes körjáték, hintázás, labdázás és páros fogócska.
12. Ezek részletes elemzését lásd Ratkó 1997.
13. Mindezek fényében kap hangsúlyozott jelentőséget a karikázók mozgása: a természet állandó megújulásának, szakadatlan körforgásának ugyanis csak a kiindulópontjához minduntalan visszatérő, ciklikus forgómozgást végző kör lehet tökéletes megidézője - a statikus kör az önmagában nyugvó teljesség, változatlan tökéletesség szimbóluma. A nagyböjti karikázónak tehát nem a körforma, hanem a körforgás a lényege.
14. Andrásfalvy Bertalan a párbajszerű táncokról értekezve a világ több pontjáról hoz párhuzamokat a „csalogató, üldöző szerelmi táncra", és ezekkel kapcsolatban megjegyzi: „...előfordul, hogy a férfi a fegyverforgatásban való jártasságának fitogtatásával, férfierényeinek és ügyességének csillogtatásával is hatni kíván párjára". (Andrásfalvy 1963, 74.)
15. Egy Bereg megyei, Jándról való adat szerint „A botolásnál többet tett az asszony, mint az ember. Elvette az elméjét sok férfinak is". Andrásfalvy 1963, 71.
16. Ennek a tánctípusnak az 1930-as évek első felében gyűjtött legkorábbi változata, a porcsalmi (Szatmár megye) botoló azzal végződik, hogy a férfi szertartásos mozdulattal a nő nyakára teszi a botot. A táncot közzétevő szerzők ebben a mozzanatban jelképes lefejezést látnak, ami mögött az emberáldozat emlékét sejtik (Lajtha-Gönyey 1937, 125) - a fentebb leírtak fényében azonban sokkal valószínűbb, hogy a férfi a nő elnyerésének tényét jelezte ilyen módon, párjának birtokbavételét fejezte ki ezzel a mozdulattal.
17. Ez a hierarchia tulajdonképpen már a táncra való felkéréskor megmutatkozik, ugyanis az íratlan szabályok szerint a felkért leány semmilyen körülmények között nem utasíthatta vissza a legényt, még akkor sem, ha az a falu legrosszabb táncosa volt, vagy netán egy fejjel kisebb volt nála. Ha mégis előfordult ilyesmi, akkor a lányt nyilvános megszégyenítéssel büntették: kimuzsikálták, vagyis seprűt nyomtak a kezébe, kizavarták vagy kitáncoltatták a bálból. A falu közössége adott esetben a büntetésnek még olyan durvább formáit is jogosnak tartotta - bár durvasága miatt el is ítélte -, mint például a pofon vagy a fenékbe rúgás. Vö. Ratkó 1996. 112-114.
18. Természetesen ezzel párhuzamosan a férfi tánctudásának is egyik lényeges összetevője az, hogy hogyan tudja irányítani párját.
19. A nemek tradicionális értelmezésével kapcsolatban lásd Evola 2000.
20. Legközismertebb megfogalmazása ennek a jin és jang szimbóluma, amely „a világ rendjének

és „a lét keletkezésében szerepet játszó két őserőnek" a jelképi ábrázolása a kínai kultúrában. Pál-Újvári 1997, 225-226.

21. Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Falvay Károly a páros táncok tradicionális kiindulású vizsgálata során a férfi „működtető", illetve a nő „működő" szerepköréről, valamint a forgatás nak és a férfi tengely-voltának jelentőségéről. Ezeken túlmenően azonban gondolatmenetének és érvrendszerének nagy részét, következtetéseinek túlnyomó többségét nem tartjuk elfogadhatónak. (Vö. Falvay 1983, 198-199, 201-202.)

IRODALOMJEGYZÉK

Andrásfalvy Bertalan 1963 Párbajszerű táncainkról. In: Ethnographia LXXIV. évf. 55-83.

Balázs Gusztáv 1995 A nagyecsedi oláh cigányok tánchagyománya. Cigány Néprajzi Tanulmányok 3. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest

Biedermann, Hans 1996 Szimbólumlexikon. Corvina, Budapest

Eliade, Mircea (szerk.) 1995 The Encyclopedia of Religion I-XVI. Macmillan, New York

Eliade, Mircea 1997 Képek és jelképek. Mérleg sorozat. Európa Könyvkiadó, Budapest

Evola, Julius 2000 A szexus metafizikája. Ur Kiadó, Budapest

Falvay Károly 1983 Rítus és tánc. In: Tánctudományi Tanulmányok 1982-1983, 163-207.

Falvay Károly 1987 Szempontok körtáncaink tartalmi és formai vizsgálatához. In: Tánctudományi Tanulmányok 1986-1987, 211-236.

Felföldi László 1987 Rituális táncok a magyar néptánchagyományban. In: Ethnographia XCVIII. évf. 2-4. sz. 207-226.

Giurchescu, Anca 1993 A táncszimbólum mint a kommunikáció eszköze. In: Martin György emlékezete. Szerk. Felföldi László. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 61-67.

Hoppál Mihály-Jankovics Marcell-Nagy András-Szemadám György 1996 Jelképtár. Helikon Kiadó, Budapest

Lajtha László-Gönyey Sándor 1937 Tánc. In: A Magyarság Néprajza IV. Budapest, 85-149.

Martin György 1979 A magyar körtánc és európai rokonsága. Akadémiai Kiadó, Budapest

Martin György 1980 A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánckultúrájában. In: Zenetudományi Dolgozatok 1980, MTA Zenetudományi Intézete, Budapest, 67-74.

Martin György-Pesovár Ernő 1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. In: Ethnographia LXIX. évf. 424-436.

Pál József-Újvári Edit (szerk.) 1997 Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Balassi Kiadó, Budapest

Pesovár Ernő 1967 A csalogatós csárdás. In: Tánctudományi Tanulmányok 1965-1966, 115-142.

Pesovár Ernő 1977a Az ugrós páros. In: Tánctudományi Tanulmányok 1976-1977, 243-262.

Pesovár Ernő 1977b Küzdő karakterű páros táncaink. In: Népi Kultúra - Népi Társadalom. A MTA Néprajzi Kutató Csoportjának Évkönyve IX. Szerk. Kósa László. Akadémiai Kiadó, Budapest, 329-355.

Pesovár Ernő 1983 A forgós-forgatós páros a történeti forrásokban és a tánchagyományban. In: Tánctudományi Tanulmányok 1982-1983, 255-285.

Pesovár Ernő 1993 Epilógus a Körtánc-monográfiához. In: Martin György emlékezete. Szerk. Felföldi László. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 33-39.

Pesovár Ernő 1997a A magyar páros táncok. Jelenlévő múlt. Planétás Kiadó, Budapest

Pesovár Ernő 1997b Rituális körtáncaink szakrális és profán vonásai. In: Tánctudományi Tanulmányok 1996-1997, 109-119.

Prokosch Kurath, Gertrud 1986 Körkép a táncetnológiáról. In: Táncetnológia. Szerk. Pesovár Ernő. Magyar Táncművészeti Szövetség, Budapest, 5-48.

Ratkó Lujza 1996 „Nem úgy van most, mint vót régen..." A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában. Sóstói Múzeumfalu Baráti Köre, Nyíregyháza-Sóstófürdő

Ratkó Lujza 1997 A nagyböjti játék- és tánchagyomány. A magyar nyelvterület nagyböjti játék- és táncanyagának értelmezése. Kandidátusi értekezés. Kézirat.

Sachs, Curt 1937 World History of the Dance. New York

Tokarev, Sz. A. (főszerk.) 1988 Mitológiai enciklopédia I-II. Gondolat, Budapest

ÓNODI BÉLA:
EGY OLTÉNIAI CĂLUŞ VIZSGÁLATA

I. A CĂLUŞRÓL ÁLTALÁBAN

A Căluş Anca Giurchescu szerint Románia egyik legősibb gyógyító, védelmező, és termékenységhozó táncos-dramatikus rítusa. A Căluş rítust előadókat Căluşariknak nevezik. A Căluşari csapat páratlan számú - hét, kilenc, tizenegy -, életkortól és családi állapottól független férfiakból áll. A csoport vezetője a vătaf, kinek korlátlan hatalma van a Căluşarik fölött. Segítői az ajutorul de vătaf, a legfontosabb ember a vătaf után, és a vătaful din coada, aki a csoport végén haladókat irányítja. Szintén nagyon fontos tagja a csapatnak a mutul, a néma. Többnyire álarcot visel, és vörösre festett fakardot hord magánál, derekához erősítve pedig vörösre festett fa fallosz lóg. Az általa előadott dramatikus játék a rítus egyik fő része.

A Căluşari csapatot egy vagy két zenész kíséri. Régebben hegedű, kobza vagy hordozható cimbalom adta a zenekíséretet, mára a kobzát kiszorítva a tangóharmonika az elterjedtebb.[1]

A Căluş rítus megemlítése, illetve a rítust előadó táncosokról, a Căluşarik-ról szóló legkorábbi feljegyzéseink egyike Dimitrie Cantemir moldvai fejedelem feljegyzése a XVIII. századból: „Az ünnepélyes alkalmakkor eljárt táncokon kívül van egy babonásabb jellegű, melyet 7-9-11 táncosból kell összeállítani. Ezeket **căluceni**-nek nevezik és évente egyszer gyűlnek össze női ruhába öltözve. Fejükre koszorút helyeznek, amelyet az üröm leveleiből fonnak,virágokkal díszítenek, hangjukat nőiesre változtatják, és hogy ne ismerhessék meg őket, arcukat letakarják fehér vászonnal. Mindnyájan meztelen kardot hordoznak kezükbe, mellyel tüstént keresztülszúrják azt a parasztot, aki le merészelné tépni arcuk leplét.

Ezt a kiváltságot egy régi szokás biztosította, úgyhogy emiatt a törvény előtt sem vádolhatták őket emberöléssel. A csapat vezetőjét **staritá**-nak mondják, a másodvezetőt **primicer**-nek: ennek a tisztje megtudni, hogy miféle tánccal akarja a starita folytatni, s titokban közli ezt táncosaival, nehogy a nép, mielőtt láthatná, már meghallja a tánc nevét. Tudniillik több száz különböző dallamuk, s ezekre járt táncuk van; közülük jó néhány annyira mesteri, hogy úgy tűnik mintha a táncosok alig érintenék a földet, hanem a levegőben szállnának.

Ily módon állandó fáradságban töltik a tíz napot, amely Jézus Krisztus mennybemenetele és pünkösd napja közé esik. Az összes városokat és falvakat táncolva, nyargalva járják be. Ez idő alatt nem alusznak, csak a templom fedele alatt, mert azt hiszik, hogy ha máshol feküdnének le, a légi boszorkányok, a **frumoasák**, azonnal megkínoznák őket. Továbbá, ha a călucenek csapata egy másikkal találkozik útjában, akkor harcolni kell egymással, és a legyőzött utat kell engedjen a győzőnek, s miután békét kötnek, kilenc éven át alá kell vetnie magát a másik csapatnak. Ha valakit az ilyen csatában megölnek, senkit sem ítélnek el, sem nem keresi a bíró, hogy ki volt a tettes. Akit egyszer felvettek egy ilyen csoportba, köteles

kilenc évig abban részt venni, ha pedig ezt elmulasztaná, azt mondják, a gonosz lélek elragadja és a frumoasák meggyötrik. A babonás nép a căluceneknek olyan erőt tulajdonít, hogy el tudják űzni az idült betegségeket. A gyógyítás ekként megy végbe: miután a beteget a földre fektetik, megkezdik táncukat és az ének bizonyos szakaszánál tetőtől talpig rendre megtapossák a földön fekvőt, végezetül fülébe suttognak bizonyos kiagyalt szavakat, és megparancsolják, hogy távozzék. Ha ezt három napon át háromszor megismétlik, a reménység legtöbbször beteljesedik, és a legnehezebb betegségek, amelyek hosszú ideig a legtapasztaltabb orvosok tudásából is gúnyt űztek, ily módon könnyűszerrel kihajthatók. Ilyen nagy ereje van a hitnek még a babonaságban is."[2]

A Căluş rítussal foglalkozó kutatók közül Giurchescu és Lloyd is részletesen kitér a Căluşarik és a román hitvilág alakjai (gonosz tündérek, női alakot öltő démonok) közötti kapcsolatra. A jelen tanulmánynak azonban ez nem témája. Pócs Éva révén a környező területekről is ismerünk a Căluşarikkal rokon csoportosulásokat. Ilyenek például a szerb és bolgár **ruszália** csoportok, amiket szintén három, hét, tizenegy férfi alkot. Bulgáriában azonban néhol nők vagy női ruhát viselő férfiak a ruszália tagjai.[3]

A Căluş rítus gyakorlásához a táncosoknak különleges fizikai erőnléttel kell rendelkezni, melyet kemény tréning és gyakorlás után érnek el. A táncok gyakorlásáról Vera Proca Ciortea A Căluş szokás Romániában című tanulmányában4 így ír: „Grigore Stan (1899-1974) a szomszédos Paduret faluban született híres Căluş táncos, miután megválasztották Vatafnak, már Pünkösd vasárnapja előtt három hónappal kiválasztotta a falu legjobb táncosait. A folyóhoz közel gyakorolták a táncot, hétköznap is, egészen sötétedésig. Stan háromszor szalasztotta föl őket a hegyre naponta és combjaikat, vádlijukat botokkal ütötte, hogy izmaik még keményebbek legyenek."

Giurchescu szerint a Căluş rítus három fő részre osztható:

I. A zászló felvonása, eskütétel

Ez jelenti a rítus kezdetét. A zászló egy fehér kendő, amibe ürömfüvet, fokhagymát, bazsalikomot helyeznek, és ezt egy rúd végére erősítik. Hitük szerint ez adja a Căluş mágikus erejét.

A vízszintes zászlóra téve kezüket esküt mondanak, melyben megfogadják, hogy teljes erővel és hittel táncolnak és a vătaf parancsait követik. Az eskü rendszerint egy a falutól félreeső „titkos" helyen van, például három út találkozásánál, víz közelében vagy keresztúton. Az eskü végén a mutul ráüt fakardjával a zászlóra, mire azt függőleges helyzetbe lendítik. Az eskü formáját tekintve több féle lehet, falvanként, csoportonként különböző. Falvay Károly5 és L. A. Lloyd tanulmányában találhatunk erre részletes példát. A Romániai Népművészeti Intézet 1958ban Barca-ban és Giurgita-ban filmre vette az ottani Căluş csapatok esküjét, amelyről Lloydnál ezt olvashatjuk:

„Először a vezető megy oda a bothoz és kézzel belevési testmagasságát (Prof. Pop szerint így számlálják

az analfabéták a csoport tagjait). A filmen a csoport néhány tagja úgy közelítette meg a botot, mintha az valami szexuális tárgy lett volna. Az eskü szövegét valami „kezdő" helyen mondják el: két hely között, határon, útkereszteződésben, folyóparton, olyan helyen, amit az emberek szerte a világon alkalmasnak találnak rituális előadásra. A filmen a Barca-i táncosok esküt tettek, ezzel a mindennapi életből átkerültek egy szent világba."6Az esküvel régebben akár háromtól kilenc évig, manapság már csak egy évre kötelezik el magukat a táncra. Ez idő alatt teljes engedelmességgel tartoznak a vătafnak. Az eskü után a csoport visszaindul a faluba.

II. A Căluş táncainak bemutatása

A Căluşarik házról-házra járva többféle táncból és a mutul által előadott némajátékból álló repertoárt adnak elő. Ez két táncciklusból és a közöttük lévő dramatikus játékból áll. A táncciklusón belül is tagozódás figyelhető meg, írja Anca Giurchescu:

- **„Marsul"** (mars): előkészítés; séta és futólépésekből áll
- **„Plimbarea"** (séta): körbensétálás és irányváltoztatások jellemzik. Több változata van pl.: Plimbarea simpla, Vonaturesc, Briul.
- **„Miscare"** (figurázó): virtuóz, gyors tempójú, egy helyben előadott tánc. Szintén több változatban táncolják, pl.: Toarna, Gusita, Floricica.

A némajáték az egyik legérdekesebb és legmulatságosabb része a rítusnak. Több változata ismert, de az eddig említett néprajzkutatók szerint legjellemzőbb az úgynevezett „halál-feltámadás" formula. Az udvarokon előadott repertoárt minden esetben a **Hora Mare** nevű körtánc zárja, amelyben mindenki részt vehet.

A Căluş lezárása, a zászló temetése

Helyszíne megegyezik az eskü helyével. A zászlót ledöntik és tartalmát a mutul szétosztja a táncosok között, majd újból a magasba lendítik és szétszaladnak alóla. A bot leesése után a táncosok ismét visszatérnek a kiindulási ponthoz és úgy üdvözlik egymást mintha rég nem találkoztak volna.7 Egymástól kérdezgetik, honnan is jött valójában a másik? A zenészek közben muzsikálni kezdenek egy olyan táncdallamot, mely a falu táncrendjéhez is tartozik. Ez a tánc Giurchescu szerint hidat képez a szakrális és nem szakrális állapot között, és célja a táncosok számára a faluközösségbe való visszailleszkedés megkönnyítése. Ezután énekelve vonulnak vissza a faluba, ahol szétoszlanak.

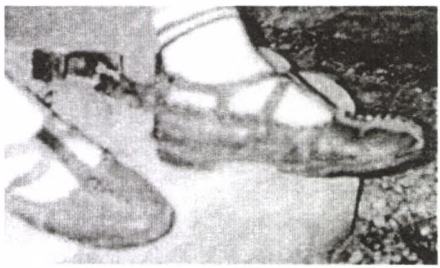
II. CĂLUŞ EGY OLTÉNIAI FALUBAN

A rítus alábbi leírásában az 1999. május 29-30-31-én Olténiában Optas Magura faluban filmre vett saját gyűjtésemre, illetve a helyiek által elmondottakra támaszkodom.

Az ünnep előtti utolsó nap a végső összpróba napja, amikor a táncosok a vătaf vezetésével összepróbálják a falu egyes udvarain másnap előadandó táncfolyamatokat és játékokat. A gyakorlásra a falu szélén lévő nagyobb füves területet jelölték ki, ahová már késő délután gyülekeznek a táncosok és a zenekar. Gyűjtésemkor a zenekar a prímáson kívül egy tangóharmonikásból és egy cimbalmosból állt.

A táncok kigyakorlására igen nagy súlyt fektetnek. A próba ideje alatt is minden táncot maximális erővel és odaadással táncolnak el. Ebben a csoport idősebb tagjai járnak az élen, példát mutatva a fiatalabbaknak.

A késő estébe nyúló próbát követően, a táncosok hazamennek, ellenőrzik viseletüket, eszközeiket, majd igyekeznek pihenni a másnapi megterhelés előtt. A Căluş viselete nem tartozik a falu ünneplő, illetve hétköznapi viseletéhez. Ezt a ruhát csak a Căluş eltáncolásához veszik fel. A viselet része a fotón bemutatott speciális sarkantyúval (pintini) ellátott bőr bocskor.



A viselet deréktól lefelé egy fehér vászonnadrágból és egy szintén speciális lábszárvédőből (fanpieri) áll. A lábszárvédőn különböző hímzések, színes bojtok és pici csörgők találhatók. A viselethez tartozik még a hímzett fehér ing. Derekukra vastag hímzett övet kötnek, melyekről díszes szalagok és zsebkendők lógnak le körbe-körbe, míg mellkasukon keresztbe elől-hátul szintén színes hímzett övet (briul) hordanak. Kezükben csípőmagasságig érő botot (cumag) tartanak, amelyre a tánc közben támaszkodnak. A leggyakoribb azonban a tánc alkalmával, az ún. tollszárfogással tartott bot (lásd kinetogram). A vătaf közlése szerint fontos, hogy a bot nem nyugodhat a vállon. A bot egyik vége egyszerűbben faragott és szalagokkal díszített. A fejükön gyöngyökkel gazdagon kivarrott, díszített kalapot hordanak, amelyekről körbe-körbe rövid gyöngysorok lógnak le, míg hátul derékig érő színes szalagokkal díszítik. Egy-egy ilyen kalap elkészítése hosszú hónapokba telik, ami az idősebb asszonyok, nagymamák feladata. A táncosok nagyon vigyáznak rá és úgy mondják, egy ilyen kalap többet ér, mint az egész viselet.

A táncosok reggel, a vătaf házánál gyülekeznek. Itt a zászlótartó, a Stegarul és a vătaf felköti a zászlót. A zászló tulajdonképpen egy hímzett kendő, melybe elmondásuk szerint diólevelet, ürömfüvet, fokhagymát és bazsalikomot tesznek és ezt egy hosszú rúdra erősítik.

A kendőben általában annyi szál fokhagyma van, ahány tagú a csoport. A csoport ezután kivonul az eskü színhelyére. Az eskü színhelyének megválasztásánál az Optas-i vătaf szerint elsődleges szempont a víz közelsége. Az eskü színhelyére a falusiak nem követhetik őket. A vătaf elmondása szerint, régebben az eskü helyét szigorúan titokban tartották, még a csoport tagjai előtt is.[8]

Az eskü helyétől jóval távolabb találkoztak az erdőben, majd a vătaf vezetésével indultak a titkos helyre. Az eskü szövegét a vătaf előre kiáltja, mire a táncosok kórusban felelik rá ugyanazt, miközben bal kezük a zászlót fogja, melynek rúdja kelet felé néz.

Az eskü szövege szerint a vătaf parancsait mindenki követi és a táncot teljes hittel és erővel eljárja az elejétől a végéig. A felvételemen elhangzott eskü szövege a következő:

- Vătaf: Esküszünk!
- Mindenki: Esküszünk!
- Vătaf: Megfogadjuk!
- Mindenki: Megfogadjuk!
- Vătaf: A Căluşt eltáncoljuk!
- Mindenki: A Căluşt eltáncoljuk!
- Vătaf: A végéig!
- Mindenki: A végéig!
- Vătaf: A vătaf parancsát meghallgatom!
- Mindenki: A vătaf parancsát meghallgatom!

A végén együtt kiáltják:

Inc-odata iar asa, hăp, hăp, hălăisa, hălăisa, s-asa, s-asa! Zii mai zii, hăi, hăi!

(Na még egyszer ugyanúgy, hăp, hăp, hălăisa, hălăisa, s-asa, s-asa! Mondd még mondd, hăi, hăi!)

A végén a Stegarul a zászlót a magasba lendíti, amelyet attól fogva állandóan függőleges helyzetben kell tartania, majd rövid táncolás után elindulnak a falu felé: - Hăp, hăp, hălăisa, hălăisa, s-asa, s-asa! kiáltásokkal.

Az eskü után az optasi táncosok beértek a faluba és a közösen megbeszélt háznál kezdik a Căluşt. Ez általában a falu egy tekintélyesebb öregjének vagy egy köztiszteletben álló személynek az udvara. Egy-egy háznál az előző napi próbán megbeszéltek szerint táncolnak. Ezen kívül előadhatnak mást is a házigazda kérésére, vagy a vătaf utasítására, annak pillanatnyi kedélyállapotától függően. Az utcákon muzsikaszóval és hangosan kiáltozva vonulnak végig. A mi esetünkben csak az első és az utolsó látogatás helyét beszélték meg konkrétan a táncosok. A szokás szerint a falusiak nyitott kapuval jelzik azt, ha fogadni kívánják a csapatot. A zárt kapuk általában fiatal házaspárokat, újonnan beköltözötteket jelentenek, akik már nem hisznek a rítus erejében. Mivel több Căluş csapat is járhat egy falun belül, az is előfordulhat azonban, hogy a másik csoportot látnák szívesebben. A vătaf elmondása szerint régebben senki sem merte volna megtagadni a Căluşárok táncával járó jótéteményt, az egész évi jó termést, egészséget.

Ha egy udvarba beérnek, a házigazda egy nagyobb kőre fokhagymát, sót, ürömfüvet tesz. Ez adja a zászlóval együtt a körülötte táncolók körének középpontját.

A táncok elnevezéseire, szerkezeti felépítésükre a későbbiekben részletesen kitérünk, azonban az udvarokon előadott rítus fontos alapelemei a következők:

- első táncciklus (Plimbarea, Miscare, Vonaturesc nevű táncokból áll)
- a mutul dramatikus játéka
- második táncciklus (Plimbarea, Miscare, Vonaturesc, Sirba)
- a Căluşt lezáró körtánc, a Hora Mare vagy más néven Hora Căluşuli.

A mutul játékainak lényege a nézők megnevettetése. Éppen ezért már külsejével, öltözködésével igyekszik vidámságot kelteni.

A csoportot kísérő mutul

A faluban több mutul is tevékenykedik, így a csapatok vezetői már előre igyekeznek megfogadni a legjobbakat. Gyakran előfordul, hogy kettő, akár három mutul is kísér egy csapatot. A mutulnak, ami magyarul némát jelent, szinte minden meg van engedve ezalatt az idő alatt. A vătaf elmondása szerint: a táncosok zavarása nélkül az első és a második táncciklus alatt a mutul felfordíthatja az udvart, elcsenhet apróbb dolgokat (pl.: tojás), ijesztgethet bárkit. A játékra, melynek ő a főszereplője, mindig az első táncciklust lezáró Vonaturesc nevű tánc végén kerül sor.

A mutul megjelenése

A mutul igyekszik mindig a legváratlanabb módon megjelenni, pl. háztetőről a tömegbe ugorva, saroglyán beszállíttatva magát, rossz biciklin bekerekezve. Mint Fügedi János 1993-as gyűjtésén az Optas Magura-ban.

Az előadott játékoknak két alapvető formulája él még ma is Optas Magura faluban.

- Halál - feltámadás játék:

Egy kijelölt táncos a kör közepére a földre hanyatt fekszik és kalapjával letakarja arcát. A mutul megérkezvén nagy hangon a párját keresi a nézők, majd a táncosok között. Odavezetik a földön fekvőhöz, akiben ráismer párjára. Tréfás módokon igyekszik párjával észrevetetni magát. A tréfák gyakran igen vaskosan obszcénok is lehetnek, fotónkon például a mutul közösülést mímel.

Kis idő után azonban rájön, hogy kedvese már nem él, és mindenféle úton-módon megpróbálja feltámasztani, sikertelenül. Ezután hívja az „orvost", aki megvizsgálván a földön fekvőt, receptet ír neki. Ha csak egy mutul van, akkor átöltözéssel egymaga játssza el a szerepeket. Miután az „orvos" sem tud segíteni, hívják a „papot", aki elbúcsúztatja a halottat, vaskos tréfákkal kigúnyolva őt. Majd füstölőt lóbálva körben jár, miközben bal kezében egy agyagkorsót lóbál, amit az artikulátlan kántálás végén a halott feje mellett a földhöz vág. Erre a halott talpra ugrik és a tánc folytatódik tovább.

Állatvásár:

A megérkező mutult egy kisebb produkció előadására kényszerítik (pl.: éneklés, táncolás), melynek jutalma egy tehén vagy ló. Az állatokat természetesen a táncosok alakítják, nagyokat ugrálva, kapálva, attól függően, hogy ló vagy tehén utánzását beszélték meg. A játékot nem mindig a vátaf vezeti le, hanem előfordul, hogy másra bízza a feladatot. A mutult végigvezetik a táncosok előtt, kiválogatva neki a legszebb teheneket, vagy lovakat, melyek közül választhat. Mindegyiket megpróbálja megfejni, jól megszorongatva a táncosok lába közét, neki azonban egyik sem felel meg.

A „fejés"

Végül a legutolsóval megelégszik, de mikor megpróbálná megfejni, az a földre tett agyagkorsóját botjával széttöri és erre a jelre indul tovább a tánc.

Optas Magura faluban ez a két fő játéktípus a jellemző, azonban az adott helyzet és a mutul találékonysága folytán könnyen előfordulhat teljesen más jellegű szórakoztató történet is. A játék végét azonban minden esetben az agyagkorsó széttörése jelzi.

Jelen tanulmányban közölt első és második táncciklus között a következő játék előadására került sor:

Voaturesc nevű tánc alatt megjelenő mutult a nézők nagy derültsége követi. Egyik karján egy üres vödröt hoz, míg a másik kezében egy botot lóbál. Az említett tánc alatt a kör közepén bohóckodik, utánozza a táncosok lépéseit. A vătaf a mutul megjelenése után igyekszik hamar befejezni a táncot, hogy minél hamarabb sor kerüljön a játékra. A tánc befejezése után a csoport egyik tagja, aki nem mindig a vătaf, beszélgetésbe elegyedik a mutullal. A lejegyzésre használt felvételen a játék előzménye nem érthető, de az ünnep alatt előadott játékok alapján a mutulnak valamilyen produkcióval, pl.: éneklés, táncolás kell a közönség előtt szerepelni, minek jutalma egy tehén.

A párbeszéd két szereplője: mutul (M) és Vasilie nevű táncos (V):

V: - Gyere, adok neked valamit. Adok egy tehenet.

M: - De olyat adj, amelyiknek jó sok teje van.

V: - Tudsz te fejni, te marha? Hát, meg kell húzni a tőgyét, te. Na gyere, ülj le ide!

M: - Jó, jó leülök! - leül a földre.

V: - Sorakozó! - kiáltja a táncosoknak, akik most mind tehenet játszanak.

Na, nézd meg! Itt vannak hát, s még van három borjú is. Sorra vesszük mindeniket. Idehívod, megpróbálod, megkóstolod a tejét és amelyik tetszik, azt neked adom, azért, mert ilyen jól szerepeltél.

M: - Jó, megkóstolom a tejét.

V: - Figyelj, itt egy fiatal - mutat az egyik táncosra. Jól nézd meg, és próbáld megfejni. Ott hátul keresd a tőgyét, de vigyázz, mert jó nagy van neki.

M: - Á, ez nem kell - közben a táncos lába közt matat. - Hát neve van-e?

V: - Van, hát! Felfordulkának hívják.

M: - Na, ez nem kell.

Odamennek egy másik táncoshoz.

M: - Elég jámbor ahhoz, hogy leüljek melléje?

V: - Leülhetsz, sőt még meg is hempergőzhetsz a lába alatt. De kellene neked valami, amivel leírod, hogy melyik tehén milyen, s azután majd el tudod dönteni. Mert ezeknek van nevük, koruk, betegségeik, amivel kezelve voltak. Nem olyanok, mint te.

M: - De hát nincs semmim.

V: - Odaadom a tollamat (odaadja a táncban használt botját, amit a mutul a vödrébe tesz.) - Gyere nézd meg ezt, de ha ez sem tetszik, mehetsz vissza oda, ahonnan jöttél! - ismét másik táncoshoz mennek.

M: - Ennek hosszú a farka.

Ismét tovább nézelődnek.

V: - Nézd csak meg ezt. Ez az én szépségem. Nézd, milyen szép magas.

M: - Ennek is jó hosszú a farka. Lelóg egészen a földig.

V: - Hó, kislány, hó! - próbálja megfogni a fickándozó táncost, amíg a mutul a lába között markolászik.

M: - Van-e tőgye?

V: - Van, te! Jó csöcse van.

Ismét tovább állnak egy másikhoz.

V: - Na, nézd meg! Itt egy idősebb. Olyan sok teje van, hogy alig bír járni tőle.

M: - Fogai vannak?

V: - Keresd meg! Ha nincs, add oda a tiedet.

Itt a tehenet alakító táncos tulajdonságait, hibáit hozzák elő, mivel a táncosnak erősen hiányos a fogazata. A tehén tulajdonságaiként hozva fel ezeket.

M: - Hát, jó, jó, de nekem sincs fogam!

V: - Nincs? Hát, van itt neked ismerősöd, ő majd tesz neked olyat, amilyet elképzelni sem tudsz. Közben a falu fogorvosnőjét szólongatja, aki ott van a nézők között, de nem reagál a viccre.

M: - Jaj, ennek három csöcse van - közben ezt a táncost is jól megtapogatja. V: Látod, hogy hagyja magát, és teje is van bőven.

M: - Van neki,tényleg. Megint tovább nézelődnek.

V: - Na gyere! Mutatok neked egy bikaborjút. Ha erre van szükséged .(a táncos ugrál, kapál a lábá val, utánozva a bikát.)

M: - Ez nagyon rúgós, eleven és csúnyán néz rám.

V: - Hát, szedd össze magad egy kicsit. Igazítsd meg a nyakkendődet és csináltass szép fogakat. Nem csoda, hogy csúnyán néz szegény.

Elballagnak az utolsó táncoshoz.

V: - Tedd le a vödrödet és nézd meg ezt is!

M: - Hát ennek mi a neve?

V: - Szelídecske. Na, ülj le, hogy a fene essen abba a nevetséges pofádba!

A mutul leül és elkezdi „fejni" a tehenet. A tréfamester biztatja, ám ekkor a tehén „felrúgja" a tejes-köcsögöt, azaz a táncos a lába között lévő cserépkorsót botjával széttöri. A széttörés pillanatában szólal meg a vătaf vezényszava és rögtön kezdődik a második táncciklus.

Ez már egy kicsit hosszabb, mint a játék előtti tánc és néhány új tánccal is kibővül. Miután ennek vége, a táncosok bedobják botjaikat a kör közepére és a zenészek a Hora Mare dallamát kezdik játszani. Ez a tánc a Căluş végét jelenti.

A Căluşt lezáró Hora Mare

Ilyenkor mindenki beállhat a háziak közül a körbe és a táncosokkal együtt járják a Hora Mare-t. A kisebb gyermekeket a táncosok karjára ültetik, vagy a földre teszik, még akkor is, ha a gyermekek az ijedségtől hangos sírásra fakadnak. A táncosok lábukat háromszor a gyermek felett átemelve megóvják őket a rontástól, a gonosz tündérektől és egészséget biztosítanak nekik egész évben.

A Hora Mare-val a Căluş az udvarban befejeződött. Azonban még meg kell említenünk a csapat legkiválóbb táncosai által előadott virtuóz szólókat. Ezek nincsenek előre megbeszélve, így szintén a vătaf hangulatától függ, hogy kedveskednek-e vele a házigazdának és a nézelődőknek. A betanult figurákat, sorozatokat felbontva, teljesen szabadon improvizálnak a táncosok a mindenki által ismert és a saját egyéni tánckészletükből. A táncosok közül csak kevesen vannak birtokába olyan szintű tánctudásnak, hogy a zenekar előtt egyedül merjenek táncolni. Ez nem is csoda, hiszen a szólók mindegyike nagy virtuozitásról és óriási technikai felkészültségről tesz tanúbizonyságot, mindezeket olyan könnyedén előadva, hogy a néző úgy érzi, mintha a táncos a levegőben járná a táncát.

Szólót táncoló Căluşari

Természetesen csak a tapasztalt táncosok vállalkozhatnak egy-egy szóló eltáncolására, mivel az ügyetlenkedő nagy szégyent hozhat a csoportra és nem utolsósorban magára is. A Căluş befejeztével a táncosokat étellel-itallal kínálják, majd a megvendégelés után a menet tovább indul. Így járnak házról-házra egész álló nap.

Útjuk során azonban történhetnek előre nem látható események is. Ha kedvük szottyan, az úton haladó autókat is megállítják. Ha másképpen nem megy, a mutul az autó motorháztetejére ugorva bírja megállásra a vezetőt. Ilyenkor az autó utasainak eljárnak egy rövid táncot. Az utazók szívesen nézik végig a táncokat, esetleg némi kis pénzjutalommal is hozzájárulva a táncosok esti mulatozásához.

Autót megállító Căluş csoport

A csoport tagjainak elmondása alapján útjuk során találkozhatnak idegen vagy saját falubeli másik Căluş csapattal is. Ilyenkor a csapatok és a legjobb táncosaik versenyt táncolnak, hogy így döntsék el, melyik csapat a jobb, és az mehet tovább, míg a másiknak ki kell térnie előlük. A döntést a nézőkre bízzák, azonban az ő véleményükkel a vesztes rendszerint nem ért egyet, így a versenyek mindig verekedésekbe torkollanak mind a mai napig.

A Căluş végét jelentő szertartásból már csak annyi maradt Optas-ban, hogy az utolsó udvaron, ahol táncolnak, elmondják az eskü szövegét és a zászlót ledöntve lezárják a Căluşt.

III. A GYŰJTÖTT CĂLUŞ TÁNCAI

Gyűjtésem során a rítus alatti táncok Optas Magura faluban három nagy csoportra oszthatók: Plimbarea-k, Miscarea-k és Körtáncok.

1. Plimbarea - Séta

A plimbarea jellemzője a folyamatos körben haladás, a vătaf utasítására végzett irányváltásokkal. A váltások módja és helye a táncban a vătaf pillanatnyi kedélyállapotától függ, ezért a táncosoknak folyamatosan figyelniük kell vezetőjükre.

Optasban az alábbi Plimbarea-k találhatók:

- Primbarea simpla - jellemzője: bővülő irányváltások (lásd kinetogram Plimbarea Simpla: 1/1 a_1, 1/2 a_2, 1/3 a_3)
- Plimbarea doubla: több fajta irányváltást alkalmaznak, de azok azonosan ismétlődnek (lásd kinetogram Plimbarea Doubla: 1/2, 1/3, 1/4, 1/5 b)
- Vonaturesc: egy alaplépés táncolása és egy zárómotívum a tánc végén
- Briul

2. Miscarea - Figurás, figurázó

Kötött szerkezetű táncok, melyeket körben (kis létszám esetén, mint a gyűjtéskor, félkörben) a kör középpontja, azaz a zászló felé fordulva járnak. Jellemzője a gyors tempó és a különböző toppantásokból, dobbantásokból és sarok összeütésekből adódó virtuóz ritmika.

Az általam gyűjtött miscarea-k: Vartelnita, Festevalul, Padurea, Toarna, Miscarea lui Maxim, Gusita, Gherghita, Maldareanca. Egy-egy miscarea szerkezetileg öt, esetenként variálható részből áll, eltekintve az egyéni táncolási módok adta különbségektől.

A) Bekezdő figura: több változata van, amelyeket a vătaf utasítása határoz meg (lásd kinetogram Vartelnita: 1/1 a, Toarna: 1/1 a1). A bekezdő figurát mindig négyszer ismétlik azonosan.

B) Második vagy alapfigura: csak egyéni változatai vannak. Szintén négyszer ismétlik meg a motívumot. Ez a motívum nagyon sok bővített és más figura alapját képezi (lásd kinetogram Vartelnita: 1/2 b, Toarna: 1/1 b).

C) Bővített figura: szintén csak egyéni változatai fordulnak elő. Egy Miscareaban kétszer ismétlődik (lásd kinetogram Vartelnita: 1/2 c, Toarna: 1/2 c).

D) Fő motívum: ez a figura minden egyes Miscarea-ban más és más, ugyanis ez különbözteti meg őket egymástól és a Miscarea-k elnevezései is ezt a figurát jelentik. Csak egyszer táncolják, ismétlés nélkül. Időtartamuk teljesen változó (lásd kinetogram Vartelnita: 1/3, 1/4 D, Toarna: 1/3 F).

E) Lezáró figura: a Miscarea-t lezáró motívum, mely több féle variációban létezik. A lezárókban nincsenek egyéni változatok. Minden Miscarea-nak külön lezárója van. Ezek lehetnek egyformák is a különböző Miscarea-k végén (lásd kinetogram Vartelnita: 1/4 E, Toarna: 1/3 E).

A Miscarea-k szerkezeti vázlata:

(Három táncfolyamat alapján, melyekből kettő megtalálható a kinetográfiai lejegyzésben.)

	Bekezdő figura 4x	Második v. alapfigura 4x	Bővített figura 2x	Fő motívum	Lezáró figura
Vartelnita	a	b	c	d	e
Toarna	a1	b	c	f	e1
Padurea	a	b	c	g	e2

A miscarea-k mindegyike más-más hosszúságú a fő motívumok eltérő hosszúsága miatt. Előfordul, hogy a lezáró figura nem a zenei sor végére esik, hanem eltolódik. A prímás a vătaf táncbefejezést jelző utasítására a táncosokkal együtt zárja le a miscarea-t, dallam és sorszerkezettől függetlenül. Egy-egy

miscarea-nak is vannak változatai, pl.: Toarna, Padurea. Ezeknek háromféle variációja van, melyeket a bekezdő és lezáró motívumok változatai adnak meg.

Toarna	a1	b	c	f	e1
Toarna simpla	a	b	c	f	e1
Toarna doubla	a1	b	c	f	e3

3. Körtáncok

A legfontosabb körtánc a Hora Mare, azaz a Nagy Hóra, amit az udvarokon járt Căluş lezárásaként táncolnak. A Căluş lezárását követően a vendéglátás alatt táncolhatnak még olyan körtáncokat is, melyek a falu táncanyagában is szerepelnek. Ezekbe a nézők is beállhatnak korra, nemre való tekintet nélkül. Ilyenek pl.: Sarba dreapta, Sarba la bataie, Salta. A Hora Mare alaplépése a kétlépéses csárdás, de jobbra többet haladnak enyhén rézsút lépve (ld. kinetogram), mely a kör nagyon finom pulzáló mozgását eredményezi. A Hora Mare alatt lehetőség van hosszabb rigmusok kiáltására is.

Ezúton szeretnék köszönetet mondani a tanulmány létrehozásában segítőknek:
- Elsősorban Florica Turuianu optas-i vătafnak, és az összes többi Căluş táncosnak, akik ezt a hagyományt életben tartják, és megértésében segíteni igyekeztek.

Tot pe loc, pe loc, pe loc,	Egy helybe, itt, itt,
Sa rasara busuioc	Érezzük az üröm illatát
Astai hora, horelor	Ez a hórák hórája
Hora calusarilor	A kalusárok hórája
Astai hora romineasca	Ez egy román hóra
Hora cea calusareasca.	Ez a kalusár hóra.

- Fügedi Jánosnak, kinek filmfelvételén először láthattam ezt a táncot, és aki a tanulmány létrehozásában mindvégig segített.

- Táncos barátaimnak - Csaba Zsolt, Galát Péter, Lőrincz Hortenzia -, kik a filmezés során mindvégig segítségemre voltak.

- Salamon Beáta népzenésznek, a Căluş dallampéldáinak lejegyzéséért.

- Lukovics Attila barátomnak az angol szövegek magyarra fordításáért.

- A Magyar Állami Népi Együttesnek, aki anyagi támogatásával biztosította gyűjtő utamat.

Jegyzetek:

1 Giurchescu 1995, 35-37

2 Cantemir 1973, 187

3 Pócs Éva 1989, 104-106

4 Dance Studies Vol. 3., 1978/9

5 Falvay 1984-85

6 Lloyd 1978, 46-49

7 Giurchescu 1955; 35-37

8 Az esküről - melyet már csak ottlétünk miatt adtak elő - videófelvételt készítettünk.

IRODALOMJEGYZÉK

Cantemir, Dimitrie: Moldva leírása. Kriterion, Bukarest, 1973

Pócs Éva: Tündérek, démonok, boszorkányok. Budapest, 1989

Lloyd, A. L.: A calus rítusa. Folk Music Journal, 1978/4

Falvay Károly: A román kaluser táncok tartalmi és funkcionális vizsgálata. Tánctudományi Tanulmányok 1984-85, Budapest, 1985

Ciortea, Vera Proca: The "Calus custom" in Rumania. Dance Studies Vol. 3., 1978/9

Giurchescu,Anca - Bloland, Sunni: Romaraian Traditional Dance.Wild Flower Press, Mile Valley, CA, 1995

Kinetográfai lejegyzések és kottapéldák

A következőkben egy teljes Căluş leírását adom meg. Az első táncciklust I., a másodikat II. jelzettel láttam el.

Az első táncciklus táncai: Plimbarea Simpla, Vartelnita, Vonaturesc

A második táncciklus táncai: Plimbarea Doubla, Toarna, Hora Mare

Gyűjtés helye, ideje: 1999. május 30. Optas Magura, Olténia, Románia Marinescu Bebe házának udvara

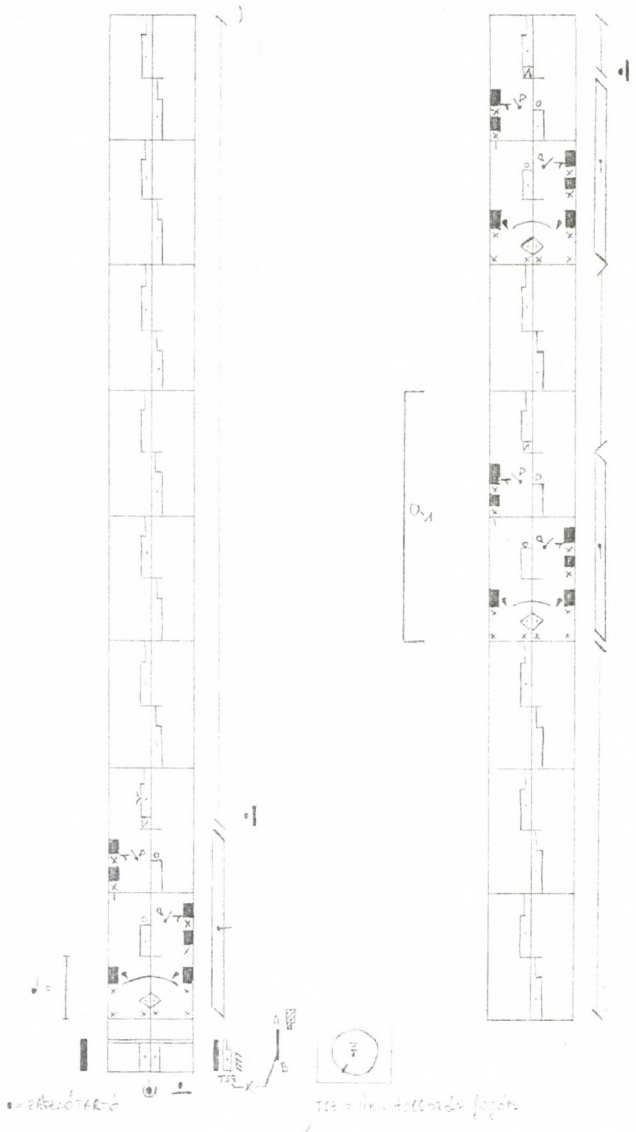
Gyűjtők neve: Lőrincz Hortenzia, Galát Péter, Csaba Zsolt, Ónodi Béla

Táncosok neve: Florica Turuianu, Daniel Turuianu, Marin Scarlat, Vasilie Pirciu, Ion Cocosila, Constantin Vancea

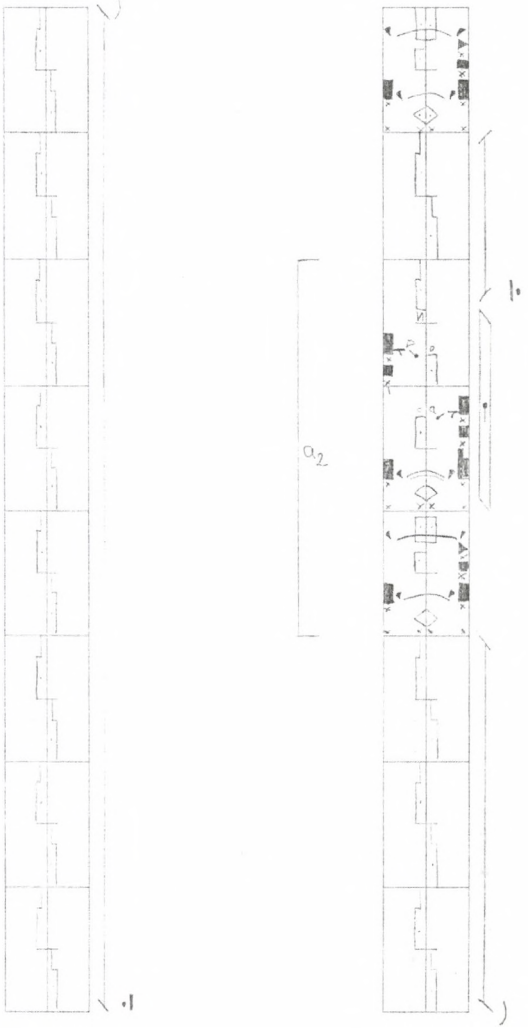
A lejegyzett kottapéldák nem a közölt táncfolyamatok zenei mennyiségei, csupán szemléltető jellegűek.

A zene és a tánc kapcsolatának vizsgálata további kutatások feladata.

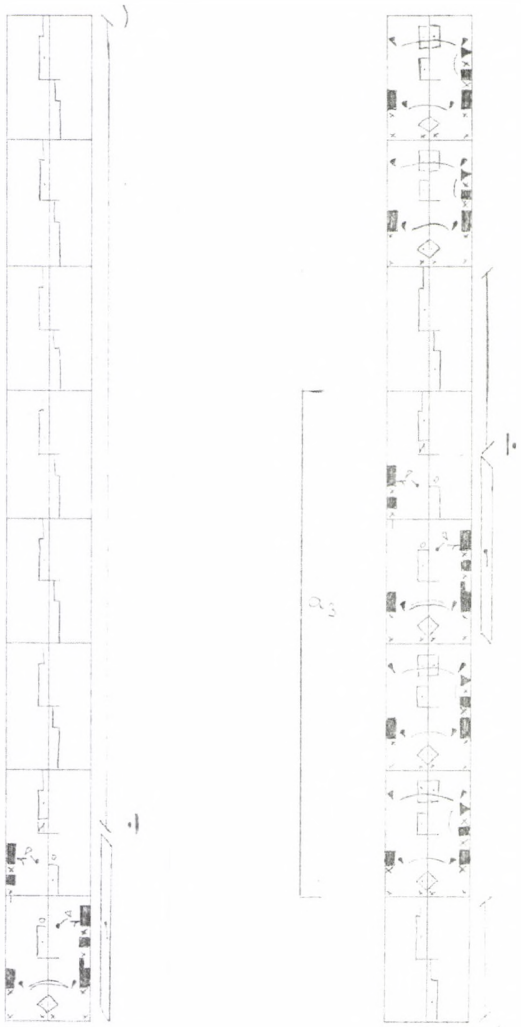
PLIMBAREA SIMPLA 1/1



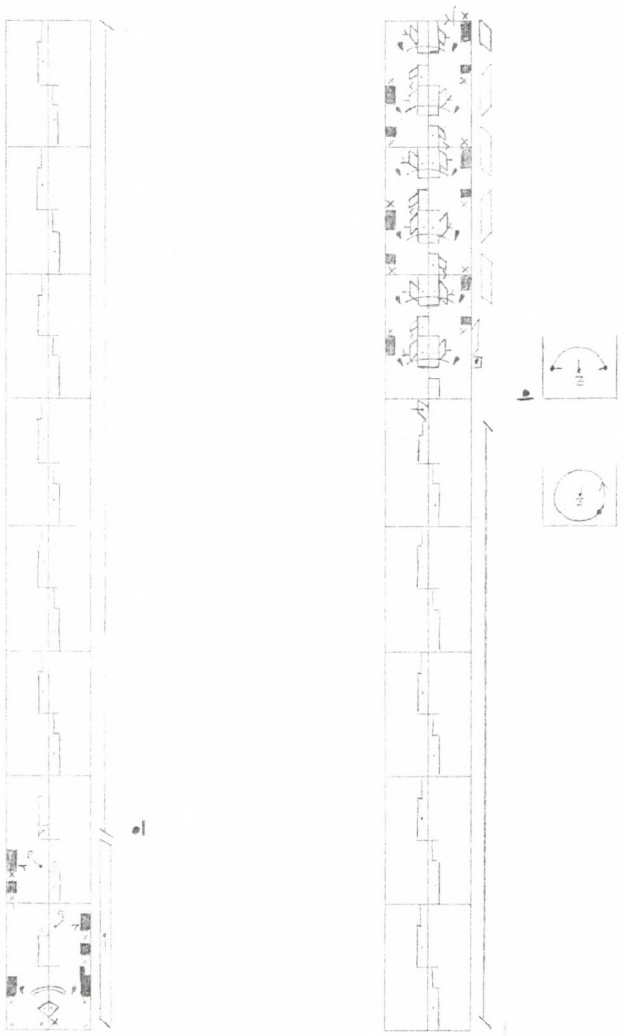
PLIMBAREA SIMPLA 1/2



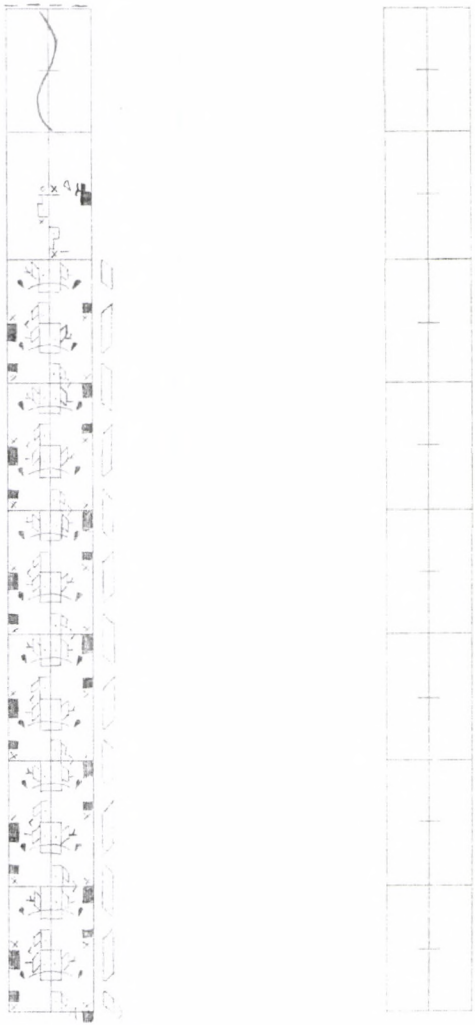
PLIMBAREA SIMPLA 1/3



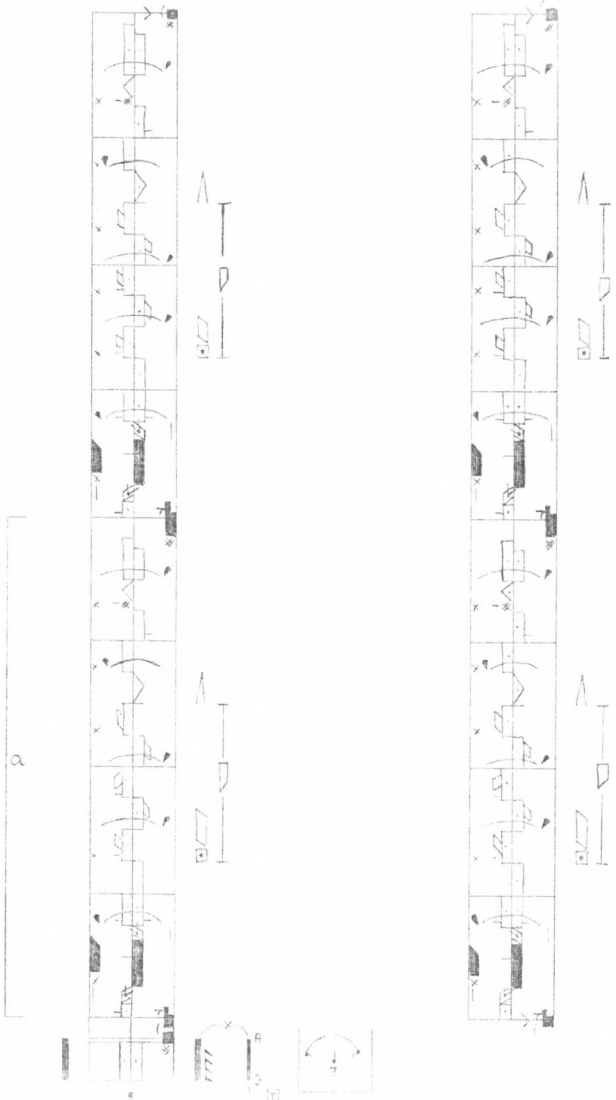
PLIMBAREA SIMPLA 1/4



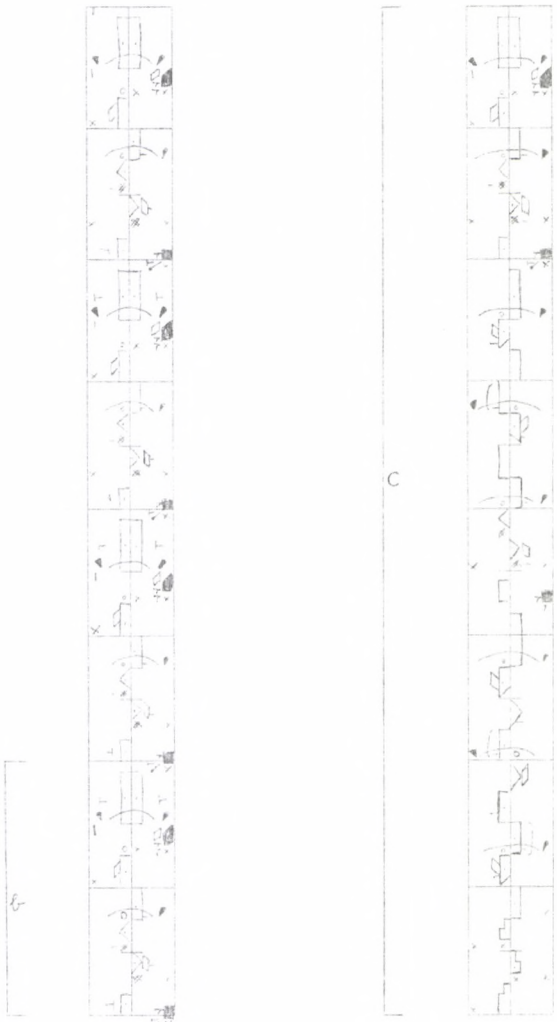
PLIMBAREA SIMPLA 1/5



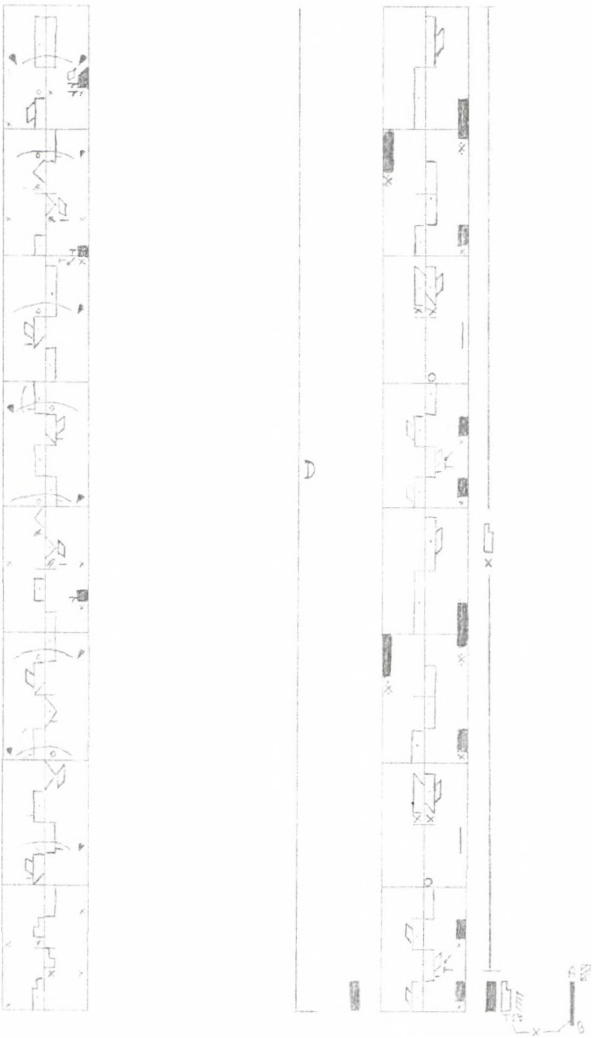
VARTELNITA 1/1



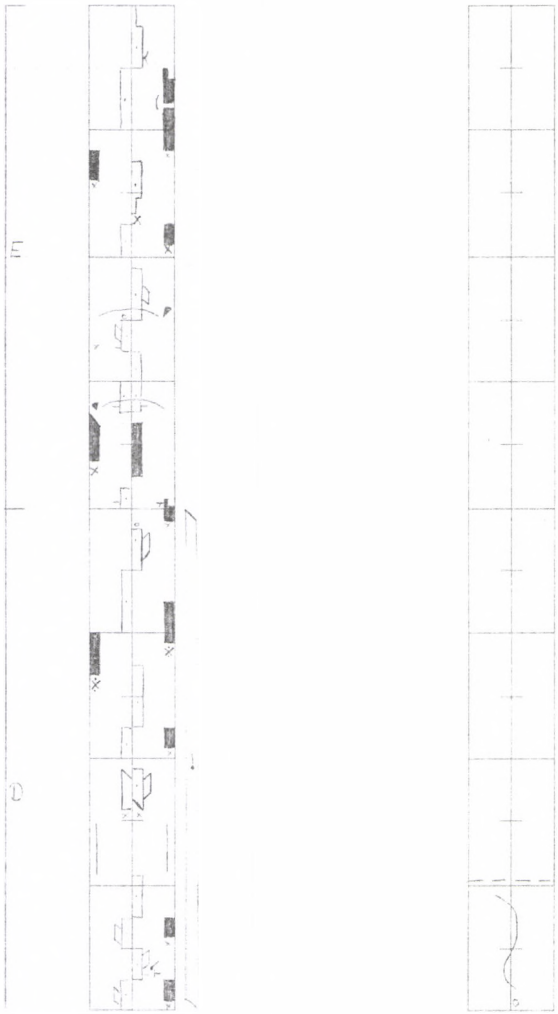
VARTELNITA 1/2



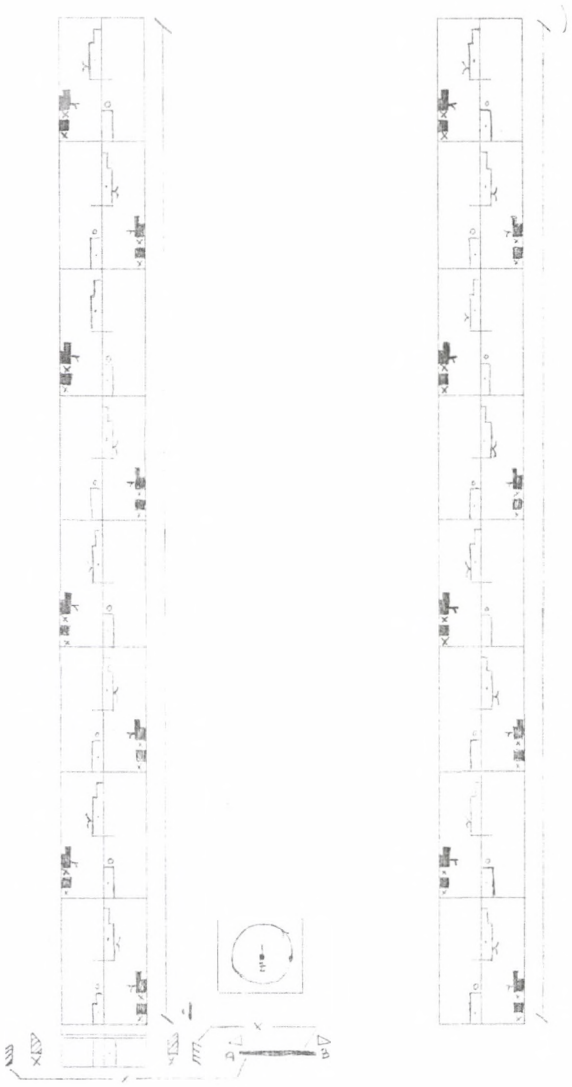
VARTELNITA 1/3



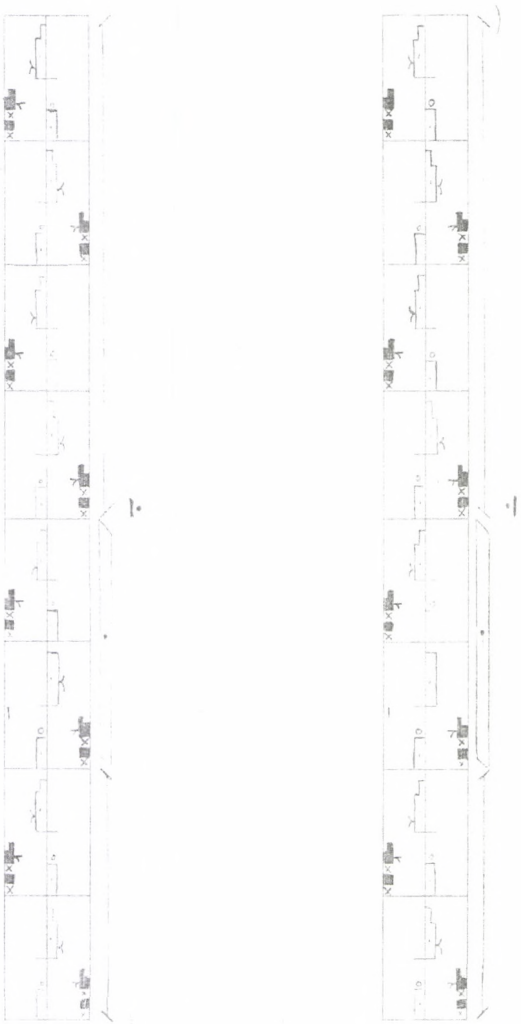
VARTELNITA 1/4



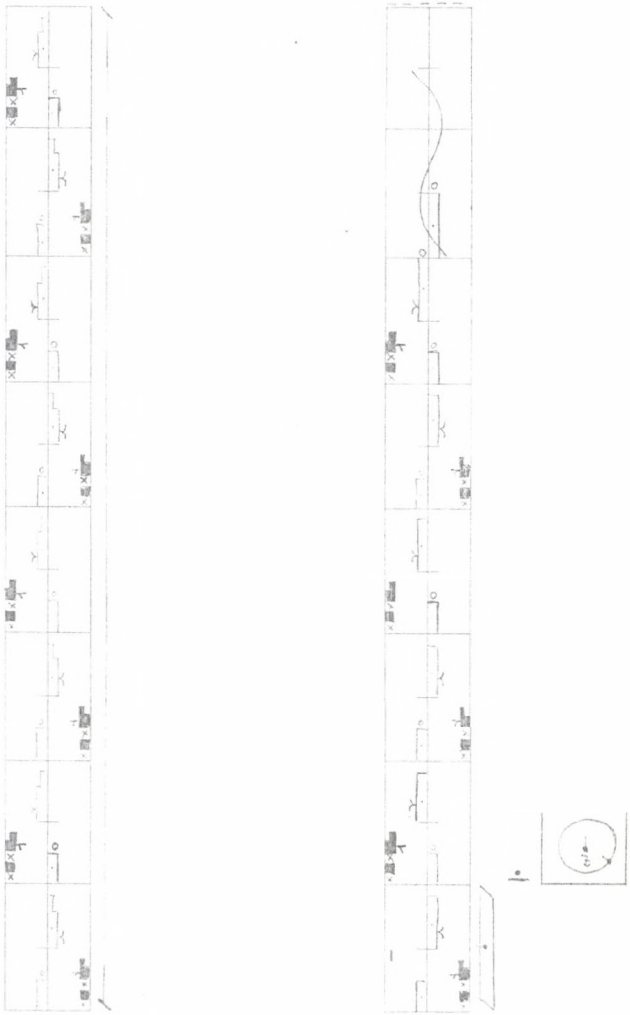
VONATURESC 1/1



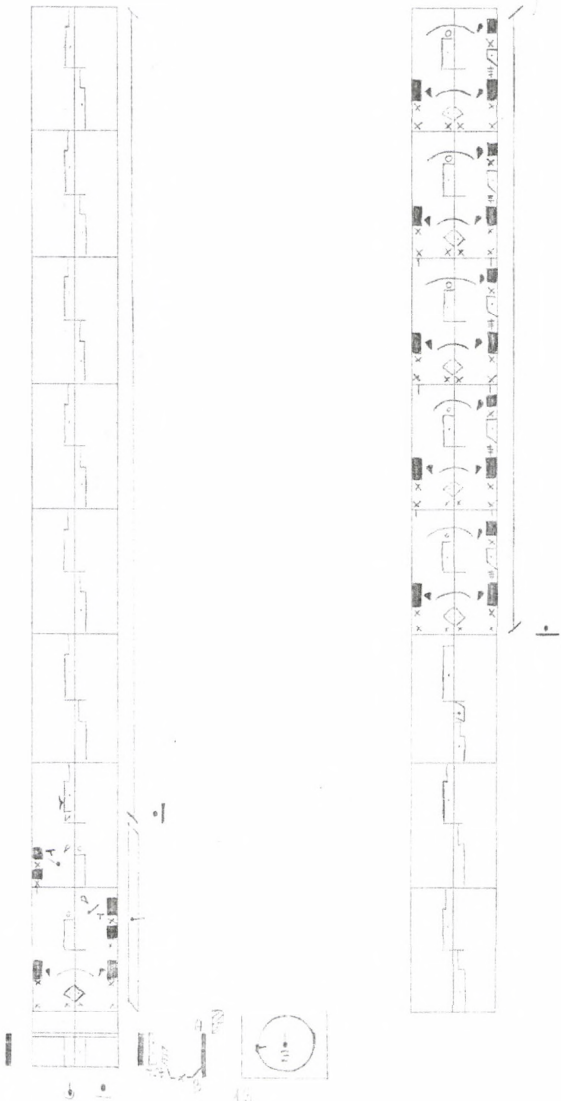
VONATURESC 1/2



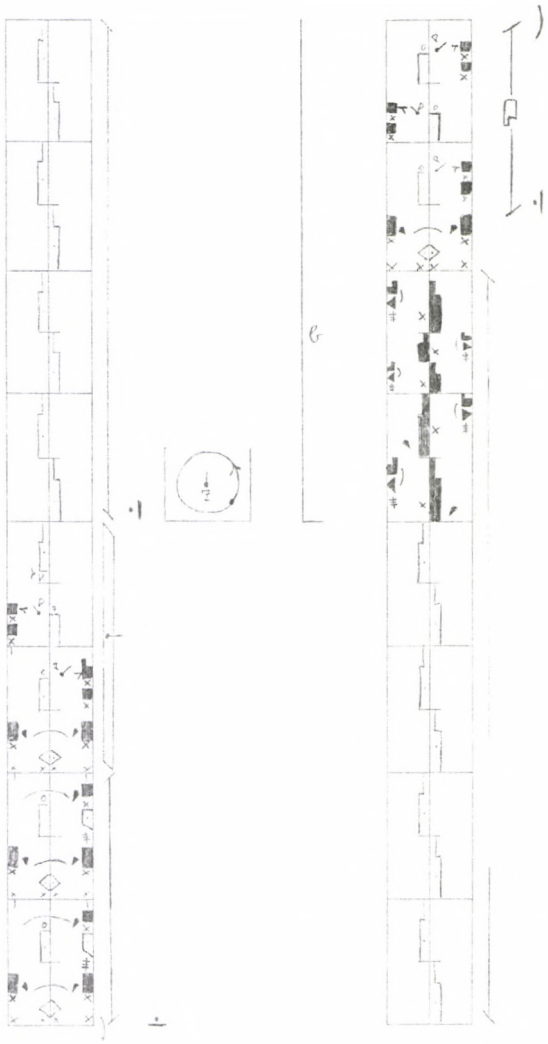
VONATURESC 1/3



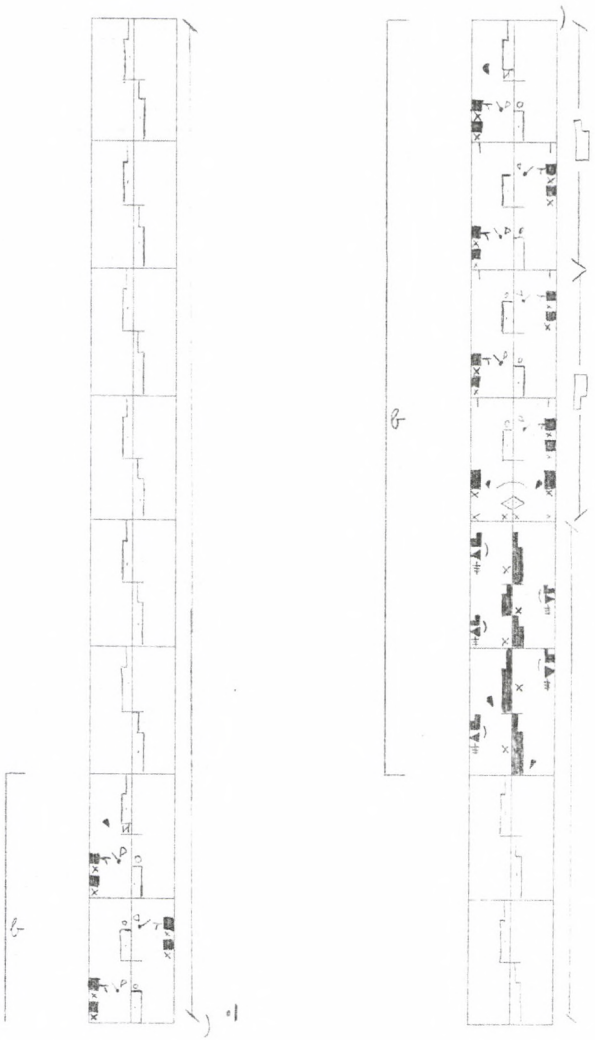
PLIMBAREA DOUBLA 1/1



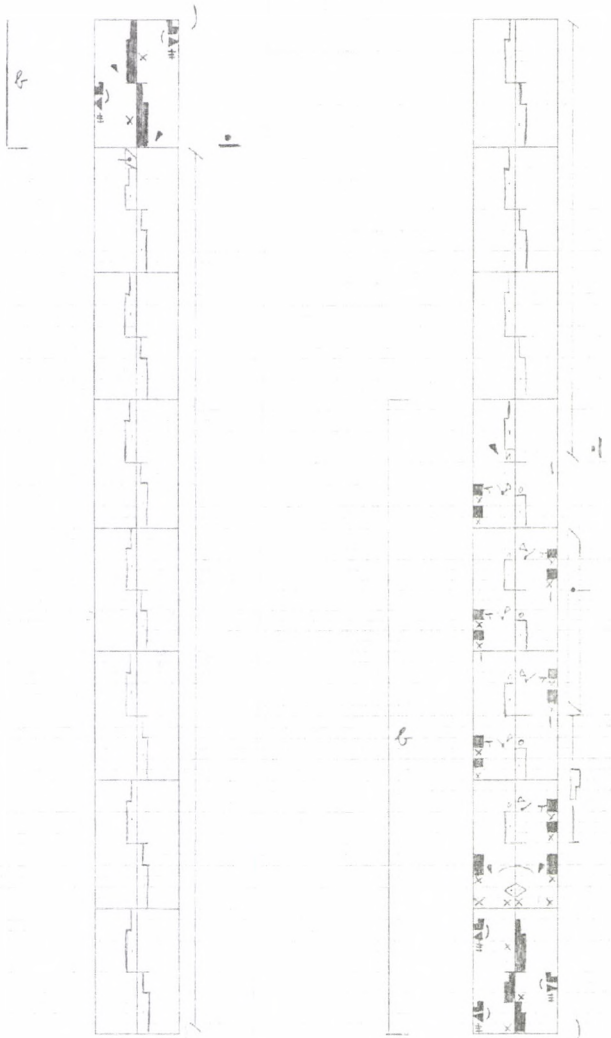
PLIMBAREA DOUBLA 1/2



PLIMBAREA DOUBLA 1/3

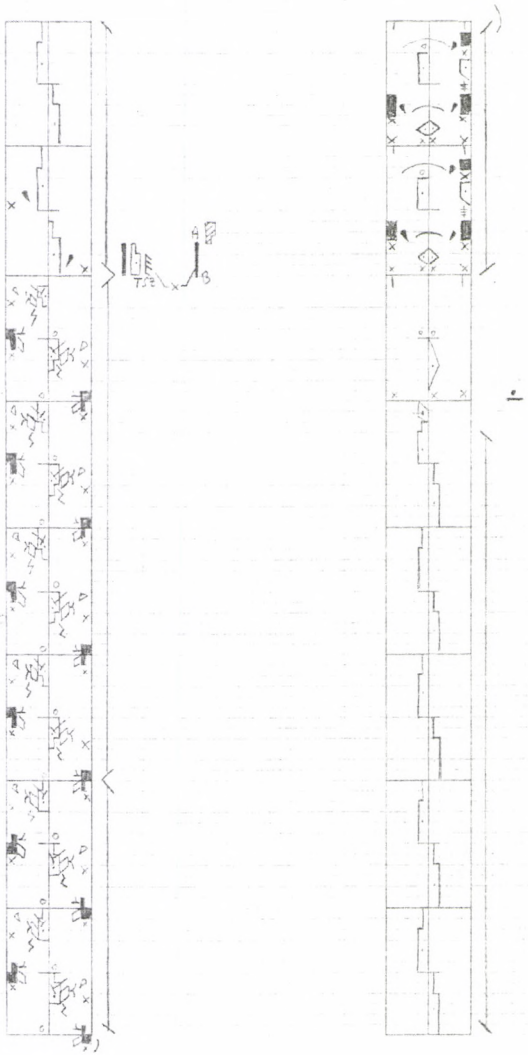


PLIMBAREA DOUBLA 1/4

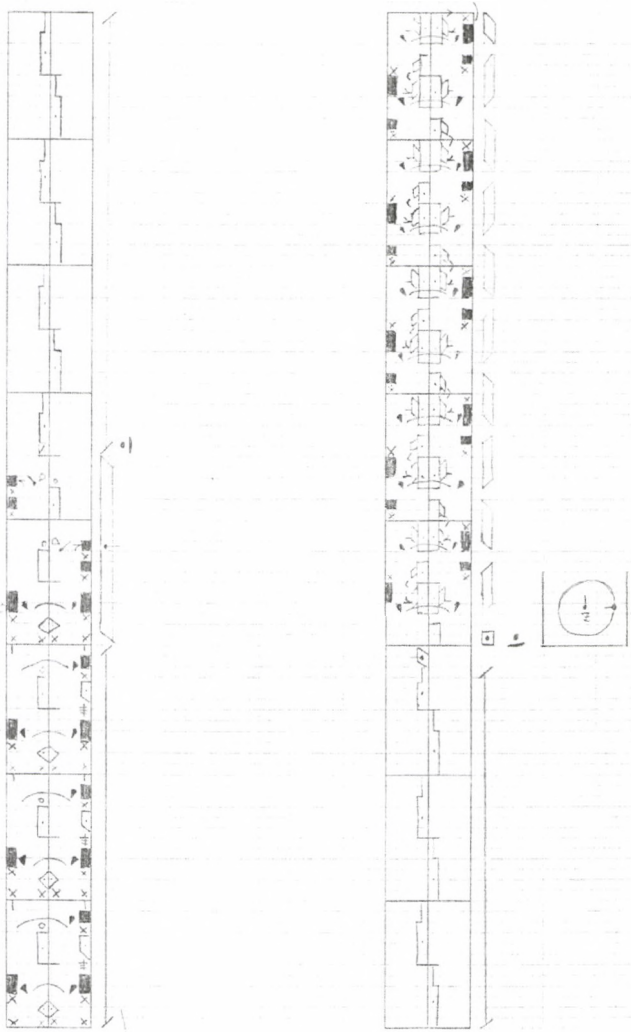


PLIMBAREA DOUBLA 1/5

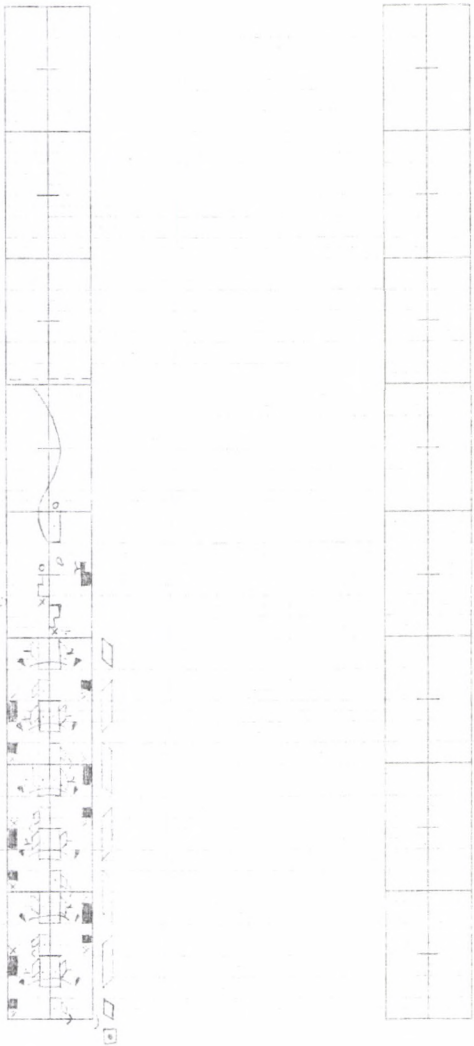
PLIMBAREA DOUBLA 1/6



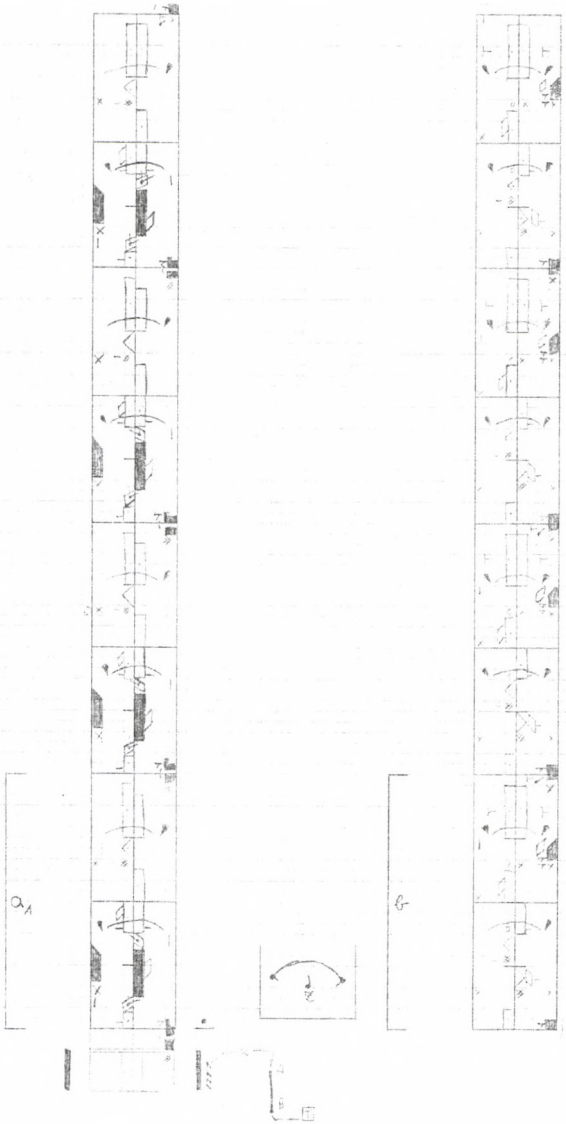
PLIMBAREA DOUBLA 1/7



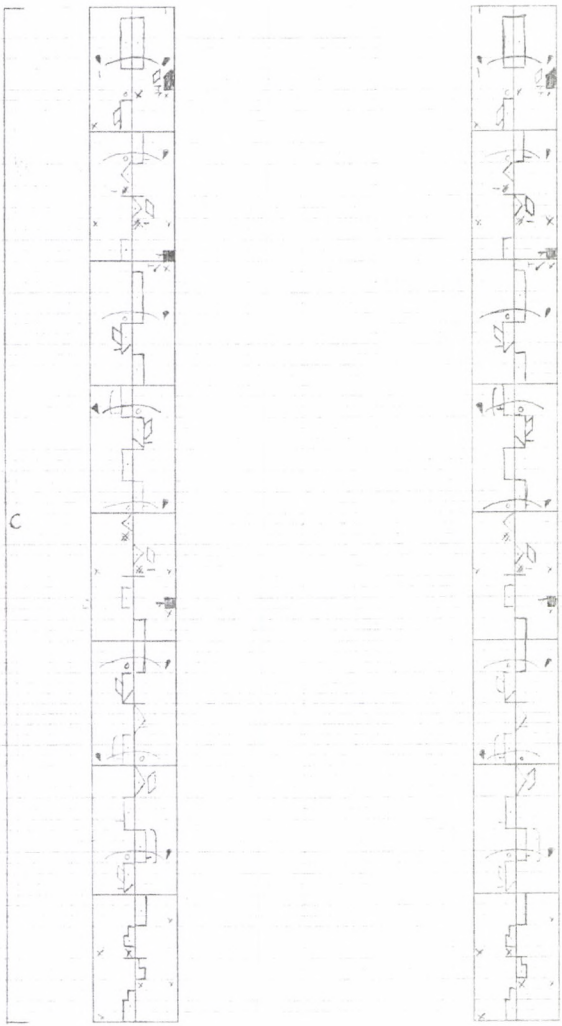
PLIMBAREA DOUBLA 1/8



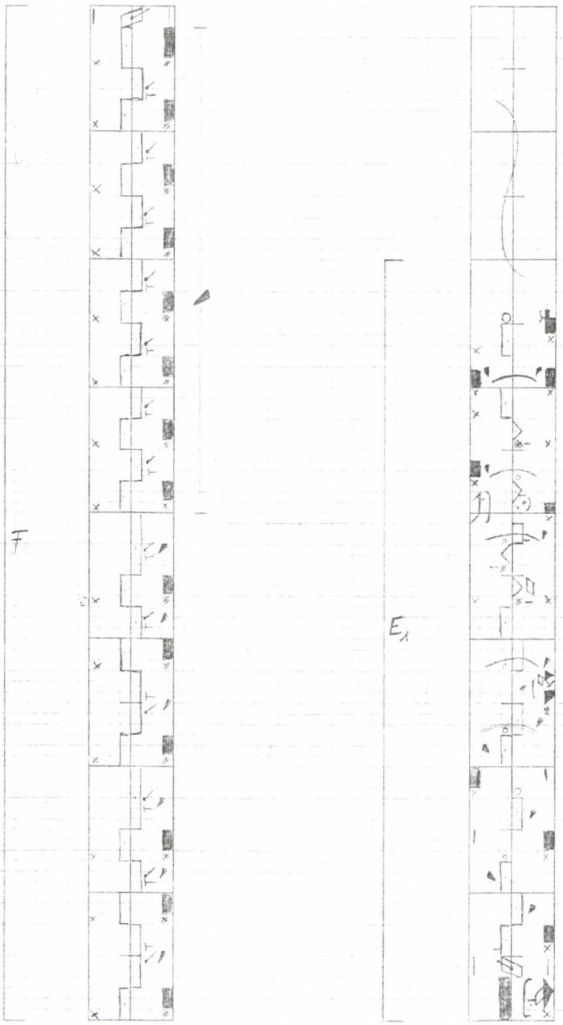
TORNA 1/1



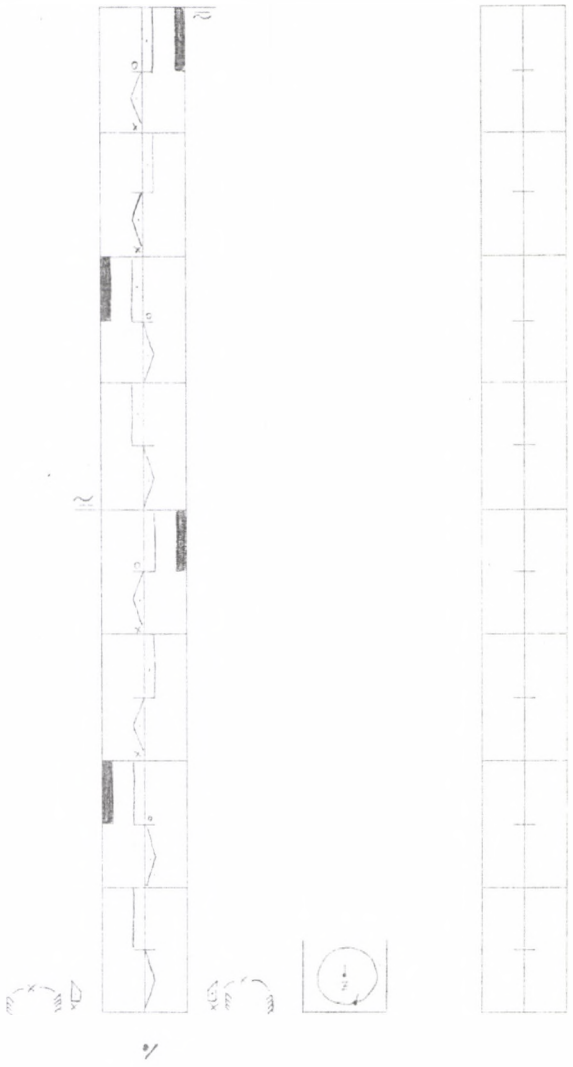
TORNA 1/2



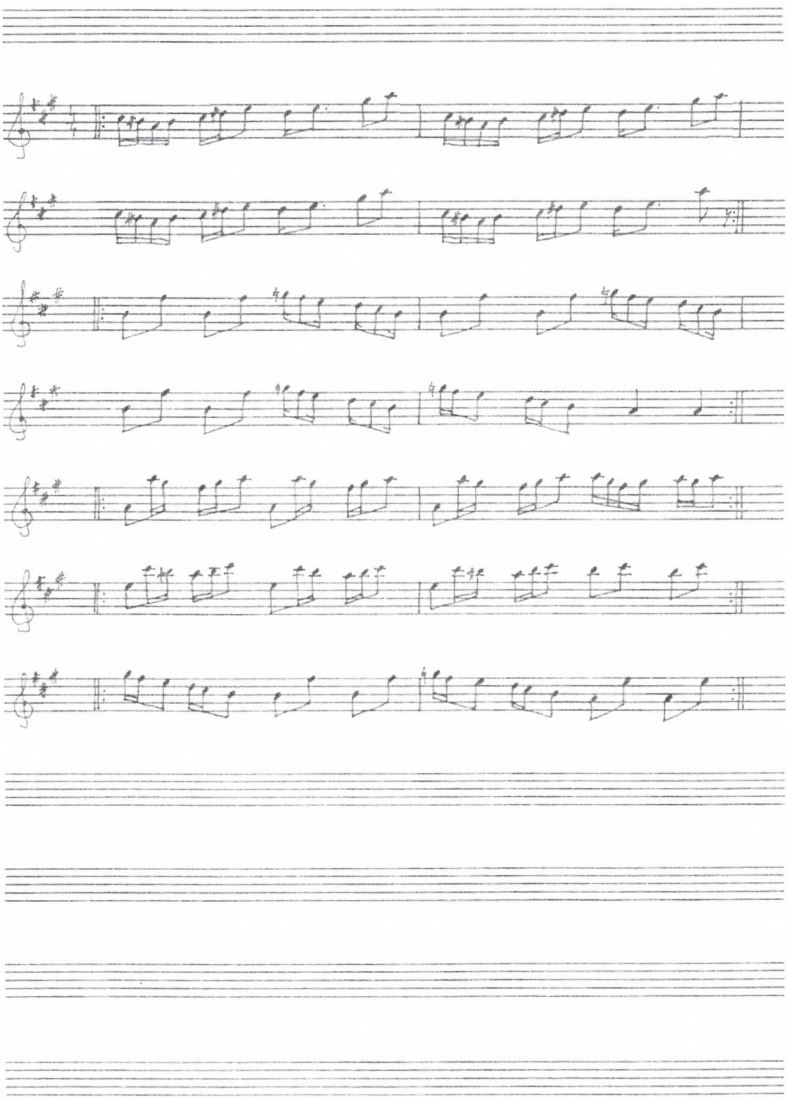
TORNA 1/3



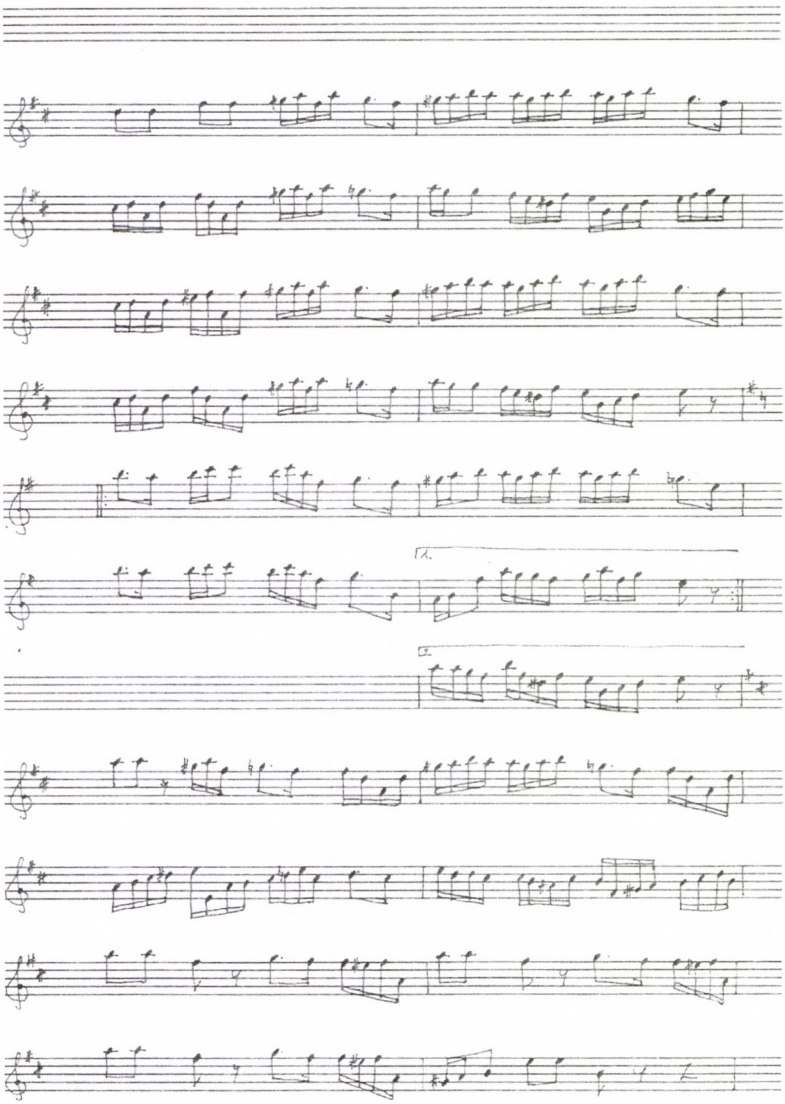
HORA MARE



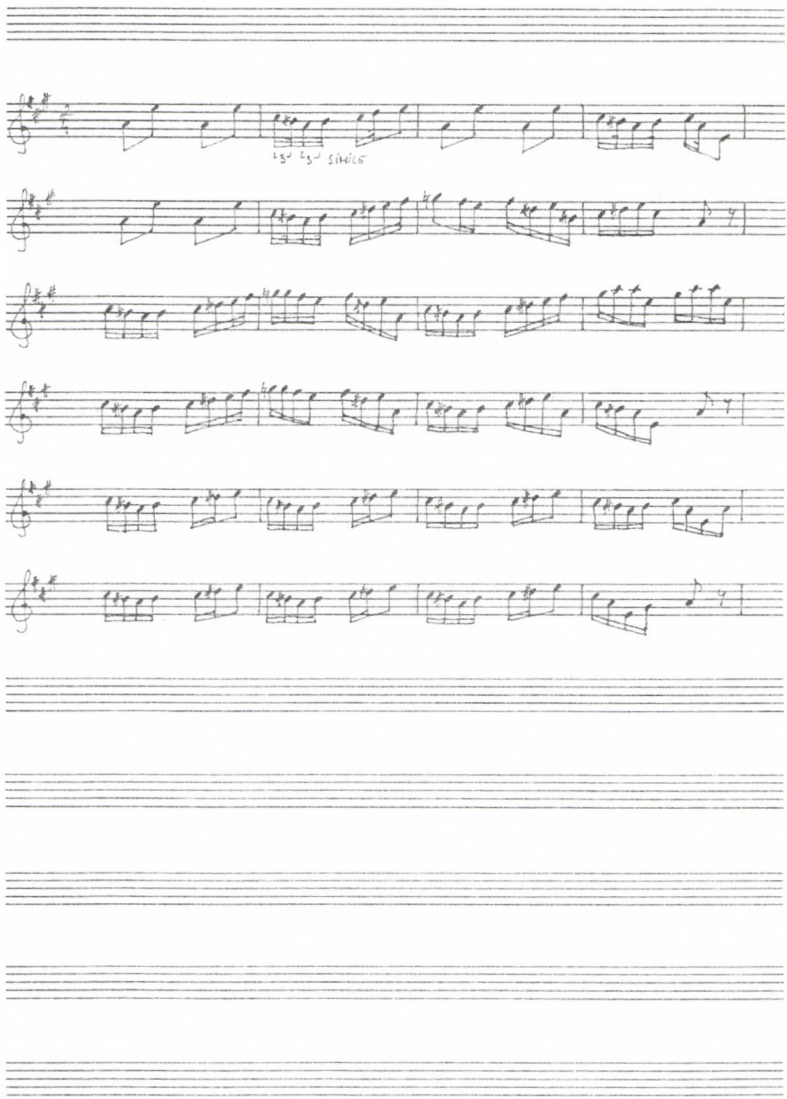
MISCAREA



HORA MARE



PLIMBAREA



BUDAPEST, 2005

A MAGYAR TÁNCTUDOMÁNYI TÁRSASÁG KIADVÁNYA

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG
MINISZTÉRIUMA

nka
Nemzeti Kulturális Alapprogram

A kiadvány a NKÖM-Nemzeti Kulturális Alapprogram Táncművészeti Szakkollégium támogatásával készült.