



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2013/2.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata V. évfolyam 2. szám

Csavard a derekadat,
herceg, a derekadat!
Riszáld magadat, magadat,
amíg a szíved beleszakad!
Derekad arany-buzogányát,
cipőid pávacsőr-sarkát –
herceg, a táncba, a táncba,
dobd a táncba magad!

Szécsi Margit:
Az Angyal és a Kiütött Boxoló

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor lapigazgató
Bernáth László
Major Rita
Mizerák Katalin

Lapterv, tördelés:
Telling András

A borítón Jacques-Louis David:
Mademoiselle Guimard mint
Terpszikhoré (1773–1775) című
festménye látható.

Tánc tudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti
Főiskola tudományos folyóirata
A szerkesztőség címe:
MTF Elméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.
Tel.: 273-3430, fax: 273-3433
e-mail: ttktnp@gmail.com
www.mtf.hu
ISSN 2060-7148
Lapnyilvántartási szám:
163/384/1/2008.

Megjelenik évente kétszer, az OTKA
támogatásával (K 81672).

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



Forrásközlés

Alessandro Arcangeli előszava Rinaldo Corso A táncról szóló párbeszéd (1555) című művéhez	4
M. Rinaldo Corso: A táncról szóló párbeszéd (1555)	10

Tanulmány

Kisfalusi Renáta: Az életben maradás művészete	27
Hanusz Zsuzsanna: A csárdás meghonosodása Pozsony báltermeiben az 1840-es évek első felében	29

Konferencia

(Tánc és zene, 2012. szeptember 29.)

Bojkova-Kovács Marina A balett zenei kíséretének aspektusai. Improvizáció balett órán	42
Bólya Anna Mária: Tánc és zene a macedón folklór keresztény ünnepekhez kapcsolódó hagyományában	53
Gara Márk: Amikor a tánc diktál	60
Károly Róbert: A zene alapvető és gyakorlati funkciói a táncművészetben és a táncművész-képzésben	63
Kovács Ilona: Dohnányi Ernő és a tánc	70
Tóvay Nagy Péter: Tánc –zene nélkül	82
Győry-Zelencsuk Tímea: Euritmia	89

Recenzió

Retkes Attila: Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai	92
Vitéz Ferenc: Kultúra, érték, változás	94
Bolvári Takács Gábor: Színházak a politika sodrában	98

Szerzőinknek	101
---------------------	-----



Alessandro Arcangeli előszava Rinaldo Corso A táncról szóló párbeszéd (1555) című művéhez*

Rinaldo Corso Veronában született 1525-ben, és püspökként halt meg a calabriai Strongoliban, valószínűleg 1582-ben. Az íróra és jogászra vonatkozó alapvető életrajzi adatokkal és a műveivel kapcsolatban már számos irodalomkritikai munkára hivatkozhatunk (különösen a Coreggio város történetével foglalkozó kutatók írásaira, amely városban életének első részét töltötte). Az utóbbi években, korántsem ortodox elvek alapján, foglalkoztak fiatalkori, vallási területen kifejtett tevékenységével és íásaival.

Valójában számos jel mutat arra, hogy melyek lehettek Corso első témaválasztásai, és mekkora fontosságot tulajdonított nekik, továbbá valószínűsítik vallási képzésének lehetséges forrásait is. Veronica Gambarának, Giberto da Correggio gróf özvegyének kis udvarában megjelennek a reformáció eszméi; a költőnő is olyan versek szerzője, amelyek ennek a jelét hordozzák. Corso az általa kitüntetett akadémiát látogatja, és Gambarának ajánlja *Dichiaratione fatta sopra la seconda parte delle Rime della divina Vittoria Colonna* (Vittoria Colonna verseinek második részével kapcsolatos állásfoglalás) című versét, amely Bolognában jelent meg 1543-ban. Már az önmagában jelentős tény, hogy a fiatal költő magyarázatokkal látta el a pescarai márkinő verseit; még inkább annak tekinthetjük, ha számba vesszük, hogy a kommentár azon része, amelyet Rinaldo Corso publikálásra választott ki, éppen a lelki költeményekre vonatkozik, amelyeknek kifejezetten olyan motívumok a témái, mint az ember értéktelensége a hit megváltó erejével szemben. 1545-ben, az elhunyt Federico Fergoso bíboros neve alatt jelenik meg Velencében a *Prefatione nella Pistola di san Paolo a Romani* (Előszó Szent Pál Rómaiakhoz írott leveléhez) című munka; a valóságban Luther Márton egy 1522-es írásának a fordításáról van szó. Corso olyannyira részt vesz a kiadási munkában, hogy aláírja a Barbara da Correggio nővérnek szóló ajánlólevelet. Más a katolikus egyháztól távolabb álló ismerősei is vannak, például Ortensio Lando, aki megnevezi őt íásaiban.

Rinaldo Corso bolognai jogi tanulmányai alatt többek között az ifjabb Mariano Sozzini tanítványa volt, és nem hiányzik jogi írásából sem bizonyos vallási inspiráció. Ebben az összefüggésben hasznosan tudunk talán beilleszteni egy levelet is, amelyben Corso – 1554-ben – ellenvéleményt fejez ki Correggio püspökké választásával kapcsolatban. A szerző ezután, a legfontosabb kiadatlan írásában, a *Discorso sopra il guerreggiare dei popoli per causa di religione*-ban (A népek vallás miatt háborúzásáról szóló beszéd) ismét vallási és politikai kérdésekkel foglalkozik, de már az ellenreformáció szemszögéből.

A *Dialogo del Ballo*-t nem véletlenül tartják Corso napjainkban leginkább olvasható művének. Az 1554-ben írt munkát első alkalommal Sigismondo Bordogna nyomtatja ki Velencében, 155-ben, a második kiadásban már az urbinói herceghez szóló ajánlás is szerepel (amelynek a dátuma: Pesaro, 1556 május 27.), a kötet végén pedig a következő záró formula szerepel: „Befejeződött a *Dialogo del Ballo*, Coreggióban, 1554. január 17-én”, valamint a feljegyzés: Bologna, Giaccarelo, 1557.



Nem ez az egyetlen munka, amely Corso érdeklődéséről tanúskodik az előadások iránt. Egy, Giovanni Andrea Doriának szóló levélben, felkérésre, kidolgozta egy szerelmi párbaj tartalmát és forgatókönyvét, pontos utasításokkal a jelenetekre és a jelmezekre vonatkozóan; a levele másik részében Petrarca Diadalmenetek című művének színpadra vitelekor alkalmazott szünetekről találunk összefoglalót. Az irodalmár két színpadi művet is alkotott (Gli honori della casa di Correggio recitati nel carnevale del 1554- A Correggio-háznak a velencei karneválon 1554-ben előadott dicsérete) és a La Panthia című tragédiát, amelyhez csatolt egy írást a jelmezekkel és a színpadképpel kapcsolatban. Később a szerző az ellenreformáció által befolyásolt képzőművészet iránt is érdeklődni kezdett, ebben megelőzve Paleotti bíborost, és Discorso a pittori, sopra l'honestà delle immagini (A festőkhöz szóló beszéd a képek erkölcsös voltáról) címmel írt értekezést.

Az olasz reneszánsz tánctanításról számos meglehetősen ismert olasz és francia munka maradt fenn. Számos esetben (Guglielmo Ebreo, Arbeau, Caroso) ezek is párbeszédes formájúak, amely műfaj sok területen elterjedt volt a korszak szakirodalmában. Azonban nem Domenico da Piacenza, Guglielmo és Antonio Cornazzano 14. századi értekezéseiben fedezhetjük fel Corso művének mintáit és forrásait.

Többek között olyan szövegekről van szó, amelyek főként a kéziratos kódexek címtettjeinek kezébe jutottak el, és kevés, szakmailag jártas tanítványukhoz; lehetséges továbbá, hogy a 15. század közepén már kimentek a divatból. Másrészt Corso munkája nem kézikönyv: a tánc morális megengedhetőségéről szóló vitához kapcsolódik, amelyet a század kulturális és vallási eseményei keltettek életre.

Gino Tani helyesen ismerte fel, hogy Rinaldo Corso forrása Lukianosz Beszélgetés a táncról című munkája: innen származik a párbeszédes forma és a művészet megvédéséhez használt érvek jó része. Ha tekintetbe vesszük, hogy Lukianosz milyen módokon terjedt a 15. században, ennek a klasszikusnak a gyakorisága talán szükségszerűen kapcsolódik a vallási tárgyú heterodoxia ismertetőjeleihez írónk műveiben. Lukianosz szövege ebben az időpontban gond nélkül elérhető volt: az editio princeps 1496-ban jelent meg Firenzében; ezt Velencében az első Aldina követte 1503-ban, majd a második 1522-ben, és a Giuntina 1535-ben.

A dialógusok latin fordításai, amelyek Erasmus, Morus Tamás és mások végeztek el, kiadások tucatjaiban jelentek meg a 16. század első évtizedeiben. Nem Rinaldo Corso volt az első tudós, aki kifejezetten a Beszélgetés a táncról című mű iránt érdeklődött: 1517-ben Párizsban megjelent egy Sermo de musica et saltatione ex Luciano festivissimum (Vidám beszéd Lukianosz nyomán a zenéről és táncról) című munka, Jean Pyrrhus d'Angleberme jogász és humanista tollából.¹

Corso szövegében, ahogy Lukianoszéban is, a párbeszéd két személy között zajlik, az egyikük kedveli, a másikuk elutasítja a táncot; végül mindkét munkában, az első – aki, már a neve alapján is (Lükinosz / Lukianosz, Cirneo / Corso) programszerűen fejti ki az író álláspontját- meggyőzi a másodikat.

Corso annyiban változtatja meg a szöveget, hogy a vádat egy nő képviseli. Ez a sajátosság lehetőségét kínálja arra, hogy a meggyőzés feladata fölé helyezze az udvarlás cselekményét. Rinaldo Corso még egy teljesen más tárgyú és témájú szövegben is, mint a Fondamenti del parlar thoscano (A toszkán beszéd alapjai), amely az egyik első és legrendszeresebb népnyelvi nyelvtan, megtalálta a módját, hogy egy érzelmi szálát, a sajátját, megjelenítsen a műben. A bevezetésben egy levelet olvashatunk, amely a művet a vágzott nőnek dedikálta, azonban azt jelezte, hogy valamilyen akadály merül fel a két szerelmes terve megvalósításának útjában; a záró oldalon olvashatjuk a helyzet tisztázódását, amely a mű írásának időszakában történt meg. Érdekes módon, ez a szál vé-

¹ A fordítás alapjául szolgáló forrás: Rinaldo Corso: Dialogo del ballo. Verona, Amis, 1987. (Antique Musicae Italicae Scriptores Veronenses). Az előszó lábjegyzeteit elhagytuk. Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében.

¹ A szerző 1521-ben halt meg Itáliában, miután I. Ferenc francia király a milánói tanács tagjának hívta meg őt.



gigyonul az értekezés szerkezetén is, és egy sor nyelvtani példában jelenik meg, a műben szétszórva, témájuk pedig a Hipparca (a jövődő feleség akadémikus álneve) iránti szerelem. A Dialogo del ballo-ban a kettős, a két szereplő közötti regiszter magától értetődőbb, és természetesen egy a táncra való felhívással zárul (vö. a 16. oldalon: „Most keljen fel és nyújtsa a kezét”), amelyet egy pár, az előző oldalon szereplő megjegyzés jelez előre (vö. 13.r. „készküljön fel, mert ezt a másikat együtt táncoljuk”; vö. 15. old.).² Lukianosz szövegének végén Kratón is arra kérte Lukianoszt, hogy foglaljon számára is egy helyet a színházban.³

A dialógus első részében (vö. 2–8.oldal), Corso érvelését különböző módokon hatja át, egy összehasonlítás cselekménye alapján, amely néhányszor nagyon kívül eső is, a tánc és az előadás és a művészet más formái között: költészet, komédia, lovagi torna (már jeleztük a szerző kompetenciáját ezen a területen). Itt Corso kibővíti a példákat, és a lukianoszi modellt szabadabban követi, jól lehet a komédia és a tragédia szembeállításra nem hiányzott a görög szövegből sem). A mű 11–14. oldalán direkter módon idéz Lukianosztól: tőle veszi az elsőszülött Erósz istentől származó tánc motívumait és az egek körkörös mozgását („choreia ton asteron”);⁴ a tánc által megmenekülő Jupiter motívumát, valamint Rhea-Kübelé történetét,⁵ és a Merionésztől szóló Homérosz-idézetet.⁶ Ezek mellett szintén Lukianosztól való a Neoptolemoszra való utalás,⁷ a thesszáliai példák,⁸ a spártaiak,⁹ az etiópok,¹⁰ az indusok,¹¹ a délosziak szokásai,¹² (16.oldal), va-

² Az eredeti olasz szövegre utaló számozást a magyar fordítás megfelelő oldalszámaira írtuk át.

³ Lukianosz, 1974. I. 763. (Beszélgetés a táncról, 85).

⁴ „a világmindenség keletkezésékor született meg a tánc is, mint amaz ősi Szerelm kísérő tüneménye. Mert a csillagok kartánca és a bolygóknak az állócsillagokhoz való viszonya és ritmikus kapcsolódásai és mozgásuk harmonikus rendje ennek az elsőszülött táncnak a példászerű megnyilvánulásai.” A műből származó idézetek Trencsényi-Waldapfel Imre fordításai. Lukianosz, 1974. I. 740. (Beszélgetés a táncról, 7). A világ teremtésekor születő tánc gondolatáról kozmikus tánc elméletéről, a csillagok körtáncáról van szó.

⁵ Lukianosz szövegében a kardjukkal, pajzsukkal hatalmas zajt csapó korübantoszokról, kurészekről olvashatunk, akik körbetáncolták a csecsemő Zeuszt, hogy ily módon észrevételen maradjon és megmeneküljön az őt felfalni szándékozó apja elől. Lukianosz, 1974. I. 740. (Beszélgetés a táncról, 8).

⁶ „Mérionész, bár jó táncos vagy, félbeszakítja / gyorsan a táncot a dárdám.” A műből származó idézetek Devecseri Gábor fordításai. Homérosz, 1974. 296. (Iliász, XVI. 617.). Lukianosz, 1974. I. 740. (Beszélgetés a táncról, 8).

⁷ „S bár még sok hőst tudnék felsorolni, akik ugyanilyen gyakorlatra tettek szert, és táncukat művészetű fejlesztették, elégségesnek tartom, hogy Neoptolemoszt említsem még fel, aki bár Akhilleusz fia volt, nagyon kitűnt a tánc művészetében, s még egy szép új műfajjal is gyarapította, avval, amelyet róla pürrikhiosznak neveznek.” Lukianosz, 1974. I. 741. (Beszélgetés a táncról, 9).

⁸ „Ami Thesszaliát illeti, ott olyan tekintélyre tett szert a tánc gyakorlata, hogy előjáróikat és vezéreiket táncvezetőknak nevezték; ezt bizonyítják azoknak a szobroknak a feliratai, amelyeket kiváló embereiknek állítottak. »Megválasztottamondja az egyik felirat-előtáncosnak a város.« És a másik: »Eilatiónnak a képmását állította fel a község, mert jól táncolta végig a harcot.«” Lukianosz, 1974. I. 742-743. (Beszélgetés a táncról, 14).

⁹ „A spártaiak is, akik a görögök között a legbátrabbnak számítanak, Polüdeukésztlől és Kastórtól a Karüatisz-táncot megtanulva- ez a táncnak az a válfaja, melyet Lakónia Karüiai városában tanítanak- minden cselekedetüket a Múzsák társaságában hajtják végre, még hadba is fuvolakísérettel, ritmikusán, szépen rendezett lépéssel vonulnak. Az első jelet is a harcra a fuvola adja meg a spártaiaknak, így aztán le is győznek mindenkit, a zene és a ritmus vezetésével.” Lukianosz, 1974. I. 741. (Beszélgetés a táncról, 10) Lukianosz a spártaiak táncait máshol is emlegeti (Beszélgetés a táncról, 11–12).

¹⁰ „Az aithiopszok harc közben is táncolnak: nem röpi ki nyilat az aithiopsz férfi, miután levette a fejéről- mert ez szolgál tegez gyanánt, úgy hogy körülűzdelik sugárszerűen nyilakkal- anélkül, hogy előbb ne táncoljon egyet, fenyegető mozdulatot ne tegyen és táncával már előre félelemmel ne töltsse el az ellenséget.” Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 18).

¹¹ „De miért beszéllek neked a görögökről, amikor az indusok is hajnalban fölkelve a naphoz imádkoznak, nem úgy, mint mi, akik miután csókot hintettünk feléje, el is végeztük már az imánkat, hanem ők kelet felé fordulva táncolva üdvözlök a napot, néma csendben sorakozva fel az isten körtáncát utánozva. És ez az indusok számára imádság és tánc és áldozat egyszerre. Miért is evvel imádják az istent napjában kétszer is, amikor a nap feljön és amikor lemegy.” Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 17).

¹² „Déloszban még az áldozatok sem estek meg tánc nélkül, hanem tánc és zene kíséretében folytak le. Fiúkarok gyűltek össze a fuvola és citera hangjai mellett, egy részük a karban táncolt, a közülük kiválogatott legjobbak külön, zenekísérettel. Azokat a dalokat, amelyeket a táncok számára írtak, hüpporkhémáknak, táncdaloknak nevezik, és tele van velük a lantos költészet.” Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 16).



lamint Orpheusz és Muszaios története,¹³ valamint az egyiptomiak és Próteusz története is.¹⁴ Lukianosznál szerepel az a – Corsónál központi szerepet játszó – érvelés is, amely a táncnak a művészetekkel és a retorikával való rokonságára utal,¹⁵ beleértve a Khalkaszra történő utalást,¹⁶ valamint a pantomimus táncosokról szóló két epizódot is.¹⁷

A többi forrás között, amelyekre Rinaldo Corso valamilyen formában hivatkozik, a legfontosabb Platón, közelebbről az athéni filozófus néhány neveléssel kapcsolatos megjegyzése, amely a Törvényekről szóló műve II. könyvének elején olvasható.¹⁸ Erre vezethetőek vissza az istenekre vonatkozó szakaszok: az istenek megindulva az ember szenvedésén, a táncot adományozzák neki, valamint a múzsákat, Apollót és Dionüszioszt jelölik meg, mint a művészet különleges segítőt. Ugyancsak Platónról származnak azok a kijelentések, amelyek szerint nem lehet az erényhez eljutni táncudás nélkül,¹⁹ valamint hogy a tánc az emberi nem sajátja, amely megkülönbözteti őt az állatoktól. Továbbá Platón említi a a tánc (chorós) és a vidámság (chará) közötti etimológiai szójátékot is, a Kratülosz stílusában.²⁰

A szerzőnek a dialógus szövegében megjelenő klasszikus műveltsége kiterjed továbbá az ókori költőkre (Pindaros) való néhány hivatkozásra is.²¹ A műben szerepelnek olyan szintén ókori témákra történő hivatkozások is, amelyeket a reneszánsz kultúra úgy hagyományozott, hogy nem lehetséges a forrás pontos azonosítása. Ezek közé sorolhatjuk például azt a kijelentést, miszerint a

¹³ „Arról nem is beszélék, hogy egyetlen ősi beavatási szertartás sincsen tánc nélkül, hiszen Orpheusz és Muszaios, az akkori idők legjobb táncosai alapították ezeket, s így mint valami szép szabályt mondták ki azt is, hogy a tánc üteme kísérfje a beavatást. S hogy ez így van, ha magukról a szertartásokról hallgatni is kell a beavatatlank miatt, azt mindenki hallja, hogyha kibeszélik a titkos szertartást, azt általában úgy mondják: »kitáncolják« . Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 15).

¹⁴ „Mert nekem úgy tetszik, hogy a régi mese sem mond mást az egyiptomi Próteuszról, mint hogy ez valamiféle táncművész volt, utánzótehetséggel bíró ember, aki mindent ki tudott fejezni taglejtésekkel és így tudott alakot váltani; a víz folyékonyágát utánozni és a tűz lobogását gyors mozgásával, és az oroszán vadságát és általában mindent, amit csak akart. A mítosz pedig, csodának értelmezve a róla szóló hagyományt, úgy jellemezte természetét, hogy valósággal azzá lett, amit utánzott. Megtalálható ez azoknál is, akik manapság táncolnak, hiszen láthatod őket, amint szempillantás alatt alakot váltanak és magát Próteuszt utánozzák. Azt kell gyanítanunk, hogy Empusza is, aki állítólag ezerféle alakot képes magára öltetni, eredetileg valami ilyenféle emberi aszony volt, aki aztán a mitikus hagyományba került.” Lukianosz, 1974. I. 743-744. (Beszélgetés a táncról, 19). „Próteusz »a tenger igazszavú véne,« annak ad jóslattal fölérő tanácsot, aki legyőzi őt. A feladat nehéz, mert a küzdelem során Próteusz folyton változtatja alakját. Menelaosznak sikerült legyőznie.” Steiger Kornél jegyzete. Platón, 2006. 86., Homérosz, 1974. 498. (Odüsszeia IV. 364.).

¹⁵ „[A tánc] ...a retorikától nem áll egészen távol, hanem abból is kiveszi a magáét, amennyiben jellemet és szenvedélyt fejez ki, ami a szónokokat is foglalkoztatja.” Lukianosz, 1974. I. 749. (Beszélgetés a táncról, 35).

¹⁶ „De mindenek előtt fontos a táncművészet számára, hogy Mnemosüné és leánya, Polühümnia legyen kegyes iránta, mert mindenre emlékeznie kell. Mert a homéroszi Kalkhasz mintájára szükséges, hogy a táncos ismerje »azt, ami van, s ami lesz, s ami volt,« hogy semmiről meg ne feledkezze, s a szükségeshez képest tudja mindezeket bármikor emlékezetébe idézni.” Lukianosz, 1974. I. 749. (Beszélgetés a táncról, 36). Vö. „Kalkhász Thesztoridész, madarak legjobbszavú jósa, / ő, aki tudta, mi van, mi jön el, mi esett meg a múltban” Devecseri Gábor fordítása. Homérosz, 1974. 11. (Iliász, I. 69–70.).

¹⁷ A cinikus filozófus, Démétriosz története. Lukianosz, 1974. I. 754–755. (Beszélgetés a táncról, 63). A pantomimus táncos és a Pontosz vidéki barbár király története. Lukianosz, 1974. I. 755–756. (Beszélgetés a táncról, 64).

¹⁸ Platón, 2008. 55–57. (Törvények, 653c–654b).

¹⁹ „Csakhogy az istenek megszánták az emberek természetűl fogva nyomorúságos fáját, és fáradalmaik pihentetőjéül az isteneknek szentelt ünnepek gazdag sokféleségét rendelték nekik, valamint a Múzsákat, Apollónt, a Múzsák vezérét és Dionüszoszt adták nekik, hogy együtt ünnepeljenek velük, és így a közös ünneplés nevelő hatására visszatérjenek a helyes útra.” Bolonyai Gábor fordítása. Platón, 2008. 56. (Törvények, II.653d). Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 11. oldalán.

²⁰ „A gondolat abból indul ki, hogy szinte egyetlen fiatal lény sem képes nyugton maradni, sem a testével, sem a hangjával, hanem egyfolytában mozogni és a hangját hallatni igyekszik: hol ugrál, hol szökdécel, mint aki jó kedvében táncol és vigadozik, hol meg mindenféle hangon szólal meg. Mármost a többi élőlénynek [ti. az állatoknak] nincs érzéke a mozgásban megnyilvánuló rend és rendetlenség iránt – e rend neve ritmus és harmónia. Nekünk azonban azok az istenek, akik – mint említettük – együtt ünnepelnek velünk, megadták a ritmus és a harmónia iránti gyönyörteljes érzéket is, és ezzel irányítják mozgásainkat és vezetik kartáncainkat; dallal és táncal fűzve össze bennünket, s ezt természetes névvel az örömről (khara) kartáncnak (khorosz) nevezték el.” Bolonyai Gábor fordítása. Platón, 2008. 56. (Törvények, II. 653e–654a). Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 24. oldalán. Platón a Kratülosz című művében egy sor ehhez hasonló szöveget közöl.

²¹ Pindarosz IV. iszthmoszi ódája, amelyben Apollónt táncosnak, a Múzsák vezetőjének nevezi. Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 17. oldalán.



tánc nem örülség, hanem szent őrjöngés,²² illetve az a megállapítás, hogy a mítoszokban „mesés a külső réteg, de ami belül van, titokkal teli.”²³ Az újabb irodalomra történő hivatkozások jóval közvetlenebbek és problémamentesek (a Dante -idézet,²⁴ illetve a Possevino-hivatkozás).²⁵

Helytelen lenne azonban ebből a forrásokot összegző rövid összefoglalóból a szöveg eredetisége és értékére vonatkozó negatív értékítéletet alkotni: nyilvánvaló, hogy a korszak költészetének eredményéről van szó (az „utánzás” kategóriájának nagy szerepe van Cirneónak a tánc védelmével kapcsolatos érvelésében is, vö. 8. és 14–15. oldal), és nem tűnik számomra a legrosszabbak egyikének. Ugyanakkor némi kételyt kelthet a lukianoszi védőbeszéd motívumainak az egyezése egy 15. századi vitairat tárgyával. A látványosság, amelyről Lukianosz beszél, a pantomim, és a szerző alapvetően úgy véli, hogy hasznos és érvénnyel bíró a néző számára. Vajon van-e értelme – egy önmagáért való irodalmi írásgyakorlaton túlmenően – ugyanazokat a kezdőpontokat tizennégy évszázad távlatából újra felhasználni, és a pantomimus kifejezőképességén elmélkedni, amely anakronisztikusan hat a reneszánsz tánc rendszeréhez képest?

Úgy tűnik, hogy Frigia és Cirneo, Lukianoszsal ellentétben, közösségi (társas) táncokról beszélnek; sőt, miután egyetértésre jutottak, a táncban maguk is részt vesznek. Úgy látszik, hogy Lukianosz motivációi okafogyottá váltak, hiszen azok a táncprodukció látványosságának élvezetét helyezik előtérbe, és nem az abban való aktív részvételt; másrészt pedig kizárólag a pantomimus műfajára összpontosítanak.

Nem szabad elfelejtenünk, hogy az a kor, amelyben Corso alkotott, egy átmeneti időszak, amely során a táncművészet egyre inkább a professzionális táncmesterek, táncosok által bemutatott előadás irányába halad (mint a Frigia és Cirneo által akrobatikus mutatványai miatt megcsodált „Török is”, akit sajnálnak, hogy művészetét „aprópénzre váltja”).²⁶ És ebben a kontextusban, a művészet fokozatos kifinomulttá válása és a programozott performanszok előtérbe helyezése (amelyet gyakran a mítosz tárházából vesznek) a színpadon előadott táncoknál pantomim mozdulatokat eredményeztek. Már a 14. századi itáliai mesterek által komponált táncok is ebbe az irányba haladtak; úgy tűnik, hogy éppen a moreszka – amelyet Frigia említ meg a 9. oldalon, mint a fegyveres tánc modern formáját – történelmileg a hasonlók között az egyik legfontosabb előadási forma.

Ha ez igaz, a Corso érvelésében jelenlevő bizonyos kétértelműség csupán hűségükre lehetne a kor ellentmondásos szokásainak. És, végeredményben, a veronai humanista számára megengedhető lehetett mind a tánc jótékony hatását, mind a tanulságos előadás nevelő értékét hangsúlyozni, hogy a Frigia által fenntartott véleményt – miszerint a tánc örült dolog – megcáfolja.

Nem szükséges részletesen bemutatnunk a tánc és az örülség összehasonlításának toposzát. Elegendő csupán arra emlékeztetni, hogy néhány évvel korábban megjelent egy remek vitairat ebben a témában, Simeone Zuccolo da Cologna Veneta *La pazzia del ballo* (A tánc örülete) című munkája. Tani hívja fel rá a figyelmet, hogy mások mellett a század végén látott napvilágot Tommaso Garzoni hasonló műve (*Piazza universale*, Venezia, 1585) is.²⁷ Az utóbbi munkából, a

²² Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 16. oldalán.

²³ Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 11. oldalán.

²⁴ „De hajnal aranyozta a világot / s feljött a nap azon csillagsereggel, / mely véle volt, midőn e szép csodákat / megmozdítás Isten az első reggel.” Babits Mihály fordítása. Dante, 1964. 552. (Pokol, I, 37–40.) Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 19. oldalán.

²⁵ Az idézet Giovanni Battista Possevino *Dialogo dell' honore* (Vinegia, 1553) című művéből származik. Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 18. oldalán.

²⁶ Lásd: a forrásszöveg jelen kiadásának 23. oldalán.

²⁷ Tani, 1983. 430–432.



Tani által idézett szakaszokon túl, említést kell tennünk még – szintén a Garzoni-műben idézett – Antonio Beccadelli Panormitától származó kisebb humoros jelenetről is.²⁸

V. Alfonz, aragón király egy nap megpillantván egy fiatal nőt, aki egyetlen mozdulatokkal táncolt udvaroncáihoz fordulván, gúnyosan így szólt: „Várjatok türelemmel, hiszen kis idő múlva a Sibylla jósolni fog.” Ezzel arra akart rámutatni, hogy bolondnak tartja a nőt, tekintve, hogy „a Sibylla nem adott választ, ha nem kerítette hatalmába a révület.”²⁹

Az örület megnyilvánulásának vádja jellemzi Lukianosz szövegében a Kraton által adott kezdeti állásfoglalást, valamint Frigiát is Corso művében. Fontos azonban hangsúlyoznunk, hogy ez a látásmód Cirneónál, vagyis magánál Corsónál is jelen van. Egy ponton (vö.5.oldal) kijelenti, hogy a zene oly szorosan kapcsolódik a tánchoz, hogy „akit hang nélkül látnak táncolni, vagy legalábbis ének nélkül, nyilvánosan bolondnak tekintik, mivel a tánc értelme a hang által való irányítottág”. Úgy tűnik, hogy Corso, talán nem tudatosan, Lukianosztól eltérő véleményt fejez ki a szoros kapcsolatra vonatkozóan. A görög dialógusban ugyanis a cinikus Démétriosz fejt ki hasonló véleményt, a főszereplő azonban elutasítja.³⁰ Corso / Cirneo számára viszont végeredményben egy táncos mozdulatai önmagukban egyenértékűek egy örültével: csupán a zene közbelépése képes értelmet adni nekik.

(A szöveget olaszból fordította: Bobay Orsolya. A lábjegyzeteket Tóvay Nagy Péter készítette)

²⁸ Antonio Beccadelli Panormita De dictis ac factis Alphonsi regis (Alfonz király tetteiről és mondásairól, 1455) című anekdotagyűjteményéről van szó. A mű Galeotto Marzio ismert művére is hatást gyakorolt. (De egregie, sapienter et iocose dictis ac factis Mathiae regis / Mátyás király kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről, 1484–1487)

²⁹ V. Alfonz (1416-1458) I. Alfonz néven nápolyi király is egyben.

³⁰ Lukianosz, 1974. I. 784–785. (Beszélgetés a táncról, 63).



forrásközlés



M. Rinaldo Corso

A táncról szóló párbeszéd (1555)*

Frigia: Panaszkodik, mert véget ér a Karnevál, de nem tudom megvigasztalni, mert ellenkező véleményen vagyok Önnel.

Cirneo: Ha én szomorkodom, Hölgyem, sokakhoz hasonlóan éreznék és az emberek nagy része mellett állna ebben. Úgy vélem azonban, hogy Ön egyedül van a véleményével, és nem gondolom, hogy egyetlen nő is Ön mellett állna, ha csaknem valami sipákoló öregasszony, aki már a sír küszöbén áll.

FR. De, amint láthatja, én fiatal vagyok.

CI. És én szépnek látom Önt.

FR. Ezt ne vitassuk meg, nem tartozik a témánkhoz.

CI. De igenis hozzátartozik, mivel a szép nők a szórakozásra termettek, a szórakozások pedig a szép nők számára. A csúnyyák számára találták ki a varrást, és a Rózsafüzér imádkozását.

FR. Jaj tehát a szép nőknek, ha nem mondhatják a Rózsafüzért.

CI. Ők más módon jutnak el az Égbe, szépségének lépcsőfokain keresztül Istenhez vonva a lelkeket.¹

FR. Cirneo, ne mélyedjünk el ebben a témában túlzottan. Túláságosan messzire vezetne.

CI. Ismételje meg most hát korábbi szavait!

FR. Jómagam – ahogy említettem – bár fiatal vagyok, nem tagadom, hogy egy megvívott lovagi torna látványossága vagy egy előadott komédia nekem egyáltalán nincs ellenemre. Sőt, az egyik és a másik is nagyon tetszik nekem. Azonban nem tudom, hogy a tánc ama örületét hogyan tudja Ön védelmébe venni.

* A fordítás alapjául szolgáló forrás: Rinaldo Corso: Dialogo del ballo. Verona, Amis, 1987. (Antique Musicae Italicae Scriptorum Veronensium). Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében.

¹ „A szerelemnek ez a fölfogása Platón emanáció tanára vezethető vissza, mely szerint »az ideák világából a földi létbe költöző lélek nem felejt el teljesen a természetfeletti tökéletességet, hanem szüntelenül vágyakozik utána. És amikor valami szépet lát, felerősödik benne ez a vágyakozás, mert a földi szépség, az isteni, a tökéletes szépségre emlékezteti.« . Platón ideatanát a középkor és a reneszánsz keresztény alapokra helyezi. Ebben a rendszerben nagy szerepe van a szerelemnek, amely az isteni szférába való felemelkedés, a tökély megközelítésének egyik módja.” Nyúl, 1998. 104. A reneszánsz szépségeszmény fogalmáról lásd: Vasoli, 1983., Nelson, 1963.



CI. Ön örületnek nevezi a táncot, és azt kérdezi, hogyan tudom megvédeni? Én pedig azt kérdelem Öntől, hogy mi van a komédiában, vagy a lovagi tornában, ami nem jelent hasonló módon bukást, vagy dicsekvést? Most igenis tudatára ébrednek egyszerűségemnek, amely azt hitte, hogy Ön értelmes érveket hoz majd elő. Most jövök rá, hogy Ön tréfál. Maradjon csak meg előző véleményénél, hogy én a legjobb rendelkezésemre álló érveket hozhassam fel.

FR. Mármost, hogyan szeretné Ön megmutatni nekem, hogy a tánc mit rejt magában – nem minden részére értem, hanem csak egyre, amivel a komédia vagy a lovagi torna is bír? Hol öltönek az emberek fegyvert a táncban? Hol vannak a lovagok, és a lándzsák? A tánc mely erénye késztet nevetésre? Hol van a színpadi jelenet? És ami a legfontosabb, miért látványosabb az egymás kezét barátsággal megfogó férfi és nő látványa, mint az egymás ellen sebezni induló lovagoké?

CI. Most miután elmondta a véleményét, hallgassa meg Hölgyem az érvelésemet, amelyben mindaz benne volt, amit erről a témáról mondani lehet.

FR. Mondja hát!

CI. Tudom azonban, hogy Önt csupán korunk és országunk szokásai érdeklik. Nem is árt, hogy nem lehet elsőként ezeket, aztán amazokat tárgyalni, úgy, ahogy jobbnak látjuk. Tehát én feltételezem mindenekelőtt, hogy minden nyilvános játékot, amelyet megrendeznek, a népek egysége és vidám hangulata miatt találtak ki.

FR. Egyetértek Önnel abban, hogy az egység tekintetében ez valóban így áll, ám a magam részéről a tánc vidámságát balga és szellemtelen dolognak tartom.

CI. De Isten négy nagyon kellemes dolgot adott nekünk, az Álmot, a Szerelmet, az Éneket, és a Táncot.² Így írja Homérosz, Platón pedig azt mondja, hogy a csupán fáradozásból álló életünk miatt együtt érző istenek a táncot adták nekünk, mint bőséges kárpótlást. Sőt, nem csupán nekünk adták azt, hanem maguk is lejöttek közénk, hogy körünkben gyakorolják: ők voltak a Múzsák, Apollo és Bacchus. A Múzsák elhozták nekünk a lélek vidámságát, Apollo a harmónia derűjét, Bacchus pedig a lábak könnyű mozgását.³

FR. Mindezek az isteni beavatkozásról szóló mesés történetek csupán.

CI. A történetek külső héja valóban mesés, de ami belül van, titkokkal van tele. Annak ellenére, hogy Ön így vélekedik erről, azt mondom Önnek, hogy az örömből, amely az embereket tánc közben hatalmába keríti, megszületik az egység, amelyre, mivel akarát kérdése, senki sem törekedne, ha nem kedvelné.⁴

FR. Sok szerelmes fordul a tánchoz, hogy kedvesét láthassa. De nem tudom, hogy ezt őszinte örömmel nevezhetem-e. És ha az is, akkor sem a tánc jóvoltából, hanem a szerelem miatt.

² „Mindennel betelünk, be az álommal, szerelemmel, / édes dallal is és táncokkal, a kellemesekkel, / melyekkel jobban kíván jóllakni az ember, / mint a csatákkal: s lám, ezzel sose tel be a trósz had.” Homérosz, 1974. 238. (Iliász, XIII. 636-639). Ezt a részt idézi Lukianosz is: „Mert Homérosz, a legédesebb és a legszebb dolgokat sorolva fel, az álmot és a szerelmet és az éneket és a táncot, gáncstalannak csak ezt az utóbbit mondta, Zeuszra, igaz, hogy édességet az énekeknek is tulajdonítva, de hát ez a kettő tartozik a táncművészethez, az édes dal és a gáncstalannak táncmozdulat...” Lukianosz, 1974. I. 745. (Beszélgetés a táncról, 23). A szövegben idézett források egy része az előző lányszövegeiben olvashatók.

³ Platón, 2008. 56. (Törvények, II.653d).

⁴ A két nem különböző erényeinek egyesüléséről van szó.



CI. Hölgyem, szükségszerű, hogy elismerje, hogy a tánc hasonló a lovagi tornához, és a komédiához, vagy különben fel fogom használni az Ön érveit az Ön fegyvereivel együtt. Hiszen, aki a lovagi tornára és a komédiára látogat el, az jószándékúan teszi és gyakran a másik ember felé vivő szeretet vonzza.

FR. Ez igaz. De emellett más okok is vannak, a nagy pompa, a szép (össze)csapások szemlélésének vágya, valamint az, hogy békében háborús jelenetet lássunk. És végül az erény jutalmazásában való gyönyörködés, amely a lovagi tornákon megy végbe. A komédiában pedig a sok rettentő fájdalom nem remélt öröme való változását szemlélhetjük.

CI. Hölgyem, ön már a feltevéseim közül fel is sorolt kettőt.

FR. Számomra úgy tűnik inkább, hogy egyet nagymértékben átengedtem Önnek.

CI. Kettő az, Hölgyem. Első feltevés az, hogy az emberek egymásra találjanak a táncban. A második, pedig hogy örömteliek lesznek tőle.

FR. Ez utóbbit még nem engedtem át teljesen Önnek, hacsak nem hoz fel nekem más érvet.

CI. Rendben van. Először azzal szeretném folytatni, hogy bemutatom Önnek, hogy a táncban való egyesülés tökéletesebb annál, mint amit a komédiában, vagy a lovagi tornán láthatunk. És aztán Istennek tetszően meg fogom mutatni még Önnek, hogy a tánc mennyire kellemes önmagában. A lovagi tornákon a lovagok ember ellen küzdenek, egyik a másik felé futva, a nép pedig azon legetteti a szemét, hogy minden nő egy lelátóra, vagy egy ablak mögé vonul vissza. Ez sem nevezhető tökéletes egységnek, hiszen a férfi a nő nélkül van, vagyis a másik fele nélkül. A táncban a férfi jobbja kapcsolódik a nő baljához, és így az emberi természet tökéletes egységét jelenítik meg, és megengedett dolog, hogy az egyik rész örüljön a másiknak, miközben látja, megérinti, és beszél vele, a tisztesség határain belül maradván.⁵

FR. Adná Isten, hogy megtartsák ezeket a határokat! De hányszor lesznek belőlük méltatlan cselekedetek és gondolatok?

CI. Egyetlen dolog sem oly szent önmagában, hogy más rosszindulata ne tudja azt rosszként feltüntetni, ahogy az a Szentírással is megtörténik, amely a lehető legegyszerűbb és legigazabb (írás), de ennek ellenére a bűnös eretnekek hamis vélekedésekkel mégis a maguk hasznára fordítják. Tehát nem a tánc feltalálójától, hanem az emberi romlottságból ered az a szándék, hogy ne erkölcsös módon használják az emberek a táncot, hanem az a romlásukra legyen (Remélem, hogy alább jobban el tudom majd magyarázni). Ugyanakkor, tekintve hogy a táncban jelen van ez a tökéletlenség [ti. a tökéletes egység], mennyivel inkább jelen van a komédiában? Persze tisztában vagyok vele, hogy manapság a komédiák nagyon rútt cselekedetekkel és nagyon csúf szavakkal vannak tele. Ezt azonban a komé diaszerzők nagy szabadságának tulajdonítom, és nem a komédia jellemzőjének, ugyanis a komédia maga rendkívül hasznos és szórakoztató [műfaj], ha megfelelő időtartamban és ésszel alkalmazzák.

FR. A táncban is jelen van ez a végzetes kényelem, hogy olyan gyakorlatokat végezzenek, és olyan utasításokat adjanak, amelyeknek gyakorlata rossz következményük lesz.

⁵ A különböző nemek közös táncából létrejövő harmónia gondolatával Sir Thomas Elyot is foglalkozik (*The Boke Named the Governour / A vezetőről szóló könyv*, 1531).



CI. Ha egy nő bölcs és tiszta, akkor semmilyen gyakorlat vagy utasítás nem ronthatja meg. Ha azonban ostoba és szemérmetlen, sokkal jobb, ha csak a szeretőjének ad utasításokat, mint ha a kerítőnőkben bízunk, akik minden nap rosszakat mondanak róla. Hiszen csupán az elegendő ahhoz, hogy tönkretegye a nőt, ha a férj meglátja őket a házába menni, vagy más módon informálják a férjet róla. Ha azonban adott a tánc lehetősége, akkor a nő feltartóztathatja az udvarlóit, csupán azt a lehetőséget adván meg nekik, hogy nyilvánosan találkozzanak és beszéljenek egymással. Máskor ezerféle rejtett úton keresztül juthattak el ehhez a kellemetességhez [ti. találkozás és beszélgetés], amelyekből az összes rossz dolog származik.

FR. Lassan- lassan Ön a fehérből is feketét csinál nekem.

CI. Éppen ellenkezőleg! A fény világosságát hozom, hiszen bemutattam Önnek, hogy a tánc közben létrejövő egység tökéletes és erkölcsös. Szeretném még azonban hozzátenni azt is, hogy a tánc örülete különbözik – és talán még jobban tele van – a komédia és a lovagi tornához hasonló örülettől. Tekintve hogy a komédiában és a lovagi tornán is zenélnek, ez a kellemetesség annyira sajátja a táncnak, hogy azt, akit zene nélkül látnánk táncolni, mindenki bolondnak tekintené, mivel a tánc természete a zene általi irányítás. Az isteni Homérosz szerint nem a lovagi torna és a komédia, hanem a tánc az igen kellemes, és a zene a tökéletes.

FR. Ön hathatós érveket sorol fel nekem.

CI. Továbbá, ha a lovagi tornán és a komédiákban [az emberek] új köntösöket és ruhákat öltenek magukra, amelyek a szerelmes szép külsejét és érzelmeit hivatottak megmutatni, akkor ezt a táncban is hasonlóan dicséretes módon lehet megtenni.

FR. Azonban a táncban, a lovagi tornától eltérően, nem lehet lóháton és nagyszámú fegyverhordozóval megjelenni.

CI. Ez azonban nem csökkenti az általam javasolt dolgok hatását, mivel, bár a [táncban] gyalogosan szokás megjelenni, csak egy [tánc]ünnepségen lehet olyan gazdag öltözékben megjelenni, mint egy lovon, sok szolgál kíséretében érkező fegyveres lovag. És mindezt álarcot öltve tudja megtenni [az ember], hölgyének így mutatván meg szívének titkait.

FR. Ez valóban így van.

CI. És mennyi álarcosbált rendeznek egész nap, amelyeken csak egy, a legjobb (viselője) fogja magára öltetni a többi jelmezt, most szerzetesnek, majd zarándoknak, később vadásznak, még később más igen drága jelmezeket öltve?

FR. Mi a török álarcot láttuk, amelyet legkegyesebb urunk viselt tegnapelőtt. Vajon az emberek nem sérülnek meg a táncban, mint ahogy az a lovagi tornán meg szokott esni?

CI. Amikor felerősödik a zene, [a táncosok] valóban egymással szembe haladnak, de a táncoló férfi és nő ugráló léptekkel közeledik és távolodik egymástól, vagy gyakran sűrű és kellemes forgásokkal kezdik újra előlről az egészet, gyakorlott lépésekkel utánozva a zenét.



FR. Nagyon jó magyarázatot adott, de még sok van hátra. Hogyan lehet a táncban a lándzsahordáshoz hasonló könnyedséget felfedezni?

CI. Ez a [a jellemző] a fáklyás táncban ismerhető fel leginkább, amelyben [a táncosok] három vagy négy alkalommal tesznek egy nagy kört, az egész társaság előtt, majd – a régi szokás alapján – egy vagy két hölgy kíséretében, , illetve– mai szokás szerint – hárommal.⁶

FR. Nem tetszik az, ami ebben az évben szokás lett. Amikor azt látom, hogy a kör végéig kézen fogva vezetnek, aztán ott hagynak egyedül, mialatt egy másik nőt vezetnek végig. Mit csináljak közben, amíg ott állodálok egymagam, nem táncolok, nincs fáklyám, és senki nem kísér?

CI. Istenemre, igaza van. Ami engem illet, mindig ügyeltem arra, hogy ne bántsam Önt, vagy egy másik hölgyet, oly módon, hogy azt sértésnek nevezhetnék.

FR. Sokkal inkább kedves számomra az a szokás, amelyben két férfi és két nő vesz részt, akik kézen fogva táncolnak két párban, mint ahogy az a megszokott táncokban történik.

CI. Ez annyit jelent, hogy a szolgáljukká válik valaki, előttük hordozva a lámpást. Nagyon is meg kell dicsérni azt, aki udvariasságból cselekszik így; továbbá, aki egy barátjának szerez örömet azzal, hogy átadja neki az asszonyát, nem méltó a feddésre. Egyértelmű, hogy ez igen erkölcsös lépés, és miközben semmi sem történhet, amit egy kis fény segítségével ne látna ezer szem, amelyek a táncolókra néznek. Láthatja, hogy még az özvegyek és a papok is elmennek a fáklyás táncra.

FR. Udvariatlanságot követ el az, aki távol marad a fáklyás tánctól.

CR. Ez még inkább, és bármely módon, pusztán a szeszélyből születik. Magam is szemtanúja voltam, hogy nagyon udvarias módon tettek egyszer jóvá egy hibát. [Tánc] közben belépett valaki középre, aki azt hitte, hogy hívták, a hölgy azonban másvalakit hívott, aki éppen mellette ült. Mivel a hölgy nem akart udvariatlan lenni, a hozzá közeledőhöz, ezért nem utasította el nyilvánosan, hanem a kezét nyújtotta neki, és miután kétszer megforgatták, átnyújtotta neki a fáklyát, majd az elsőnek hívott mellé lépett.

FR. Igen udvarias módon mentette meg az illetőt a szégyentől, teljesítse a kívánságát. úgy hogy közben nem maradt ott mellette.

CI. Én sem hiszem, hogy az efféle szokást főként azért találták volna ki, hogy leleplezzék, hogy kinek akar jobban kedvezni a fáklyát vivő személy.

FR. Mindig történhet valami könnyelmű dolog. Mivel ti, férfiak ritkán elégedtek meg egyetlen nővel. Többeknek mutatjátok azt, hogy szeretitek őket, és a fáklyás tánc alkalmakor nem akarjátok felfedni, hogy rászeditok a lányokat, ezért, azt találtátok ki, hogy az egyiket és a másikat is kézen fogjátok, mindkettőt ugyanazzal a hamis hitegetéssel megtartva.

CI. Ön, más nőkhöz hasonlóan, csak arra törekszik, hogy a férfiakat sértegesse. De miért ne történhetne meg ehhez hasonlóan az, hogy ti, nők, miközben annak örvendeztek, hogy sok udvarlótok van (hiszen udvarlóitok nagy száma szépségeket bizonyítja), azt a módszert találtátok

⁶ A reneszánsz fáklyás táncokról lásd: Dolmetsch, 1954. 108–112. Jones, 1986.



ki – a fáklya kegyével az egyiket hívva, hogy ne veszítsétek el a másikat sem – hogy mindkét férfit egyszerre hívjátok magatokhoz?

FR. Önnel, Cirneo, nem lehet dűlőre jutni. Még ha a hölgyek kettőt is hívnak magukhoz, akkor is szükséges világosan megértetni, hogy egyiknek a kezüket adják, a másiknak pedig a fáklyát.

CI. Így megosztják a kegyet.

FR. Ön melyiket értékeli többre?

CI. Én mindig többre értékelttem a kéznyújtást, és teljesen előnt az öröm, ha visszaemlékezem arra, hogy kétszer is megérintettem a kezét, amely az életemnél is drágább számomra, és megkettőzi a boldogságomat, hogy a hölgy hívott magához. Nem értem azt a férfit, aki csak a fáklyát akarja megérinteni [a tánc közben]. Hiszen az ellenség szokott tűzzel fenyegetni, aki azonban a kezét nyújtja feléd, az arra gondol, hogy segítséged nyújt neked.

FR. Ön jó és szép érvet hozott fel nekem. És ha Önnel azonos véleményen lennék, így jól ismerném érvének alapjait. Ami a lovagi tornát illeti, megadom magam, annak ellenére, hogy nem látom be, hogy ugyanolyan jutalmat nyer egy táncos, mint a lovagi tornán részt vevő lovas.

CI. A legnagyobb díj, amit [a táncos] elnyerhet az a jók és hozzáértők dicsérete, mivel az ilyen emberek – ahogy később el fogom mondani – jogosultak a tánc megítélésére. Így kétség nélkül díj jut annak, aki könnyedén táncol és akit mindenki csodálkozással telve szemlél. Nem a [díjként] adott lánc vagy tör miatt kell megbecsülni jól versengő lovasot, hanem azért, mert a díj a lovas bátorságáról tanúskodik. És lehet-e többre becsülni bármit is, mint azt, hogy [a táncos] hölgyek között ülhet, és kölcsönös örömben mulathatja az időt? És az ünnepeket [táncos], minél nagyobb díjban részesül, annál vidámabbá teszi az ünnepet. Valódi bizonyítékként említem meg azt, hogy amikor a hölgyem közelében volt szerencsém helyet foglalni – vagy azon a helyen, ahol korábban hölgyem ült – úgy tűnt számomra, mintha Juppiter asztalánál ülnék és halhatatlan nektárral és ambróziával táplálkoznék.

FR. Ön minden alkalommal egyre előbb, és szebb érveket hoz fel nekem. De hogyan hasonlítja össze egymással a komédiát és a táncot?

CI. Már beszéltem a zenéről és az öltözetről Önnek. Ha az ember a saját házában bált rendez akkor, az előkészületek során egyértelműen arra törekszik, hogy megmutassa mindazt a szépséget, ami a házában található. Ha nincs neki semmilyen szép tárgya, akkor rokonoktól vagy barátoktól kér kölcsön. De alaposabban átgondolva [a témát] láthatja, hogy miként a komédia is egyszerűen kezdődik, majd bonyolulttá válik, hogy a végén ismét megnyugodjék, ehhez hasonlóan a bál elején is a kellemes – a mérsékelt ütemű és a gyors tánc között elhelyezkedő – passamezzo táncot járják. Aztán a bál tetőfokára érve a gagliarda táncot ropják, amely során minden párban a férfi elengedi a hölgyet. A bál végén pedig újra visszaáll az eredeti rend, hiszen a corrente táncra térnek át, amellyel lezárják a bált. A bál első „jeleneteiben” a bál rendezője megkísérli a „komédia” egész cselekményét bemutatni. A passamezzo táncban felvonulnak mindazok, akik részt vesznek a táncban. Aztán az egyik vagy a másik jelenet közötti megfelelő (hosszúságú) szünetekben nem mutatják be az egyes lépéseket.⁷

⁷ A reneszánsz kori táncok elemzését lásd: passamezzo: Pálffy, 1930. II. 675., Kovács, 1997. 176. gaillarde (gagliarda): Széll, 2001. 132–143. Kovács, 1997. 175–182., 204., courante (corrente): Kovács, 1997. 204., Széll, 2001. 124–131.



forrásközlés



FR. Ó, Önt hallgatva az az érzésem, mintha egy komédia nézője elennék.

CIR. Én a magam részéről azt hiszem – még ha új véleménynek számít is – hogy ily módon a tökéletes táncnak – a komédia öt felvonásához hasonlóan –öt szünettel kell megelégednie, amely kevesebb nem lehet.

FR. Jómagam is egyetérték az Ön véleményével, jól lehet erre [az összefüggésre] még soha nem figyeltem fel.

CI. Talán ezután, miután megértette, lesz még lehetősége rá. Ez ugyanis –ha nem tévedek–, minden tánc pontosan kiszámított és megfelelő terjedelme. Véleményem szerint ugyanis a tánc terjedelme nem lehet túlságosan hosszú, sem pedig túlságosan rövid.

FR. Biztosíthatom Önt, hogy soha többé nem fogom örülségnek nevezni a táncot.

CI. A tánc örjögés ugyan, de nem örülség. Így költőnek tekinthető az is, aki jól táncol, ugyanúgy ahogyan az is, aki jól ír verset. Ennél fogva tehát ez az örjögés megérdemli a szent nevet.

FR. Ó, ez teljesen új dolognak tűnik számomra.

CI. Jórészt már bemutattam ezt Önnek a példákon keresztül, de tovább erőfeszítést teszek, hogy érvekkel is bizonyítsam. A költészet nem más, mint utánzás. Ha Ön elolvas egy tragédiát, egy hősi eposzt, egy lírai művet, egy komédiát vagy szatírárt (mivel az összes költemény erre az öt műfajra vezethető vissza), azt fogja tapasztalni, hogy a költő mindig utánoz valamit, vagyis kitalálja az emberek cselekedeteit, egyszer erre, másszor meg arra példát hozva, egyszer az egyik, másszor a másik embert ábrázolva.

FR. Ez világos számomra.

CI. Így történik a táncban is. Közismert, hogy mindaz, amit hanggal meg lehet tenni, a test mozgásaival is –amelyet az idő beosztása szerint végeznek el – lehetséges utánozni. Ez a tánc művészet, amelyben – a kezek, lábak és néhányszor az egész emberi test mozgásának, megállásának közepette – Ön meglátja majd, hogy a táncos előszeretettel osztja be a táncot szemléltető ember idejét. [A táncmozdulathoz a zenei] hangot hozzáadva jön létre az a kettős, és kellemes harmónia, amelyet Homérosz tökéletesnek nevezett, ahogy én is említettem korábban Önnek.

FR. Nem tudom, hogy Ön milyen cselekedetre vagy milyen emberekre tudja alkalmazni ezt az utánzást, ha csak nem saját magára, vagy valamilyen örült vagy részeg ember tetteire.

CI. Erre a kérdésre később szeretnék válaszolni Önnek. Arra kérném, hogy jobban figyeljen rám. Mondja meg nekem, miből gondolja, hogy a táncnak ez a célja?

FR. Megtudhatja abból, amit Önnek mondtam. Makacsul ragaszkodom ehhez, hiszen hitem szerint nem természetes dolog a tánc és csakis valamilyen elmebetegtől vagy résztegtől eredhet.⁸

⁸ Utalás Cicero híres mondására, miszerint „Hiszen jóformán senki sem táncol józan állapotban, kivéve talán, ha bolond, sem egymagában, sem pedig mértékletes és tisztas társaságban.” Nótári Tamás fordítása. Cicero, 2010. 711-712.



Vajon korábban nem Ön is azt állította, hogy az ókoriak Bacchusnak adták a tánc feltalálójának címét? Íme, Ön saját maga alkotta meg az ellenérvét.

CI. Hölgyem, való igaz, hogy az ókoriak (ahogy mondtam) a tánc feltalálását Bacchusnak tulajdonították, de – ha jól emlékszik az okra, amely alapján ezt említettem, – ezzel nem azt akartam mondani, hogy a tánc a részeg emberek művészete, amelyet a saját isteneik adtak számukra az állandó fáradtságból való megpihenésre, amelyekben élünk, és amelyet az istenek maguk is gyakoroltak. Emlékezzen csak vissza, hogy az ókoriak szerint Bacchust szerényen Apollo és a Múzsák és a mértékletes istenek kísérték, mialatt megismertették velünk ezt a művészetet. Ezzel magyarázható, hogy Pindarosz és Homérosz a név iránti tiszteletből a táncos névvel illették Apollót.⁹

FR. Ezek között a levelek között valamilyen jó gyümölcs rejtőzik.

CI. A gyümölcs az, hogy az említett a bölcsék a jól összehangolt lélek és a test harmóniájának tekintették a táncot, amelyben az ember nem cselekedhet másként, csak erkölcsösen, és nem akarták, hogy mást válasszanak bírálóul a tánc felett, hanem csak olyat, aki erős és értelmes. Ez az, amire fentebb utaltam Önnek. Sőt, ami Önnek csodálatosnak tűnik majd, eleink tagadták, hogy bármely ifjú elérheti az erényt, anélkül, hogy tudna táncolni.¹⁰

FR. Tehát jól gondolkodnak azok az anyák, akik fiaiknak és leányaiknak kiskorukban tanítják meg a táncot. De nem szeretné jobban megvilágítani számomra ezt az ókori misztériumot? Én pedig megígérem Önnek, hogy teljes figyelemmel követem majd, mivel magamtól nem juthattam volna el ehhez a nagy titokhoz.

CI. A gyermekek természetesen mind könnyen utánoznak. És olyan gyorsnak látjuk a gyermekeket, ahogyan ők szabadon mozgatják a kezeiket, és egy kicsit megoldják a nyelvüket, hogy szinte majomnak tűnnek, akik csinálni és mondani akarják azt, amit másoktól látnak.

FR. Ebből született a közmondás, miszerint ők a legédesebb kis pojácák a világon.

CI. A természet minden másnál többet ér. De emellett ők még nyugtalanok is, és sohasem állnak le sem a fejük, sem a hangjuk, sem a kezük, sem a lábuk mozgatásával. Ki fut, ki ugrál, ki nevet, ki a földre veti magát, az egyik ilyen, a másik olyan módon fásasztja ki magát. És ahogy minden kis fájdalom megijeszti, így minden kis vidámság magához vonzza őket.¹¹

FR. Ne fáradjon, hogy ezt bizonyítsa számomra.

CI. Tehát mivel mindegyikük ilyen és (az állatoktól eltérően) képesek megérteni az idő mértékét, és a harmóniát, jó dolog, ha gyakorolják magukat a táncban, először is, mert olyan úton jutnak el az erényhez, amely kedves számukra, aztán mert ez a gyakorlat hasznos a testi egészség szempontjából, miközben a gyermek növekszik, és sok táplálékkal telik el. Továbbá, mert a tánc alakítja, és segíti a tagok elrendeződését, és az embert minden dologra alkalmassá teszi. És ha

⁹ „Üdv, szépség ura, táncos isten, / Tágtegezű Apollón.” Bajnok Dániel fordítása. (Pindarosz, 148 B49 töredék). Vö. Athenaios, 2009. 5. (Athenaios: Lakomázó bölcsék, I. 40.) „...Apollón, / lantot tartva kezében, bájjal játszva a húron, /szépen lépegetett a magasba...” Devescseri Gábor fordítása. Homérosz, 1974. 811. (Homéroszi himnuszok I. 514–516.)

¹⁰ Platón, 2008. 56. (Törvények, II.653d).

¹¹ Platón, 2008. 56. (Törvények, II. 653e–654a).



ma is úgy tennének az emberek, mint a fegyveres táncoknál egykor, akkor az ember még jobban tudna lángholni.¹²

FR. A mi időnkben a moreszka táncot talán fegyveres táncnak hívhatnánk.¹³

CI. Ha ezt tudtam volna korábban, amikor Ön a lovagi tornát védve azt az ellenvetést tette nekem, hogy a táncban nem használhatnak fegyvereket az emberek, akkor most én lennék a nyertes.

FR. Ez az Ön baja.

CI. Akkor az enyém volt, de most az Öné lesz, mivel Ön, saját maga ellen, ott pótolta a hiányoságot, ahol én nem tettem meg azt.

FR. Lám, milyen jóságos vagyok, hogy fegyvert adok ellenfeleimnek, hogy azzal sebezzenek meg engem. Határozottabbnak hiszem magam – mint, ahogy azt Ön gondolta rólam – hogy ne tartsam dicsőségemnek mindezt a győzelmet, és hogy belássam, hogy Ön egyedül önmagát képes meggyőzni, és nem másokat; de én ezt tudtam e nélkül a bizonyíték nélkül is. Most folytassa kérem azzal, hogy a fiatalokban a tánc kelt-e más hatást, mint jót?

CI. Azt, ami az összes hatás közül a legjobb, még nem mondtam el Önnek. A tánc igen alkalmas arra, hogy az ifjak fejlesszék az emlékezetüket, és megtanulják, hogy mérsékeljék a lelküket és a testüket, hogy engedelmessékedjenek egy törvénynek, hogy a lendület során lassítsanak, és ne maradjanak meg a lustaságban.¹⁴ Mivel ritkán, vagy soha nem történik meg, hogy egy fiatal, aki gyakorolja magát a táncban, ne kövesse annak menetét, amely minden dologban igen határozottan és erősen az erényre ösztönöz.

FR. Ó, mily igaz, amit Ön mond! Milyen kerültek magas polcra ezen ösztönzéstől vezérelve, akik egyébként hitványak és elnyomottak lettek volna.

CI. És amikor nincsenek társaik, akik velük versenyeznének, a mester sohasem hiányzik számukra, akinek az utánzására törekednek, akit megpróbálnak meghaladni, és időként meg is teszik.

FR. Tudom, mert eszembe jut a verssor, amelyet a mi Possevinónk ír az erkölcsről szóló könyvében. Sok tanítvány jobb a mesterénél.

CI. Ön fájdalmas úrt idéz fel bennem, amikor egy kedves és nagyszerű – oly hamar elhunyt – barát nevére emlékeztet. Mivel Istennek úgy tetszik, hogy a nevetés között ne jöjjenek elő a könnyeink, folytassuk hát az érvelést.

FI. Hallgatom Önt.

CI. Tehát, a tánc isteni dolog, amely az erényre vezet. Nem jellemző az állatokra, hanem az ember sajátja. Olyannyira így van ez, hogy valaki azt mondta, a tánc a lélek és a test összhangzó szépsége.

¹² Az antik görög fegyvertáncra (pürrikhé) utalhat ui. az egyik elképzelés szerint tánc közben a kurászok tűzvörös khiton viseltek (pür=tűz).

¹³ Pálffy, 1930. II. 561–562., Sachs, 1961. 68–74.

¹⁴ Már Lukianosz is utal a jó emlékezőképesség fontosságára. A reneszánsz idején Domenico da Ferrara a táncossal szemben támasztott alapkövetelmények egyikeként emlegeti a lépések észben tartására szolgáló memóriát.



FR. Én viszont szemtanúja voltam, hogy a medvék, és a majmok is táncolnak. Ez ellentmond az ön állításának miszerint a tánc csupán az emberi nem sajátja.

CI. Valóban lehet olvasni arról, hogy Indiában az elefántok hozzá vannak szokva az értelemmel történő szokelléshez. A szibariták pedig a lovaikat tanították be arra, hogy trombitaszóra felemelkedjenek, és ritmusra haladjanak előre a zene üteme szerint.¹⁵ De ez olyan dolog, ami ritka, erőltetett, és – még ha feltételezzük is, hogy egyik állat hajlandó tanulni a másiktól) nem az állatok természetes képességéről van szó, hanem az emberi igyekezetünkről, amely minden legyőzhetetlen dolgot túllép, és az oroszlánokat és a tigriseket megfékezi, a madaraknak pedig emberi beszédet tulajdonít. Most pedig visszatérve azokra, akik azt állították, hogy Bacchus találta fel a táncot, fel kell a figyelmet hívnom arra, hogy az ókoriak nem Bacchusnak tulajdonították a táncot. Sőt azt állították, hogy a mindenség teremtésekor – amikor (ahogyan Dante írja) az isteni szeretet elsőként hozta létre a szép dolgokat – úgy gondolták, hogy mindezek ama ősi szeretet által jöttek létre. A bolygók, a csillagok mozgásai, az eget folyamatos forgása az állócsillagok körül egy népes és értelemmel teli táncos mulatsághoz hasonlíthatók. Ezt az égi mozgást pedig egy erőteljes és édes hang kíséri, amelyet azonban az érzékeink tompasága és gyengesége miatt nem tudunk érzékelni.¹⁶ Láthatja, hogy ez a művészet, [a tánc] amelyet Ön kevéssel ezelőtt örültségnek és véletlenül keletkezett tökéletlen dolognak hitt, mily magasrendű, mily ősi, és mily nemes alapelvűből származik.

FR. Most már elpártolok attól a véleményétől.

CI. Ha igaz az, amit néhányan mondanak, hogy a táncot Szicíliában találták ki Hierón tyrannusa alatt, akkor Ön talán azt mondhatná, hogy véletlenül történt meg. Azonban ez nem örültség volt, hanem szükségszerűség; mivel Hierón számos más gaztette mellett törvényben tiltotta meg azt is, hogy a polgárok beszélgessenek egymással, ezért az alattvalók arra kényszerültek, hogy jelekkel fejezzék ki magukat.¹⁷ Ez a hiedelem azonban nem nyerte el a tetszést, valamint az a történet sem, amely a tánc feltalálójának a szintén szicíliai Katané-beli Andrónt tartja.¹⁸

Miután Ön türelemmel kivárta azt, amit erről a tárgyról el akartam mondani, szép lassan hozzátésem azt is, amit még erről tudok. Bizonyára tudása van arról, hogy a költők képzelgése szerint Saturnus sorra felfalta a saját gyermekeit. Azt is hozzátésem továbbá, hogy Jupiter egy ugrás révén menekült meg ettől az örjögéstől. Úgy vélem, hogy a költők Saturnus alatt az időt értették, és azt tulajdonítják neki, hogy felfalja saját gyermekeit. Ezért, mivel az idő mindent felemész, és mivel Jupiter által Isten halhatatlannak jelentette ki magát, Jupiter kétség nélkül mentes az öregség kellemetlenségeitől. Azonban, hogy megmeneküljön, Jupiter kétségtelenül egy olyan ugrást tett önmaga megmentésére, amelyről soha nem hallottunk.

CI. Hallgasson most ide. Ebből az ugrásból eredeztetik a táncot, azt koholva, hogy Rhea, Saturnus felesége, és minden istenek anyja – akit más néven Kübelének neveznek – bevezetett egyfajta táncot a frigiaiak és krétaiak körében, amelynek a megváltó nevet adta, az egy ugrással (magát)

¹⁵ A lovaikat zenére táncolni tanító – és a tunyaság, a fényűzés szinonímájává vált – szibariták történetét lásd: Athénaiosz, 2009. 6–7. (Lakomázó bölcsék, XII.19).

¹⁶ A csillagok kartánca.

¹⁷ II. Hierón (Kr.e. 270-215) szicíliai tyrannosz.

¹⁸ „Theophrasztosz pedig azt mondja, hogy egy aulosz-játékos, a Katané-beli Andrón volt az első, aki auloszának zenéjére mozdulatokat és ritmusokat alkotott a testnek (miatta hívták a régiek szicíliazásnak a táncot), a második pedig a thébai Kleolasz.” Bajnok Dániel fordítása. Athénaiosz, 2009. 6. (Lakomázó bölcsék, I. 40.) Andrón szülővárosa, Katané (ma Catania) Szicíliában található. A történetet Carlo Blasis is idézi híres művében (The code of Terpsichore, 1830.).



megváltó Jupiter emlékére. És elrendelte, hogy ezt a táncot páncéllal, karddal, és kerek pajzzsal felfegyverzett emberek járják.¹⁹ Úgy tűnik nekem, hogy ehhez hasonlítanak a mi moreszka táncaink, amelyekről Ön korábban beszélt.

FR. Nekem is úgy tűnik.

CI. Most csodálja meg, mennyivel korábban volt Saturnus uralma Hierón zsarnokságához és Katané-beli Andrón korához képest. A [tánc]művészet aztán olyan megbecsülést szerzett Kréta szigetén, hogy minél inkább nemes volt valaki, annál inkább törekedett rá, hogy kiváló legyen a táncban. A minden dologban bölcsen ítélő Homérosz emiatt adta Merionésznek, a trójai háború egyik krétai hadvezérének a táncos nevet.²⁰

FR. Különös cím ez egy katona számára. Arra emlékeztet, amit Livianóról hallottam, aki egy mantovai emberhez ment, hogy fizetséget kapjon tőle, de csak ezeket a megvető szavakat kapta: „Tudsz te táncolni? Nem lehetsz jó katona, ha a mantovaiakhoz hasonlatosan, te is gyakorlod a táncot.”

CI. Liviano Signora talán ügyesebb volt a fegyverforgatásban, mint a könyvek ismeretében, vagy esetleg különösen gyűlölte a mantovaiakat, vagy lehet, hogy sem egyik, sem másik dolgot nem akarta igazolni, csak egyszerűen a természetével nem egyezett a tánc. Nagyon jó katona lehet valaki, akkor is, ha nem tud táncolni, de ha tud táncolni, attól miért nem lehet jó katona? Neoptolemosz, ez az oly nagylelkű és nemes kapitány, akinek az emléke, biztos vagyok benne, hogy Livianónál is nagy tiszteletben állt, annyira egyedülálló volt a [tánc]művészetben, hogy hozzá is adott néhány dolgot és táncokat talált ki, amelyeket az ő nevééről pürrikhének neveztek.²¹

FR. Ön egy neves ember tekintélyét idézi fel előttem.

CI. Nagyobb, mint Thesszalia görög provincia, ahonnan a habokat elsőként szelő Iasón származik. Az, amelynek a vezéreit Polübiosz és Curtius Rufus legyőzhetetlennek nevezte, és aki elől-járóinak olyan címeket adott, amelyeket táncok neveiből vettek (engedtesék meg nekünk ezt a szót használni).²² A spártaiak pedig, a háború nagy mesterei, a gyermekeiket a fegyverforgatáshoz hasonlóan a táncra is oktatták. És ami a legfontosabb, az egész Görögország különböző nevekkel ünnepelte a táncosokat. És nehogy azt higgye, hogy ez csak a görögök tudománya volt, hadd beszéljek Önnek az etiópokról is.

FR. Mondja, hiszen nagy kíváncsisággal hallgatom.

CI. Az etiópok a csatába vonulva rendszerint egy kendővel kötötték be a fejüket, és ez a kendő volt számukra a tegez: jól ismert, hogy ez körben nyílvevesszőkkel volt tele, amely szinte egy nagy, királyi koronának tűnik, és harc közben egy kissé a fej védelmére is szolgált. Ezzel a látvánnyal azonban elsősorban az ellenségeiket akarták megrémisztetni.²³

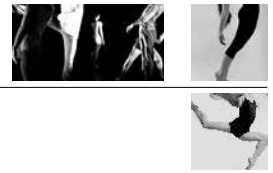
¹⁹ Lukianosz, 1974. I. 740. A pürrikhé eredetére több magyarázata is létezik az antik görög hagyományban. A Lukianosz által hivatkozott tradíció krétai eredetűnek mondja, a Zeuszt körbetáncoló Korübantok, Kurészek táncából származtatja.

²⁰ Homérosz, 1974. 296. (Iliász, XVI. 617.).

²¹ Lukianosz, 1974. I. 741. (Beszélgetés a táncról, 9).

²² Lukianosz, 1974. I. 742–743. (Beszélgetés a táncról, 14).

²³ Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 18).



FR. Ezek módfelett különös szokások.

CI. Pedig az etiópok közül senki sem mert egy nyílveszőt sem elővenni, anélkül, hogy előtte nem táncolt vagy szokellt volna. Bár főként vallási okokból tettek így, hiszen azt is olvashatjuk, hogy az indiaiak, akik a felkelő Napot imádták, azt gondolták, hogy nem végezték el az imádatot addig, amíg nem ugráltak és táncoltak.²⁴ És Délosz szigetéről is tudjuk, hogy amikor a nép áldozatbemutatásra gyűlt össze, elsőként néhány ifjú lépett elő, akik szép mozdulatokkal táncot lejtettek egy dob és egy lant hangjára, majd a templomba visszatérve az oltár felé, az áldozat mellett egy himnuszt énekeltek el. Aztán mikor az áldozat égett, az oltár körül táncoltak és szokelltek, balról jobbra haladván oldalirányban, a zodiákust utánozva. Aztán jobbról balra haladtak, hogy az ég keletről nyugat felé történő forgását utánozzák. Az utolsónál, miután az áldozatot bemutatták, leültek, és egy másfajta himnuszt énekeltek.²⁵ Úgy tűnik, hogy ezek az áldozati táncolási szokások Orfeuszról és Muszaioszról, a pogányok igen nemes és ősi teológusaitól erednek.²⁶ A zsidók sem voltak mentesek a táncolás szokásától, hiszen arról olvashatunk, hogy az Úr ládája előtt különböző hangszerek hangjára táncolt az egész nép.²⁷

FR. Mi más marad hát számomra, mint hogy legyőzöttnek nevezsem magam? Ön arra készttet engem, hogy felkeljek, és táncra kerekedjek a többiekkel.

CI. Amikor eljön az ideje, táncolni fogok Önnel. Azonban úgy helyénvaló, hogy először arra a kérdésére válaszoljak, hogy az emberek milyen cselekvéseket utánoznak a táncban. Ha erre az egyiptomiak szerint szeretnék válaszolni Önnek, röviden azt mondanám, hogy mindegyiket. Ezért ők az ősi Próteusz tengeristen képében – akiről azt mondják a költők, hogy mindenféle alakba képes átváltozni – képzelték el a kiváló táncost, aki mindazt, amit szeretne, utánozni tudja a cselekedetekkel.²⁸

FR. Többször hallottam ezt a mesét, de sohasem értettem a jelentését.

CI. Több jelentése is van, de számunkra csak ez az értelmezése a hasznavehető. Nem mintha én sokat szeretnék időzni az egyiptomi tekintélyeknél, hiszen nem magyarázza el Önnek részletesen ennek a dolognak az okait. Ez arra készttet engem, hogy röviden beszéljek erről.

FR. Rendben van, és ne törődjön a hosszúsággal.

CI. A tánc művészetében minden más művészet egyesül. A festészettől kezdve, az összes hasonlóval együtt. Ezért van, amiként Ön is látja, hogy azok, akik táncolnak, és ugrálnak, mindenféle dolgot csinálnak, és tagjaikat olyan sokféle módon mozgatják, ahogyan csak kedvük tartja. A zenével kapcsolatban világos, hogy a tánc része, azonban ott található vele az a művészet is [etikett], amely megtanítja a táncra vonatkozó szokásokat. Ha emlékezetében idézi azt, amit korábban mondtam Önnek, akkor tudja, [hogy az etikett] nem engedí meg, hogy a táncban valami oda nem illő dolog tegyenek.

FR. Emlékszem erre.

²⁴ Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 17).

²⁵ Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 16).

²⁶ Lukianosz, 1974. I. 743. (Beszélgetés a táncról, 15).

²⁷ Dávid király tánca a szövetség ládája előtt. Vö. 2Sám 6:5

²⁸ Lukianosz, 1974. I. 743-744. (Beszélgetés a táncról, 19).



CI. Továbbá, ha azt mondom Önnek, hogy az összes többi dolog mellett a retorika is jelen van a táncban, az nem fog tetszeni Önnek? Aki táncol, az beszél, ahogy a pantomimoni cinikus filozófus, Demetrios mondta.²⁹

FR. Nem ismerem ezt a történetet.

CI. Démétriosz kitűnő táncos volt Nero idejében, de téma nélkül táncolt, vagyis nem ábrázolt semmit, csak a zene hangjaira végzett ugrásokat és mutatott be táncokat.

FR. Úgy tűnik, hogy az ugrándoók manapság is ezt teszik.

CI. Ez a szokás azonban nem dicséret, kedvesség és haszon nélkül való. De jóval tökéletesebb az a másik, amelyet hamarosan meg fog ismerni. Démétriosz tehát Rómába jött, és Pantomimos (Ez volt az a név, amelyet ez a táncos a kitűnő tánc miatt magának szerzett. Mintha mi azt mondanánk, hogy minden dolgok utánzója.) megkérte, hogy álljon ott és nézze, miközben táncol. Démétriosz állt, és nézte, hogy a pantomimos táncos oly nagy könnyedséggel, és oly közérthető módon táncolja el Mars és Vénusz házasságtörését – és Hélioszt, aki ezt megjeleníti és Vulcanust, aki leleplezi őket – hogy Démétriosz örömmel és csodálkozással telve kiáltott fel: „nemcsak látom, hanem úgy tetszik nekem, hogy kezeid megszólalnak!”³⁰

FR. Bár nem szeretném, hogy elhallgatná előlem ezt a példát, de maga a téma [Mars és Vénusz házasságtörése] illetlennek tűnik számomra.

CI. Csak azért mondtam el Önnek ezt a történetet, hogy általa a tánc kifejezőképességét megmutassam. Meg kell értenie, hogy az a [táncos], aki ezt a történetet, megjelenítette ugyanolyan mértékben képes volt bármilyen más téma megjelenítésére is.

FR. Ebben teljesen bizonyos vagyok.

CI. Továbbá, a táncosnak tökéletes memóriával kell rendelkeznie, hogy előre lássa az időt, és elképzelje (mint a homéroszi Khalkasz) a múltat, a jelent és a jövőt, mindig a megfelelő mértékkel mérve magát.³¹ Annak, aki táncol, a legnagyobb dicsérete az, hogy a cselekvése közben világosan magában foglalja azokat a dolgokat, amelyekről eltervezte, hogy utánozza, és eljuttassa, nem másként, mint úgy, hogy aki látja a táncost, az szinte beszélni hallja, ahogy a pantomimos táncosról mondtam az előbb Önnek. Biztos lehet benne, hogy egy tudatlan ember, vagy egy ostoba ember nem lehet jó táncos.

FR. Úgy tűnik azonban, hogy azok, akik manapság tanítják a táncot, alacsonyrendű és műveletlen emberek.

²⁹ Rinaldo Corso talán nem közvetlenül a Beszélgetés a táncról szövegét használta, vagy a szövegváltozat nem volt teljesen érthető és helyes szövegű, vagy pedig nem jól értelmezte azt. A Pantomimos és a cinikus Démétriosz története bizonyíthatóan jelentősen különbözik egymástól a két szövegben. Lukianosz ui. az utóbbi személynek [ti. Démétriosznak] tulajdonítja a tánc negatív megítélését, mintegy a táncot abszurd tevékenységnek aposztrofálva, amely csak a zene és a jelmezek által nyer értelmet. Ezzel szemben Corso táncosnak teszi meg Démétrioszt, akinek a határai abban nyilvánulnak meg, hogy egy tiszta művészeti formát kedvel és művel, amely azonban nélkülözi a pantomimos tánc általi ábrázolást. (Azonban részét képezi a zene; Corso véleménye szerint a zenétől független táncról van szó). A. Arcangeli eredeti lábjegyzete.

³⁰ Lukianosz, 1974. I. 754–755. (Beszélgetés a táncról, 63).

³¹ Lukianosz, 1974. I. 749. (Beszélgetés a táncról, 36).



CI. Ezt készséggel elismerem, de még keveset tudnak a táncról, és a tánc művelői is kevesen vannak. És szinte senki sincs, akit követni lehetne. Bár a [táncosok] gyakran folyamodnak ahhoz, hogy keresnek valakit, akinek gyakorlata van a [táncokban], hogy aztán utánozni próbálják, az általa kijelölt [táncokat]. És így hasznossá válnak. Hasznossá, abban az értelemben (mondom), hogy aki jól tud mozogni, az bármely részére menjen a világnak – bár nem beszél az adott nyelvet – elég tudással rendelkezik ahhoz, hogy megértesse magát. A mozdulatok ugyanis nem Babel tornyából erednek, a nyelvek viszont igen.

FR. Lássuk be azért azt is, hogy a franciák és németek eltérő mozdulatokat használnak, és ugyanazon tartományon belül is máshogy táncolnak az egyik, és a másik város lakói.

CI. Ez igaz. Ugyanakkor a mozdulatok legtöbbször, és általában érthetőek, és nincs oly különös nép, amelyet nem ért meg a másik, hogy mikor imádkozik, mikor mutatja az alázat jeleit, mikor készül az étkezéshez, vagy iváshoz, és mikor kér valamit, amire éppen szüksége van. Ez világosan látszik a némák esetében, hiszen a mozdulatok tolmácsként szolgálnak számunkra, ahogy Pontus királya –aki Rómából, ahol néhány napot töltött, indulni akarván, látta a már előbb említett pantomimus táncost táncolni – mondta Nerónak. A király semmilyen más dolgot nem kért Nérótól csak azt, hogy a táncost tolmácsként használhassa a különböző szomszéd népekkel kapcsolatban.³²

FR. Jaj, miért nem él a mi korunkban is egy ilyen pantomimus táncos?

CI. Bizonyos időben minden dolog elérkezik a teljességéhez, és nem lehet tovább fokozni. Ahogyan a költők között is látszik, hogy már több száz éve mindenki tehetségtelebb Homérosznál és Vergiliusnál, és biztos vagyok benne, hogy ugyanez fog történni Petrarca esetében is.

FR. És egészen napjainkig meg is történt.

CI. De ha lennének is napjainkban pantomimus táncosok, elmondhatnánk –e ugyanazt, mint műtilénéi Lesbónax,³³ aki azt mondogatta, hogy tanulni megy [a táncosokhoz]? Akárhányszor táncolni kezdünk, hogy lássanak minket, jogosan neveztük a táncosokat nem ügyes lábúaknak, de ügyes kezűeknek. Azonban nem méltányos, hogy annyira leértékeljük a saját korunkat, azt mondván, hogy nincs egy kiváló táncos sem, és a mi táncaink teljesen nélkülözik az utánzást. Sőt, láttam, hogy sokan nagy dolgokat visznek végbe, és nem csak az emberek, hanem a madarak harcát is utánozzák. Örömmel hiszem el, hogy vannak olyanok, akik nagyobb dolgokat hajtanak végre, bár mi nem tudunk róluk. Hiszen mire lenne képes az a török, aki oly csodálni valóan fut a köteleken, ha táncba kezdene ?

FR. Azt hiszem, hogy minden dolgot képes lenne utánozni [a táncával]. Kissé fájjalom, hogy ez az oly sok erénnyel rendelkező török így elaprózza a tehetségét.

³² Lukianosz, 1974. I. 755–756. (Beszélgetés a táncról, 64).

³³ Lesbónax Műtilénosz (Kr..e. 1. sz.), görög szofista, szónok, csak töredékei maradtak az utókorra. Johann von Münster: Istenes tanulmány az istentelen táncról (1594) című művében szintén idézi ezt a passzust: „Azért nevezi a műtilénéi Lesbónax is az ilyen csepűrágókat kheiroszophoi-nak, mert kezükkel, nem pedig nyelvükkel bölcsek. Hiszen ezek az emberek olyan ügyes kezűek és gyorsmozdulatúak voltak, hogy kezükkel és egyéb tagjaikkal a nézőiknek jóval többet voltak képesek a tudásra hozni, mint mások szavaikkal és hosszas szónoklataikkal.” (Magyar László András fordítása).



CI. A tehetségnek az apró pénzre váltása tőle magától veszi el a megbecsülést, és nem a művészet-től. És az, hogy török, nem jelenti azt, hogy nem ember. Sőt, mivel ennyire veszélyes művészetről van szó, mi arra vágyunk, hogy egy török határozottabban jelenjék meg Önök előtt, mint egy keresztény.

Mivel azonban úgy tűnik számomra, hogy itt az ideje, annak, hogy befejezzem mondandómat, úgy vélem Hölgyem, hogy a tánc egyetlen fajtája sem lehet mentes az utánzástól. Legalább az örömet kell utánoznia, amelyet én nem tudok más módon elképzelni csak úgy, mint egy fiatal hölgyet, aki nevet és táncol.

CI. Ó, léteznek olyan – régi és új – cseh és olasz táncok, amelyek mind arra irányulnak (ahogy az elején mondtam) amire az ilyesfajta játékok szoktak: egységet teremtvé örömet okozzanak az embereknek.³⁴ Ezért a görögök az örömből (khara) véve a nevet choreának nevezték a táncot.³⁵

FR. És meg tudja mondani a tánc nevét, hogy honnan jött közénk?

CI. Itt a megfelelő alkalom, hogy Ön elé tárjam, hogy az ókorban hányféle módja és szokása volt a táncnak, amely mint téma szinte végtelen.

FR. Kérem, ne fogja vissza magát, és legalább a legnemesebb táncok egy részét ismertesse velem.

CI. Hogy örömet szerezzek Önnek, egy kicsit hosszabban fogok beszélni annál, mint amit elgondoltam. És talán a nemrég elkezdődött tánc végére éppen sikerül majd befejeznem a mondanivalómat. Ha így lesz, készüljön, hogy a következő táncot együtt járassuk el.

FR. Megígérem Önnek.

CI. Az ókori embereknek csupán néhány fegyveres táncfajtájuk létezett. Volt olyan táncuk, amely során még sebeket is ejtettek egymáson. Létezett néhány olyan is, amelyet csak egy lábbal jártak. Különböztek egymástól a férfi és a női, valamint a gyerektáncok is. Néhány tánc – a színek sokasága miatt – a darvak nevét viselte.³⁶ Más táncokban a lábak, megint másokban pedig a kezek mozogtak többet, sőt volt olyan is, amit az asztalokon jártak. Más táncoknál angyalnak öltöztek, egyesekben pedig az oroszlánokat utánózták, illetve más állatokat, vagy madarakat. Néhány tánc során még manapság is labdát használnak. A táncok elnevezései, valamint ezeknek a táncoknak a kitalálói annyira különösek, hogy ha azokat elmondanám Önnek, úgy tűnne, hogy Miasszonyunk születésének evangéliumát hallgatja.

FR. Ha ön Don Giannino lenne, semmilyen módon sem úszná meg ezt.

CI. Ha Don Giannino lennék, biztosan lenne egy nagy darab földem.

FR. Most hallgasson erről, mivel ez nem annyira lényeges.

CI. Létezett egy másik, nagyon elterjedt táncfajta is, amelyet a mi szavainkkal Fioritának nevez-

³⁴ A középkori (kora újkori) morálteológiai traktátusokban a táncot gyakorta a játékok (ludus) csoportjába sorolták.

³⁵ Platón, 2008. 56. (Törvények, II. 653e–654a)

³⁶ Utalás a Thészeusz-mondáéhoz kapcsolódó görög darutáncra (geranos). Hegyi, 2003. 88–89.



nek, mivel tánc közben az ókori emberek ezt a dalt énekelték: „Hol vannak az én rózsáim? Hol vannak a violák? Hol vannak a szép méhek?”

FR. Úgy vélem, elég bájos ez a tánc, hiszen pusztán csak a róla való hallás, vidámmá tesz engem.

CI. Létezett egy másik nagyon kedves tánc is –ahol a szerénységet az erővel vegyítették –amelyet a fiatal fiúk és lányok táncoltak. Az ifjak merész léptekkel szökelltek elő, mintha csatába bocsátkoznának, a lányok pedig óvatosabban követték őket. A spártaiaknak olyan táncstílusuk volt, amiről tudom, hogy Ön kacagni fog rajta. Ma úgy vélem, hogy a spanyoloknál van hasonló, akik egymás felé szökellve megérintik a lábaikkal a hátsójukat.³⁷

CI. És aki a legjobban csinálja, annak adják a díjat. Más népek általában egy üres és felfújttömlőt helyeztek a földre, és az egész társaságot nagy nevetés közepette áthajtották rajta.³⁸

FR. Milyen bolond népek éltek a világban.

CI. És most is vannak vagy lesznek ilyen népek. De hogy tárgyunkra térjünk végül, volt olyan tánc is, amelyet csengettyűszóra és cimbalom hangjára jártak, ami a Ballisino nevet viselte, és úgy gondolom, hogy ebből származik a tánc szavunk.

FR. Nagyon közel áll hozzám ez a vélemény.

CI. Továbbá, hogy az általunk gyakorolt karneváli szokásról beszéljek, ez csak Iónia és Pontosz népeinél volt ismeretes, akik az év bizonyos időszakában összegyűltek, hogy teendőiket félretéve táncoljanak. Még a földművesek is egész napokat töltöttek ezzel, a nemesebbek pedig azok voltak, akik nagy gondot fordítottak a táncolásra, és egyedülálló dicsőségnek tartották a jó táncolást.

FR. Tehát nekünk is szabad ugyanezt tennünk?

CI. Tegyük így, mivel úgy vélem, éppen most kezdődik a tánc. Igaz nem úgy, ahogyan a spártaiak, vagy a tömlősök, vagy az önmagukat megsebzők járták.

FR. Mindig jobb megszerezni a nevetést, mint látni azt.

CI. Most keljen fel, és nyújtsa a kezét.

(A szöveget olaszból fordította: Bobay Orsolya. A lábjegyzeteket Tóvay Nagy Péter készítette)

Irodalomjegyzék

Athenaiosz:

2009 Athenaiosz: Lakomázó bölcsek. In: *Tánctudományi Közlemények*, (2009) 2. sz. 4–7.

³⁷ Spártai ügyességi tánc (bibasis), amelyben nagyokat ugorva a saroknak meg kellett érinteni a feneket. Például Arisztóphanész is emlegeti a Lysistrateban.

³⁸ A szüret alkalmával, bealajozott tömlőkön járt tréfás görög táncról (aszkolai) van szó.



Cicero

- 2010** Cicero: Lucius Licinus Murena védelmében. In: Cicero: *Összes perbeszédei*. Szeged, Lectum, 2010. 711–712.

Dolmetsch

- 1954** Mabel Dolmetsch: *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*. London, Routledge, 1954.

Homérosz

- 1974** Homérosz: *Iliász, Odüsszeia, Homéroszi költemények*. Budapest, Magyar Helikon, 1974.

Jones

- 1986** Pamela Jones: Spectacle in Milan: Cesare Negri's torch dances: In *Dance Research*, (1986) 2. sz. 182–186.

Kovács

- 1997** Kovács Gábor: *Reneszánsz táncok*. Budapest, Garabonciás, 1997.

Lukianosz

- 1974** Lukianosz: Beszélgetés a táncról. In: Lukianosz: *Összes művei*. I-II. Budapest, Magyar Helikon, 1974. I. 736–764.

Nelson

- 1963** John Charles Nelson: *The renaissance theory of Love*. New York, Columbia University Press, 1963.

Platón

- 2008** Platón: *Törvények*. Budapest, Atlantisz, 2008.

Pálfy

- 1930** *Színészeti lexikon. I-II*. Szerk. Németh Antal. Budapest, Győző Andor kiadása, 1930.

Sachs

- 1961** Curt Sachs: *A tánc világtörténelme*. Budapest, 1961. (kézirat)

Széli

- 1987** Széli Rita: *Régi táncok iskolája. A francia reneszánsz*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001.

Tani

- 1983** Gino Tani: *Storia della danza*. Firenze, Olschki, 1983.

Vasoli

- 1983** Vasoli Cesare: *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Akadémiai, Budapest, 1983.



Kisfalusi Renáta

Az életben maradás művészete (Egy őskori ábrázolás elemzése)



„A művészet örök, vagy ahogy a latinok mondták »hosszú«, olyan hosszú, hogy a legősbibb esztétikai csírákat hordozó emberi lét kezdetéig ér.”¹ Ezekkel a szavakkal köszönti Vályi Rózsi kiváló tánc-történész azokat, akik a mély és átfogó műveltség részének tekintik az első táncos mozdulat megszületését. Ugyanis a tánc kiemelkedik a művészetek közül. Nem csupán utánozza környezetét, hanem megeleveníti azt, s önálló valósággá alakul át. Amíg egy kép festéséhez ecsetre és festékre, a zene megszólaltatásához hangszerre van szükségünk, addig a tánc eszköze az eleven, élő test, melynek tudatos használatára csak az ember képes. Ezért lehet mondani, hogy a tánc mindig élő.

Igazán nehéz feladatnak tartom egy állandóan lélegző, mozgó tevékenység hiteles kimerevítését. Paradox jelenségnek tűnik az aktív tánc statikus ábrázolása, megfestése. Számomra komoly kihívást jelent egy ilyen kép újra megelevenítése befogadóként. Az őskorban a varázslásnak és a mágianak kiemelkedően fontos szerepe volt. Rövid írásom címe –Az életben maradás művészete– is a vadászatra utal, hiszen az ősember

élete a vadászat sikerességétől függött, a vadászat sikerességét pedig – hite szerint legalábbis – a vadászmágia biztosította. Ez a láncolat segítette a természet-közeli népek életben maradását. A vadászatot segítő varázslások rituáléja táncos esemény volt. Az állat mozdulatait, viselkedését, majd a vad elejtését táncolták el, s közben a természet erőinek tisztelegtek, amelyek nélkül nem lehet sikeres a vadászat. Egy vadállat leterítéséhez a természet-közeli embernek hihetetlen mértékű koncentrációra és testtudatra volt szüksége. Ezt a fajta tudatosságot és magabiztosságot csak úgy tudta elsajátítani, ha a mozdulatokat – lesben állás, bekerítés, támadás, az íj felhúzása, gyors futás – a tökéletességig kigyakorolta. A precíz gyakorlásnak elsődleges eszköze a tánc volt.

A vadászmágia megfestése hasonlóan nagy jelentőségű lehetett, mint eltáncolása. Ez a feladat vagy a sámán, vagy egy, a közösségben ezt a feladatot betöltő „festő” dolga volt. A kutatások azt bizonyítják, hogy ezek a varázslással kapcsolatban álló barlangrajzok sötét, szűk helyeken készültek, melyek valószínű mágikus helyek voltak a természeti népek életében. Az alábbiakban egy ilyen, a Szaharából előkerült, jégkorszakból származó falfestmény elemzésére teszek kísérletet.²

Az alkotó a mozgás azon pillanatait állította meg, melyek magukban hordozzák a következő mozzanatot is. Emiatt bennem olyan érzést kelt, mintha a kép bármelyik percben megelevenedhetne, hisz az alakok nem stabilak és merevek, hanem éberek és dinamikusak. A szereplők térbeni

¹ Vályi, 1969. 11.

² Lhote, 1977. 39. kép. Íjászok, Ti-n-Tazaríft – Szahara.



és időbeni viszonya, valamint cselekvéseik- a lesben állás, az íj felhúzása, a lövés pillanata- mozaikszerűen tárják elénk a vadászat fontos momentumait. A dinamikus mozgást érzékeltetik az izmok határozott körvonalai, a végtelenbe nyúló, áramvonalas testek és a széles elrugaszkodások, ugrások. A vadászok különböző testhelyzetei határozottságot és testtudatot sugároznak, ugyanakkor a jégkorszakban élt ember szépérzékét is bizonyítják. A tér-idő viszony az alakok között tisztán kirajzolódik. A támadás különböző fázisaiban helyezkednek el a vadászok – ez mutatja a más-más időbeli helyzetet. A térbeli hatásokat is felismerték és ábrázolták, a távolabb lévő alakok arányosan kisebbek, mint a közelebb elhelyezkedő emberábrák. Egyszóval a Szaharából előkerült rajzból egy tudatos, bekerítő, több irányból érkező támadásra következtethetünk.

A kilenc alak külön vizsgálatra is érdekes, hiszen mindannyiuk testhelyzete mást akar kifejezni és a funkciójuk is különbözik egymástól. Az 1-es és 2-es emberképek hasonló testtartásban vannak. Mindketten hajlított térdel állnak, felsőtestüket előre döntik, s az íjuk leeresztett tartásban van, ami készülődő, lesben álló mozzanatra utal. A 3-as és az 5-ös ember alakokat épp a lövés pillanatában ábrázolták. A kecses, végtelenbe nyúló mozdulat a nyílvesző erőteljes és biztos célba érését segíti. A lendületes ugrás közben láthatóak az izomzat körvonalai. Az alakok formái, idomai hasonlítanak egy mai balettművész testalkatához: karcsú derék, hosszú, izmos lábak, kecses fejtartás és emellett szemmel láthatóan nagyon hajlékonyak is. A felsőtest megtartása (3-nál függőleges tengely mentén, 5-nél 45 fokban előre döntve) arra utal, hogy a mozdulatokat olyan mértékig kigyakorolták, hogy vadászat közben csak az állatra kellett figyelniük, hiszen a tökéletes mozgáskoordináció reflex-szerűen működött náluk. Ehhez volt szükség a táncos gyakorlásra, a test tudatos, mégis természetes irányítására. A 4-es és a 9-es emberek szintén lendületes, széles ugrást végeznek. Egyiküknél sincs íj, így megfigyelhető a kezek mozgása, mely támadó jellegű és feltétlenül segíti a dinamikus mozgást. Az ő szökkenésük is kecses és előre hasító, hajlékonyságuk szembetűnően nagymértékű. A 6-os, 7-es és a 8-as alakok mozgásában hátrébb szorul a dinamika. A vadászok láthatóan egy helyben állnak (7-es, 8-as), vagy esetleg egy lépést mozdulnak (6-os), de semmiképp nem lendületes, támadó viselkedést ábrázol a rajz. A test azonban itt sem hanyag. Ez arra utal, hogy bár nem ők végzik a konkrét támadást, éberségük mégis lankadatlan, ami a testtartáson jól megfigyelhető. A vadászó csapat együttműködése, az állandó egymásra figyelés, a sérülések elkerülése mind-mind alapvető feltétele az életben maradásnak.

A közös rituális táncok átélése és folytonos gyakorlása az egyéni testkoordináció mellett a közösség összetartozását és tökéletes összhangját is biztosították a természet-közeli ember veszélyes életében. Egy közösség számára ma is ugyanolyan fontos lenne az összehangolt, gördülékeny munka, ahol mindenki tudja a feladatát, ahol egymás segítése, nem pedig hátráltatása a fő szempont. A saharai íjászokról készült rajz lehet arra példa, hogy a közösség (legyen az ország, város vagy család) létét nem az egyéni érvényesülés biztosítja, hanem az, hogy egy csoport tagjaként milyen mértékben tudom kiegészíteni és segíteni a velem együtt élők mindennapjait. A tánc mai napig erre tanít.

Irodalomjegyzék

Lhote

1977 Lhote Henri: *Sziklafestmények a Szaharában*. Budapest, Gondolat, 1977.

Vályi

1969 Vályi Rózsi: *A táncművészet története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1969.



Hanusz Zsuzsanna

A csárdás meghonosodása Pozsony báltermeiben az 1840-es évek első felében

Pozsonyhoz számos tánc történeti emlékünkhöz kapcsolódik, hiszen a város – nagyrészt az ország három részre szakadásának következtében – gyakran jelenik meg történeti és egyéb forrásainkban jelentős táncos események színhelyeként is. Gondolhatunk itt akár az Istvánffy Miklós által megörökített fiatal Balassi Bálint virtuóz juhásztáncára az 1572-es koronázási ünnepségen, Gerlach Istvánnak a Pozsonyban látott magyar táncról szóló beszámolójára,¹ Esterházy Pál fegyveres hajdú táncára az 1647-es országgyűlés alkalmával,² Mária Terézia Pozsonyban rendezett nagyszabású báljaira,³ az 1790-ben tartott nevezetes királyi bálra,⁴ vagy akár Farkas Józsefnek az 1825-ös koronázási ünnepségeken bemutatott, balettes elemekkel elegyített verbunktáncára, mellyel pár évvel később külföldön is nagy hírnevet szerzett a magyar nemzeti táncnak.⁵ A város azonban nemcsak jeles események alkalmával táncolt, aminek legfőbb bizonyítéka Vojtek Miklós 2009-ben szlovák nyelven megjelent *Terpsichora Istropolitana* című könyve, mely komoly igényességgel és részletességgel dolgozza fel Pozsony 18. századi, igen gazdag és színes táncéletét.⁶ A város későbbi, 19–20. századi tánc történetének feltárása, melyhez az időben előre haladva mind több forrás áll rendelkezésünkre – könnyítve de egyben összetettebbé is téve az erre vállalkozók munkáját – a jövő feladatai közé tartozik.

Jelen tanulmány mindezekből – időben és a táncokat illetően egyaránt – csupán egy kis szeletet ragad ki: a csárdás, mint bálonon járt nemzeti társastánc népszerűvé válásának útját követi végig az 1840-es évek első felének sajtóhíradásai segítségével. Célja nem minél több adat és korabeli pozsonyi báli beszámoló felsorakoztatása, nem is az ezekből leszűrhető végkövetkeztetések összegzése, sokkal inkább az eddig fellelt jelentősebb táncemlékek és lehetséges értelmezéseik rövid bemutatása, a tánc báltermi diadalútjának hátterében álló történelmi-társadalmi-kulturális folyamatok felvázolása, illetve a további kutatás fontosabb kérdésköreinek, eddig feltáratlan területeinek megvilágítása.

A tanulmány témájának szűk időkeretét több tényező is befolyásolta. Egyrészt az 1830-as évek folyóirat- és hírlapirodalma számban és a megjelenés gyakoriságában még jelentősen elmarad a rákövetkező évtized gazdag sajtóanyagától, ezáltal a téma szempontjából is csekélyebb forrásanyagot szolgáltatva, továbbá csupán 1837-től jelenik meg az a *Hírnök* című Pozsonyban kiadott konzervatív politikai hírlap, mely hetente kétszer, modern angol mintájú újságformátumban megjelenő lapként a legtöbb információval szolgál számunkra a helyi társasági életéről, s melynek

¹ Pesovár, 2003. 30., 32.

² Bubits-Merényi, 1895. 85–86.

³ Egy 1764-ben Mária Terézia által adott országgyűlési bálról született napló kapcsán Martin György is foglalkozott Pozsony 18. századi tánc történeti emlékeivel, bár kutatásainak eredményei tanulmányban sajnos nem kerültek feldolgozásra. Domokos, 1993. 111–131. A korabeli pozsonyi császári bálokról és színelőadásokról lásd még Takáts, 1994. 323–330.

⁴ Sárosi, 2004. 28.

⁵ Arany, 1987. 11–12.

⁶ Vojtek, 2009.



1845-ben bekövetkezett megszűnése ismét a beszámolók jelentős csökkenését vonja maga után.⁷ A csárdás-élmékek nagyobb időperiódusban való vizsgálata a sajtóanyag szélesebb körű áttekintését, még további források felkutatását igényli.

Ugyanakkor a csárdásnak – mint a néptáncból sarjadó, nemzeti tánc típus rangjára emelkedő társastáncnak az előkelő báltermekbe való bekerülése és népszerűvé válása – szintén az 1840-es évek első felére tehető. Szentpál Olga A csárdás (A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében) című könyvében míg az 1830-as évek városi báljaival kapcsolatban azok idegen szellemisége miatt egyenesen „németes bálokról” ír, melyeken nemzeti színezetű táncok elsősorban ifjak által egy-egy alkalomra betanulva, bálmegnyitó szerepben jelentkeztek,⁸ megfigyelései szerint az 1840-es évektől kezdődően a táncalkalmak nemzeti szellemben való rendezésében határozott előrelépések történtek. A nemzeti táncoknak két típusát különböztethetjük meg ekkortól a tánctermekben, mégpedig – a korábbi, bemutató funkciójú táncokkal ellentétben – ezúttal már a bálzó közönség által táncolva, a táncrendekbe is bekerülve. Az egyik típust a nemzeti táncművészeink által a francia négyes és egyéb külföldi divattáncok mintájára komponált népies mütáncok képviselték,⁹ míg a másikat az az elemi erővel terjedő, szabályokhoz nem kötött tánc alkotta, melyet az 1840-es évek közepétől már leginkább csárdás néven tartottak számon a tánctermekben.¹⁰ A verbunk táncpárjaként kialakuló új stílusú páros tánc természetesen nem ekkor született, hanem egy hosszabb, a 18. század végétől tetten érhető stílusváltás eredménye.¹¹ Korábbi elnevezéseiben, mint például a friss magyar vagy a három a tánc, az előző évtizedek emlékeiben is találkozhatunk vele.¹² Csupán a csárdás elnevezés kapcsolódott – nagyban a korabeli folyóiratokban megjelenő báli tudósításoknak köszönhetően – ebben az időszakban elválaszthatatlanul a tánchoz, és vált mindezekkel párhuzamosan a csárdás a városi bálokon is népszerű nemzeti társastáncá.¹³

Talán nem túl nagy merészség azt feltételezni, hogy mindebben nemcsak egyszerűen egy új táncdivat erőre kapását vélhetjük felfedezni, hanem mindezek egy összetett történelmi-, társadalmi- és kulturális folyamat részét képezik. Ezek részletezése meghaladná e tanulmány kereteit, jelzésképpen azonban elég megemlítenünk az 1840-es évek első felének nemzeti törekvései, eredményei közül a politikába visszatérő Kossuth 1841-ben alapított és a reformeszmék legfőbb népszerűsítőjévé váló Pesti Hírlapját, az 1844-ben megalakított Védegyletet, melynek tagjai a magyar ipar támo-

⁷ Természetesen a figyelem központjában levő Pozsony társas eseményeiről a Hírnikön kívül más hírlapok és folyóiratok is beszámoltak. Ezek közül az 1840-es évek első felét érintően áttekintettem a Regélő Pesti Divatlap (1842–44) és a Pesti Divatlap (1844–48), az Életképek (1843–48), a Honderű (1843–48), a Honművész (1833–1841), a Jelenkor és annak Társalkodó című melléklapja (1832–1848) báli tudósításait is.

⁸ Szentpál, 1954. 7–13.

⁹ A legnagyobb hatásúnak Szöllősy Szabó Lajos 1841-ben bemutatott Körtánc című koreográfiája bizonyult, melynek példájára egyre több táncművész próbálkozott hasonló táncok szerkesztésével. Ilyenek voltak többek közt Thury János Magyar nemzeti körtánc (1842), Farkas József Magyar négyese (1842), Kőhegyi József Koszoru-tánc (1845) és Vigadója (1847), Veszter Sándor Társalgója (1846). Lásd erről bővebben: Réthei Prikkel, 1924. 213–216.; Szentpál, 1954. 14–19.; Kaposi, 1979. 156–163.

¹⁰ Szentpál, 1954. 20–39.

¹¹ Lásd erről bővebben: Martin, 1977.; Pesovár, 1985.

¹² Az említetteken kívül a csárdásnak az 1840-es évek közepét megelőzően számos egyéb korábbi elnevezésével is találkozhatunk, melyek még a későbbiekben is felbukkannak. Lásd bővebben Szentpál, 1954. 20–22. Feltűnő ezekben a „magyar” mint táncnév megjelenése, amely a nemzeti öntudatra ébredés kora óta a táncok nemzeti jellegének tüntetőlegesen kiemelését szolgálta. Az ilyen névadás, tudniillik a saját népnév hazai táncra való alkalmazása, elsősorban – hasonló történelmi helyzetükből adódóan – a kelet-európai kis népek körében vált jellemzővé. Martin, 1983. 155.

¹³ Hozzá kell azonban tennünk, hogy a csárdás elnevezés zeneműre alkalmazva már korábban, az 1830-as években is létezett. Nyomatásban eddigi ismereteink szerint elsőként a Honművész 1835-i évfolyamának június 21-i számához mellékelve jelent meg, mely Rózsavölgyi Márk tánckompozícióját közölte. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, 1967.; Réti, 1975. 50–51. A csárdás kifejezés ugyanakkor a kezdetekben melléknévként is szerepelhetett. Ilyen formában táncra alkalmazva már 1838-ból találhatunk rá példát a Honművészen: egy debreceni báli beszámoló szerint ugyanis a táncmulatságot „mesterkéltlen csárdás magyar körtánczal” fejezték be. Kaczérfi, 1838. 200.



gatását határozták el, háttérben azonban szintén a haladó rétegek, a köznemesség és a polgárság erőinek egyesítése és a későbbi Ellenzéki Párt előkészítése állt, vagy az 1843-44-es országgyűlést, melynek köszönhetően a közigazgatás és a közoktatás minden területén a magyar nyelv lett a hivatalos nyelv. Mindezen eseményekkel összefonódva a korábbiaknál még intenzívebben támadt fel – és egyben ért célt – az az igény, hogy a magyar jellemet leginkább képviselő táncok, melyek a parasztság körében köztudottan éltek, reprezentatív környezetben, így a korabeli élet kirakatát jelentő báltermek táncrendjeiben is helyet kapjanak.¹⁴ A nemzeti táncok – ezek közül is elsősorban a magyar nép szabadságszeretétét leginkább kifejezőnek vélt szabadon járt csárdás – táncolása az 1840-es években gyakran egyenesen egyet jelentett az ellenzéki meggyőződés kinyilvánításával, nyílt felvállalásával. Mindezen jelenségek Pozsonyban, az országgyűlések színhelyén, ahol az egész országból összesereglett követek családjaikkal és az őket kísérő jurátusokkal együtt rendszeresen huzamos ideig tartózkodtak, felforgatva e soknemzetiségű és sok tekintetben inkább vidéki, mint fővárosi település csendes életét, még intenzívebben jelentkeztek. De nem szabad elfeledkeznünk magukról a pozsonyiakról sem, akik számára a koronázások és országgyűlések rendezése nemcsak komoly megtiszteltetést, de ugyanakkor az ezzel járó elvárások – a város méltó előkészítése, rendezésének tartása, a polgárházakban berendezett ingyenes szállások és a tárgyalótermek biztosítása – egyben súlyos megterhelést is jelentettek. A korabeli sajtóban ennek ellenére – a feltűnően sok szép nő kivételével – mégsem olvashatunk sok dicséret szót róluk. A legtöbbször mint békés, rendszerető, ugyanakkor szürke és kisvárosias embereket jellemzik őket, akik nem nagy nemzeti lelkesedést mutatnak, ideáljuk sokkal inkább Bécs. Erre a kettősségre mutat rá Vahot Imre is egyik írásában, mely szerint „Pozsony és Pozsony közt országgyűlésen kívül és országgyűlés alatt oly forma különbség van, mint az egyszerű idegen és a fényes nemzeti diszruhába öltözött magyar ember közt.”¹⁵

Ezeket a véleményeket és vádakokat azonban cáfolni, vagy legalábbis árnyalni látszanak azon beszámolók, melyek az 1840-es évek elején több ízben is a pozsonyi jogászbálok – táncok, társalgási nyelv és öltözet terén is – szembevető magyarosodásáról tanúskodnak. Mindezen változásokat a legérzékletesebben talán a következő, 1841-es jogászbálról szóló írás soraiban érhetjük tetten: „Senki előtt sem titok, mennyire német város Pozsony, s általában minden városainkban, Pestet sem véve ki, mennyire tolatott eddigél minden tánczvigalmaknál háttérbe minden, mi a nemzetiség bélyegét viselte magán. – Uraim, Pozsony magyarosodik! Vagy nem hallottátok e a jogászok tánczvigalmán a társalgást, melly, kivált a válogatottabb hölgyek közt, magyarul folyt? nem látátok a deli magyar tánczosokat és tánczosnékat?” A híradás további sorai – bár ezek értelmezése nem könnyű – magukról a táncokról is beszámolnak nekünk: „Eddig is a jogász bálok, igaz, nemzeti tánczsal kezdődtek, de a fris magyarokat is közönségesen csak a lassu tánczolókat egyedül járták; most ez egészen máskép volt. Hölgyeket láttunk, igazi magyar hölgyeket a körben, s pedig nem egy fordulatra s nem is kettőt hármat, hanem tán 30-40en eljárák felváltva a nemzetit.”¹⁶ Az idézetből tehát megtudhatjuk, hogy az ezt megelőző években is előfordultak bálmegnyitó szerepben nemzeti táncok a jogászbálokon, ugyanakkor azt is, hogy azok miben különböztek az 1840-es

¹⁴ Természetesen ez a gondolat sem az 1840-es évek első felében született meg. Valójában szervesen illeszkedik a nemzeti romantika korának programjába, mely a nemzet megmaradását, függetlenségét a néphagyományban – ezen belül egyúttal a nép táncában – rejlt egyedi és ősi értékeink felkutatása, felélesztése és megmutatása révén látta elérhetőnek. Mindez a nemzeti táncoknak nemcsak a társastáncok kultúrában, de egyúttal a színpadokon való megjelenésében is tetten érhető. A reformkori színpadi táncokultúráról lásd még: Arany, 1987.; B. Egey, 1956.; Kaán, 1989.; Kerényi, 1979.; Major, 1987. Szintén a nemzeti táncok fokozódó társadalmi jelentőségét igazolják a 19. század első felében egyre nagyobb gyakorisággal megjelenő írások, melyek a magyar tánc eredetét, különböző neveit, a báltermekben kívánatos előadásmódját, szabályokhoz kötésének szükségességét és ennek lehetséges módjait taglalják. A jelentősebbek közül: Sándor, 1801.; Balla, 1823.; Garay, 1834a, Garay, 1834b, Garay, 1834c; Várady, 1842.; Czuczor, 1843.; Vahot, 1845.; Ú.Ö., 1845.; Balkányi Szabó, 1845.

¹⁵ Vahot, 1843. 112.

¹⁶ Névtelen, 1841.



évekből: a legfőbb különbség ezúttal a nők részvétele az úgynevezett friss magyar táncokban. Egyfajta páros nemzeti társastánc kerül tehát a középpontba, melyről feltételezhető, hogy – részben vagy teljes mértékben – az a tánc, ami három évvel később csárdás néven vált ismertté.¹⁷

Szintén a korábbi évekkal szembeni nemzetiesedést igazolja a következő báli híradás, mely ismét a pozsonyi joghallgatók báljának táncairól tudósít 1842-ből: „Kettős örömmel kell jelenünk a pozsonyi közönségnek is a nemzetiség iránti évenként növekvő buzgóságát. Míg a múlt években alig hangzott nemzeti zene nyilvános helyeken, az idén magyar tánczczal nyitvatván meg a vigalom, többször ismételtetett a közönség hangos kívánságára. Cifori és Gregor helybeli táncmesterek intézték a magyar lassu és fris négyest, s nagy örömmünkre a »három a táncz-ból« számolhatlan lett a fris magyar.”¹⁸ A részletből a nemzeti táncoknak már említett kétféle típusát feltételezhetjük. A pozsonyi táncmesterek által betanított „magyar lassu és fris négyes” mögött minden bizonnyal szerkesztett népies műtáncokat vélhetünk, számunkra azonban ezúttal sokkal érdekesebb a több alkalommal megismételtetett három a tánc és az így kialakuló friss magyar. A két táncnév egy táncra vonatkozó említése magyarázatra szorul, ez esetben ugyanis a három a tánc nem külön táncot, hanem feltételezhetően a friss magyar többszöri, közkívánatra történő megismétlését jelenti, mint ahogyan ezzel más leírásokban is találkozhatunk.¹⁹ E megfogalmazás mögött tehát nagy valószínűséggel ismét az előző éven sikert arató, táncmesterek által nem befolyásolt páros tánc jelenlétét fedezhetjük fel.

Az 1843-as év farsangján még több beszámoló adott hírt a pozsonyi bálók egyre inkább nemzeti szellemben való rendezéséről, illetve az erre utaló igyekezetről. Ezekben azonban nem az általunk vizsgált szabadon járt tánc talált igazi népszerűsége a pozsonyiak körében, hanem az egész országban ez éven rendkívül közkedvelté vált Szöllősy Szabó Lajos Körtánc című koreográfiájának divatja érte el az itteni báltermeket is.²⁰ Ez a népies műtánc pedig nem csupán a jogászbálokon jelent meg, melyek más bálokkal összehasonlítva minden időkben a legtöbb nemzeti jegyet mutatták, de képes volt betörni azokra a táncalkalmakra is, melyeken az idegen táncok egyeduralma mindeddig rendíthetetlennek tűnt. Népszerűsége ellenére sok bírálat is érte Szöllősy alkotását, mint mesterkélrt, idegen színezett és a magyar nép tüzes temperamentumához nem méltó táncot. Kétségteljesen mellette szól azonban, hogy széles körű közkedveltségével, melyet elsősorban a haladó köznemesség és a polgárság körében – és éppen az ellene gyakran vádként felhozott szerkesztettsége és megtanulhatósága révén – szerzett, igényt és lehetőséget teremtett a nemzeti táncok táncolására és ezzel egyúttal nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a rákövetkező év farsangján a csárdás új névvel és megújult erővel törhessen be a báltermekbe, megtörve a Körtánc korábbi népszerűségét.

¹⁷ Mindezt alátámasztja, hogy egy évvel korábban, 1840 farsangján egy bizonyos szabadon táncolt páros tánc nagy fel-tűnést keltett a pesti Nemzeti Kaszinó báljain, melynek divatja – ahogyan más vidéki városokat – könnyen elérhette Pozsony is. Vahot, 1841. 860–862.; Névtelen, 1840. 39–40.; Réthei Prikkel, 1924. 76–77. Báró Podmaniczky Frigyes emlékirataiban – az Egyetértés folyóiratban ez éven megjelent Ki tette a csárdást szalon-képessé? című írást idézve – szintén egy ilyen, 1840-ben tartott farsangi kaszinóbálla emlékezik vissza, melyen Széchenyi István ösztönzésére a fiatal Orczy István a bál táncszünetében bemutatta a „gyöngyösi kapások tánczát”, majd ezután hűgát felkérve a „magyar páros tánczot” is előadta az előkelő vendégseregnek. Podmaniczky, 1887–88. I. 274–285. Névtelen, 1887.

¹⁸ Névtelen, 1842.

¹⁹ A három a tánc kifejezés értelmezése meglehetősen bonyolult feladat. Erre Szentpál Olga is felhívta a figyelmet, aki könyvében – a kifejezés további mélyrehatóbb vizsgálatának szükségessége mellett – annak jelentésbeli változására, változataira mutat rá. Egyes források szerint ugyanis korábbi évtizedekben a három a tánc még gyakran a magyar táncok három típusára, azok különböző tempójára utalhatott (lassú, friss, szapora), míg az 1840-es években jelentése módosulni látszik, s már a friss magyar háromszöri – esetleg többszöri – megismétlését, esetenként magát a friss magyart jelenti (Ú.Ó., 1845. 250.; Vahot, 1853. 104.). Szentpál, 1954. 44., 54.

²⁰ A Körtánc 1843-as egész országra kiterjedő rendkívüli népszerűségét igazolja Szentpál statisztikája is, mely szerint az általa vizsgált 72 báli jelentés közül 56 örömmel közli, hogy volt Körtánc, míg 7 sajnálkozik, hogy nem volt. Szentpál, 1954. 15.



Bizonyára nem véletlen, hogy ez az áttörés és a névváltás 1844-ben következett be.²¹ Mindez párhuzamosan történhetett az ez évben farsang idején is a városban ülésező és a reformtörökvéseket egyre erőteljesebben képviselő országgyűléssel, melynek itt tartózkodó követei a kimerítő tárgyalások mellett a szórakozásra és társaséletre is ugyancsak komoly igényt mutattak.²² Szintén hatással lehetett a báltermi eseményekre, hogy az országgyűlés velejárájaként – ahogyan az jelentős események alkalmával Pozsonyban gyakran megesett – a városban cigányzenekarok jelentek meg.²³ Az okok és feltételek felderítése bizonyára hosszabb és mélyebb vizsgálgódást igényel, ami az elkövetkező kutatások szintén jelentős kérdéskörét jelenti majd.

Az 1844-es év farsangján nemcsak a bálók száma és társadalmi jelentősége növekedett meg, de ezzel párhuzamosan a sajtóban is egyre nagyobb hangsúlyt kaptak ezen társas események, melyek mind többet árulnak el számunkra magáról a társastáncként megjelenő csárdásról is. Közülük is talán az egyik legszebb csárdás-leírásunk a Regélő Pesti Divatlapban megjelent, bizonyos Jolin Emil beszámolója. A követbál táncokra utaló részlete a következő: „Az eljárt táncok’ nemei között, sajátága miatt, említésre méltó különösen a’ csárdás vagy más néven néptánc. Ezt lehet igazán a’ magyar kedélyt legjobban kifejező nemzeti táncznak nevezni; ’s ez épen és ugyanaz, mellyet vasárnaponként az utolsó falusi csárdában is megláthatni, pórléányok által tánczolni. Ez igazán a’ szabadjáratu, fesztelen ’s az ember’ tagjait rendszeres, kimért állásba nem szedő táncz; úgy izogmozog benne az ember, a’ mint kedve tartja; ’s egy huzomban kiforgathat egy tuczat leányt is; tehát a’mi még legkedvezőbb oldala, nem is fárasztó, ’s épen ezért méltó, hogy az előkelő tánczok’ nemei közé soroztassék.” A részlet tehát kimondja, hogy az ezidőben csárdásként emlegetett tánc csupán a táncos pillanatnyi hangulata által vezérelt rögtönzött tánc volt, mely lényegét tekintve megfelelt a falusi emberek által is táncolt néptáncnak. Mindenesetre azt sejtethetjük, hogy úrhölgyeink a fényesen feldíszített báltermekben nem teljesen azt a csárdást táncolták, amit a falusi csárdákban jártak, hanem annak némiként finomított változatát. A beszámolóban ezúttal a tánc mivoltára is egészen konkrét utalásokat találunk. Ezek alapján feltételezhetjük benne a párcserét és forgást, legalábbis erre utalhat az egy tucat lány kiforgatása. A részlet továbbá külön kiemeli a tánc nem fárasztó voltát, ami az egyik előfeltétele volt annak, hogy az az előkelő társasági táncok közé soroltassék. A csárdást ugyanis a bálon a legfelsőbb körök képviselői is táncolták, erről tanúskodnak a híradás következő sorai: „Gyönyör volt benne tánczolni látni még főbb úrhölgyeinket is; különösen a’ leglelkesebb E–né, és K–né grófi testvérnőket ’stb. Azt tudni fogod, hogy Venkheim Béla báró, legsajátosabban tánczolja.”²⁴ Az idézetből így az is igazolódni látszik, hogy az individuális rögtönzésnek helyet adó, szabályozatlan páros táncot főúri rendünk egy szűkebb rétege is magáénak tudhatta és gyakorolhatta.²⁵

²¹ A tánc és táncnév összekapcsolódása – és ennek Pozsony báli eseményeivel való esetleges összefüggése – a reformkori csárdás kutatásának további kérdéskörét jelenti majd. Mindenesetre több, 1844-ben keletkezett pozsonyi beszámoló is a csárdás táncnév újkeletű, még nem közhasználatú mivoltáról árulkodik: „az eljárt táncok’ nemei között, sajátága miatt, említésre méltó különösen a’ csárdás vagy más néven néptánc.” (Jolin, 1844a 127.); „az ugynevezett csárdás” (Jolin, 1844b 190.); „néptánc v. az úgynevezett csárdás” (Névtelen, 1844c 76.); „friss magyar, vagy mint nálunk igen helyesen elnevezték, csárdás.” (Török, 1844. 254.) A csárdás mint táncnév ezévi megjelenését tanúsítják Szentpál Olga más városokra is kiterjedő kutatásai is. Szentpál, 1954. 20–21.

²² A legszebben mindezt az a híradás illusztrálja, mely szerint a követek körében még a báli szezon megkezdése előtt egy aláírási ív keringett, melynek „aláírt részesei több táncmulatságokat szándékoznak létesíteni, hogy terhes foglatosságai között felvidulásukra, a sokaknak fenlevő nejeik társaságában élvezhessék a könnyebb életnek bájait.” Névtelen, 1844a 16.

²³ Az országgyűlés megnyitójáról szóló egyik tudósításban például arról olvashatunk, hogy „a töméntelen cigánybandák mintegy ostromba vevék Pozsonyt.” Névtelen, 1843. 1401.

²⁴ Jolin, 1844a 125–127.

²⁵ Ezt erősítik Vahot Imre gondolatai is: „Uri rendünk azon tagjai közül, kik a néppel gyakran érintkeznek, kik szokásait, erkölcsseit közelebről ismerik, sokan csak oly eredetileg, oly szépen tudnak táncolni, mint maga a nép, sőt, kibem magasabb lélek lakik, s kinek ereiben igazi magyar vér buzog, sokszor még nemesített, eszményített alakba önti az eredeti nyers anyagot. Ilyen volt a többi közt az országos híru W. [Wenckheim] László, kivált mikor az igazi forrásnál, a nép között ropta el a magyart.” Vahot, 1853. 104. Ugyanakkor Wenckheim Béla és testvére, László egyedi és kirívóan szép tánca a



Hogy az 1844-ben Pozsony báldermeit elárasztó csárdás esetében már valóban nem táncmesterek népies elemeket is beiktató szüleményére kell gondolnunk, azok a híradások is tanúsítják, melyek az idősebb korosztály táncban való részvételéről számolnak be. Az országgyűlési ifjúság egyik táncvigalma kapcsán így például a következőket olvashatjuk: „E bált a nemzeties szellem bélyegezte leginkább, a néptáncz, v. az ugynevezett csárdás sok ízbeni eljárásával, melyben nemcsak a fiatal könnyű ifjúság, de az élemedettebbek is kitűnő hévvel vettek részt; legkiemelőbb pedig e közben egy alföldi, pár hónap előtt érkezett követ sajtáságos nemzeti táncza, nemkülönbön egy helybeli méltóságos grófé is, kik a közönség tetszését egészben méltán megnyerék.”²⁶ Szintén figyelemreméltó egy jogászbálról szóló híradás, melyben ugyan a szabadon járt tánc még kivételesen alulmarad a Körtánczal szemben, számunkra azonban sokkal érdekesebbek az – ezúttal még három a táncnak nevezett – táncról szóló sorok: „A tánczrend szerint legtöbbször tánczoltatt a közkedvességű körtáncz, közbenközben a népszerű »Három a táncz« eljárásával, melyre még az idősek nehéz lábai is megkönnyebbülvén, vidám kedvökben a hemzsgő vidgók közé tapssal s lábütésekkel vegyültek.”²⁷

Ahogy az előző részlet is elárulja, Szöllősy Körtáncza és a hozzá hasonló szerkesztett népies műtáncok a csárdás népszerűsödésével nem tűntek el a bálók táncrendjéből. Gyakran együtt, egymást erősítve álltak az idegen táncok, keringők, francia négyesek és galoppok hosszú sorával szemben. Megtörtént azonban az is, hogy éppen a nemzeti táncok e két típusa került ellentétbe egymással. Az egyes táncok ugyanis – legalábbis a sajtó hasábjain – olykor különféle mesterségesen táplált ideológiák, politikai harcok eszközévé és áldozatává váltak. Erről árulkodik egy nagyszabású ellenzéki bálról szóló tudósítás is, mely a főrendeket már nem csupán mint a csárdás táncolóit, de egyenesen mint a romlatlan nép táncának megőrzőit, sőt megmentőit mutatja be, míg a szerkesztett népies műtáncokat leginkább magáéna tudó középosztályt elmarasztalja.²⁸ A beszámolóban a csárdást illetően a következőket olvashatjuk: „Többé nem kegyelet, nem fáj, nem áldozat tehát nemzetit lejteti. A kedv' benső vonzalma, a vigalom' osztályos része, kelléke, szüksége lőn az. És ti nem a körtáncz' betanult enyelgésin kezdétek magyarul örülni; nem egy nézőtáncz' kimért, olykor feszes, néha népjellemtagadó figuráihoz kötéték a kedély' emelkedésit, hanem a nép őstánczát lejtitek keleti szabálytalanságban, eredeti szeszélyeivel, mint az tősgyökeres körében, a tiszai romlatlan nép közt, minden franczia, kozák vagy ballet-melange nélkül gyakoroltatik. Azon jellemdus, kedélyes tánczot, melyben nem csak a test' tagja, hajlása, kelleme bir szabad akarattal, hanem kiki egyénisége, véralkalta, vagy lelkesültségi fokozatai szerint fejezheti ki kedvét, s tánczhölgy és fiu egyenjoggal kerülheti ki vagy kínálhatja megforgatót öleléseit.”²⁹ A részlet fontos információkat árul el nekünk magáról a táncról is. Ismételten megfogalmazza, hogy ez a csárdás az egyszerű paraszti néptől származik, kihangsúlyozva annak alföldi eredetét,³⁰ melyet mindenki saját hangulata és vérmérséklete szerint táncol. Jelentős megjegyzések továbbá számunkra a két nem egyenjogúságának kiemelése a táncban és a csalogatás motívumának megjelenése.

csárdás divatja ellenére sem volt általános a városi főúri körökben. Erről panaszkodik maga Vahot is egy korábbi írásában, mely szerint a pompás tánctermekekben, „német zenészek jellemtelen hangicsálása mellett” járt főúri csárdás, melyben „a valódi magyar tánczhoz olly lényegesen megkívántató nemes büszkeség, ihletett lelkesedés, kellem, báj és méltóság nélkül, ide oda tipegnek, topognak, forognak, peregnak, egymást taszigálják, oldalba lökdösik”, semmiben sem hasonlít a nép eredeti táncához. Vahot, 1845. 58. Martin György írásaiban szintén rámutat a nemzeti kultúrákon belül a paraszti, úri, polgári, illetve populáris vagy elit rétegek elhatárolásának nehézségeire, felhívja a figyelmet a kulturális termékek áramlására, az osztályok közötti állandó kölcsönhatásokra, melyek nélkül az új stílus és a vele a 19. században létrejött népi-nemzeti tánc kultúra alapvonásai nem érthetők meg. Martin, 1983. 153.; Martin, 1977. 297.

²⁶ Névtelen, 1844c 76.

²⁷ Névtelen, 1844b 46.

²⁸ Mindez leginkább a következő sorokból válik világossá: „Ti mint mentő ellenzék tartátok meg eredeti hozományunkat, melytől egy nevezetes osztály minden meggondolás nélkül elpártolni hajolt.” Névtelen, 1844d 297.

²⁹ Névtelen, 1844d 297.

³⁰ Valóban a Tiszántúlon kiteljesedő verbunk karakterű csárdás vált irányadóvá a reformkor nemzeti stílust teremtő törekvéseiben. Pesovár, 1985. 24., 27.



Az új tánc – kötetlen jellegénél és népszerűségénél fogva – komoly feladat elé állította mind a bálrendezőket, mind pedig a bálókra megfogadott zenekarokat is, akiknek a régi és az új igényekhez egyaránt igazodniuk kellett. A bálókra így gyakran két zenekart is felfogadtak, általában egy cigányzenekart a nemzeti táncokhoz és egy másik zenekart (a városi katonazenekart vagy a hivatásos zenészekből álló színházi zenekart) az egyéb idegen táncokhoz. Nem minden alkalomra jutott azonban cigányzenekar, így ilyenkor az őket illető elvárások a városi Sándor ezred zenészeire hárultak, akik gyakran voltak kénytelenek csárdás alá is zenét szolgáltatni, nem is teljes sikerrelenséggel.³¹ Erről tanúskodik például a már említett Jolin Emil féle követbálról szóló beszámoló is, melyen az oly érzékletesen leírt csárdás alá a zenét nem cigányzenekar húzta, hanem az említett városi katonazenekar fújta, illetve számos 1845-ből való híradás, melyeken az országgyűlés végeztével a városból eltávozott cigányzenekarokat szintén fúvószenekar volt kénytelen helyettesíteni.

Az 1845-ös év farsangja tehát már nem az országgyűlés jegyében telt, a pozsonyi lakosság ismét magára maradt mulatságaiban. Igazság szerint azonban a lakosok jó része ezt nem is nagyon bánta, sőt kicsit fellélegezhetett az országgyűléssel járó elvárások és kiadások terhe alól. Az egyik híradásban mindezt cseppet sem titkolva a következőket olvashatjuk: „minél tisztább városunk az országgyűléstől, annál társasb, háziasb körűek táncestetélyeink is”.³² Mindemellett a város – legalábbis a lakosság nemzeti érzelmű része – a lehetőségekhez mérten ez éven is komoly igyekezetet mutatott, hogy az előző év báljainak szellemiségéhez méltó táncestetélyeket rendezzen.³³ Ezúttal már elmaradtak a fényes követbálók és az országgyűlési ifjak táncvígalmi, mindezek helyét is betöltve azonban annál részletesebben adnak hírt a beszámoló a nyilvános álarcosbálokról, különféle magánestekről, jótékonyági bálokról, melyeken a csárdás ugyancsak megjelent.

Az 1845-ös év farsangjának így jelentős eredménye az számunkra, hogy a csárdás ezúttal már olyan alkalmakon is utat tört magának a pozsonyi lakosság körében, melyeken a nemzeti táncok korábban korántsem számítottak igényeltnek. Így például a minden osztályt és felekezetet befogadó népes vidadói álarcosbálokon, melyeket az 1830-as évekhez hasonlóan még mindig elsősorban Strauss és Lanner keringői uraltak. Ez éven azonban bizonyos körök (feltételezhetően az ellenzéki meggyőződésüket kimutatni szándékozó pozsonyi joghallgatók) határozott igényt mutattak a csárdásra is, mégha a tánc érvényre juttatása nem is volt olykor zökkenőmentes. A Hírnökben a következő sorok zárják az egyik álarcosbálról szóló beszámolót: „A tovább folytatott mulatságnak reggel felé csárdás és keringőért küzdött zavar és ujongás vette véget, karmester és zenészek helyöket az érthetetlen lármában odahagyván.”³⁴ A vita ezúttal a távozó zenészeknek köszönhetően nem dőlhetett el, az egy héttel későbbi vidadói álarcos bál azonban már a csárdás – legalábbis részleges – győzelméről tanúskodik: „A némileg népiesnek mondható mulatságot a minapinál sokkal nagyobb rend s vidámság bélyegzé, s a csárdák tánca több ízben jellemző tüzzel lőn eltombolva, a három a tánczot azonban a széleskedvű közönség minden iparkodása mellett ki nem vihatá.”³⁵ A csárdás tehát többször is terítékre került a következő alkalommal, mégha a tánc

³¹ Az említett katonazenekarral szembeni ilyenemű elvárások a sajtóban is több alkalommal hangot kaptak. Az Életképekben a következőket olvashatjuk: „...a magyar ének, mint táncz, többé e' honban nem idegen, és mint ez többé nemcsak a' nép által járatik el, ugy nemzeti dalainkat nemcsak a' falu egyszerű lakója zengi el, hanem megnyíltak nekik a' fényes termek ajtajai is, 's a' bús magyar nóta ki fogja szorítani a' szőnyeges termekből a' bitor trillákat. Tehát jogosan várhatjuk, hogy midőn a' nemes ezred derék hangászkarja, jeles játékkal műelvet szerez az őt méltányló közönségnek, meg ne felejtkezzék, hogy e' közönség, mellynek – s' az ég, melly alatt játszik – magyar.” Pompéry, 1844. 476.

³² F.L., 1845a 150.

³³ A Hírnök így számol be az előkészületekről: „A bálókra mindenütt nagy készülétek tételnek, a tánczokat ifju hévvel próbálgatják itt is ott is, ezek sorában azonban ugy látszik legelső szerepet játszandik a magyar.” Névtelen, 1845a

³⁴ Névtelen, 1845b. Az ehhez hasonló összecsődülések nem voltak egyedülállóak, s jól mutatják a pozsonyiak megosztottságát. Takáts Sándor szintén megemlíti 1848-ból egy esetet, amikor a jurátusok erővel kényszerítették a zenekart, hogy csárdást játsszon. Takáts, 1929. 403–405.



többszöri megismételtetését – ahogyan a három a tánc kifejezést már egy korábbi híradás kapcsán értelmeztük – nem sikerült a bálozóknak kiharcolni.

Szintén jelentős táncalkalomnak számítottak a farsang idején heti rendszerességgel megrendezett magánbálok, melyek közül nemzeti színezetükkel leginkább Zay Károly, a főrendi ellenzék egyik vezető tagjának táncstélyei emelkedtek ki. Ezeken, mivelhogy ide „más elemek” is bejuthattak, eleve mérsékeltabb volt a magyartalanság, mint ahogyan a következő részlet is igazolja: „A zene nem bírt ugyan az oberoni síp’ varázshatalmával, melly fűt fát mozgásba hozott, de mi a Sándor ezredbeliek’ trombitán fűtt magyarjain is ép oly ügyesen s oly kedvvel jártuk el a csárdást.”³⁶ Az idézet egyben ismételten szép példáját mutatja annak, hogy a cigányzenekarok hiánya kellő lelkesedés esetén egyáltalán nem jelentett akadályt a csárdást táncolni vágyók számára. Végezetül, hasonló sorokkal találkozhatunk abban a báli tudósításban is, mely az ez évi farsang egyik legjelentősebb táncos alkalomáról, a rendkívül szegény sorban élő Árva megyei emberek megsegítésére rendezett jótékonyági bálról számol be.³⁷ A vendégeit vallásra, születésre és rangkülönbségre való tekintet nélkül egyaránt fogadó fényes vigadói bált a tudósító ekképpen írja le: „Mintegy ezren gyűltünk össze, s a felváltva működött színházi és sándorezredbeliek jeles zenéje mellett csöndes társalgással töltők az estet, miglen tíz óra felé a csárdás’ hallattára poezis szállt lábainkba, s táncoltunk, hogy meg ne haljanak Árvában. Üdvös ellentét!”³⁸ A részlet – érzékeltetve egyben a jelenet kissé ellentétes mivoltát is – érzékletesen illusztrálja, milyen elemi erővel tört fel a jelenlevőkben a rögtönzött néptánc táncolására való igény, melyhez minden bizonnyal ezúttal is a katonazenekar szolgáltatta a muzsikát.³⁹

A táncra utaló idézetek sorát és ezek értelmezését hosszasan lehetne még sorolni. Mindez azonban e tanulmánynak nem célja, mely csupán egy ízelítő az 1840-es évek Pozsonnyal kapcsolatos tánc történeti emlékeiből és az azokból leszűrhető ismeretanyagból, a csárdással mint nemzeti társastáncjal kapcsolatosan felmerülő feltételezésekről, problémákról és megválaszolásra váró kérdésekről. A reformkori bálokon járt csárdás valódi mibenlétéről, a ráaggatott ideológiákról, a táncnak a korabeli társadalomban betöltött szerepéről és diadalútjának történelmi-társadalmi feltételeiről, illetve mindezeknek – a város sajátos történelmi helyzetéből és egyes nemzetiségi összetételéből eredő – pozsonyi specifikumairól egy ennél jóval nagyobb számú forrásanyagban alapuló, hosszas és elmélyült kutatás tud majd megnyugtató megállapításokkal szolgálni.

³⁶ F.L., 1845a 151.

³⁷ Nagy megdöbbenést keltettek a korban az árvaik helyzetéről beszámoló sajtóhírek, melyek szerint az egyik faluban harminchat gyerek halt éhen. Megsegítésükre több jótékonyági rendezvényt is tartottak ebben az évben a pozsonyiak.

³⁸ F.L., 1845b 171.

³⁹ A csárdás ehhez hasonló elsőprő erejéről más beszámoló is tanúskodik, a Hírnök tudósítója a már említett 1844-es nagyszabású ellenzéki bál kapcsán például így fogalmaz: „A csárdás mintegy elektrikai erővel hatotta át az egész tánczó néző társaságot... Nem volt akkor semmi különbség a rohanó s fontolva haladók közt.” Névtelen, 1844e 89.



Irodalomjegyzék

Források

Balla

1823 Balla Károly: A Magyar Nemzeti Tánczról. In: *Tudományos Gyűjtemény*, (1823) 7. sz. 85–106.

Balkányi Szabó

1845 B. [Balkányi] Szabó Lajos: A nemzeti tánczról. In: *Pesti Divatlap*, (1845. őszhó 30.) 31. sz. 993–999.

Czuczor

1843 Czuczor Gergely [Szilágy]: A magyar tánczról. In: *Athenaeum*, (1843) I. kötet, 109–119.

F.L.

1845a F.L.: Cím nélkül. In: *Honderű*, (1845. télutó 22.) I. kötet, 16. sz. 150–151.

F.L.

1845b F.L.: Cím nélkül. In: *Honderű*, (1845. télutó 27.) I. kötet, 17. sz. 171.

Garay

1834a Garay János: A magyar táncz történeti tekintetben. In: *Honművész*, (1834. január 16.) 5. sz. 35–37.

Garay

1834b Garay János: A magyar táncz történeti tekintetben. In: *Honművész*, (1834. január 19.) 6. sz. 41–45.

Garay

1834c Garay János: A magyar táncz történeti tekintetben. In: *Honművész*, (1834. január 23.) 7. sz. 50–52.

Jolin

1844a Jolin Emil: Farsangi rózsák, Pozsonyból. In: *Regélő Pesti Divatlap*, (1844. január 28.) 8. sz. 125–127.

Jolin

1844b Jolin Emil: Farsangi rózsák, Pozsonyból. In: *Regélő Pesti Divatlap*, (1844. február 11.) 12. sz. 190–191.

Kaczérffi

1838 Kaczérffi: Cím nélkül. In: *Honművész*, (1838. április 1.) 26. sz. 199–200.

Névtelen

1840 Névtelen: Cím nélkül. In: *Honművész*, (1840. január 12.) 4. sz. 39–40.



Névtelen

1841 Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1841. január 25.) 7. sz. o(ldalszám).n(élkül).

Névtelen

1842 Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1842. február 3.) 10. sz. o.n.

Névtelen

1843 Névtelen: Cím nélkül. In: *Regélő Pesti Divatlap*, (1843. június 1.) I. kötet, 44. sz. 1400-1403.

Névtelen

1844a Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1844. január 11.) 3. sz. 16.

Névtelen

1844b Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1844. január 28.) 8. sz. 46.

Névtelen

1844c Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1844. február 15.) 13. sz. 76.

Névtelen

1844d Névtelen: Utóhang a pozsonyi farsangról. In: *Honderű*, (1844. tavaszelő 2.) I. kötet, 9. sz. 295–297.

Névtelen

1844e Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1844. február 23.) 15. sz. 89.

Névtelen

1845a Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1845. január 10.) 3. sz. o.n.

Névtelen

1845b Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1845. január 28.) 8. sz. o.n.

Névtelen

1845c Névtelen: Cím nélkül. In: *Hírnök*, (1845. február 4.) 10. sz. o.n.

Névtelen

1887 Névtelen: Ki tette a csárdást szalon képessé? In: *Egyetértés*, (1887. január 30.) 29. sz. o.n.

Pompéry

1944 Pompéry János [Yole]: Cím nélkül. In: *Életképek*, (1844) I. kötet, 10. sz. 474–477.

Sándor

1801 Sándor István: A régi 's mostani Magyar Énekről és Tántzról. In: Sándor István: *Sokféle*, VII. darab (1801) 66–74.

Török

1844 Török Z.: Cím nélkül. In: *Regélő Pesti Divatlap*, (1844. február 25.) 16. sz. 254.

**Ú. Ó.**

1845 Ú. Ó.: Nehány szó a nemzeti tánczról. In: *Pesti Divatlap*, (1845. téli 23.) I. negyedév, 16. sz. 249–251.

Vahot

1841 Vahot Imre: Nemzeti társas tánczunk, tánczenénk és öltözetünk ügyében. In: *Athenaeum*, (1841. november 7.) 56. sz. 859–862.

Vahot

1843 Vahot Imre: Különbség Pozsony és Pozsony közt. In: *Regelő Pesti Divatlap*, (1843. július 13.) II. kötet, 4. sz. 112–116.

Vahot

1845 Vahot Imre: Egy kis gondolattáncz a farsang kezdetén. In: *Pesti Divatlap*, (1845. téli 12.) I. negyedév, 4. sz. 57–58.

Vahot

1853 Vahot Imre: Kecskemét és a kecskeméti puszták. In: Kubinyi Ferencz és Vahot Imre: *Magyarország és Erdély képekben. I-II.* Pest, 1853. I. 83–126.

Várady

1842 Várady Antal [V. A.]: Nemzeti tánczunk. In: *Regelő Pesti Divatlap*, (1842. december 1.) 96. sz. 1117–1119.

Szakirodalom**Arany**

1987 Arany László: Magyar tánc társaságok a 19. század első felében. In: *Tánc tudományi tanulmányok*, (1986–87) 9–24.

B. Egey

1956 B. Egey Klára: Színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában. In: *A magyar balett történetéből.* Szerk.: Vályi Rózsi. Budapest, Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1956. 27–76.

Bubics-Merényi

1895 Bubics Zsigmond-Merényi Lajos: *Herczeg Esterházy Pál nádor (1635–1713).* Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1895.

Domokos

1993 Domokos Mária: Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen. In: *Martin György emlékezete.* Szerk.: Felföldi László. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 1993. 111–131.

Kaán

1989 Kaán Zsuzsa: Színpadi tánc az Operaház megnyitásáig. In: *A színpadi tánc története Magyarországon.* Szerk.: Dienes Gedeon és Fuchs Lívia. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1989. 9–44.



Kaposi

1979 Kaposi Edit: Szöllősy Szabó Lajos élete és munkássága (1803–1882). In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1978-79) 145–187.

Kerényi

1979 Kerényi Ferenc: A reformkori magyar táncjátékról. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1978-79) 123–143.

Major

1987 Major Rita: Romantika és nemzeti tánc történet (1833–1848). In: *Táncstudományi Tanulmányok*, (1986–87) 25–45.

Martin

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

Martin

1983 Martin György: Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában. In: *Történeti antropológia*. Szerk.: Hofer Tamás. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1983. 152–164.

Pesovár

1985 Pesovár Ernő: A csárdás kialakulásának szakaszai és típusai. In: *Ethnographia*, (1985) 1. sz. 17–29.

Pesovár

2003 Pesovár Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai*. Budapest, Hagyományok Háza, 2003.

Podmaniczky

1887-88 Podmaniczky Frigyes: A csárdás. In: Podmaniczky Frigyes: *Naplótöredékek: 1824–87. I-IV*. Budapest, Franklin Ny., 1887–88. I. 261–289.

Réti

1975 Réti Zoltán: *Rózsavölgyi Márk*. Budapest, Zeneműkiadó, 1975.

Réthei Prikkel

1924 Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai*. Budapest, Studium, 1924.

Sárosi

2004 Sárosi Bálint: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében*. Budapest, Nap, 2004.

Szentpál

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

**Takáts**

1929 Takáts Sándor: Társasélet a pozsonyi országgyűléseken (1825–1848-ig). In: Takáts Sándor: *Emlékezzünk eleinkről. I-II.* Budapest, Genius Könyvkiadó R.T., 1929. II. 375–408.

Takáts

1994 Takáts Sándor: Császári bálók és színelőadások Pozsonyban. In: Takáts Sándor: *A régi Magyarország jókedve.* Budapest, Akadémiai, 1994. 323–330.

Vojtek

2009 Vojtek Miklós: *Térpsichora Istropolitana. Tanec v Prešporoku 18. storočia.* Bratislava, Edícia Slovenské divadlo, 2009.



Bojkova-Kovács Marina

A balett zenei kíséretének aspektusai* Improvizáció a balettórán

Komoly zenészek körében létezik olyan vélemény, amely szerint a balett zongorakísérete – másodrendű szakma. Ezzel szemben, miközben különböző balettmesterekkel és osztályokkal dolgoztam, olyan konzekvenciára jutottam, hogy az igazán komoly zenész a zongorakíséretből is képes fantáziadús lehetőségeket kiaknázni, és fejleszteni a saját tudását. Hiszen, a balettoktatásban a zene – a lélek. Maga a zene inspirálja és ad ihletet a táncnak. A zene olyan érzékeny matéria, amely hajtóerővel rendelkezik. A zene szerepe a balett oktatásban kihagyhatatlan: hiszen a balettteremben, tánc műhelyben jön létre, formálódik a zene és a mozgás közötti kapcsolat, amely meghatározza táncos életét és magát a balettet.

A tánc és a zene – koreográfiában való – szerves összetartozásáról ma már nincsenek sem kétségek, sem viták. Ennek a kapcsolatnak a fontosságát mindenki igényli: a nagyközönség, a táncosok, a koreográfusok, a balettművészet teoretikusai, és természetesen a balettet kísérő zeneművészek is.

Ez a kapcsolat akkor vált igazán lényegessé, amióta 1890-ben Csajkovszkij és Petipa bemutatták a Csipkerózsikát, amely új korszakot nyitott a két művészet között a koreográfia történetében. A tánc esztétikai lényege – szoros együttműködése a zenével, ennek eszköze egyrészt az érzelmi és képi tartalom kifejezése a mozdulatok által. Hiszen tudjuk, hogy a koreográfiai örökség legszínvonalasabb darabjai mindig azok a balettek voltak, ahol a koreográfus művészete összhangban állt a tökéletesen megírt klasszikus zenei kompozícióval.

Ugyanakkor az előadói gyakorlatban ez a kapcsolat nem mindig működik egyértelműen. Ritkán találkozhatunk olyan táncossal, aki tánc közben tökéletesen birtokában van az alapvető muzikalitásnak; amely muzikalitás nem csupán intuitív megérzéseken alapszik, hanem az alapvető zenei törvények világos, tudatos megértésén. Ilyenek: a zene dallami-, harmóniai-, polifonikus-, konstruktív-, dinamikai logikája.

Csak a muzikalitás ilyen szintjének elérésével fog a balettművész szabadon táncolni, vagyis „kontrapunktikusan” a zenével. Mindeközben arra is kell ügyelnie, hogy ne sértse, hanem szabad előadása által még mélyebben kifejezze a zene értelmi és az érzelmi mondanivalóját. Így lehet a színházi művész-koreográfus számára reálisan elérhető a táncnak és a művészi kifejezésnek a szintézise, amelynek természetes feltétele a komponista által szerzett zenei kép.

Ezzel a gondolattal kapcsolatban idézzük fel Maja Pliszeckaja szavait, aki szerint a legfontosabb a táncban az, hogy képessé váljunk hallani és hallgatni a zenét, érezni annak rejtett értelmét. Hiszen pontosan a zene által születik meg a mozdulatok értelme. Ha nem a zenére táncol az ember, nem lehet sikeres, mert saját lépései zajára fog távozni.¹

Egyértelmű, hogy az ilyenfajta alapvető muzikalitás csak a zenei tehetség birtokában és arra alapozva fejleszthető. Szükséges azonban még a zeneelméleti és zeneesztétikai tudás következetes elsajátítása is. Ez a tudás és a zenei hallás fejlesztése elsősorban a klasszikus balett órákon történik

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.

¹ Ti. nem kap tapsot a táncos.



meg. Pontosan a foglalkozásokon válik elérhetővé a növendék számára a zene és a mozgás azon egysége, melyet a balett jelent. Az egység kifejezési formái azonban itt egyszerűbbek, hiszen maga a feladat is egyszerűbb: meg kell találni a zenében az egyes mozdulatokhoz, és azok kombinációihoz illő zenei kifejezéseket.

Ebben az értelemben helytelen a „zenei kíséret” kifejezést használni, mert az a zene szerepét szoros tempójú kíséretté, rutinszerű ütemszámlálással alacsonyítja. Helyesebb lenne a zenei kíséret terminus helyett a „zenei formálás” elnevezést használni. A zenei megformálás alatt már olyan kész kompozíciót értünk, mely teljes mértékben a tánc lépéseken alapul, és amely mintegy egygyé olvad a mozdulatokkal. Forma alapján ez a kompozíció a koreográfiai kombinációkból keletkezett szvit, kaleidoszkóp, mozaik, mely karakterben, előadás-technikailag és műfajukban is különböznek.

A szvit elvén alapuló szerkesztés abból fakad, hogy a koreográfiai anyag sokszínű, kontrasztikus. Ez tempóváltásokat, ritmusváltásokat, logikai és szerkesztésbeli megoldásokat, hangnemi és harmóniai váltásokat, a dallamtípusok váltakozását jelenti. A balettóra általános kompozíciós sémája megengedi, hogy egy meghatározott, dinamikailag felépített és zárt forma alakulhasson ki, melynek kulminációs pontja majdnem mindig adagio a középrészben. Az élénk allegro pedig a finálét jelenti.

A plié a rúdnál a prologussal asszociálható (mintegy a cselekmény kezdete). A zenéjében gyakori orgonapont tonikán nyugszik, plagális „elbeszélő” elemekkel.

Hasonló jellegű gyakorlat a rond de jambes par terre, amely szintén elbeszélő elem, de már a cselekmény elemeivel tarkítva (mintegy konfliktus kibontakozása). Az adagio műfaji megfelelője az ária (románc, szerelmi duett). Ide sorolhatók a szenvedélyes, túlfűtött harmóniak, a romantikus zeneszerzők szélesen értelmezett hangneme. Gondolhatunk itt az olasz zeneszerzők operáira – Verdire, Puccinire, de ugyanúgy Liszt Ferenc, Csajkovszkij, Rahmanyinov és mások zenéire. (A harmóniakban feszültséget keltő késleltetések, álzáratok, alterációk lehettek fel.)

A zenei megformálás eredménye egy osztály esetében a vizsga, amely egy egystílusú, szvit-divertimento formájú zenés-koreográfias kompozíció. A formai egység a zenedramaturgia eszközeivel érhető el. Ilyenek: a hangnemi felépítés, az összhangzattani felépítés, a ritmus, a lüktetések egymás mellé rakása, tempóváltások. Ilyen típusú szvitet lehet összeállítani a stílusban egymáshoz közel álló zeneszerzők műveiből is. Ezek leggyakrabban romantikus zeneszerzők, mint Csajkovszkij, Glazunov, Delibes, Adam, Bizet, Gounod, Meyerbeer és mások.

Előfordulhat, hogy a zongorakísérelő egy zeneszerző műveiből építi fel a vizsgaanyagot. (Ilyen volt a képesítő vizsgám 2010-ben, amelyet az egész rúd gyakorlatot Bach zenéjére építettem fel.)²

Vizsgaanyag összeállításakor szükségszerű megfontoltan bánni az írott zenével. A kikerülhetetlen kupürok-et (szemelvényeket és kivágatokat) ésszerűen minimálisra kell csökkenteni és észrevétlenné kell tenni. Külön figyelmet kell fordítani a két gyakorlat közötti zenei átmenetekre. Ez lehet távoli hangnemek szembesítése (mint egy fogás), vagy összekötéses moduláció, amelynek követnie kell adott zeneszerzőnek a stílusát, harmóniai világát. Néha helyénvaló a faktura (zenei szövet) átalakítása, például közép szólám duplázása és előtérbe elhelyezése.

Mi tehát a zenész szerepe klasszikus balett órákon? Elsősorban a hallás fejlesztése, pontos és stabil „behangelása” és ami elválaszthatatlan ettől: a zeneesztétikai ízlés formálása. A tanulás első stádiumában ez a dallamrajz érthetőségét, befejezettségét jelenti, a klasszikus szólámvezetés ter-

² Forrásaim: Wohltemperiertes Klavier, f-moll klavier concerto, Mathias Passio stb.voltak Plie – C-dúr prelúdium a Wohltemperiertes Klavier 1. kötetből, tandu 1. f-moll klavir concerto, tandu 2 – Cis-dúr prelúdium WTK 1, tandu 3 – c-moll fuga WTK 1, jete – d-moll preludium WTK 1, rond de jambe par terre – Mathias Passio h-moll alt ariája, fondu – b-moll prelúdium WTK1, frappé – f-moll fuga WTK 2, adagio – aria D-dúr szvítből és grand bettmen – c-moll preludium WTK 2. Lásd: Melléklet.



mészetes rendjét, a ritmusképletek átláthatóságát. A következő szinten – magas művészi színvonalú zenedarab vagy improvizáció előadásmódját.

Ahogy a koreográfiai anyag is szigorú formaképző szabályok szerint jelenik meg: a lépések helyes egymásutánja, azok tiszta megjelenítése nyomán; ugyanúgy a zenei anyagnak is velejárója kell legyen az alapvető logikai felépítés, amely ha eltorzul, torzul vele a zenei kép is, és amatőr szintre „süllyed”. Ahogy a balettmester is azonnal észreveszi a lépéskombinációk felépítésében megjelenő „furcsaságokat”, vagy a helytelen megjelenítésüket, ugyanúgy a profi zenésznek is elég pár másodperc, hogy megállapítsa, ki improvizál: profi vagy amatőr. A stílusérzék elengedhetetlen feltétele a balett improvizációnak. A stílus tulajdonképpen az összhangzattani elemek helyes használata a ritmusképletekkel és a formákkal való összhangban.

Csak ezek ismeretében lehet a zongorakísérőnek esélye arra, hogy megközelítse a valódi művészi színvonalat, és segítse a táncost abban, hogy minél tökéletesebben megnyilvánulhassanak a képességei. Ha például Mozart stílusú adagio-t improvizálunk, abban megengedhetetlenek az oda nem illő, önkényesen felhasznált akkordok. A szólamvezetésnek olyan pontosnak kell lennie, mint az összhangzattan feladatban (melyet a zenészek már középfokon is gyakorolnak). A hanyagság, a pontatlanság egyszerűen megengedhetetlen a zenében ugyanúgy, mint ahogyan megengedhetetlenek a balettben is. Ilyen értelemben tehát a helyes zenei ízlés formálása nagyban függ a zenész műveltségi szintjétől, szakmai színvonalától, és ennek következményeképpen, improvizációs tudásától.

Ahogy a tapasztalat mutatja, az improvizáció a lehető legoptimálisabb, a legrugalmasabb formája a foglalkozások felépítésének. Ugyanakkor a legnehezebb is, hiszen megköveteli a zongoristától a zeneszerzés szabályainak ismeretét.

Miben áll tehát az improvizációs szisztéma gyakorlati haszna? A lépéskombinációk, melyek a balettmester alkotó fantáziájának gyümölcsei, gyakran magán a baletttórán alakulnak ki, és végtelenül sokféle lehetnek. Semmiféle „kész” zeneművet nem lehet előre kiválasztani úgy, hogy a koreográfia és a zene közti teljes azonosság megvalósuljon. Ez igaz az egészre, és részekre is. Az egyezőségek esetleg külsődlegesek, formálisak lehetnek, mint például közös ütemmutató, vagy egy általános tempó. Elkerülhetetlenné válik a zene rövidítése, részenként a tempó és nüanszok torzulása, preparációk betétele, stb. Kész zenemű felhasználása akkor válik lehetségessé, ha konkrét zenei epizódra, miniatúrára készül a koreográfia.

Ha balett-improvizációról beszélünk, lényeges hangsúlyozni, hogy ez az improvizációnak egy különleges fajtája. Borisz Aszafjev, ismert orosz zenetudós 1919-ben így határozta meg az improvizáció fogalmát: „a zeneszerzés, (azaz létrehozás) és az előadás (azaz bemutatás) egyidejűsége.”³

Az improvizáció a zeneművészet egyik alappillére, mely magába foglalja a különböző kultúrák, korszakok és stílusok összességét. Azonban függetlenül a stílusirányzattól, az improvizáció mindig behatárolt formailag, más szavakkal, az improvizáció mindig „fantázia valamire”.

A dzsesszben például szigorúan felépített ritmikus sémák sora a forma, a keleti zenében ez egy adott hangsort jelent, melyben az adott fokok hierarchikus rendjére épül a dallam (indiai rága, iraki makám).⁴ Az európai gyakorlatban az improvizációnak mély gyökerei vannak a kora keresztény egyházzenétől a bach-i korálfantáziákon át Liszt és Chopin romantikus improvizációiig, melyekről a kortársak lelkesen emlékeztek meg.

A 20. században a filmművészet megjelenésével az improvizáció új közegbe került, tánc-, dráma-kíséretté, filmzenévé változott. A balettművészetben viszont a zenei improvizáció a koreográfia, a konkrét tánclépések vagy a befejezett gyakorlatok tükörképe. A zene és a tánc sajátos

³ Aszafjev, 1971. 25.

⁴ Bojkova-Kovács, 1994. 158.



együttst képez, melynek analógiája lehet akár a kísérettel ellátott szólóhangszeres zene, vagy éppen vokális kamaragyüttes. És mint ahogyan minden kamarazenében, itt is a „szinkronizáció” a legfontosabb elv, adott esetben a zene és a mozgások szinkronizációja. Ezt nagyon jól fogalmazta meg a Vaganova-iskola egyik kiemelkedő zongorakísérője Galina Bezuglaja a Balett-zongorakísérő című könyvben: „Az improvizációnak legalább két fajtája van. Az első: „tölmácsolás-leképezés”, a második pedig „együttműködés-ellenpontozás”. Az első esetben ez egy kidolgozott ritmikai hasonmás, a második esetben szabad párbeszéd.”⁵

A zene-ritmikai rajzolat nyomon követi a gyakorlat ritmikai összetételét olyan erőteljes, hangsúlyos gyakorlatokban, mint a battement tendu, a jeté frappé, a rond de jambe en l'air, a petit battement, és a spicc gyakorlatok.



A lassú tempójú gyakorlatokban (adagio, fondu) az egységet az artikulációs, frazeálásbeli, és összhangzattani-szerkesztésbeli eszközök segítségével érhetjük el. Itt vezető szerepe van a lépéskombinációk és a zenei megformálás közti dramaturgiai, értelmi hangsúlyok szinkronizálásának.

A változatos zenei kifejezőeszközök között különleges szerepe van a dallamnak és a harmóniának. Pontosan az ívesen rajzolt, lágy dallammozgás – vagy az ellenkezője, az akkord kíséret melletti ugrászerű dallam hozzák létre a kívánt dramaturgiai hatást. Az olyan látványos, érzelm dús elem, mint a tombé, szinte mindig az átmeneti tonika késleltetésével történik, amely feszültség, érzelmi felindultság érzését kelti.

Ezzel kapcsolatosan megemlíthetjük a balett pozíciók szemantikai, tartalmi jelentését. Nem véletlen, hogy egy balett órán gyakran halljuk a pedagógustól azt a felszólítást, miszerint jobban meg kell mutatni a pózt. Az effacé-hoz például, ami egy nyitott, elegáns póz, sokkal jobban illik a dúr harmónia, míg a croisé-nak a moll harmónia a kifejezőbb.

Minél bonyolultabb a lépéskombináció, annál sokszínűbb annak

⁵ Bezuglaja, 2005. 66-72,120,122.



zenei megjelenése. A sokféleséget adhatja a hangnemi kitérés (gyakran szubdomináns hangnembe), a moduláció (időnként enharmonikusan, a „váratlan fordulat” benyomását keltve), álzárlat, hangnemváltás, stb.

A kulmináció pillanatának hangsúlyosnak kell lennie a zenei szövetben, ezen felül pedig nem szabad megfeledkeznünk az úgynevezett „csendes, halk csúcspontokról” (Csajkovszkij), melyek néhol még hatásosabbak, amikor például a várt fortissimo helyett egy váratlan dinamikai ellentétként következnek, a piano hangzás.

A zongorakísérő zeneművész munkájának fontos aspektusa a táncpedagógussal való jó együttműködés. A balettmester vagy a koreográfus gyakran saját különleges, balett szaknyelvén magyarázza a tánclépéseket, és a zenésznek szert kell tennie egy bizonyos koreográfiai tudásra, hogy le tudja fordítani a balett nyelvét a zenei definíciók nyelvére.

Ilyenkor nagyon fontos elkapni a gyakorlat belső ritmusát, méghozzá az úgynevezett „felső rend ritmusát”, vagyis nem csupán a hangsúlyos és hangsúlytalan értékeket kell érezni, hanem egy magasabb szintet, a hangsúlyos és hangsúlytalan időök pulzálását, amely a hangnemi-harmóniai felépítés logikai egységét hozza létre.

Ehhez feltétlenül szükséges megkülönböztetni a lépéseket jelentését és egymáshoz való viszonyukat. Lehet ez például egy póz, amely egy hangsúlyos időben van, és kulminációt jelent. Hozzá vezethet egy lépéssor, melynek mellékes jelentősége van (tehát, a lendület, az ugrás, az érkezés pillanatát, stb.). Mindezek a táncelemek harmóniai váltakozások hálójára vannak feltéve, és így hozzák létre a „felsőbb rend” ritmusát, amely tulajdonképpen meghatározza az improvizáció struktúráját.

A mozgások karakterizálása – könnyed, nehéz, lendületes, súlyos, átmeneti stb. olyan zenei eszközökkel történik, mint például a zenei anyag szerkesztése vagy regiszterekben való elhelyezése. Fontos jelentősége van magának a hang fizikális jellemzőinek. Egy híres, orosz zenetudós Tyulin így írt erről: „A hangnak van egy specifikus, zenei matériája, amely fizikai természetéből fakad, és ennek köszönhetően zenei testet kap.”⁶ Azon fogalmak analógiája, mint „vonal”, „irány”, „relief”, „magasság”, „mélység”, teljesen helytállóak. A térben való mozgás különféle kategóriáit a szerkesztés kitágítása, összeszűkítése, a harmóniak belső intervallumainak feszültsége, a regiszterek egymással való szembeállítása mutatja be.

Ahhoz, hogy a tapasztalt zongorakísérő a mozgás testplasztikáját zenei nyelvre lefordítsa, egy egész arzenálnyi eszköz áll rendelkezésére. Ezek – bizonyos portrék, mozdulatok jelei (komplex intonációs-artikulációs-ritmikai formulák). Ezek az eszközök közé tartozik például a gavotte ritmusképlete (sétaimitáció, futásimitáció, balett kódák), ugrásszerű dallam, a dallam lendületes emelkedése „nekifutáskor”, az akkord figurálása (lassú arpeggio) orgonapont felett.

Ahhoz, hogy valaki sikeresen improvizáljon, feltétlenül szükséges, hogy tudja egy pillanat alatt megjeleníteni ezeket a mozgásforma-jelzéseket, sőt, össze tudja hangolni őket. Az improvizáció csak abban az esetben éri el művészi célját, ha lélegzése, pulzálása unisonóba kerül a táncsal, még jobb, ha előre vetíti a táncos mozdulatait. A legjobb improvizáció száz százalékosan kifeszíthető a koreográfia hálójára, miközben azt a benyomást kelti, hogy a táncos egy kész, „előre megadott” zenére táncol.

Bezuglaja szerint: „A zongoristának nem csupán előre kell látnia a bekövetkező „eseményeket”, de tudnia kell a zenei kíséretben logikus, természetes „zenei okokat” létrehozni ahhoz, hogy ezek az események bekövetkezzenek. Nem létezik teljes értékű zenei kíséret előrehallás és előrelátás nélkül.”⁷ Ebben hatalmas szerepet játszik a zenei műveltség alapuló intuíció.

⁶ Tyulin, 1966. 86.

⁷ Bezuglaja, 2005. 121.



Balett improvizációnak az egyik legfontosabb aspektusa a pszichológiai aspektus. Az adott mozgás ritmusképletei olyan asszociációkat keltenek a zenész fejében, melyek pontosan akkor kerülnek felszínre, amikor a balettmester bemutatja a gyakorlatot. Már a mozdulatok bemutatásának mikéntje is elég ahhoz, hogy megszülessen ezekre a „válasz”. Az improvizáció rögtön az első léptéstől, az első mozdulattól kezdődik, szekvenciálisan átalakul, fejlődik, és egy zárt dallammá változik. Az első impulzus megadása meghatározza a zenei forma egész további sorsát.

A különféle jelinformációk legalapvetőbb forrása a zongorakisérő számára azon zeneművek stíluselemzése, melyekkel szakmai karrierje során óriási számban találkozik. Következésképpen a zenész gyakran valamihez „hasonló” zenét komponál (ilyenkor konkrét dallami kép ihleti az improvizációt). Így születnek bizonyos zenei allúziók (stílus- utánpótlások), például:

– Csajkovszkij stílusának (jellegzetes harmóniai sor T-D2-D6-(D56-S)-S-(D2-S)-S6-II34-D7 – November „Évszakok” fondu gyakorlatában), és factura szerkesztés (November „Trojka”, ugrások).



– Vagy az úgynevezett „orosz kelet” stílusának (Rimszkij-Korszakov meseoperái, Borogyin művei), melynek jellemzője modális harmóniai kapcsolatok I-VI, I-III és mesés hangulat.

– az orosz impresszionizmus és expresszionizmus (Rachmanyinov, Skrjabin, Rimszkij-Korszakov) stílusának – terc-skálák, terc-ronkon hangnemek, domináns hangnemű hangsor, melyek a harmónia festőereje által színpiadiasság és „irrealitás” érzését keltik.

Az ehhez hasonló harmóniai eszközök használata gazdaggá teszi a zongorakísérő palettáját, stílusa egyénivé és megismételhetetlenné válik.

Az improvizációs alkotóművészet folyamata közvetlen módon függ a megszerzett tapasztalattól, a szakmai színvontól, és a zenész művészi prioritásaitól. Minél gazdagabb az ő egyénisége, annál szélesebb lehetőségeinek és kifejezőeszközeinek köre, annál változatosabb az eszköztára, annál érdekesebb és meglepőbb az improvizációja.

A balett kíséret művészetében fellelhető rengeteg egyéni megoldás nem szoríthatja háttérbe a balett cselekményének érzelmi aspektusait, a rá jellemző emelkedettséget és színpiadiasságot. Hiszen a zongorakísérő legalapvetőbb feladata – melyre minden zenei kifejezőeszközét felhasználja – hogy különleges, ünnepi atmoszférát hozzon létre már a balett órán is, melynek köszönhetően a kezdő és a haladó táncosok is teljes mértékben ki tudják bontakoztatni tehetségüket.

Végezetül a moszkvai Bolsoj Színház ismert korrepetitora, Emma Lipka szavait szeretném idézni: „A balett lehetőséget ad a zenésznek, hogy megcsillantsa tehetségét. A zongorakísérőnek nagy zenésznek, igazi művésznek kell lennie. Csak így lehetséges, hogy a zongora hangjai ne kíséretté, hanem a zene és a tánc által létrehozott egész kép részévé váljanak.”⁸

⁸ Kuzmin, 2013.



Melléklet

Prelude 1
in C Major

Концерт
фа минор
для фортепиано
и струнного оркестра
И.С. БАХ (1685—1750)

1

Allegro ma non troppo

Piano I

Allegro ma non troppo

Orchestra (Piano II)

Veloce (♩=92)

III Preludium

Allegretto (♩=80)

II Fuga

(a 3 voci)

it suono sia dolce ma pieno poco stacc. pochissimo stacc.

pochiss. stacc. cresc.

cresc.

Tutti

Diminuendo

Chiusando molto

1) To tya tya tya...
2) To tya tya...
3) To tya tya...
4) To tya tya...
5) To tya tya...
6) To tya tya...
7) To tya tya...
8) To tya tya...
9) To tya tya...
10) To tya tya...
11) To tya tya...
12) To tya tya...
13) To tya tya...
14) To tya tya...
15) To tya tya...
16) To tya tya...
17) To tya tya...
18) To tya tya...
19) To tya tya...
20) To tya tya...
21) To tya tya...
22) To tya tya...
23) To tya tya...
24) To tya tya...



VI Preludium

Allegro ma non troppo (♩=116)
leggero, agitato, poco legato

* Wskazywanie na kółka przelotne wskazówek.

47 Aria
(Chorus II)

* Wskazywanie na kółka przelotne wskazówek.

XXII Preludium

Adagio lamentoso (♩=54)

* Wskazywanie na kółka przelotne wskazówek.

Fuga XII.

Allegretto, vivace e brioso ♩=82.
non molto legato

* Wskazywanie na kółka przelotne wskazówek.



Air on the G String
from Suite no. 3 J.S.Bach
Andante
Piano

Sheet Music from Sheetson.com © Copyright 2006 Red Balloons Technology Ltd

II Preludium
Allegro (♩=120)
fermo, articolato

Sheet Music from Sheetson.com © Copyright 2006 Red Balloons Technology Ltd

Irodalomjegyzék

Aszafjev

1971 Borisz Aszafjev: *Muzikalnaja forma kak processz*. Leningrád, Muzika, 1971.

Bezuglaja

2005 Galina Bezuglaja: *Koncertmejszter baleta*. Szentpétervár, Akademiya russzkovo baleta im. Vaganovoj, 2005.

Bojkova-Kovács

1994 Bojkova-Kovács Marina: *Putyi formirovanyia muzikalnoj kulturni szovremennyovo Iraka / Az iraki zenei kultúra kialakulásának útjai*. (PhD értekezés, Moszkva, Állami Lenin könyvtár, 1994).

Bojkova-Kovács

1995 Bojkova-Kovács Marina: *Szpecifika ciklicseszkih kompozicij v arabszkij muzike. Irakszkij makam*. Moszkva, Goszudarsztv insztitut iszkusstvoznaniya, 1995.

Bril

1979 Igor Bril: *Prakticseszkij kursz dzsazovoj improvizacii*. Moszkva, Muzika, 1979.

Colles

1954 Henry Cope Colles: *Extemporization or improvisation*. In: *Grove's Dictionary of music and musicians*. Szerk: Eric Blom . New York, Saint Martin's Press 1954. II. 991–993.



konferencia



Findlay

1971 Elsa Findlay: *Rhythm and Movement, Application of Dalcroze. Eurhythmics*. Summy-Birchard, 1971.

Horsley

1980 Imogene Horsley–Michael Collins–Eva Badura-Skoda–Dennis Libby: Improvisation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk.: Stanley Sadie. London, Macmillan & Co 1980. IX. 991–993.

Kuzmin

2013 Vlagyimir Kuzmin; Emma Lippa – polveka szluzsenija baletu. In: *Egyinyenyie* (2013) 48. sz.

Malcev

1991 Szergej Malcev: *O pszihologii muzikalnoj improvizacii*. Moszkva, Muzika, 1991.

Medusevszkij

1993 Vjacseszláv Medusevszkij: *Intonacionnaja priroda muziki*. Moszkva, Kompozitor, 1993.

Nazajkinszkij

1982 Jevgenyij Nazajkinszkij: *Logika muzikalnoj kompozicii*. Moszkva, Muzika, 1982.

Szaponov

1982 Mihail Szaponov: *Iszkussztvo improvizacii: Improvizacionnie vidi tvorcsestva v epadnoevropejszkoj muzike. Szrednih vekov i Vozrozsdenija*. Moszkva, Muzika, 1982.

Sachs

1937 Curt Sachs: *World History of Dance*. New York, Bonanza Books, 1937.

Sawyer

1986 Elizabeth Sawyer: *Dance with the Music: The World of the Ballet Musician*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Tyulin

1966 Jurij Tyulin: *Ucsenyije o garmonii*. Moszkva, Muzika, 1966.

Vaganova

1980 Agrippina Vaganova: *Osznovi klasszicsekovo tanca*. Leningrád, Iszkussztvo, 1980.

Vaganova

1982 Agrippina Vaganova: *Tancevalnaja muzika ephi Vozrozszyenija. II Muzika i horeografija szvoremennovó baleta*. Moszkva, 1982.



Bólya Anna Mária

Tánc és zene a macedón folklór keresztény ünnepekhez kapcsolódó hagyományában *

A macedón folklórt és a kultúrát egészében véve a történelem folyamán számos hatás érte. Az antik görög és szláv kulturális hatás mellett a régió több nagy birodalom része volt: a Makedón, a Római, a Bizánci, az Ottomán birodalom és nagy Jugoszlávia.¹

A régió fontos jellemzője ókortól kezdve, hogy a görög nyelv északi határán fekszik, a szlávoknak a terepre való VI. századi bevonulása óta pedig a szláv és görög nyelv választóvonalá. Vonalról beszélni ugyanakkor nem lehet, hiszen még jóval délebbre is a kétnyelvűség volt jellemző, mint ahogyan Konstantin – Cirill és Metód valamint tanítványaik Kelemen és Naum is² görög-szláv kétnyelvűek voltak.³ Az írás a jelenlegi Macedón Köztársaság területének folklórával foglalkozik, mely Szerbiától déli, Görögországtól pedig északi irányban helyezkedik el.

A macedón kalendárium legnagyobb keresztény ünnepeiről szólván, a szokások között – mint ahogyan ez a Balkánra jellemző – sok, más nép körében meglévő, vagy akár a magyar hagyományból ismert elemet is találunk. A kalendárium keresztény ünnepei között – ének és tánc szempontjából legjelentősebb a karácsonyi, a vízkereszi, a Lázár napi, a Húsvéti és a Szent György napi ünnepkör.

A keresztény ünnepek között első a karácsonyi ünnepkör. Ehhez kapcsolódik az éves ciklus kezdetén lévő koledálás Karácsony előtti napon, melyben maszkos fiúk és fiatal nős férfiak vesznek részt. Régen meglátogatták a falu minden házáat, és mágikus tevékenységek és énekek kíséretében jártak közben az istenségnél, hogy biztosítsák a háziak jó egészségét és bőségét.⁴

A macedón karácsony központi helyén a hagyományos szertartásos asztal áll, melyen a család és a ház egészségének, a termékenységének és jólétének szimbólumai vannak. A háziasszonynak nemcsak ünnepi asztal elkészítésében, hanem az ünnepi szertartásos tevékenységben és az ünnepi éneklésben is fontos szerepe van. A nyugat-macedóniai hagyományban két csoportra oszthatók a karácsonyi énekek, az első csoport a Karácsony előtti 40 napos böjtről szóló, a másik csoport magáról a Karácsony ünnepéről szóló dalokat foglalja magában. A karácsonyi előtti böjtről szóló énekek a régebbi stílusúak, általában a tél jövetelének hírüladásáról szólnak, vagy pedig tánchoz való énekek, melyeket a falu főterén vagy a templom előtt énekelnek. A második csoport énekeiben templomi hatás érződik. Alaptémájuk bibliai elemeket tartalmaz, összekapcsolódva a misztikus Krisztus - születéssel.⁵

A téli ciklusban, a Karácsony után a vízkereszi ünnepkör következik. A három napos vízkereszi ünnep, Macedónia nyugati részein, a mai napig is a legnagyobb és legjelentősebb ünnepek között van. Az első nap, a Bogojavlenie⁶ vagy „Férfi Vízkereszt”, ekkor a férfiak mennek csopor-

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.

¹ Velev, 2011. 1–5.

² Szent Kelemen és Szent Naum monostorai Macedónia Ohridi tavának északi és déli partján találhatóak meg.

³ H. Tóth, 2011.

⁴ Veličkovska, 2008. 27.

⁵ Veličkovska, 2008. 28.



tokban⁷, melyeket a koma és egy tapasztalt időse férfi vezet. Ennek a napnak a szokásai a víz megszentelésével⁸ és a komaságokkal⁹ vannak kapcsolatban. A második napon,¹⁰ a „Női Vízkereszt” napján a nők is bekapcsolódnak az ünneplésbe.

Tartalmuk szerint, a vízkeresztie énekeket két csoportra oszthatjuk:

a, Azok az énekek, melyeket a komának énekelnek, valamint azok, amelyeket a koma terített asztalánál, a templom előtt vagy a falu központjában énekelnek.

b, A család tagjainak szentelt énekek, a háznál lévő lányoknak, a ház urának, a háziasszonynak vagy a fiú és leánygyermeknek.¹¹ A vízkeresztie énekek eme második csoportjáról, Kiril Penusliszki azt mondja, hogy ezek specifikusan macedón énekek, és más délszláv népeknél elvétve fordulnak elő.¹²

A télnek a nyárba való átfordulása rendkívül fontos a falu lakosságának szempontjából. Ebben az időszakban a szokások a természet ébredéséhez, a növények állapotához, a gyorsan megérkező meleghez, mint a jövő termékenységének zálogához kapcsolódnak.

A tavaszi ünnepek első jelentős képviselője a Lázár nap, amely Virágvasárnap előtti szombatra esik, tehát mozgó ünnep. A Lázár napi ünnepek szokásrendjében az ének és tánc kötelező a lányok számára. Az teljes szokásrendnek szigorúan meghatározott menete van, az éneket és a táncot tekintve is, melyet a résztvevők pontosan tudnak. A Lázár lányoknak¹³ a rituális éneklésben és táncban kialakult hierarchikus rendjük van. A Lázár napi rituális énekek egész szimbolikája a családdhoz a jóléthez és a termékenységhez kapcsolódik.¹⁴

A legnagyobb keresztény ünnepet, a Húsvétot a mai napig sok szokás, szertartás és ének kíséri. A szűken vett húsvéti ünnep három napig tart, Húsvétvasárnaptól keddig.

A húsvéti ünnepnek különleges helye van a macedón terepen. A legfőbb előkészületek Húsvét előtt egy héttel kezdődnek meg. Kitakarítják otthonaikat, kifestik a tojásokat, és más húsvéti szokásokat, szertartásokat hajtanak végre, melyek az egészséggel és az ember és jószág termékenységével függenek össze.

A húsvéti ünnepek énekei sok mitológikus elemet tartalmaznak, amelyeknek gyökerei a távoli múltba nyúlnak vissza, amikor az ember hitt a különböző természetfeletti erők és lények létezésében, mint amilyenek a fene (frász)¹⁵, a sárkány és a szamovilák,¹⁶ amelyek uralkodtak a természetben és az emberen.¹⁷ A húsvéti énekben építkező szamovila a falu lakóit használja alapanyagként:

Црква прави самовила дос, дос,
црква прави самовила, дос.
Ни на небо, ни на земја,
туку-така под облака.

⁶ Krisztus megkeresztelkedésének ünnepe, január 19-én.

⁷ Vodicsárok (vodičari).

⁸ A szertartásos „kereszt vízbedobása” mind a mai napig élő szokás, a városokban is. A folyókba vagy tavakba bedobott kereszt kihozásáért a férfiak versengenek. (Informátor: Sztojanovszka, Panda, Szkopje)

⁹ A vízkeresztie komaság az ún. Szent János komaság.

¹⁰ Keresztelő Szent János ünnepe, január 20-án.

¹¹ Veličkovska 2008: 30–31.

¹² Penusliszki, 1968. 11. és Veličkovska, 2008. 30.

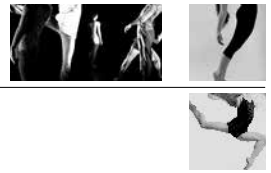
¹³ Lázárkák (Lazarki).

¹⁴ Veličkovska, 2007. 71–88.

¹⁵ Čum.

¹⁶ Másnéven: vila, villi. A szamovilák, mint villik nagy karriert futottak be a Nyugat – európai zene- és táncörténetben. Valószínűleg Heinrich Heine „közvetítésével” váltak Giacomo Puccini: Le Villi című operájának és Jules Perrot és Jean Coralli: Giselle című balettjének alaptémájává.

¹⁷ Penusliszki, 1968: 12–13.



Темелите се со старци,
сидиштата со дечиња,
чатисало со јергење,
калосало со старички,
ја покриле со невести,
диреците од јунаци,
пенцериња со девојки.¹⁸

Templomot rak szamovila dosz, dosz,
templomot rak szamovila, dosz.
Sem a földre, sem az égre,
hanem biz a felhő alá.
Alapjait öregekből,
a falait gyerekekből,
a gerendák legényekből,
az tapasztás vénasszonyból,
a fődém mennyasszonyokból,
a dúcok a vitézekből,
az ablakok leánykákból.¹⁹

A szamoviláknak több fajtájuk is van, attól függően, hogy milyen lény képében jelennek meg.²⁰

A legtöbb húsvéti éneket a tánchoz énekelték, ezek elnevezése oro ének²¹ vagy oro vezető ének.²² Jellemző az antifonális, körben menő éneklés. Az első versszakot az két lány énekli, a másodikat a második két lány, és így tovább, a versszakok és a lányok számától függően. A Húsvétot gyakran megszemélyesítik az énekekben a Húsvét elgyászolásakor, vagyis, amikor a Húsvét „elmegy”, párbeszéd formában búcsúznak tőle.

A hagyomány szerint Szent György-napkor²³ váltja fel az év téli felét a nyári. Ez az ünnep a növényzetnek és a jószág termékenységének szentelt és általában három napig tart. A Szent György-napi szokásrend, éneklés fő szereplői a lányok és az asszonyok. Minden tevékenységnek mágikus jelentése van, s mindet éneklés kíséri: gyógynövény gyűjtés, koszorúkötés, mogorótörés vagy a fűzfaág törés. Az első napon mennek gyógyfüvet szedni, közben gyógyfűszedő énekeket²⁴ énekelnek, melyek a falusi ember életének legizgalmasabb és legboldogabb részéről szólnak, vagyis a nyár eljövételéről.

A „kurbán”, vagyis az áldozati bárány leölése szintén az ünnep fontos eleme, ezt Szent György napon végzik, napfelkelte előtt. Az énekekben sokszor a bárányért való aggódás tükröződik.

Átkozott a György napi nyár
béget a göndör bárány...²⁵

Az említett ünnepekhez kapcsolódó régi stílusú éneklésmód – melynek egyik régióhoz kapcsolódó fajtáját az UNESCO Szellemi Kulturális Örökség listájára jelölték – egy napon régi énekes

¹⁸ Veličkovska, 2008. 38.

¹⁹ Fordítás: Bólya Annamária.

²⁰ Vražinovski, 1998, 176.

²¹ Orečka pesna.

²² Orovodna pesna.

²³ Május 6.

²⁴ Biljarski pesni.

²⁵ Veličkovska, 2008. 43. Fordítás: Bólya Annamária.



kultúráról tanúskodik, mely bár változott az évszázadok folyamán, mégis megtartotta archaikus sajátosságait. Keletkezésének idejét nehéz lenne pontosan meghatározni, de valószínű, hogy az őssláv törzsek kereszténység felvétele előtti idejéből származik.²⁶ Ezek az énekek a macedón népdalkincs legrégebbi rétegét alkotják. Mindig többen éneklik, hangszerkíséret nélkül, az énekesek pedig általában asszonyok és lányok.²⁷



Övfogas (Tanec Együttes, Szkopje)

Az orók²⁸ legrégebbi rétegei Mihailo Dimoski szerint rituális ünnepekhez kapcsolódnak, ezen belül pedig a Koledához és a Lázár –naphoz tartozók a legrégebbiek.²⁹ A macedón oro elnevezése sokféle lehet (személynév, mesterség, lépés fajtája, kéztartás stb.) egyes ünnepekhez kapcsolódó táncok magáról az ünnepről kapták nevüket, például a „Húsvéti”³⁰ és „Lázár-napi.”³¹ A macedón oro mindig nyílt kör, melynek elején az oro-vezető áll, és szinte minden esetben az óramutató járásával ellenkező irányban mozog.³² A táncagyományban előforduló kartartások: felemelt kézfogas³³, vállfogás, övfogas, keresztfogás és kézfogas leengedett kézzel.³⁴

A macedón orohoz mindig társul hangszeres zene vagy ének. A hangszeresek közül leggyakrabban a gajda,³⁵ a zurla,³⁶ és a tapan,³⁷ de előfordul a kaval,³⁸ a kiskaval, a karaduzen,³⁹ a tambura,⁴⁰ a tarabuka,⁴¹ és a daire⁴² is. Igen érdekes kivételt képeznek a „néma orók”, melyeket zenei és énekes kíséret nélkül táncolnak. Ebben a viseletre felfűzött érmék csattanása vagy a táncosok felkiáltá-

²⁶ Veličkovska, 2008. 26. Penušliski, 1968. 8.

²⁷ Dorđev, 1996. 278.

²⁸ Az írásban a tánc megjelölés helyett a körtáncokat jelölő macedón oro kifejezés szerepel.

²⁹ Dimoski, 1996. 285.

³⁰ Veligdensko.

³¹ Lazarsko.

³² Dimoski, 1996. 281–286.

³³ Hajlított könyökkel, a táncosok könyöke majdnem összeér.

³⁴ Dimoski, 1996. 285.

³⁵ Duda.

³⁶ Töröksíp.

³⁷ Dob.

³⁸ Furulya.

³⁹ A tamburánál kisebb, ám ahhoz hasonló hangszer.

⁴⁰ Hosszúnyakú pengetős hangszer.

⁴¹ Hosszú, kézzel ütendő, török eredetű dob.

⁴² Csörgődob.



Zurla (Töröksíp)

sai, zümmögése vagy egyéb hangzói jelentik a hangzó zenét. Jellegetes a nyugat-macedóniai menyegző néma oro hagyománya, melyet nők táncolnak, a többnapos menyegzői rituálé⁴³ több pontján, például a pince előtti gyertyaégetéskor vagy a zenészek és komák⁴⁴ várásakor.⁴⁵

Az orók felépítésében általában lassú és gyors rész váltakozik, ám legtöbbször önmagában egy rész is gyorsul.⁴⁶ A macedón orók metrikája a páros és páratlan ütemek mellett a legkülönbözőbb aszimmetrikus ütemeket tartalmazhatja, néhány példát említek csak: 5/16 (2, 3), 7/16 (3, 2, 2 vagy 2, 2, 3), 9/16 (2, 2, 2, 3 vagy 2, 3, 2, 2 vagy 2, 2, 3, 2), 11/16 (2, 2, 3, 2, 2 vagy 3, 2, 2, 2, 2), 18/16 (2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3 vagy 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2). A kettes és hármas részek kombinációjából álló, ezekenél hosszabb és összetettebb ütemfajták is találhatóak a hagyományban. Az aszimmetrikus ritmika leggyöngyözőbb formáit a Balkánon, a bolgár és a macedón hagyományban mutatja. Az aszimmetria mellett érdekes sajátosság a balkáni táncoknál, hogy a zene periódusai és a tánc periódusai nem esnek egybe, e jelenség a tánc és zene kohézióját egyáltalán nem zavarja meg.⁴⁷

A macedón hagyomány legfőbb keresztény ünnepeihez, a Karácsonyhoz, a Vízkereszthez, a Lázár – naphoz, a Húsvéthoz és a Szent György naphoz kapcsolódó dalok, a rituális éneklés, valamint az oro, a macedón énekes és táncgyomány legrégebbi rétegeihez tartoznak. E hagyományban megfigyelhetők a Balkánon általánosan megtalálható jellegzetességek ugyanúgy, mint csak a macedón területre jellemző sajátosságok.

Irodalomjegyzék

Au

1998 Susan Au: Giselle. In: *The International Encyclopedia of Dance*. Szerk.: Selma Jeanne Cohen. Oxford, Oxford University Press, 1998.

Bartha

2006 Bartha Elek: *Vallási terek szellemi öröksége*. Debrecen, Bölcsész Konzorcium, 2006.

Dry

1906 Wakeling Dry: *Giacomo Puccini*. London, J. Lane, 1906.

⁴³ A menyegző szertartása egyébként is tartalmaz néma rítusokat, nem csupán néma orót. Opetčeska-Tatarčevska 82–91.

⁴⁴ A fogadott rokonságnak a macedón hagyományban több fajtája van.

⁴⁵ Erről bővebben: Dimoski, 1977. 52–53., Ivančan, 1971. 36–39., Opetčeska-Tatarčevska, 2004. 1., 2011. 82–91. 102–104., Pajtondziev, 1973. 63–64.

⁴⁶ Dimoski, 1996. 285.

⁴⁷ Maria Koutsouba, a mai görög néptáncgyomány elemzése során a tánc és zene viszonyához kapcsolódóan „polimétrikus jelenségről” beszél: Koutsouba, 2008. 260.



konferencia



Dimoski

1977 Mihailo Dimoski: *Makedonski narodni ora*. Skopje, Naša kniga 1977.

Dimoski

1996 Mihailo Dimoski: *Narodnite ora i orskata tradicija*. In: *Etnologija na Makedoncite*. Szerk.: Krum Tomovski. Skopje, Makedonska akademija na naukite i umetnostite, 1996. 281–286.

Đorđev

1996 Đorđi Đorđev M.: *Muzičkite karakteristiki na narodni pesni*. In: *Etnologija na Makedoncite*. Szerk.: Krum Tomovski. Skopje, Makedonska akademija na naukite i umetnostite, 1996. 277–280.

Glaser

2008 Gerlinde Glaser: Peculiar Balkanic And (West) Slavonic Easter Rites. In: *Makedonszki folklor*, (2008) 34. sz. 191–204.

H. Tóth

2011 H. Tóth Imre: Ismeretlen ismerős (Szt. Naum életrajzához). In: *Magyarország és a Balkán vallási és társadalmi kapcsolata*. Szerk.: Doncsev Toso– Menyhárt Krisztina– H. Tóth Imre. Budapest, Bolgár Kulturális Fórum, 2011. 20–25.

Haraszi

1937 Haraszi Emil: *A tánc története*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1937.

Ivančan

1971 Ivan Ivančan: *Folklor i scena*. Zágráb, Muzička biblioteka, 1971.

Kitevski

2007 Marko Kitevski: *Makedonski narodni umotvorbi I. Mitološki i obredni pesni*. Skopje, Kameleon, 2007.

Koutsouba

2007 Maria Koutsouba: Structural Analysis for Greek Folk Dances: A Methodology. In: *Dance Structures – Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Szerk.: Adrienne L. Kaeppler – Elsie Ivancich Dunin–Felföldi László. Budapest, Akadémiai kiadó, 2007. 253–276.

Malinov

2006 Zorančo Malinov: *Tradiciskiot naroden kalendar na Šopsko – Bregalničkata etnografska celina*. Skopje: Institut za folklor Marko Cepenkov, 2006.

Opetčeska - Tatarčevska

2011 Ivona Opetčeska – Tatarčevska: *Mijačkite ora vo tradicionalniot život i na scena*. Skopje, Universitet Sv. Kiril i Metodij vo Skopje, 2011.

Pajtondžiev

1973 Gajčo Pajtondžiev: *Makedonski narodni ora*. Skopje, Makedonska kniga. 1973.



Penušliski

1968 Kiril Penušliski: *Obredni i mitološki pesni*. Skopje, Makedonska kniga, 1968.

Penušliski

1999 Kiril Penušliski: *Makedonski folklor*. Istoriski pregled. Skopje, Matica makedonska 1999.

Réthei

1924 Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai*. Budapest, Studium, 1924.

Velichkovska

2009 Rodna Velichkovska: *The Integrative Function of the Rite Singing in Macedonia*. In: International Manifestation – First Symposium of ICTM Group for Music and Dance in Southeastern Europe. Szerk.: Velika Serafimovska Stojkova. Skopje, Macedonian Composer's Association, 2009. 253–262.

Veličkovska

2007 Rodna Veličkovska: Living Singing Tradition of Saint Lazarus in Macedonia. In: *Research of Dance and Music on the Balkans – International Symposium Brčko*. Szerk.: Dimitrije O. Golemović. Brčko, International Musicological Society & Musicological Society of RS, Banja Luka & Musicological Society FBiH, Sarajevo & Baštinar, Brčko, 71–88. 2007.

Velev

2011 Ilija Velev: Vizantiskata kultura i proniknuvanjeto na globalnata civilizacija na Balkanot. In: *Spektar*, (2011) 29. sz. 1–5.

Veličkovska

2008 Rodna Veličkovska: *Muzičkíte dijalekti vo makedonskoto tradicionalno peenje*. Skopje, Institut za folklor Marko Cepenkov, 2008.

Veličkovska

2011 Rodna Veličkovska: *Makedonsko tradicionalno peenje*. In Zbornik na trudovi od seminar za tradicionalna muzika i igra – Ilindenski denovi. Bitola, NU Centar za kultura, 2011.

Veličkovski

2010 Bone Veličkovski: Multilateralno dosie za Gjurgjovden. In: *IFMC Info*. Szerk.: Ermis Lafazanovski. h.n., 2010.

Vražinovski

1998 Tanas Vražinovski: *Narodna mitologija na Makedoncite*. Skopje – Prilep. Institut za staroslovenska kultura – Matica makedonska, 1998.

Elektronikus hivatkozás:

Opetčeska - Tatarčeska

2004 Ivona Opetčeska - Tatarčeska: „Nemi ora” od Zapadna Makedonija. Forrás: <http://cem.mk/index.php/esei/197-nemi-ora-od-zapadna-makedonija> 2013.12.10.



Gara Márk **Amikor a tánc diktál***

Legutóbbi műhelykonferenciánkon (2012. szeptember 29.) a tánc és a zene együtt került górcső alá. E kapcsolatot sokan és sokszor megvizsgálták már. Számomra nemcsak a már ismert tények felsorakoztatása volt a cél, hanem olyan momentumokat, jelenségeket szeretnék bemutatni, amikor a tánc hatott a zenére és nem fordítva. Alapvetőnek tartjuk, hogy a tánchoz „kell” a zene vagy legalább a ritmus, pedig az elmúlt néhány évtizedben számos kísérlet zajlott vagy éppen zajlik e két művészeti ág előadásbéli szétválasztására.

Azonban inkább térjünk vissza az eredeti kérdéshez, azaz nézzük meg azokat a zeneműveket, amelyek valamilyen okból a társművészetnek köszönhetik megszületésüket. Az egyszerűség és az előadás terjedelme miatt időrendben haladunk a barokktól indulva.

Magától értetődően a barokk táncszvitekkel kell kezdenem, amelyek széles körben ismertek Bach, Händel és még mások kompozíciói révén. Ma leginkább ezek előadásmódja körül zajlanak heves zenei viták, azaz egyre inkább a korhű előadásmód kerül a középpontba. Azt senki sem vitatja, hogy reneszánsz alapokon nyugvó illetve a barokk alatt született táncokból állnak össze ezen szvitek tételei. Ma ezek a táncok már messze nem tartoznak a közhasználatú táncok sorába, zenei formákká absztrahálódtak az egyes tételek, és szinte kanonizálttá vált magának a szvit szerkesztésének a módja is (pl. gyors-lassú karakterűek váltakozása, akárcsak a reneszánsz táncpároknál).

Lully nevéhez köthető az a műfaj, amely a francia barokk balettcentrikussága mellett emelni kívánta a tánczene zenei színvonalát, megteremtve ezzel a ballet divertissement műfaját. Lullynek könnyű dolga volt, hiszen született taljánként a vérében volt nemcsak a tánc, hanem a zene is. XIV. Lajos táncpartnereként és zeneszerzőként pontosan tudta, hogy a tánchoz mire van szükség és ez műveiben is jól hallható. Szintén a Napkirály hozta létre a táncnak és a zenének szentelt akadémiát is önálló uralkodásának kezdetén, amelyben a két művészeti ág még tökéletesen egyenrangúnak számított.

Átevezve a bécsi klasszika vizeire, mindössze két olyan esetről tudunk, amikor jelentős koreográfus elsőrendű zeneszerzőt kért fel balett komponálására. Egyikük Noverre volt, aki 1778-ban mutatta be Mozart zenéjére a Kis semmiségek (Les Petits riens) című táncalkotást. A másik pedig Viganò, aki Beethoventól rendelte meg a Prométheusz és teremtményei (1801) című balettet. Ezekon kívül a színpadi táncnak kisebb mesterekkel kellett beérnie illetve a maga útján haladt egy tánc – a menüett – amely a barokk szvitekhez hasonlóan szerkezeti elemmé vált a zenében: a klasszikus szimfóniák harmadik tételeként.

Egészen különleges időszak volt az 1820-as évek második fele, amikor a színpadon egy időben született meg két műfaj, amelyek egymáshoz is szorosan kötődtek: a francia nagyopera és a romantikus balett. Az elsősorban Auber és Meyerbeer munkásságához köthető nagyopera a párizsi

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.



opera látványossága lett, hiszen nem csak hosszú és izgalmas történetmesélés, gazdag díszlet és jelmez jellemezte, hanem a kötelező elemévé vált balettbetétt is.

Sok, ebben a műfajban született opera sorolható ide. Külön figyelmet érdemel Meyerbeer Ördög Róbertje (1831), amelynek balett-részlete külön elnevezést is kapott, ez Az apácák balettje. Koreográfusa nem más, mint a korban ünnevelt Filippo Taglioni, aki egy évre rá A szilfidet készítette. A francia nagyopera még forradalmat is robbantott ki Belgiumban, ugyanis az 1830-as brüsszeli felkelés éppen Auber A portici néma című nagyoperája nyomán tört ki. Ez a mű egyébként is érdekes, hiszen az estek többségében a főszerepet, Fenellát, a némát egy balerina szokta játszani / táncolni.

A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány olyan francia nagyopera, amelynek jelentős balettbetéttje van: Auber: III. Gusztáv avagy az álarcosbál, Berlioz: A trójaiak, Cilèa: Adriana Lecouvreur, Delibes: Lakmé, Donizetti: A kegyencnő, Goldmark: Sába királynője, Gounod: Faust, Massenet: Cid, Hamupipőke, Lahore királya, Manon, Meyerbeer: Az afrikai nő, Ördög Róbert, Ponchielli: Gioconda, Rossini: Mózes, Tell Vilmos, Thomas: Hamlet.

A műfaj és a nézők sajátos igényeinek meg kellett felelni, ezért kénytelen volt az 1813-ban született mindkét zeneszerző zseni meghajolni Párizs előtt, amennyiben az Opéra számára kívántak komponálni. Verdi számos művébe illesztett rövidebb-hosszabb balettet, amelyeket ma részben játszanak (pl. Aida), de általánosságban el szoktak hagyni (pl. A szicíliai vecsernye – A négy évszak című betéttje, vagy pl. A trubadúr, a Don Carlos, az Otello táncos részletei).

Wagner, aki kezdetben rajongással nézett fel a híres, gazdag és sikeres Meyerbeerre, „mestere” stílusában írta meg a Rienzit, majd később a Tannhäuser bemutatójára beleillesztette a művébe a Vénusz-barlang jelenetet. Sajnos részben Wagnernek köszönhető e műfaj hanyatlása is, hiszen a később nyíltan gyűlölködővé vált Wagner maga döngölte a földbe Meyerbeert zsidó származása miatt és vele együtt magát a francia nagyopera műfaját is. A verista operák térnyerésével, a közizlés változásával és a boldog békeidők végével, az első világháború kitöréséig lezárult a nagyoperák korszaka. Legutolsó képviselője talán Jules Massenet volt. Nostalgijával emlegeti ezt a párizsi korszakot Hézsó István, a kiváló táncörténész, Carlotta Zambelliről írt tanulmányában: „A ház műsorpolitikája ma már abszurdnak tűnik: színre került például a Rigoletto és utána, még aznap este, vagy inkább éjjel lement a Coppélia. [...] Egy későbbi periódusban – jellemzően – lement a Salome, majd azt követte A két galamb című bájos, két felvonásos balett. Hisz a közönség következetesen visszautasította – márpedig a párizsi balettománoknak igen nagy befolyásuk volt a színház műsorpolitikájára – a táncbetét nélküli operákat.”¹

Érdekes megfigyelni, hogy a romantikus operákban mindig találhatóak táncdallamok. Lehetnek önmagukban álló táncok (pl. Weber: A bűvös vadász vagy éppen Erkel: Hunyadi László) vagy olyan áriák, amelyekben valamilyen tánc lüktet. Mignon polonézt énekel Thomas operájában, Verdinél Elena pedig bolerót A szicíliai vecsernyében.² Mindez egyrészt a nemzeti romantika, a nemzeti öntudatra ébredés hatása miatt következik be, másrészt alapvető zeneszerzői magatartás, hogy egy spanyol témájú műhöz onnan származó motívumokat használ fel a szerző.³ Természetesen van ellenpélda is, hiszen Gounod Sába királynőjében keringőt találunk, ami legkevésbé sem indokolt stílusosan, viszont remekül hangzik.

Szintén a romantika fedezi fel a nemzeti táncokban a szimfonikus zenekar számára rejlő lehetőségeket. Sorra születnek az olyan művek, amelyek egy-egy népcsoport vagy egy vidék dallamaiból merítenek. Grieg: Norvég táncok, Brahms: Magyar táncok, Dvořák Szláv táncok vagy már a XX. században Kodály: Marosszéki táncok. Ez a tendencia a mai napig nyomon követhető.

¹ Hézsó, 2011. 38.

² A konferencián lejárásra került: Boieldieu: A falusi mulatság című alkotásának vonatkozó részletét (boleró).

³ Ugyanez figyelhető meg a romantikus balettekben is.



A balett XIX. századi klasszicizmusa idején Oroszországban bevett gyakorlattá vált, hogy a tánc volt a primátus, a zene „csak” kiszolgálta a táncot. A muzsika pontos instrukciók (ütemszám, karakter, lüktetés megadása) alapján született meg. Ezután már csak a zeneszerző zsenialitásán múlott, hogy mit tud kihozni a koreográfus vázlataiból. Sok remek zenét köszönhetünk Minkusnak, Drigonak és vannak igazán kimagasló minőségű művek is: Csajkovszkij esetében ilyen a Csipkerózsika vagy A diótörő. Kivételt képez A hattyúk tava, amely nem megrendelésre készült. Ugyanakkor jól követhető a példáján, hogy a koreográfusok mennyire gátlás nélkül nyúltak bele az eredeti partitúrába. A hattyúk tava esetében Reisinger más zeneszerzők részleteivel dúsitotta Csajkovszkij dallamait, mivel az nem felelt meg az elképzeléseinek. Erre válaszul komponált Csajkovszkij néhány kiegészítő részletet, amelyek ma a partitúra függelékében találhatóak.

Talán a zene- és tánc történet összekapcsolódásának leginkább ismert fejezete az a speciális időszak, amelyben a tánc a XX. század elején a Gyagilev vezette Orosz Balett illetve a Svéd Balett révén a nyugat-európai érdeklődés középpontjába került. Noha elméletileg a létrejött balettek, kísérletek, összművészeti alkotások voltak, azaz a létrehozóik egyenrangú művészekként alkották meg ezeket, mégis sokszor a társulatvezetők döntöttek lényeges, a zenét érintő kérdésekben. Gyagilev például túl hosszúnak találta a Sztravinszkij által komponált Terpszikhoré-variációt A múzsákat vezető Apolló című balettben, ezért lerövidítette azt. De ugyanide sorolható az az „agitatív” tevékenység is, amellyel Gyagilev rávette a balettért addig nem rajongó zeneszerzőket tánczene komponálására (Debussy, de Falla).⁴

A kronológiai sorrendet elhagyva még néhány érdekességet szeretnék bemutatni, amelyek egészen speciális esetei a tánc és a zene kapcsolatának. Önmagában érdekes, amikor egy magasztos zeneművet gúny tárgyává tesznek. Ez történt Wagner dallamaival, amiből két – jellemzően – francia komponista négykezes átiratot készített. A nemes zenéket Fauré és Messager francia négyessé alakították, amelynél szellemesebb fricskát ritkán lehet hallani.⁵

Végül megrökönyödve vehetjük észre, hogy Csajkovszkij Anyeginjében (1875) Monsieur Triquet kupléjának zenei anyaga Ferdinand Hérolld 50 évvel korábban komponált balettjéből, Az alvajárából származik. Ennél semmi sem bizonyítja jobban, hogy az orosz zeneköltő szerette és ismerte a balettet.

Nyilván még számtalan esetet lehetne bemutatni, amely jól példázza a tánc uralmát a zene felett, de az idő rövidegsége csak ennyit engedett meg.

Irodalomjegyzék:

Hézső

2011 Hézső István: Carlotta Zambelli. In: *Parallel* (2011), 21. sz. 38–46.

⁴ Mondandómat illusztrálандó a közönség Germaine Tailleferre: Les Mariés de la Tour Eiffel című művéből hallgatott meg egy francia négyest, amelyet a Svéd Balett számára komponált. A balett érdekessége, hogy a Francia Hatok közül csak öten vettek részt a létrehozásában.

⁵ A konferencián lejátásra került Wagner-Fauré-Messager: Bayreuth-i emlék című műve.



Károly Róbert

A zene alapvető és gyakorlati funkciói a táncművészetben és a táncművész-képzésben*

1962-től 1994-ig, megérkezésemig a Magyar Táncművészeti Főiskolára, harminckét évig a Pécsi Nemzeti Színház / Opera és Balett társulatainak – úgy emlegetik, azok „hőskorában” – karmestere, zeneszerzője, opera-, zenés színházi- és balett-komponistája voltam. Eck Imre – Tóth Sándor, a Pécsi Balett, és Szegedről Imre Zoltán táncos és koreográfus kollégáim révén helyénvalónak és tapasztalataim elismerésének éreztem, amikor – tizenkilenc évvel ezelőtt – meghívást kaptam a Magyar Táncművészeti Főiskola főigazgatójától és a Művészetoktatási Tanácsától az időszerűvé vált önálló Zenei Tanszék megalapításának és annak tanulmányi megszervezésének munkájában.

Így aztán, a hazánkban egyetlen felsőoktatási táncintézmény, a Magyar Táncművészeti Főiskola (angol nevén Hungarian Dance Academy) oktatója és két ciklusban zenei tanszékvezetője lettem. Munkatársaimmal – nagy múltú és jelen hírneves európai táncakadémiák példáinak tanulmányozásával, tapasztalatcserékkel (Salzburg Mozarteum Orff-Schulwerk: Hermann Regner és a State College of Dance in Stockholm: Csaba Deák) – kidolgoztuk a főiskola korszerű, speciálisan táncokzpontú zenepedagógiájának – végül „kiváló” minősítéssel akkreditált – tantervét.

Eközben, művészi és pedagógiai tapasztalataim alapján, megírtam a speciálisan a táncosok számára írt gyakorlati, zenei funkció- és -formatan tankönyvemet, amelynek külön hangsúllyal, a „Lépj közelebb a zenéhez”, a táncos gyakorlatra célzó alcímet adtam.¹ Emellett javított és szebb kiadásban újra megjelentettük különleges célú és rendeltetésű, táncosoknak írt zenetörténet-tan-könyvünket is.²

Mindezek alapján, – éppen itt, a MTF Elméleti Tanszékének műhelykonferenciáján – szeretném összefoglalni azokat a kezdeti és jelen művészetoktatási folyamatokat, amelyek áttekintése bemutatja, hogy a táncosok számára a zenei képzés a legszorosabban vett hagyományok alapján gyakorlati jellegű, amely azonban főiskolai múltjához képest éppen méltatlan válsággal viaskodik. A táncosok zenei képzésének jelen rendezetlen helyzetét az jellemzi, hogy az időközben változó vezetők szemléletváltásai és a főiskola strukturális átalakításai miatt, sajátosan a táncművészek képzésére szakosodott zeneoktatásunk eredeti koncepcióit feledve, küldetését félreértve, – a minisztériumi pályázaton támogatást nyert Orff-zenekarral együtt – szétzilálva, színtelen, íztelen, szagatlan elméleti háttérbe szorult.

Ez az új helyzet széttagolta az akkreditált, jól fejlődő, gyakorlati, és a táncsal konvergens zenei képzésünket és minden logikával, akkreditációval, európai példával és előző gyakorlati munkánk eredményeivel szembe menve, a hozzáértést is mellőzve (időközben a Művészetoktatási Tanács is megszűnt) tudatosan célszerűen összeválogatott zenei oktatóközösségünket megszüntették, és a zongorakísérők munkaközösségét nevezték át zenei tanszéknek (lásd a főiskolai honlapján!).

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.

¹ Károly, 2000. Második, javított kiadás: Károly, 2002. A Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával; a Magyar Táncművészeti Főiskolán és a pedagógusképzésben ajánlott tankönyv.

² Körber, 1997.



Jelen körülmények között a körültekintően kidolgozott muzikális táncművész-képzésének nincs gazdája, oktatói köre is szétesett, nincs összehangolt gyakorlati oktatás, nincs egységes követelmény-rendszer, amelyek természetes következményeként rohamosan romlott / romlik muzikalitása, zenei pontossága, egyszóval a táncosok hagyományosan a zenéből, mint forrásból táplálkozó művészi ethosza.

Munkatársaim közül többen elhunytak vagy családodtan eltávoztak, a zenei képzés korábban koncepcionálisan kiépült oktatói közössége szétszóródott, a növendékeink pedig, – főleg, ami a középiskolás korú, de főiskolai besorolású táncművészjelölt hallgatókat illeti – egyre kevésbé motiváltak a zenére. A – főleg modern – zenei érdeklődés és muzikális lelki indíttatás élénkebb viszont a táncpedagógusképző intézetünk növendékei körében, amit a feltűnően népszerűbb óralátogatás bizonyít. Náluk azonban a magasabb szintű és kortárs zene megértéséhez szükséges zenei- és zenetörténeti alapok már hiányoznak, amelyek birtokában korunk zenéje felsőfokon (a korlátozott óraszám ellenére is), kreatív táncművészeti haszonnal megérthető és elsajátítható. Keveslik ezért a felnőtt növendékek, vagy kimondottan hiányolják a korábbi tanulmányaik folyamán lényegesen több gyakorlati zenehallgatást, és elemző zenei gyakorlatot.

A muzikális táncoktatás művészi színvonala, rehabilitációja és innovációja érdekében – itt, a MTF Elméleti Tanszékének műhelykonferenciáján, a tudományos és művészeti tevékenységek szellemi színterén – a főiskola európaisága szemszögéből át kell tekintenünk a zeneoktatásunk gyakorlati képzése körül felmerülő fenti riasztóan, figyelmeztető jeleket és a hasznos vagy káros alternatívák összefüggéseit. A minőséget célzó akkreditált küldetésnyilatkozatunkban foglalt színvonal és fejlesztés érdekében ez a dolgunk. A növekvő és mindenki számára értelmetlen improduktív káoszról – közös gondolkodással – újra meg kell mutatnunk a helyes és felelős muzikális tánc-szakmai irányt, amely szerint a jól szervezett, a táncoktatással egységesen összehangolt művészetpedagógiai gyakorlati (nem elméleti!) zenei képzésünket haladéktalanul újra meg kell kezdeni.

Az előadásom folyamára, az egységes és világos interpretáció érdekében, szükségesnek tartom a továbbiakban az előadás címében szereplő »gyakorlati«, »alapvető«, »funkció«, stb. – kifejezések és fogalmak használatának pontos értelmezését:

- gyakorlati: ami a gyakorlatban megvalósuló, a mindennapi élettel kapcsolatos, nem csupán elméleti szakmai oktatás tárgya, zenepedagógiai törekvés a mindennapi életben célszerű művészi megoldásokat találó és alkalmazó (esetünkben a muzikális és zeneileg pontos táncművész-) készség kifejlesztésére,
- alapvető: az, ami lényegbevágó, valami alapjának tekintett, (nagyon) fontos, nélkülözhetetlen;
- funkció: annyit jelent, mint működés, rendeltetés, szerep, tevékenység, sajátos feladatkör;
- képzés: meghatározott irányú oktatás, művészeti nevelés;
- nevelés: a testi, szellemi és etikai fejlődés tudatos irányítása, különösen a gyerekek, az ifjúság leendő hivatására történő tervszerű felkészítés.³

„Elméleti alapon csak tudományt lehet megérteni; művészethez lélekben át kell hasonlítani, a művészetnek tökéletesen át kell adni magunkat!”⁴ A táncművésznak a zene nem elméleti kérdés, a táncművészetet tanuló gyakorló diáknak sem elméleti tantárgy, hanem mindkettőjük számára létezésébe gyökerező eredet.

Két gondolat mentén halad az előadás: „a titokteljes iránti szükséges tisztelet és a szükségszerű művészi igazság felelőssége.”⁵

³ Pusztai, 2004.

⁴ Molnár, 1940. 25.

⁵ Webern, 1983. 11.



1. Maurice Béjart (1927 – 2007) legendás francia táncos, koreográfus és a XX. Század Balettja igazgatója szerint: „amíg a táncot rítusnak tekintjük, szent és ugyanakkor emberi szertartásnak, be fogja tölteni hivatását. Ha szórakoztatássá változtatják, akkor a tánc megszűnik.”⁶ Persze, ugyanez vonatkozik a tőle elválaszthatatlanul, vele a legszorosabb művészi szövetségben működő, mozgásra indító zenére is!

2. Erre a belső, tartalmi koncentrációjú társadalmi gyakorlatra utal a zene már a zene esetében, – a Béjart-nál hét évvel idősebb – Ujfalussy József (1920-2010) magyar akadémikus, zenetudós Molnár Antal: Gyakorlati zeneesztétika című könyvéhez írt előszava zárómondatának csattanójával: „a zene (érzelmi) jelentést hordozó, etikai fontosságú társadalmi jelenség, amelynek gyakorlata, a gondolati szintű megértés nélkül sekélyes praktícizmusba⁷ fullad és végül önmagát sorvasztja el.”⁸

Azért etikai fontosságú társadalmi jelenség, mert érzelmi jelentése, hatása az emberek cselekvésének akarati indítéka, vagyis cselekvésmozgató tényezője, rugója. Az ember pedig a legáltalánosabban érzelmileg meggyőzve határozza el magát egy döntésre, amelynek alapján egy cselekvést véghezvisz, ami következtében történik személyének emberi és társadalmi megítélése.

Társadalmi jelenség a zene úgy is, ahogy az „induló” az, ami a katonákat vagy egyéb befolyásolandó, küzdő csoportokat, tömeget – akár józan eszük ellenében is – harcba zargatja. Az egyént pedig hangulatilag meggyőzi. Jól tudták ezt az önkényuralmak ideológusai is, akik kérelhetetlenül megmondták, hogy ki, mit és hogyan komponálhat, és ki lehet egyáltalán zeneszerző, vagy akár egyáltalán valamilyen művész. Ki és milyen „nótát” húzhat a megfélemlítettek talpa alá. Gondolhatunk a sztálini csatlós Andrej Alexandrovics Zsdanov ideológus (1896-1948)⁹ és magyar epigonja, a kádári bizalmas Aczél György (1917-1991) kultúrideológus működésére,¹⁰ és a módszereiket már megszokásból, mai fordulattal tovább is „hasznosító”, itt ragadt utánzóira (lásd: Szolomon Volkov: Sosztakovics és Sztálin továbbá Testamentum című könyvében – és Aczél György „életművét” a magyar művészek megpecsételt sorsaiban).

Az emberi szellem / lélek fejlődésével, önmagára és kapcsolataira reflektáló kifejezéseivel a zene-művészet mélységében intenzív humán teljességre törekszik. Ennek következtében a zeneszerzőknek egyre differenciáltabbá vált a zenei kifejezőmódja, a befogadó zeneélvező pedig zenei értéséhez új hallásmódot követel. Ez a minőségi változás természetesen minden művészetben – a táncművészetben is – lejátszódó és jól megfigyelhető sajátos folyamat. A megismerés szemszögéből úgy kell meghatározni e két folyamat szemléleti viszonyát, miszerint a tudomány az emberiség tudata, a művészet pedig az emberiség öntudata. A művész, (de a maga minőségében a közönsége is), önvilágának rávonatkozó eleven teljességét, annak sajátos, érzéki és értelmi tökéletesítése révén¹¹ nem csupán megismerni, hanem érzéki/érzelmi megragadásában azt magáévá akarja tenni és teljes életszerűségében elsajátítva, kifejezni azt.

E jelenség mechanizmusát Németh László az író, a művész és orvos így írja le: „A gondolkodás alá az emberben egy rezonátor rendszer van szerelve. Ez a rendszer, mely az agykérget a zsigeri idegrendszeren át a szervezet mélyeivel köti össze s a gondolkodás nehézségeit, a problémákat és megoldásukat, a létünket fenyegető veszélyt, az egész test ügyévé teszi s annak az állapotával, mint egy sarkalló, szorongató, büntető s jutalmazó regulátorral, önmagára is visszahat. A zene sajátos matematikájával, finoman adagolt feszültségeivel s az ezekből kialakuló hullámaival a gondolkodásnak mintegy megkerülésével ehhez a rendszerhez fér hozzá. (amelynek működését, mi mint érzelmeket tartjuk számon), s hozza létre benne a zeneszerző által átragasztani kívánt állapotot és

⁶ Béjart, 1985. 112.

⁷ Praktícizmus: egyoldalúan, csak a gyakorlási feladatokat szem előtt tartó magatartás, felfogás.

⁸ Ujfalussy, 1980. 145.

⁹ Volkov, 2006. 219., 233.

¹⁰ Molnár Gál, 2000. 31. 59.

¹¹ Baumgarten, 1999., Kant, 1997.



közérzetet. Innen a zene démoni hatalma (...) A művészetek közül erre egyedül a zene képes (...) zsigereink dionüszoszi homályába veszi be magát s innen lázít vagy békít, szomorít, lelkesít.¹²

Tényi Tamás pszichoterapeuta, aki klinikai kutatócsoportjával a nonverbális kezelési módok klinikai vonatkozásaival foglalkozik. Jelentésében többek között leírta, hogy az újszülöttek felbukkanó self¹³ (személyes vagy személy-én) érzetének megformálódásában a preverbális¹⁴ amodális percepció mellett az úgynevezett „vitalitás-affektusok”¹⁵ (életérzés intenzitása) tapasztalata játszik szerepet. Ez, ami az affektus intenzitására és az élvezeti szint globális jellegére utal, és az „előntöttség” érzelmi formája mögött olyan, mint „egy borzongás egy jó zene hallatán, mint egy testben szétáradó narkotikum,” csak éppen kábítószer nélkül. Leírja, hogy „a felbukkanó self-érzet megformálódásában szerepet játszó vitalitás-affektusokat az absztrakt festészet, a tánc és a zene idézi a legautentikusabban.”¹⁶

E két rendkívül releváns élettani megalapozás fényében látható, hogy milyen elementáris lét-, kinetikus- és etikai energia, saját mozgás érzékelésére irányuló kinesztetikus érzés, erkölcsi emelkedettség ethosza működik a zenében. Az utóbbi Goethe szavaival: – „a művészet méltósága legkiváltképpen a zenében nyilatkozik meg, [...] lényegi létmód és tartalom, mindent megnevesít, amit kifejez”¹⁷ Nem mindegy tehát, milyen tudással, milyen szándékkal meg képességekkel élünk vele!

A zenei képzésünk eminens feladata, hogy egy, a táncsal synauditív,¹⁸ (a zenei összefüggések halláson keresztüli megértésével, benne szimultán a táncot is „halló / látó”) új zenei hallásmódra tanítsa a főiskolás ifjúságot, hogy ezáltal a zene nemes funkciói és léteenergiái, minél teljesebb kreatív intenzitással a táncművészekbe ömöljenek. Röviden tehát: az átszellemült „test ügyévé váljon” a muzsika.

Ezen az úton táncos növendékeink számára vonzó, ha gyakorlati zenei képzésünkben nagy tánc-elődjeik muzikális példáit mutatjuk be. A Fokin tanítvány Fjodor Lopukhov (1886–1973), szentpétervári orosz táncos, koreográfus, a Kirov Balett igazgatója, aki 1937-ben a táncpedagógus képzést is megindította, Vaganova elődje – a maga korában úttörő muzikalitásával – így tanította növendékeit: „A koreográfiai témákat úgy kell kidolgozni, mint a zeneieket, az ellenmozgás, a párhuzamos fejlődés és a kontrasztok elve alapján. A tánc a zenéből következze, és ugyanazt mondja el, mint a muzsika. Nem elég, ha csak ritmikailag egyezik a kettő. A zenei vonalvezetés vágjon egybe a tánc vonalvezetésével. A koreográfiában is kifejezésre lehet juttatni a hangnemi változásokat.”¹⁹

Úgy találta, hogy a dúr-hangnemeknek az en dehors, a moll-hangnemeknek az en dedans irányú mozdulatok felelnek meg,²⁰ amely zenei elveket először az 1923-ban, Beethoven IV. szimfóniájára koreografált Táncszimfóniájában (A világegyetem nagyszerűsége címmel) valósította meg. Utódja Vaganova, Lopukhov muzikális táncújtásait már 1919 óta alkalmazta a táncoktatásban.

Zeneoktatásom zeneóráin (és annak gyakorlati tapasztalati tanulságain keletkezett tankönyvemben is) – az érthetőség érdekében – szívesen mutatok be evidens párhuzamokat a zenei- és az

¹² Németh, 2002. 181.

¹³ Self: a személyiség azon részére utal, amely tudatában van saját időbeni azonosságának.

¹⁴ Preverbális: szavak előtti.

¹⁵ Vitalitás: az életérzés intenzitása; affektív: az emberi tapasztalat, illetve a megélt dolgok érzelmi vagy (emocionális töltetű) vonatkozásainak általános jellemzője. vitalitás-affektusok: kitörés, crescendo, decrescendo eltűnés, sietés elreppenés.

¹⁶ Tényi, 2002. 52-60.

¹⁷ Pauler, 1922. 6–7. „A művészet méltóságát talán a zene példázza legjelesebbül, lévén hogy nincs anyaga, melyet le kellene számítanunk. A zene teljességgel forma és belső tartalom, és mindent felel s megnevesít, amit kifejez.” Tandori Dezső fordítása. Goethe, 1981. 809.

¹⁸ Runze, 2000. 29.

¹⁹ Fjodor Vasziljevics Lopukhov: Wege des Balletmeisters. (Berlin, 1925). Vö. Vályi, 1969. 322.

²⁰ Vályi, 1969. 322.



azoknak megfelelő táncfunkciók kinesztéziás rokonsága között. Csoportjaim nagy derűtséggel értik meg a zenei tonika-szubdomináns-domináns-tonika (T-S-D-T) funkciós vonzaskör erőviszonyait, amikor a táncművészetben – általuk is tapasztalt – emelések funkciós erőviszonyival a kézenfekvő hasonlatosságot bemutatom. Persze itt az a számukra szórakoztató körülmény is növeli a megértés sikerét, ahogy a férfitáncost mímelve – a szemléltetés kedvéért – székeket emelgetek, majd a zongorához ugorva a megfelelő akkord-funkció-kör hangképét rögtön le is játszom.

Hasonlóan szoktam hallásképzeteiket és zenei asszociáló képességeteket provokálni, hogy miként konstatálják a zenei kvintoszlopon a felfelé haladó akkordok játszásakor a világosodás képzetét, a lefelé haladó harmóniaknál a süllyedés érzését, ami a hangnemek „fajhőjének” és a modulációk²¹ tartalmi-koreográfiai megjelenítésére ad érzéki impulzusokat.

Konferencia-előadásom folyamán örömmel hallottam a kollégák spontán kérdéseit: „Igen! – érezzük, hogy valami baj van, de akkor beszéljük meg: hogyan kell 'hát ideális praktikummal muzikális táncművészeket nevelni?!”

Zenepedagógiai módszereimben táncos főiskolásaimat a figyelmes és tudatos, a táncsal synauditív és elemzőgyakorlatokkal párosuló, intenzív zenehallgatásra tanítom. Ennek az évek folyamán kialakult gyakorlatnak kidolgoztam bizonyos segítő eszközeit (szimultán skicc-rajzok), amelyeket átadtam a növendékeknek és együtt gyakorlok velük.

Ahogy a 2. bécsi iskola zeneszerzőinek sem, nekünk se' közömbös, hogy táncművész- és táncpedagógus aspiránsaink hogyan hallgatnak zenét? A mai világban ezt is tanítani kell, mert manapság „kevés ember tudja megérteni a zenei gondolatot. Nehéz a zenében megragadni a gondolatot”.²²

Anton von Webern (1883-1945) osztrák zeneszerző bécsi magánlakásokon laikusoknak tartott előadásaiban is utat mutatott az új zene megközelítéséhez. Nekünk is ezt kell tennünk. Táncművészeti főiskolásaink hangszere a testük. Számukra – már a fenti előzményeinkben láttuk, hogy – „a zene, a testük ügye”, – tehát a jövődő táncművészek nem lehetnek testük zenéiben laikusok! Úgy vezessük hallgatóinkat a zene világába, hogy mindegyikük, az ember zenéjét, annak titokzatos hangjaival, a nagytermészettől kapott egységében hallja és fogadja magába, amelyet aztán a történelmi ember, kulturái egyre bonyolódó tudattartalmainak logikája szerint, fokról fokra, hangról hangra haladva vett / vesz birtokába. Ezt a muzikális történelmi folyamatot nem választja ketté semmiféle „greenwichi hosszúsági kör”, amelynek átlépésével, az új zenével, netán új világidő kezdődne.

A vasutat nem a vasutasok találták ki, a zenét sem a zenészek. Az emberrel – ne feledjük – egy muzikális lény lépett a Földre, akinek képességeiben termékeny a nagytermészet. Fejlődésével fokozatosan, sajátosan egyre bonyolódó tudatvilágának egyre differenciáltabb tartalmú zenei közlési kényszere hatására, szabad és megkülönböztetett igényei szerint vette és veszi birtokába a természetben meglévő teljes hangkészletből, a zenéjében aktuálisan megcsendülő hangokat és zenei alakzatokat, azaz az emberi fülre vonatkozó törvényszerű természetet. A zene általános jellemzői, azok korszakoknak megfelelő formáiban, végig követhetőek az őskortól napjainkig. Azokat a törvényszerűségeket kell – a titokteljes iránti szükséges tisztelettel – növendékeinkkel megismertetnünk, amelyek szerint a természet, az ember sajátos, képességeiben termékeny. Egy-egy ilyen megkülönböztetett emberi képesség a tánc és a zene képessége, mindkettőjük a legszorosabb szövetségükben az emberrel született.

A történet úgy kezdődött, hogy az embernek mondanivalója volt. Ki akart fejezni valamit, ami nem fejezhető ki másképpen, csak zenei hangokkal, mással nem közölhető. A megkülönböztetett gondolatnak volt szüksége rá. Kényszer, hogy megértesse magát.

²¹ Moduláció: a zenében átmenet valamelyik hangnemből egy másikba. Ritkább esetekben ezt a kifejezést használják a hanglejtés, a hangszíneződés változásaira is. Az elektronikus zenében is használt funkció, fontos, a táncművész számára is irányadó kifejezés.

²² Webern, 1983. 13–14.



Hogyan jött létre az, amit zenének nevezünk? A titokzatos hangot, amit a természet adott, az ember úgy használta fel, hogy zenei alakzatokat hozott létre. Eszközöket keresett, hogy a zenei gondolatot minél megfoghatóbb alakba öntesse.

Az eddigiekből kiderült, hogy amit műalkotásnak tartunk, alapjában nem más, mint az egyetemes természet terméke, a természet ember alkotta műve. Ez mindenesetre igazság. A klasszikus művészet mimézisének²³ igazsága, ami nem szolgai másolás, kopírozás, hanem a természet alkotóerejének utánzása. Igyekeznünk kell majd a zeneművekben megállapítani a szükségszerűt, a törvényszerűt. A zene törvényszerűségeken alapszik.

A zenében téma, dallam, zenei gondolat áll előttünk: motívum fejlesztése, periódus, nyolcütemes mondat. Minden érvényes a zenében, ami a nyelvben van. A nyelvész minden szavát vonatkoztathatjuk a zenére is azzal az igénnyel, hogy a szóalak megragadásához kell közelednünk.²⁴ „Mennyire fontos lenne, ha az emberek ismernék azt az anyagot, amelyet mindaddig, amíg élnek és beszélni tudnak, állandóan használnak.”²⁵ És a táncosoknak nem fontos ez? Miért nem kellően motiváltak a táncos növendékek abban, hogy belássák: „eszközöket kell találnunk a zenéhez való közelebb jutáshoz”²⁶?

Ezek után jutunk oda, hogy világosnak kell lennie annak, amit mondok. Van erre egy határozott fogalmunk, szavunk: a megfoghatóság. A zenében is a megfoghatóság a legfelső törvény, ahol az ismétlés fontos elve az, ami a megfoghatóság fokozását szolgálja. Megfogható az, ami áttekinthető az összefüggések felfedezése alapján. Az összefüggés a legszorosabb kapcsolat a zene egyes részei között a fő- és mellékdolgozók megkülönböztetése és összefüggéseik. a tagolás. A zeneszerzők minden igyekezete, hogy összefüggést teremtsenek a megfoghatóság érdekében. Amelyekben minden összefügg, a rondó, a fuga, variáció, a szonáta, a kíséret és a dallam. A zeneszerzők feladata: a lehetőleg megfogható forma alkotása.

Növendékeimmel rengeteget dolgozunk azon, hogy képesek legyenek a hallott zenei élményeket a hallgatással egyidejűleg megragadni a hangzó, de állandó változásaiban, a nem változó, visszatérően ismétlődő azonos, vagy hasonló zenei jelenségeket, zenei gondolatokat vizuálisan ábrázolni, amiből később a zenei jelenségek és alakzatok felismerhetőek, megragadhatóak, összefüggéseik mondanivalója tartalmilag megfejthető, tánc-asszociációkkal kombinálhatóak lesznek. A feladat megoldása nagy türelmet, koncentrációt és jó emlékezetet igényel. Főiskolásaimat megtanítottam zenehallgatás közbeni szimultán skicc-rajz készítésére. Vonalrajzzal, vagy pálcika és egyéb jelekkel a tovaszálló zene irányait, intenzitását, sebességének változásait, sülyyedését, emelkedését, a meghallgatott zene tagolását, részeinek összefüggéseit, a zenehallgató szubjektív érzéseit tudjuk szemléletesen rögzíteni az emlékezetnek, a visszaidézhetőség, a koreográfia kitalálása és megkomponálása számára. A táncos számára nem a kotta leéneklése a cél. A táncos, a zene vonalát, struktúráit kitéréseit, visszavonulásait, dinamikáját, terét, virtuális haladási irányait, egyszóval folyamatait követi és veszi le magának és tolmácsolja mozdulataival, gesztusaival.

A művészi hatni akarás tehát óriási felelősség, amely a társadalom bizalma felé igen széles körű erkölcsi elkötelezettséggel jár. Ennek tudatosítása / tudatosulása nélkül nincs művészi elhivatottság, alkalmasság és elfogadottság, de mindezek nélkül igazi siker sem lehetséges.

²³ Mimézis: utánzás, ábrázolás, kifejezés. „Szó nincs Arisztotelész felfogásában a valóság felszíni jelenségeinek utánzó másolásáról, miméziséről, szerinte a középpontba állított ember lényegének, benső tartalmának, az ethosznak az utánzása a művészet igazi feladata.. Ezért felel meg leginkább a zeneművészet a művészeti mimézis kritériumainak: az ugyanis a legközvetlenebbül fejezi ki az emberi jellemet, érzelmeket, szenvedélyeket, magát az emberi-társadalmi habitust.” Csibra-Szerdahelyi, 1978. 241.

²⁴ Karl Kraus a Fackel 885/7. sz., 1932. decemberi számában írt nyelvtanulmányából idéz Webern. Vö. Webern, 1983.

²⁵ Webern, 1983.7.

²⁶ Webern, 1983. 8.



Ezt a belső művészi érzéket, kultúrát, ízlést és a zenének sajátos benyomást kiváltó jellegéből folyó, – a táncost szellemi magasságba segítő - ethoszt, a megtisztulás (katarzis)²⁷ klasszikus vágyát és szükségességét azonban nem csak megértetni, tanítani nekik, hanem mindezeket az ifjú táncnemzedéknek saját példánkkal meg is kell mutatnunk! Nekünk, nagytapasztalatú zenés-, táncszínházi művészeknek az ifjúságunk előtt jelenséggé kell válnunk, és a tánc születéséhez: zene testté válásának művészi folyamatához, hiteles, érzékelhető valóságként kell tanítanunk a zene hallgatásának értő és célratörő gyakorlását. Át kell adnunk saját zenei praxisunkként, mint saját művészetünknek jelentős táncos társművész kollégákkal együtt megélt, hiteles tapasztalatainkat, színházi-művészi ars poétikánkat, azaz művészi magatartásunk eleven gyakorlatát. Ez persze – saját pályánk tapasztalatából tudjuk – nem elmélet, hanem a művészi praxisunkban a legsűrűbb hús-vér, izzó művészi valóság átélte súlya és felelőssége!

Európa minden táncakadémiáján erős, tekintélyes és nagy múltú Zenei Tanszékek működnek, legtöbbjükön komoly zeneszerzőkkel, igen jól és az általuk képviselt ügyszó méltó szervezettséggel és felszereltséggel, hangversenyongoránál ülő tánc-szakértő zongoraművészekkel. Azok nem tanszékvezetésről álmodoznak, hanem annak a feladatnak a minél tökéletesebb ellátásáról, a magas szintű, művészi zongorázásról, amiért odaültették őket.

Tanszékvezetői ciklusaimban a zenei kíséret általános helyzetének fejlesztésére, Szentpétervárról hoztattam táncóra-vidéot, hogy lássák, hallják, tanulják meg zongorakísérőink a nagy múltú orosz balett muzikális szokásrendjét, a zongorakísérők felkészült, a táncnövendékekre is átsugárzó magas, művészi színvonalát.

Az eredmény önmagáért beszél: se' Zenei Tanszék, se' sugalló-ösztönző, a zenei ízlést, zenei műveltséget formáló, művészien inspiráló, magas színvonalú muzikális zongorakíséret.

Napjaink táncrecenziói között taláalomra lapozva látható, hogy a jelen, a kritika által érintett táncprodukcióiban is, gondolati/alkotói és etikai válság jeleire figyel fel az elemző. A bíráló íráson is érzik a helyes zenei kifejezések hiánya, amint például az igazi muzikalitás hiányát alkotói léthiány jelzésének érzi.²⁸ A Zene-zene-Tánc fővonalában táncművészeti folyóirat, mégis a „zúzos zenére”, „gépzaj” elviselésére utal, és „a test filozófiájának” balett színpadi megtekintését követően, a „megújulásra törekvő”, javító szándékú kritikus már „a fül filozófiája” megírására érez szükséges késztetést. A recenziókban feltűnően sok a fárasztó zenére, vagy a „zeneválasztásra”, a „muzikalitás visszatartására” történő kritikai észrevétel, amely minőségek híján, nem a zene érzelmi szintjén „frissít fel”, hanem a „magány” és a vele együtt járó „hiány csömörével” hat a táncprodukció. Benne a „túl sok nemlét” túladagolt, a gondolati- és a „lét-hiány” viszont intenzív (fokozott) – írta a recenzens.

A megoldást a táncművészet főiskolai képzéseinél kell kezdeni, mégpedig a táncsal elválaszthatatlanul egyenrangú, a tánc történetéhez és annak eszményi példáihoz méltó zenei képzés újszervezésével, az elmélyült művészi szemlélet igényének, a kulturált ízlés és a műveltség, – egyáltalán „a titokteljes iránti szükséges tisztelet” – kifejlesztésével.

Régi színházi mondás, hogy akkor jó egy teátrum, ha még portása is elkötelezetten színházi ember. Akkor lesz felfelé ívelő Magyar Táncművészeti Főiskolánk, ha minden tagja, még a portásai is muzikálisnak mondhatók. Elgondolkodtató a gimnazista korú főiskolásainknak a zenei képzés és a műveltség irányában tapasztalt motívatlansága; a tanulás, – mint létforrás – elutasítása, amely magatartás azt a dichotómiát veti fel, melynek lényege, hogy a táncosok kedvezményezetlen megelőlegezett főiskolai státuszuk második évének végére sem érik el pályájukhoz szükséges érettségüket, ami intézményi, egyáltalán főiskolás létük belépő kritériuma lenne.

²⁷ Katarzis: a műalkotásoknak az a hatásmódja, amellyel az embert a köznapok világából kiemeli, és magasabb, megtisztult erkölcsi-lelki világba helyezi. "Megtisztulás. összetett lelki élmény, amelyben megrázkódtatás és gyönyörűség együtt van jelen." Barta-Farkas-Kis 2004. 101.

²⁸ A Zene-zene-tánc – művészeti folyóirat 2011 / 1. számára gondolk. Szoboszlai, 2011., Török, 2011., Viola, 2011.



Kovács Ilona Dohnányi Ernő és a tánc*

Mindeddig kevés figyelem irányult arra, hogy a zenével szorosan összefonódó társművészet – a tánc – milyen fontos szerepet töltött be Dohnányi Ernő munkásságában. Pedig a mozdulatok művésze Dohnányi pályájának minden időszakában és számos területén jelen volt. A téma izgalmas és sokrétű, mind tánc történeti, mind pedig zenetörténeti oldalról tudományos feldolgozás után kiált.

Már a gyermek Dohnányi zongorára írott szerzeményei között találunk táncdarabokat: tarantellákat, mazurkákat és egy „valzer”-t. Utóbbi cisz-mollban, tizenegy éves korában, Pozsonyban vetette papírra.



A cisz-moll keringő kezdete, British Library (London) - Add. MS. 50,790, fol. 9

A kompozíció ugyan befejezetlen maradt, mégis érdemes figyelmet fordítani rá, mivel ez a néhány sor a keringő első dokumentálható megjelenése az életműben. Ez lesz majd az a tánc, melyből a későbbiekben Dohnányi a legtöbbet komponálta, melyhez a leginkább kötődött. A gyermekkori kompozíciók jobbára a kevés előjegyzésű hangnemeket részesítik előnyben. E kis darab négykeresztes előjegyzésével is kitűnik a többi közül, hangnemválasztását Chopin azonos tonalitású, népszerű keringője inspirálhatta (cisz-moll, op. 64/2), mely az elkövetkezendő évtizedekben Dohnányi egyik sikerdarabjává vált. Chopin remeke több mint ötven évig szerepelt a zongoraművész műsoraiban, melyet sokszor a hivatalos program után, ráadásszámként szólaltatott meg.

Dohnányi életében a tánc zenére fordítása a későbbiekben jelentősen kibővült – kompozíciói mellett zongoraművészként, karmesterként, tanári munkája során is – jelentős szerepet játszott pályáján.

Zongoraművészi repertoárjában gyakran és változatos formában foglaltak helyet a táncdalokhoz kapcsolható művek, melyek sora a barokktól a Dohnányi-kortársakig ívelt.¹ A legkorábbi táncokat egy saját kompozícióban, a Humoreszkekben található 15. századi pavane variációs feldolgozásán kívül J. S. Bach g-moll angol szvitjének (BWV 808) tételei képviselik. A bécsi klasszikát Mozart

* Az eredeti tervek szerint az előadás a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc es zene konferencián, 2012. szeptember 29-én hangzott volna el, azonban az előadás betegség miatt elmaradt. Így a tanulmány azonos címmel előadás formájában a Berlész Melinda 70. születésnapjának tiszteletére rendezett konferencián hangzott el 2012. november 29-én Budapesten, az MTA Zenetudományi Intézetében.

¹ Dohnányi hangversenyeiről lásd: Kovács, 2006, 2007, (é. n).



A-dúr szonátájának menüett tétele mellett a bécsi mester archaizáló G-dúr gigue-je (K. 574), valamint a Dohnányi által az egyik legtöbbször pódiumra vitt Beethoven-repertoárdarab, az op. 89-es C-dúr polonéz reprezentálják és idesorolhatók még Beethoven szonátáinak menüett tételei is.

A táncrepertoár nagyobb részét a romantikus szerzők műveiből, illetve saját kompozícióiból válogatta Dohnányi. Szívesen zongorázott keringőket és magyar táncokat Johannes Brahmtól. Chopintól egyetlen polonézt, az (op. 44-es) fisz-mollt vette fel műsorába, ezen kívül öt keringőt – a már említett cisz-moll (op. 64/2) mellett az Asz-dúr (op. 42) is különösen kedves volt számára –,² és tíz mazurkát.³ Ezek közül a C-dúrt (op. 56/2) adta elő leggyakrabban, melyet nyilvánosan 1898-ban játszott először és 1955-ben, az Ohio állambeli Athensben utoljára.⁴



Dohnányi Ernő az 1950-es években

Lisztől szívesen tűzte műsorára a Tarantellát, a Valse impromptu pedig zongoraművészi pályájának folyamatosan műsoron lévő repertoárdarabjai közé tartozott. Dohnányi ez utóbbit még a budapesti Zeneakadémián tanulta Thomán Istvánnal. Sikeres akadémiai vizsgahangversenye után, 1897 nyarán Eugen d'Albert-rel is átvette a darabot Bernriedben, amit ugyanabban az évben, október 7-i berlini bemutatkozó koncertjén játszott először nyilvánosan.⁵ A két Liszt-tanítvány, Thomán és d'Albert autentikus instrukcióinak emléke minden bizonnyal jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy mikor ötvennyolc évvel később, 1955. április 19-én Dohnányi utoljára játszotta el Liszt keringőjét nyilvános hangversenyen, ez kerekén a századik alkalom volt fellépései történetében.⁶ Pályája során szerepeltek kuriózumként megjelenő kompozíciók, ilyen volt Rachmanyinov manapság is

ritkán hallható Suite-je (op. 17), melyet Dohnányi csupán egyetlen alkalommal játszott.⁷ Gyakran szerepelt viszont Dohnányi egyik legkedveltebb zeneszerzőjének, Schubertnek három szonátája (a-moll szonáta, op. 42; G-dúr fantázia-szonáta, op. 78; B-dúr szonáta, op. post.). Ezek közül a hozzá talán a legközelebb állónak, a G-dúr fantázia-szonátának van Menuetto címet viselő tétele. Ezt a tételt Dohnányi egyetlen alkalommal, egyik 1908-ban adott hangversenyén, a szonátából kivéve, a koncert fő programjában (nem ráadásként) a többi tétel nélkül, önállóan is eljátszotta.⁸ Ez annál is inkább szokatlan volt előadói gyakorlatában, mivel néhány kivételtől eltekintve mindig a teljes művet szólaltatta meg – annak ellenére, hogy még a 20. század első évtizedeiben is általános gyakorlat volt, hogy a hangverseny műsorát egy-egy mű népszerűbb tételei alkották. Egyszeri választásának jogosságát igazolja, hogy a tétel önálló alakban is megállja a helyét és teljes élményt kínál a hallgatónak. 1907 és 1943 között meglehetősen rendszerességgel szerepelt programjaiban a teljes G-dúr szonáta, amit tizenhat év kihagyás után, 1959 tavaszán, röviddel a halála előtt szólaltatott meg ismét Tallahassee-ben, majd néhány nappal később Athensben is.⁹

² Asz-dúr (op. 42), cisz-moll (op. 64/2), F-dúr (op. 34/3), F-dúr (op. 67/4), Gesz-dúr (op. 70/1)

³ a-moll (op. 17/4), b-moll (op. 24/4), D-dúr (op. 33/2), c-dúr (op. 56/2), a-moll 59/1), fisz-moll (op. 59/3), H-dúr (op. 63/1), a-moll (op. 67/4), f-moll (op. 68/4), c-moll [op. ?]

⁴ 1955. május 1. – Ohio University, Athens (Ohio)

⁵ Vázsonyi, 2002. 48–50.

⁶ 1955. április 19. – Grand Forks (North Dakota)

⁷ 1928. február 7. – Budapest

⁸ 1908. március. 7. – Karlsruhe

⁹ 1959. március 24. – Tallahassee, 1959. április 19. – Athens (Ohio)



Akkor még nem tudhatta, hogy ez lesz élete utolsó szólóhangversenye, és itt vesz búcsút egyik legkedvesebb repertoárdarabjától. Vázsonyi Bálint Dohnányi Tallehassee-ben adott hangversenyén hallotta a G-dúr szonátát és ez az élmény ihlette a következők megírására:

„A karcsú öregember, mint már oly sok ezerszer, leült a zongorához. Egyenes háttal, kissé félrebillentett, mozdulatlan fejjel játszott. Alig lehetett észrevenni, hogy ujjai mozognak – semmi látható nem történt a teremben. Valami azért történt. Az, amit Tóth Aladár harminc évvel korábban úgy fogalmazott meg: »Sauernél a lélek zongorává változik. Dohnányinál a zongora lélekké.«¹⁰

E Dohnányi-hangverseny életre szóló élményével nem lehetett véletlen, hogy a nagybeteg Vázsonyi is ezzel a művel köszönt el Budapesten 2002-ben, a Zeneakadémia Dohnányi-termének avatásakor.

Több szempontból is sokat jelentett az előadó – és vélhetően az alkotóművész számára is –, hogy 1901-től 1915-ig felvette programjába Tausig átíratában ifjabb Johann Strauss „Nachtfalter” Valse-caprice-át. Dohnányi ugyan már 1897-ben maga is készített átíratot Delibes Naila című balettjéből, amit közel harminc évig (1926-ig) műsorán tartott, de pályája első felében – jobb híján – beérte a mások átírataival aratott előadói sikerekkel. 1920-tól azonban egymás után talált rá azokra a keringőkre – egy-egy népszerű Schubert-, egy további Delibes-, Brahms- és J. Strauss-valcerre, valamint Brahms Rondo alla Zingarese című kompozíciójára –, melyeket megfelelőnek ítélt az átírásra. A zeneszerzőnek itt remek alkalma nyílt arra, hogy rámutasson a hangszer és a hangszeren való játék lehetőségeire. Páratlan technikáját szívesen csillogtatta meg ezekben a bravúrdarabokban, melyek értőn fordítják le a zenekari hangzást zongorára. A keringőátíratok elkészültük után hamarosan Dohnányi zongoraestjeinek fénypontjaivá váltak: hosszú éveken keresztül ezen művek valamelyikének parádés megszólaltatása zárta hangversenyeit.

Dohnányi Ernő zongorapedagógusi munkájában – sok más módszertani szempont figyelembevétele mellett – a táncok tanítására is súlyt helyezett. Egy 1962-ben elkészült – Dohnányi Tallahassee-ben eltöltött éveit feldolgozó – amerikai szakdolgozatnak¹¹ köszönhetően betekintést nyerhetünk abba, hogy az ottani egyetemen tanítva Dohnányi tanár úr milyen darabokkal foglalkozott zongoraóráin. Ezek között számos táncot is találunk, jó néhány olyat is – például J. S. Bachtól, Bartóktól, Loillet-től, Raveltől, Rameautól, Villa-Lobostól –, amit a zongoraművész Dohnányi nem játszott hangversenypódiumon.¹²

Több évtizedes karmesteri pályafutása során is közeli kapcsolatban volt a táncokkal. Nevéhez fűződik többek között Bartók Béla és Kodály Zoltán több – táncval összefüggésbe hozható – művének ősbemutatója, vagy magyarországi bemutatója is. Ő vezényelte először Bartók átdolgozott II. szvitjét,¹³ a Tánc-szvitet,¹⁴ A csodálatos mandarin-szvitet,¹⁵ A fából faragott királyfi-szvitet,¹⁶ Kodály Galántai táncok¹⁷ című szerzeményét, valamint – a világpremier után néhány nappal – a Marosszéki táncok¹⁸ magyarországi bemutatóját is.¹⁹

A zeneszerzői műhelyben is fontos szerepet játszottak a táncok, melyek közt reneszánsz korit éppúgy találunk, mint 20. századi táncot.²⁰

¹⁰ Vázsonyi, 2002. 307–308.

¹¹ Reuth, 1962. 225–230.

¹² Ilyen például J. S. Bach *e-moll angol szvit* (BWV 810), Bartók *Suite* (op. 14), Loillet *Gigue*, Ravel *Valses nobles et sentimentales*, Rameau *Gavott és variációk*, Villa-Lobos *Dansa do Indio Branco* kompozíciója.

¹³ 1921. január 24. – Budapest, Filharmóniai Társaság

¹⁴ 1923. november 19. – Budapest, Filharmóniai Társaság

¹⁵ 1928. október. 15. – Budapest, Filharmóniai Társaság

¹⁶ 1931. november 23. – Budapest, Filharmóniai Társaság

¹⁷ 1933. október 22. – Budapest, Filharmóniai Társaság

¹⁸ 1930. november 30. – Budapest, Filharmóniai Társaság

¹⁹ Kovács, 2007. 320–321., Breuer János, 1998; Dohnányi hangversenyeiről lásd még Kovács, 2006. 63–150.

²⁰ Lásd: Függelék, 1. sz. táblázat.



Dohnányi tánc-, vagy tánccal szorosan összefonódó darabjai feldolgozásának egyik célszerű, lehetséges módja a tartalmi-tematikus szempontok szerinti kategorizálás. E módszert követve egy csoportba kerülhetnek azok a kompozíciók, melyek már címükben is egyértelműen utalnak a táncra. A zeneszerző ezeket túlnyomórészt zongorára, kisebb részüket zenekarra képzelte el.²¹ Mind a zenekari, mind az érett kori, zongorára írt táncok szinte kivétel nélkül kedvelt repertoárdarabjaivá váltak, sokszor és nagy sikerrel játszotta őket élete végéig. E csoport több szempontból is figyelemreméltó kompozíciója a Suite en valse (op. 39), amit a komponista mind zenekari, mind kétfonórás műként bejegyzett műjegyzékébe. Először – 1943-ban – zenekari műként tisztázta le a vázlatokat, majd praktikus okok miatt 1947-ben elkészítette az önálló műalaknak számító kétfonórás letétet is. Ezt egykori tanítványával, később kollégájával, Kilényi Edével 1949-ben vették lemezre, majd többször is előadták közös hangversenyeiken. Sokat mondó a tény – és Dohnányi amerikai kollégáinak a darabbal kapcsolatos elismerő véleményét tükrözi –, hogy Tallahassee-ben, a szerző születésnapján rendezett első emlékhangversenyen²² két kamaraművel – a legendás op. 1-es c-moll zongorásötös mellett a Suite en valse kamaraváltozatával (op. 39a) – tisztelegtek Dohnányi előtt. A tételek mindegyike stilizált, egyik tétel sem használati zene, de a 3. tételre bonyolult szerkesztése miatt lehetetlen is lenne táncolni. Szerzője így írt a tételről: „A szvitem 3. tételét „Valse boiteuse”-nek hívják (sánta valcer), mert 3/4 2/4-del váltakozik.”²³ Ezt a tételt később szóló-zongorára is átírta: A „Valse boiteuse”-t 2 kézre is megcsináltam; nehéz tercetűd lett belőle.²⁴ (Talán túlságosan is nehéz, ugyanis máig nem készült lemezfelvétel a szólóverzióból.)

A Valse boiteuse (Suite en Valse, 3. tétel) kétfonórás változatának kezdete (Lengnick, London, 1948. Lemezszám: A. L. & Co. Ltd. 3601c)

A Valse boiteuse (Suite en Valse, 3. tétel) szóló-zongorás változatának kezdete (Lengnick, London, 1948. Lemezszám: A. L. & Co. Ltd. 3602)

²¹ Lásd: Függelék, 2. sz. táblázat.

²² Tallahassee – 1960. július 27.

²³ Részlet Dohnányi Ernő leveléből Dr. Kovács Ferencnek. Neukirchen am Walde, 1947. március 5. In: Kelemen, 2011. 188. (204. levél).

²⁴ Részlet Dohnányi Ernő leveléből Dohnányi Máriának. Neukirchen am Walde, 1947. február 28. Kelemen, 2011. 187. (no. 203 levél).



konferencia



Egy következő csoportban azok a művek kaptak helyet, ahol a táncok több tételes mű részeként jelennek meg. Ezek igen változatos formában fordulnak elő: vonósnégyes-tételként, zongoravariáció vagy szimfonikus kantáta részeként, zenekari mű zongoraátíratként, zongoraciklus egy tételeként, zongorára és zenekarra írt variáció tételeként és zenekari mű részeként.²⁵



Tánc – zongoravariáció részeként: Dohnányi Ernő: Heda, 6 zongoradarab – No. 3: Valse (Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Ms. Mus. 6.359)

Dohnányi magánéletében fontos helyet töltöttek be azok a táncsal kapcsolatos alkotások, melyek második felesége ösztönzésére születtek, így a komponista nevéhez több balett zenéjének összeállítására is fűződik.²⁶ Ezek részben annak köszönhetőek létrejöttük, hogy Galafrés Elsa – aki német anyanyelvű színésznő volt – valamelyest megtanult ugyan magyarul, ám akcentusa miatt nem vállalt prózai szerepeket. Művészi ambícióit elsősorban táncok koreografálásában teljesítette ki. Kettejük megismerkedése is egy Dohnányi-komponálta pantomimnak köszönhető: a Pierrette fátyola (op. 18) című darabját Galafrés vitte sikerre Bécsben (2. kép).²⁷



Dohnányi Ernő a Pierrette fátyola (op. 18) szereplőivel, köztük Galafrés Elsával (1913)

²⁵ Lásd: Függelék, 3. sz. táblázat.

²⁶ Lásd: Függelék, 4. sz. táblázat.

²⁷ Bécs – 1912. március 12. Dohnányi Ernő Pierrette fátyola című kompozíciójának kapcsán a zeneszerző és Galafrés művészi együttműködéséről lásd előadásomat: „Balett vagy pantomim? Elsa Galafrés szerepe Dohnányi Ernő Pierrette fátyola (op. 18) című színpadi művének értelmezésében” – 2013. november 9., Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola.



Galafrés neve később is megjelent alkotótársként a plakátokon Dohnányié mellett. Legnagyobb közös sikereik az 1928-ban alkotott A múzsá csókja (Schubert zongorára írott Moments musicaux-jának zenekari feldolgozásával), illetve 1934-ben a Die heilige Fackel (A szent fáklya) című tánclegenda. Utóbbi zenéje Dohnányi két népszerű művének, a Ruralia hungarica-nak (op. 32a) és a Szimfonikus perceknek (op. 36) a feldolgozása, amihez Galafrés Elsa sajátos táncpartitúrát fejlesztett ki. Ez a különleges jelrendszer fontos tánc történeti dokumentummá vált: napjainkban a párizsi Balett Múzeum állandó kiállításának részeként tekinthető meg.

Dohnányi pezsgő, lüktető zenéje később is inspirálóan hatott a koreográfusok fantáziájára. Seregi László 1978-ban koreografált balettet a Változatok egy gyermekdalra (op. 25) című Dohnányi-műre, melynek egyik variációja keringő: tánc a táncban.



Dohnányi-Seregi: Változatok egy gyermekdalra (op. 25) - balett (részlet) Táncolják: Szabó Judit, Dózsa Imre, Pártay Lilla, Szőnyi Nóra, Pongor Ildikó, Harangozó Gyula, Havas Ferenc, Menyhárt Jacqueline, Keveházi Gábor és Sterbinszky László. Fotó: Mezey Béla. Forrás: Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, Budapest.

A Variációk egy gyermekdalra (op. 25) 7. (Walzer) variációjának kezdete (Simrock, Berlin, 1922 Lemezszám: 14652)



konferencia



Később is ihlető volt Dohnányi muzsikája a táncművészek számára: 2002-ben Pártay Lilla a Szimfonikus percekre, Egerházi Attila pedig a Winterreigen című zongoraciklus Sphärenmusik című tételére komponált balettet.

A Dohnányi-tánczenék igen nagy csoportját képezik az „elbújtatott” tánczenék, melyek a zenei anyagba beleszöve – elrejtve-megbújva – jelennek meg.²⁸ Ilyen kompozíció például az e-moll zongoraverseny (op. 5) utolsó, 3. tételének fő témája (ez az I. tétel Adagio kezdésének dallamanyagát idézi), ami hamisítatlan keringődallam.²⁹ E téma a versenyművet lezáró nagyszabású strettáig vonul végig és meghatározó építőeleme a tételnek „Elbújtatott” keringőt találunk a Cantus vitae (op. 38) szimfonikus kantáta II. részének, a Bacchanáliának kezdetén is, amit egy „színnel” később a 20. század nagy kedvence, a foxtrott követ. A mű első cd-felvételének karmestere, Strausz Kálmán e táncidézetek mögöttes tartalmát ragadta meg: „A mulatást, dőzsölést a keringő és a foxtrott harmónia- és ritmusvilága idézi. Persze nem igazi sem egyik, sem másik. Ugyan nagyon hasonlítanak arra, amit e két táncon érteni szoktunk, de nem felhőtlen jókedvet, eleganciát sugároznak, hanem azt a jelenséget, ahogyan az ember inkább a lélek csöndjét, harmóniáját, vagy elkerülhetetlen belső kérdéseit próbálja harsány, triviális módon elnyomni.”³⁰

Végezetül még egy példa a szerző „elbújtatott” tánczenéiből, ahol erre a táncra a legkevésbé sem számít a hallgató. A C-dúr szextett (op. 37) 4. tételében a komponista pályája során immár sokadszorra bizonyítja be, hogy számára a zenében nem létezik lehetetlen: olykor – ha akarta –, egy „kifejlett” bal kézre írt négyzölámú fűgát, Szegedi miséjének helyenként tizenkét zölámú írásmódja – Vázsonyi szavaival élve –, „artistamutatványosnak is beillő” kezelése máig csodálatra készíti kollégáit. A C-dúr szextettben pedig azt mutatta meg, hogy akár 2/4-be is bele tudja szőni a 3/4-es lüktetésű valcert. Az egész tétel dzsesszt sejtető, dinamikus, pregnáns ritmusok, érdekes hangsúlyeltolódások és önfeledt zenei tréfák sora, melyből a kedvenc tánc, a keringő a 2/4-es szövegkörnyezet ellenére sem maradhatott ki.

Dohnányi Ernő: C-dúr szextett (op. 37)
– a 4. tétel részlete. (Lengnick, London,
1948. Lemezsám: 3532)

²⁸ Lásd: Függelék, 5. sz. táblázat.

²⁹ Kovács, 2009. 218–219.

³⁰ Strausz, 2004. 2–3.



FÜGGELÉK

I. SZ. TÁBLÁZAT: TÁNCFAJTÁK DOHNÁNYI ERNŐ MŰVEIBEN

A TÁNC NEVE	ELŐFORDULÁSA
allemande	op. 24/2;
courante	op.24/3;
csárdás	op. 32;
foxtrott	op. 38: II/10 ;
gavotte	Gavotte és Musette;
gigue	op. 24/5;
keringő	cisz-moll, Heda: 3. var.; Naila (Delibes); op. 3; Valses nobles (Schubert); Valse Coppélia (Delibes); Wälzer (Brahms); „Schatz-Wälzer” und „Du und Du” (J. Strauss); op. 13/6; op. 18/4; op. 23/2; op. 25/7; op. 37: 4. tétel; op. 38: II/9; op. 39: mind a négy tétel;
kontratánc	op. 47;
ländler	op. 41/4;
mazurka	C-dúr; b-moll; B-dúr; op. 13/4;
menüett	Grand Quatuor, g-moll: 3. tétel; Quatuor, d-moll: 3. tétel; d-moll Minuetto; op. 24/4;
musette	Gavotte és Musette;
pavane	op. 17/3;
rondo	Rondo alla Zingarese (Brahms)
sarabande	op. 24/3;
tarantella	e-moll; e-moll; c-moll;



2. SZ. TÁBLÁZAT: TÁNCOT CÍMÉBEN IS VISELŐ DOHNÁNYI-KOMPOZÍCIÓK

TÁNCOK ZONGORÁRA (SZÓLÓMŰVEK, ÁTIRATOK, TÖBBZONGORÁS MŰVEK)			
Cím	OPUSZ-SZÁM	A KOMPONÁLÁS IDEJE	MEGJEGYZÉS
Tarantella, e-moll	—	1887, Pozsony	gyermekkori kompozíció
Mazurka, C-dúr	—	1888, Pozsony	gyermekkori kompozíció eredeti címe: <i>Menuetto</i>
Wälzer, cisz-moll	—	1888, Pozsony	gyermekkori kompozíció
Tarantella, e-moll	—	1888, Pozsony	gyermekkori kompozíció
Mazurka, b-moll	—	1889, Pozsony	gyermekkori kompozíció
Mazurka, B-dúr	—	1889, Pozsony	gyermekkori kompozíció
Tarantella, c-moll	—	1890, Pozsony	gyermekkori kompozíció
Wälzer aus dem Ballett „Naila” von Leo Delibes	—	1897, Berlin	
Wälzer	op. 3	1897, Budapest	
Gavotte és Musette	—	1898, Pozsony	
Humoresken in Form einer Suite	op. 17	1907, Berlin	Marsch; Toccata; Pavane aus dem XVI. Jahrhundert mit Variationen; Pastorale; Introduktion und Fuge
Suite nach altem Stil	op. 24	1913, Berlin	Prélude; Allemande; Courante; Sarabande; Menuet; Gigue
Valses nobles für Pianoforte von F. Schubert	—	1920, Budapest	
Rondo alla Zingarese von J. Brahms	—	1920, Budapest	
Valse „Coppélia” von Leo Delibes	—	1925, Budapest	
Wälzer für Pianoforte von J. Brahms	—	1928, Budapest	
Zwei Wälzer: „Schatz- Wälzer” und „Du und Du” von J. Strauss	—	1929, Budapest	
Suite en valse	op. 39/a	1947, Neukirchen am Walde	két zongorára Tételei: Valse symphonique, Valse sentimentale, Valse boiteuse; Valse de fête;
Valse boiteuse	op. 39/b	1947, Neukirchen am Walde	a Suite en valse op. 39 3. tételének átírata szólózongorára



ZENEKARRA			
Stücke und Tänze	op. 18, no. 1	1909, Berlin	Tételek a Der Schleier der Pierrette <i>című műből</i>
Suite für Orchestra in vier Sätzen	op. 19	1909, Grünewald	fisz-moll, eredeti cím: Suite romantique
Suite en valse	op. 39	1943, Budapest	Valse symphonique, Valse sentimentale, Valse boiteuse; Valse de fête;

3. SZ. TÁBLÁZAT: TÖBB TÉTELES MŰ RÉSZEKÉNT MEGJELENŐ TÁNC-TÉTEL

CÍM	OPUSZ-SZÁM	A KOMPONÁLÁS IDEJE	MEGJEGYZÉS
Grand Quatuor, g-moll 3. tétel: Menuetto	—	1890, Pozsony	vonósnyegyesre hány tételből?
Heda: no. 3 változat: valse	—	1891, Kisherestyén	zongorára írt variáció
Quatuor, d-moll 3. tétel: Tempo di Menuetto	—	1893, Pozsony	vonósnyegyesre
Menuetto, d-moll	—	1894, Budapest	vonósnyegyesre
Winterreigen: no. 4: Freund Victors Mazurka no. 6: Valse aimable	op. 13	1905, Berlin	tíz bagatell zongorára
Der Schleier der Pierrette: Hochzeits- Walzer	op. 18, no. 4	1909/1910 között, Berlin/ Grünewald	<i>átirat zenekari letévből két kézre, négy kézre, három zongorára</i>
Drei Stücke: Valse impromptu	op. 23, no. 2	1912, Bécs	három darab zongorára
Variationen <i>über</i> ein Kinderlied: no. 7: Walzer	op. 25	1914, Charlottenburg	zenekarra és zongorára
Cantus vitae:	op. 38	1941, Budapest	foxtrott
Six pieces: no. 4: Ländler	op. 41	1945, Neukirchen am Walde	hat tétel ciklus zongorára
American Rhapsody: két kontratánc	op. 47	1953, Tallahassee	zenekarra



konferencia

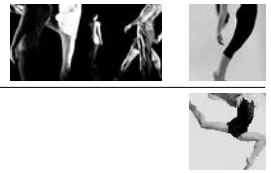


4. SZ. TÁBLÁZAT: PANTOMIM, MELODRÁMA, BALETTZENÉK

A MŰ CÍME	OPUSZ-SZÁM	A KOMPONÁLÁS IDEJE	MEGJEGYZÉS
Der Schleier der Pierrette	op. 18	1909, Grünewald	pantomim
A múzsa csókja Zene: Franz Schubert- Dohnányi Ernő: Moments musicaux	—	1928, Budapest	balett Koreográfia: Galafrés Elsa
Die heilige Fackel (A szent fáklya) Zene: Dohnányi: Rurialia hungarica, Szimfonikus percek	—	1937, Budapest	balett Koreográfia: Galafrés Elsa
Változatok egy gyermekdalra zenekarra és zongorára	op. 25	1914, Charlottenburg	balett Koreográfia: Seregi László (1978)
Szimfonikus percek zenekarra	op. 36	1932-33, Budapest	balett Koreográfia: Pártay Lilla (2002)
Súlyos suhanások Zene: Dohnányi: Sphärenmusik, in: Winterreigen zongorára (továbbá Liszt Ferenc <i>Desz-dúr consolation</i> , Steve Reich)	op. 13, no 5	1905, Berlin	balett Koreográfia: Egerházi Attila (2002)

5. SZ. TÁBLÁZAT: „ELBÚJTATOTT” TÁNCZENÉK (VÁLOGATÁS)

	OPUSZ-SZÁM	A KOMPONÁLÁS IDEJE	MEGJEGYZÉS
e-moll zongoraverseny: a 3. tétel főtémája	(op. 5)	1899	keringő
Rurialia hungarica	op. 32	1923-24, Budapest	népi táncok
Sextett: a 4. tétel részlete <i>ütem</i>	op. 37	1935, Budapest	keringő
Cantus vitae II. rész – Bacchanália: „Borral, szerelemmel Eltelni sosem kell;	op. 38	1941, Budapest	keringő



Irodalomjegyzék

Breuer

1998 Breuer János: Töredékek Dohnányiról.1. A három királyok In: *Muzsika*, (1998) 9. sz. 30–35.

Kelemen

2011 *Dohnányi Ernő családi levelei*. Szerk.: Kelemen Éva. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó–MTA Zenetudományi Intézet, 2011.

Kovács

2006 Kovács Ilona: Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, I. rész: 1897–1921. In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk.: Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 63-150.

Kovács

2007 Kovács Ilona: Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, II. rész: 1921-1944. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Szerk.: Sz. Farkas Márta és Gombos László. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 306-360.

Kovács

2009 Kovács Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. (PhD-disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2009)

Kovács

(é. n.) Kovács Ilona: *Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája, III. rész: 1945-1960*. (kézirat)

Reuth

1962 Reuth, Marion Ursula: *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnanyi*. Tallahassee, Florida State University, 1962. (szakdolgozat)

Strausz

2004 Strausz Kálmán: *Dohnányi Ernő Cantus vitae (op. 38) című szimfonikus kantáta. Lemez-kísérő*. Magyar Rádió 065, 2004.

Vázsonyi

2002 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest, Nap Kiadó, 2002.



Tóvay Nagy Péter

Tánc – zene nélkül*

A tánc morális megítélése körüli kialakult több évszázados vita során – a polémiák sajátos természetéből adódóan – a főkérdés mellett (Vajon erkölcsösnek tekinthető-e a tánc gyakorlása?) újabb és újabb kérdések, érvek merültek fel. Ezek közé tartozott a zene nélküli tánc érve is, amely a vita több kérdésköréhez kapcsolódott szorosabban.

Jelen tanulmány a zene nélküli tánc érve körül kialakult polémia táncpárti és táncbíráló interpretációit kísérli meg bemutatni.

Ókori előzmények

A zene nélküli tánc gondolata az ókorban elsőként, Lukianosz nevezetes táncapológiájában kerül említésre. A történet szerint Démétriosz, a cinikus filozófus, a táncot a zenéhez képest alsóbbrendűnek tartván, „olyanforma kifogásokat emelt a tánc ellen (...) hogy a fuvola és a hétágú síp és a dob mellett egészen mellékes a táncos szerepe, mert semmivel se járul hozzá a cselekményhez, csak máskülönbön oktalan és üres mozgást végez, amelyből hiányzik minden értelem, az embereket csak a kellékek bűvölik el, a selyemruha és a szép jelmez, a fuvola és a fütty és az énekes szép hangja, amelyek a táncos magában véve semmit sem érő tevékenységét díszítik.”¹ Ebben a táncbíráló eszmefuttatásban a zene nélküli tánc érve két gondolatmenethez kapcsolódik. Egyrészt azt igyekszik igazolni, hogy a tánc nem művészet, mert a táncnak zene nélkül nincs önálló esztétikai értéke. Másfelől pedig azt állítja, hogy a muzsikát nélkülöző tánc az örültek mozgását imitálja. Ezekre a vádakra a táncpárti apológia nem logikai úton igyekszik válaszolni, hanem a gyakorlat, az érzéki tapasztalat módszerét követi: a táncos egy zene nélküli táncbemutatóval bizonyítja be a tánc igazát.

Így a történet végén a filozófus természetesen revideálni kényszerül álláspontját és „a legnagyobb dicsérettel illette a táncművészt; felkiáltott, és hangos szóval azt mondta: »Hallom, amit cselekszel, ember, és nemcsak látom, hanem úgy tetszik nekem, hogy kezeid megszólalnak.«” Lukianosz a tánc kifejezőerejét a költészethez és a szónoklathoz hasonlítván azt hangsúlyozza, hogy minden, amit a tánc ábrázol „érthető legyen és ne szoruljon senki magyarázatára, hanem

* Készült a K 81672 számú OTKA kutatás keretében. Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.

¹ „Ez történt állítólag Démétriosszal, a künikosz filozófussal is. Mert ő is Annak az időnek, Nero korának hírneves táncművésze, aki, mint mondják, nem is volt tudatlan ember, hanem, ha valaki, hát ő igazán kitűnt a mondák ismeretében és a mozgás szépségében egyaránt – ez a művész azt a véleményem szerint nagyon is méltányos kérést intézte Démétrioszhoz, hogy nézze meg előbb őt tánc közben és aztán emeljen csak kifogást ellene, s vállalkozott rá, hogy fuvola és ének kísérete nélkül is hajlandó bemutatni előtte művészetét. Úgy is tett. Csöndet parancsolva a dobosoknak és fuvolásoknak és az egész karnak, magára maradva egyedül táncolta meg Aphrodité és Arész házasságtörését, Hélioszt, aki ezt megjelenti, és Héphaisztoszt, amint cselet forral ellenük, s mind a kettőjüket, Aphrodité is, Arészt is, hálójával rabul ejti, és a körben álló isteneket mindegyiket külön, és a szegyenkező Aphrodité és a rémülten kegyelemért könyörgő Arészt s mindent, ami ehhez a történethez tartozik.” [vö. Homérosz: Odüsszeia VIII. 266–320]. Lukianosz I. 1974. 754–755. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.



mint a püthói jóslat mondja, annak, aki a táncot nézi, a némát is meg kell értenie és a táncost hallania kell, akkor is, ha az nem beszél.² Lukianosz a zeneszó nélküli táncmozdulatot is teljes értékű táncnak tekintette és a táncra mint a zenével egyenrangú művészeti ággként tekintett. Az ókori szerző a zene nélkül tánc érvét a tánc védelmében használta fel.³

A zenei kíséret nélküli reneszánsz tánc

A zene nélkül tánc évről a középkor végén, valamint a kora újkorban hallunk ismét. Elsőként Francesco Petrarca említi A jó- és a balszerencse orvosságairól (De remediis utriusque fortunae, 1360–66) című művében az Öröm és az Értelem között folyó párbeszédben:

„Öröm: Valamiféle édes érzés jár át tánc közben.

Értelem: Nevetséges egy érzés! Képzeld el, hogy úgy nézed a táncot, hogy nem halod a zenét, és úgy látod, ahogy ezek a buta nőszemélyek, és a még náluk is puhányabb férfiak a csendben mennek körbe-körbe, nevetnek, bohóckodnak – kérdem én, láttál ennél nagyobb furcsaságot, bolondságot? Így most a lant és a síp hangja irányítja ezt az össze-vissza mozgást, vagyis az egyik időtlen dolog a másikat.”⁴

A későbbiekben ugyanezt a szellemiséget képviseli a zene nélküli tánc jelenségével kapcsolatban Henricus Cornelius Agrippa: A tudományok bizonytalansága és hívsága (1530) című művében is.⁵ Tommaso Garzoni híres művének táncról szóló része ugyanezt a hagyományt folytatja, hiszen – némi kiegészítéssel – szó szerint megismétli Agrippa szövegét.⁶ Simeon Zuccolo táncbíró művének pedig már a címe is a tánc és az örület szoros összefüggését hangsúlyozza (A tánc örülete / La pazzia del ballo, Padua, 1549).⁷ Egy névtelen táncpárti pamflet (Beszéd a Karnevál ellen / Discorso contra il Carnevale, 1607) szerzője szintén ugyanerre az álláspontra helyezkedik: „A másik meghatározás, amely által fel lehet ismerni a tánc ostobaságát, az, hogy a tánc közben ténylegesen, vagy lélekben el lehet-e némitani a zenét. Ha nem halod a füleddel, egy kendőt veszel le a szemedről, amely eltakarja előled, hogy miben rejlik az örülsége. A legízletlenebb és gyomorforratóbb dologra fogsz bukkan-ni, amelyet csak el lehet képzelni: mindenféle korú és helyzetű férfiak és nők, álarccal és anélkül, összekeveredve és egymással vegyülve, csodálják, lenyűgözik, és megérintik egymást, lökdösődnek,

² Lukianosz I. 1974. 754. (Beszélgetés a táncról, 62). A Kroisosznak adott jóslatról van szó, ahol azonban nem esik szó a táncról: „Mily nagy a tenger, jól tudom én s fővenynek a számát, / értem a néma szavát, s meghallom, amit ki se mondanak.” Hérodotosz, 2004. 28. (A görög-perzsa háború, I. 47.). Lukianosz, 1972. 245–246.

³ A zene nélküli tánc érve szillogizmuson alapuló érvelés csoportjába tartozik. Az érv szerkezete táncpárti megfogalmazásban: A művészet körébe tartozik a zene nélküli tánc jelensége. A lelket erkölcsössé teszi a művészet. A lelket erkölcsössé teszi a zene nélküli tánc jelensége. (Mindén A B., Minden C A., Tehát: Minden C B., A ⊆ B, C ⊆ A, C ⊆ B.). A zene nélküli tánc jelenségét Hierón, szürakúzsai szarnokkal kapcsolatban is emlegetik a források. Mivel azonban ebben az esetben a tánc feltalálása szoros kapcsolatot mutat a retorika kialakulásával, ezért ezt egy másik – a tánc és a retorika kapcsolatát taglaló – írásomban tárgyalom majd.

⁴ Lengyel Réka fordítása. A szövegrészlet egy másik fordításban is olvasható: Petrarca, 2009. 8. Petrarca vonatkozó művét elemzi például: Kaposi, 2004., Lengyel, 2008., Lengyel, 2012.

⁵ „A zenéhez tartozik a tánc vagy a szökellés leányzó és szerelmesek számára oly igen kedvelt művészete is, amelyet nagy gonddal tanulnak, késő éjjelig fáradhatatlanul űznek, és a lehető legnagyobb figyelemmel tanulmányoznak avégett, hogy a lant-, dob- és sípmuzsika ütemére kecses mozdulatokkal és a megfelelő lépésekkel tudjanak majd ugrabugrálni, illetve, hogy ezt a végtelenül ostoba, leginkább a kergekórra emlékeztető mutatványt a legügyesebb és leghozzáértőbb módon adhassák elő. Pedig ha ezt az elmebajt az általános elmebaj nem támogatná, vagy sípszó nem kísérné, bizony a táncnál neveltesebb és időtlenebb látványosság nem is létezhetnék.” Agrippa, 2009. 20. Magyar László András fordítása.

⁶ Piazza universale di tutti le profession del mondo (Venezia, 1585).

⁷ Zuccolo, 1969. Bell, 2000. 188–190.



ki erre, ki arra forgolódik. Micsoda hiúság! Milyen örütség!⁸ Sebastian Brant híres írásának (A Bolondok Hajója, 1494) táncról szóló passzusai ugyanezt a kapcsolatot domborítják ki.⁹

Erasmus egyik művében (Apophtegmata / Velős mondások, 1558) a Démétriosz-történetet elemezve a pantomimus táncot néma táncnak (saltatio muta) nevezi és táncbíráló módon interpretálja: Platón nem engedte a táncot a keresztények mégis mértéktelenek a táncban.¹⁰

A korszak legtöbbet idézett táncbíráló szerzői szintén szerepeltetik a Démétriosz-történetet. Példaként Pietro Martire d'Anghiera (1457–1526), vagy ismertebb nevén, Petrus Martyr, itáliai születésű spanyol történetíró nevezetes művére¹¹ illetőleg a korabeli Európa legterjedelmesebb táncbíráló értekezését (Istenes tanulmány az istentelen táncról, 1594) megíró vesztfáliai kálvinista arisztokrata, Johann von Münster értekezésére szeretnék utalni.¹²

Ezekből a példákbl is jól kiolvasható a táncbíráló diskurzus képviselőinek érvelési stratégiája, amely a zene nélküli tánc jelenségének az örület érvének összekapcsolására összpontosít.¹³ Ez az értelmezés a táncmozdulatokat és a tánclépéseket az örületek koordinálatlan mozdulataiból származtatja.¹⁴ A táncbíráló szövegmagyarázók véleménye szerint a tánc eme valódi (démonikus) természete a zene nélküli tánc jelensége révén tárul fel a figyelmes szemlélő előtt.¹⁵

Ezzel ellentétben a táncpárti diskurzus képviselői között meglehetősen konszenzus uralkodik abban a tekintetben, hogy a zene nélküli tánc jelensége nem szolgált bizonyítékot a tánc teológiailag erkölcstelen voltára. Abban azonban már megoszlik a táncpárti szerzők véleménye is, hogy a zene nélküli tánc érve mennyire tekinthető erős érvnek a tánc megítéléséről folytatott polémiában.

Bizonyos táncpárti teoretikusok ui. nem tartják alkalmas eszköznek a zene nélküli tánc érvét a tánc morális védelmében. A híres itáliai táncmester, Guglielmo Ebreo a zene nélküli táncot visszataszító, erkölcstelen és mindenféle rendezettséget nélkülöző dolognak tartja. Véleménye szerint a zenei kíséret nélkül táncra perdülők mozdulatai egy farka juh, vagy a hálóban vergődő madarak

⁸ Bobay Orsolya fordítása. Arcangeli, 1994. 147.

⁹ „Szerintem teljesen örült / Aki a táncnak megörült. (...) Ha erre mondják mulatság / Benne a téboly helye tág.” Brant, 154–155. Márton László fordítása.

¹⁰ Erasmus, 1558. 648. Erasmus műve a Plutarkhosz által összegyűjtött elmés mondásokat tartalmazza, amelyet a tudós humanista egy jól szerkesztett mutatóval látott el. Erasmus fenti eszmefuttatását egyébként Münster is idézi.

¹¹ Rövid traktátus a tánc helyes használatára és túlkapásaira vonatkozóan / A briefe treatise, concerning the use and abuse of dauncing. London, 1580

¹² „Egyszer ezt a táncot a künikus Démétriosz nagyon leszólta. Mikor egy táncos tudomást szerzett lesújtó véleményéről, megkérte őt, hogy nézze csak meg még egyszer a táncát. Démétriosz ebbe bele is egyezett. A táncos pedig előlépett, és el-táncolta Vénusz és Mars házasságtörésének történetét, akikre Vulcanus hálót dobott és így megköötözve mutatta meg őket in flagranti a többi istennek. A táncos eltáncolta, hogyan irult-pírult Vénusz szégyenében és milyen érzelmeket váltott mindez ki a többi jelenlévő istenből, hogy miként eszelte ki Mercurius ezt a cselt, hogy miként ítélte el és büntette meg a többi isten Marsot, és mindazt, ami csak Homérosz fabulájában szerepel. Mikor mindezt Démétriosz látta, bámultba esve kiáltott föl: „Audio homo, quae facis, non video tantum”, azaz „Nem csak látom, hanem hallom is, amit előadsz ember!” „Sed mihi manibus ipsis loqui videris”, vagyis „Ám az az érzésem, mintha a kezeddal beszélnél!” Magyar László András fordítása.

¹³ A részesség és az örület szoros összefonódása a táncsal már az antikvitásban kialakult. Arisztotelész ezzel kapcsolatos megállapítását Cicero teszi majd halhatatlanná: „jóformán senki sem táncol józan állapotban, kivéve talán, ha bolond, sem egymagában, sem pedig mértékletes és tisztas társaságban” Nótári Tamás fordítása. Cicero, 2010. 711–712. (Murena védelmében, VI.13.). Lukianosz pedig így ír erről: „Nekem ugyan nemigen van ráérő időm, hogy egy örült embert hallgassak meg, amint saját betegségét dicséri.” Lukianosz, 1974. 739. (Beszélgetés a táncról, 6). A zene nélküli tánc jelenségét Hierón szürakúzai zsarnokkal kapcsolatban is emlegetik a források. Mivel azonban ebben az esetben a tánc feltalálása szoros kapcsolatot mutat a retorika kialakulásával, ezért ezt egy másik – a tánc és a retorika kapcsolatát tagláló – írásomban tárgyalom majd.

¹⁴ Egy másik gyakori magyarázatként az ördögök által megszállt ember mozgásával való analogizálás szolgál. Mindkét megközelítésen közös vonásnak tekinthető, hogy a táncos nem ura a saját testének, hanem azt külső (gonosz) erők rángatják.

¹⁵ A témához szorosan kapcsolódik a táncdíh jelensége is. Ugyancsak szoros rokonságot mutat az állatiasság érve is, amely a táncosok mozgását az alsóbbrendűnek tartott állatok (teve, majom, kecske) mozgásából eredezteti. A csoportosításról és érvekről egy vázlatos, hiányos csoportosítás: Tóvay, 2013.



mozgásához hasonlók.¹⁶ Gondolatmenetében a zene és a tánc két egymással egyenrangú művészeti ágnek tekintendő, amelyeknek azonban, harmóniát sugározván, egységet kell alkotnia.¹⁷ A zenei harmónia nélkül a tánc mint művészeti produkció nem jöhet létre, tehát a zenei aláfestést nélkülöző mozdulatsor esztétikai szempontból nem tekinthető táncnak.

Még a tánc oly elszánt védelmezője, mint a tánc érdekében apológiát (*Dialogo del ballo / A táncról szóló párbeszéd, Venetia, 1555.*) összeállító Rinaldo Corso (1525–1582)¹⁸ is sajnálkozva arra a következtetésre jut, hogy a táncos mozdulatai zene nélkül neveltségesen hatnak.¹⁹ Jól látható, hogy míg a zene nélküli tánc érvével kapcsolatosan a táncpárti szerzők inkább a jelenség neveltséges, humoros voltát emelik ki, addig a táncbíráló megközelítések inkább az örülettel kapcsolatos hasonlóságát hangsúlyozzák

Ettől eltérően a táncpárti szerzők egy másik csoportja inkább azt az álláspontot képviseli, hogy a zene nélküli tánc érve jól felhasználható argumentum a tánc védelmében. Ezt a nézetet vallja például Sir Thomas Elyot is, aki a *The Boke Named the Governour* ('A vezetőről szóló könyv', 1531) című művében – antik és keresztény példák mellett – a tánc és a zene egyenrangúságát hangsúlyozva, a lukianoszi Démétriosz-történetet használja fel az udvari tánc védelmében.²⁰

Thoinot Arbeau *Orchesographia* (1589) című művében ugyancsak a tánc megvédelmezésére idézi fel a Démétriosz-történetet: „Demetrius, aki ugyan kárhoztatta a táncokat, miután látott egy álarcos táncelőadást, melyben Mars és Venus parázna nászát vitték színre, azt vallotta, hogy nincs még ily szép dolog a világon.”²¹ Természetesen az érv elfogadása és vitában való használata nem jelenti Arbeau számára a jelenség esztétikai szempontú értékelését. Jól lehet zene nélkül bemutatott táncról nem ír közvetlenül, azonban idevágó gondolataiból megállapítható, hogy a zenei kíséret nélküli táncnak nem tulajdonít esztétikai értéket, hanem –Ebreo-hoz hasonlóan a zene és a tánc harmóniáját hangsúlyozza.²² Balhasar Meisner, német lutheránus teológus, a wittenbergi

¹⁶ Ebreo, 1996. 113. Berghaus, 1992. 59.

¹⁷ Ebreo – művének elején – szinte csak a zene és az ének keletkezéséről szóló antik történeteket citál, mintegy a mű felütése a zene dicséretének, apológiájának tűnik. Ez azonban csak egy retorikai fogás a szerző részéről ui. a reneszánszban a tánc társadalmi státusa, presztízse a zenéhez képest – amely a hét szabad művészet egyike – alacsony volt. Ebreo, azt követően, hogy a példák által a zene, az ének tudományos, művészi értékét bebizonyította, a zene és a tánc közeli rokonságát emeli ki, végül pedig a zenére érvényes tulajdonságokat a táncra is alkalmazza. Ebreo, 1996. 87–89. Carter, 1987. 169.

¹⁸ Corso a régióiratát Simeon Zuccolo pamfletjére (*La pazzia del ballo / A tánc örülete. Padova, 1549*) szánta válaszul. Corso táncértekezése nem gyakorlati útmutató (azaz nem tartalmaz tánclépéseket, koreográfiákat), hanem inkább bizonyos lépések, mozdulatok filozófiai magyarázatait és etiketre vonatkozó fejtegetéseit tartalmazza. Corso tehát közvetett módon az 1550-es évek Észak-Itáliájának udvari táncairól, koreográfiáiról nyújt információt. Jóllehet Corso keveset beszél a táncfajtákról, azonban néhányat részletesebben megemlít (pl. fáklýtánc). Berghaus, 1992. 61–63. Jones, 1988. 38–40.

¹⁹ „Cirneo: Éppen ellenkezőleg! A fény világosságát hozom, hiszen bemutattam Önnek, hogy a tánc közben létrejövő egység tökéletes és erkölcsös. Szeretném még azonban hozzátenni azt is, hogy a tánc örülete különbözik – és talán még jobban tele van – a komédia és a lovagi tornához hasonló örülettől. Tekintve hogy a komédiában és a lovagi tornán is zenélnek, ez a kellemettség annyira sajátja a táncnak, hogy azt, akit zene nélkül látnánk táncolni, mindenki bolondnak tekintené, mivel a tánc természete a zene általi irányítás. Az isteni Homérosz szerint nem a lovagi torna és a komédia, hanem a tánc az igen kellemes, és a zene a tökéletes.” Bobay Orsolya fordítása. Corso, 2013. 11. Vö. Arcangeli, 1992. 69., Berghaus, 1992. 70. Corso a lukianoszi Démétriosz-történet szövegét erősen megváltoztatva közli (pl. Démétriosz maga is táncos). Vö. Corso, 2013. 22.

²⁰ Elyot, 1531. A mű táncra foglalkozó része: Elyot, 1531. 79v–80v. I. könyv, 19–25. fejezet. Elyot művének létezik modern (fakszimile) kiadása is. Jómagam az EEBO adatbázisában fellelhető, a British Museum tulajdonában lévő 1531. évi londoni kiadást használtam.

²¹ Arbeau, 2009. 16. Jeney Zoltán fordítása. Jean Pyrrhus d' Angleberme (Anglebermeus): *De saltatione ac musica* (1517) című művében szintén Lukianosz művére támaszkodott, azonban a Démétriosz-történetet nem citálja.

²² „Már említettem, hogy nagyban függ a zenétől és annak előadásától, hiszen a ritmus erényei nélkül a tánc megfoghatatlan összevisszaság lenne. Az egyes testrészek mozgásának feltétlenül a hangszerek tempóját kell követnie, nem fordulhat elő, hogy a láb és a hangszer más nyelven beszéljen.” Arbeau, 2009. 19–20. „Őn rövid idő alatt be tudja hozni lemaradását, annál is inkább, mivel Ön muzsikussá, márpedig a tánc a zenétől – amely a hét szabad művészet egyike – és annak előadómódjától függ.” Jeney Zoltán fordítása. Arbeau, 2009. 16. Ugyanez a tendencia figyelhető meg Fabritio Caroso estében is, akinél a tánc „a poézissal társul és a muzsikával, mely a többi között a legkiválóbb művészet” Caroso, 2009. 19.



egyetem etika professzora pedig táncpárti gondolatmenetében a művészi tánc példajaként idézi fel a Démétriosz-történetet.²³

A zene nélküli tánc jelenségének esztétikai, művészi értékelése csak több évszázaddal később következik be az európai kultúrában. Jól lehet a népi kultúrában bűvópatakként már korábban felbukkan a jelenség,²⁴ esztétikai értékelését majd csak a felvilágosodás kora hozza el. Denis Diderot színházelméleti fejtegetéseiben (Beszélgetések A törvénytelen fiúról) a lukianoszai Démétriosz-történet ismertetése kapcsán a pantomimot jelöli meg a színészi játék megújításának egyik lehetséges eszközeként.²⁵ Ezt követően a színpadi táncban is mind gyakrabban megfigyelhető a zene nélküli tánc jelensége, hogy a teljes csendben végrehajtott táncmozdulatoktól kezdve,²⁶ a zene és a táncmozdulatok diszharmóniájára alapozó törekvéseken át,²⁷ a nem zenei hangokkal – hanem szövegekkel,²⁸ emberi hangokkal,²⁹ természeti jelenségek³⁰ illetve a technikai civilizáció hangjainval³¹ – kísért táncművekig változatos, szerteágazó pályát fusson be egészen napjainkig bezárólag.

Irodalomjegyzék

Források

Arbeau

2009 Thoinot Arbeau: *Orchesographia, avagy a tánc mestersége*. Prae.Hu–Arbeau Art, Budapest, 2009.

²³ „Létezett a művészi tánc, amelyet Coelius a következőképpen határoz meg: „A kitalált dolgokat közlő, és a rejtett és homályos dolgokat megvilágító utánzó tudomány”. A pogányság idején ugyanis akadtak olyan emberek, akik leginkább azon fáradoztak, hogy gesztusokkal, ugrásokkal, szem-, kéz- és lábmozdulatokkal fejezzék ki érthetően különféle dolgokat és történeteket, oly módon, hogy pusztán a látás segítségével sok minden ugyanúgy megismerhető legyen belőlük, mintha hallaná az ember. Ennek az állításnak a példajaképpen szokták idézni a cinikus Démétriosz történetét, aki lenézte a táncot és aki kijelentette, hogy tánc közben mindig csak a sípok vinnyogását hallja, ezen kívül semmi egyébre nem tud figyelni. Mikor ezt Nero idejének egy híres táncosa meghallotta, azt felelte neki: „Kérlek, szíveskedj jelenléteddel megtisztelni a táncomat, ígérem, semmilyen síp nem fog szólni közben.” A cinikus beleegyezett. Erre a táncos eltáncolta neki Mars és Venus házasságtörését, Vulcanust, amint a Nap figyelmezteti, hogy felszarvazták, amint csapdát állít kettejüknek, amint technikai trükkjével behalózza és rabul ejti őket, amint az istenek e látványosságon részt vesznek, eltáncolta továbbá az elvörösödő Venust, a megrettegne könyörgő Marsot, és mindazt, amit csak a mese tartalmaz, és mindezt olyan finom és olyan művészi mozgással, s ami a legnagyobb teljesítmény, olyan érthetően és világosan és oly elragadó tehetséggel, hogy Démétriosz felkiáltott: „Színté hallom, ember, amit csinálsz, nem csak látom, de az az érzésem, mintha a kezdeddel beszélnél!” Magyar László András fordítása. (Philosophia sobria, 1611).

²⁴ Például a női táncok esetében. A macedón hagyományban a menyegzői rituálé részeként, vagy a pince előtti gyertyaégetéskor illetve a zenészek és komák várásakor figyelhető meg a zene nélküli tánc jelensége: „Igen érdekes kivételt képeznek a »néma orók«, melyeket zenei és énekes kíséret nélkül táncolnak. Ebben a viseletre felfűzött érmék csattanása vagy a táncosok felkiáltásai, zümmögése vagy egyéb hangzói jelentik a hangzó zenét.” Bólya, 2013. 58.

²⁵ Diderot, 2005. 38.

²⁶ Mary Wigman: Hexentanz (1913), Doris Humphrey: Sonata Tragica (1925), Drama of Motion (1930), Jerome Robbins: USA was Moves (1959), Jerome Bel: Véronique Doisneau (2004). Útőhangszerekre bemutatott tánc: Serge Lifar: Ikarus (1935), Maurice Béjart: La Nuit Obscure, (1968).

²⁷ Például Lában Rudolf, Merce Cunningham bizonyos alkotásai.

²⁸ Milloss Aurél: A viszonzatlan szerelem legendája. (Lenda do Amor Impossível), Maurice Béjart: La Nuit Obscure (1968), Jerome Bel: Véronique Doisneau (2004).

²⁹ Emberi hangokkal (emberi lelegzés, pulzus ritmusa, dúdolgatás) kísért tánc figyelhető meg az alábbi művekben: Maurice Béjart: Comme la princesse Salomé est belle ce soir, 1970., Jerome Bel: Véronique Doisneau (2004).

³⁰ A természeti jelenségek hangjaira (hullámzúgás, békabrekegés, madárhangok) az alábbi művek szolgáltattak példát: Doris Humphrey: Water Study (1928), Milloss Aurél: Ballada zene nélkül (Ballata senza Musica, 1950), Maurice Béjart: Comme la princesse Salomé est belle ce soir, (1970).

³¹ A technikai civilizáció hangjainval (vészcsengők, harangok, fémek csörrenése, autók berregése) kísért tánc jelenik meg: Milloss Aurél: Ballada zene nélkül (1950), Maurice Béjart: A magányos férfi szimfóniáját (Symphonie pour un homme seul, 1955) alkotásaiban. Megjegyzés: a táncművek jegyzékének összeállításában nyújtott segítségért Fuchs Líviának, Gara Márknak és Major Ritának tartozom köszönettel.



Agrippa

2009 Henricus Cornelius Agrippa: A táncról. In: *Táncstudományi Közlemények*, (2009.) 2. sz. 20–23.

Brant

2008 Sebastian Brant: *A Bolondok Hajója*. Zebegény, Borda Antikvárium, 2008.

Caroso

2009 Fabritio Caroso: *Hölgyek nemessége*. Budapest, Prae.hu, 2009.

Cicero

2010 Cicero: Lucius Licinus Murena védelmében. In: Marcus Tullius Cicero: *Összes perbeszéd*. Szeged, Lectum, 2010. 707–740.

Corso

1987 Rinaldo Corso: *Dialogo del ballo*. Verona, AMIS, 1987.

Corso

2013 Rinaldo Corso: Beszélgetés a táncról. In: *Táncstudományi Közlemények*, (2013) 2. sz. 10–26.

Diderot

2005 Denis Diderot: *Beszélgetések A törvénytelen fiúról*. Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2005.

Ebreo

1993 Guglielmo Ebreo of Pesaro: *De practica seu arte tripudii. On the practice or art of dancing*. New York, Oxford University Press, 1993.

Erasmus

1558 Rotterdami Erasmus: *Apophthegmata*. London, 1558.

Lukianosz

1972 Lucian: The dance. In: *The works of Lucian in eight volumes*. Szerk.: A.M. Harmon, K. Kilburn and M.D. Macleod. London, 1972.V. 211–289. (Loeb Classical Library)

Lukianosz

1974 Lukianosz: Beszélgetés a táncról. In: *Lukianosz összes művei I–II*. Budapest, Magyar Helikon, 1974. I. 736–764.

Névtelen

1961 Névtelen: Discorso contra il Carnevale (1607). In: *La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*. Szerk.: Ferdinando Taviani. h. n., k. n. 1961. 67–81.

Petrarca

2009 Francesco Petrarca: Beszélgetés a táncokról. In: *Táncstudományi Közlemények* (2009) 1. sz. 7–15.



Zuccolo

1969 Simeon Zuccolo da Bologna: *La pazzia del ballo*. Bologna, Forni, 1969.

Szakirodalom

Arcangeli

1992 Alessandro Arcangeli: Dance under Trial: the Moral Debate 1200–1600. In: *Dance Research* (1992) 2. sz. 127–155.

Bell

2000 Rudolph M. Bell: *How to Do It: Guides to Good Living for Renaissance Italians*. Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Berghaus

1992 Gunter Berghaus: Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory. In: *Dance Research*, (1992) 2. sz. 43–70.

Bólya

2012 Bólya Anna Mária: Tánc és zene a macedón folklór keresztény ünnepekhez kapcsolódó hagyományában. In: *Tánc tudományi Közlemények*, (2012) 10. sz. 54–61.

Carter

1987 Francoise Syson Carter: Celestial Dance: A Search for Perfection. In: *Dance Research* (1987) 2. sz. 3–17.

Jones

1988 Pamela Jones: *The relation between music and dance in Negri's Le Gratie d' Amore*. (PhD értekezés, Faculty of Music, University of London, 1988.).

Kaposi

2004 Kaposi Márton: Petrarca szerencsefelfogása. In: *Magyar Tudomány* (2004) 12. sz. 1367–1377.

Lengyel

2008 Lengyel Réka: Ellentmondásos párbeszéddek. In: *Gentium – Communis Latinitatis: A XIII. Neolatin Világkongresszus (2006) szegedi előadásai*. Szerk. Szörényi László–Lázár István Dávid. Szeged, 2008. 47–59.

Lengyel

2012 Lengyel Réka: Petrarca, a morálfilozófus. In: *Tiszatáj*, (2012) 3. sz. 57–64.

Tóvay

2013 Tóvay Nagy Péter: Disputa a táncról. A tánc feltételei. In: *Kultúra-érték-változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. Szerk.: Bolvári-Takács Gábor. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013. 197–211. (Táncművészet és Tudomány V.)



Győry-Zelencsuk Tímea

A zene szerepe az euritmia oktatásban*

*“Mennyi csodát rejt, s hányat bont ki a csönd meg a mozgás”
(Weöres Sándor)*

Euritmia: a látható hang

Az euritmia görög szó, jelentése: jó, szép ritmus. Ez a száz éves mozgásművészet az emberi hang: a beszéd és ének, valamint a hangszeres muzsika szólamainak mozgásait az egész test - főleg a karok - lélekkel áthatott, tudatosan irányított mozgásával fejezi ki, s ezzel a beszéd és a zene teremtő erejét teszi láthatóvá.

Ezt az új mozgásművészetet a XX. század első felében (1912 – 1913) Rudolf Steiner segítő útmutatásai alapján egy kis csoport fejlesztette ki. Eleinte, mint színpadi művészet jelent meg, majd a Waldorf-iskola megalakulásával a pedagógiában és a terápiában is alkalmazni kezdték. Főleg Nyugat-Európában, de az amerikai kontinensen is működnek négy éves művészeti főiskolák, s az itt diplomázott euritmisták a művészeti, színpadi munka mellett Waldorf-iskolákban tanítanak, ahol óvodától 12. osztályig szerepel a tantervben az euritmia óra. Kórházakban, gyógypedagógiai intézetekben gyógyeuritmisták dolgoznak, akik az orvosokkal együttműködve számos betegséget képesek hatékonyan kezelni.

Az euritmia egyfajta mozgásművészet: nem pusztán testgyakorlat, nem torna, de nem is tánc. Az euritmia mozgásrendszere a hangképzés mozgástörvényein alapul. A kiáramló levegőt a gége és a hangképző szervek, mint áramló, állandóan létesülő szobrot plasztikusan formálják meg. Ez a légáramlat a kinti levegővel találkozva továbbáramlik, és formákat hoz létre. Mindez a hangszálak rezgése, a gége és a fül felépítése miatt érzékeink számára mint hangzó, akusztikus élmény jelenik meg. Az euritmia megpróbálja ehhez a plasztikus részhez kapcsolódva mozgásban, vizuálisan is megjeleníteni a levegőáram létesülő, ritmikus mozgásait. Innen az elnevezés is: szép, jó ritmus.

„Mindent mozgat a Nap, a csillag tőle táncol, ha nem mozgatsz te is, az egészségedből hiányzol.”

Az egész világmindenséget ritmusok járnak át. A csillagok, a Nap, a Föld, mind meghatározott törvények szerint mozognak a térben, s ez a Földön mint időbeli ritmus jelenik meg. Ilyen például a napszakok és az évszakok váltakozása, mely döntően meghatározza egész életünket. Számátalan vizsgálat igazolta, hogy e makrokozmikus ritmusok hogyan mutatkoznak meg a vér körforgásában, szerveink pulzálásában, működésében.

Ha nem mozdulsz, nem tartozol a világmindenséghez, mondja Angelus Silesius. Ha valamely két pólus között nem tudjuk fenntartani az egyensúlyt, megbetegszünk. Ezek lehetnek testi, lelki,

* Elhangzott a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett Tánc és zene konferencián, 2012. szeptember 29-én.



vagy akár szellemi betegségek is. Nagyon lényeges tehát, hogy a megfelelő dinamikus egyensúlyt, vagyis a ritmust gondoljuk, és a kisgyermeknél segítsük kialakulását is. Ez az egyik legfontosabb feladata az euritmianak, mely nem megszerkesztett, kigondolt mozdulatokkal dolgozik, hanem olyan fölénk rendelt mozgástörvényeket igyekszik megjeleníteni, melyek az egész teremtett világot áthatják, s az emberi organizmusban sűrűsödnek össze.

Az euritmiában rejlő pedagógiai lehetőségek igen gazdagok. A ritmusérzék, a térbeli tájékozódás, a testkoordináció fejlődésével játékosan be is vezet a költészet és a zene világába. A levegő áradását megjelenítő mozgások valóban lélekkel hatják át, lélegzővé, elevenebbé, a személyiség kifejezőjévé teszik az egész emberi testet.

A készségfejlesztés alábbi területein képes hatásosan közreműködni az euritmia, annak ellenére, hogy szinte kizárólag indirekt módon fejleszt:

Élettani hatása:

- javítja az izomtónus-szabályozást;
- élénkíti az anyagcsere-folyamatokat (az anyagcsererendszerben van a legnagyobb szerepe a ritmusoknak).

A beszédhez, olvasás-előkészítéshez kapcsolódó készségek:

- kialakítja, fejleszti az utánzó-készséget;
- segíti a testséma kialakulását;
- fejleszti a térbeli tájékozódást;
- javítja a mozgáskoordinációt;
- segít a harmonikus mozgás- és beszédritmus kialakításában;
- segíti a fonematikus hallás kialakulását;
- kialakítja a beszédfigyelmet;
- elősegíti a mozgás és a beszéd szeriális felépítését (hangok, szavak helye, egymásutánisága);
- hozzájárul a beszédértés fejlődéséhez, élő fogalma kialakulásához;
- segít a szókincs megtartásában, mobilizálásában;
- segít a belső beszéd rendezésében.

Lelki hatások:

- a mozgás által oldódnak a gátlások, erősebb mozdulatokba beleoldódik az agresszió;
- a test átjárhatóvá válik a lélek számára, megteremtődik a kettő egyensúlya;
- a nem beszélő gyermekek is úgy érzik, ki tudják fejezni magukat;
- az apatikus, kevésbé érdeklődő gyermeket felélénkíti az euritmia;
- a hipermotilis gyermek lelki feszültségei a testtel végzett mozgásokba tevődnek át, megnyugszik. (Neki még az is fontos, hogy a foglalkozások ritmusosan ismétlődjenek egy héten belül, mert a rendezettség, a ritmusok betartása hat rá) ;
- fejleszti a szociabilitást, az egymásra való odafigyelést;
- elősegíti az én erősödését, az önkontroll kialakulását.

Hatása a kognitív funkciókra:

- fejleszti a figyelem tartósságát;
- fejleszti a vizuális és a verbális emlékező-készséget;
- serkenti az észlelési folyamatokat, főleg a kinezteziát, a hallást és a látást;
- elősegíti az összefüggések felismerését; szerepet játszik a gondolatrítmusok kialakulásában.



Hatása a zenei készségekre:

- fejleszti a ritmusérzéket
- kialakítja és fejleszti a formaérzéket (zenei formarészek és a mozgás formarészeinek összefüggései)
- csiszolja a zenei hallást, (pl. konkrét mozdulatokat rendel a különböző ABC-s hangokhoz)
- előkészíti a zenei írás-olvasás elsajátítását a zenei hangok térbeli elhelyezésével (Látom, amit hallok, hallom, amit látok – Kodály: Ki a jó zenész?)

Euritmiai gyakorlatok

Menüett

Rézgolyó gyakorlat $\frac{3}{4}$ -es lüktetésű zenére.

Hallás és mozgáskoordináció fejlesztő feladat, melyben a kézben a golyók a felső szólam, a láb pedig az alsó szólam ritmusára mozdul.

Andante

Rézgolyó gyakorlat $\frac{6}{8}$ -os lüktetésű zenére. A golyó lassú mozgatása, átadása bal kézből a jobb kézbe, majd egy nagy kör leírása után átadás a mellettem állónak. Egy, majd két körben kivitelezhető gyakorlat.

Rúdgyakorlatok

Öt kis gyakorlat rézrúddal a feladatokhoz írt rövid zenei kísérettel

1. A rúd átmelegítése: egymás fölé illetve aláfogás a függőleges helyzetű rúdon.
2. A rézrúd gördítése, feldobása, majd elkapása fejmagasságban két kézzel.
3. A rézrúd feldobása két kézzel, majd elkapása keresztezett kézzel, először lefelé, majd felfelé néző tenyérrel.
4. „Vízés” gyakorlat két fokozatban: „kis vízés” a vállra helyezett rúd elkapása a hát mögött két kézzel, illetve „nagy vízés” rúd elkapása az előző módon magastartásból.
5. A rúd forgatása a függőleges tengely körül, a csukló és a könyék ízület intenzív segítségével, váltott kézzel

A karmester és a zongorabillentyűk

A C-dúr skála hangjaihoz társított euritmia mozdulatok játéka kiemelten hallásfejlesztő gyakorlat. A mozdulatok megtanulását és begyakorlását követően ismert dalokat játszhatunk el az élő billentyűzeten. például: Cickom, cickom, Megyen már a hajnalcsillag.

Ritmusgyakorlat

Mozgáskoordinációt fejlesztő gyakorlat ti-ti-tá ritmusú zenére rézrúddal vagy babzsákkal. Páros játék, melyben egymással szemben állva dobjuk át a rudat vagy zsákokat egyik kezünkben a másikba minden megszólaló nyolcad értékre, illetve a párunk kezébe minden negyed értékre.



Retkes Attila

Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai (1945–1956)*

Heltai Gyöngyi *Az operett metamorfózisai (1945–1956)* című tanulmánykötete az elmúlt időszak egyik legfontosabb hazai színháztudományi – illetve egyes fejezetei révén zene- és táncstudományi – munkája. A művelődéstörténészként, kulturális antropológusként ismert szerző, az ELTE keretében működő Atelier – Európai historiográfia és társadalomtudományok tanszék oktatója terjedelmes művében arra vállalkozott, hogy bemutassa az operett műfaját a háború utáni rövid demokratikus periódusban, illetve a kommunista diktatúra legsötétebb időszakában érintő változásokat, az ezekkel összefüggő kultúrpolitikai megfontolásokat. A tanulmánykötet közvetlen előzménye a szerzőnek a kanadai Laval Egyetem doktori programjában végzett kutatása, illetve a Csáky Móric témavezetésével sikeresen megvédett, francia nyelvű disszertáció. Heltai Gyöngyi az Atelier keretében is a francia társadalomtudományi kutatási módszereket követi – olykor markánsan eltérve a német és az angolszász tradíciótól.

Rögtön az elején érdemes leszögezni, hogy a címben szereplő metamorfózisok sokkal inkább torzulások, vakvágányok, mintsem igazi átváltozások. A vizsgált időszak politikusai – és a nekik mindenben megfelelni igyekvő kulturális intézményvezetők – ugyanis módszeresen megfosztották az operettet mindazoktól a sajátos, a kommersz műfaji keretek között is nagyszerűen érvényesülő közép-európai értékektől, amelyeket Kálmán Imre, Lehár Ferenc és kortársaik megteremtettek. Az így létrejött szocreal operett giccses és ízléstelen, témái ma már megmosolyogatóak, de a maguk korában véresen komolyak voltak. Az 1945 és 1956 közötti magyarországi populáris zenés színjátszást tehát semmiképpen sem azért érdemes tudományos vizsgálatnak alávetni, mert ebben az időszakban remekművek vagy igazán emlékezetes előadások születtek. Azért van értelme a mély és alapos analízisnek, mert az operett eltorzítása, az ehhez vezető lépéssorozat bepillantást enged a Rákosi-korszak döntési mechanizmusaiba, a kegyetlen és abszurd diktatúra hétköznapjaiba.

Az *Operett és kulturális emlékezet* című fejezet első tanulmánya Fedák Sárival, illetve a magyar bulvárszínházi kulturális örökség ártértékelésével foglalkozik. Részletesen elemzi a primadonna népbírói perét; bemutatva, hogy a színház világán kívül is népszerű, a két világháború közötti magyar „showbiznisz” élvonalába tartozó Fedák miért és hogyan lett ideális céltáblája a kommunista propagandagépezetnek. A letöltendő börtönbüntetésre ítélt és a színpadtól végleg eltiltott idős operettszínésznőt a korabeli sajtó egy letűnt, értéktelen kultúra bűnös szereplőjeként igyekezett beállítani. Fedák temetése (1955) még a korábbi befolyása visszaszerzéséért küzdő Rákosi Mátyás figyelmét is felkeltette: bírálta a belügyminisztert, hogy a gyászszertartást miért nem nyilvánította állambiztonsági szempontból kiemelt eseménynek. Fedák mellett Heltai Gyöngyi kötetében még egy színész-legendával foglalkozik: Latabár Kálmánnak a kommunizmus éveiben sokat bíralt „öncélű játékmódját”, az ehhez kapcsolódó esztétikai értelmezési kereteket tárgyal-

* Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai (1945–1956)* A „kapitalista giccstől” a haladó „mimusjátékig”, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2012. 266 oldal (Talentum sorozat/7. ISBN: 978-963-312-109-2)



ja. Megvilágítja, hogy mit jelentett ezekben az években a Latabár által képviselt hagyományos komikum modellje, és hogyan fordulhatott elő, hogy a „kis Lati” a kommunisták keresztútjébe került, de 1950-ben mégis Kossuth-díjat kapott. A fejezet másik két tanulmányában Heltai Gyöngyi szemantikai és kommunikációs szempontból elemzi az 1950-es évek első felének két legzajosabb budapesti színházi sikerét; illetve feltárja az operett eredetmítoszait, azok politikai összefüggéseit. Az átdolgozott Csárdáskirálynő (1954) és a hét év szünet után színre vitt Az ember tragédiája (1955) elemzése nem csupán esettanulmány. A Fővárosi Operettszínház és a Nemzeti Színház döntéshozatali folyamatainak feltárása, a premierekhez kapcsolódó politikai csaták és sajtóvisszhangok értékelése példaértékű.

Tanulságos – bár a tudományos elemzés mellett olykor nehezebben érthető esztétikai fejtegetésekbe bocsátkozik – a tanulmánykötet második nagy fejezete (Operett és interkulturalitás). Heltai Gyöngyi itt elsősorban a szocialista realista operett interkulturális modelljét igyekszik megfejteni. Gazdag művelődéstörténeti és színház-antropológiai háttéranyag birtokában részletesen elemzi az Állami áruház című operettet (1952), illetve az említett Csárdáskirálynő-adaptációt. A fejezethez függelékként csatlakozik egy nemzetpolitikai szempontból releváns, a kötet tematikájától azonban – a vizsgált korszak azonossága ellenére is – jelentősen eltérő tanulmány, amely a romániai magyar színházak nemzeti témáit és motívumait, a „megőrizve megszüntetés” folyamatát, színház és kulturális emlékezet érzékeny egyensúlyát vizsgálja.



Vitéz Ferenc

Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban*

A Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti, Pedagógiai és Pszichológiai tanszékei, valamint Tánc tudományi Kutatóközpontja 2011 novemberében rendezte meg a főiskola harmadik nemzetközi tánc tudományi konferenciáját Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban címmel. Nyolc szekcióban hangzott el 43 előadás, nagy részüket közreadja a Táncművészet és tudomány sorozat ötödik kötete, bemutatva az oktatók, a tánc tudomány és táncpedagógia vagy határterületei művelőinek elméleti és gyakorlati irányultságú érdeklődési körét és kutatási eredményeit.

Balogh János a Lábán-koreográfia sikeres tanítása és alkalmazása kisgyermekeknél címmel írt módszertani tanulmányt – Lábán Rudolf (1879–1958) elsősorban táncpedagógus és táncteoretikus volt –, összefoglalva egy kutatási projekt köré szerveződő négy év tapasztalatait, melyeket az alapfokú művészeti iskolai oktatásban szerzett. Figyelmeztet rá: „amíg a zenei képzésben a kottairás és -olvasás elengedhetetlen feltétele a megfelelő művészi és pedagógiai tevékenységnek, addig ez a táncművészetre sajnos nem jellemző. A táncnotációk alkalmazása a pedagógiában és a gyakorlatban esetleges, és erősen kötődik a folklórhoz. A tánc textológiai elemzését (is) szolgáló lejegyzések elsősorban tudományos igényű táncfolklorisztikai írások mellékletei. A táncnotációk tanítása csak a felnőttképzésben van jelen, mert megismertetését és megértését fejlett tánckésztségek, illetve elvont fogalmi gondolkodás meglétéhez kötik. A pedagógiai munkában (a tánc tanításban) pedig alap-, közép- és felső-fokon is a demonstráló-imitáló modell domináns.” Balogh egyebek mellett azt a következtetést is levonja a négy éves projektből, hogy a mozgás tudatosítása már kisgyermekkorban megkezdhető, és a táncjel-írás szükséges kiegészítője a demonstráló-imitáló modellnek. Annak fokozatos elsajátítása az ismert, tudott, a gyermekek mozgáskészletében meglévő mozdulattípusokra (például ugrásokra) indirekt módon épül, s a gyermek a jeleket a legkönnyebben a mozgással együtt tanulja meg. E témakörhöz kapcsolódik Benkéné Speck Julianna tanulmánya (A Lábán-kinetográfia jeleinek, jelrendszerének alkalmazási lehetőségei az alapfokú művészetoktatási intézmények táncoktatásában), melyben leírja a tanórák menetét, és vázlatát a tanítási órákon készült fényképekkel színesíti. A szerző szintén alsó tagozatos tapasztalatait dolgozta föl, s megállapította, hogy a táncjel-írás elsajátíttatásának és megszerettetésének jelentős volt a mozgásfejlesztő hatása is. A Lábán-módszerrel foglalkozik egyébként még Forgács D. Péter tanulmánya (Lábán-módszer és a taylorizmus: egy új tudás hasznosítása a társadalomban).

A sorozatszerkesztő maga is fontos szerepet vállal művelődéstörténeti munkásságán belül a tánckutatásban. Bolvári-Takács Gábor az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez gyűjtött adalékokat, egészen pontosan az 1945–1950 közötti időszakhoz (ez a dolgozat egy OTKA-

* Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. III. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán; 2011. november 11–12. Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Fügedi János, Mizerák Katalin, Németh András. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2013.; 248 old. (Táncművészet és Tudomány V. ISBN: 978-963-85144-6-2)



kutatás keretében készült). Gara Márk már a közelmúlt tánc történetét vizsgálja, tanulmányában (Érték és változás a repertoárban) a Magyar Nemzeti Balett rendszerváltozás utáni tevékenységét eleveníti föl, s előtte vázlatosan áttekinti az 1920–1988 közötti előzményeket. Gara egy-egy önálló alfejezet keretében foglalkozik ifj. Harangozó Gyula, majd Keveházi Gábor balett-igazgatói munkásságával, bemutatva az érák jellemzőit és repertoárját. Dolgozatát a megoldandó feladatok több mint 10 tételből álló listája zárja. Ezek közt például azt említi meg, hogy a rendszerváltozás óta nem volt és nincs olyan kulturális stratégia, amelyen belül bármilyen szerepet szántak volna a táncnak, illetve, hogy a balett mint műfaj semmilyen figyelmet nem kap, igaz, a műfaj nem is menedzseli magát, s mindezek „eredményeként” nincsenek nemzetközi mértékkel mérhető sztárjaink. Nehezményezi azt is, hogy nem jönnek magyarországi vendégszereplésre jelentős nemzetközi művészek, nincs a Magyar Nemzeti Balett fejlesztésére vonatkozó biztos jövőkép, és bajok vannak a koreográfus utánpótlással.

Heltai Gyöngyi a táncot előadás-alkotóelemként értékeli a pesti operett-színjátásban (Presztízs, politika, nemzeti jelleg); tanulmányában abból a föltevésből indul ki, hogy a zenés színházi műfajok sora, és azok közül is elsősorban a magyar operett – „mint népszerű előadásforma, és mint társadalmi rendszereken átívelő kulturális gyakorlat” – jelentős szerepet kapott a kultúra kódjainak terjesztésében, miközben folyamatosan a társadalmi és az esztétikai viták keresztútjában állt. Mindezeket figyelembe véve – s hogy „e tömegkultúra mezőbe tartozó, jellemzően lenézett zenés műfajt mindig más, a korabeli véleményformálók által társadalmilag vagy művészileg hasznosabbnak ítélt előadásformákkal szemben határozták meg” – a szerző azt kutatja, hogy az operett-tánc (mint az operett előadásforma integráns része) milyen értékelést kapott az egyes korszakokban.

Fodorné Molnár Márta a 20. század első felében vizsgálja a modern táncművészeti törekvéseket Európában és Magyarországon. Dióhéjban összefoglalva utal a többi művészeti ág közül a képzőművészet, zene és színház kibontakozó modern irányzataira, s ebben a környezetben állapítja meg, hogy az új század elvárásainak a táncművészet is igyekezett megfelelni, elvetette például a klasszikus balettet, mely a legharmonikusabb formanyelvet használta. Szemléje középpontjában természetesen Isadora Duncan (1878–1927) áll, aki egész életében a balett konvenciói ellen harcolt, majd vizsgálja Isadora Duncan hatását Nizsinszkijre vagy a Ballett Russes művészetére. Mindenképp érdemes akár Fodorné Molnár Márta idézete nyomán is újragondolni Auguste Rodin, a francia szobrászszeni szavait, melyekből kitűnik, hogy Rodin a mozdulatnak ugyanazt a lényegét értette és érintette meg, mely a táncban és szoborban, a folytonos átalakulásban és a kimerevített mozdulatban végső soron ugyanaz:

„Isadora Duncan, úgy tetszik, magától jutott el az érzelmek szobrászatához. A természetből meríti azt az erőt, amelynek immár nem tehetség, hanem géniusz a neve. Miss Duncan a szó legszorosabb értelmében egyesítette az életet a táncsal. A színpadon, ahol a természetesség oly ritka vendég, ő természetes. Művészetében a tánc fogékonyvá válik a vonalra, s ő maga olyan egyszerű, mint az antikvitás, amely a szépség színonimája. Megvan benne a hajlékonyság és az érzelmi telítettség – két nagy erény, amely mintegy lelke a táncnak, és e kettő együtt maga a teljes, a szuverén művészet.”

A táncosnő hatása igen jelentősnek mondható Nyugat-Európa mellett az Egyesült Államokban, például a táncművészet új irányzatában: a mozgás- és mozdulatművészetben. Végül egy rövid alfejezet a modern tánc-, mozgás- és mozdulatművészet magyarországi hatásait is számba veszi, fölvezetve Madzsar Alice, Dienes Valéria, Szentpál Olga és Berczik Sára mintaadó tevékenységét.

Noha a tanulmánykötetben jóval hátrébb került, a 20. századi modern magyar mozgás- és mozdulatművészet új iskolái révén ide kapcsolódik Vincze Gabriella írása (A Lényegretörő Színház felé vezető út), megjegyzéseket fűzve a Madzsar Alice-féle mozdulatművészeti iskola oktatási



rendszerében és táncművészetében bekövetkezett változásokhoz. Volt szerencsénk Tóth Dénes remek monográfiájából – *Az avantgárd hercege. Palasovszky Ödön (1899–1980), a színházi újtó.* Révai, Bp., 2011. – megismerni Palasovszky és munkatársai tevékenységét, itt azonban nem leljük ezt a jól hasznosítható forrást. A magyar mozdulatművészet sajátos színfoltja lett a Palasovszky Ödön és Madzsar Alice együttműködéséből született avantgárd színházi, illetve mozgásszínházi estek sora. Palasovszky összesen 13 különböző projekten dolgozott, melyek egyszerre épültek egymásra, és amelyek karakteresen megkülönböztették magukat. Volt közte zsebszínház, nyitott színház, totális színház, szegény színház, cselekvő színház, szobaszínház, népszínház, érzéki színház, költői színház, mozgásszínház. Az 1921ől kezdve a darabokban a zene, verbalitás és mozgás egyenlő szerepet játszott. „Ezek az estek az 1920-as évek végétől – a Lényegretörő Színház megszületésével – új irányt vettek: Palasovszkyék érdeklődése a lélektan és a nagyobb lélegzetű művek felé fordult. A továbbiakban az 1929-ben megnyílt új, a színpadi oktatásra nagyobb hangsúlyt fektető közös iskola alapításával összhangban Madzsar Mozdulatszínepedagógiai Stúdió, Madzsar Alice mozdulatművészeti csoportja vagy Madzsar Alice művészcsoportja néven léptek fel” – írja Vincze Gabriella. Megjegyzi, hogy Palasovszkyékra hatottak a korszak különböző orientalista tendenciái, s ezzel párhuzamosan éltek a dadaista és futurista eszköztárral is. Madzsar Alice kifejezetten törekedett arra, hogy az általuk képviselt tendenciát, a mozdulatművészetet megkülönböztessék a mozgásművészettől – a pszichológia iránt érdeklődő Madzsar annak terminusát vette át, különböző értelemben használva az élő, illetve élettelen test hely- vagy helyzetváltoztatására a mozgás és a mozdulat szavakat.

Zene- és tánctudomány összefüggéseiben gondolkodik Károly Róbert A legszorosabb szövetség című dolgozatában, melynek alcímében a tánc- és zeneművészet szimultán fejlődésének sarkalatos, történelmi jelenségeiben a két (egymáshoz közeli) művészeti ág egymásra reflektáló viszonyát hangsúlyozza. A természeti népek tradícióival megismerkedve, föltűnt, hogy a zene eredetét, őstörténetét kereső kutatócsoportok egyetlen esetben sem hallottak vagy láttak náluk zenét, táncot funkcionálisan egymás nélkül. „A tánc és a zene egymással szerves egységben, minden esetben az emberi szellem sugallta elragadtatott rítus, emelkedett közösségi szertartás volt”. A tanulmány kitér néhány mai figyelemfelkeltő jelenségre és zavarra a zene és tánc funkcionális viszonyában, 2011. januári táncrecenziókból idézve a példákat, jóval nagyobb hangsúlyt helyez azonban a tánc- és zeneművészet szövetségét bizonyító történelmi példák bemutatására. Károly Róbert összesen hét táncművész, táncpedagógus, zeneszerző-zenepedagógus (Jean-Georges Noverre, Salvatore Viganò, Szergej Pavlovics Gyagilev, Émile Jacques-Dalcroze, Merce Cunningham, Maurice Béjart, Eck Imre) „legszorosabb szövetségét” ismerteti, azzal a Goethe szellemében megfogalmazott reménnyel is, hogy e szövetségben a zene forrásereje megneemesíti és fölemeli „a művészet méltóságának legjelesebb példájaként a mai magyar avantgárd táncművészet kulturális és etikai megújulását”.

Óriási témát mozgat meg Lőrinc Katalin, amikor a drámaszöveg és testszöveg viszonyát kutatja a múlt és jelen táncszínpadain – ez ugyanis felöleli a verbalitás és nonverbalitás számos (ha nem minden létező) színházi vonatkozását. S noha komoly szakirodalma van a színház- és drámatörténet ez irányú kutatásainak, Lőrinc megközelítése annyiból mindenképpen úttörő vállalkozás, hogy egyedülként ő a táncművész és a teoretikus szempontjából, az elméleti tudást a gyakorlati tapasztalattal ötvöző táncszakember aspektusából közelít a témához. Előadása csupán vázlat egy mélyebb kutatáshoz, érdemes a folytatásra. Macher Szilárd szintén csak rövidebb – ám képekkel gazdagon illusztrált – áttekintést kínált előadásában, mely a klasszikus balett nyelvének változását követi figyelemmel a néptánc-gyökerektől a 21. századig. (Vizsgálódásait indító kérdései pedig a következők, figyelembe véve, hogy a klasszikus balett – mint a táncművészeti ágazatok egyik legkiközösödött, évszázadok folyamán kikristályosodott mozdulatnyelve – tradíciói a reneszánsz



néptáncok idejéig nyúlnak vissza: Mi lehet az oka annak, hogy a klasszikus balett nyelve a mai napig fennmaradt? Mi biztosította továbbélését az elmúlt századok válságai, illetve a kívülről jövő „támadások” ellenére is?)

Mahovics Tamás a Békés megyei néptánc-kutatásról ír; a Mizerák Katalin és Demarcsek Zsuzsa szerzőpáros a táncos tehetség gondozásáról (bemutatva a Magyar Táncművészeti Főiskola partner-intézményeiben végzett kutatás eredményeit); M. Nagy Emese pedig az ezredforduló néptáncművészetében jellemző koreográfiai gondolkodásmódokról ad közre áttekintést (Értékváltás – értékváltozás). Figyelemre méltónak és meglepőnek találja, hogy a legutóbbi évtizedben a színpadi néptáncművészet korábban még markánsan elkülönülő irányzatai – az autentikus iskoláktól kezdve, a táncszínházon keresztül, a kortárs kísérletekig – sok szempontból egy irányba tartanak. A hagyomány és újítás dinamikája, termékeny összhangjának megtalálása az autentika jegyében zajlik, ugyanakkor számos kérdés merül föl a kortárs néptáncsal kapcsolatban, például az, hogy mitől kortárs és meddig néptánc. Az új törekvések nem elégedhetnek meg a folklór reprodukálásával, inkább azt mutatják meg, amit a tradicionális kultúrából ma is aktuálisnak, érvényesnek, értékesnek és hatásosnak tekintenek. „Manapság már nem lehet kérdés – írja összegzésében M. Nagy Emese –, hogy a néptánc egyes koreográfusok keze nyomán leszűrt formanyelvvé képes-e sűrűsödni. Az sem kétséges, hogy létezik egy olyan néptánc alapon építkező színházi út, amelynek legkiválóbb alkotásai bármely más táncművészeti ág reprezentatív darabjai mellé állíthatók. Egyre több együttes hangsúlyozza, hogy hagyomány és modernség egymást jól kiegészítő fogalmak: korszerű formanyelvet ötvöznek a Kárpát-medence táncagyományának elemeivel.”

A néptánc révén kapcsolódik ide a következő előadás rövid tanulmányá szerkesztett változata is: Simon Krisztián a Debrecenben rendszeresen megrendezett táncházak kapcsolati hálóját térképezi föl a kezdetektől napjainkig, egészen pontosan 1974-től 2009-ig; Varga Sándor pedig a mezőségi tánckészlet alakulását mutatja be (Formai változások az erdélyi Belső-Mezőség tánckészletében a 20. század folyamán). Székely Szilveszter dolgozata (Táncstílusok találkozása, avagy változások a modern társastáncban) abból a tapasztalatból indul el, hogy a klasszikus balettet napjainkban egyre több területen használják kiegészítő technikaként, s az megjelenik például a társastánc elemei között is.

Végül Tóvay Nagy Péter izgalmas tanulmányát szemléljük (Disputa a táncról. A tánc feltételei). Tóvay dolgozata elején leszögezi, hogy a táncról folyó morális vita – mind a témát, mind az időszakot tekintve – rendkívül komplex (és hozzátehetjük: egy nagyobb lélegzetű munkában is földolgozható) jelenség, a morális aspektust vizsgáló polémia már az ókorban megjelent, és egészen a 20. század első feléig szinte folyamatosan jelen volt az európai kultúrában. Tóvay Nagy Péter tanulmánya a vita néhány középkori, illetve kora újkori teológiai aspektusát tárgyalja általánosságban – sokat elárul, hogy a bűn eszméjének vizsgálata során például a táncot a hét főbűn rendszerén belül teszik értekezés tárgyává a középkori taxonómiák –, majd a polémiaiban szereplő érveket csoportosítja, és az érvelési stratégiákat tekinti át, befejezésként a vitában felmerülő egyik érvet, nevezetesen a tánc feltételeit vizsgálja meg részletesebben.

„A korabeli szerzők soha nem önmagában a táncot vizsgálják, számukra önmagában a tánc soha nem lényeges – emeli ki Tóvay –, a táncból hol morálteológiai, hol társadalomszemléleti, vagy fordítási, hermeneutikai kérdést csinálnak.” Az egyes diskurzusokban egyébként a táncra vonatkozó fő kérdés (avagy: vitakérdés) az volt, hogy a tánc szemlélése és gyakorlása vajon erkölcsösnek tekinthető-e. Főszerepet kapott a retorikai argumentációban, hogy ha nem is önmagában, de a következményeiben bűnös lehet a tánc – ám ezek az érvek idővel csillapodtak. A megfelelő idő, hely, személy, mód és szándék pedig nem a táncról függ...



recenzió



Bolvári-Takács Gábor

Színházak a politika sodrában*

A művészetek történetét az ideológiai meghatározottság a legrégebbi idők óta jellemzi. Fülep Lajos már 1923-ban megfogalmazta, hogy a művészet örökkévalóság-jellegű formái világában a világnézet az igazi történeti fogalom, és minden olyan vállalkozás meddő, amely az egyéniségek, temperamentumok különféleségéből akarja értelmezni a művészetek alakulását. Az ideológiai kapcsolat meghatározta egyrészt a művészetek helyét a társadalomban, másrészt a politikai-gazdasági hatalom gyakorlóit és a művészek viszonyát egymáshoz. Hauser Arnold ezzel összefüggésben úgy vélte, hogy a művészetben az irányzatosság nemcsak azért jogos és szükségszerű, mert a művészi alkotómunka elválaszthatatlanul összefonódik a társadalmi gyakorlattal, hanem azért is, mert a művészet mindig rá akar beszélni valamire, tehát nem érheti be a pusztá ábrázolással.

Ilyen értelemben a közelmúltban megjelent Színház és diktatúra a 20. században című tanulmánykötet ismert művészetpolitikai körülményeket tárgyal. Megközelítésmódja mégis újszerűen hat, hiszen a kérdéskör effajta feldolgozása a hazai szakirodalomban egyedülálló. Különösen azért, mert nem egyszerűen a fasizmus vagy a kommunizmus felől közelít a témához, hanem szintézisre törekszik: a mögöttünk hagyott évszázad színháztörténeti folyamataiba építve mutatja be az európai országokban és az Egyesült Államokban fellelhető diktatórikus korszakokat, illetve vonásokat.

A kötet első részében Nyugat- és Észak-Európa országait vehetjük szemügyre. Győri László a Színház a Harmadik Birodalomban című tanulmányában a színháznak a náci Németországban betöltött kiemelkedően fontos szerepét elemzi. Klaus Mann Mephistoja, illetve Szabó István ebből készült Oscar-díjas filmje óta a weimari köztársaság, illetve a hitleri állam színházpolitikai eseményei a hatalom és a művész viszonyának örök kérdéseit is szimbolizálják. Török Tamara „az olasz színház és a fasizmus érdekházasságát” dolgozta fel. Mussolini a hatalomra kerülése után azonnal felismerte a művészetek szerepét, s erre konkrét színházi programot is kidolgoztak, a „tömegek színháza” elterjesztésére. Lakos Anna A francia színház a német megszállás alatt című írásában a németek által okkupált területek és a Pétain-féle Vichy-bábállam színházpolitikájába egyaránt bepillantást enged. Az Észak-Európát vizsgáló közlemény Domsa Zsófia tollából született, s a világháború fősodrától távolabb eső régiót vizsgál. A „Harc a sötét hatalom ellen” Skandináv színház és színházi emberek a II. világháború éveiben című cikke mindössze öt év (1940–45) eseményeit veszi sorra. Dánia és Norvégia megszállásának történetében sok az azonos momentum, Svédország ugyanakkor – formálisan – semleges maradt, így az államok színháztörténetében akadtak különbségek. A svéd művészek körében jelen volt a németekkel szimpatizáns vonal, míg a másik két országban már a harmincas évektől komoly antináci szemlélet bontakozott ki. Az első rész befejező írásában Kiss Tamás Zoltán a fasizmus fénykorát időben meghaladó periódust tárt fel. A „Csend! Csend, ha mondom! Csend!” A spanyol színház a Franco-korszakban

* Színház és diktatúra a 20. században. Szerkesztette: Lengyel György. Társszerkesztő: Radnóti Zsuzsa. Corvina Kiadó – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, é. n. (2011) ISBN-978-963-13-5991-6. A cikk az OTKA K81672 számú kutatás keretében készült.



(1936–1975) című közlemény a hetvenes évek közepéig kalauzol bennünket, személetesen ábrázolva egy magát Európán kívül rekesztő európai ország színházpolitikai viszonyait.

A második rész egyetlen írásmű. Lengyel György Kísértet járja be – Amerikát. Az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság / Az amerikai színház és film című, félszáz oldalas elemzése rendkívül fontos kérdéseket vizsgál. A mccarthyizmussal Martin Ritt *The Front* című (nálunk A jönevű Senki címmel bemutatott), 1976-ban készült filmje – elsősorban Woody Allen alakítása miatt – fájdalmas humorral nézett szembe. Lengyel György tanulmánya – gazdag jegyzetapparátussal – történeti kontextusban dolgozza fel a kérdéskört. Az Amerikai Egyesült Államok színház- és filmművészetében máig erőteljes nyomot hagyó politikai boszorkányüldözés nem fogható föl pusztán antikommunista hidegháborús hisztériaként (noha tudjuk, hogy az ötvenes évek tudományos-fantasztikus filmjeinek ideológiai hátterében is sok tekintetben a Szovjetuniótól való félelem húzódott meg), hiszen a szóban forgó bizottságot már 1938-ban felállították – igaz, akkor még ideiglenes jelleggel. A jelenség kiteljesedéséhez kellett persze egy elvakult politikus (Joseph McCarthy wisconsini republikánus szenátor), de a megértéséhez belpolitikai (republikánusok vs. demokráták), faji (antiszemitizmus), gazdasági (filmipar) és tömegkommunikációs (sajtóvisszhang) szempontokat egyaránt figyelembe kell vennünk. A tanulmány kronologikusan követi végig az események alakulását, külön alfejezetet szentelve Charlie Chaplin, Ronald Reagan, Bertold Brecht, Elia Kazan, Orson Welles és Arthur Miller ügyének.

A könyv III. része a Szovjetunió és a balti államok színházpolitikájáról tartalmaz közleményeket. Elsőként Kiss Ilona elemzi a húszas-ötvenes évek szovjet viszonyait (Tenyér és ököl, A sztálinizmus színháza 1927–1953). A szerző a kulturális igazgatás és az állambiztonsági szervek hálójában kialakuló struktúrát egy modell (a Művész Színház) és egy „antimodell” (a Mejerhold Színház) viszonyrendszerében mutatja be. Jaak Rähesoo Észtországról (Az észt színház hosszú fogsága az elnyomó hatalmak börtönében), Benedikts Kalnačs Lettországról (A lett színház a totalitarizmus idején), Aušra Martišiūtė pedig Litvániáról (A kulturális ellenállás legendái a litván drámaírásban és színházban) értekezik. Mindhárom szerző alapvetően a balti államok szovjet uralom alatti időszakát (1940–91) tárgyalja.

A kötet negyedik részében az egykori szovjet blokk kelet-európai államairól kapunk képet, bár az egyes szerzők elemzéseikhez nem a második világháborút tekintették kiinduló pontnak. Győri László Színház az NDK-ban című írása az alig negyven évet megélt „német munkásállam” színházpolitikai és színháztörténeti viszonyait taglalja. Balogh Géza A gyökerestől kitépott fa. Cseh és szlovák színjátszás a német és a szovjet megszállás alatt című tanulmánya a müncheni egyezménytől 1989-ig vázolja a színházügy legfontosabb fejleményeit, a fontosabb csomópontokra koncentrálna. Kötő József Romániáról írt, beleértve az erdélyi magyar színjátszást is. Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945–1989) című cikke szemléletes periódusokból építkezik: 1945–48. elvesztett illúziók, 1949–60: kísértő évtized, 1960–71: a mítosz genezise, 1971–83: önvédelmi színház, 1983–89: a játszma vége. Gerold László az egykori jugoszláv térséget tűzte a tolla hegyére. Az állami cenzúráról az utcaszínházig. Diktatúrák packázásai a délszláv térségeken 1920-tól máig cím világosan jelzi, hogy földrajzi határoktól és államformáktól függetlenül a régióban egymást váltották a diktatúrák, alapvetően meghatározva ezzel a színházügy helyzetét. Pályi András Szobaszínház és függetlenségi eszme. Lengyel színház (1939–1989) című tanulmánya az önálló lengyel állam bukásától a szovjet befolyás végéig terjedő fél évszázadot elemzi. Tudjuk, hogy az egymással szemben álló Németország és Szovjetunió (akárcsak korábban Poroszország és Oroszország) Lengyelország felosztásában mindig nagyszerűen megértette egymást. Nem meglepő tehát, hogy a szerző a lengyel színházpolitikát nem kronologikusan, hanem a nagy egyéniségek diktatúrákon átívelő munkásságán mutatja be.



recenzió



A kötet utolsó blokkja a hazai viszonyokat követi nyomon, sajnálatos, hogy nem teljes értékűen. Gajdó Tamás Színház és diktatúra Magyarországon 1919–1962 című nagy ívű áttekintésének kezdőpontja a Tanácsköztársaság, végpontja nem csupán a kádári konszolidáció, hanem egy fontos színháztörténeti dátum: a Nemzeti Színházat 1945-től vezető Major Tamás igazgatói posztról történt távozása. A témához, mintegy epilógusként, két szerző csatlakozik: Lengyel György a forradalomtól 1970-ig tekinti át a hazai színházi viszonyokat, Radnóti Zsuzsa pedig a 70–80-as évekről írt. Mindketten vázaltszerűen, a főbb csomópontokat kiemelve, forrásokat nem, vagy alig megjelölve. A téma tehát messze nem kidolgozott és további kutatásra vár.

A 20. századi diktatúrákban a művészet a politikai döntések végrehajtásának eszköze volt. Alapfunkciója a propagandisztikus-mozgósító kategória felé tolódott el. Az ismertetett kötet jól példázza, hogy egyes művészetpolitikai jelenségek a hasonló történelmi helyzetekben, országoktól függetlenül, mindenhol egyformán megjelennek.



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

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

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttkozl@googlemail.com

Néhány általános megjegyzés a kézíratra vonatkozóan:

- a tanulmányban Times New Roman CE (vagy Times New Roman) betűtípust használjanak,
- a keresztneveket ne rövidítsék, kivéve azoknál a szerzőknél (például E. H. Carr), akik maguk sem tüntetik fel munkáikban,
- egységes jegyzetelési rendszert kövessenek, a szerkesztők által megadott sablon alapján.
- kérjük, hogy a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.

Hivatkozások – A Tánc tudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a – nemzetközi szabvánnyal egyező – Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. Szerzőinket arra kérjük, hogy kéziratukban az ún. szerző – évszám jegyzetelést alkalmazzák. Ezért minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni. A hivatkozások esetében a lábjegyzetekben csak három adat (szerző-évszám-oldalszám) jelenik meg. (Ez alól egyetlen kivételt a levéltári források jelentenek.) Ezeknek a jelöléseknek a feloldását, a teljes leírást a bibliográfia tartalmazza, amely a tanulmány legvégén, tételes felsorolásban, abc-sorrendben szerepelteti azokat. A bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források stb.) és szakirodalom részre osztani.

A hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

Levéltári hivatkozások – A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 152 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica
A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

Szakirodalmi hivatkozások – néhány általános megjegyzés:

Az oldalszám után nem használunk „o.” vagy „p.” rövidítést.

pl. a jegyzetben: Körtvélyes, 1999. 55.

az irodalomjegyzékben:

Körtvélyes

1999 Körtvélyes Géza: Művészet, tánc, táncművészet. Budapest, Planétás, 1999.

Amennyiben egy adat nincs feltüntetve a könyvben, a szerzők használják a h. n. (helymegjelölés nélkül), é. n. (év nélkül), k. n. (kiadó nélkül) stb. rövidítéseket a hiány jelzésére.

Idegen nyelvű könyvek esetében is a „szerk.:" rövidítést használjuk.

A folyóiratok, napilapok, hetilapok esetében az évfolyam megadása nem kötelező.

szerzőinknek



a, hivatkozás egy szerző munkájára

Rövidítés

Kiadási év Szerző: A könyv címe [kurzíválva]. Kötet száma. Kiadás száma. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. (Sorozatszám sorozati szám), pl.:

Kaposi

1999 Kaposi Edit: *Bodrogköz táncai és táncélete, 1946-1948*. Budapest, Planétás, 1999. (Jelenlévő múlt)

b, hivatkozás egy szerkesztő által összeállított munkára:

Rövidítés

Kiadási év A könyv címe [kurzíválva]. Szerk.: Név. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. Pl.:

Szentpéteri

1999-2001 *Magyar kódex. I-VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999-2001.

c, hivatkozás egy tanulmánykötetben megjelent írásra:

Rövidítés

Kiadási év A tanulmány szerzője: A tanulmány címe. In: A tanulmánykötet címe [kurzíválva]. Szerk.: A szerkesztő neve. Kiadás helye, kiadó, kiadás éve. (Sorozatszám, sorozati szám.) Oldalszám. Pl.:

Felföldi

2000 Felföldi László: Tánc történet. In: *Magyar kódex. I-VI*. Főszerk.: Szentpéteri József. Budapest, Kossuth Kiadó – Enciklopédia Humana Egyesület, 1999-2001. III. 289-294.

Szabolcsi

1959 Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje. In: Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai. I-II*. Budapest, Zeneműkiadó. 1959. I. 157-183.

Ambrus

1987 Ambrus Katalin: A 16-17. század főúri életmódjának tükröződése két udvari drámában: Szép magyar comoedia, Constantinus és Victoria. In: *Magyar reneszánsz udvari kultúra*. Szerk.: R. Várkonyi Ágnes. Budapest, Gondolat, 1987. 313-323.

d, hivatkozás folyóiratban megjelenő tanulmányra:

Rövidítés

Megjelenési év Szerző: A tanulmány címe. In: A folyóirat címe [kurzíválva], évfolyam (Megjelenési év) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

Szilágyi

1978 Dienes Gedeon: Reformtörekvések a balett történetében. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*, (1958) 1. sz. 3-12.

e, hivatkozás napilapban, hetilapban megjelenő cikkre:

Rövidítés

Megjelenési év Szerző: A cikk címe. In: A napilap címe [kurzíválva], évfolyam. (Megjelenési dátum) Megjelenési szám. Oldalszám. Pl.:

Tóth

2008 Tóth Ágnes Veronika: Átjáró. In: *Élet és Irodalom*, 52. (2008) 38. sz. 32.

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

Szerkesztőség

Szerzőink

Bolvári Takács Gábor, PhD, főiskolai tanár,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Bólya Anna Mária, főiskolai adjunktus,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Bojkova-Kovács Marina, PhD, zongorakísérő művésztanár,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Gara Márk, tanársegéd, Magyar Táncművészeti Főiskola

Győry-Zelencsuk Tímea, ének-zene tanár, karvezető,
Waldorf Iskola

Hanusz Zsuzsanna, doktorandusz, ELTE BTK,
Művelődéstörténet, Történelemtudományok Doktori Iskola

Károly Róbert, PhD, főiskolai magántanár,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Kisfalusi Renáta, a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatója

Kovács Ilona, PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Retkes Attila, zenetörténész, a Gramofon (folyóirat, honlap,
könyvek) szerkesztője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
oktatója

Tóvay Nagy Péter, PhD, egyetemi docens,
Magyar Táncművészeti Főiskola

Vitéz Ferenc, irodalomtörténész, intézetvezető főiskolai docens,
Debreceni Református Hittudományi Egyetem



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
