



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2010/2.

A Magyar Táncművészeti Főiskola folyóirata II. évfolyam 2. szám

„Ahogy megyünk előre az élet útján, újabb és újabb ajtókhöz érünk. Kinyitunk egyet, hogy megoldást találjunk, kivezető utat egy helyzetből, de minden ajtó egy folyosóra nyílik, amely tele van újabb ajtókkal. És menni kell tovább, választani és folytatni... valójában ez jelenti azt, hogy élünk: kérdéseket teszünk fel saját magunknak tudván, hogy az egyetlen válasz – amely közel van és mégis mindig olyan távolinak tűnik – a halál.”

(Maurice Béjart: Levelek egy fiatal táncoshoz)



Szerkesztőség:

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

Lapterv, tördelés:
Tellinger András

A borítón Vincent Kastva: Haláltánc
(15. sz., Beram, Horvátország) 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: tktnp@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, további példányok korlátozott számban a szerkesztőségtől kérhetők.



Forrásközlés

Valentin Wagner: Imagines mortis (1557)	4
Kővágó Sarolta: Haláltánc – munkaelőadókkal	18
Fenyves Márk: Halálábrázolások a Mozdulatművészeti Gyűjtemény anyagából	20

Tanulmány

Egészségtan	
Kékes Szabó Marietta: Egészségmegőrzés, avagy a művészet gyógyít, ha fáj a lélek	22

Művelődéstörténet	
James M. Clark: Haláltánc a középkorban és a reneszánszban (Anglia, Franciaország)	33
Johan P. Mackenbach: Társadalmi egyenlőtlenség és halál a középkori haláltánc-ábrázolásokban	64

Tánc történet	
Kővágó Zsuzsa: Petit mort – Mozart és Kylian	81
Péntek Marianna: Halál-motívum a Nap szerettei táncelőadásban (Markó Iván: Nap szerettei)	83
P. Vas János: Adalékok két lakodalmi tánc-pantomim történeti háttéréhez („Bene Vendel tánca” és „Savanyó-játék”)	85
Solti Csaba: A halál és a lányka	90
Szőnyi Nóra: Élet és halál a táncban	93

Pedagógia	
Trencsényi László: Iskola és a tánc tanítás/tánc tanulás történelmi stációi	95

Beszámoló

Major Rita: Beszámoló a Centre National de la Danse és a Táncos Témákkal Foglalkozó Doktoranduszok Műhelye által rendezett konferenciáról	99
Szakály György: Tanulmányút a Szentpétervári Vaganova Akadémián	102
Teszter Nelli: Tanulmányút a Szentpétervári Vaganova Akadémián	104

Tudományos hírek

Beszámoló az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága 2010. évi munkájáról	107
----------------------------------------------------------------------	-----

Szerzőinknek	109
---------------------	-----



Kővágó Sarolta

Haláltánc – munkáselőadók

A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtára számos dokumentumot őriz az 1920-as – 30-as évek avantgard mozgásművészeti és gimnasztikai történéseit bemutató amatőr felvételekből. A Munkástestedző Egyesületének (MTE), a Természetbarátok Turistaegyesületének tornászait megőrkítő fotók mellett, a kor útkereső mozdulatművészeinek és iskoláinak (Madzsar Alice, Madzsar Lili, Palasovszky Ödön, Kövesházi Ágnes, Szentpál Olga stb.) szabadtéri és színházi előadásairól találhatók felvételek, melyeket a mozgáskórus-mozgalomban résztvevő tagok készítettek. Egy ilyen amatőr fotón találkozunk egy csontvázat imitáló, feketetrikós figurával, aki karjában egy lebegő ruhában lehanyatló leányalakat tart. (l.sz. 78.167.) A fotó 1939-ben készült és Balogh László MTE-tornászt, valamint Mayer Tilda tornásznőt ábrázolja. A fotó szabadtéri beállítás, de a jelenet Saint-Saëns: Haláltánc című zenéjére komponált koreográfia egy pillanatát örökíti meg. Az előadás, amelyen a darabot bemutatták 1939 tavaszán a Városi Színházban zajlott, feltehetően április 2-án. Ugyanis ekkor volt az MTE tornászmatinéja a Városi Színházban, melynek koreográfusa a kép halálfigurája, Balogh László volt. Ezt látszik igazolni a Múzeum Kis- és aprónyomtatvány gyűjteményének a 78.86.1. leltári számú dokumentuma, melyen az előadás műsorprogramja olvasható.

Balogh László (becenevén Tutó) közismert figurája volt az 1920-as 30-as évek amatőr mozgásmozgalmának. 1928-ban lett tagja az MTE torna- és úszószakosztályának, jó ugróalkata, testfelépítése révén műugróként is sportolt. Korán kapcsolatba került azokkal a fiatalokkal, akik Madzsar Alice és Kövesházi Ágnes mozdulatművészeti iskolájában tanulták meg a testgyakorlás különböző formáit és technikáit. Balogh kezdetben csak a tornagyakorlatokban vett részt, majd Csányi Lászlót, a kiemelkedő munkástornászból az Operaház szólistájává emelkedő táncost követve táncanulmányokat is folytatott, érdeklődni kezdett a koreografálás iránt is és szorgalmasan tanult azoktól a hivatásos művészekről, akik az amatőr mozdalommal dolgoztak. Jellemző, hogy kevés hivatásos táncos dolgozott a munkástornászok között, hiszen lehetőségeik nagyon korlátozottak voltak, iskolai tornatermek és szabadtéri pályák álltak rendelkezésükre, bemutatkozásaik egy-egy matinéra korlátozódtak. Baloghot, aki később, 1945 után az artistaképzés területén is működött, egyre erőteljesebben érdekelte a koreografálás és nemcsak vezetett mozgáskórusokat, hanem önálló produkciókat is készített számukra a 30-as évek végétől.

A Haláltánc - produkciót feltehetően a korabeli színpadi előadások ihlették, de az, hogy konkrétan mely koreográfia hatott rá, azt nem tudjuk. (Amikor az 1970-es években találkoztam vele, sajnos erről nem beszélt.) Valószínű, hogy látta Miloss Aurélnak, az 1930-as években született Haláltánc koreográfiáját, de Palasovszky Ödön produkciói is hatottak rá, már személyes kapcsolatok révén is. Saint-Saëns zenéje akkoriban közismert volt, lemezfelvételei elterjedtek és Balogh koreográfiája is hangfelvételekre készült.

A Haláltánc 1939-ben a kor hanyatlását is kifejezte. Hitler hatalomra jutása után Európa rettegett egy elkövetkező „haláltáncról”, a háború réme 1939 tavaszán már fenyegetett. Balogh csont-



váz jelmeze ezt a fenyegetést is érezte, és akkori közönsége megértette a koreográfus üzenetét. Balogh sohasem tekintette magát művésznek, elsősorban művészetek iránt érdeklődő érzékeny amatőrnek. A „Haláltánc” fotó kordokumentum is egyben és arról is szól, hogy a klasszikus és avantgard művészeti törekvések az amatőrök révén eljutottak egy olyan közönségréteghez is, akik a hivatásos művészi produkciókat, már csak anyagi okok miatt sem ismerhették meg. Az amatőr produkciók művészi értékelését ma már nem végezhetjük el, de törekvéseik figyelemre és elismerésre méltók.





Fenyves Márk Halálábrázolások a Mozdulatművészeti Gyűjtemény anyagából



Saint-Saëns: Haláltánc (az Orkesztika Játékszín előadása, előadók: Geggus Kornélia, Molnár István)¹



Utolsó Valcer (előadók: Geggus Kornélia, Wolf Lucie, zene: Sibelius - Valse triste)²



Hugo v. Hofmannsthal: Jedermann-Akárki. (előadók: A Katolikus Művészegyüttes és Dr. Dienes Valéria orkesztikai iskolájának növendékei, koreográfus: Dr. Dienes Valéria, rendező: Baranyai Béla)³

¹ Fotográfia: Foto Forrai. jelzetek: Oa-mgy-dvh-f-00381, Oa-mgy-dvh-f-00382. Az előadások időpontjai: 1940.02.22., 1940.02.25., 1940.02.28. Az Orkesztika Játékszín I. és II. műsorának helyszíne: Vendel u. Liszt-terem, Molnár István koreográfiáival. Az Orkesztika Játékszín az Orkesztika Intézet színháza a Ranolder Iskola színháztermében 1940-es évek elején, tagjai az iskola végzett tanerei. Magyar Művészi Táncsoport néven is felléptek. A színházteremben fogadtak külföldi táncosokat is. Vezető: Dr. Dienes Valéria és Molnár István

² Fotográfia: ismeretlen fotográfus, a felvétel a „szokásos” kissvábhegyi utánfotózás. Jelzet: Oa-mgy-dvh-f-00291. Az előadás időpontja: 1937.06.13. Dr. Dienes Valéria Orkesztikai Iskolájának évről előadása - II. A Teoretikus osztály tanulmányai - 7. Utolsó Valcer. Egy mozdulatdrámából. Helyszín: Belvárosi (ma: Katona) Színház. Az előadás időpontja: 1937.11.06 - Dr. Dienes Valéria Orkesztikai Iskolájának Tanévnyitó Előadása. - Utolsó valcer. Helyszín: Ottokár Kultúrház (Városmajori kistemplom, az iskola háziszínpada). Megjegyzés: a felvételsorozat egyik darabjának felirata utal arra, hogy az előadás Kisértés címen valamely nagyobb program része is volt. A program szerint a műsor rész A mulandóság címet viselte.

³ Fotográfia: ismeretlen fotográfus. Jelzetek: Oa-mgy-dgy-no_dvh-2008-162_dvh_dv-a1-041-dig, Oa-mgy-dgy-no_dvh-2008-161_dvh_dv-a1-040-dig. Az előadás időpontja: 1933. 08. 15 „Jedermann” mozdulatkórusok. Helyszín: Margitsziget (MAC-pálya), Szent István Ünnepi Játékok. Az előadás időpontja: 1934.12.08. „Jedermann” Az I. ker. Szent Imre Városi Egyházközség Karitás Alapja javára rendezett Ünnepi Előadás. Helyszín: Budapest, Szent Gellért szálló hallja. A színészek listája: Játékmondó-Kédly Gyula, Halál- Ferenczy Zoltán, Sátán-Avar Mátyás, Akárki-Kolosz Ernő, Akárki anyja-Oláh Zoltánné, Akárki jócimborája-Sármácssy Miklós, Szakács-Pókai Imre, Szegény szomszéd-Pesty Kálmán, Adós jobbágy-Sala Domonkos, Felesége-Végh Erzsébet, Egy nő- Kédly Gyuláné, Kövér sógor-Kabos László, Sovány sógor-Kédly Gyula, Mammon-Radó Sándor, Jótét- Vághy Anna, Hit-Gárdos Cornélia, Szolga-Báthy Tamás. A táncosok listája: A halál szolgálója- Farkas Rózi, Katona Erzsébet, Molnár Margit, Horváth Karola, Salamon Gizella, Lukács Julianna, Végh Erzsébet, Stowasser Ilona, Tóth Mária, Akárki hangulatai I.: Jankovich Irén, Somogyi Piroska, Janóta Teréz, Ferencz Anna, Bozsek Margit, Wanka Gizella, Daniel Julia, Akárki hangulatai II.: Dobó Panni, Pastor Ilona, Wauschura Klára, Wauschura Nela, Lengyel Mária, Paulik Mária, Dubay Ilona, Akárki hangulatai III.: Medgyaszay Margit, Wéber Ilona, Lengyel Irén, Schmer Irén, Ferencz Matild, Nemezc Mária, Szatmáry Klára, Angyal kórus: összes mozdulatkórus.



Kékes Szabó Marietta Egészségmegőrzés, avagy a művészet gyógyít, ha fáj a lélek

Művészet, tánc, táncművészet

A tánc nyelvének szavai az emberi test mozdulatai. A művészi tánc kritériumaként is kifejez, ábrázol és olyan önálló műveket hoz létre, melyeknek jelentése van. „A mozdulatfolyamatok térben és időben lejátszódó műalkotásbeli komplexumát a táncosok fizikai jelenléte, akciósorozata realizálja. Az emberi test, illetve testek tárgyszerűsége a táncalkotást a közvetlenül felfogható látványi valósághoz közelíti.”¹

A mozdulatokat a koreográfus tervezi meg, aki Gyagilev szerint nem lesz, hanem születik. A táncos nonverbális gondolkodó, aki a kifejező mozgásban látszólag fakó személyiségét megcsillanthatja, s önnön rezdülésein keresztül megszólaltatja a mozdulatokat úgy, hogy az eljusson a nézőkhöz, megérintsen, átélésre készteszen, vágat ébresszen, avagy épp borzongató érzést keltsen. A fontos: hogy megtalálja és hasson. A koreográfus nem érheti be azzal, hogy csupán a szemnek tetszőt alkosson, de a szívekhez kell szólania, ami így többet jelent mutató lépéssorok egymásutánjánál.

A zene újabb támaszt nyújthat az elérni kívánt hatás érdekében, de önmagában is ihlető lehet, egymást támogatva pedig katartikus élményhez juttathat: „Az alkotó és a témája közötti viszony nagyon hasonlít a szerelmesek kapcsolatára. A szerelmes teljesen átítatódik a másik bájával, minden adandó alkalommal átöleli, éjszakánként róla álmodik, boldogan feldíszíti a szerelmesek történeteiben, köztük is lesznek csendesebb napok, eljön az idő, amikor a másiknak nem tetszenek a dolgok, amikor mindennel elégedetlen, bármit tesz is az egyik. Ilyenkor, ha elég erős és heves volt a szenvedély, elég egyetlen kis szikra, és elszáll a bánat, új erőre kap a láng, a lelkesedés, hogy újabb szerelmet keres, a következő táncot.”²

Miként a koreográfus is ritkán racionális okból választ témát, úgy a táncos is – ha teheti – magától, szabadon a tudatalattijából feltörő anyagot, libidójának áramlását megragadva áramlik, örvénylik a rátört hangulattal, melyet valamiféle mozgásban próbál projektálni. Miként a költő a versét, festő a képét, avagy a szobrász formálja meg szobrát, küzd az anyaggal (verssorok és rímek, színek vagy sárforma) az alkotó, a táncos szintén hasonló küzdelmet folytat. Nem könnyű ilyenkor a színpadra szánt művet kordában tartani. „Mintha szerelmesnek azt tanácsolnánk, vegye észre a szeretett lény gyaroltságát, mielőtt fejest ugrik a házasságba!”³

A tánc tárgya főként a koreográfus számára fontos, akinek a hatásos megformálás érdekében úgy is kell tennie, mintha témája a legfontosabb dolog lenne számára, különben kialszik a tűz és az előadás csupán rutinná lesz, melynek inkongruenciáját megérzi a néző. A téma leginkább spontán bukkan fel tapasztalatainkból, melyet testvéreként (olykor kontrasztként) támogatnak az olyan eszközök, mint a zene, a díszlet, a jelmez, a kellékek, a világítás, a cím, a műsorfüzet, stb.

¹ Körtvélyes, 1999. 81-82.

² Humphrey, 2000. 14-15.

³ Humphrey, 2000. 21.



Az emberi test mintázata, a tánc – miként a zene is – affektíve hat, igazodva pillanatnyi lelkiállapotunkhoz, s személyiségünk szűrőjén áttersztve eltérő lehet, ki mennyit vesz ki belőle, még ha a leginkább pasztikus köntösbe bújtatva is találkozunk vele a befogadó.

De mit ad a táncosnak mindez: a téma, a zene, a kifejezés lehetősége? „A művészet eszköz, hogy egyensúlyba jussunk a környezettel (...) csodát tesz, hiszen úgy távolodik el a realitástól, hogy magasabb szinten visszavezet hozzá (...) kompromisszumot teremt az örömelev és a valóságelv között (...) egyetemes viselkedésforma, amelynek során az emberek jól érzik magukat (...) nemcsak a vágyteljesítés eszköze, hanem új jelentéseket hoz létre, szimbólumalkotással (...) áramlat élményt idéznek elő (...) A művészet teremtette szuverén zóna nagy erőt ad az elhithetőségnek, ami a képzeleti anyag felszabadulásával jár (...) utat tud nyitni olyan kognitív és érzelmi erőforrásoknak, amelyeket az ember egyébként kevésbé vagy egyáltalán nem tudna kiaknázni.”⁴

Freud, a pszichoanalízis atyja is már hangsúlyozta az ösztönélet szerepét, mely kisgyermek (és bizonyos patológiák) esetén olyan nagy hatással bír az egyén drive-jai és így viselkedéses megnyilvánulásai vonatkozásában. A mindennapok terhe alatt felgyülemlett energiákat azonban életünk előrehaladtával, a szocializációval, az ennek során elsajátított keretek, normák – értékek – szabályok által megtanuljuk elfogadni, s identifikálva azokat végül is külső kontroll hiányában is valljuk. A Szuperego pedig erkölcsi felügyeletet gyakorol mindezek felett, melynek törekvéseit az Id ellenében az Ego hivatott egyensúlyban tartani. „A tényleges mozgás mindig térhez és időhöz kötötten jelenik meg, szembeállít a valósággal, a gravitáció következményeivel, a mozgásképességekkel, a mozgástudással (...) alapja az értelmi fejlődésnek.”⁵

A terápiás térben végzett konkrét mozgás és szimbolikus, képzeletbeli mozgás oda-vissza hatva egymásra generál megismerést és kogníciót. Különböző kutatásokkal igazolták, hogy a magas szenzoros teljesítményt igénylő tevékenységekben a mentális tréning hatása fokozott, míg a mozgás-domináns tevékenységeknél ez enyhébb következményekkel bír. Ezen jelenség hasonló az imagináció során aktív agyterületek és valós észlelés élmény által magasabb arousalt mutató lokalizációk összecsengéséhez.

Miként a táncos is felszabadul egy-egy szerepben kifejezve aktuális, avagy elfojtott érzéseit (és talán eszerint lehetne azt mondani, hogy kit mennyire/mennyiben talált meg egy-egy szerep az adott életszakaszában), úgy a gyermek, mint növendék is a képzelet és projektált anyaga által képes feldolgozni élményeit, kiadni magából a megfogalmazhatatlant, megmutatni „belső képét”, elvezetni az olyan frusztráló, szorongást okozó és sokszor a deprivált helyzetből agresszív kitörést mutató élményeket.

Míg kellemes, a határokat kítágító és a továbblépéshez erőt adó, pozitív élményeink könnyen elfogadhatóak – mi több: elvártak – a körülvevő világ, társadalom által, úgy negatív, stressz-zavaros élményvilágunk már kevésbé kifejezhető, avagy ambivalenciával fogadott makro-, de sokszor mikro-környezetünk által is. Kultúránk a nyugati individualista felfogás és keleti kollektivitás világában valamiféle átmenetet képez, ami nehezíti a hovatartozás megválasztásának, s így a kifejezés – önkifejezés mikéntjének meghatározását is.

Kétségbeesetten próbálunk megfelelni, majd máskor kitörni. Interperszonális kapcsolatainkban eltávolodtunk egymástól, hiányzik az összetartozás, a hagyományos támogatórendszerek el-sorvadtak.

A társművészetek, a tánc, s az ezeket felkaroló intézmények is küzdenek a létjogosultságért, hogy az újabb generációk számára továbbhadassanak valamit, ami az érzelmi intelligencia fejlesztése mellett a fiatalok megküzdőképessége szempontjából is egy olyan mintát kínál, mely a művészetek projektáló felületén keresztül kínál „átolási” lehetőséget a krízisben lévő számára, miáltal megkönnyebbülhet, feloldódhat, s egészségét megőrizheti folyamatos kihívásokat kínáló világunkban.

⁴ Halász, 2006. 194-196.

⁵ Göbel, 2006. 8.



Egészség-magatartás, gyermeki halálkép, elmúlás és gyász

Az ember egészségmagatartása elsősorban az egészségügyi kultúra, a nevelés és az oktatás fényében alakul ki. Ahhoz, hogy a gyermekben az egészségvédő magatartás habitussá, szokássá váljon, azt minél korábban kell megalapozni, kialakítani. „A szervezet az egészség fenntartása szempontjából hasznos körülményeket keresi.”⁶ Ezt nevezzük nem tudatos egészségmagatartásnak, mely által egészséges útra terelhető a betegségekre való hajlam. A gyermek elképzelése szerint – miként azt az átlagember is fogalmazná – az egészség valami olyan dolog, amiről akkor beszélünk, ha nem áll fenn betegség állapot az adott személynél, tehát jól érzi magát. Az egészség ezen szembevető princípiumain túl kevesen említenek egyéb tényezőket lásd: testi – szellemi – lelki komponensek, holisztikus szemléletmód.

„Az egyén a természet és társadalmi környezetével folytatott átfogó és aktív összeütközések eredményeként talál rá az őt gátoló és segítő feltételekre: az életfeltételekre (...) az egészség.. az élet különböző szakaszaiban más és más és erőteljesen függ az életkörülményektől és a környezeti kultúrától.”⁷

Az egészség dinamikus fogalom, mely az életre koncentrálna, s a természeti- és társadalmi környezetbe integrált egyént multidimenzionálisan tekinti. Antonovsky szalutogenetikus modelljén az embereket a korai halál és jóllét egyenesén, mint kontinuumon helyezi el a fejleszthetőség állandó lehetőségét szem előtt tartva, s kulcsfogalmát: a koherenciaérzetet az általános, tartós, dinamikus bizalomérzést hangsúlyozza.

A problémák megértésében a gyerekek nagy segítségére van óvodáskorban a mese, illetve sokáig a játék, melyet igen korán kezd meg. A halál tudata az egyéni lét végességének belátását jelenti. Az egészséges gyermek haláltudata fokozatosan alakul ki. A 3-5 éves gyermek esetlegesen, az 5-9 évesek még nem véglegesként tekintik azt. 8-9 évesen már kikerülhetetlen, törvényszerű biológiai folyamatként képzelik el a halált. A halálról és születésről a gyermek önmagát és a világot kérdezi, mely utóbbi gyakran elhárítja a kérdést. Ahogy a gyermek nő, játékaiban öl, temet, meghal, feltámad, hiszen gondolkodásában csak idővel válik visszafordíthatatlanná, véglegessé a halál. A gyermek a realitást keresve már igazi halottat akar látni. A bomlás a végső realitás, mellyel a legnehezebb szembeülni. A gyermek először a testbeszéd, majd a képek, s végül a szimbólumok nyelvvel ismerkedik meg. A régi rítusok, kollektív viselkedési programok a krízishelyzetek áthidalását szolgálták.

Ha egészséges gyermeket nevelünk, hagyjuk a természet részeként tekinteni a halált anélkül, hogy elidegenítenénk a mindannyiunkkal elkerülhetetlent, s beteg kisgyermek esetén is először saját viszonyunkat kell tisztáznunk a kérdésben, különben saját félelmünket megérzi, meglátja szemünkben az, aki pont megnyugtatásra vár.

A krízis görög eredetű szó, döntés, fordulat jelentéssel bír a magyar nyelvben. Ilyenkor az egyén pszichológiai egyensúlya felborul, s a válsághelyzet speciális képességek, készségek életre hívását követeli meg a probléma elhárítására, melyet az egyén aktuálisan sem megoldani, sem pedig elkerülni nem tud. A jól megoldott problémahelyzetet kreatív krízisnek nevezzük, melynek során személyiségünk is fejlődik.⁸

Az emberi életút fejlődéstörténetének szakaszelméletei közül Erikson pszichoszociális elmélete szemléletesen kíséri végig a születéstől életünk végső pillanatáig. Az egyes életszakaszok mind-mind valamilyen megoldandó feladatot hordoznak magukban, ellentétes erők kölcsönhatásával övezve. A nagy fordulatok magukban is krízisek, hiszen a normál fejlődést jelentő továbblépéshez a korábbi szakasz megoldása válik szükségessé, míg életünk végén immár megnyugvással juthatunk el az integrációhoz és a halállal való szembenézés képességéhez.

⁶ Kulcsár, 1998. 35.

⁷ Benkó, 1999. 14.

⁸ Pilling, 2003.

A halálfélelmet pedig mi neveljük utódainkba, miként azt velünk is tették. Talán a gyermekek tudnak valami olyat – maguktól –, amit a felnőttek már elfelejtettek ebben a nagyon konszolidált, érzelmeiket ki nem mutató, deperszonalizált világban, így nekik még mások az értékhangsúlyaik. Azután, a vég felé közeledve kinek-kinek megadatik, hogy újra lásson, miként a súlyos balesetből, krónikus betegségből felépült betegek is gyógyulásukat követően jellemzően új minőségben, korábbi életüket átértékelve, az interperszonális kapcsolatokat immár felértékelve, helyükre téve folytatják életüket.⁹

„A XX-XXI. század a halál százada (...) de maga a haláltéma, mint pszichológiai történet, mint spirituális élmény tabuvá vált. Ezekkel párhuzamosan viszont rohamosan fejlődik a haláltudomány, a tanatológia.”¹⁰ A különböző történelmi koroknak és civilizációknak megvolt a maga halál- és gyászritusa, a mai kor embere azonban nem tud mit kezdeni a kérdéssel, tanácstalanul áll vele szemben. A félelem a kimondhatatlantól, az ismeretlentől meggátolhatja a mások és potenciális saját halálról való gondolkodást. Pedig, ha szembe tudnánk nézni vele, úgy az életet is értékesebbnek élhetnénk meg.¹¹ Keleten viszont a halált a keretek kitérítésének tartják.¹² „A régi rítusok elsősorban a fájdalom átélését, kifejezését szolgálják.”¹³ „Nem gondolkodhatunk az életéről, ha nem vesszük figyelembe a halál tényét. Mindez fordítva is igaz: a halál fényében az élet kérdései is előtűnnek.”¹⁴ „A halál a személyiség záróköve.”¹⁵

Elszenvedett veszteségeink, s a gyászmunka segítségével békélhetünk meg a történetekkel, s terelhetjük életünket ismét az eredeti útra. Fázisai Spiegel¹⁶ a következőképpen határozta meg:

1. Sokk, mikor még úm. nem jut be a hír.
2. Kontrollált szakasz, mely a temetéssel zárul le.
3. Regresszív fázis, mely a depresszió tüneteit és izolációt mutat.
4. Adaptív időszak, mikor az egyén újra nyit a külvilág felé.

A gyász szükséges folyamat a patológiás folyamatok megelőzésére, mely azonban – mint láttuk – a régmúltban a több generáció együttélése és előbb hagyományok révén könnyebben volt feldolgozható, mint manapság. Az ambivalens, feltörő érzések és társuló büntudat szörnyű teherként nehezdednek az ittmaradóra, a felborult értékrend és életvitel új rendszer felépítését teszik szükségessé, melyhez kulcsfontosságú, hogy az elhunytal kapcsolatos pozitív és negatív érzelmek helyükre kerüljenek (jó és rossz oldalaival együtt), tehát torzításmentesen.

Több tanítványom mellett éltem meg közeli családtagjuk elvesztését követően a bennük szunynyadó, máskor pedig feltörő érzelmek hullámzó viharát, kinek-kinek a maga személyisége és az elhunytal való kapcsolata nyomán. A fiatalok leginkább csendesek voltak, ugyanakkor a táncban dinamikusabbak, erősebben összpontosítottabbak, mint korábban valaha. Mintha csak a bennük felgyülemlett energiát, feszültséget adták volna ki valamiféle megszelídített formában testük plaszticitása által, s a mozdulatok nyelvén énekelve, illetve táncolva el. A szublimáció olyan elhárító mechanizmus, mely az egyén személyiségének, élettapasztalatainak és teherbíró képességének függvényében előlve az energiafelhasználás egy olyan szociálisan elfogadott formáját kínálja, mely a külvilág által is elfogadott tárgyra irányulva kerül kifejeződésre pl. egy műalkotás, avagy táncmű alakjában. De miként lehetne erre megtanítani a fiatalokat, különös fókuszba helyezve a veszteségek feldolgozására irányuló segítségnyújtást, s mindezt táncos formában kínálni? Erre kíván módszertani ajánlást nyújtani a következő rész.

⁹ Polcz, 2000.

¹⁰ Polcz, 2005. 105.

¹¹ Reoch, 2000.

¹² Airaudi, 2002.

¹³ Polcz, 2005. 26.

¹⁴ Pilling, 1999. IV. 1.

¹⁵ Hárđi, 1998. 102.

¹⁶ Yorik Spiegel: gyászfeldolgozás mechanizmusával foglalkozó szakember, aki annak 4 fázisát különítette el.



Módszertani ajánlás

Egy korábbi kutatásom során – a Williams Életkészségek Programjának felhasználásával – a következő témaköröket láttam serdülők számára feldolgozásra kívánatosnak készségfejlesztő program keretében, melyekből alább kettő kapcsán táncos feldolgozási lehetőséget kínálok majd a gyász témához kötve.

1. Önismeret: gondolati- és érzelmi felismerés, tudatosulás
2. Negatív gondolatok átformálása, hangsúly-áttétel
3. Problémalátás, megfogalmazás, elemzés
4. Célkitűzés, eszköztár, lehetőségek és nehézségek/ korlátok áttekintése, döntéshozatal
5. Feszültség levezető technikák, relaxáció
6. Hatékonyság- önérvényesítés
7. Prioritások megfogalmazása
8. Empátia- társsegítés

Az alábbi két, veszteségélmény-, illetve gyászfeldolgozást segítő óravázlatok a fenti modulok közül az ötödikhez kapcsolódóan kerültek eltervezésre.

Veszteségélmény I. – Improvizációs óra

- Zenehallgatás – Albinoni: Adagio
- Filmvetítés korukbeli fiatalokról, akik rövidebb jelenetben éppen édesanyjukat gyászolják apjuk oldalán (a részlet nem tartalmaz szöveget, így a metakommunikáció erejével és a látott környezet nyomán válik mintegy tapinthatóvá a történet).
- Érzések megosztása a látottak nyomán: „Akiel kapcsolatot szeretnél teremteni, tedd meg, ha egyedül érzed jobban magad, aszerint cselekedj, de mindezt szavak nélkül!” Ezáltal nonverbalitás indul meg, empátiakészség formálódik. Segítséget adni – kapni – elfogadni, mint az egészséges személyiség egyik fontos jellemzője jelenik meg.
- Rövid beszélgetés a bennünket elérhető veszteségek lehetséges formáiról és a kiemelt értékek keltette érzésekről.
- A szomorúság kifejezése a látott filmhez kapcsolódóan és a mozdulatok sokszínűségén keresztül; szabadon választható, hogy egyéni – páros – csoportos feldolgozást választanak a résztvevők, ill. mindez előre nem meghatározott, képlékeny formában valósul meg.
- Filmvetítés folytatása, melyben a gyászoló fiatalok (a táncos növendékekhez hasonló korú lány és fiú szereplő) egyike helyét nem találva magányosan kesereg, ill. másik játszik társaival, mintha semmi se történt volna.
- „Nektek milyen volt, amikor egyedül, avagy párban – csoportban éltétek meg a tragédia keltette gyász, fájdalom érzését? Fejezd ki ezt egy mozdulat/ póz/ avagy hang által kísérvé, de egyéni formában!”
- Csoportmunka; vezető is kerül kijelölésre a 2 csoportnál, akiket szabad szerveződés nyomán hagyunk kialakulni. „A szemközti párok kezdeményezzenek valamilyen gesztust, avagy kombinációt társuk felé, melyről úgy érzik, hogy most jól esne partnerüknek, segítenék őt vele!”
- Ha volt olyan, aki az előző gyakorlatban nem fogadott el segítséget: „Álljatok két sorba, ahol köztetek, mint egy utcán fog végighaladni az imént magára maradt társatok! Az a többiek feladata, hogy úm. győzzék meg őt arról, hogy mellette állnak, vele éreznek, s készek tenni érte, ha ő is nyitott rá.” Itt verbális és nonverbális elemek is használhatóak.



(Itt fontosnak tartom a feladat értékeléséhez megjegyezni, hogy:

1. Konkrétan segítséget nyújtani csak olyannak lehet, aki képes azt elfogadni. Hiába látjuk, hogy valakinek szüksége lenne rá, addig nem megsegíthető, míg maga ezt nem érzi, illetve kéri. A segítőnek a kliens szükségleteihez kell igazodni, kísérni őt vö. Rogers, humanisztikus pszichológus nonverbális, kliensközpontú, a pozitív, feltétel nélküli elfogadásra építő terapeuta – kliens, segítő – segített viszonylatában jegyzett kertész – virág hasonlata.
2. Az, hogy mennyire megsegítendő a másik, erősen függ attól, hogy a gyász mely szakaszában van, s mennyi ideje tart az nála. Akihez jobban kötődünk, nehezebben engedjük el, miként a váratlan haláleset is nehezebben feldolgozandó. Midőn a segítő az ittmaradót támogatja, az új életvitel és értékrend kialakításánál figyelembe kell vennie annak életkorát, hiszen míg egy idősebb esetén már „hátrafelé húz a batyu”, úgy egy fiatalabb gyászolót még inkább lehet a jövő felé orientálni, noha a verem mélyéről ő még csak sokára fog kilátni..)

– „Tegyük fel, hogy a filmbeli testvérpár egyik tagja, bár direkt mód nem kér segítséget, de bizonyos jelzéseket tesz testvére felé, hogy ő valamit tehetne érte. Üljetek körbe!” Középre beteszünk egy széket, ahová a segítségkérő testvért helyezzük, akit Julinak nevezünk el. „Mikor Juli testvére, Sanyi (a fiú kapja ezt a nevet) hazaér, az átlatok megformált helyzetben találja hűgát. Aki úgy érzi, valamilyen nonverbális jelet észlelt Julitól, próbáljon bekapcsolódni az ő áramlásába!”

A gyakorlat több „Julival” is kipróbálható/ kipróbálandó.

- Beszélgetés: „Számotokra mi jelent nagyobb vigaszt a bajban, ha szavakkal, vagy ha nonverbálisan, érintésekkel közelítenek hozzátok? (Ennél a korosztálynál az érintés eleve fokozott hangsúllyal bír, noha testvérek között ez az empátia kifejezésében lesz segítség.)
- „Most képzeljétek el, hogy Juli és Sanyi kerti sétára mennek, s a medence szélénél leülve beszélgetni kezdenek. Egy évvel korábban még anyukájukkal együtt fürdőztek ott, míg apukájuk a kerti grillel foglalatoskodott. Milyen változások álltak be azóta a gyerekek életében? Idézzük fel az elmúlt évet ilyen szemszögből!”
- „Rajzoljátok le közösen, hogy milyen lesz a gyerekek élete a következőkben!” Itt a fiatalokat 3-4 fős munkacsoportokra osztva kérjük a feladatmegoldásra.
- „Írj egy levelet Sanyi/ Juliként, melyben a gyerekek elbúcsúznak édesanyjuktól, s melyben leírják, miként alakult az életük, hogyan éreznek, mióta ő már nincsen velük!” Amikor ezzel elkészültek a növendékek: „Építsünk középen egy olyan oltárt, ahol középen egy gyertya áll, s az elkészült leveleket az az előtti kis tálcán gyűjtjük. Az átlatok majdan eltáncolt kombináció fejezze ki a kezdeti, korai gyász fázisában megélt/ elképzelt érzéseidet, majd a támasz megjelését követő, gyógyulás felé vívó érzelmeidet! Improvizációd végén engedd el fájó emlékeid, s a levelet tedd a kis tálcára. Amikor mindenki eltáncolta individuálisan megélt világát, közösen fűjjük el a gyertyát és elégetjük/ iratmegsemmisítővel oldjuk fel a leveleket az elengedés szimbólumaként.”
- (Ha valakinek elhunyt szerette jutott volna a foglalkozás közben eszébe, úgy ezen szertartással segítjük az ő búcsúját, eddig elakadt elengedését.)
- Az óra értékelése; „Alakítsunk egy kört, majd egymás kezét megfogva hunyjuk le pár perc-re a szemünket! (Közben lágy, megnyugtató zene hallatszik.) Amikor szólok, nyissátok ki a szemeteket és elköszönésképpen öleljétek meg egymást!”

A fenti óra gyakorlatai – ilyen formában – már régóta együtt dolgozó, illetve táncban jártas (alapfokú művészetoktatás továbbképzős, improvizációt tanuló) növendékeinél kivitelezhetőek. Egyébként kisebb mélységig, illetve több verbalitást kölcsönözve neki alkalmazható a tervezet.



A foglalkozás fennálló veszteségélmény, elengedési probléma esetén és empátiás – társsegítő készségfejlesztés gyanánt egyaránt alkalmazható.

A módszer mintát nyújt elkövetkező potenciális gyászfolyamat alkalmával cooping-technikák¹⁷ alkalmazásához, illetve optimális lezárás – elengedéshez.

Veszteségélmény II. – Improvizációs óra

– Zenehallgatás – Vivaldi: Négy évszak; Ősz

Mit fejez ki a zene? (elmúlás)

– „A mai alkalommal az ember életkörét vizsgáljuk meg, melyben három elemet tekintünk meg majd közelebről. A kis cédulákon – melyek hamarosan kiosztásra kerülnek – egy –egy elnevezés áll. Formáljátok meg ezek szobrát, amilyennek azt ti elképzeltétek, ahogyan megéltétek!” (kötődés – elválás – gyász)

– Az alkotott szobrok megmutatása. „Mi állhatott a cetlin?” – szól a kérdés a többiekhez, majd következik a szobrok és így az azt alkotó szereplők megszólalása. A feladat végén árulják el a csoportok a pontos instrukciót, kifejezni kívánt érzést.

– „Vajon milyen tényezők segítik vagy éppen hátráltatják az önnön elmúlás folyamatát?” (életkor befolyása, elvégzendő feladatok - tervek, felelősség mások iránt, más beteg a családban, leélt élet milyensége, kereksege)

– Dramatikus elemmel gazdagított feladat: három csoportot alkotunk.

1. Kis papírt kapnak, ami üres.

2. Kis papírt kapnak, melyen a következő áll: „Kati társatokat Erzszi elragadja, így tovább nem szerepelhet veletek a feladatban, elhagyják a termet.

3. Kis papírt kapnak, amin ezen utasítás áll: „Erzszi ragadja magával Katit, majd közös táncuk hevében jussanak ki a teremből, s míg nem szólítjuk őket, ne jöjjenek vissza.

Feladatmegoldás, majd kört alkotva az egyes csoportok szereplői elmondják, hogy hogyan érezték magukat a feladatban.

Ezután a kiküldött két főt, Erzsit és Katit, is behívjuk, ők is megosztják érzéseiket a többiekkel. Tanári összegzés táblára jegyzett pár szóval tisztázza a következőt: „Szerintetek a hozzátartozók számára mikor dolgozható fel könnyebben a gyász?”

1. Ha valakit váratlanul ér a veszteség?

2. Ha hosszas lefolyású betegség, illetve előre tudható/ várható előzményeket követően történik meg a másik elvesztése?

(Krónikus állapot esetén, mert úgy több idő van felkészülni az elmúlásra, végső elkészítésre.)

– Dramatikus elemmel gazdagított feladat: három csoportot alkotunk ismét.

1. Valakit párjául választ a kettes csoportból

2. Valakinek a párja az egyes csoportból

(Jó, ha kölcsönös választás eredményeként alakulnak a párok.)

3. „Elrablók”, akik azt a feladatot kapják, hogy a fenti pár egyik tagját „valahogy” ragadják el társuktól. A módot: hirtelen, avagy hosszabb táncos improvizációt követően teszik-e, maguk választhatják meg.

„Mi a könnyebb az elmenő szempontjából?”

(Akárcsak a korábbi feladatrészben, itt is az elmúlásra való felkészülési idő segíti a lelki seb gyógyulását.)

¹⁷ Cooping technikák: megküzdési módok, melyek problémahelyzetben aktivizálódnak. Két alapvető formája ismert érelemközpontú- és problémaközpontú cooping.



– „Alkossunk egy kört! Tekintsük a kezemben levő fonalgombolyagot az élet fonálának! Milyen állomásai vannak születésünktől fogva életünknek, mikor, megközelítően hány évesen mit csinál az ember, ami az adott életkorra jellemző? Akinek a gombolyagot dobom, próbálja meg táncban, improvizáció – akár hangadással (de nem beszéddel) kísértén – kifejezni ezen jellemzőket, életérzéseket az életpályán haladva!”

1. Megszületik – csecsemőkor; 0-1 év: sír, kiszolgáltatottságában segítségre szorul.

2. Kisgyermekkor; 2-3 év: szobatiszta lesz, első egyénibb megnyilvánulások.

3. Óvodáskor; 3-5 év: beszélni kezd, kezdeményez és tanul.

4. Iskoláskor; 5-11 év: teljesítményt kell nyújtania, magasabb szintű elvárásokkal találkozik, ural dolgokat (kompetencia).

5. Serdülőkor; 12-20 év: másodlagos nemi jelleg kialakulása, újszerű érzelmi kötődések (a másik nem iránti érdeklődés kerül az előtérbe).

6. Ifjúkor; 21-25 év: intimitás és elkötelezettség, tartós kapcsolat keresése.

7. Felnőttkor; 26-60 év: aktív – alkot, utódnemzés, -nevelés, gondoskodás, gyerekek fészekelhagyása.

8. Időskor; 61 évtől: életpálya szerinti önértékelés és szemlélet, már ő szorul gondoskodásra.

Egy - egy szakaszt több szereplő is életre kelthet, de a sorrendet megtartjuk. A szakaszokon való végighaladást követően szóbeli összegzés következik pár kulcsszó táblára történő feljegyzésével.

– „Most 8 tanulót kérnék szerepre az iménti korszakolás szerint!” (eriksoni pszichoszociális szakaszok, iménti feladatrész)¹⁸ „Kérek továbbá néhány táncost (pl. három fő), akik egy – egy akadályt jelentenek majd, akivel az adott életkort megszemélyesítő hősünk – akit nevezünk a könnyebb kezelhetőség okán Julinak – meg kell küzdiön!”

A nyolc szakaszt megszemélyesítő táncos Juli, különböző életkorokban. A leküzdendő problémát jelentő táncosok közül két fő pozitív, egy fő enyhén negatív, míg további egy fő halálos fenyegetés cetlit kap, mely szerint az iménti „Julikat” meg kell környékezniük. Instrukciót annyit kapnak, hogy egyszerre maximum 2 fő gyakorolhat hatást az aktuális Julira, a sorrend tetszőleges.

A feladatot több szereposztásban is megismételhetjük, hiszen mindenki más személyiség, másként hatnak egymásra az interperszonális kapcsolatokban, s ugyanazon dolog, hatás is összességében eltérően hat valakire.

A gyakorlat végén az élmények megosztásra kerülnek (ki hogyan élte meg az adott életkorban szerepét, őt ért hatást, megszólalnak a különféle hatást gyakorolt táncos szereplők is.) Ezt követően pedig a problémával való megküzdési mintákat lehet megosztani egymással a növendékeknek.

– Most gondoljátok el azt az egy dolgot, amire a legbüszkébbek vagytok az életben! Melyik társaddal osztanád meg a legszívesebben ezen értéket? Táncban mutasd meg neki, ő pedig próbáljon bekapcsolódni, ha az számára is elfogadható érzést, értéket képvisel! Miután mindketten „adatok” valamit a párotoknak, beszéljétek meg, ki mit kapott – adott, s ez milyen érzésekkel töltötte el!” (Az időskor érintettség. Az eriksoni modell is táplálkozik abból, hogy ilyenkor a nagyszülők továbbadhatják mindazon tudást, amit egy élet során felhalmoztak, mely erőt ad számukra, s megóv a kétségbeeséstől, mint destruktív állapottól.)

¹⁸ Erik Erikson: fejlődéslelektan szempontjából pszichoszociális szakaszolás elmélete jelentős; nyolc időperiódust ölel fel, melyek egy – egy megoldandó konfliktust hozdoznak, s mindben van egy támogatóerő, mely segíti a megoldást.



- Köralakítás: az előző feladat saját élményeinek csoportos megosztása.
- Szabad improvizáció: „Milyen érzésekkel mész most haza?” Néhány mozdulattal kell a táncosoknak kifejezni lelkületüket a foglalkozás zárásaként.
- Értékelés – visszajelzés.

Záró gondolatok

A művészetpszichológia a művészeti alkotások létrehozása és észlelése során lezajló pszichés folyamatokkal foglalkozik, a művészetterápia pedig a különböző művészeti ágak (zene, képzőművészet, tánc) alkalmazását jelenti a foglalkozás- és pszichoterápiák folyamán, mely alkalmas a megformált produktumokról való beszélgetés keretében az elmélyülésre, a tudattalan tartalmak megnyitására (melyek projektálódtak) és verbális megfogalmazására. Azon problémáink, melyeket meg tudunk fogalmazni, már valamelyest kezelhetőbbekké is válnak, mintegy megszelídülnek. Belső – külső erőforrásokra bukkanhatunk, gétek szakadhatnak át, miáltal energiákat mobilizálhatunk a megoldás érdekében.

Ha valakit valamitől megfosztanak, depriválttá lesz, úgy az frusztrációt, szorongást vált ki belőle, mely gyakran tör fel agresszív viselkedéses megnyilvánulásokban, mely mind mások, mind auto-mód irányulhat.

A mai kor embere nincs kellőképpen felkészítve a mindennapok, különösképpen a különböző krízishelyzetek kezelésére. A hagyományos iskolarendszer rengeteg lexikális ismerettel terheli meg a fiatalokat, ugyanakkor az egészséges fejlődést támogató kompetenciák nem kerülnek kidolgozásra, alkalmazható tudáshoz nem jutnak az újabb generáció tagjai.

A művészetoktatás mind szűkösebb állami támogatást élvez, ami pedig még frekventáltan tudná támogatni olyan képességek és készségek kialakítását, melyek alapvetőek lennének az egészséges, harmonikus személyiségfejlődéshez.

A sok más hiányosság mellett a mindannyiunk számára kikerülhetetlen veszteségek kezelésének mikéntje is teljesen háttérbe szorult, a többgenerációs családok, mint minta feloldódtak. „Az emocionális veszteség, csakúgy, mint a fizikai veszteség vagy irritáció, sejtszinten is érzékelődik és olyan választ mozgósít, amely patológiás.”¹⁹ A pszichoneuro – immunológiai modell is jegyzi, hogy a traumatikus események olyan változásokat indukálnak az agyban, mely később súlyos stresszreakciókat, illetve stresszavarokat kelt életre. Ezen válaszok hátterében neurotranszmitterek és hormonok állnak.

A kiváltott hatás vonatkozásában jelentőséggel bírnak még az egyén jellemző személyiségvonásai, gyermekkori élmények, támogatórendszerek hatása és természetesen a trauma súlyossága. Sajnálatos tény, hogy a támogatórendszerek is nagymértékben elapadnak. Az agyban lezajló pszichoneuroimmunológiai változások csökkentik az immunrendszer kiegyensúlyozott működését, melyet immár a homeosztatisztikus helyzetből kibillentve könnyebben elérnek az egyes megbetegedések.

A tánc már mozgásos jellegénél fogva is az egészséget támogatja, a szervezet fiziológiai állapotának optimális szinten tartását segíti és rendszeres élvezete olyan betegségektől óv meg, mint pl. keringési rendellenességek, mozgásszervi problémák. A csoport mint társas támogató közeg, melybe az egyén integrálódott szintén az egyén védelmét szolgálja, hogy tartozik egy adott közösséghez, ahol őt elfogadják, egy közösen kialakított érték- és normarendszerhez alkalmazkodva gyakorolhatja énhatékonyosságát, önérvényesítését, próbálgathatja ifjúként az interperszonális kapcsolatok,

alkalmazkodás – együttműködés – konfliktuskezelés hatékony módjait, a tagok beleszólásával és összehangolt véleményével kialakított keretek között szabadon, mégis biztonságban létezhet.

Végezetül pedig különös hangsúlyt nyer a művészetoktatásban az érzelmi intelligencia, esztétikai- és szociális kompetenciák fejlesztésének lehetősége, mely az adott korosztály, csoport szükségletei, igényei nyomán – és a tananyaghoz igazított közegben – meghatározott tematika szerint, tudatosan felépítve kísérletet tehet a más területeken hiányosságokat mutató, ám nélkülözhetetlen kompetencterületek kialakítására, fejlesztésére. Nagy feladat hárul az iskolákra és pedagógusokra, sokszor nagyon nehéz a mikrokörnyezet és tágabb környezet deficitjeit kompenzálni, de törekednünk kell rá.

A halál, mely tabu a kor embere számára nem olyan téma, amiről „illene beszélni”, avagy szokás lenne. Kerüljük, de előbb – utóbb mindannyiunkat mégis utolér az árny, mely freudi halálösztonként (thanatosz) nehezedik életünkre. Ha természetes zárását életünknek el tudjuk fogadni, azáltal földi létünk is értékesebb, strukturáltabb, tudatosabb lehet. Fontos, hogy megéljük a pillanatot (flow – élmény, Csíkszentmihályi²⁰ által bevezetett fogalom), tudjunk örülni, sírni, kötődni és elengedni. Ehhez pedig nagyon fontos az érzelmek megélése, felvállalása, miként autonómiánk és felelősségvállalásunk is a korszerű, biopszichoszociális modellt valló egészségfejlesztők perspektívájából a korábbi, inkább medicinális jellegű hozzáállással szemben. (A régi megközelítés a már fennálló problémára, betegségre reagált, míg a korszerű modell a primer prevencióra helyezi a hangsúlyt.)

A tanulmányomban bemutatott és kiemelt veszteségélmény (gyász, halál) téma feldolgozását segítő improvizációs óratartalmak hiánypótló jelleggel kívánnak segítséget nyújtani a serdülők, mint célcsoport számára az általuk ismert formanyelv alkalmazása, gyakorlása által a gyász, mint krízis állapot elfogadására, feldolgozására, s az élet melletti döntés és helyzetrealizálás meghozatalára. A keretprogram (a nyolc nagy modul) további elemekkel bővíthető, alakítható a csoporttagok szükségletei alapján.

Programomat ajánlom a tanatológiában jártas, táncal foglalkozó, s az egészségfejlesztést szívügyként kezelő, kreatív és empatikus kollégák számára a nehéz élethelyzettel való megküzdésre való felkészítés vonatkozásában önismeret – fejlesztő program kiegészítéseként.

Irodalomjegyzék

Airaudi

2002 Oberito Airaudi: *Az életen túl. A halál jelensége, hogyan értsük meg félelem nélkül.* Pécs, Alexandra, 2002.

Benkő

1999 Benkő Zsuzsanna: *Tanszéktörténet – Társadalomtudományi Tanszékek – Alkalmazott Egészségtudományi Tanszék.* In: *Szegedi Tanárképző Főiskola 1873-1998.* Szerk.: Pitrik József. Szeged, Hungaria, 1999. 13-17.

Göbel

2006 Göbel Orsolya: *Mozgás a képzelet szárnyán. Stresszcsökkentő, önértéknövelő, integrációt elősegítő fantáziajátékok óvodások számára.* Budapest, L'Harmattan, 2006.

¹⁹ Kulcsár, 1998. 55.

²⁰ Csíkszentmihályi Mihály híres könyve, mely később folytatásra is talált a Flow, az áramlat.

**Mâle**

1986 Emile Mâle: *Religious Art in France. The Late Middle Ages; A Study of Medieval Iconography and Its Sources*. Princeton, Princeton University Press, 1986.

Meiss

1951 Millard Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, Princeton University Press, 1951.

Meuvret

1946 Jean Meuvret: Les crises de subsistance et la démographie de la France d'Ancien Régime. In: *Population*, (1946) 1. sz. 643-650.

Perrenoud

1975 Alfred Perrenoud: L'inégalité sociale devant la mort a Genève au XVIIème siècle. In: *Population*, (1975) november, 211-243.

Rose- Marmot

1981 Geoffrey Rose - Michael Marmot: Social class and coronary heart disease. In: *British Heart Journal* (1981) 1. sz. 13-19.

Rosenfeld

1954 Helmut Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*. Cologne, Böhlau, 1954.

Schellekens

1989 Jona Schellekens: Mortality and socio-economic status in two eighteenth-century Dutch villages. In: *Population Studies*, (1989) 3. sz. 391-404.

Schultz

1991 Helga Schultz: Social differences in mortality in the eighteenth century; an analysis of Berlin church registers. In: *International Review of Social History*, (1991) 2. sz. 232-248.

Schuster

1992 *Das Bild vom Tod. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf*. Szerk.: Eva Schuster. Recklinghausen, Aurel Bongers. 1992.

Townsend-Davidson-Whitehead

1988 Peter Townsend - Nick Davidson- Margaret Whitehead: *Inequalities in Health (the Black Report and the Health Divide)*. Harmondworth, Penguin, 1988.

Werner

1975 Joseph Werner: Im Sterben gleich; die revolutionäre Melodie des mittelalterlichen Totentanzes. In: *Das Münster*, (1975) 189-190.

Wrigley -Schofield

1981 Wrigley E. A. - Roger Schofield: *The Population History of Britain 1541-1871: Reconstruction*. London, Edward Arnold, 1981.



Kővágó Zsuzsa

Petit mort – Mozart és Kylian

...küzdenek ők,
így ölik meg ők, a jó szeretők
egymásban, egymáson át, a halált!
(Illyés Gyula: A halál halála)

A la rocaille galantériája mögött rejlő infernális mélységet, az ember magányát, a megfoghatatlan és elérhetetlen utáni vágyát talán senki nem tudta Mozartnál tökéletesebben megfogalmazni. Ha muzsikáját hallgatjuk az apollói fenség mögött is érzékeljük a fortyogó dionüszoszi drámát. „Mozart adakozó fejedelmi virág, melynek gyökere a legmélyebb fájdalom szakadékába nyúlt, ... Minden szépség mögött ott lappang a halál, az ő virágszépsége mögött is ott lappangott.”¹ Szépség és fájdalom, élet és halál kettőssége sejlik fel a nagy piano concertokban, kamaraművekben, szimfóniákban, színpadi művekben, dalokban.

Carpe diem, mondták a rómaiak. Az élet legszebb pillanatai mögött mindig ott van a halál, az elmúlás. A kérlelhetetlen idő minden másodperccel közelebb hozza érkezését. A homokóra szemeinek pergése, az órainga lengése figyelmeztet. Nincs lovag kard nélkül, tartja a régi mondás. Ám a kard nem csak dísz, nemesi kellék, hanem halálosztó végzetes műretek. Kardok billegnek az erős férfiujjakon. Erőtéljes suhintással mágikus kört rajzolnak a szinte mezítelen testek körül, amelyek a gyilkos szerszámmal játszadozás után a halkán felcsendülő fájdalmas melódiára szinte egyesülnek végzetükkel. A dallam nem ígér vigaszt, csak várakozó, tovatűnő szépséget. Mégis válasz jön, halkán messziről a vonósok visszhangozzák a zongorahangokat, s e kiszélesedő melódia, mint a partot ért tenger hullámsík át a színpadon, s visszahúzódása után csoportosan is magányos leányalakok állnak előttünk. Mozart A-dúr zongoraversenyének Adagio tétele körbefonja a színpadot, szinte úgy érezzük, hogy a tánc és a melódia egyszerre, ott a szemünk előtt születik. A mozdulat concertál a dallammal, az apró emberi találkozások, az érintésben, összekapaszkodásban és elválásban rejlő drámák muzsikálnak. Felsejlik a rokokó mélyen rejtőzködő frivolitása a fűgyszerkesztésre komponált diszkrét párserékben, de felsejlik az a gátlástalan libertinizmus is, amelyet oly kegyetlen módon ír le Laclos a Veszedelmes viszonyokban.

Egy újabb, immáron fénylő fehér hullám takarja el a szélesen ívelő mozdulatsorokat. Fekete marionett dámák. Elegánsan siklanak át a színpadon, gyönyörű vállak, karok, de a karok mozgása szögletes, mintha bábokat látnánk. A C-dúr zongoraverseny Andante tétele elegáns világba visz, amelyben még magányosabb, kiszolgáltatottabb a szív.

Kettős, amelyben a hím erős és kemény, emel, szinte feltárja a női testet, irányít mozdulatot, érzelmeket, elvárja, majd eltűri a megadást, hogy azután kimért hidegséggel kilépjen a kettősből.

¹ Szabolcsi, 1968. 281.



Szenvedély, amelyben mindkét fél egyet akar, minden mozdulatuk egymásnak szól, a férfi és a nő tánca csak együtt alkot egészet, szinte egy gömbbe zártak véljük együttlétüket. Az idő figyelmeztet, a szelíden megemelt nő összekulcsolt lába az óra ingamozgását idézi, lejárt a szerelem, nincs tovább.

Áradó ifjúság. Álmodó kergető férfi, széles, nyitott mozdulatokkal táncoló nő, aki elfogadja a gyönyört. De ez a beleegyezés valaminek a halálát is jelenti. A vágy, ha beteljesült, már nem lesz álmom, hanem vége valaminek. Már csak vérszínű marionettek úsznak elénk, a többi néma csend...

A zenét és táncot nem lehet igazán szavakkal elmondani. Le lehet írni szakkifejezéseket, el lehet mondani asszociációkat, vélelmeket, csak egyet nem lehet, a mű költőiségét visszaadni. Kyliannak ez költőhöz méltón sikerült. A zeneművek lelkét transzponálta látható varázslattá. Prága és Mozart e koreográfiában ismét úgy találkozott, mint annak idején a Don Giovanni bemutatóján.

Irodalomjegyzék

Szabolcsi

1968 Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest, Zeneműkiadó, 1968.



Péntek Marianna

Halál-motívum a Nap szerettei táncelőadásban

(Markó Iván: Nap szerettei)

Carl Orff 1937-ben komponálta a Carmina Burana versgyűjtemény-kódex verseire,¹ napjainkra az egyik legnépszerűbb, legnagyobb karriert befutott oratóriumművét, melyet Frankfurtban mutattak be. A zeneszerző elképzelése szerint tánc, színpadi játék kísérte a zenét, műfaji megjelölése szerint: Profán dalok énekesekre és énekkara, hangszerek és vetített képek kíséretében.

1979-ban az Állami Balettintézet végzős hallgatói keresték fel Markó Ivánt, a Béjart-balett vezető táncosát. A diploma megszerzése után együtt akartak társulatot szervezni, melyet az éppen akkor nyíló győri színház be is fogadott. A táncosok a világ tíz legjobb táncosa közé választott művészt kérték fel koreográfusnak és együttes-vezetőnek. A frissen alakult társulat első bemutatója a koncertvizsga volt 1979 júliusában volt az Állami Operaházban. A Nap szerettei című előadás hatalmas sikert aratott a nézők és kritikusok előtt. 2005-ben az előadás visszakért arra a színpadra, melyről elindult, ismét bemutatta az Operaház a darabot. Sikert aratott a mű előbb a Győri Balett, majd a Magyar Fesztivál Balett bemutatásában.

Egy ősi hiedelem elevenedik meg előttünk a színpadon, miszerint az emberek az Nap és Föld szerelméből születtek, a Földanya köpönyegéből bújtak ki. A vallások előtti korokban is azt hitték az emberek, hogy a világ hármas tagoltságú: ég-föld-pokol/alvilág. A kereszténység is ezt a tagolást őrizte meg, Markó Iván koreográfiájában is ezt láthatjuk viszont. Megjelenik a szerető, gondoskodó anya képe, aki lágy, finom mozdulatokkal ad életet az embernek. Megjelenik a másik „teremtő” is a színpadon hatalmas, vörös színű nap képében, mely uralja a teret, megkerülhetetlen és minden előtt zajlik. A táncosok először egy testként mozognak, különböző térformákat hoznak létre, de mindig összekapaszkodva, összefonódva. Újabb egység páronként jön létre, mikor egy férfi és egy nő újabb értelemben vett egy testet alkot. A harmónia jellemezi az élet e szakaszát, melyet a Földanya hozott létre.

A Napapa egyedül jelenik meg a színpadon, tánca erőteljes, domináns és uralkodó, megbabonázza az emberpárokat, akik el akarják őt érni. Az ünnep, a vidámság az ő nyomán jelenik meg az új életben.

Végül egy pár marad a színpadon, akik között eddig ismeretlen érzelmek ébrednek, megtörténik az első bizalmas fizikai kontaktus, megjelenik a gyengeség. Az apa nyomán azonban nem csak ezek az érzelmek ébrednek, hanem az irigység, figyelés, pletyka ártó szándéka is megjelenik a csoportban. Ugyanúgy, ahogy a dominancia kivívása, uralkodás, erőfitogtatás is megjelenik az öt táncos előadásában, akik közül végül egy kiemelkedik, elnyeri a vezető szerepet. Tánca a Napapa határozott, uralkodó mozdulataihoz hasonlatos.

A lányok megjelenése sem enyhíti a kialakult hangulatot, velük egy két táborot alkotó, harcszerű, ellenkező vad táncot táncolnak a viszály hangulatát keltve. Az anya és az apa megjelenésével a

¹ Ezt a XIII. századi versgyűjtemény-kódexet a bajorországi Benediktbeuren kolostorában találták meg. A verseket vándor-diákok és szerzetesek írták latin, alnémet és ófrancia nyelven, világi témában. E vágánsdaloknál érzékeljük a latin költészet a ritmikus és rimes verseléshez.



szerepet, a finomság is feltűnik a párok viszonyában. Ez minősíthető a haláltáncnak a darabban, mivel itt a Halál a Napapa. A közös, erotikus felhangú tánc utána az apa elhagyja az anyát és az embereket (a hátsó falon is egy fekete függöny takarja el a vöröslő napkorongot), megjelenik utána a sötétség, szürkéség, hideg színek lesznek uralkodóak, kiessé válik a korábban meleg narancsszínben úszó színpad, az emberek összegörnyednek, nem teljes értékűek ezután. Eluralkodik a káosz, remek koreográfiai megoldással a Földanya egy örvénybe kerül, melyet táncosok alkotnak. Az embereken kiütözik a düh, a harag, az örület kezdő jelei. A változást az anya erősödése hozza, aki ismét életet lehel a párokba, akik között –először a darab folyamán– meghittség, bizalom, egység jelenik meg. Visszatér a meleg szín a Földre és együtt lélegezve egyként élnek tovább.

A darab sajátossága az a középkori halálhiedelmekkel szemben, illetve a haláltáncsal szemben, hogy valós értelemben vett halál nem következik be, hanem az emberek túlélnek a pusztítást. A negatív tulajdonságok a Nap hatására jelennek meg. Nagymértékben különbözik a nő és férfi személyisége, az életet adó és elvevő hatalmak a pogány hiedelemvilág alapjait képezik. Az anya képe klasszikus erényekkel rendelkező nőalak, aki gyermekeként szereti az embereket és kétszer is életet, ill. reményt ad nekik a darab során.

Markó Iván a darab során végigvezeti a nézőt a középkori élet és halál körül lengő miszticizmus, ill. a pogány természetközeli, korai teremtéstörténetén.



P. Vas János

Adalékok két lakodalmi tánc-pantomim történeti háttéréhez

(„Bene Vendel tánca” és „Savanyó-játék”)

Pesovár Ernő emlékének

Táncfolklorisztikai szakirodalmunkban a dramatikus táncokkal foglalkozó dolgozatok és összefoglalások szinte mindegyike említi a nyugat-dunántúli „Bene Vendel tánca”-t és a „Savanyó-játék”-ot, a zalai lakodalmak pantomímikus játékeit. Ezen említések általában közvetve vagy közvetlenül Pesovár Ernő leírásán alapulnak, amelyet a Táncudományi Értesítőben tett közzé 1969-ben „Két táncpantomím. Bene Vendel tánca és Savanyó játék” című tanulmányában.¹ Ezeket a szokás-táncokat nagyjából azonos előfordulási területükön kívül összeköti az is, hogy mindkettő egykori halotti táncokkal kapcsolatba hozható elemeket tartalmaz és mindkettő valóban élt személyek, 19. századi betyárok nevéhez, illetve a nevükkel énekelt dalhoz kapcsolódik.

A „Bene Vendel tánca” ismertebb és a „Savanyó-játék”-nál jóval nagyobb területen, Vas, Zala és Veszprém megyék területén megtalálható volt a legutóbbi időkig. Magam is találkoztam vele 1977-ben a Veszprém-megyei Zalaszántón. Az általam ismert változatokra egyöntetűen érvényes Pesovár Ernő alább következő leírása az idézett tanulmányból. A játékot mindig lakodalomban, éjfél, vagyis az új pár távozása után mutatták be.

„A férfi leült a szoba közepén elhelyezett székre, lábait előre nyújtotta, keze alétan lógott, hátát a szék támlájának támasztotta. Míg a zenekar parlando-rubato előadásban játszotta a dallamot, fejét ernyedten ejtette előre-hátra, jobbra-balra a zene ütemére. A nő ezalatt lassan körüljárta, körül táncolta és az egyik kezében lévő zsebkendővel legyezte, törölgette az ’ájuldozó’ férfi arcát. Amint a zene frissre fordult, a férfi felpattant a székről, derékon kapta a nőt és két-három dallam terjedelemben jobbra-balra forgatta. A frisset ismét felváltotta a lassú, a férfi visszaült a székre és még kétszer-háromszor megismételték ezt a lassú és gyors részre tagozódó jelenetet.”²

A „Bene Vendel tánca” a leírásból is láthatóan nem rendelkezik bonyolult „dramaturgiával”. A játék recens, nyilván másodlagos magyarázata szerint a férfi tulajdonképpen azt tette, hogy nagyon részeg, ezért legyezgeti a nőt. Pesovár Ernő tanulmánya meggyőző számban közöl történeti párhuzamokat, amelyek valószínűsítik, hogy ez a játék eredetileg „halotti” színezetű volt, alapvető motívuma a halott, vagyis a halottat megszemélyesítő szereplő jelképes feltámasztása és a vele való táncolás lehetett.

Az elnevezés („Bene Vendel tánca”) eredete valószínűleg a tánc kíséretként alkalmazott dallam közismert szövegének köszönhető:

„Bene Vendel tizenhat szél gatyája
Megakadt a cserfa-csalit ágába
Cserfa-csalit ereszd el a gatyámat
Hadd öleljem meg a kedves babámat”

(Zalaszántó, Veszprém megye, 1977. gy. P. Vas János)

¹ Pesovár, 1968.

² Pesovár, 1968. 93-94.



A dalban említett betyárnak a tánc „cselekményéhez” tulajdonképpen nincs köze, nem úgy, mint a „Savanyó-játék” esetében, amint majd látni fogjuk.

„A ghimesi és gácsi gr. Forgách család iratai” részét képezik a Sümegi Darnay Múzeum történeti iratgyűjteményének a Veszprém Megyei Levéltárban.³ 1868-ban gróf Forgách Móric csendőrezredest királyi biztossá nevezték ki a Vas, Zala és Somogy megyékben elszaporodott rablók kiirtásának feladatával, mint a hírhedt Ráday Gedeont ugyanebben az időben a Délalföldre. A családi irattárban a „rabló-kiirtási” ügy kapcsán feltűnik egy bizonyos Bene Vendel neve. Amennyire kivehető, ő a nevezetes Juhász András betyártársa volt, de elárulta pajtását és - nem tudni, önként vagy kényszer hatására - vezetőként részt vett az utána folytatott hajszában. Ez a történelmi adat azonban természetesen nem bizonyítja, hogy ez a Bene Vendel azonos lett volna a táncjáték névadójával. A Bene családnév nem számít különlegesnek, a Vendel keresztnév pedig gyakori volt a dunántúli katolikus pástornép körében, lévén Szent Vendel a patrónusuk.

A „Savanyó-játék” sokkal kevesebb helyről (Mikekarácsonyfa, Náprádfa, Nova),⁴ de szintén Zalából ismert, éppen úgy, mint a „Bene Vendel tánca” legtöbb változata. Ezt is lakodalmakban adták elő a jelenlévők szórakoztatására a tánc szünetében, éjfél után. Pesovár Ernő idézett tanulmányában a következőképpen írta le.

„Lakodalomban játszik ezt is és két férfi a szereplője: Bogyai és a Betyár. Sajátos jelmeze a betyárnak van: árvalányhajás kalap, a vállára terített női szoknya [...] és derekán kötény. A játék szöveg nélkül, pantomímikus mozgással, majd táncsal elevenedik meg. [...] Menete a következő:

Bogyai kisszéken ül egy konyhaszék előtt, azon a játékhoz szükséges kellékei: pénz, papír, cezuza, egy üveg bor és pohár. Tölt magának a borból, pénzt számlálja, jegyzeteket készít, iszik. A háttérben megjelenik a betyár, óvatos léptekkel Bogyai mögé megy, a feje felett áthajolva megnézi, hogy mit csinál. Felemeli kést tartó jobb kezét, és jobbról-balról keresi az alkalmas helyzetet Bogyai leszúrására. Felfigyel a borra, leteszi a bal kezében levő kisbaltát, az áldozat mögé guggolva elveszi a poharat, kiissza, majd visszateszi a konyhaszékre. Bogyai továbbra is számításaiba merül. A betyár ismét felemelkedik, megtalálja a döfésre alkalmas helyzetet, bal karjával átöleli Bogyai vállát, a jobb kezében levő késsel leszúrja, és óvatosan hátra dönti a földre. Letérdel áldozata mellé, meghallgatja, hogy dobog-e még a szíve. A konyhaszékhez megy, elteszi a pénzt, iszik a borból, majd Bogyai mellé térdel és késsel, kisbaltával „levágja” a végtagjait, szétdobva azokat, aminek eredményeként szétvetett lábbal és kitárt karral fekszik Bogyai a földön. Felhasítja a hasát és széles mozdulattal kihúzza az előre odagyömöszölt kendőt.

Ezután az élénkebb zenére táncot jár a halott felett a betyár, mégpedig széttárt karjai, lábai és feje felett ropja kanasztánc-szerűen. Befejezésül felöleli áldozatát a földről és összefogódzva, párosan járják.”⁵

Pesovár Ernő ezután elemzi a táncpantomím összetevőit, halottas jellegét, illetve a „disznóölő tánc”-cal⁶ mutatózó összefüggéseket.

E cikk témája a játék történelmi háttere, hiszen a „Savanyó-játék” esetében valóban megtörtént esemény folklorisztikus „leképezésének” lehetünk tanúi, nem pedig egyszerűen az általános betyár zsáner-alak megjelenésével van dolgunk, mint más dramatikus játékokban, pl. a farsangi alakoskodások során. A leírás alapján látható, hogy a „közönség” mindenféle verbális közlés nélkül is tudta, „miről van szó”, tehát a játék nem igényelt különösebb magyarázatot.

„A Savanyó”, másként Savanyú Jóska (a periratokban hol ifjabb Savanyó József, hol pedig

³ VML (Veszprém Megyei Levéltár) XV. 3. a (Gyűjtemények, a sümegi Darnay Múzeum történelmi iratgyűjteménye, a ghimesi és gácsi gr. Forgách családra vonatkozó iratok). A „rablókiirtási ügy” az iratanyag 19924. számtól kezdődő része, főleg Juhász András és Oroszlán Pali betyárok vonatkozásában érdekes.

⁴ Pesovár, 1978. 57.

⁵ Pesovár, 1968. 100-101.

⁶ Seemayer, 1935.



ifjabb Savanyú József) „az utolsó bakonyi betyár” volt, legalábbis az utolsó azok közül, akik országos hírnévre tettek szert. 1841-ben vagy 1842-ben született Izsákfán, de Iszkázon nőtt fel. Betyárkodása 1877-ben kezdődött és végül 1884-ben fogták el. 1886-ban életfogytiglani börtönre ítélték, 1906-ban kegyelemmel szabadult, de elfogyott lábai gyógyíthatatlan volta miatt hamarosan agyonlőtte magát. Sírja a tótvázsonyi temető egykori árkában, a jelenlegi katolikus sírkert területén található.⁷

A „Savanyó-játék” leghíresebb rablásával, helyesebben rablási kísérletével áll kapcsolatban, amelyről ballada is keletkezett. Valószínűleg az erről a „sztori”-ról kialakult szájhagyomány, esetleg ponyva alapján született a táncpantomím.

1881 nyarán Savanyú Józsi tudomására jutott, hogy Háczy Kálmán, csabrendeki (Zala megye) földbirtokos házánál nagyobb összeg, az akkori viszonyok között egész vagyon van készpénzben. A Savanyú elleni büntető per 1886. július 9-én kelt ítéletének szövege szerint:

„[...] a nevezett vádlottak ifj. Savanyó József vezetése alatt rablási szándékkal előre megállapított tervszerűen 1881 évi augusztus hó 31-én este Csabrendeken Háczy Kálmán földbirtokos udvarára behatoltak és miután a kijelölt állásait elfoglalták ifj. Savanyó József és Bálint József a kastélyba mentek, ahol az étterem ajtaját kinyitván, megtöltött fegyvereiket azon fenyegetéssel szegezték Vidas Ilka házfelügyelőnőre, hogy 'Senki meg ne mozduljon, mert életével játszik!'. Azonban a rablók látva azt, hogy az üvegajtóval ellátott szomszéd sötét szobából Bogyai Antal az étterembe lépett, de a rablókat meglátva a sötét szobába visszaugrott, úgy látva azt is, hogy a szomszéd sötét szobában még többen is vannak és kijönni is szándékoznak, azon félelemből, nehogy a szomszéd szobából lelövetessenek, anélkül, hogy rablási szándékukat végrehajtották volna, a lakásból gyorsan távoztak. Eközben történt, hogy Bogyay Antal menekülés céljából, amint az ablakon kiugrott, az ablak mellett álló Németh Káplár József rabló által meglövetett, melynek következtében a vizsgálati iratok mellett levő orvosi [...] lelet és tanúsítása szerint nemsokára meghalt.”⁸

Pesovár Ernő tanulmányában a játék „Bogyai”-ként említett szereplőjét Bogyay Vincével azonosítja, akit Gönczi Ferenc említ a „Somogyi betyárvilág” című monográfiájában.⁹ Ez „a Bogyai” egy, a betyárok üldözésére szervezett szabadcsapat vezetője volt, de a Savanyú-féle 1881-es rablótámadásnál jóval korábban, 1868-ban, és nem Zalában, hanem Somogyban működött, ahol Savanyú tudomásunk szerint sohasem járt. Így nem lehet azonos a táncjátékban szereplő áldozattal. Őt, Vincét egyébként saját katonái sebesítették meg tévedésből a rablók üldözése közben és további sorsát nem ismerjük. A Bogyai család nagy kiterjedésű lehetett. 1883-ban újabb Bogyai, ezúttal egy István keresztnévű megfenyegetett birtokos kért katonai védelmet a Savanyú-banda ellen.¹⁰ A mi hősrünk, Bogyai Antal, a sümegi járás egykori szolgabírája, korának meglehetősen ismert személyisége volt.¹¹

Az áldozat közismert és előkelő volta felkelthette az egyszerű nép érdeklődését, különösen az a tragikomikus motívum, hogy félelmében kiugrott az ablakon és lelöveteése utáni hamarosan bekövetkezett halála előtti utolsó szavai a korabeli sajtó szerint a következők voltak: „Gyerekek, ne bántsatok!”¹²

A táncjáték forrásai között szerepelhetett az a, jobb híján, balladának nevezhető epikus ének, amely a környéken, Zala, Vas és Veszprém határvidékén még a 20. század végén is élt az idős emlékezetében. Vargyas Lajos ballada-rendszerében ez a 112. számú típus. Címe: „A földesúr kiugrott az ablakon”.¹³ A fellelhető változatok egy része Tóth „Patkó” Pista egy, a Vas megyei Sitkén történt rablásáról szól, amelyet 1861-ben követett el Nagy Sándor földbirtokos kárára. Ez

⁷ P. Vas, 2008., P. Vas, 2009a

⁸ Az ifjabb Savanyú József ellen kelt ítélet. 1886. július 9-én. Indokok: Zalai Megyei Levéltár (ZL), IV. 1675/1886. (Megyei Törvényhatóságok iratai, Süle Sándor, kertai iskola-igazgató által készített, megyei pecséttel hitelesített másolat.)

⁹ Gönczi, 1944. 205.

¹⁰ Lásd: a Keszthely folyóirat 1883. október 7-i számában.

¹¹ P. Vas, 1979.

¹² Lásd: A Veszprém, a Keszthely és a Vas megyei Közlöny 1881. szeptember 4-i számaiban.

¹³ Vargyas, 1976. II. 690-692.



a szöveg már nyilván közismert volt a környéken a húsz évvel későbbi, csabrendeki eset idején. A két altípus csattanója és összekötő eleme a megijedt uraság kiugrása az ablakon.¹⁴

A Savanyúhoz kapcsolódó legteljesebb szöveg éppen Csabrendekről került elő. Sajnos ebből éppen az a közismert vándorversszak hiányzik, amely gyakran megjelenik a népdalokban önálló közhely-stróféként és más betyárok nevéhez is kapcsolódhat (pl. a Bene Vendel táncánál Bene Vendeléhez). Más ballada-változatokban azonban ez is előfordul. Ez az a Bakony-vidéken általánosan ismert szöveg, amelyet a Savanyó-játékhoz is énekelni szoktak.

„A Savanyú tizenhat szél gatyája
megakadt a rózsabokor ágába
Rózsabokor ereszd el a gatyámat
Ha úré vagy ha paraszté leváglak”
(Közismert)

A csabrendeki változat szövege a következő:

„Fekete föld fehér felhő tornyosul
Káplár Józsi régen Csabrendeken van
Összeszedte mind a kilenc pajtását
Úgy nézte meg Háczy Kálmán kastélyát

Háczy Kálmán éppen akkor vacsorált
A Savanyó benyitá az ajtaját
Ezüst kanál arany pohár ragyogott
A Bogyai az ablakon kiugrott

A Bogyai aztat nem is gondolta
Káplár Józsi lesz majd az ő gyilkosa
Szerdán este jó bort ivott kedvére
Pénteken már vitték a temetőbe

Szépen szólnak a rendeki harangok
Nem is tudják hogy ki az ő halottjuk
Háczy tudja a Bogyai a halott
Háczy Kálmán kiskertjében hervadott”
(Csabrendek)¹⁵

Talán véletlen, de a büntény valóban szerdai napon történt.

Irodalomjegyzék

Levéltári források:

VML XV. 3.a: Veszprém Megyei Levéltár, Gyűjtemények, a sümegi Darnay Múzeum történelmi iratgyűjteménye, a ghymesi és gácsi gr. Forgách családra vonatkozó iratok.

¹⁴ P. Vas, 2009b

¹⁵ Zákonyi, 1976.



ZML IV. 1675/1886.: Zalai Megyei Levéltár, Megyei Törvényhatóságok iratai, Süle Sándor, kertai iskola-igazgató által készített, megyei pecséttel hitelesített másolat.

Szakirodalom:

Gönczi

1944 Gönczi Ferenc: *A somogyi betyárvilág*. Kaposvár, Új-Somogy, 1944.

Pesovár

1968 Pesovár Ernő: Két táncpantomím. Bene Vendel tánca és Savanyó játéka. In: *Táncművészeti Értesítő*, (1968) 1. szám, 93-100.

Pesovár

1978 Pesovár Ernő: Tánckutatás és táncmagyomány Zala megyében. In: *Tánckutatás és táncmagyomány a Dél-Dunántúlon*. Szerk.: Bodai József. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1978.

P. Vas

1979 P. Vas János: *Történelem és magyomány a nyugat-dunántúli betyárvilágban*. (szakdolgozat, ELTE BTK, 1979.)

P. Vas

2008 P. Vas János: Savanyú Józsi. Történelem és magyomány a bakonyi betyárvilágban. In: *folkMAGazin*, (2008) 6. sz. 38-40.

P. Vas

2009a P. Vas János: Savanyú Józsi. Történelem és magyomány a bakonyi betyárvilágban. In: *folkMAGazin*, (2009) 4. sz. 30-32.

P. Vas

2009b P. Vas János: A csabrendeki rablás és „balladája”. In: *folkMAGazin*, (2009) 1. sz. 37-39.

Seemayer

1935 Seemayer Vilmos: Adatok népi táncaink ismeretéhez. In: *Ethnographia*, (1935) 1-4. sz. 105-116.

Vargyas

1976 Vargyas Lajos: *A magyar népballada és Európa I-II*. Budapest, Zeneműkiadó, 1976.

Zákonyi

1976 *A Gyöngyösi csárda*. Szerk.: Zákonyi Ferenc. Keszthely, 1976.



Solti Csaba

A halál és a lányka



- elutasítás
- düh
- alkudozás
- depresszió
- belenyugvás

North darabjában ezeket a stádiumokat követhetjük végig. A mű elején nincs színen a lány. Embereket látunk, akik élik az életüket, de a halál mindvégig köztük van. Ameddig közvetlenül nem érinti meg őket, mindenki elfogadja a jelenlétét. (Érdekes: a „nemlétnék” léte van. A halál örökké él?) A halál maga se nem erőszakos, se nem durva. Csak van. A létét kell elfogadni. A lány színrelépésével kezdődik el a harc, amit a haldokló önmagával és a halállal vív. De a táncos hogyan éli át ezt a drámát? Mivel én átéltem, megpróbálok leírni, hogyan készültem a szerepre, miközben egy filozófiai kérdést is fel kellett dolgoznom.

Nagyon fiatalon – huszonnégy évesen – kaptam meg a Halál szerepét. Addig magam is csak mások előadásában láthattam a koreográfiát. Egy fiatal művész már a nézőtérrel ülvé is érzi, hogy együtt lüktet-e a színpaddal, vagy esetleg fenntartásai vannak a látottakkal. Legalábbis én így

A tánc ősidők óta a mozgást, az örömet, magát az életet jelenti az ember számára. Amennyiben elfogadjuk, hogy a halál az élet ellentéte, és az élettel lehetetlen összeegyeztetni, akkor jogos a kérdés, hogyan fejezhető ki a lét mozdulataival a nemléti mozdulatlansága.

Nem kis feladatot kap az a művész, akinek a halált kell táncban megjelenítenie. Robert North darabja nem is a halálról, hanem a haldoklásról és a lányról szól. A halálról, mint az ismeretlen-től való félelemről, a nemléttől való ősi iszonyról. Az idős embernek hosszú évekig van módja barátkozni az elmúlás gondolatával. Azonban ha valaki fiatalon kerül szembe a véggel, akkor egy kétségbeesett harc kezdődik el, melyből lehetetlen nyertesként kikerülni. Elisabeth Kübler-Ross, az Egyesült Államokban élő svájci pszichiáter volt az első, aki a haldoklás stádiumait elkülönítette. Megfogalmazása szerint a haldoklásban öt állomás különböztethető meg:

A fotókat Kanyó Béla készítette. Solti Csaba partnere Volf Katalin.



voltam, így vagyok ezzel. Tizenhét évesen elvesztettem az édesapámat, így fiatalon is sokat gondolkodtam a halálról. Azt mindenesetre – a haláltól függetlenül is – mindig éreztem, hogy egy táncos (és itt szándékosan nem a „művész” szót használom) őszinte érzelmeket közöl-e vagy sem. Véleményem szerint az „őszinte érzelmeket közölni” megegyezik az „őszinte érzelmeket kiváltani a nézőben” kifejezéssel. Ugyanis egy darab mondánivalója nem a színpadon, hanem a néző fejében, sőt a lelkében kap értelmet.

Mikor megkaptam a „nagy lehetőséget”, már három éve karszereplőként táncoltam a darabban. A Halál szerepében egy külföldi turnén léptem először színpadra, de természetesen itthon tanultam be a szerepet. Akkor nem volt lehetőség rá, hogy Robert North velünk, új szereplőkkel személyesen foglalkozzon. Még soha ilyen nehéz feladattal nem találkoztam. Feladaton most a fizikai teljesítményt értem, aminek egy élsportoló (értsd: táncos) ki van téve. Az tartotta bennem a lelket, hogy nálam idősebb táncosok is túléltek. (Érdekes, hogy a másik, fizikai értelemben vett „nagy halálom”, az Anna Karenina „Borzas halál” megformálása volt. Ezek szerint a színpadon a Halál mindig „meghal”?)

De a nagy fizikai küzdelem sosem ölte meg azt a hangulatot, amely minden előadáson körülvett bennünket. Egy furcsa aura. Egy olyan „buborék”, melyben a darab szereplői úgy mozognak, mint egy család, amelynek tagjai tudnak valamit. Valamit, amit a többiek nem. Ha valaki megfigyelte a több egyfelvonásos darabból álló balettestre készülöket, láthatta, hogy A halál és a lányka szereplői némán, a többiekétől elkülönülten melegítenek, mintha valami különleges ünnepi esemény közeledne. Így is volt. Alig vártuk, hogy felmenjen a függöny. Tudtuk, hogy játszunk. Az életet játsszuk. Sőt, a halált. Hat évig táncolhattam ezt a gyönyörű szerepet. Aztán az élet úgy hozta, hogy A halál és lánykát tíz évig nem tűzte műsorára a színház. Harmincnyolc éves voltam, amikor újra elővették. Igaz, már nem vigasztalt, hogy nálam idősebb kolléga is táncolta a Halált, de a kihívás és a nosztalgia, a vágy a minket körülvevő aura után rávett, hogy újra belevágjak a „nagyhalálba”.

Mikor elkezdtem próbálni, még nem is gondoltam, mennyivel nehezebb feladat vár rám. Ugyanis nem csak vissza kellett emlékezni arra, amit a balettmestertől és később Robert North-tól tanultam, (idő közben volt szerencsém a Mesterrel is személyesen próbálni), hanem –mint kiderült – a darab is folyamatosan változik, így az „aktuális” koreográfiát is meg kellett tanulnom. Nem volt könnyű. Apró mozdulatok, melyeket évekig ismételttem, majd magamba temettem, amelyek a zene hallatán maguktól bújnak elő a testemből, nem érvényesek többé. Meg kellett barátkoznom az új mozdulatokkal, az új instrukciókkal. Sebaj, addig élünk, míg újat tanulhatunk. (Szép mondat ez a Halál szájából.)

Végre eljött a NAGY NAP. Újra ott állok, ahová tizenhat éve állítottak. Mindig is kíváncsi voltam, hogy eljön-e valaha, vissza lehet-e hozni a „buborékot”. A mi kis „haláli” auránkat. Igen. Magától itt lebeg. Ugyanolyannak látom az est többi szereplőjét is. Melegítenek velünk. A balettestben ők is részt vesznek, de a „nagy misztériumban” nem. Megint úgy érzem, hogy csak mi tudjuk... Nem tudom pontosan, hogy mit, de csak mi. Sőt! Azt gondolom, amit a töb-





biek éreznek, az én magam vagyok. Azt meg nem tudhatja senki, hogy bennem mi megy végbe. Különleges érzés kerít hatalmába. Nem érzem magam Halálnak. Egyszerűen MINDENKINEK érzem magam. A függöny fölmege, és a testem határai kitágulnak. Beterítem a színpadot. Tánc közben fölülről látom önmagam, nem kritikai szemmel, pusztán a térben. Úgy érzem magam, mintha mindenütt egyszerre jelen lennék.

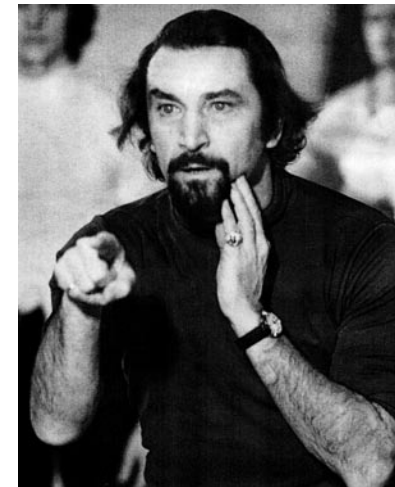
Aztán megjelenik a lány. Tudom, most már tényleg a Halálnak kellene éreznem magam, de nem így van. Kezdetét veszi az egyoldalú küzdelem, melyben csak a lány viaskodik. A Halál simogatja, ringatja, néha keményebben visszahúzza, de nem bántja. A Halálnak csak a létét kell tudomásul venni. Mikor a lány eljut a belenyugvás stádiumába, és feladja a küzdelmet, addigra minden mozdulatlanra dermed. Ez a pillanat pedig nem a meghalás, hanem a szeretet pillanata. Aztán a Halál maga felé fordítja a Lányt. Ez egy őszinte, intim helyzet, amelyben lelkiismeret-furdalás nélkül, egymás szemébe nézve beismerhetik a vágyat. Férfi és Nő. S ahogy a haldokló szenvedése az elutasításon, a dühön, az alkudozáson és a depresszióon keresztül vezet, úgy a belenyugvás már az elfogadás és a szeretet útja. Hogy táncoltam-e valaha a Halált? Igen, sokszor. Mégis soha. Az Életet táncoltam. Halál nélkül nem volna értéke az életnek. Még úgy sem, ha tudnánk, mikor jön el a vég. Remélem, az előadás után a néző úgy áll fel, hogy még inkább szereti az életet. Ha így van, akkor jól táncoltam el a Halál szerepét.



Szőnyi Nóra

Élet és halál a táncban

Visszapillantás



Maurice Béjart a modern balett egyik legkiválóbb egyénisége volt. Sokoldalú, nagy műveltségű művész, korszakalkotó, irányt mutató, egy új koreográfus nemzedéknek példamutató koreográfusa volt.

Béjart gyakran fogalmazta meg célkitűzését, mely szerint a balettnak elsősorban mai eszményeket, igényeket, egyéni és társadalmi érvényű kérdéseket és válaszokat, gyönyöröket, szenvedélyeket és ellentmondásokat kell kifejeznie. Balettjeit klasszikus alapokra építette, de táncosaitól megkövetelte a neoklasszikus irányzat, a modern és kortárs technikák magas szintű tudását is. Előadásaiban a koreográfia, a zene, a színpadi dekoráció modern elemei és nem utolsósorban az előadóművész együtt voltak fontosak.

„Koreográfiáim táncosaimé és a közönségé.

Tegyenek velük azt, amit jónak látnak.”

„Munkámat érzelmeim irányítják. Ha megtetszik egy téma, vagy megragad egy táncművész tehetsége, örömmel készítem el a koreográfiát.”

Talán ez a hitvallás tette olyan boldogítóvá, élménnyé Béjart műveinek eltáncolását. Nem venném a bátorságot, hogy értékeljem művészetét, de arról a pici szeletről, amit eltáncolhattam műveiből, boldogan elmondom saját érzéseimet.

Béjart számos alkotását ihlette az elmúlás, a halál gondolata. Ebben a témában egyik legszebb műve az „Ez lenne a halál?” című alkotás. 1975-ben mutatta be az Operaház Béjart két művét, melyet a magyar közönség még nem ismert. Richard Strauss „Négy utolsó énekére” készült koreográfiát az „Ez lenne a halál?,-t, és Gustav Mahler „Egy vándorlegény dalai”-ra komponált férfikettősét. Mindkettő dalsorozatra készült, mindkét dalsorozat az igen kései romantika lehetfinom, szívszorogató alkotása, és mindkettő témája a halál, az enyészet, az elkerülhetetlen, amibe bele kell törődni.

Mielőtt azonban rátérnék eredeti feladatomra az „Ez lenne a halál?” című mű felidezésére, engedtessek meg, hogy pár mondatot írjak egy másik Béjart műről, mely pályám egyik nagy élményszerepe volt (Webern: Öt tétel vonósnégyesre, Opus 5)

Nagyon fiatalon kaptam ezt a feladatot, akkor, amikor még keveset tudtam az életről, férfi-nő kapcsolatról, szerelemről – gyűlöletről, vonzásról – taszításról, harmóniáról és haragról, mely érzelmekről ez a duett szól. Előbb élhettem meg a színpadon ezeket az érzelmeket, mint a magánéletben. Ezt Béjart koreográfiájának, mozdulatainak, rezzenéseinek, a különleges fej, kar és csípő mozdulatainak köszönhettem. Nagy ajándék volt számomra ez a szerep.



Akkor még nem is reméltem, hogy lehetőségem lesz Béjart egy másik remekművében az „Ez lenne a halál?” – ban eltáncolni a „szerelmi halált”. A koreográfia Richard Strauss „Négy utolsó ének” című művére, dalciklusára készült. A zenét Hermann Hesse német származású svájci költő lírai verseire komponálta. Budapesten, az Operaházban Elizabeth Schwarzkopf gyönyörű tolmácsolásában hallhatta a közönség.

A zenét a megbékélt búcsúzás nemes pátosza jellemzi. A koreográfia követi a zene hangulatát, az elmúlással való megbékélést, az emlékezést, a bensőséges emelkedett hangulatot. A koreográfiában (mely neoklasszikus nyelvezeti alkotás), a csodálatos zene mellett a csöndnek is óriási szerepe és hatása van. A mozdulatok ritmusa, dinamikája határozza meg a koreográfia további lüktetését, folytatását, átvezetését a következő zenei részhez.

A koreográfia egy férfi életútjának szerelmi emlékképeit, kapcsolatait idézi fel négy nőalakkal. Egy-egy dal egy-egy szerelem bemutatása. A félénk, visszafogott első szerelem, a szárnyaló, lobbánékony, játékos szerelem, és az érett szenvedélyes szerelem. Mind egy-egy csodálatos pas de deux –vel bemutatva. A negyedik a „fehér lány” köztük mindig megjelenik, titokzatosan, akit a férfi mindig keres. Az igazi vágy az igazi elérhetetlen szerelem, mely csak a halál pillanatában teljesedik be. Igazi megnyugvás a vége, a beteljesülés pillanata és egyben a halál.

Csodálatos érzés volt táncolni. Lebegő, földfölötti és földöntúli, ugyanakkor nagyon emberi. Fiatalon talán nem is tudtam ezt megfogalmazni, de amikor lejöttem a színpadról igazi lelki és fizikai megtisztulást éreztem. Ezt kaptam Béjart-tól, és a táncból! Nagy adomány ez nekünk, táncosoknak. Talán ebből a közönség is megérez valamit.

Béjart műveinek korszerűsége továbbfejlesztette a balett közönség igényeit, megnövelte a balettművészet iránti érdeklődést és talán az ifjúság is ezért rajongott és rajong produkcióiért.



M. Béjart:
Ez lenne a halál?
(A képen Dózsa Imre, Pártai
Lilla és Szőnyi Nóra látható.)



Trencsényi László

Iskola és a tánc tanítás/tánc tanulás történelmi stációi

A Magyar Táncművészeti Főiskola tudományos szimpóziumot szervezett A hagyományos tánc-kultúra metamorfózisa a 20. században címmel. Ritka, de reményteli alkalom volt: táncos szakemberek, folkloristák, pedagógusok és neveléstörténészek cseréltek eszmét, különböző nemzedékek és különböző iskolák jeles képviselői. Csak szemezgetek az előkelő névsorból: Felföldi László, Ratkó Lujza, Mizerák Katalin, Pukánszky Béla, Németh András, Antal László, Fügedi János, Boreczky Ágnes, Fodor Antal – és ifjú tanítványaik nevei – jelzik: jelentős esemény volt a táncpedagógia örökségének, jelenének és jövőjének történetében.

Ebben a reflektív írásban a magam részéről azokhoz csatlakozom, akik változasként írják le, értelmezik a jelenségeket, s semmiképpen nem romlásként, akár a hagyományátadás területén is. Az már érdekes dolog, hogy milyen életmódbeli okok játszanak szerepet egyik vagy másik átörökítési mód érvényesülésében. Mint ahogy legalább annyira érdekes az is, hogy milyen összefüggések vezetnek valamilyen tradíció (kezdetben kevésbé, később inkább ideologikus) alkalmazási módjának őrzésére, még inkább „újraőrzésére” – „visszatartására”, ahogyan többen nevezik¹, „ápolására”, ahogyan szelídebben mondják.

A kötelező iskolázás, más szóval tömegiskolázás elveinek és gyakorlatának kibontakozása mindenestre kulcsfolyamatnak látszik (túl a gazdálkodási módok, a gazdálkodás törvényei diktálta életritmus, közösségi létformák változásain.)

Mi tagadás, az iskola entrée-ja nem volt tradícióbarát. Jellegzetes modernizációs folyamat része volt, nem csupán új tudások közvetítésének követelését diktálta fokról fokra a XVII. századtól napjainkig, de egyúttal a „rég” tudások (elsősorban az intézményesülő iskolán kívül hagyományozódó tudások) kritikájára építette ideológiáját.² Ugye, Tessedik hírneves, példaadó iskolája, a szarvasi „szorgalmatossági iskola” arra a vélekedésre épített – joggal –, hogy a korszerű, hatékony európai mezőgazdasághoz való felzárkózáshoz immár nem elég a családi munkamegosztásban gyakorolt kultúraátadás, az iskolában tanított új termelési kultúra apoteózisával együtt a „másik” kultúra illegitimmé nyilvánítása állt. Ideológiai váltásoknak, ideológiai kultúracsereket esetében még hevesebb az iskolán kívüli tudást jobb esetben fumigáló, rosszabb esetben üldöző ideológia – az „igrickek hamis beszédeinek” Anonymustól származó elítélésére is gondolhatunk. Ennek a modernizációs folyamatnak sok minden esett áldozatul az évszázadok során.

Új szükségletek jelenítették, jelenítik meg akkor, amikor valamilyen kulturális ideológia hagyományörzéseként jeleníti meg, követeli „vissza” az intézményes közvetítés világába.

A tánc – néhány udvari táncmestertől, majd a Ratkó Lujza előadásában emlegetett vándorló tánc tanárok esetét kivéve – nem izgatta az iskola világát. Nem volt „ideológiai” tétje, ha volt, a „kultúrharc” színtere nem az iskola volt. Legalábbis sokáig. (A „még azt mondják nem illik...” párviadala e téren nem az iskolában zajlott.)

¹ Én Petrás Anna iskolaalapító formulájából, a Guzsalyas című periodikából ismerem a fogalmat.

² Trencsényi, 2003., Trencsényi, 2007.



A „népiesség” megjelenése az iskola által legitimált kultúrában a XIX. század végén érzékelhetővé vált. Kiss Áron életműve jelképe ennek a mozgásnak.³ A magyarországi millenniumban megjelenő, az iskola világát is elérő folklorizmus-ideológiák elemzése fontos feladat, nem ezen korreferátum feladata. Annál is inkább, mert a tartalomban a tánc világa nem jelenik meg. Ezt az iskola még mindig sokáig gondolja akár elismert, de mindenképpen nélküle, rajta kívül közvetítendő, tán csodált kultúrőr-tartománynak.

Mint ezt sokan mondják, a XX. század eleji életreform-mozgalmak az igazi televénye a folklorizmus pedagógiai elismerésének. S az is tény, hogy ebben az újratertésben valamennyire, óvatosan megjelenik a tánc is.⁴

Hosszú az út a tánc iskolába való bevonulásáig. Máig érvényesen foglalta össze ezt az utat az – egyébként a Muharay Együttes táncosaként induló, Kaposi Edit törekvéseit folytató – táncpedagógus és táncfolklorista, Keszler Mária⁵.

A küzdelem a 70-es évek elején nyer kedvező fordulatot. Karczagi Éva és Salamon Ferencné kísérletei Foltin Jolán és Neuwirth Annamária menedzselése, pártfogása mellett szerveződnek publikus tananyagga, tantervvé⁶ S ennek bizony okai vannak.

Életreform ez is!⁷

Mondhatnám: Életreform II.

A magyarországi „nomád nemzedék” – ez a táncművész generáció Bodor Ferencről kölcsönzött öndefiníciója. A „Fiatalok Népművészeti Stúdiójának” története méltatásra vár. (Bodor Ferenc albuma meghatározó kordokumentum.) De világossá válik dokumentumaikból, hogy a '68-as történések (hippi mozgalom, diáklázadás, krízis Nyugaton és Keleten) kihívásaira adott válasz összefüggései közt keresendő az „újfolklorizmus” ezen hulláma, mely végülis „behozta” a hátán – meg nem állva a NAT-ig – a táncot, elsőként a magyar közoktatás történetében, mint kötelező műveltségi területet. Az a szellemi mozgalom, mely ebben az időben az akkori Népművelési Intézet környékén végbement, méltó volt a történelmi előzményekhez. A kodály-i örökség, a muharaysták, regöcskerkészek emléke, a NÉKOSZ hagyománya (közvetlenül az igazgató, Vitányi – és mások – személyében) új, alternatív tartalmat nyert ebben a gazdagon kibontakozó közösségben.) Az életreform-gondolat fogalmazódik meg az annak idején „betiltott” kiadványban, már címe is szemtelenül árulkodó, de a rendszerváltás oktatási miniszterévé váló egykori táncos, Andásfalvy Bertalan pedagógiai írásaiban is.⁸

A „klasszikus életreform” eléggé ugyan még nem elemzett sajátosságaihoz hasonlóan „kétfedelű” a „nomád nemzedék” névvel (ön)jellemzett közösségi mozgalom. Ha a jelenség egyik oldalát

³ A folklor és a folklorizmus megkülönböztetését, a folklorizmus/ok generációit Voigt Vilmos alapján értelmezem. Voigt, 1972.

⁴ Meghaladja ezen írás kereteit, hogy az Illyés Gyula versében megdicsőülő „Példamutató nagy ikerpár”, Bartók és Kodály egymással szorosan összefüggő esztétikai-művelődéspolitikai pedagógiai hitvallásának az életreform-élettervezésen és az életreform-ideológián kívül milyen más eszmeformációk voltak (az Illyés-hivatkozás egyébként utal e forrásokra.)

⁵ Keszler, 1987.

⁶ A 60-as évek végén jelentkező „úttörők” között más jeles néptáncpedagógusokat is emlegetnünk kell, így például a litéri Értl Pálné, a cigándi Nagy István (utóbbi fontos ténykönyveiről Kovács Henrik publikált értő recenziót), a parádi Somfai Tibornét és másokat.

⁷ A neveléstörténet mai hegemon diskurzusa ezzel a kifejezéssel magyarázza s írja le a XX. század elejének reformpedagógiai történéseit. Egy „kora-posztmodern” kivonulás, a nagytársadalmi folyamatoktól való elfordulás tükrésként. Németh András is, Pukánszky Béla is ebben az értelmezési keretben szólalt meg a konferencián (munkásságuk több darabja alkalmazza ezt a kategóriát). A magam részéről elfogadom ezt az értelmezési keretet, miközben nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy – mint ahogy a művészeti avantgard világában is ebben az időben – a (különböző színű) társadalmi forradalmak ideológiája is táplálta a pedagógiai reformok utópiáit, illetve a reformpedagógusok több esetben támogatták a (különböző kimenetelű) társadalmi forradalmi mozgalmakat. Eklatáns példánk a magyar pedológusok „együttjárása” a Tanácsköztársaság oktatáspolitikájával, vagy a 20-as évek (Lunacsarszkij-diktálta) kultúrpolitikája és iskolapolitikája. Előbbit a fehérterror fojtotta el, utóbbit a 30-as évek sztálini „thermidorja”.

⁸ Andásfalvy, 1977.



nézzük (mint ama „klasszikusét” is, ott lüktet a motívumok közt a nagy társadalmi-nemzeti kihívásokra adott mozgalmi (akár politikai) válasz – hiszen sokan értelmezik a neofolklorizmus új hullámának motívumait a létező szocializmus viszonyai közepette nem (vagy igen nehezen) érvényesíthető, a trianoni határokon túlmutató nemzeti integráció szándékának kulturális-mozgósító kifejezése. De legalább ilyen erősek azok a motívumok – szintén hasonlóan a „klasszikus” életreform-világjelenségeihez -, melyek az egyén, kisközösségeinek a társadalomból való kivonulását (a szecessziót) jelenítik meg, mint a kihívásokra adható, éppen a makropolitikai, nagytársadalmi szintű válaszok hiábavalóságába vetett hit eróziója (más szempontból „éretlensége”) miatt.

A nomád nemzedék tagjai felnőtte válna ma is ott vannak a folklorizmust vállaló iskolák világában. Néhány példa: Neuwirth Anna a Bihari Művészeti iskolában, a kézműves Székely Éva az Esély Szakiskolában a szövő Landgráf Kata a főtí Népművészeti Szakközépiskolában.

Megtisztelő számomra, hogy a hetvenes évek közepén a híressé vált, modell-értékű csillebérci úttörő népművészeti szaktáborozások során „felvonulási terepet” biztosíthattam számukra, s néhány dokumentumban cselekedeteik dokumentálását is elősegíthettem.

Más kérdés – hogy visszatérjek e jegyzet elejére -, hogy az ezredforduló iskolája más kihívásokat dajkált, így a tánciskolai tanításához is új életmód-, életforma-képeket rendelt. Új életreform szükségleteit. Ahogyan ez lenni szokott megőrizve-megszüntetve az előzmények relevanciáját.

Irodalomjegyzék

Andrásfalvy

1977 Andrásfalvy Bertalan: A népművészet helyes szemlélete. In: *Régi és új formák*. Szerk.: Zelnik József. Budapest, Magyar Helikon, 1977. 9-19.

Bodor-Albert

1981 *Nomád nemzedék. Nomadic generation. Ifjúsági népművészeti mozgalom a hetvenes években*. Szerk.: Bodor Ferenc – Albert Zsuzsanna. Budapest, Népművelési Intézet, 1981.

Foltin- Karczagi

é. n. Foltin Jolán - Karczagi Gyuláné - Neuwirth Annamária - Salamon Ferencné: *Játék és tánc az iskolában I-IV*. Budapest, Hagyományok Háza, é. n.

Keszler

1987 Keszler Mária: „Térséget nekünk is.” In: *Magyar Pedagógia*, (1987) 1. sz. 175-179.

Kiss

1891 Kiss Áron: *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. Budapest, 1891.

Kovács

2009 Kovács Henrik: *Gyermektáncközvetlen*. Nagy István könyve a cigándi Zemplén Gyermektánc-együttes négy évtizedes krónikájáról. In: *Iskolakultúra*, (2009) 5-6 sz. 151-152.

Niedermüller- Zelnik

1983 *Folklor és kulturális alternatívák*. Szerk.: Niedermüller Péter-Zelnik József. Budapest Népművelési Intézet, 1983.

**Pethő**

2009 Pethő Villő: *Az életreform és a zenei mozgalmak.* In: *Iskolakultúra*, (2009) 1-2. sz. 3-19.

Pukánszky

2005 Pukánszky Béla: Kodály Zoltán zenepedagógiája és az életreform. In: *Iskolakultúra*, (2005) 2. sz. 26-37.

Trencsényi-Papp

1981 *Kalandozások múltban és jövőben.* Szerk.: Trencsényi László – Papp György Művészeti táborok Csillebércen 1976-1980. Budapest, Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, 1981.

Trencsényi

2003 Trencsényi László: A műveltség rendszerszerűsége és az iskolai tantervek. In: *Tanítani*, (2003) 22-23. sz. 10-11.

Trencsényi

2007 Trencsényi László: Az iskola funkcióiról a nevelési intézmények 'történeti rendszertanában'. In: *Pedagógián innen és túl.* Szerk.: Kiss Éva. Veszprém-Pécs, Pannon Egyetem – Pécsi Tudományegyetem, 2007.

Voigt

1979 Voigt Vilmos: A művészeti neofolklorizmus fogalmáról. In: *A közvetítő: Egy irodalomtánár emlékezete.* Szerk.: Bálint Éva. Budapest, Tankönyvkiadó, 1979. 74-82.



Major Rita

Beszámoló a Centre National de la Danse és a Táncos Témákkal Foglalkozó Doktoranduszok Műhelye által rendezett konferenciáról



Az 1998-ban alapított Centre National de la Danse a Kulturális és Kommunikációs Minisztérium kezdeményezésére jött létre, azzal a céllal, hogy a táncművészetnek kulturális, tudományos, szolgáltató, pedagógiai műhely legyen Párizsban. A francia főváros észak-keleti részén, Pantin városrészben álló modern épületben – amely 2004-ben építészeti dívját is kapott – amatőröknek

és profiknak, táncosoknak, táncpedagógusoknak, koreográfusoknak egyaránt lehetőségük nyílik kurzusokra járni, workshop-okon vagy tudományos konferenciákon, módszertani eszmecsereken részt venni, kiállításokat és filmvetítéseket látogatni. Tekintélyes gyűjteménnyel rendelkező Médiatára nyilvános, szinte mindig tele van olvasókkal, akik akár az „utcáról” is betérhetnek újságot olvasni, filmeket nézni és természetesen kutatni is. A központ aktivitása példamutató szakmai együttműködés eredménye, tevékenységébe a francia táncélet minden területéről bekapcsolódnak a táncsal foglalkozó szakemberek. A központ honlapja /www.cnd.fr/ minden korszerű igényt kielégítve tájékoztatja az érdeklődőket a havi eseményekről.

A Táncos Témákkal foglalkozó Doktoranduszok Műhelye olyan hálózat, amelyet maguk a hallgatók hoztak létre 2007-ben, amikor a francia egyetemeken már // több mint 80 hallgató választott táncos témát doktori disszertációjához. A Nemzeti Táncközpont befogadta a műhelyt és rendszeresen ad otthont a hallgatók által megszervezett találkozónak, vitanapoknak, konferenciáknak. Az ilyen fajta önszerveződés és támogatás azért is nagyon fontos, mert Franciaországban is ritkák azok az egyetemi fakultások, ahol a tánc önálló diszciplínaként jelenhet meg, inkább más tudományágak – antropológia, szociológia, lingvisztika, szemiotika, történelem, összehasonlító irodalomtörténet, sporttudomány stb. - fogadják be a táncos témákat. Izgalmas szint ad a műhely munkájának, hogy a hallgatók közül többen a Franciaországgal szomszédos országokból /Belgium, Németország, Olaszország, Hollandia/, vagy még távolabbról /Oroszország, Törökország vagy éppen Korea/ valók, de doktori tanulmányaikat francia egyetemeken végzik. Ahogyan ez a műhely „küldetési nyilatkozatában” olvasható: „A kulturális különbségek táplálják és gazdagítják a francia tanulmányokat...”

A műhely által szervezett találkozón, konferenciákon mindig néhány előre bejelentkezett hallgató prezentálja a folyamatban lévő kutatásait, megosztja a többiekkel módszertani problémáit, nehézségeit. Ezzel egyidejűleg gyakorolhatják az előadást, gondolatokat cserélhetnek munkáik tartalmi kérdéseiről és megvalósításukról. A vitákat az egyes témákban szakértőnek minősített oktatók segítik és vezetik, akik módszertani segítséget adnak, bírálják, kérdeznak.

A decemberi összejövetelt (D')écrire la Danse, (Le)írni a táncot címmel hirdették meg. Ebbe a körbe tartoztak azok a készülő disszertációk, amelyek a tánc és az irodalom kapcsolatát, a tánc iro-



dalmi vonatkozásait, a tánckritikát, a tánc és a verbalitás problémáit vagy a tánclejegyzés kérdéseit vizsgálták. Tizenegy doktorandusz jelentkezett dolgozatával, közülük néhányan közös témával szerepeltek. A rövid ismerkedést is szolgáló reggeli után, a délelőtti programban kerekasztal beszélgetésre hívták a résztvevőket, olyan nevezetes vendégekkel, mint Chantal Aubry tánckritikus (2008-ban jelent meg legutóbbi könyve, Yano, egy japán művész Párizsban címmel, amely 2009-ben elnyerte a Kritikusok díját), Ariane Dollfus író, újságíró (többek között a Flammarion kiadónál megjelent, szintén díjnyertes, francia Nurejev-életrajz írója), Marie Glon a Reperes című francia tudományos folyóirat szerkesztője, Frédéric Pouillade a Paris 4 Egyetem fiatal filozófia professzora (aki korábban klasszikus és modern táncot is tanult) és Mathilde Puech a Centre National kiadványaiért felelős szerkesztő.

A vita során sokféle téma vetődött fel. Szó esett a tudományos és a sajtó nyelvezet különbözőségéről, arról, hogy milyen ismeretekre lehet alapozni a különböző olvasóknál, de arról is, hogy milyen lehetőségek vannak a francia könyvkiadásban a táncos művek szempontjából. (Többnyire mindenki panaszkodott, hogy kevés a tánc témájú könyv, pedig ebben azért sokkal jobban állnak nálunk.) Külön foglalkoztak a doktori disszertációk kiadásával, azzal, hogy hogyan alakul át a disszertáció könyvvé.

Hogyan kell röviden (akár csupán 800 karakterben) és informatívan táncról írni? Hogyan, kikből lesznek tánckritikusok, a táncról írók? Magát a tánckritika kifejezést a jelenlévők közül többen is kifejezetten elutasították, mert szerintük a kritikusai hozzáállás fölérendeltségi helyzetet feltételezhet... (a kritikus vagy az elemző nem ugyanabból a pozícióból vizsgálja a táncot). Sokkal inkább tánc-újságírás megnevezést támogatták és a kritikusai munkával kapcsolatban erősen hangsúlyozták a kritikusai etika szabta semleges és pártatlan alapállást.

Érdekesnek tűnt az a megállapítás is, hogy a 80-as években Franciaországban a kritikusok generációja idősebb volt, mint az új szemléletű fiatal alkotóké és ez a hitelesség vagy a látásmód korszerűségének kérdését is felvetette.

A „Táncosok Csarnokában” elköltött ebéd lehetőséget teremtett a személyes ismerkedésre, beszélgetésekre, majd a délutáni szekciókban sorra kerülő prezentációk betekintést adtak a érdemi doktori munkába. A hallgatók előadásait két vitavezető, Chantal Lapeyre-Desmaison, az Artois-i Egyetem kortárs irodalom professzora és Marie-Therese Mourey, a német irodalom és germanisztika professzora irányította a párizsi Sorbonne-ról. Az előadók között, a franciák mellett török, olasz, német, orosz doktoranduszok számoltak be munkájukról, vegyes francia nyelvtudással ugyan, de igen komoly témákat, imponáló felkészültséggel, elegáns prezentációkkal bemutatva. Többen készítettek zétosztható fénymásolt anyagokat is.

Az egyik előadás például a tánc költői leírása és az írott irodalmi szöveg „eltáncolása” kérdésében megalkotta a „poégraphie” - a költészet (poésie) és a koreográfia (chorégraphie) szavakból – fogalmát, amely az költői szövegek táncra transzponálását fejezi ki. Volt olyan előadás, amely Lampedusa A Párduc című regényét és a belőle készült Roland Petit-féle koreográfiát hasonlított össze elemző módon, a „táncos gesztus” leíró értékét és az interszemiotikai megközelítés lehetőségeit vizsgálva. Nagyon érdekesnek bizonyult a Bonni Egyetemről érkezett, hispanológiai tanulmányokból doktoráló fiatalember előadása, aki német anyanyelvüként, spanyol témából franciául prezentált!!! és a futurizmus irányzatának spanyol képviselői közül, Ramón Gomez de la Serna irodalmi munkásságát, a táncról és a pantomimról 1911-12-ben írott szövegeit elemezte.

Talán a legizgalmasabb előadás mégis azé a fiatal doktorandusz hallgatóé volt, aki kommunikációelméleti dolgozatában a notáció, a tánclejegyzés mediátor szerepével foglalkozott, „(Se) représenter la notation” [kb. (Újra) Bemutatni a lejegyzést] címmel. Mondanivalójának lényege, hogy a tánclejegyzés újkori szerepét, értelmét igyekezett bemutatni, lehetséges közvetítő eszközként a kortárs művek átadásában, megőrzésében. Az előadásból az is kiderült, hogy az elmon-



dottak gyakorlati tapasztalatokon nyugszanak, hiszen előadójuk Angelin Preljocaj kortárs koreográfus együttesének hivatásos notátora. Az is kiderült, hogy jelenleg több, nálunk alig vagy egyáltalán nem ismert lejegyzési rendszer van Európában „forgalomban”, amelyeknek kortárs felhasználhatósága nagyon sok konkrét és elméleti lehetőséget rejt.

A nap végén informális beszélgetésekre, gondolatok kicserélésére is jutott idő. Szerencsére senki sem sietett tovább, sőt az egész napos, fárasztó program után is sokan ottmaradtak és újabb izgalmas viták alakultak ki. Az ezúttal nem prezentálók is előhozakodhattak kérdéseikkel, problémáikkal. Sok hasznos segítséget kaptunk saját témáink kidolgozásához. A szervezőkkel folytatott búcsúbeszélgetésben a magyar viszonyokról is szó esett, jövőre doktori iskolánkból szívesen látnak majd hallgatókat a műhely által szervezett összejövetelekre, konferenciákra. A 2011-es év során újabb eszmecsereket is rendeznek, érdemes tanulmányozni a honlapjukat.

Párizs, 2010. december



A Centre National de la Danse díjnyertes épülete Pantin-ben



Olasóterem a Médiatárban



Szakály György Tanulmányút a Szentpétervári Vaganova Akadémián

A Magyar Táncművészeti Főiskola Tudományos Tanácsának pályázatán nyert ösztöndíjjal egy hetet tölthettem a szentpétervári Vaganova Akadémián, ahol 1976/77-ben, az akkoriban szokásos ösztöndíjjal, egy teljes tanévet tanultam. Izgalmasnak, érdekesnek találtam, hogy ennyi évvel az ottani tanulmányaim után, aktív táncos pályafutásomat lezárva balettmesterként térhetek vissza a világ egyik legismertebb és legelismertebb balettművész- képző intézetébe. Bíztam benne, - és ezért is jelöltem meg ezt az intézményt tanulmányutam céljaként - hogy a várható élmények, az oktatás mikéntjéről szerzett újabb tapasztalatok inspiráló hatással lesznek munkámra és hazai kollégáimnak olyan hasznos információkat tudok átadni, amelyek elősegítik a magyar balettoktatás még a jelenleginél is eredményesebb gyakorlatát.

Szónyi Nóra mesternővel többszöri halasztás után együtt készültünk az útra, mert azon kívül, hogy ő is egy tanévet tanulhatott az akkor még leningrádi Akadémián, jelenleg a mesternővel párhuzamosan tanítjuk a VII. évfolyamot a Magyar Táncművészeti Főiskolán. Az MTF nemrégiben kinevezett zenei koordinátora Teszter Nelli, később határozta el, hogy szívesen elkísérne bennünket, tanulmányozni a hazai viszonyok között is alkalmazható zenei kíséret gyakorlatát.

A vártnál is nagyobb volt az élmény, amely már a régi iskolai épülethez érkezéskor kezdődött, és elutazásunk utolsó pillanatáig tartott. Maga a több százéves épület már éppen megérett a felújításra, amelyhez az orosz kormány és a szentpétervári városvezetés is jelentős összeggel járult hozzá, bár tudomásom szerint az üzleti körök mindent megtettek, hogy a város egyik legfrekvenciáltabb részén lévő iskolát máshová telepítsék, hogy bevásárló központot, ill. irodaházat, szállodát alakítsanak ki az impozáns terekben. A Vera Dorofejeva által vezetett intézmény az elmúlt öt évben, a felújítás kezdete óta, egy napra sem volt hajlandó elhagyni az épületet, attól tartva, hogy lehetetlenné teszik a további működésüket. Vállalták az épület egyik részéből a másikba való költözködést, miközben azt is sikerült elérniük, hogy az addig sem kis területen működő Akadémia szakmai oktatásra használt része még nagyobb lett, számos kisebb-nagyobb teremmel bővült, valamint egy sportszarnoknak is beillő új, galériás, kis nézőtérrel is ellátott balett-terem is kialakításra került, amely meglepő módon nem lejtős.

Ez a történet eddig egy gazdasági napilapnak sem lenne érdekes, hiszen számtalanszor történt meg az elmúlt húsz évben, hogy művészeti vagy oktatási intézményt tettek szándékosan tönkre az üzleti haszon érdekében. Sajnos így van ez a világ nagyobb részén, már ahol egyáltalán napirenden szerepel a kultúra hosszú távú ügye. Viszont az orosz kultúra megkerülhetetlen része a balettoktatás, a baletteladások színvonala, a táncosok és alkotók hazai foglalkoztatottsága. Változatlan az érdeklődés az előadások iránt a hazai színpadokon és a rendszeres külföldi vendégjátékokon is, ehhez pedig jól képzett, klasszikus alapokon nyugvó képzés szükséges, amely szinte semmit sem változott az elmúlt 34 évben, de meglátásom szerint a Vaganova módszer bevezetése óta sem sokat.

Az első dolog, ami feltűnt a szentpétervári Akadémián, hogy sokan tanítanak még azok közül, akik ifjú koromban is meghatározó mesterei voltak az intézménynek. Borisz Bregvadze, G. N.



Szeljuckij, Elvira Kokorina és sokan mások adják tovább a tudást, miközben számtalan fiatal pedagógusnak is lehetőséget biztosítanak, hogy az ott szerzett szakmai tapasztalatukat kamatoztassák. Találkoztunk a nagy öregek mellett olyan oktatóval is, aki első évben tanítja, jelen esetben az V. fiú évfolyamot, bár nem gondoltam volna róla az órája megtekintése közben, hogy kevés pedagógiai gyakorlata van.

A másik, látványos változás, a növendékek testalkatában történt pozitív átalakulás. Nem létezik a főként a fiúkra, olykor a lányokra is, jellemző sajátos orosz testalkat, amire a „combos” jelző illene a legjobban. Azt ugyan egy hét alatt sem sikerült kiderítenem, hogy ez mennyire tudatos, a nyugati elvárásoknak megfelelő képzés eredménye, de hasonló élmény ért a volt „Malij” színház Kalóz című, jelentősen lerövidített előadásán is, amikor szembesültem a női balettkar egységes megjelenésével. Mind magas, gyönyörű, kidolgozott lábfejű, vékony testalkatú balerina, akár csak az iskolában.

Az iskolai oktatás rendje nem változott szinte semmit, minden évfolyam minden nap (!) más teremben dolgozik, függetlenül attól, hogy végzősök-e vagy még csak ötödikesek. Így minden osztály megismerheti a különböző termek sajátosságát, a méretbeli különbségeket, és a padlózat lejtésének szögét. Nem láttam különösebb próbacédula halmazt, ugyanaz a kézírás jelzi a próbákat, mint a napról napra változó terembeosztásokat, pedig ott is a Diótörőre készülődés jegyében telik a november-december. Viszont a variációk próbáját a másfél órás balettorák keretében oldják meg.

Számomra a legnagyobb meglepetés a balettorákra szánt változatlan idő mennyisége volt. Egy óra harminc perc! Még sokan emlékeznek, hogy Pesten is így volt ez, egészen addig, amíg a meghatározó oktatóinknak az Operaházi gyakorlatokra kellett sietniük. Szentpétervárott például nem láttam dupla balettorák kiírását, extra spiccórát vagy külön próbasávot, viszont a másodtárgyak tanítása ugyanolyan fontossággal van jelen a mindennapokban, mint a klasszikus balett. Például a karaktertánc-óra a IX. évfolyamban is ugyanolyan fontossággal jelenik meg, mint a hatodik évfolyamban, amikor elkezdik a tárgy tanítását. Addig a történelmi társastánc van az órarendben. De említhetném a pas de deux órát is, amely már a hatodik évfolyamban intenzíven van jelen az órarendben, mert egyáltalán nem előkészítő fokon tartotta az órát a nálunk többször is otthonosan dolgozó, örök fiatal Hamzin mester.

Egyáltalán, az volt az érzésem az egész iskolában, hogy rövid idő alatt érnek el jelentős eredményeket, mert az oktatók jobban kihasználják a meglévő idejüket, kevesebbet beszélnek az órák alatt, jobban „hajtják” a növendékeket, akik ez által rá vannak kényszerítve az intenzív munkára. Igen ritkán dolgoznak két csoportban, szinte megállás nélkül folyik a balettorá menete. Talán a jelentkezők nagyobb száma miatt jobban tudnak válogatni, nagyobb hangsúlyt kap a felvételiző gyermek egyértelmű adottsága, nem kényszerülnek olyan gyerek felvételére, akiknek alkalmassága már az elején megkérdőjelezhető. Bár ők is panaszkodnak a jelentkezők számának folyamatos csökkenésére. Az persze kevés időspórolás, hogy pl. a grand plié-t csak az egyik oldalra szokták gyakorolni, ami egyben a bemelegítést is szolgálja, de mégis csak időspórolás. Az is feltűnő volt számomra, és nem biztos, hogy a gyakorlatok előtti bevezető zene szinte csak egy akkord volt.

A rúd egyébként nagyon gyors és intenzív, nem sokat foglalkoznak vele, valóban a bemelegítést szolgálja, hogy a közép és allegro gyakorlatokra előkészítsék a testüket. A rúdgyakorlatok másik meglepetése, hogy egyik évfolyamban sem dolgoznak a rúdnál ¾-ben, az általam látott nyolc balettorá közül csak egyetlen egy évfolyamban volt a grand battement jeté az előbb említett zenei beosztásban. Elvira Kokorina mesternő tájékoztatása szerint, így sokkal jobban rá tudják kényszeríteni a tanulókat a fegyelmezett munkára, nehezebb, de hasznosabb ez a zenei beosztás. Minden balettmester, egytől - egyig betartotta ezt az elvárást is, akár csak a többi.

Feltűnően szép volt mindenki háta, nem láttam egy gyereket sem, még a folyosókon sem, akinek a medencéje ne simult volna a kidolgozott hátához, nem láttam úgynevezett „lordózisos” növendéket sem. Viszont minden balettmester ragaszkodott az irányok betartásához, a fej helyes



tartásához. Egy kicsit furcsállottam, hogy keveset ugranak a fiúk. Nem tudtam megállapítani, hogy ez mennyire szokásos, lehet, csak erre a hétre volt jellemző, de emlékeimben ennél sokkal több allegro élt a balettórakon. Akadt olyan osztály is persze, amelyben nagyon közepes volt az átlagtudása, kis létszámú volt az évfolyam és láthatóan nem voltak annyira elhivatottak a balettművészet felé, mint az elvárható lett volna. Szabadkozott az évfolyamvezető balettmester a látottak miatt, és jelezte, hogy ezek a fiúk a VII. évfolyam végén, a valamikor a Balett Intézetben is ismert, ún. középfokú diplomával el lesznek tanácsolva. Miután van olyan évfolyam, ahol két lány és két fiú osztály is tanul, a XI. év végére így is marad 15-20 nagyszerűen képzett táncművész a vizsgára. Igen a XI. évfolyam végére. Egy pillanatig azt hittem, hogy rosszul emlékszem, hiszen én nyolc éves képzésre emlékeztem, de megnyugtattak, hogy a két éve meghosszabbított képzésre a bolognai oktatási rend bevezetése miatt volt szükség. Az utolsó év tananyagát Elvira Kokorina mesternő most írja és biztos vagyok benne, hogy olyan jól meghatározott szakmai anyag kerül ki a kezei közül, amit a következő évtizedekben senki nem fog átírni, vagy akár csak megkérdőjelezni.

Érdekes megjegyzés hangzott el a művészeti vezetőtől és mások is megerősítették azt a következetes gyakorlatot, hogy növendékeik nem indulnak nemzetközi versenyeken. Nem az azokon való megmérettetést tartják fontosnak, hanem a színházi előadásokra, a teljes szerepekre való felkészülést. Ettől függetlenül pl. a lausanne-i balettversenyen rendszeresen jelen vannak a szentpétervári mesterek, így a remek órát adó, gyakorlatát humorról és nyugat-európai temperamentummal vezető Veronika Ivanova mesternő is, aki a svájci verseny zsűrijének munkájában is részt vett már. Évfolyamában a tizenegy hallgató közül négy volt külföldi, köztük egy angol lány, aki megtévesztésig hasonlított Csonka Vanesszára, csak sötét hajjal, látszólag még a munkához való hozzáállása is ugyanaz volt, sajnos a hibák is szinte egy tőről fakadnak, valószínűleg az alkati sajátosságaik miatt.

Sajnos az alacsonyabb évfolyamokból nem láthattunk senkit, nekik őszi szünet volt, ráadásul november 4. újabban nemzeti ünnep, teljes szabadnappal. Ám szombaton, függetlenül az országos, négynapos ünneptől, teljes tanítás volt, a szakmai és gimnáziumi órákat is megtartották, mint minden más szombaton.

A pedagógusképzés is ebben az intézményben zajlik, többször láttunk egy-egy hallgatót, akinek egyedül tartott órát a Budapesten is jól ismert Natalja Jananisz vagy más oktató. Natasa, Elvira, Szeljuckij és a többi szakember is szokatlan kedvességgel, érdeklődéssel fogadtak bennünket, egyszer sem érzékeltek, hogy váratlanul éri őket a látogatás, amikor előzetes bejelentés nélkül beültünk az órára.

A rektorasszonnyal és Altinaj Asszilmuratova, művészeti vezetővel folytatott beszélgetésünkkor jeleztem, hogy szívesen felújítanánk azt a régi gyakorlatot, amelynek segítségével hosszabb-rövidebb időt tölthettek szakembereink és növendékeink a Vaganova Akadémián. Nyitottan álltak a kérdéshez, akár szakemberek cseréjét is megvalósíthatónak tartanák, talán úgy is, hogy modern oktatókért „cserébe” balettmesterek jöhetnének továbbképzést tartani hazai szakembereknek és órát is adni hallgatóinknak. A szándék láthatóan bennük is megvan az együttműködésre, mert mint egyértelműen kijelentették, az egyik általuk legnagyobbra tartott társintézménynek a budapesti Táncművészeti Főiskolát tartják.

Köszönöm a Tudományos Tanács segítségét a tanulmányút létrejöttében, remélem, hogy hasznosítani tudom a tapasztalatokat és a közelgő Tanszéki értekezleten ebben a kis dolgozatban összefoglaltaknál részletesebben meg tudom értetni kollégáimmal a hasonló tanulmányutak fontosságát.



Teszter Nelli

Tanulmányút a Szentpétervári Vaganova Akadémián

A balettóra zenei kísérete a zongorakísérés tudományának egyik olyan területe, amely eddig elkerülte a zenetudósok figyelmét. Míg a hangszeres és énekes korrepetíciót, - bár nem olyan régóta - de oktatják a zenei felsőoktatási intézményekben, addig a balettkísérés mint szakterület, még mindig felfedezésre és kutatásra vár. Az improvizáció, mint a táncmozdulatok zenei kísérete együtt született a balettórával. Azóta a zenészek kézzől-kézre adják tovább a tudásukat, saját hibáikon tanulva próbálják rendszeresíteni azt. Kollégáim és jómagam is a „balett” pályafutásunkat teljesen felkészületlenül kezdtük el. Egy kezdő zongorakísérő szakmai tananyag híján csak több év fáradságos munka és önképzés után mondhatja el magáról, hogy elsajátította a balett zongorakísérői szakmát. Éppen ezért nagyon örülök, hogy a Magyar Táncművészeti Főiskola Tudományos Tanácsa felfigyelt a probléma fontosságára, és lehetőséget adott egy zongorakísérő számára, hogy megismerje a világ egyik legjobb balettművészsképző intézetének mindennapi munkáját.

A Szentpétervári Vaganova Akadémia a világ első olyan intézménye, ahol a zongoristák professzionális felsőfokú balett-zongorakísérői képzést kapnak. Ezt a képzést Galina Alekszandrovna Bezuglaja egyetemi docens indította el. Vele már az első napon sikerült találkoznom. Bezuglaja asszony már húsz éve dolgozik a Vaganova Akadémián, 1994 óta foglalkozik a balett-zongorakísérés kérdéseivel, az Akadémia támogatásával két könyve is kiadásra került (A balett zongorakísérő: klasszikus balettóra zenei kísérete. Munka a repertoárral és A balett és tánczene elemzése.) Bezuglaja asszony elmondta, hogy régebben náluk eléggé sajátosan és igen szabadon értelmezték a zongoristák a balettórán való közreműködésüket, gyakran nem odaillő, illetve rosszul előadott zene szólt, továbbá egy idő után egyre sürgetőbbé vált az utánpótlás kérdése. Így megszületett egy olyan tananyag, amely nem csak bevezeti a kezdő zongorakísérőt a balett világába, hanem irányításként segíteti is a bonyolultabb kérdések megoldásában.

A zongoristák képzése a BA alapképzés keretein belül zajlik. A képzés ideje négy év. A hallgatók a felsőoktatási intézményekben „szokásos” tantárgyak mellé (zongora főtárgy, zeneelmélet, szolfézs, esztétika, stb.) az alábbi tantárgyakat vehetik fel:

- balettóra zenei kísérete,
- klasszikus balett alapjai,
- tánc történet,
- a balett zenei dramaturgiája,
- zongorakísérés művészete táncban,
- hangszerelés,
- hospitálás és gyakorlat,
- zenei informatika

Egy ilyen képzésnek köszönhetően – több éves gyakorlatság és jó néhány végig játszott balett zongorakivonat után – a zenei színvonal a Vaganova Akadémián igen magas.



Mindhárman megfigyelhettük, hogy az intézmény zongorakísérőit egyfajta hallgatólágos egységesség jellemzi. Szeretném hangsúlyozni, hogy nem az „egyformaság”, hanem stílusbeli, felfogásbeli homogenitás, amely nemhangos középerős, de annál energikusabb játékban nyilvánul meg, világos, jól artikulált dallammal és basszussal, halk kísérettel és pontos billentéssel. Az improvizációk zenei stílusa nagyon igényes, a dallam és harmónia világa leginkább az orosz romantikusokhoz áll közel. Ahogy Bezuglaja elmondta, a klasszikus zeneirodalom – lehet az operaária-részlet, balett-részlet, vagy bármilyen hangszerre írott odaillő, jól hangzó és jól lejátszott mű - rendkívül fontos a gyerekek jó zenei ízlésének és zenei nevelésének szempontjából.

Nem került el a figyelmünket az a tény sem, hogy a preparációk igen rövidek, ami egyrészt kevés idővel, másrészt növendékek zenei hallásuk fejlesztésével magyarázható. Az első helyen a zenei kíséret funkcionális áll, és talán ezért majdnem minden gyakorlat 2/4 vagy 4/4-ben szólt Minden zongorista feltűnően jól tudta a zenei beosztásokat és tempókat, ez talán annak köszönhető, hogy minden ilyen jellegű kérdés már régen tisztázódott a balettmesterek és a zongoristák között. Ami a kíséretet illetően senki sem várt el a zongoristától „zeneietlen” megoldást, inkább a gyerekeket próbálták rávenni arra, hogy zenére dolgozzanak, a gyakorlatok eleve úgy voltak összeállítva, hogy mindenre jutott elegendő idő, a technikai elemek ritmusban és jellegben jól megfértek egymás mellett egy gyakorlaton belül, maga a zenei beosztás megsegítette a technikai kivitelezést. Az orosz balettmesterek zeneileg rendkívül jól képzetek – úgy gondolom a sokévi zongorázás, amely most is minden balettos növendék számára kötelező, így köszön vissza. Ami az egész iskolára jellemző: a gyakorlatok leginkább az adott technikai elem gyakorlására voltak kihegyezve, és ez hatással volt a zenei kíséretre is.

Mivel náluk is november a Diótörő próbaidőszaka, és gyakran a balettmester saját osztályával a balettórán gyakorolt egy-egy részletet, így minden zongorista első kérésre játszott a Hópehelytől kezdve a Fináléig mindent (természetesen kottából). Azt vettem észre, hogy a szentpéterváriak inkább zongoristával szeretnek próbálni, a TV és DVD készüléket csak rektori irodában és tánc-történeti teremben láttam, ami egyben stúdió is.

Az orosz zongoristák nagyon tájékozottak a zenei informatika terén. Bezuglaja asszony volt olyan kedves és odaadta nekem azt a linkgyűjteményt, amelyet sok-sok év alatt gyűjtött össze. Kollégáimmal már el is kezdtük használni ezt a linkgyűjteményt, amit Galina egy A4 lapon kinyomtatott nekem. Például így tudunk hozzáférni egy Paquita nyomtatott zongorakivonatához. Ez nekünk csak kéziratban volt meg, bővült zenei kínálatnak köszönhetően változatosabb lesz a zenei kíséret az órákon és hatékonyabban tudunk majd készülni a vizsgákra is. A lista nem csak kotta letöltő címet tartalmaz, hanem videó és hangzó anyag hozzáféréseket is. Annak ellenére, hogy ezek a honlapok többnyire orosz vagy angol nyelvűek, a kollégáim már egész jól belejöttek a böngészésbe.

A zongorakísérők szobájában zongorán kívül egy internetes hozzáféréssel rendelkező számítógép és egy nyomtató is található. Szinte az egész zeneirodalom internetről azonnal elérhető, bármilyen variációt rögtön ki lehet nyomtatni.

A világháló való felfedezéseken kívül sikerült olyan kottákat és DVD-eket is beszerezni, amelyeket Magyarországon sehol nem lehet hozzájutni.

Úgy érzem az utam nagyon hasznos és időszerű volt. Az orosz tapasztalatot a balett zongorakísérők képzése terén rendkívül érdekesnek és fontosnak találom. Úgy gondolom, hogy nálunk is - megfelelő módszertani háttérrel létrehozva – érdemes lenne, ha nem is BA képzést, de legalább egy szakmai továbbképzést indítani MTF-en belül, vagy felvetni egy balett zongorakísérői képzés létjogosultságát egy zeneművészeti intézetben, vagy a Zeneakadémián belül.

Ezúttal szeretném megköszönni a Tudományos Tanácsnak ezt a nagy lehetőséget, úgy látom, hogy a tapasztalatok amelyekkel haza tértem már kezdenek a mindennapjaink részévé válni. Ez a tanulmányút alátámasztotta az eddigi elképzeléseinket és rámutatott egy irányra, amelyet kollégáim és jómagam követni fogunk.

Beszámoló az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2010. évi munkájáról

I. A munkabizottság megalakulása

A testület – az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya a 2009. október 26-ai támogató határozata alapján – 2010. május 19-én az MTA székházában tartotta első, alakuló ülését. Az MTA a nevében a megbízó leveleket Bartha Elek DSc, a Néprajzi Bizottság elnöke nyújtotta át a tagoknak. A munkabizottság 15 fővel alakult meg, elnöke Andrásfalvy Bertalan DSc, társelnöke Körtvélyes Géza DSc, titkárai Bolvári-Takács Gábor PhD és Felföldi László PhD, tanácsadója Vitányi Iván DSc, tagjai Angelus Iván PhD, Barna Gábor DSc, Fügedi János PhD, Jakabné Zórándi Mária DLA, Kovács Gábor PhD, Kővágó Sarolta CSc, Mizerák Katalin PhD, Nagy Péter PhD, Ratkó Lujza CSc, Sirató Ildikó PhD. Jakabné Zórándi Mária 2010 novemberében elhunyt. A testület állandó meghívott tagjai Kővágó Zsuzsa, Major Rita és Szúdy Eszter voltak.

A munkabizottság célja a Magyarországon folyó táncutató munka összefogása, fő irányainak megtervezése, a táncutatók tematikai és intézményi széttagoltságának enyhítése; továbbá a táncutatók/koreológia, mint multi- illetve interdiszciplináris tudományág meghatározásának előmozdítása és szerepkörének erősítése a tudományágak rendszerében; emellett a tánc társadalmi elismertségének erősítése a táncról való rendszerezett szakmai tudás hatékony növelése és népszerűsítése révén; s végül az MTA általános kutatáselméleti, módszertani, kutatásszervezési és tudománypolitikai ideáljainak és elvárásainak közvetítése a táncutató területén.

II. A munkabizottság tevékenysége

1. (alakuló) ülés: 2010. május 19., helyszín: MTA Nádor u. székháza

A munkabizottság elfogadta programját, amelynek gerincét a táncstudományi kutatások helyzetének felmérése, a táncstudományi bibliográfia összeállítása, a források feltárása, a kutatói utánpótlás nevelése és szakmai rendezvények jelentik. A további üléseket, kéthavonta, mindig más-más kutatóhelyen tartják, így a testület a helyszínen ismeri meg az ott folyó munkát. Elfogadták azt is, hogy ülésenként egy-egy tag kutatómunkájának eredményeiről székfoglalót tartson. A munkabizottság hamarosan saját honlapot készít.

2. ülés: 2010. június 9., helyszín: MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztálya

A munkabizottság meghallgatta a beszámolót a Néptánc Osztály tevékenységéről. A jelenlevők Felföldi László osztályvezető vezetésével megtekintették az Osztály helyiségeit, gyűjteményeit, az itt folyó kutatás eszközeit és módszereit. A táncstudományi bibliográfiával kapcsolatban a munkabizottság tagjai vállalták, hogy javaslatot tesznek saját kutatási területük, illetve intézményük vonatkozásában arra, hogy milyen jellegű bibliográfiát tartanak szükségesnek elkészíteni, illetve a meglévőket felhasználni, továbbá saját táncstudományi jellegű publikációik jegyzékét (3-5 kulcsszó megadásával) elkészítik. A listák angol nyelvű fordítását egységesen készítjük el.

3. ülés: 2010. szeptember 8., helyszín: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma

Behuminé Szúdy Eszter gyűjteményvezető és Halász Tamás gyűjteménykezelő közreműködésével a jelenlevők megtekintették az OSZMI Táncarchívuma gyűjteményeit, raktárát, az itt folyó kutatás eszközeit és módszereit. Kézhez kapták a Táncarchívumról szóló, előre elkészített ismertetőket, amelyek részletes információt tartalmaznak a gyűjtemény történetéről, állományáról, fejlesztési irányairól és munkatársairól. A kutatói utánpótlás nevelés kapcsán a munkabizottság tagjai megküldik az általuk ismert felsőfokú táncmű-



vészeti, tánc tudományi kurzusok nevét (intézmény, szak, képzési hely, képzési idő, képesítés). A munkabizottság határozott a Dienes Valéria Emlékülést megrendezéséről és elfogadta a felkérendő előadók névsorát. A munkabizottság levélben fordult a Néprajzi Bizottsághoz kérve, hogy az MTA I. Osztályán át segítsen eljuttatni javaslatunkat az MTA illetékes vezető szerveihez, hogy a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj rendszerében 2011-től tegyék lehetővé a tánc tudományi kutatások megjelenítését.

Dienes Valéria Emlékülés: 2010. november 10., helyszín: MTA székház, III. em. Képtár

A Magyar Tudomány Hete keretében megrendezett program levezető elnöke Andrásfalvy Bertalan DSc, a munkabizottság elnöke volt, köszöntőt mondott Paládi Kovács Attila, az MTA rendes tagja, az I. Osztály elnöke. Részletek hangzottak el a Dienes Valériával készült tévéinterjúból és más hanganyagokból, illetve Dienes Gedeonné: Életközeli emlékek Dienes Valériáról c. emlékezését hallhatta a közönség. **Előadások:** Vitányi Iván DSc: Dienes Valéria orkesztikai elmélete, Fenyves Márk: Mozdulatművészet – orkesztika – archív dokumentumok, P. Szabó Ferenc SJ: Dienes Valéria bergsonizmusa, Voigt Vilmos DSc: A vallás és erkölcs két forrása. **Élő táncbemutatók:** Hajnalpír etűd. Részlet az In memoriam Dienes Valéria c. előadásból. Előadták a Magyar Mozdulatművészeti Társulat tagjai: Haraszti-Zwiep Adrienne és Lukács Ádám. Rendezés – koreográfia: Fenyves Márk, Pálosi István. Tiszteletadás Dienes Valériának – A Budapest Tánciskola performansza, rendező: Angelus Iván PhD. A sikeres program népes közönség előtt zajlott az MTA harmadik emeleti képtárában a Roosevelttéren.

4. ülés: 2010. december 8., helyszín: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet

Beke László igazgató tájékoztatása után Vincze Gabriella doktorandusz közreműködésével a jelenlevők megtekintették az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet alkalmi kiállítását, és beszámoltak hallgattak meg a gyűjteményről, az itt folyó kutatás eszközeiről és módszereiről. Ehhez felhasználták az Intézetről szóló, előre elkészített ismertetőt. A munkabizottság javasolta Bartha Eleknek, a Néprajzi Bizottság elnökének Beke László munkabizottsági rendes tagsági felkérését, továbbá megbízta a titkárokat, hogy a munkabizottsági rendes tagságra jelölt további személyekkel folytassanak konzultációt. A munkabizottság 2011-től Dóka Krisztina, Fenyves Márk, Halász Tamás, Kaán Zsuzsa, Karácsony Zoltán, Kovács Henrik, Lévai Péter, Mihályi Gábor, Pálffy Gyula, Török Jolán, Varga Sándor és Vincze Gabriella tánckutatónak állandó meghívotti státuszt biztosított. A munkabizottság három tagú munkacsoportot hozott létre (*Nagy Péter Miklós, Sirató Ildikó, Pálffy Gyula*) azzal a megbízással, hogy készítsenek vitaindító előterjesztést a munkabizottság számára a tánc tudományi bibliográfia helyzetéről, az elvégzendő feladatokról és ezek lehetséges ütemezéséről. A kutatói utánpótlás képzését szolgáló akkreditált programokat 2011-ben a felsőoktatási intézményekbe (Budapesti Kortárs Tánc Főiskola, Magyar Táncművészeti Főiskola, Szegedi Tudományegyetem BTK) kihelyezett üléseken tűzik napirendre. A munkabizottság elfogadta 2010. évi beszámolóját és 2011. évi munkatervét, amelyben meghatározta az ülések időpontját és helyszínét, a rendezvényeket, a székfoglaló előadások rendjét, a kiadványokat és a honlap tervét.

III. Sajtóvisszhang

A munkabizottság megalakulásáról és tevékenységéről eddig a következő szakmai folyóiratokban jelent meg híradás: Tánc tudományi Közlemények 2009/1., 2009/2., 2010/1. és 2010/2. számok; Táncművészet 2009/5. és 2010/2. számok; Folkmagazin 2010/4. szám.

Budapest, 2010. december 8.

Andrásfalvy Bertalan DSc elnök
Bolvári-Takács Gábor PhD, titkár
Felföldi László PhD, titkár



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: tkozl@googlemail.com

Néhány általános megjegyzés a kézírra vonatkozóan:

- a tanulmányban Times New Roman CE (vagy Times New Roman) betűtípust használjanak,
- a keresztnévket 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-csoportrövidítést 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 Magyarországi 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 [kurzivalva]. Kötet száma. Kiadás száma. Kiadás helye, kiadó, kiadási év. (Sorozatcím 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 [kurzivalva]. 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 [kurzivalva]. Szerk.: A szerkesztő neve. Kiadás helye, kiadó, kiadás éve. (Sorozatcím, 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 [kurzivalva], 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 éve Szerző: A cikk címe. In: A napilap címe [kurzivalva], 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 őrünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Szerzőink

Bácskai Katalin, ny. tanár, Toldy Ferenc Gimnázium

Fenyves Márk, , mozdulatművész, Orkesztika Alapítvány, a Mozdulatművészeti Gyűjtemény vezetője

Hudák Viktória, a Magyar Táncművészeti Főiskola hallgatója

Kékes Szabó Marietta, pedagógus, mentálhigiénés szakember, Hammido Alapfokú Művészetoktatási Intézmény (Szeged)

Kovács Gábor, PhD, adjunktus, Szegedi Tudományegyetem, JGYPK Művészeti Intézet, Ének-Zene Tanszék

Kővágó Sarolta, CSc, történész, ny. főiskolai tanár

Kővágó Zsuzsa, tánc történész, ny. főiskolai adjunktus

H. Major Rita, tanszékvezető főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Péntek Marianna, a Pannon Egyetem hallgatója

P. Vas János, művésztanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Solti Csaba, a Magyar Állami Operaház címzetes magántáncosa

Szakály György, egyetemi tanár, rektorhelyettes, balettművész, Magyar Táncművészeti Főiskola

Szőnyi Eleonóra, egyetemi tanár, balettművész, Magyar Táncművészeti Főiskola

Teszter Nelli, zongorakísérő-művésztanár, Magyar Táncművészeti Főiskola

Tóvay Nagy Péter, PhD, adjunktus, Magyar Táncművészeti Főiskola

Trencsényi László, tanszékvezető, habil. egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Pedagógiai és Pszichológiai Kar, Alkalmazott Nevelélméleti Tanszék



TÁNCTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
