



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2024/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata XVI. évfolyam 1. szám

Pierre de Ronsard

Szonett

Hej, jó Remény, a te tündéri Hangod
jól megcsalt, míg szívem még ifjú volt,
míg első ízben táncba csábított,
s a kertbe vitt, hol víg forgatag zajlott.

Az iskolám a mámoros Kaland volt,
s a mester egy nem túl értelme Ok,
mely tőlem már többé nem tágított,
s engem a legvadabb körtáncba hajszolt.

Öt nyár múlt már, és öt szigorú tél,
a táncospáron álnok Végveszély,
s éneke ez: enyhítsd a kint, Szerelmem.

Az üstdob nem egyéb, mint balga Kéj,
a síp Kudarc, és a lant hiú Cél,
s azt járom rá, hogy veszve már a lelkem.

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor
Lőrinc Katalin
Major Rita

Lapterv, tördelés:
Kánvási Krisztián

Olvasószerkesztő:
Csizmár Enikő

A borítón id. Nathaniel Hone:
Terpszikhoré (18. sz.) című
festménye látható.

Tánc tudományi Közlemények

A Magyar Táncművészeti
Egyetem tudományos
folyóirata

A szerkesztőség címe:
MTE Művészetelméleti Tanszék
1145 Budapest,
Columbus u. 87-89.

Tel.: 273-3430, fax: 273-3433

e-mail: ttktnp@gmail.com

www.mte.eu

ISSN 2060-7148

Lapnyilvántartási szám:

CE/14319-3/2016.

Megjelenik évente kétszer.

Felelős kiadó: az MTE rektora

A folyóirat terjesztése ingyenes,
további példányok korlátozott
számban a szerkesztőségtől
kérhetők.

Megjelenik évente kétszer.
A 2023/1, 2023/2, 2024/ 1 sz.
megjelenését a Petőfi Kulturális
Ügynökség Nonprofit Zártkörűen
Működő Részvénytársaság /
Magyar Kultúráért Alapítvány
által meghirdetett Tudományos
folyóiratok működésének
támogatása című pályázat
keretében támogatta (Pályázat
kódszáma: FIT-SN-2023).

Petőfi
Kulturális
Ügynökség





Tanulmány

Carl Andresen: A késő ókori tánc bírálata az ókeresztény egyházban II.	4
Carl Andresen: A tánc ókeresztény kritikája – egy részlet az ókeresztény egyház pogány szokások elleni küzdelméből	31
Major Rita: Egy 18. századi pályázati anyag. Noverre Varsói Kézirata tánc történetét szemmel	51
Varga Nóra: A tánc mint az átkelés szövegtere. Szologub színházi gondolkodásában	57
Keresztény Csenge: A magyar néptánc kutatás jellegzetességei az 1950-es és 1960-as években. Az 1954–1958 közötti Szabolcs-Szatmár megyei és az 1969-es erdélyi terepmunkák alapján	64

Évforduló

Tóvay Nagy Péter: Források a Táncarchívum Imre Zoltán hagyatékából	83
--	----

Szerzőinknek	126
---------------------	-----

A Tánc tudományi Közlemények 2023/2. számában megjelent egyik írás (Szemelvények Győry Aranka, a Budapesti Deák téri Evangélikus Leánygimnázium tanárnőjének emlékiratából) esetében tévesen tüntettük fel Zomboryné B. Rozália nevét a tanulmány szerzőjeként.



Carl Andresen

A késő ókori tánc bírálata az ókeresztény egyházban II.*

A zsidóság általános táncszimpátiája arra utal, hogy a tánc ókeresztény elutasítása Biblián kívüli indítékokra vezethető vissza

Ha a ma embere nem érzékeli problémaként az ókeresztény egyház táncellenességét, akkor tudat alatt befolyásolja – a tizenharmadik századi pietizmusból illetve tizenkilencedik századi metodizmusból származó – táncot elutasító irányzat. A vallástörténész azonban tudatában van annak, hogy az ókeresztény egyház táncbíráló hozzáállása korántsem olyan magától értetődő, mint ahogyan azt elsőre gondolnánk, különösen azért, mert a judaizmus – amelyből a kereszténység kifejlődött – kifejezetten kedvelte a táncot. A zsidóság a táncot mind szakrális formában, mind a néptánc és művészi tánc formájában egyaránt gyakorolta.¹

[A judaizmusban] a szakrális táncot kizárólag férfiak adták elő. A klasszikus példa erre a frigyláda körül papkirályként táncoló Dávid (Sámuel 2. könyve 6:14) alakja.² A zsolttárok szintén utalnak a papok azon szokására, miszerint az oltár körül ritmikusan körbejárva, kultikus ünnepi körtáncot jártak (Zsolttárok könyve 24,5; 26,2; 149,3).³ Ugyanakkor kíméletlen bírálattal illették a táncolás ugyanezen szokását a gyűlölt Baál-vallás kapcsán (Királyok I. könyve 18:26), majd ugyanez a hozzáállás az aranyborjú körüli tánc történetében is visszaköszön (Mózes II. könyve 32:6,19).⁴ A [zsidó] férfiak még a Krisztus utáni első században is fáklós táncot jártak templom udvarán a sátoros ünnepség első ünnepi napjának éjszakáján.⁵ Később, amikor a zsidókat megfosztották templomuktól és hazájuktól, a kultikus tánc egybefonódott a zsinagóga vallási ünnepségeivel, pl. a körülmelési ünnepségekkel, ahol maguk a rabbik is buzgón részt vettek a táncban. A Talmud szerint purim ünnepén a tűz körül táncoltak, amit tűzgrás követett. Ez a tánc talán egy pantomimus tánc lehetett, amellyel Eszter tettét ünnepelték, s amelynek

* A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Die Kritik der Alten Kirche am Tanz der Spätantike. In: Friedrich Heyer (szerk.): Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Hamburg, 1958. 139–168.

¹ Ez a megállapítás vonatkozik a középkori és az újkori judaizmusra is. Vö. A. D. Lapson által írott Tánc szócikket: Landman-Cohen, 1941. III. 456.

² Megjegyzés: „Dávid teljes erővel táncolt az ÚR színe előtt, és gyors éfödöt kötött magára Dávid.” (2Sám 6:14.)

³ Megjegyzés: „Áldást nyer az Úrtól, és igazságot az idvesség Istenétől.” (Zsolt 24:5), „Próbálj meg, Uram, és kísérts meg, és vizsgáld meg veséimet és szívemet.” (Zsolt 26:2), „Dicsőítétek nevét körtáncokkal, játszatok előtte dobon és hárfán!” (Zsolt 149:3). Megjegyzés: A 24. és 26. zsolttár táncra való vonatkoztatása nem tipikus a táncról folyó morális vita történetében. Az előbbi esetben – mivel egy körmeneti énekről van szó – talán ez utalhat a táncra. A másodiknál leginkább a 6. vers jöhet szóba, hiszen ott a beszélő – a bizonyítási eljárás során – kultikus parancsokat is teljesíti, melynek egyik eleme az oltár körüljárása.

⁴ Megjegyzés: „De nem jött egy hang sem, s nem felelt senki sem, hiába ugrándoztak az oltár körül, amelyet készítették.” (1 Kir. 18:26.). „Másnap tehát korán fölkeltek, égőáldozatokat áldoztak, és békeáldozatokat mutattak be. Azután leült a nép enni és inni, majd mulatozni kezdtek.” (2Móz 32: 6.)

⁵ Bornhäuser, 1935. V. 4a 141. Ez a jeruzsálemi templom lerombolása előtti időszakra jellemző (tehát az i. sz. 70 előtti időszakra).



csúcspontja Hámán fából készült képmásának elégetése volt.⁶ A férfiak és nők a kultikus táncot csak a diaszpórában élő zsidó közösségekben táncolták közösen. Az alexandriai zsidó Philón arról számol be a terapeuták elnevezésű zsidó szektával kapcsolatban, hogy tagjai egy havonta megrendezésre kerülő éjszakai ünnepségen szent táncokat adtak elő, miközben dicsőítő énekeket énekeltek, jóllehet a férfiak és a nők külön táncoltak.⁷

A zsidó nők táncai elsősorban a vidéki és a házi élet ünnepeihez kapcsolódtak. Itt is fennmaradt a hagyomány az évezredek során. A Bírák könyve 21,1 és további szakaszai szerint „Siló lányai” egy kánaáni szőlőünnep alkalmával mutatták be körtáncukat – a palesztinai fiatal lányok még Jézus idejében is folytatták ezt a gyakorlatot.⁸ Ahogyan a Jiftach-legenda is feltételez egy hajadon táncot a Bírák idejében, amely valószínűleg esküvői ünnepségekhez kapcsolódott (Bírák könyve 11:34 és köv.),⁹ ehhez hasonlatosan a férfiak és a nők még Jeruzsálem pusztulása után is mirtusztáncot jártak, amikor az asszonyt vidám menetben a szülői háztól a menyegzőre vezették.¹⁰ Az Énekek éneke 7. fejezete ékesen ecseteli, hogyan mutatja be szólótáncát a menyasszony esküvője előestéjén az asszonyok kórusa és hangszerek hangja kíséretében, amellyel elragadtatja a vőlegényt.¹¹ Nincs szebb tanúbizonysága a zsidó életörömnek, amely e nép nehéz sorsa ellenére is töretlen maradt az évszázadok során.

Ezért az evangéliumok sem tartalmaznak alapvető kritikát a táncra vonatkozóan. Még Salome táncra sem használható ennek alátámasztására, annak ellenére, hogy a mai napig a táncbírálat bizonyítékaként ismételtetik az egyházatyák értelmezései alapján.¹² Jézus szavai, – amelyek a Mester népéért tett hiábavaló erőfeszítéseit a gyermekek panaszához hasonlítják – miszerint játszótársaik nem táncoltak furulyáik hangjára (Máté evangéliuma 11,17; Lukács evangéliuma 7,31): a tánc itt nyilvánvalóan nem ütközött a vallási irányelvekkel. Legalábbis a zsidóság nem ismert ilyen vallási irányelveket.¹³ Megállapítható, hogy a zsidóság egészen a késő ókor végéig szívesen hódolt a táncnak, különösen sabbat napján: Észak-Afrikára vonatkozóan ezt Ágoston

⁶ Billerbeck-Strack, 1922–1928. I. 682. (Mt 14,6.), a Babilóniai Talmud Sanhedrin nevű traktátusa (4), Landman-Cohen, 1941. III. 458. Ezt a néptáncot és pantomimot ötvöző tűztáncot II. Theodosius 408-ban betiltotta. (Codex Theodosianus 16,8.18.)

⁷ Philón: De vita contemplativa, 11,83.; Cohn-Wendland, k, 1896–1915. VI,68. Sajnos az idealizált ábrázolás kevés bizonyítékot nyújt a történész számára a rítus rituális jelentésének részletesebb meghatározásához. Megjegyzés: Alexandriai Philón (Kr. e. 13 –Kr. u. 45/50), görög nyelvű zsidó filozófus. A vonatkozó rész: „A szent lakoma után éjjeli ünnepet ülnek. Az éjjeli ünnepet ekképpen ülik meg: az egybegyűltek mind felállnak és az étterem közepén itt is, ott is előbb egy-egy kórust alkotnak, külön a férfiakból és külön a nőkből. Mindkét részen egy-egy vezető, vagyis előénekest választanak, aki a legnagyobb tiszteletnek örvend és egyben a legjobb hangú. Ez után Istenről költött dicséretet énekelnek többféle versmértékre és dallamra. Egy-egy dalnál együtt zengedeznek, másra pedig válaszolnak, miközben a zenére kezükkel ütemeznek, és táncolnak is reá. Amikor fellelkesülnek, ünnepi felvonulásra, valamint karéneklésre való dalokat zengedeznek, továbbá strófákat és antistrófákat is, amint az a karéneklésben szokásos. Philón, 2008. 49.

⁸ Megjegyzés: „És ha látjátok, hogy jönnek Siló leányai a körtáncban táncolni, akkor jöjjetek elő a szőlőkől, és vegyetek magatoknak kiki feleséget a Siló leányai közül, és menjetek el a Benjámin földére.” (Bír 21:21)

⁹ Megjegyzés: Az eredeti szövegben Bír 20:34 hivatkozás szerepel, de ez minden bizonnyal elírás, hiszen Jiftach lányának története a Bír 11:34-ben szerepel: „Amikor aztán Jefte hazatért Micipába, elé jött egyetlen lánya, dobokkal és táncoló karokkal; más gyermeke nem is volt neki.”

¹⁰ Táánit 4,8., Billerbeck-Strack, 1922–1928. II. 381. (Jn 2,1. nr. 31.); Billerbeck-Strack, 1922–1928. I. 514. (Mt 9,15.).

¹¹ Megjegyzés: „Perdülj, perdülj, Szulamit! Perdülj, perdülj! Hadd nézzünk! Mit akartok nézni Szulamiton? Csak nem a tábori körtáncot?” (Én 7:1).

¹² Mk 6,21=Mt 14,6. Ezek az igehelyek Salome nevét nem említik meg, ezért az egyházatyák gyakran tévesen Heródiás táncáról beszélnek. A történet valószínűleg Palesztinán kívül, zsidó körökben keletkezett vö. Lohmeyer, 1950. 119. Lohmeyer joggal mondja, hogy a narrátort nem a tánc érdekli, hanem az anya ravaszsága. Az igehely egyetlen negatívuma az, hogy a hercegnő [ti. Salome] úgy viselkedik, mint egy profi táncosnő.

¹³ Megjegyzés: „Kihez hasonlítam ezt a nemzedéket? Hasonlít a tereken tanyázó gyerekekhez, akik odakiáltják a többieknek: Furulyáztunk nektek, de nem táncoltatok, siratót énekelünk, de nem jajgattatok. Eljött János, nem eszik, nem iszik, s azt mondják rá, hogy ördöge van. Eljött az Emberfia, eszik is, iszik is, s azt mondják rá, lám a falánk, iszákos ember, a vámosok és a bűnösök barátja. A bölcsesség azonban igazolja magát tetteivel.” (Mt 11: 16-19)



prédikációiból, Konstantinápoly esetében pedig Aranyaszájú Szent János egy zsidóellenes írásából tudhatjuk meg.¹⁴ Alexandriában azonban a zsidóság olyan szoros kapcsolatot ápol a tánciskolákkal (orchestrai), hogy sabbat napján a zsidókat is rendszeres közönségük közé sorolhatták; ott tehát a zsidó közösség a művészi táncot is elfogadta.¹⁵

Az egyházatyák számára azonban szemmel láthatóan kellemetlen volt a zsidók táncos öröme, tekintettel a saját, táncot elutasító hozzáállásukra. Egyedül az Úr szavának fentebb említett értelmezése (Máté evangéliuma 11,17; Lukács evangéliuma 7,31) önmagában is bizonyítja ezt a tekervényes teológiai átértelmezést.¹⁶ Apologetikus tendenciák kapcsolódnak ahhoz a tézishoz is, hogy a zsidók hosszú egyiptomi tartózkodásuk alatt a pogány népektől tanultak meg táncolni: hiszen így a tánc az Isten népének természetétől idegen elemként kerülhetett bemutatásra.¹⁷

[Történészként] azonban nem elégedhetünk meg ilyen magyarázatokkal. Inkább pontosan kell feltennünk a kérdést: Miért nem talált az ókeresztény egyház – a zsidó néphez hasonlóan

¹⁴ Augustinus sermo. IX. De decem chordis 3.; In Joannis Evangelium Tractatus 3,19.; Enarrationes in Psalmos 91,2. A középkornak szintén megvolt a maga küzdelme a temetői táncokkal, amely a zsidó tánc ágostoni kritikáján alapult. Lásd: würtzburgi zsinat 4. kánon: „A papok a kiközösítés terhe mellett tiltsák meg a táncot elsősorban a temetőkben és a templomokban. Nyomatékosítaniuk kell azt is, hogy ezek a táncok máshol se kerüljenek megrendezésre, mert ahogyan Ágoston mondja: »Mert jobb lenne, ha egész nap kapálnának, mintha egész nap táncolnak.« (Mansi, 1759–1798. 24, 1190) [Megjegyzés: Ágoston: Zsoltármagyarázatok. 32. zsoltár, I. beszéd, Diós István fordítása]. A bayeux-i zsinat (1300) ugyanezt a kijelentést szó szerint megismétli a 31. kánonjában (Mansi, 1759–1798. 25,26). – Johannes Chrysostomus Adversus Iudaeos I, 2. (PG 48, 846). Aranyaszájú János prédikációiból kitűnik, hogy a judaizmus nagyon aktív volt Konstantinápolyban, olyannyira, hogy vonzást gyakorolt az ottani keresztényekre is. Lásd: Bietenhard, 1948. 190. Megjegyzés: „A szombatnapot tartsd meg«, nekünk még inkább előírták, mert azt parancsolták, hogy lélekben üljük meg. A zsidók pedig szolgai módon tartják meg a szombatnapot, fényűzéssel, részegeskedéssel. Mennyivel jobb lett volna, ha asszonyaik gyapjút fonnának, mintsem, hogy aznap mainászok [Bacchus papnői] módjára táncolnának! Távoll legyen, testvérek, hogy azt mondjuk, hogy ők tartják meg a szombatot! A keresztény lelkileg üli meg a szombatot, távoll tartva magát a szolgai munkától. (Révészné Bartók Gertrud fordítása). Ágoston, 2008. I. 53. „A törvénynek ugyanis tíz parancsolata van: a törvény tíz parancsolatában van a pszaltériumod. Tökéletes dolog. Háromban Isten szeretetét, hétben a felebarát szeretetét birtokolod benne. És tudod, hogy az Úr szava szerint e két parancsolaton függ a Törvény és a Proféták (Mt 22:40). Fentről mondja neked Isten, hogy az Úr, a te Istened egyetlen Úr: ez az első húrod. Ne vedd hiába a te Istened nevét: ez a második húrod. Tartsd meg a szombatot, nem testileg, hanem lelkileg, akik vétkezés visszaélének a pihenéssel. Mert jobb lenne, ha egész nap kapálnának, mintha egész nap táncolnak. De te, aki a te Istenedben való nyugalomra gondolsz, és e nyugalomért tetszel mindent, tartózkodjál a szolgai munkától.» Ágoston: Zsoltármagyarázatok. I. (32. zsoltár, I. beszéd) Ágoston, 2017. 320. (Diós István fordítása)

¹⁵ Socrates, 7,13 (PG 67,760). Szókratész [Szkholatikus] beszámoló az Alexandriai Cirill püspöksége alatt zajló zsidók és keresztények közötti összecsapásokról is. Dio Chrysostomus korábban már kritikával illette az alexandriaiak féktelen tánckedvét. (Oratio 32, 68.). Megjegyzés: Dió Khrüszosztomosz (40–120), ókori görög szónok. 32. oratio Alexandria népéhez című beszédre történik utalás.

¹⁶ Ambrosius, Epistola 58,8 (PL 16, 1180). A zsidók azok, akik nem úgy táncoltak, mint egykoron Dávid tette a Isten Ládája előtt. A zsidók nem követték Krisztus hívását, amit a Zsoltárok (46:2) mondanak: „Omnes gentes, plaudite manibus.” Csak a pogányok értették meg. Az exegézis a tapsolást (plaudite manibus) táncra való felhívásként, de lélekben való (in spiritu) táncolásként kezeli. Lásd: De poenitentia II. 6,41, különösen: 43. (PL 16, 508). [Szent Ambrus A bűnbánatról című művéről van szó.] Ebben az értelemben a zsidók nem táncoltak, mert a lelkük nem emelkedett fel a lelki kegyelemhez. Psalmos 118. Expositio Serm. 7,26. (PL 15, 1290). [Szent Ambrus 118. zsoltárhoz írott magyarázata] Dávid táncát avagy Ezékiel szavait („Plaudite manu et percute pede”) lelkileg is meg kell érteni. Expositio Evangelii secundum Lucam VI. 5–10. (CSEL 32, 233). [Szent Ambrus: Kommentár Szent Lukács evangéliumához] Teljes félreértelmezést jelent, amikor ezt Backman (27. old.) „az egyházi tánc védelmezésének” (defence of church dance) látja. Dávid táncának lelki értelmezését keleten találhatjuk meg. pl. Nazianzoszi Szt. Gergely, Adversus Julianum, oratio 5,35 (PG 35,708) [Nazianzoszi Szt. Gergely megbélyegző beszéde Julianosz császár ellen] fejtegeti, aki Dávid táncát az Istenhez vezető út misztériumaként értelmezi. Ez azonban még nem magyarázza meg azt, amit Backman (31. old.) tévesen Nazianzoszi Szt. Gergely nézetének hisz, nevezetesen, hogy „a tánc által elérhető Isten” (by dancing one can approach God).

¹⁷ Theodoret, Graecarum affectionum curatio 7,16.; Raeder, 1969. 185. Megjegyzés: „A hosszú egyiptomi tartózkodás alatt Izrael népe átvette a környékbeliek gonosz szokásait is, és megtanult tőlük a bálványoknak és démonoknak áldozni, játszani, táncolni, gyönyörködni a hangszerekben.” Theodórotosz, 2015. 133.



– elfogadóbb hozzáállást a tánchoz? Ahhoz, hogy kielégítő választ kapjunk, fel kell kutatni a történelmi okokat. Ezek az okok aszerint különböznek egymástól, hogy melyik három – alább megnevezett – táncformáról szól.

Pogány elemek a kultikus táncban

Elsőként a szakrális táncot vegyük górcső alá. Az ősi táncok köztudottan vallási eredetűek: az emberek az istenség tiszteletére táncoltak. Így volt ez a görög színházban is, ahol minden előadást táncsal kezdtek, amely az előadás jellegétől függően változott. A tragédiát az emmeleia, a komédiát a kordax, a szatírájátékot pedig szikkisz zárta le. Később ez a három táncípus a származási körüktől függetlenül önállóan fennmaradt és „művészi” táncá lett: de mögöttük mindig ott húzódott Dionüszosz isten alakja, aki tulajdonképpen a görögök „táncistene” volt.

A rómaiak táncában is találkozhatunk vallási gyökerekkel, ahol jellemző módon a szakrális tánc főképp a háború istenének templomában találta meg kultikus helyét. Ezekben a templomokban a saliusok nagy tiszteletnek örvendő papsága fegyvertáncot – egyfajta ugrós táncot – mutatott be, ahogyan a latin táncolni szó (saltare) is az ugrál (salire) szóból ered. Feltételezhetően az ókori Róma ismerte a házi istenek (lareszek) tiszteletére [bemutatott] kultikus táncot is.¹⁸

Kultikus táncok a késő ókori misztériumokban

Kétségtelen, hogy a késő ókorban a szakrális tánc elvesztette jelentőségét a vallási közösségek életében. A szakrális tánc belső válsága a nemek szerint elkülönülő vallásosság és a nemzeti kultuszok felbomlásával vette kezdetét. Másrészt viszont a szent tánc tovább élt – a késő ókori magánáhitat egyik jelentős területén – a misztériumvallásokban. Egy névtelen táncpologéta, akivel még többször fogunk foglalkozni, a Kr. u. II. század végén a következők írja: „Arról nem is beszéllek, hogy egyetlen ősi beavatási szertartás sincsen tánc nélkül. Amikor hiszen Orpheusz és Muszaios, az akkori idők legjobb táncosai, akik a táncot a legszebbnek tartották, bevezették ezeket, akkor elrendelték, hogy táncok által kerüljön be mindenki a misztériumokba. S hogy ez valóban így van, (ha magukról a szertartásokról hallgatni is kell a beavatatlanok miatt), azt mindenki hallhatja, hogyha valaki kibeszéli a titkos szertartás [titkait], akkor azt általában úgy mondják: »kitáncolják«.”¹⁹

A szakrális tánc mindenekelőtt a dionüszoszi misztériumokban maradt fenn, amelyek ekkorra már régen levetették a trák kultusz erkölcsstelen elemét, és a túlvilági életre vonatkozó eszkatológiai remény letéteményeseivé váltak. A pompeji Item villa [Misztériumok villája] híres freskói egy

¹⁸ Az antik táncformákról: a Warnacke által írott táncművészet címszó, Pauly-Wissowa, 1932. IV A 2242.; a Wüst által szerzett pantomimus címszó Pauly-Wissowa, 1949. 836. Természetesen az ókori Hellász is ismerte a fegyvertáncot, például a pürrikhét, amiről eddig még nem esett szó. Összefoglaló előadásunk kizárólag a görög és a római tánc közötti különbséget kívánja kiemelni. A laresek táncára vonatkozóan lásd: Weege, 1926. 148., 216., 218. Egy házi kápolna táncoló láreszei, Pompeiben: Bossert, 1936. 43.

¹⁹ Pszeudo-Lukianos: De saltatione (15.). Platon az Euthüdemosz című írásában szintén beszámol egy hasonló beavatási táncról a felszentelési táncról a samothrakéi misztériumokban. Euthüdemosz (7, 227d). Megjegyzés: Lukianos, 1974. I. 743. Bizonyos nézetek szerint A beszélgetés a táncról című írásnak nem Lukianos volt a szerzője. (pl. Szilágyi János György, Lukianos, 1974. II. 724.), Andresen is ezt a nézetet osztja. A samothrakéi misztériumokban iker félisteneket (Kabeirosok) – akiket a Déméter, Perszeponé és Hekaté tiszteletére rendezett ünnepségen – orgiasztikus táncsal ünnepeltek. „Ugyanazt teszik, mint Kübelé papjai az avatáskor, amikor trónusra ültetik azt, akit felavatni készülnek. Hiszen ott is van kartánc és tréfa az avatás során. Nos, ezek sem tesznek most mást, mint körültáncolnak, tánc közben tréfálkoznak, hogy azután fölavassanak. Gondold azt hát, hogy most a szofisztikus misztériumok első részét hallod.” (Euthüdemosz, 7, 277d-e), Platon, 2006. 66.



ilyen szent táncot ábrázolnak, amelyen egy meztelen női alak felemelt kézzel, utánozhatatlan kecsességgel táncol Dionüszosz, a halhatatlanság istenének tiszteletére.²⁰ A késő ókori sírszobrászat a dionüszoszi misztériumvallás életerejét mutatja. Számos szarkofág ábrázolja a dionüszoszi thürszoszt²¹ a menádokkal, szatírokkal és szilénéekkel, azt bizonyítva, hogy mennyire népszerű volt a túlvilági életet »a megboldogultak körtáncaként« elképzelni.²² Eme szent tánc széles körű elterjedéséről legvilágosabban egy sírkő domborműve árulkodik, amelyet egy Németországban állomásozó katona, Macrinus állíttatott magának. Az impozáns és részben megsemmisült mű, amelyen még mindig látható egy táncoló menád, a dionüszziák²³ halhatatlansági reménye melletti hitvallásként értelmezhető – egy olyan hittétel, amelyben egy [átlagos] római légionárius is hitt. Egy ilyen emlékmű szemlélésekor könnyen megérthetővé válik számunkra, hogy miért érezhette az ókeresztény egyház különösen erőteljesnek a táncban a dionüszoszi elemet.²⁴

Emellett úgy tűnik, hogy a misztériumvallásokban a szakrális táncot a kultikus mitológiai történet mimikai ábrázolására is felhasználták. A misztériumvallások titoktartási tantételei miatt kevés az erre vonatkozó irodalmi támpont. Szerencsére azonban Herculaneumban fennmaradt egy érdekes bizonyítékunk az egyiptomi Ízisz kultusszal kapcsolatosan. [Ez] egy freskó, amelynek az előterében egy áldozati cselekmény látható, azonban ez vizsgálatunk szempontjából most nem fontos. Érdeklődésünk sokkal inkább a háttér közepére irányul, ahol egy templom bejárata előtt egy

²⁰ A freskó reprodukciója: Maiuri, 1953. 59. Az alkotásról a közelmúltban eszkatologikus értelmezés is született: „ő szimbolizálja a bacchikus túlvilág örömteli aspektusát” (she symbolizes the joyful aspect of the Bacchic afterlife). Nilsson, 1953. 175., 195.

²¹ Megjegyzés: Dionüszosz híveinek szólóindával és repkénnyel díszített botja.

²² Weege, 1926. 232. ábra; Cumont, 1942. 40. ábra.; Matz, 1952. Nr. 5. A megboldogultak / üdvözültek táncának gondolata misztikus, de nem igazán keresztény, ami jól megfigyelhető a legrégibbi írásaiban, Alexandriai Kelemennél. Alexandriai Kelemen: *Protreptikosz*, XII,19. [„Nem Szemelének, a „villámot szórónak” nővérei, a bacchánsnők – akik az áldozati állat húsa szétosztásának tisztátalan misztériumába nyertek beavatást – őrzöngenek ott bakkhoszi elragadtatásban, hanem az Isten leányai, akik szépséges báránnyal és az Ige szentséges misztériumát hirdetik s a tisztalelkűek kórusát gyűjtik egybe. A kórus az igazak serege, az ének pedig a mindenkinek Uralkodójának himnusza. Húrokat pengetnek a leányok, dicsőítenek az angyalok, a proféták szózata zeng, zenének hangja indul útjára, futva követik az ünneplők csapatát, a meghívottak vágyva igyekeznek elérni Atyjukhoz.” Alexandriai Kelemen, 2006. 178–179.] A menny trónját körülvevő angyalok kórusának gondolatához kapcsolódik, amely a késő zsidó angélogógiából származik. Vö. [„Sok angyalt láttam, és hallottam szavukat a trón körül, s az élőlényekét és a vénéket, és számuk tízezer tízezer és ezernyi ezer volt.” Jel 5,11; „Az angyalok mind ott álltak a trón, a vénék és a négy élőlény körül, és a trón előtt arca borulva imádták Istent.” Jel 7,11; az üdvözültek kórusa: Jel 14,1. [„Ekkor íme, láttam, hogy a Bárány a Sion hegyén állt, és vele a száznegvennégyezer, akiknek homlokára volt írva az ő neve és az ő Atyjának neve.”], [„Egy hangot hallottam az égből, amely olyan volt, mint a nagy vizek zúgása és mint a mennydörgés, s a hang, amelyet hallottam, olyan volt, mint a hárfákon játszó hárfásoké. Új éneket énekeltek a trón előtt, a négy élőlény és a vénék előtt, és senki más nem tudta megtanulni azt az éneket, mint az a száznegvennégyezer, akik meg vannak váltva a földről. Ezek azok, akik nem szennyezték be magukat asszonyokkal, mert szűzek.” Jel 14, 2–4.]; az angyalok táncáról: Gregorius Thaumaturgus: *Homília 1.* (PG 10, 1146); Basilius Caesariensis: *epistola 2,2*, (PG 32, 225) [„A vallás gyakorlás isteni gondolatokkal táplálja a lelket. Lehet-e bármi is boldogítóbb annál, mint már itt a földön utánozni az angyalok karát; gondpeltekor azonnal imára sietni, énekekkel, himnuszokkal magasztalni a Teremtőt; mikor pedig a Nap már ragyogóan süt, munkához látni, közben azonban folyton imádkozni, hogy a szent ének mint só fűszerezze a testi munkáit? A szent énekeknek a vizsgálatása ugyanis vidámságot és gondtalanságot ajándékozik a léleknek.” Vazul, 1983. 232.]; Epiphanius: *homília 7 in festo Palmarum* (PG 4, 505). A késői zsidó teológiai elképzelések hatása még Nagy Szent Vazulnál is tetten érhető, amikor az egyházatya a szerzetesi életet az angyalok táncához hasonlítja (Basilius Caesariensis *Epistola 46,2*, PG 32, 372). A tertium comparationis kifejezés ugyanis (a szerzetesség ószír fogalmához lásd: Adam, 1954. 400.) általában véve a szerzetesi élet vita angelicaként való felfogását jelenti, de nem magát a táncot. Ezért abszurd Backman azon kijelentése, amely a szellemek vagy angyalok táncának gondolatát egy állítólagos keresztény szakrális tánc forrásaként képzelel el.

²³ Megjegyzés: Dionüszosz tiszteletére rendezett termékenység-ünnepség.

²⁴ Itt érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy még a Justinianus-korban tevékenykedő Chorikios rétor (aki maga is keresztény) *Apologia pro mimis* című művét a »mimuszok istenéhez«, Dionüszoszhoz írt eklogával zárja: *Apologia 20,1.* (Graux, 1877. 246). Macrinus sírdomborművének képe, jelenleg a Bonni Tartományi Múzeumban található, Quasten, 1930. 38. kép. M. P. Nilsson idézett művében az Arloni Múzeumban található hasonló ábrázolásra hivatkozik.



fűzérrel díszített táncos látható, aki nagyságánál fogva istennek vagy hérosznak tekinthető. Talán a Nílus folyó istene lehet, aki összefüggésben áll az egyiptomi misztériumok Ozirisz legendájával. Mindenesetre a kultikus drámát pantomim stílusban, táncos módon jeleníti meg.²⁵

Nagy jelentőséggel bír, hogy a misztériumvallások titkos körmenet táncai olykor nyilvánosságra kerültek. A kereszténység korai idejéből olvashatunk még egy Artemisz és Athéné istennők (minden bizonnyal görögösített helyi kultuszistenségek) tiszteletére rendezett ünnepség leírásáról, amelyet Ankürában tartottak. Az ünnepet a kultikus képek lemosásának (lavatio dearum) szentelték: ennek a rítusnak a jelenléte szinte minden misztériumkultuszban igazolható. Keresztény forrásunk leírja, hogy a misztériumvallás hívei ünnepélyes menetben leviszik a kultikus képeket a tóhoz, miközben a nők fuvolák és cimbalmok hangjára táncot járnak, „hajfonatukat kiengedve, mint a ménadok.” Teljesen nyilvánvaló, hogy a misztériumkultuszok ilyen típusú körmenet táncai nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a tánc a keresztények számára a pogány vallásosság kifejezésének tűnjön.²⁶

Úgy véljük, hogy a fentebb előadott forrásanyag elegendő ahhoz, hogy az olvasó számára bemutassa, hogyan tartották életben a misztériumkultuszok a szakrális táncot az ókor végéig, hogy ennek hatására az ókeresztény egyház számára minden kultikus tánc gyanússá vált. Ezekben a szent táncokban olyasféle vallásosság lüktetett, amely ellen döntő csatát hirdetett a kereszténység. Ezzel kapcsolatban egy nem keresztény író említhetnénk, aki a következőket írta önigazolásként: „Annak az oka, hogy a vallásokban táncokat járnak valójában az, hogy őseink nem akarták, hogy a test bármely része vallásos érzés nélkül maradjon. Mert az ének a lélekhez tartozik, a tánc a test mozgásához.”²⁷ Ebből az idézetből jól kitűnik, hogy egy keresztény számára mennyire elképzelhetetlen, hogy ilyen mondatokat írjon, hiszen ha a keresztény hívő a szentségben és a liturgiában az istentisztelet élményét átélte, akkor legfeljebb a zsoltáréneklés adhat neki további lehetőséget arra, hogy átadja magát a lélek érzelmi áradásának. Ui. a kereszténységben a hívő számára a saját testének istentisztelet alatti megtapasztalása tiltva van. [Jóllehet] A Konstantin utáni egyház igen nagyvonalúnak bizonyult a pogány szokások kereszténnyé való átalakításában, azonban a szakrális tánc kereszténységbe történő átvételével saját keresztény vallásosságának egy fontos részét adta volna fel!

²⁵ Quasten, 1930. 24., Johannes Leipoldt értelmezésére: Leipoldt, 1925. 127. Természetesen a misztériumkultuszokban az áldozati cselekményeket fuvolajátékkal és táncsal kísérték, ahogyan az már a klasszikus korban kimutatható az Apollón-kultusszal kapcsolatban Delphoi-ban és Déloszban. Plutarkhosz De musica (14), Moralia VI. 500, Plutarkhosz, 1895., Lukianosz: Beszélgetés a táncról (16). Megjegyzés: A De musica című írás szerzője Pszeudo-Plutarkhosz volt. „Déloszban még az áldozatok sem estek meg tánc nélkül, hanem tánc és zene kíséretében folytak le. Fiúkarok gyűltek össze a fuvola és cíter hangjai mellett, egy részük a karban táncolt, a közülük kiválogatott legjobbak külön, zenekísérettel. Azokat a dalokat, amelyeket a táncok számára írtak, hüpporkhémáknak, táncdaloknak nevezik, és tele van velük a lantos költészet.” Lukianosz, 1974. I. 743.

²⁶ Cavalieri, 1901. 70. A fent említett mainzi akadémiai előadásában Matz rámutatott, hogy a dionüszoszi szarkofág szobor a görög városokban zajló hellenisztikus korszak felvonulásait tükrözi, amelyek ellen a Dionüszosz technitesei tiltakoztak. Matz, 1952. Megjegyzés: A technitesek szakmai szerveződések voltak: „A hellenisztikus korban a drámai és zenei versenyek szereplői egyesületeket, »céheket« alakítottak, ezek tagjai muzikusok, színészek és más előadók voltak. Magukat Dionysu technitainak, az egyesületet koinonnak vagy synodosnak nevezték.” Kárpáti, 2022. 57.

²⁷ Servius, in Vergilius, ecloga V. 73., amelyet itt Varro képvisel. Carl Schneider: Geistesgeschichte des antiken Christentums (Az ókori kereszténység szellemtörténete) című művének köszönhetem ennek a résznek a megírását, azonban fontos megemlíteni, hogy a szerző téved, amikor azt állítja, hogy ezt a fentebbi értelmezést „akár egy keresztény is írhatta volna”. Schneider, 1954. Megjegyzés: Valószínűleg Servius, Maurus Honoratus-ról van szó.



Szagrális táncok a keresztény szektákban

Ráadásul ez a veszély folyamatosan az egyház szeme előtt lebegett néhány keresztény szekta formájában [is]. Keleten például ott volt a messzaliánusok (a szír imádkozók szóból) szektája.²⁸ Ez a közösség azt tanította, hogy minden ember, így a keresztény ember keblében is, ott lakozik egy ördög. Ezt a gonoszt sem a szentségekkel, sem a keresztény aszkézissel nem lehet kiűzni az emberből, csak állhatatos imádsággal. Ha valakinek sikerült [kiűznie magából a benne lakó gonoszt], akkor végezetül egy táncos rítussal kellett a földön eltaposni az ördögöt, hogy – valószínűleg ez lehetett a mögötte húzódó gondolatmenet – ne tudjon visszatérni az emberbe.²⁹ A tánc illetően teológiai indoklása egyértelműen hamis keresztény tanításnak minősül.

Ugyanez a forrás arról is beszámol, hogy egy egyiptomi szerzetesi szekta szintén alkalmazta a szagrális táncot az istentiszteleteken. A lykopoliszi Melétiosz püspök után meletianusoknak nevezték magukat.³⁰ A rövid leírásból az derül ki, hogy tapsolással adták meg a tánc ritmusát, miközben ezzel egyidejűleg dicsőítő énekeket énekeltek. Érdekes az a további megjegyzés is, miszerint a meletianusok a ceremónia alatt faharangokat lóbáltak. Ez utóbbi momentumban az apotróp mágia (védelmező mágia) egyik mozzanata érhető tetten, miszerint: a harangok zaja elűzi a démonokat.³¹

Ezeket a szüksézávú beszámolókat János apostol cselekedetei címet viselő apokrif egy híres részlete szemlélteti, amely egy gnosztikus irat, azaz ismét egy eretnekséghez vezet el bennünket. Ebből a szövegrészből az olvasó megismerheti, ahogyan Jézus közvetlenül az elfogatása előtt maga köré gyűjtötte a tanítványokat, hogy „himnuszt énekeljenek az Atyának.” Ebben a műben Krisztus küldetése és szenvedése egy misztériumlogosz stílusában kerül bemutatásra a tanítványok számára. A szövegben egyértelműen beazonosíthatóak a gnosztikus eretnekség tanítélei. Az egyik [ilyen elem] például, amikor a mű Jézus szenvedését álszenvedésként értelmezi, vagy egy másik amikor a kegyelemtan kozmikus kiterjesztést kap, ami az egyetemes

²⁸ Amint azt majd a későbbiekben látni fogjuk, ez különösen igaz a mártírok sírjánál tartott temetési táncokra. Ebből a szempontból különösen érdekes egy – Pontus, Bithynia és Örményország misszionáriusának, Thaumaturgus (Csodatévő) Gergely életrajzában található – megjegyzés, miszerint Gergely engedélyezte a lakosság számára, hogy – a pogány szokások elhagyása helyett – a mártírok sírjánál temetési lakomát tartsanak. (PG 46, 953). A Vita szerzője, Nazianzoszi Gergely, aki maga is kritizálja (PG 35, 837) a Parentaliát [a holtak lelkének szentelt ünnepek], azt mondja: „Nem akarom betiltani a szórakozást, de büntetem a mértéktelenséget.” (Orat. 11,6; PG 35,840) Megjegyzés: A messzaliánusok eretnek mozgalma 350–500 között bontakozott ki, főként Mezopotámiában és Antiochiában terjedt el. Tanaikban elvetették a keresztiséget, az oltári szentséget és az egyház-szervezetet. Tanításuk szerint a keresztiség révén nem űzhető el a minden ember lelkét megszállva tartó démon; csak a szüntelen imádság szabadíthatja meg az embert a veleszületett gonosztól. Fontosnak tartották az álomlátásokat, amelyben égi sugallatok megjelenését vélték felfedezni. Tanaik legfőbb forrása Pseudo-Makáriosz Aszketikon című műve volt. A messzalianizmust a 431. évi epheszoszi zsinaton elítélték. Tóth, 1997.

²⁹ Theodoretosz, Haer. fab. comp. 4,11. (PG 83,432). A démon visszatérésének gondolatát lásd: Mt 12,43; Lk 11,24.

Az ördög lábbal tiprása (calcare in diabolum): Kroll, 1932. 17. Megjegyzés: Theodoretosz: De libris haereticarum fabularum című művéről van szó.

³⁰ Megjegyzés: Melétiosz (4. sz.), az egyiptomi Lycopolis püspöke, a meletianus eretnekség megalapítója. A meletianusok nem fogadták el az I. niceai zsinat határozatait.

³¹ Theodoret, Haer. fab. Comp. 4,7.; a mágiaira vonatkozóan: Quasten, 1930. 37. (9. lábjegyzet), Quasten, 1930. 48. (11. lábjegyzet). Egy varázspapiruszból közölt egy rítust.



lélek³² tanán alapszik.³³ Ugyanakkor a tánc, a kinyilatkoztatás princípiumává válik azért, hogy a szöveg a következő kijelentést teszi: „Aki táncol, felismeri, amit csinálók. / Azt akarom, hogy a szent lelkek ritmusban mozogjanak felém. / Ismerd meg velem a bölcsesség logoszát” – ez egy kifejezetten eretnek teológia!

A legmegragadóbb azonban az a forma, amelyben ez a keresztény kultikus tánc zajlik. A historizáló beszámoló az alábbi beszámolót adja Jézusról: „Megparancsolta tehát nekünk, hogy formáljunk egy kört. Megfotuk egymás kezét, ő pedig középre került, és így utasított: »Az Áment ti felelőjétek rá nekem.« Énekelni kezdett tehát, és ezt mondta: »Dicsőség neked Atyám!» Mi pedig kört formálva Ámennel válaszoltunk neki.”³⁴

Azokon a területeken, ahol ilyen jellegű irodalmat olvastak, ott minden bizonnyal ismerték a körtáncot; azt a szakrális táncot, ami már a klasszikus kor előtti időkből ismert volt.³⁵ Más szóval, az irodalmi forma mögött egy liturgikus forma áll. Ugyanerre a következtetésre juthatunk, amikor a barbelo-gnosztikusok szektájában egy olyan magasztaló éneket találunk, amely felépítésében erősen hasonlít a János apostol cselekedetei című apokrif szövegére. Jézus itt is maga köré gyűjti a tizenkét tanítványt, akiknek versszakonként refrénszerűen három ámennel kell válaszolniuk dicsőítésére.³⁶ A Nílus-vidéken az emberek ősidők óta megszokták, hogy a kultusz keretében teret adnak a szakrális táncnak, különösen Ízisz és Szerapisz misztériumában.³⁷ Ugyancsak a Nílus-vidéken egy aszketikus remetéből álló zsidó közösség (terapeuták) is előszeretettel hódol a kultikus táncnak. A meletianusok keresztény szerzetesi közössége tapsolással kísérve táncolja el dicsőítő énekeit. Ezekon a vidékeken minden valószínűség szerint a fent említett gnosztikus Krisztus-énekek nem pusztán áhítatos irodalom formájában léteztek, hanem olyan istentiszteleti szokást tükröznek, amelyek minden bizonnyal a késő ókori misztériumtáncokból erednek. Hiszen az ókori pogány misztikus vallásosság légköre árad János apostol cselekedetei záró részéből is: „Ami pedig engem illet: ha meg akarsz ismerni igazán, az Ige segítségével már mindent kigúnyoltam, én pedig egyáltalán nem váltam a gúny tárgyává. Én szökdeltem, te pedig megismerted az Egésztest, és amikor megértetted, mondd ezt: Dicsőség Neked, Atyám. Ámen.”³⁸

³² Megjegyzés: A szövegben az Allbeseelung kifejezés szerepel.

³³ Acta Joannis 87–105., Bonnet-Lipsius, 1891–1903. I. 525., továbbá: Pulver, 1942. 141.; Festugière, 1954. IV. 234. Egyes utalások a gnosztikus ábrázolásokhoz: Pulver, 1942. 161. A himnusz szavai szerint az univerzum is együtt táncol a kultikus közösséggel: „Az egy Nyolcas forma / velünk együtt zengi a zsolnárt. Ámen. / A Tizenkettes szám / fent táncol. Ámen. // A teljességhez tartozik / fent táncolni. Ámen. = Aki nem táncol, / Nem ismeri fel azt, ami történik. Ámen.” [Dörömbözi, 1996. 16.] A gnosztikus rendszerekben (Valentinosz) az ogdoák és a dodekák kozmikus eon családok, amelyek a dékákkal együtt alkotják a Pleromát (=30). Az eonok táncáról alkotott elképzelések gyökere Platon világlelékekkel kapcsolatos spekulációiban rejlik (Timaios). A neoplatonizmusban, például Plotinosznál kimutatható: Plótinosz: Enarrationes, VI. 9,8.; Volkman, 1883–84. IV. 4,8.; 4,33. Végül a táncművészet és a világegyetem összehasonlításában, Proklosznál megjelenik a táncoló világszellem gondolata: Rosán, 1949. 185. Megjegyzés: A Krisztus-himnusz magyar fordításai: Vanyó, 1980. 16–18., Dörömbözi, 1996. 15–17. A gnoszticizmusban a pleroma a teljességet, az égi szférákat jelenti, a mennyei eonok lakóhelyét.

³⁴ Megjegyzés: Dörömbözi, 1996. 15.

³⁵ Az olimpiai bronzcsoport: Weege, 1926. 36. kép.

³⁶ Schmidt-Till, 1954. 297. A himnusz a könyv végén található, ami már önmagában jelzi annak liturgikus jellegét. Megjegyzés: Jeu könyveiről van szó, amely egy 3. sz. gnosztikus apokrif irat. A szöveg a Bruce-kódexben (Codex Brucianus) maradt az utókorra. Megjegyzés: A barbelo-gnosztikusokat sok más néven is ismerték: borboriták, sztratiotikusok, zacchaeusok, fivioniták, barbelitek, valamint kodiok. A kultusz középpontjában Barbelo istennő áll. A szektáról Ephiphiosz egyházatya tudósít a legrészletesebben.

³⁷ Egy temetési emlékmű domborműve a via Appián, Rómában: Weege, 1926. 19. sz. kép, Leipoldt, 1926. 17. sz. kép. Egy egyiptomi templom előtt a nyílt utcán három táncosnő lejt táncot hiányos öltözetben, és a furulyák hangjára rendkívül obszcén táncmozdulatokat tesz. Egy csoport áll a koszorúkkal teli oltáron, és tapsolással követi a ritmust, amit egy az oltár előtt álló ütemet adó alak vezényel.

³⁸ Megjegyzés: Dörömbözi, 1996. 17.



A prédikációt tehát felváltotta a mimus, a hitet pedig a gnózis – az a gnosztikus titkos tudás, amely az isteni kinyilatkoztatást csak álcázva ismeri, így a kereszténységet egy zavaros ezotériába taszítja. Úgy tűnik, hogy amikor az ókeresztény egyház a kereszténység dogmájának gnosztikus jellegű meghamisítása és a vallás megfertőződésének veszélye miatt betiltotta a szakrális táncot, akkor az egy szükséges védekező lépés volt a részéről.

A pogányság továbbélése a néptáncban

A késő ókori néptáncot rosszul szemléljük, ha megítélésünket csak a modern szemléletmód vezérli. Ugyanis ezt a fajta táncot csupán a legkritikább esetben gyakorolták öncélúan. Ez a néptánc inkább egyfajta szokás volt, mert az emberi élet alapvető eseményeihez, elsősorban a házassághoz, a temetéshez kapcsolódott és ezeken keresztül öröklődött nemzedékről nemzedékre. Mivel azonban ez a fajta néptánc elválaszthatatlanul összekapcsolódott azokkal a pogány szokásokkal, amelyek szintén szorosan összefonódtak az emberi életút fordulóival [házasság, temetés stb.], így ez a néptánc a késő ókori pogányság hagyományának jelentős tényezőjévé vált akkorra, amikor a keresztény egyház már alapvetően befolyásolta a közéletet.

Halotti lakoma és halottas tánc

Ennek egyik legszembetűnőbb példája a halotti lakoma és a halottas tánc szokása, amely a legősibb időktől kezdődően egészen a keresztény középkorig, sőt – a halotti lakoma esetében – egészen az újkorig fennmaradt. A szokás vallási gyökerei a halottkultuszban rejlenek – amely lehetett az elhunyt lelkének megbékítésére szolgáló rítus, vagy egy hősi halott számára bemutatott áldozat, amelyet gyakorta áldozati lakoma és játékok követtek. Az ókori kultúrkörben elsősorban az etruszk nép temetkezési rítusai mondhatók jelentősnek.

Az etruszk katakombák falait számos olyan festmény borítja, amelyek halottas táncot és halotti lakomát ábrázolnak.³⁹ Ezen kívül a temetkezési urnákon illetve a sírköveken szintén hasonló ábrázolások találhatók. Formai felépítése miatt most elsősorban egy Fiesoléból származó etruszk sírkő elemzésére összpontosítunk.⁴⁰ A [sírkőn] ábrázolt tárgy két mezőre osztható, amelyek első pillantásra egymástól függetlennek tűnhetnek. A felső jelenetben egy házaspárt – az elhunytakat – látjuk, akik egy ún. klinén fekszenek. Ettől balra, egy kis asztal mögött, amelyen ivóedények láthatók, egy szolga alakja tűnik fel. Jobbra pedig egy fiatal fiú ül egy széken: egy még élő személy, aki áldozatot mutat be a hősnek tekintett héroszi holtaknak. Az áldozati rítusra a kliné alatt elhelyezkedő kis kakas alakja utal. A jelenet értelmezése teljesen egyértelmű: az alkotás egy tisztelgés a halottak előtt, amely keretében egy fiú áldozatot mutat be szüleinek a sírjuknál, amelyet aztán lakoma követ. Az elhunytak a halotti lakoma résztvevőiként vannak bemutatva. Számtalan hasonló etruszk szarkofág ismert, amelyek fedelén ugyanilyen típusú ábrázolás látható: a klinén fekvő házaspár vagy a lakomához, szümposzionhoz díszesen felöltözött polgár.⁴¹ Az etruszk sírszobrászatban a holtaknak való tiszteletadás fontos helyet töltött be. Az etruszkok az

³⁹ Katakomba, Ruovo, Nápoly, Pallottino, 1952.; Maiuri, 1953. 15.; Bossert, 1936. 278. A temetési táncsal és a temetési torral kapcsolatban: Pallottino, 1952. 43. 67., 81.; Leisinger, 1953.; Weege, 1926. 137. Temetői lakoma plasztikus ábrázolása: Cumont, 1942. XXV,2.; Nilsson, 1941. I. 165. Nilsson rámutat, hogy a temetési lakoma (halotti tor) nem görög, hanem római eredetű lehet. Lukianosz szintén római hatásra vezette vissza (De luctu 24). Végző soron nem lenne pontosabb ezzel kapcsolatban inkább etruszk hatásról beszélni? Megjegyzés: A gyászról című írásról van szó, amelyben a halotti torról is történik említés. Lukianosz, 1974. II. 265–266.

⁴⁰ Temetési tánc egy etruszk urnadomborművön Chiuriból (ma Firenze): Quasten, 1930. 32. Egy flesole-i sírsztéltát illusztráló táncosok kézművelései: Bossert, 1936. 177.

⁴¹ Egy etruszk agyagkoporsó fedele Caeréből. (most: Róma, Villa Giulia) Bossert, 1936. 145.; Leisinger, 1953. 7.



ilyen szarkofágok előtt tartották a halotti torokat a haláleset évfordulóján. Az életnagyságú szobor az elhunyt jelenlétének illúzióját volt hivatott megerősíteni.

Ezt követően térjünk át a fent említett sírkő másik jelenetére, amely a sírkő alsó részében látható. Itt két női alak lejt táncot egy furulyás játékára, aki a hölgyek előtt halad. Az etruszk katakombák festményeivel való összehasonlítás alapján arra következtethetünk, hogy ez a jelenet egy temetkezési táncot ábrázol. A két ábrázolás szorosan összetartozik: nem szimbolikusan, hanem vallástörténeti szempontból értelmezendők. Ha ezek az ábrázolt jelenetek a szimbolikus értelmezéséhez kapcsolódnak (amire azonban nincs bizonyítékunk), miszerint a halál utáni életet az elhunytak lakomájaként és körtáncaként kell értelmezni – akkor ezt a rítust éppen az a szokás ihlette, amelyben a gyászolók a halotti lakomát az elhunytak sírjánál való játékkal és táncsal fejezték be.

Ennek a szokásnak a megváltozása jól megragadható egy Cyzicusból származó sírkövön, amelyet Zeusz-Sabazios, illetve Zeusz Hysistos [Zeusz mint égisten] zsidó-szinkretista kultuszának hívei állítottak fel.⁴² Ez a sírkő felépítésében nagyfokú hasonlóságot mutat a fentebb említettel: szintén két mezőre van felosztva. Felül a kultikus istenségek láthatók, a kissé kezdetlegesen megformált alsó mező munkáján pedig egy halotti lakoma és az azt követő temetkezési tánc jelenik meg. Ezen az ábrázoláson leplezetlenül érződik a Sabazios-kultusz dionüszoszi jellege, hiszen a fuvolák hangjára két meztelen táncosnő lejt táncot. Ezen a sírkövön a dionüszoszi-bacchusi kultusz rítusa szorosan összekapcsolódik a hagyományos temetkezési szokásokkal, illetve a halottak előtti tisztelgés szokásaival, ugyanakkor összetéveszthetetlenül megfigyelhető a „teologizálás” folyamata is, amennyiben az elhunytak helyét a kultikus istenségek vették át ezen az ábrázoláson. A halotti lakoma a kultikus közösség misztikus lakomájává alakult át, a temetkezési tánc pedig misztériumtáncá vált. Az évenkénti megemlékezések alkalmával a sírhely előtt összegyűlő családtagok már a Sabazios-kultusból származó vallási eszméket társítják ehhez az ősi szokáshoz. Azaz nemcsak a holtakat, hanem vallásuk isteneit is dicsőítették ezeken az alkalmakon.

Ha azonban alaposabban megvizsgálunk egy másik – szintén a Sabazios-kultusz köréből származó – bizonyítékot, akkor a halotti szertartások „teologizálásának” egy fejlettebb fokát figyelhetjük meg. A római ún. Praetextatus-katakombában található falfestményekről van szó, amelyeket Vincentius, Sabazios papja készíttetett magának és feleségének, Vibiának. Az úgynevezett Vincentius sírkamra arkoszólium⁴³ sírja fölött magát Vincentiust látjuk papi öltözetben, amint hét másik társával együtt elnököl a Sabazios-

⁴² Leipoldt, 1926. 155. sz. kép. Megjegyzés: Cyzicus a görög gyarmatosítás során alapított görög város Kis-Ázsiában, Mysiában. Sabazios: valószínűleg trák, fríg eredetű istenség, amelyet később a görögök Zeusszal és Dionüszossal azonosítottak. Általában nomád lovas-istenként ábrázolták: „Sabazios, akit Athénben már a Kr. e. 5. században tiszteltek. Kultuszában egyik legfeltűnőbb vonás az a szertartás, amikor egy kígyót – az istenség jelképét – húztak keresztül a beavatandó ölében. Ezt a szertartást talán úgy kell érteni, hogy általa a beavatott a legszorosabb testi érintkezésbe kerül az istenséggel, elnyeri annak erejét és egyesül vele. Sabazios Dionüszos egyik változatának számított. A hellenizmus idejétől fogva kisázsiai kultuszára erősen hatott a zsidó vallás, úgyhogy az szinkretista jelleget kapott, amennyiben Sabazios – talán a Sabaot név rokonhangzása révén – összekapcsolták az ószövetségi Istennel. Az azonosításnál talán az a körülmény is közrejátszott, hogy a zsidók a szombatot (görögül sabbaton) mint hetenként visszatérő ünnepet lakomával is megünnepelték. A Sabazios-kultuszban is voltak Zeusz Hysistos tiszteletére tartott kultikus étkezések, melyeknek tagjai magukat sabbatista-nak nevezték. Jelentős szerepet játszott a kultuszban Sabaziosnak a benedictio latina formájában felemelt keze. (A kéz első három ujját áldásra emelve, a negyedik és ötödik ujj pedig be van hajtva.) Ilyen [bronz] kezek elég nagy számmal maradtak ránk többnyire úgy, hogy az ujjakon különféle jelképek vannak: pl. fenyőtoboz, gyík, csengettyű, a mindennapi élet kívánatos dolgai, stb. Sabazios „áldása” híveire meggyőződésük szerint nyilván szerencsét hozott.” Kovács, 1969.193–194.

⁴³ Megjegyzés: Az arkoszólium / arkoszol kifejezés a sziklákba, katakombákba vájt sírok elnevezése.



misztériumok szent lakomája felett.⁴⁴ Kétségtelen, hogy ez mindenekelőtt a szövetség empirikus kultikus lakomájára irányul, ahol – a helyszín miatt – a halotti tor szokása összekapcsolódik egy misztérium kultikus rítusával, amely így (a fentebb már megfigyelt elvek szerint) teológiai újraértelmezésen megy keresztül. A festő azonban még mélyebb tartalommal tölti meg a képet ui. Vincentius hét társa fölé „A hét pap” (Septem sacerdotes) feliratot helyez el, ami első ránézésre nem teljesen érthető, mivel általában csak egy pap elnökölt a kultikus lakomán. A rejtély megoldása abban a feliratban található, amelyet Vincentus tetetett a sírjára:

„Vincentiusé a nyugalom ezen helyen, amit látsz.
Többen megelőztek engem, mindannyiójukat várom.
Egyél, igyál, játssz és gyere hozzám. Érezd jól magad, amíg élsz.
De tartsd észben: Itt nyugszik Sabazios istenség papja,
aki a szent misztériumokban, jámbor lélekkel imádkozta az Istent.”

A „többen megelőztek engem” kifejezés valójában a hét papra, Vincentius hivatali elődjeire utal, akikkel most a túlvilágon Vincentius együtt élvezi a megboldogultak lakomáját azoknak a misztériumoknak a formái alatt, amelyeket a földön „jámbor lélekkel” ünnepelt.

Ugyanebben a sírban egy másik freskó hasonló módon ábrázolja azt, hogyan vezetik be Vincentius feleségét, Vibiát a boldogok birodalmába, hogy ott részt vegyen a boldogok lakomáján az istenfélőkkel. Itt tehát nemcsak azt figyelhetjük meg, hogy a halotti tor szokása hogyan teljesedik ki a saját vallási elképzelésekkel egy kultikus közösségen belül, hanem azt is, hogy hogyan kapcsolódnak eszkatológiai képek a teológiailag újraértelmezett szokáshoz. A szertartás spiritualizálása oda kell vezessen, hogy a kultikus közösség már a sírnál való ünneplés során egy proleptikus [előreutaló] aktus keretében elhiggye, hogy a túlvilági hozzátartozóikkal osztoznak a megboldogultak lakomáján. Ezen az eseményen tehát a résztvevőket nem a gyász, hanem az öröm tölti el, így az érzelmek hirtelen változásával a halottkultusz a merő vidámság színhelyévé válhat. Esetünkben Vincentius örökségére hivatkozhat: „Egyél, igyál, játssz és gyere hozzám. Érezd jól magad, amíg élsz.” Ez az idézet egy epikuroszi világnézetet tükröző mottó, amely a létezés örömeinek programját hirdeti a halállal szemben. Enni, inni és táncolni („játék”) – azonban ez a holtak előtti ókori tisztelgést alkotó három szokás éppen az a mozzanat, ahol – a rítus spirituális értelmezése ellenére – a temetési ünnepség szinte profán jeleket ölt magára.

A keresztény vértanú ünnepek elpogányosodása

Ez a fentebbi vallástörténeti kitérő azért szükséges számunkra, hogy jobban megérthessünk bizonyos folyamatokat az ókereszténység temetkezési szokásaival kapcsolatban. Amint az várható volt, az elhunytakra a halotti lakomával történő megemlékezés szokása (az úgynevezett parentalia

⁴⁴ Leipoldt, 1926. nr. 167., Wilpert, 1903. 133,1. Megjegyzés: „Ugyancsak jellemzők e kultuszra a római Praetextatus-katakomba körzetébe tartozó Vincentius-sírkamra rajzai, melyek a misztériumközösség túlvilági reménysegeire vetnek élénk világosságot. A rajzok szerint az elhunyt először Dispatér elé kerül ítéletre, majd az angelus bonus (= jó angyal) bevezeti őt az üdvözültek honába, az Elysiumba, ahol a bonorum iudicio iudicati (= jók ítéletével megítéltek) közt kap helyet. Az üdvözültek helyét a rajzok lakomának képzelik el, éspedig úgy, hogy az üdvözültek dúsan terített asztal mellett lakmároznak. A felíraton a halott azt mondja: »Igen sokan előttem jöttek ide (ti. a halottak birodalmába), mindenkit várok. Egyél, igyál, szórakozz és jöjj ide. Amíg élsz, cselekedj helyesen, mert csak ezt hozod magaddal!« Az első mondat közhely, amelyhez hasonló megnyilatkozás az ókorban gyakran előfordul. Igen jellemző azonban a második és harmadik mondat, mely epikureus szentenciát tartalmaz. Az a túlvilági »reményesség«, amely ezekben a mondatokban és a hozzájuk tartozó képekben megnyilvánul, az »üdvözültek« boldog életét tisztára a földi élet mulatozásainak mintájára képzelte el: hiányzott belőle minden komolyabb erkölcsi tartalom.” Kovács, 1969. 194.



vagy lektisteria)⁴⁵ az ókeresztény korban is fennmaradt. Az ókeresztény temetkezési helyeken feltárt triclíniumok⁴⁶ régészeti leletei szintén ennek a szokásnak a tovább élését bizonyítják.⁴⁷ Ez a tradíció a keresztények számára mindenekelőtt akkor nyerhette el igazán vallási jelentőségét, amikor a hívek a vértanúk sírjánál a tiszteletükre tartott éves ünnepek (az úgynevezett refrigeria) alkalmával összegyűltek.⁴⁸ Ennél az alkalomnál is jól megragadható a teologizálás [krisztianizáció] folyamata, amely során a halotti tor az eucharisztia ünnepévé alakul át. Ennek a fejlődésnek egy következő szakasza az volt, amikor – valószínűleg már püspöki irányítás alatt – a vértanúk sírjánál tartott ünnepek a szegények javára szervezett jótékonyági eseménnyé válnak. Ezekben az esetekben ráadásul kivételekről van szó. A halottakért hozott áldozat lényegében a Krisztusért hozott áldozattá (eucharisztia) értelmeződött át. Erre az elképzelésre épül rá később a túlvilági üdvözültek lakomájának mennyei eucharisztikus ünnepként való értelmezése, ahogyan ezt a keresztény katakombák számos freskója is ábrázolja. (...)

Azonban egy olyan jelentős püspök, mint Szent Ambrus, minden bizonnyal tudatában volt annak, hogy miért tiltotta meg a lakomát a szentek sírjánál.⁴⁹ A fenti kis vallástörténeti kitérő alapján már sejthetjük tiltásának az okait is: a teológiai átértelmezés nem tudta megakadályozni azt a folyamatot, amit fentebb a szokások profanizálódásának, vagy más szóval elpogányosodásnak [paganizációnak] nevezhetünk. Ennek hatására ui. a keresztény vértanúk emlékünnepei a világi életöröm színterévé váltak. Elkerülhetetlenné vált tehát, hogy a temetési tánc eddig elfojtott eleme újra életre ne keljen.

Szent Ágoston egyik megnyilatkozása révén elfogadhatjuk, hogy fenti feltételezésünk helyes. Az egyházatya ui. elmondja, hogyan ünnepelték a keresztények minden évben egy helyi szent, Leontius mártírhalálát egy kis észak-afrikai településen, Hippo Regius kikötővárosában, amelyet jellemzően Laetitia Leontii (Leontius örömmünnepe) néven emlegettek. Ez az éjszakai ünnepség fergeteges hangulatban – lakmározás, ivászat és tánc közepette – zajlott le. Meglepő,

⁴⁵ Megjegyzés: Parentalia: a halottak tiszteletére rendezett nyilvános ünnep az ókori Rómában.

⁴⁶ Megjegyzés: A triclínium eredetileg az ókori római villák ebédlőtermének elnevezése volt.

⁴⁷ Klausner, 1937. A keresztény temetkezési szokásokról: Kollwitz, 1954. 208.

⁴⁸ A témával kapcsolatos újabb szakirodalom: Courcelle, 1950. 87. (1. kép). Pammachius konzul a római szegények ételmezésére szolgáló refrigeria rendezvényt szervezett a konstantini S. Pietro bazilikában (memoria Petri), amit Nola Szent Paulinus és Szent Jeromos is dicséretileg emlegetett. Courcelle, 1950. 230. Az ünnep jellege azonban megváltozott a zarándokok jelentős tömege miatt.

⁴⁹ Augustinus: Confessiones (6,2,2.); Courcelle, 1950. 88.; Ambrosius: De Helia et ieiunio (17,62); Ambrosius, 1897. 448. 18. Nola Szent Paulinus ugyanúgy szemrehányóan beszél az éjszakai étkezésekről és a mártírok sírjánál táncoló táncosokról. Quasten, 1930. 245. (39. ábra). Megjegyzés: Ágoston Vallomásából származó idézet: „Egy alkalommal afrikai szokás szerint kását, kenyeret és bort vitt a szentek emlékhelyeire. Mikor az ajtónálló nem engedte be, s ő megtudta, hogy ez a szokás püspöki tilalom alatt van, olyan szelíden-engedelmesen alávetette magát, hogy megcsudáltam, mennyire kész volt inkább a hazai hagyományos szokást elvetni, mint ama tilalmat kifogásolni. Mert bormámor soha meg nem iltette lelkét, sem italos hajlandóság soha a törvénnyel ellenkezésére nem izgatta, mint annyi férfit és asszonyt, kik részeges mivoltukban éppen úgy iszonyodnak a józanság dicséretétől, mint a vizezett italtól. Mikor ő odahaza odavitte kosarát a megízlelésre és szétosztásra szánt edelelekkel, apró poharat szokott maga elé tenni, de csak egyetlen egyet, s annak tartalmát is megvegyítette saját mértékes józansága szerint, hogy ő is részt vegyen a kegyes szokásban. És ha több sírkápolnát kellett ilyen kegyeletes módon meglátogatni, ugyanazt a kis poharat vitte és helyezte mindenüvé, hogy már-már langyos víztartalmát kíséretével apró kortyokban megigya, mert ő ott áhitatot gyakorolt s nem élvezetet keresett. 2. Mihelyt megértette, hogy a kiváló szónok-püspök e szokást még azok elől is, akik józanul végzik, tilalom alá rekesztette, egyrészt, hogy a részegesek alkalmat ne vegyenek a részegeskedésre, másrészt, mert gyászáldozat formája miatt igen hasonlított a pogányok babonájához, készségesen tartózkodott tőle, s hamar megtanulta a föld gyümölcszeivel tele kosár helyett sokkal nemesebb imákkal tele szívet ajánlani a vértanúk emlékezetére; továbbá tehetsége szerint a szegényeken segíteni. Így ünnepelte meg az Úr testének közösségét ott, ahol szenvedésének példáját követve a vértanúk pálmát és koronát nyertek.” Ágoston, 1995. 70. Szent Ambrus vonatkozó műve: Illésről és a böjtről.



hogyan az ünnep ilyen módon való megrendezésében a város akkori felekezetei a donatisták⁵⁰ és a katolikusok – minden közöttük lévő teológiai ellentét ellenére – egyetértettek. Azonban 395-ben Szent Ágoston sikeres támadást indított a szokás ellen. A püspök úgy vetett véget ennek zajos mulatozással járó ünnepnek, hogy a vértanú tiszteletére liturgikusan rendezett éjszakai istentiszteletet (vigiliae) vezetett be. Ugyanígy cselekedett – Ágoston ajánlásait követően – Karthágói Szent Aurél püspök [4-5. sz.] is Szent Ciprián emléknapjai kapcsán. Később Ágoston egy másik alkalommal Ciprián vértanú kápolnájában tartott ünnepségen emlékeztette a karthágóiakat arra, hogy is zajlott egykoron náluk ez az ünnepély: „Egész éjjel méltatlan dalokat énekeltek és a dalok éneklése közben táncoltak.”⁵¹

Erre vonatkozóan még szigorúbb leírások maradtak ránk Szíriából, Kappadókiából és Egyiptomból.⁵² Keleten azonban nem mindig ugyanazt az utat követték a régi szokások radikális megszüntetésekor. Jelzésértékű, ahogy egy ismeretlen prédikátor egy 363. évi mártírünnepségen a következő kérdést teszi fel: „De mit adjunk a mártírnak ajándékba, ami méltó lenne hozzá? Ha elnyeri a tetszését, akkor tiszteletére a mi megszokott táncainkat mutatjuk be.”⁵³

⁵⁰ Megjegyzés: donatisták: Észak-afrikai eretnek mozgalom a 4. században. Tagjai nem fogadták el azokat a papokat, püspököket (ún. traditorok), aki a keresztényülődések idején, az erőszaknak engedve, kiszolgáltatták a szentségeket a pogány hatóságoknak. Ezért úgy vélték, hogy a katolikus egyház tagjai bűnössé váltak és többé már nem Krisztus valódi egyháza, hiszen a szentségek érvényessége az azokat kiszolgáltatók szentségétől függ. Tehát a valódi, hiteles egyház a donatista egyház, amely tagjai között nincsenek bűnösök, traditorok. A donatisták ellenpüspököket is választottak, aki közül az egyik leghíresebb Donát (Donatus) volt. Tanításaikban fontos helyet foglalt el az öncélú vértanúság (olykor öngyilkosság) is. Szent Ágoston, Karthágói Szent Aurél erőteljes prédikációkkal lépett fel a donatizmus ellen, azt hangsúlyozván, hogy a szentségek kiszolgálója maga Krisztus, így azok kiszolgálását a szentségkiszolgáltatók fogyatékosságai nem érvénytelenítik.

⁵¹ Augustinus: Sermo 311, 5. A Laetitia Leontii eltörléséről szóló beszámoló egy Alypius barátjához írt levél tartalmazza: epistola 29. (Megjegyzés: Alypius, Thagaste püspöke, Ágoston barátja. Ágoston többször emlegeti a Vallomásokban és a leveleiben. A vonatkozó levél sorszáma a maurinus atyák által készített kritikai kiadás szerint értendő, nem a Divjak-féle kiadvány alapján.). Sermo 326. 1. kijelenti, hogy a mártírok non saltando, sed orando, non potando, sed ieiuniando, non rixando sed tolerando [nem táncol, hanem imádkozással, nem ivással, hanem böjtöléssel, nem veszekedéssel, hanem kitartással] nyerték el üdvösségüket. Szintén kritikával illeti a magánszemélyek sírjainál bemutatott Parentaliákat (Enarrationes I in Psalmos 18,15) és az újévi ünnepségek köztáncos rendezvényeit is (Sermo 198. 1,3.). Nagyon figyelemre méltó, hogy még a donatisták is – akik egyébként az egyházzól mint szentek közösségéről alkotott felfogásukkal különböztek a katolikusoktól – megtúrták a táncot és a népi mulatságot a mártírok különféle ünnepein (Augustinus: Contra Epistolam Parmeniani). Megjegyzés: „A víg és pajzán táncokat a püspökök mindig is megpróbálták korlátozni. Ma is akad azonban néhány püspök, aki részt vesz a táncmultságokon, és együtt táncol a nőekkel, és esze ágában sincs, hogy ezt a bűnt korlátozza.” (Parmenianus levele ellen). Ágoston 198. 311. és 326. prédikációját a Sermones de sanctis című prédikációgyűjteménye tartalmazza.

⁵² A hivatkozott források: Quasten, 1930. 243. (Szent Efrém, Nagy Szent Vazul, Atripéi Szent Senute) A mártírok sírjánál rendezett agapékkal kapcsolatos zavargásokról. Vö. Reicke, 1951. 131.

⁵³ Quasten, 1930. 243., 33. lábjegyzet. Ugyanebben az évben, 363-ban meghalt Julianus császár, ami akkora örömet váltott ki a keresztényekben, hogy táncra perdultek a templomokban és a mártírok sírjánál. (Theodorétosz, Egyháztörténete III. 28, 1.). Eusebiusnak – Nagy Konstantin Licinnius felett aratott győzelmekor (3. lábjegyzet) kitérő – keresztény örömtáncokról szóló feljegyzéséhez hasonlóan ez [a theodorétoszi kijelentés] is egy szimbolikus, áttételes kifejezés. A szövegből világosan kiderül, hogy Theodorétosz szerint a kereszt győzelmét [azért] »koszorúkkal adták hírül« a győzelmet Antiókchia színházaiban, mert így gúnyt űztek a császárból, aki nem volt túl népszerű az antiókchiaiak körében. Nem egyházi szakrális táncról van tehát szó (Backman) hanem csak a mártírünnepek táncszokása bontakozik ki a szövegrészből. Ezt Aranyszájú Szt. János prédikációja is megerősíti. (Ad populum Antiocheum, homilia 19,1, PG 49, 187.) Hiszen ez ellen a mártírok tiszteletére bemutatott táncsal szemben még az ókeresztény egyház legkeményebb tánckritikusa, Aranyszájú Szent János sem mert bírálatot megfogalmazni. Úgy vélekedik, hogy a szír paraszti mártírtánc mártír-tánc az „filozófiai”, a vidéki életvel miatt védett a túlzásoktól, ellentétben a városiakéval! A mártír-táncokkal kapcsolatos elfogadó hozzáállásról lásd. Csodatévő Szent Gergely, 25. jegyzet. Megjegyzés: Aranyszájú Szent Jánosnak az antiochiai néphez írott homíliájáról van szó (17. homília).



Nem kevés elfogultsággal mondja el Pontoszi Evagriosz egyháztörténész (600 körül),⁵⁴ hogy amikor egy alkalommal meglátogatta azt a helyet, ahol a híres oszlopos szent Simeon élt, szemtanúja volt annak, amint a nép éppen egy körtáncot járt el a búcsújáró templomban azon oszlop körül, amelyen Simeon egykoron a negyven évig tartó vezeklését végezte.⁵⁵ Mindazonáltal a püspökök jobbára keleten is a Szent Ambrus által javallott utat követték, amikor a mártírvigiliákat zsolozsmázással és kórus énekkel igyekeztek kitölteni.⁵⁶ Elsősorban a püspökök voltak azok, akik következetesen igyekeztek kiirtani a keresztény halotti ünnepekből a halotti lakomák és a halotti tánc pogányságot terjesztő elemeit. Intézkedéseiket a pogányság maradványai elleni harcuk kivonataként kell értelmezni. Mindazonáltal ha egy modern nézőpontot akarunk választani, akkor azt kell mondani, hogy egyidejűleg azzal álltak harcban, amit mi „táncbetegségnek, táncdühnek” szoktunk nevezni. Az éjszakai mártírunnepek szinte bacchanáliai nyüzsgésének leírása Cesarei Nagy Szent Vazul püspök tollából, erősen emlékeztet egy második évszázadbéli pogány – egyébként ugyanerről a területről származó – dionüszoszi táncokról szóló beszámolóra.⁵⁷ Ezen források között kétségtelenül vannak összefüggések, azonban az ókeresztény egyház püspökei ezeket a szövegeket nem egy társadalmi probléma keretében vizsgálták, hanem – tőlünk eltérően – inkább a dionüszoszi-orgiasztikus gyökereket érezték erősebbnek, helyezték előtérbe. *(A szöveget fordította: Kilyénfalvi Áron, a fordítást az eredetivel egybevetette: Darabos Eszter. A megjegyzéseket írta: Tóvay Nagy Péter.)*

Pogányság és esküvői tánc

Hasonló a helyzet az esküvői szokások ókeresztény kritikájával. Itt is erkölcsi és vallási motívumok keverednek egymással, ha elutasító módon viszonyulunk hozzá. Az esküvői szokások részben egy ősi pogány termékenységi varázslattal álltak összefüggésben. Ez érvényes például az úgynevezett licentia fescennina, obszcén tartalmú gúnyversekre, amelyeket az esküvő menet során adtak elő. Hogy ez a szokás a keresztény korban még mindig milyen élő volt, az Johannes Chrysostomus számos utalásából is kiderül. Ő azonban elsősorban az esküvői táncot kritizálta. Az egyházatyánál dalokat énekeltek, amelyek elsősorban a szerelem istennőjéről, Aphroditéről szóltak, s akit mindenféle módon dicsértek. Érthető a kritikája, ha még egy nem keresztény is így ír az esküvői táncokról: „Az a dal is, amit a táncosok két tánc között énekelnek, egyértelműen könyörgés Aphroditéhoz („epiklese”).⁵⁸ A keresztény fül azonban ebben az ördöghöz intézett epiklést hallotta ki.

⁵⁴ Megjegyzés: Pontoszi Evagriosz (536–600) bizánci történetíró, aki Egyháztörténelem című hat kötetes művében dolgozza fel a korabeli eseményeket.

⁵⁵ Egyháztörténelem 1,14.; PG 76, 2460.

⁵⁶ Szír Efrém, Quasten, 1930. 117. lábjegyzet: 14.

⁵⁷ Basileios: Contra ebriosos homília 14. (PG 31,445.), Lukianosz Beszélgetés a táncról. (79) Euripidész Bakkhánsnók című műve – a Dionüszia bevezetése körüli viharos események ábrázolásával – szinte már a táncbetegség szemszögéből is értelmezhető. Dodds, 1944. XIII. Megjegyzés: Nagy Szent Vazulnak a részegesek ellen írott homíliájáról van szó (14. homília). A vonatkozó Lukianosz-idézet: „Itt van például a bakkhikus tánc, amelyet leginkább Ióniában és Pontoszban művelnek, habár ez szatírtánc, annyira hatalmába keríti az otlakókat, hogy amikor eljön az ideje, minden másról megfeledkezve napokat töltenek el avval, hogy a színházban ülve bámulják a Titánokat, a Korübantokat, a szatírokat és a pásztorokat. S magában a táncban is részt vesznek ezeknek a városoknak mindegyikében a legelőkelőbb és legtekintélyesebb emberek, s nemhogy nem szégyellik, hanem még többre is tartják ezt a tevékenységüket, mint akár nemesi származásukat, közéleti szerepüket és születési előjogaikat.” Lukianosz, 1974. I. 760.

⁵⁸ Lukianosz: Beszélgetés a táncról (11). Aranyszájú Szent Jánossal kapcsolatos utalás: Quasten, 1930. 180. Aranyszájú Szent Jánossal kapcsolatos anyagot szintén közli: Theochardis, 1940. Megjegyzés: „...majd körtáncokat, amelyekben Dionüszosz és Aphrodité leli kedvét. Ezért az ének is, amelyet tánc közben énekelnek, Aphrodité és az Erőszokat hívogatja, hogy vegyenek részt ünnepi felvonulásukon és táncoljanak velük együtt. És a másik ének – mert kettőt is mondanak – tanítást tartalmaz arra nézve, hogyan kell táncolni. »Rajta fiúk – mondják – váltsatok lábat, s ünnepejtek sebben« ami azt jelenti, hogy táncoljatok még jobban.” Lukianosz, 1974. I. 742. (11)



Gazdag házakban ehhez még hivatásos táncosokat is fogadtak, akik pantomimus táncot adtak elő. Egy ilyen esküvői táncelőadás tematikáját a pogány mitológia, elsősorban ismét Aphrodité kimeríthetetlen témája hatotta át. Ezt tapasztaljuk Johannes Chrysostomus egyik prédikációjában, aki az ideális keresztény esküvőt Izsák és Jákob esküvőjének példájában láttatja és ellenpontként saját kora esküvőinek képét állítja: „ünnepi ebédet illetve étket szolgáltak fel, ami kicsit gazdagabb volt, mint a hétköznapi. Ehhez hívták meg a rokonokat az esküvőre. Furulyák, pásztorsípok, cimbalmok, ittas táncosok és a többi, manapság szokásos gyalázatos dolgok azonban nem fordultak elő. Újabban azonban a táncosok Aphroditéről énekelnek a himnuszokban. Naponta lehet a tiszteletére írt dalokat hallani, amelyek csak úgy hemzsegnek a mocskos élményektől. Részegen és fékezhetetlen vadsággal kísérik mindezt nyilvánosan ocsmány szavakkal (a licentia fescennina gúnyverseiről van szó). Amikor szegények jönnek a hajlékodba, akkor ott van Krisztus. Fordítva, amikor ott puhány ifjoncok (ti. pantomimus táncosok) és mimosok táncolnak, akkor bennük az ördög táncol.” Időnként Johannes maga is bevallja, hogy korának keresztényei közül sokan nem értették, mi ellen protestál.⁵⁹ Annál nagyobb figyelmet érdemel, hogy abban a korban az egyik zsinat általánosságban egy ilyen parancsot ad (amit megpróbál az Ótestamentumból vett idézettel indokolni): „Ha keresztény ember lakodalomba megy, ne ugrabugráljon, és ne táncoljon, hanem illő és keresztényhez méltó módon vegyen részt az étkezésben vagy a vacsorán.”⁶⁰ A zsinat határozata megmutatja, hogyan ítélte meg egészében a püspökség az esküvői tánc kérdését.

Néptánc mint a pogányság utolsó bástyája

A néptánc ellen hozott püspöki ítélet egységes állásfoglalását nem csak az támogatta, hogy a keresztény késő antik korban a néptánc különböző formái meglepően hasonló vadhajtásokat mutattak. Ez az igen figyelemre méltó jelenség nagyon szépen kimutatható irodalomkritikai szemszögből a milánói Szent Ambrus püspök egyik prédikációjában. (Ezt a beszédet -387ben mondta el böjti prédikációként.) Ebben a következő szerepel: „De minek beszélünk a férfiakról, amikor maguk a nők is, akiknek különösen kellene vigyázniuk a tisztaságukra és mértékletességet kellene mutatniuk, egyszerűen leisszák magukat? Azoknak, akinek vissza kellene vonulniuk a házukba az idegenek elől, mert nem illik, hogy lássák vagy hallják őket, kitornek onnét és merész arckifejezéssel, **fedetlen fejfel** mennek ki a nyilvánosság elé. Az apostol még a templomban is hallgatást parancsol a nőknek és megparancsolja nekik, hogy otthon kérdezzék ki a férjüket (1. Kor.14,34). Ezek azonban nyilvános helyeken férfiakkal együtt szégyenletes körtáncot járnak féktelen ifjak szeme láttára. **Vadul hátravetik a hajukat, összefogják tunikájukat**, széttépiük a felső köntöst, meztelen karokkal tapsolnak, **lábbal dobognak**, össze vissza kiabálnak és a színészeket imitáló lépésekkel **keltik fel** az ifjoncok vágyait. **Kéjsóvár pillantásokkal** és illetlen viccekkel **szemlélik mindezt az ifjoncok**. Szégyenletes **színjáték!** Miközben a táncosok és magukkal ragadják a közönséget, az eget egy tisztátalan képmás **csúfítja el. Az obszcén tánclépésekkel meggyalázott földet undorító táncal mocskolják be. Hogy tudnék én itt még türelmesen beszélni? Hogy léphetnék át némán ezen? Hogyan hullathatnék illedelmes könnyeket? A bor az oka annak, hogy számolatlanul veszítünk el sok lelket!”**

⁵⁹ Hom. in ep. 1 ad Corinth. 12,5 (PG 51,103); idézet, mint fent 7,2 (PG 51,210).

⁶⁰ Laodiceai zsinat 53. kánon (Mansi, 1759–1798. II. 571.). A zsinat pontos időpontja nem határozható meg 341–380 közé esik. Megjegyzés: „Arról, hogy a keresztény ember ne táncoljon. Ha keresztény ember lakodalomba megy, ne ugrabugráljon, és ne táncoljon, hanem illő és keresztényhez méltó módon vegyen részt az étkezésben vagy a vacsorán.” (Erdő Péter fordítása) Erdő, 1983. 328.



A félkövérrrel szedett szavak szó szerinti részletek Nagy Szent Vazul caesareai püspök egyik prédikációjából, amit a kappadokiai területen, tehát Távol-Keleten tartott.⁶¹ A mai ember talán kissé meglepődhet, hogy egy olyan szónoki tehetség, mint Ambrosius ilyen lelkiismeret-furdalás nélkül tulajdoníthat el gondolatokat. Eközben az is megdöbbenéssel tölthet el minket, hogy Ambrosius nem veszi figyelembe a szituációk közötti különbségeket. Ui. Nagy Szent Vazul prédikációjában azokat a népi táncokat ostromozza, amelyeket a húsvéti vigilián a városfalakon kívül a mártírok sírjainál adtak elő. Az általunk már ismert túlzásokról van szó, amelyek a holttesteknél végzett étkezési és holttestek körül előadott táncok körüli szokásokkal függenek össze. Szent Ambrus azonban [a beszédében] olyan táncokra utal, amelyeket a város közepén láthatóan privát alkalmakkor, vagy népünnepélyeken adtak elő.

Nos a történész másként ítél. Az a tény, hogy a püspök egy kollegája megfogalmazását kölcsönzi anélkül, hogy tekintetbe venné a különböző körülményeket és az adott helyi feltételeket, azért, hogy a hallgatói előtt ostromozza a saját városában meglévő visszas állapokat, azt bizonyítja, hogy a negyedik században a népi tánc, akármilyen szokásrendhez kapcsolódott is, hasonló vadhajtásokat mutatott. A népi tánc egyfajta szeleppé vált, amin keresztül – a keresztény állam és az egyház által elnyomott – pogányság kiáramolhatott.⁶² Semmi nem utal arra, hogy túlzást lássunk keresztény forrásainkban. Az megfelel a vallási filozófia törvényének, hogy az elnyomott pogány életérzés ilyen esetleges kitörései vad formákban jelennek meg. Hogy az eddigi képnél maradjunk, amióta a kereszténység határozta meg a világ rendjét nem volt ami mederben tartsa a nyilvános erkölcs által elismert keresztény értékrendet. Abszolút érthető, ha a püspökség azon igyekezett, hogy gátat szabjon a pogány szokások kitörésének.

⁶¹ Szent Ambrus: De Helia et ieiunio, 18,66 (CSEL 32/2, 450), Nagy Szent Vazul, hom. 14 in ebriosos (PG 31,445). Megjegyzés: A vonatkozó művek: Illésről és a bójtról, Nagy Szent Vazulnak a részegesek ellen írott homíliájáról van szó (14. homília).

⁶² Tehát kontorniát-érméken (játék érmék) is találkozhatunk táncos ábrázolásokkal. vö. Alföldi, 1943. VIII, 11 (togatus és táncosnő), XXXI,4 (organista és táncosnő)= i. sz. 356–394 között. Nyilvános táncjátékok témája! XLI,5; LXVIII, 6.7; LXIX, 2.3.5.7.; LXII,9 és végül LXXI, 1, a Parabiagioból származó ezüst tál az óattikai fegyvertánc ábrázolása Kybele és Artis apoteozisánál.



A későantik művészi tánc válsága

Tulajdonképpen modern kori tévedés, ha azt hisszük, hogy a késő ókori művészi tánc tisztán esztétikai mozgástánc volt, mintha itt nem állt volna fenn a kereszténység elpogányosodásának a veszélye. Még amikor a színház, melynek deszkáinak a művészi tánc kifejlődik, rég elvesztette vallási jelentőségét és a tánc pantomimus táncvá vált, még akkor is megtartotta a pogányság gazdag mitológiáját. Ebből merítették „az összes témát a világ teremtésétől Kleopátra haláláig.”⁶³ A pantomimus tánc kétségtelenül hozzájárul ahhoz, hogy sokáig elevenen tartsa az ókori mítoszt a lakosság rétegeiben. De egyben leleplezi az ókori tánc akut válságát: az eredetileg szakrális feladat feladása egyértelműen a stílus bukásához vezet.

Számos ilyen késő ókori pantomimus tánc leírásával rendelkezünk. A legérzékletesebb az észak-afrikai rétor, madaurai Apuleius tollából származik (Kr. u. 180 körül). Kiterjedt utazásai során látta a Páris ítélete című előadást. Tudósításából egyértelműen kiderül, hogy az előadott pantomimus tánc hogyan oldódik fel képek sorozatába. A színdarab jeleneinek egymásutánisága a követendő példa, illuzionisztikus impressziók, amelyek az eltáncolt jeleneteket színes festményként gyakran primitív hatásokkal próbálják színesíteni – ebből ered a fő cél. „Minden szív dobogott a gyönyörűségtől”, mondja Apuleius a nézőkről és ezzel találóan jellemzi ennek a kétséges művészetnek a tetszeni akarását, amire kétségkívül törekedett. A táncos ritmus már kevésbé fontos: a tiszta táncrészek betéteknek hatnak. Ezt a benyomást az is erősíti, hogy a táncstílus kiválasztása háttérbe szorul a darab tematikája mögött. Ezért járják az említett táncban az ókori fegyveres táncot, az úgynevezett pürrikhét, mert a Párizs győzelmi díjáért vívott harcban a harcias Minerva is fellép Vénusz konkurenciájaként! Ez modorosnak hat, mert a táncforma kiválasztásánál annak népszerűsége volt a döntő szempont. Hasonló okok miatt mutatták be más pantomimus táncokban az úgynevezett geranoszt a Déloszban ismert darutáncot, vagy a

⁶³ Lukianosz: Beszélgetés a táncról (37.). Elsősorban a mitológiai, nem pedig a történelmi témák voltak népszerűek. A pantomim és a mitikus legendakör kapcsolatáról lásd: Libaniosz: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében. 64. oratio (70.). Vö. Förster, 1903–1922. IV. 464,6). Ugyanerre helyezi a hangsúlyt az alábbi passzus is: Libaniosz: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében. 64. oratio (119.). Vö. Förster, 1903–1922. IV. 497,15. Ugyanez a rész hangsúlyozza a művészi tánc és a dionüszoszi thiaszosz szoros kapcsolatát. Még ha ez inkább retorikai fordulat, mégsem szabad a keresztényeket kárhözatni, ha ugyanerre a feltételezésre jutnak. Megjegyzés: „Valójában, mint már megjegyeztem, az egész táncelőadás nem egyéb, mint régmúlt idők története, annak felidézésére mindig kész emlékezet és hű ábrázolás. Mindjárt a khaoszon és a világ keletkezésén kezdve mindent kell a táncművésznak tudnia, egészen az egyiptomi Kleopátra koráig. Ilyen távolság határolja az általunk felállított követelmény szerint a táncművészet tudományát, s mindazt, ami közbül esik, kitűnően kell ismernie, Uranosz megcsonkítását Aphrodité származását, a Titánok harcát Zeusz születését...” Lukianosz, 1974. I. 750. (37), „De visszatérek arra a pontra, hogy az utánzás kétféleképpen működik, akár emberek, akár istenek maszkját viselik a táncosok. Mert aki Hérát és Aphrodité és Persephonét megjeleníti, az Zeuszt és Árészt és Plútót is megjeleníti. És ha valaki azt mondja, hogy a táncos [csak] esküvőket, mulatozást vagy kórustáncot imitál, válaszoljatok neki [hogy más témákól is tudósít] a laphiták kentaurok elleni csatájáról, Thészeuszról, aki győzelmet aratott a rablók [pl. Prokrusztesz], a [marathóni] Bika és a Minotaurusz felett, és Héraklészről, aki a [Heszperidák] aranyalmáinak megszerzésére vállalkozott. Tehát azért, mert a táncosok a nőket utánozzák jobban megrontják a közönséget? Vagy azért, mert a táncosok a férfiakat utánozzák, az előnyére válik a közönségnek? Mert ha az előbbit megteszik, lelkeket veszejtenek el, de amikor az utóbbit ábrázolják, megindítják a lelkeket, tehát akkor biztosan nem ártanak jobban a nézőknek, mivelhogy jobb emberé teszik őket?” (Libaniosz: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében. 64. oratio 70.); „Tény, hogy mostanáig birkózót összeüzta a másik birkózót, a pankrátor pedig elvesztette a szemét a küzdelem közben, a szekérhajtó pedig felborította és megölte a riválisát, sőt egy versenyló elpusztítása egy egész várost megosztásához vezetett, amelynek a következménye a megkövezés, a gyújtogatás és gyilkolás lett. Ezzel szemben a tánc nem vezetett rosszra és nem is fog soha rosszra vezetni. És igazságon van így, hiszen, a tánc a legbékésebb és legjátékosabb dolog volt [a múltban], egy alkalom, amely vesszőt hoz a szőlőnek, szőlőtermést a boroskádba, és Dionüszosz ajándékát lakomává varázsolja. Következésképpen a táncosok elnevezése is a szőlősorok körüli ugrálásból ered.” Vö. (Libaniosz: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében. 64. oratio 119.).



kariatida-táncot, amit a klasszikus korban Artemisz istennőnek ajánlottak.⁶⁴ A régi szakrális táncokat már nem az istenek dicséretére adták elő, hanem azért, hogy a közönség tapsoljon. A táncok felcserélhetővé váltak egymással, a koreográfusok önkényének alávetve, deszakralizálódtak.

A profanizálás ott is előfordul, ahol kiemelten hangsúlyozzák a táncstílus vallási kultúrkörét. Így ír le Tacitus egy, a hírhedt Messalina házában előadott táncot, melynek témája a dionüszoszi Thiasos: „Messalina [Claudius császár harmadik felesége] pedig, soha féktelenebb fényűzésben, mivel már jól benn jártak az őszben, szürethez hasonló házi ünnepséget rendezett. Csavarták a préseket, csordultak a kádak, és állati bőrrökkel övezett nők ugrándoztak körülöttük, mint áldozók, vagy őrzőgő bacchansnők: Messalina kibomlott hajjal rázta a thyrsust, mellette Silius [Messalina szeretője], repkénnyel koszorúzva, kothurnus a lábán, hátraszegve a feje, és csak úgy zúgott körülöttük a pajzán tánckar.”⁶⁵ Keresztény forrásokból már ismerjük a táncban vadul hátravetett haj motívumát, amely a menád-tánc számtalan ábrázolásában elevenen megragad.⁶⁶

A keresztény polémiában megtalálható rövid megjegyzés hatásosan hangsúlyozza a tánc pogány-dionüszoszi gyökereit. Esetünkben annak ellenére messze vagyunk a dionüszoszi jámborságtól, hogy realistán ábrázolják a dionüszoszi elemet. A pantomimus tánc a buja kéjsóvárgást szolgálta.

Összefoglalva tehát megállapítható, hogy a késő ókori művészi tánc stílustörténetileg tekintve egy komplex felépítményt ábrázol, amely nagyon heterogén elemeket tartalmaz. Vallástörténetileg szemlélve az antik szakrális tánc térhódítását jelenti, amely egyben a stílusformák degradálódását eredményezte.

Pogány kritika keleten

Ebből következően maguk a pogány körök is dekadens jelenségnek tartották a pantomimus táncot. Libaniosz retor így ír a negyedik század közepe felé: „Ameddig a tragikus költő nemzedéke virágozott, addig ők a nép tanítói voltak. Miután azonban kihaltak, akkor egy isten szánalomból bevezette a pantomimus táncot.”⁶⁷ A mondat egy apológiában található, amely a táncot a saját soraiból jövő kritikával szemben védi meg. Sajnos mára már elveszett szmirnai Aelius Ariszteidész rétor műve (180 körül), amellyel Libaniosz vitatkozott. Ariszteidész erős irodalmi hatása a máig fennmaradt ellene íródott vitairatokból derül ki. Nem sokkal később a szamoszatai Lukianosz néven író szerző folytatta a [táncról folyó] vitát – az általunk már többször idézett – Beszélgetés a táncról című írásával.

Libaniosz még alapvetően az Ariszteidész által kifejtett kritikai érvek hatása alatt áll. Számára azonban később ez a probléma aktuális jelentést nyert, mert olyan keresztények, mint a caesareai Nagy Szent Vazul vagy Aranyszájú Szent János a tánc ellen prédikálnak a szószékről. Így – annak ellenére –, hogy Libaniosz pogány és A táncosok védelmében című munkájában

⁶⁴ Apuleius: Az aranyszámár X, 29–34. Weege, 1936. 165. A különféle táncstílusokhoz: Weege, 1936. 17., pürrikhé: Weege, 1936. 42. ábra. Weege szerint ezen táncok keveredése a Dionüsziaikkal már a 4. században megtörtént Athénban. Weege szerint ezek keveredése a Dionüsziaikkal már a 4. században megtörtént. A latinban a pyrricha később a balett tánc / pantomimus tánc megnevezésére szolgált. vö. Suetonius Nero 12, Szent Ágoston De musica 3,1. Megjegyzés: A Parisz ítélete című pantomimus előadás leírása: Apuleius, 1959. 116–118. Egyéb hivatkozások: Suetonius, 2004. 220–221. (Császáréletrajzok, Nero, 12.), Augustinus, 1986.

⁶⁵ Figyelmen kívül hagyva azt a tényt, hogy a tudósítás tendenciózus, nem beszélhetünk itt igazi jámborságról. Megjegyzés: Tacitus, 1980. 299.

⁶⁶ Az összefüggéshez egy illusztratív – mivel egy menáddal táncoló szilt (ebben az ábrában táncolhatott Silius) mutat be – újattikai relief: Bossert, 1936. 283.; további példák Weege, 1936. 117. ábra. 122–124., 222.

⁶⁷ Libaniosz: Ariszteidész ellen a táncosok védelmében. 64. oratio (Förster, 1903–1922. IV. 464). Megjegyzés: A szerző a teljes tanulmányban az alábbi módon – szerintem hibás megjelöléssel – hivatkozza a forrást: Libanios Or. 70. pro saltatoribus.



még a táncosok mellett állt, későbbi írásaiban feladta a tánc védelmezését. Libaniosz kemény szavakkal ostorozta a pantomimus táncot, mert azt demoralizálónak és a kultúra romboló hatásúnak gondolta. Sajnálkozva állapítja meg, hogy a pantomimus tánc Antiochia városának jó hírnevét is veszélyezteti.⁶⁸ Ez ellentmond a tényeknek [azaz erős túlzás], de legalább megfelel annak az általunk ábrázolt helyzetnek, hogy milyen rossz hírnévnek örvendett a táncosok céhe. A rossz hírnév kialakulásához a püspökök is hozzájárulhattak, amikor egy nyilvános zsinaton azt a kánont fogadták el, hogy egy egyházi embernek el kell hagynia az esküvőt, mielőtt az esküvői tánc kezdetét venné.⁶⁹ Még a kereszténység ellensége, Julianus császár is ügyelt arra a pogány papok helyzetének megváltoztatásakor, hogy a papoknak ne legyen a hivatásos táncosokkal, színészekkel és pantomimesekkel bensőséges kapcsolata.⁷⁰ Tény, hogy nem volt olyan, a becsületére adó polgár, aki a táncos vagy tánctanár foglalkozást választotta volna.

⁶⁸ Or. 23 ad Icarium (Förster, 1903–1922. III. 14,2), Or. 31. contra Florentium (Förster, 1903–1922. III. 394,10); Or. 41,7. ad Timocratem (Förster, 1903–1922. III, 298). Lásd még: Lukianosz: Beszélgetés a táncról (76), aki Antiochiát a pantomimus tánc keleti központjaként dicséri. Megjegyzés: „Antiokeia, ez a tehetséges város, amely a táncművészetet különösen nagy becsben tartja, minden szót és minden mozdulatot olyan gondosan mérlegel, hogy semmi sem kerül el ott senkinek a figyelmét.” Lukianosz, 1974. I. 759. (76)

⁶⁹ Laodíceai zsinat, 54. kánon. vö. Nazianzoszi Gergely, Ep. 232. (PG 37, 376), továbbá az Egyházi Törvénykönyv [Codex Iuris Canonici] 140. kánonja, ami ma is megtiltja a római klerikusoknak a balett látogatását. Megjegyzés: „Arról, hogy klerikusok ne nézzenek színházi előadásokat Ha a szent szolgálatra rendelt személyek vagy más klerikusok lakodalomban vagy lakomán vesznek részt, ne nézzenek meg színjátékot, hanem keljenek fel, és távozzanak, mielőtt a színészek bejönnének.” (Erdő Péter fordítása) Erdő, 1983. 328. Az 1917. évi Egyházi Törvénykönyv (CIC-1917) tartalmazott egy ilyen kitétel: magyarul (Pars Prima. De Clericis. Sectio I. De Clericis in genere. Titulus III. Can. 140.) A II. Vatikáni Zsinat után kiadott, jelenleg érvényben lévő Egyházi Törvénykönyv nem szerepel ilyen tartalmú passzusz.

⁷⁰ Julian, Ep. 89b ed. Bidez-Cumont 144; „Egy pap sem mehet színházba, nem lehet ismeretségben zenéssel vagy kocsihajtóval, sem nem engedhet házába táncost vagy színjátszót.” A császár, Aranyszájú Szent Jánoshoz hasonlóan, rezignáltan állapítja meg, hogy a népet nem lehet távol tartani a színháztól és a táncoktól. Megjegyzés: Flavius Iulianus azaz Iulianus Apostata (Hitehagyott) római császár (361–363) felhagyott az ariánus kereszténységgel és visszatért ősi görög–római vallási hagyományokhoz. Számos művet írt.



A pogány kritika nemzeti motívumai nyugaton

Kicsit másként álltak a dolgok nyugaton. Ott a pantomimus táncot mindig is az ókori római erkölcsösség egyfajta ellenségének tekintették. Cornelius Nepos a következő szavakkal fejezte ezt ki: „Tudjuk például, hogy a mi hagyományaink szerint a zene idegen egy előkelő személy jellemétől, a táncot pedig egyenesen hibájául róják fel, a görögök viszont mindezt kedves és dicséretre méltó dolognak tartják.” Ebből a hagyományos alapállásból mond Cicero ítéletet, hogy a táncosi hivatás nem tartozik s „tiszteletet érdemlő művészetekhez”, mert a szórakozást szolgálja.⁷¹ A táncsal szembeni régi római ellenszenvet a bírálók körében kívánja felkelteni, amikor kimondja: „Józan ember nem táncol, sem magában, sem bármilyen tisztas étkezésnél, ahol minden rendben zajlik, hacsak meg nem bolondult” (Pro Murena 13).⁷²

A császárkori Rómában viszont aligha mondta volna ki ezt a mondatot. Augustus császár élenklődést mutatott az új szórakoztató művészet iránt. Caligula maga is fellépett táncosként, Nero pedig a pantomimus tánc lelkes rajongója volt.⁷³ Az udvaroncok követték a császári példát.

⁷¹ Cornelius Nepos, Vita 15, Epaminondas I. 2, Halm, 1871. 4., Cicero De off. I. 42,105 és I. 50. Pro Deiot. 28. Azzal nem kell foglalkoznunk, hogy Cicero személyes viselkedésében ez nem mindig tükröződött vissza. Megjegyzés: „A thebai Epaminondas, Polymnus fia híret megörökítő írásunkba addig nem kezdünk bele, amíg nem emlékeztetjük rá az olvasókat, hogy ne mérjék az idegenek erkölcsét saját szokásaikhoz, s ne gondolják, hogy ami az ő szemükben könnyűnek tűnik, azt mások is hasonlóképp ítélik meg. Tudjuk például, hogy a mi hagyományaink szerint a zene idegen egy előkelő személy jellemétől, a táncot pedig egyenesen hibájául róják fel, a görögök viszont mindezt kedves és dicséretre méltó dolognak tartják.” (Híres férfiak, Epaminondas I. 2., Havas László fordítása) Nepos, 1984. 93. „A kézművesek is mind alacsony keresettel foglalkoznak, mert műhelyben hiába kerestünk műveltséget. Legkevésbé helyeselhetők azok a mesterségek, melyek az érzéki gyönyörködés szolgálatában állanak: »Halászosok, mészárosok, szakácsok, hentesek, halászok« mint Terentius mondja. Bátran hozzájuk sorozhatjuk a kenőcsárusokat, a táncosokat s a kockajátékosok egész seregét. Azok a mesterségek ellenben, a melyekhez több ismeret szükséges, vagy a melyek nem jelentéktelen hasznót hajtának, minő az orvosi tudomány, a műépítés, a nemes tudományok tanítása, ezek tisztességesek azokra nézve, a kiknek a rangjához illenek.” (A kötelességekről, I. 42, 150–151. Csengeri János fordítása) Cicero, 1885. 57. „Hogyan tovább? Mivel folytatta ez a keresztre való? Azt mondta, hogy e vidámságtól felajzva Deiotarus bortól megrészegülve egy lakomán mezelenül táncolt. Milyen kereszt volna elegendő büntetés e szökött rabszolgának? Ugyan ki látta Deiotarus királyt valaha is táncolni, vagy részegen? Minden királyi erény megtalálható öböne, amit te Caesar, úgy vélem, jól tudsz, de mértéktelensége kiváltképp egyedülálló és csodálatra méltó, noha tudom, hogy egy királyt nem ezzel a szóval szokás dicsérni. Nem nagy dicséret egy király esetében, ha mértékletes embernek mondják, legyen bátor, igazságos, szigorú, tekintélyes, nagylelkű, adakozó, bőkezű, jótékony, ezek válnak egy király dicsőségére, amaz egy magánemberhez illik. Am vélekedjék mindenki, ahogy akar, én mégis a mértéktelenséget, más szóval az önmérsékletet és az önuralmat a legnagyobb erénynek ítélem. (...) Aki tehát ifjúként, amikor még nem ékesítette ekkora dicsőség, minden esetben szerfelett komolyan és megfontoltan járt el, emé méltóságban és életkorban táncolt volna? Inkább nagyatyád jellemét és erkölceit kellene példaként követned, Castor, semmint e roppant kiváló és jeles férfiút egy szökött rabszolga kijelentése által rágalmoznod. Még ha nagyapád táncos ember volna is, nem pedig az a férfiú, akiről tisztesség és erkölcs tekintetében példát lehet venni, legkevésbé sem illenék életkorához e rágalom. Azon gyakorlatok, amelyekkel ifjúkorában edzette magát, s ez nem a tánc, hanem a fegyverforgatás és a lovaglás mesteri elsajátítása volt, életkora hanyatlásával ezek is mind sorra elhagyták.” Cicero, 2010. 1068–1069. (Deiotarus király védelmében. X, 28. Nótári Tamás fordítása)

⁷² Megjegyzés: Cicero: Lucius Licinus Murena védelmében. Cicero, 2010. 711–712.

⁷³ Ehhez lásd Wüst írását: Pauly-Wissowa, 1949. 36. 843 és ott 863. a hivatásos táncosok jogi helyzetével kapcsolatban, amely meglehetősen egyértelművé teszi tisztességtelenségüket. Caligula Sueton.-hoz Caligula 11.54; Cassius Dio 59,2,5; 5,5; Seneca, Dial. III, 20,8. Megjegyzés: „De másfajta, egymástól teljesen különböző művészeteket is nagy szorgalommal gyakorolt. Egy személyben volt trák fegyverzetű gladiátor és kocsihajtó, énekes és táncos. Éles fegyverrel vívott, kocsihajtott a cirkuszokban, amelyeket sok helyen építtetett. Az éneklés és a tánc gyönyörűsége annyira elragadta, hogy még nyilvános tragédia-előadásokon sem állhatta meg, hogy együtt ne énekeljen a szavaló színésszel, és ne utánozza mozdulatait mindenki szeme láttára, dicséret-vagy bírálatképpen. Úgy látszik, halála napján is csak azért hirdetett virrasztást, hogy megragadja az alkalmat, és életében először színpadra léphessen. Gyakran táncolt még éjszaka is. Egyszer a második órváltás idején a Palatiumra rendelt három consulviselt embert. A halálfélelemtől remegő férfiakat egy emelvényre illette; majd hirtelen hangos fuvolaszótól és talpcsettegetőtől (scabellum) kísérve, hosszú köpenyben, bokáig érő tunicában eljűk perdült, eljett egy szőlőszámtól, aztán eltűnt.” (IV- 54. 1. Kis Ferencné fordítása, Kopeckzy Rita átdolgozásában. Suetonius, 2004. 180–181.) Cassius Dio (155–229) görög nyelvű, császárkori történetírő.



Az ismert Maecenas a támogatók közé tartozott és ennek megfelelően házi költője Ovidius rajongó szavakban tört ki a táncosnőről. Leveleiben Plinius megerősíti, hogy korában majd minden gazdag rómainak volt saját táncgyűttese, hogy szórakoztathassa a ház vendégeit.⁷⁴ Még amikor a Claudiusok idejében az előfordult botrányok miatt a hatóságok eljárásokat indítottak a hivatásos táncosok ellen, az állami intézkedések nem tudtak gátat vetni a pantomimus tánc győzedelmes menetelésének.⁷⁵ A pantomimus tánc elfoglalta a római kultúrkört és az idők folyamán a széles tömegek szívét is. Amikor 353-ban gabonahiány miatt szabályozni kellett a lakosság számát a fővárosban, a hivatásos táncosok Róma falai között maradhattak; nem kevesebb, mint háromezer volt belőlük!⁷⁶

Ebben az időben alapvetően megváltozott a helyzet. A közvéleményt a kereszténység uralta. A pogány körök azonban, akik belső ellenzékbe vonultak és Symmachus, a római városi prefektus köré csoportosultak, egy restaurációs programmal ismét a régi republikánus eszmék felé fordultak. Így fordulhatott elő, hogy egy, ezekhez a körökhöz közel álló író az olvasói előtt ismét felélesztette a művészi tánc régi római kritikáját: „Íme, hogy a két pun háború közötti időnél, vagyis annál a kornál kezdjem, amely a legjobb erkölcsű volt: szabad emberek, – de miért mondom, hogy szabad emberek –, senatorok fiai jártak a tánciskolába és kasztanyettát csattogtatva táncolni tanultak. Hallgatok arról, hogy a családnyák sem tartották tisztességtelennek a táncot, sőt közülük a legderekabbak is megtanultak táncolni, ha nem is törekedtek a tökéletességre ebben a művészetben. (...) A nemesek fiai, sőt, amit kimondani is szörnyű, hajadon lányai a tánc elsajátítását feladataik közé sorolták. Erre tanú Scipio Africanus Aemilianus, aki Tiberius Gracchus bírósági törvénye ellen mondott beszédében ezt mondja: „Tisztességtelen szemfényvesztésre oktatják őket; a fajtalanokoddal együtt hárfá és citeraszó mellett részt vesznek a színészek játékában, énekelni tanulnak, amit őseink szabad ember számára szégyenletesnek tartottak; ismétlem, szabad emberek hajadon lányai és fiai eljárnak a tánciskolába a kéjencekkel. Amikor mindezt nekem valaki elmesélte, nem tudtam felfogni, hogy nemes emberek gyermekeiket ilyesmire tanítják; de amikor elvezettek a tánciskolába, hitemre, több mint ötszáz fiút és lányt láttam ott, közöttük, – és ez fáj leginkább a köztársaság miatt –, egy nyakában még boglárt viselő fiút, egy tisztjelölt mintegy tizenkét éves fiát; kasztanyettával táncolt, mégpedig úgy, hogy még egy szemtelen rabszolga sem tudott volna olyanformán táncolni pirulás nélkül.”⁷⁷

⁷⁴ Plinius, Ep. VII,24. Ovidiushoz vö. Weege, 1936. 132. Megjegyzés: „Pantomimusokat tartott a házban, és sokkal jobban kedvelte őket, mint ilyen főrangú asszonyhoz illett volna. Ezeket Quadratus sem a színházban, sem otthon nem nézte meg, mert a nagyanya nem kívánta meg tőle. Az idős asszony mesélte nekem, mikor unokája tanulmányait figyelmembe ajánlotta, hogy valahányszor ő az asszonysorral járó szabad időben játék kövecskéekkel és a pantomimusokat nézve próbált kissé elszórakozni, vagy akár az egyik, akár a másik kötötte le, mindig kiküldte a fiút, hogy menjen tanulni.” Plinius, 1981. 125. (VII. könyv, 24. levél).

⁷⁵ Wüst írása: Pauly-Wissowa, 1949. 864. Néhány intézkedést hoztak táncosokkal szemben, részben kiltással. A hellénbarát Flaviusok alatt visszavonták ezeket az intézkedéseket. Megjegyzés: A Iulius–Claudius-dinasztia Róma első császári családja (14–68), akik közül Tiberius, Caligula, Nero császárokat soroljuk a Claudiusok közé. A Flavius-dinasztia (69–96) tagjai Vespasianus, Titus és Domitianus voltak.

⁷⁶ Ammianus Marcellinus XXIV. 6,19. Megjegyzés: „Ilyen körülmények közt az a kevés ház is, a mely azelőtt komoly tanulmányok műveléséről volt híres, most tele van a renyhe tétlenség haszontalanságaival és énekszótól és a hurok átható zengésétől visszhangzik. Szóval philosophus helyett énekest, rhetor helyett szemfényvesztőt alkalmaznak; a néma sírként örökre elzárt könyvtár helyébe vízzel hajtott orgonákat gyártanak és hintóalakú óriási lilákat és fuvolákat és a színi mutatványokhoz való hatalmás felszereléseket. Végre odáig jutottunk a léhaságban, hogy nem régen, a mikor az élelmiszerek elégtelensége miatt az idegeneket nyakra-főre kiűzték a városból, a humanisztikus tanulmányok ugyancsak nem nagyszámú művelőit haladéktalanul kiutasították, ellenben a bohózati előadások szolgálatában levő személyek, a valódiak, valamint azok, akik erre az időre annak vallották magukat, megmaradhattak és háromezer táncosnő zenekaraikkal és ugyanannyi táncmesterükkel minden zaklatás nélkül ott maradhatott a városban.” Ammianus, 1916–1917. 18. Ammianus, 1993. 22. (XIV! 6,19.) Adamik Tamás szerint a kiutasítás 383-ban történt és Symmachus is megemlékezett róla (2,7. levél). Ammianus, 1993. 649.

⁷⁷ Macrobius, Saturnalia III, 14,7. Megjegyzés: Macrobius, 2003. 72–75. (Szabó György fordítása).



Macrobius nem csak szórakoztatni akarja olvasóit ilyen, a köztársaság idejéből származó történetekkel. Korának számos római hőseihez hasonlóan az ősi római erkölcs világában egy vallási restauráció szellemi erejét keresi. Azáltal, hogy eközben kitér a régi rómaiak táncbírálataira is, akaratlanul összekapcsolja önmagát a keresztény kritikával. Így jól megfigyelhető, hogy a vallási témában egymás ellenfeleinek számító vitapartnerek [ti. az ősi római vallás visszaállítását szorgalmazó pogányok és a keresztény egyházatyák] – paradox módon – a tánc kritikájában azonos nézeteket vallanak és ugyanazokkal az érvekkel ítélik el a táncot. Csak két pontot említek Macrobius írásából. Macrobiusnál a művészi táncos megnevezése: „puhány” – egy szitokszó, amely kifejezés megtalálható a keresztényeknél és a pogányoknál egyaránt.⁷⁸ Ezen kívül van még egy utalás egy ősi római eszmére – a honor matronalis-ra –, amelyet Ambrosius is megidéz a tánc ellen szóló elmékedéseiben.⁷⁹ Ez a két példa azonban nem az egyetlen bizonyíték arra vonatkozóan, hogy az egyház történetében mennyire szorosan kapcsolódott össze egymással a római virtus és a keresztény etika [gondolatköre].

Ami tehát a művészi táncot illeti, keleten és nyugaton ugyanaz volt a helyzet. Az ókeresztény egyház táncbírálata támogatásra lelt a pogányoknál is, még ha a kritika indokai teljesen mások

⁷⁸ Ez a kifejezés onnét ered, hogy eredetileg csak férfiak léphettek fel a pantomimus táncokban és ők adták elő a női szerepeket is. Szigorú diéta, hajlékonysági gyakorlatok, szőrtelenítés [és ehhez hasonlók eljárások] szolgáltak arra, hogy [a táncosoknak] ne látszódjék férfiasnak a teste. Amikor a Tertullianushoz (de spect. 17,23), Lactantiushoz (Div. Instit. VI,20,29) vagy Ambrosiushoz (Ep. 58,5) hasonló keresztények a táncművészek női szerepeivel kapcsolódóan gúnyolódnak ezen, akkor egyidejűleg olvasóik – a hivatásos táncosokkal szemben érzett – régi római ellenérzéseire is apellálnak. A „puhány” jelző később keleten is elterjedt, Vö. Lukianosz, de saltatione 2; Aranyaszjú Szent János hom. 17,2 ad populum Antiochenum (PG 48,178). Megjegyzés: „...bámulva valami asszonyos természetű embert, aki szemérmetlen öltözetben és illetlen dalokkal tetszeleg és szerelmes nőket utánoz, a múlt idők legbujább asszonyait, a Phaidrákat és Parthenopékat és Rhodopékat, és dobszóval, füttyel, lábainak dobogásával viszi végbe a tagadhatatlanul neveléses, s a szabad emberhez, a hozzá hasonlókhöz legkevésbé sem illő cselekményeket?” Lukianosz, 1974. 736. (2), „Következésképpen, távol kell maradnunk a színháztól is, amely a szemérmetlenség mindennapos gyülekező helye, s ahol csak azt helyeslik, amit máshol nem helyeselnek. Ezért a legékesebb bája többnyire olyan undokságokból van összemesterkedve, mint a hadonászó Atellanus, mint a mimus, aki asszonyi dolgokat is megjelenít, száműzve a nem és a szemérem érzékét, olyannyira, hogy könnyebben pirulnak színházban, mint otthon, s végül, mint a pantomimus, aki gyermekkorától fogva sanyargatja testét, hogy művész lehessen. Magukat a szajhákat is felviszik a színpadra, a nyilvános bujaság áldozatait, akik nők jelenlétében még nyomorúságosabbak, hiszen eddig legalább előlük rejtve voltak; oda terelik őket bármilyen korú, rendű és rangú ember bábész tekintete elé. Köz hírré teszik róluk – még azok számára is, akiknek nincs rá szükségük –, hogy hol találhatók, mennyi az áruk, miben jeleskednek és még sok más (erről hallgatok), amit helyesebb volna bűnbarlangjaik homályába rejtteni, semmint beszennyezni vele a napvilágot. Piruljon a szenátus, piruljanak a rendek valamennyien; hiszen még a saját szemérmüknek ezek a pusztítói is elpirulnak az évnék ezen az egy napján, megrémülvén a fényben és a sokadalom előtt önnön mozdulataiktól.” (Tertullianus: A látványosságokról. 17.), Rozsnyai Ervin fordítása), Riedl, 1988. 60., „Mi más tanítanak és sugallnak a színészek szemérmetlen mozdulatai, mint gyönyöröket? Ezek petyhüdt, a nőies mozgástól és viselkedéstől elpuhult teste szemérmetlen asszonyt hazudik a maga illetlen gesztusaival.” (Lactantius: Isteni tanítások. VI,20,29) Lactantius, 2012. 499–500. „Külső szemmel nézve mi lehetne éktelenebb látvány, mint a színészek (histrionicos) gesztusainak utánzás és a végtagok női módon való mozgása? A buja táncok a fényűzés és a bujaság időtöltésének kísérői.” (Szent Ambrus: Episztola 58,5)

⁷⁹ A fenti idézet Szent Ambrus: De Helia... [Illésről és a böjtről] 18,66., amelyben igen szembetűnően kapcsolódik össze a római matróna ideálja és a páli utasítások eszméje (A korinthusiakhoz írt 1. levél). A honor matronalis eszméje is megtalálható: Canones Africae can. 60 (Mansi 1759–1798. III. 766.). – Felhívom a figyelmet a „színészi viselkedés” elítélésére is: Suetoniusnál (Caligula 54) a táncoló császár ellen alkalmazzák (gestus histrionis) és ez a [motívum] histrionici corporis motus vagy a gestus histrionici formájában jelenik meg Ambrosius polemikájában: Lukács VI,5 (CSEL 32,2,233 pp) Ps. 118. Exp. serm. VII,26 (PL 15,1290); ep. 58,5 (PL 16,1179). Megjegyzés: Suetonius, 2004. 180–181. „Dávid azt énekelte, hogy a fűzfákra akasztottuk hárfáinkat. Ő maga énekelte és az Úr frigyládjája előtt táncolt, de nem a bujaság vezette, hanem a tiszta vallásosság. Itt nem arról a táncról van szó, amelyet a színészi mozdulatok által kitékert test lejt, hanem arról, amikor az Isten iránti elkötelezettségtől elfogódott lélek arra ösztönzi a testet, hogy ezt az áhitatot a mozdulataival is kifejezésre juttassa. (Szent Ambrus: Kommentár Szent Lukács evangéliumához VI,5). »Maga az Úr (...) kimondja: Énekeltünk neked, de te nem táncoltatok (Lk 7,32, piaci gyerekek). Az Úr megénekelte nekünk az evangéliumban a vétkek bocsánatát: a zsidóknak nem a test színpadi mozgásával, hanem a Szentlélekkel kellett volna felemelniük elméjüket. Nem tették, ezért kritizálják őket.” (Szent Ambrus: Dávid 118. zsoltárjához írott kommentár)



voltak is. Ki vethetné a keresztény püspökök szemére, hogy kihasználták az adódó lehetőséget? Ki róhatná meg Szent Ambrust, mert felhasználja a Cicerotól származó „örültek tánca” kifejezést, amikor [egyik beszédében] az esküvői táncról óv?⁸⁰

A pantomimus tánc a keresztény polémia ellenére is akut válságban volt. Ennél a pontnál nyugodtan figyelmen kívül hagyhatjuk azt a nézetet, hogy azért nem fogadta el az egyház a pantomimus táncot, mert témáiban a pogány mitológiához kötődött. Ha az ókeresztény egyház eltúrte vagy akár támogatta volna a későantik kor művészi táncát, akkor csak azt [a művészeti ágat] próbálta volna fenntartani, ami egyébként is belső és külső összeomlásra volt ítélve.

Szent Ágoston támogatja a cél nélküli táncművészetet

Tudomásom szerint, csak egy egyházatyá egyetlen művében találhatunk táncsal kapcsolatos pozitív megnyilvánulást. Ez is inkább széljegyzetként jelenik meg, mégis azért van jelentősége, mert Szent Ágoston tollából származik. Az egyházatyá A zenéről című írásában beszél a táncról, amely szerint a táncban az ütemezés – a zene ritmusához hasonlóan – a számokon alapszik: „Ha valaki meghatározott időben tapsol úgy, hogy az egyik hang egyszeres idejű, a másik pedig kétszeres (ezt jambusnak nevezzük), ezeket a mozgásokat folytatja és egybekapcsolja; a másik pedig ugyanerre a hangra táncol, ezen részdő szerint mozgatva tagjait, vajon nem fejeznéd ki az időök részecskéit? Ezek egyszeresen vagy kétszeresen váltakoznak a mozgásokban, akár tapsolásban, ami hallható, akár a táncban, ami látható. Legalább gyönyörködés az arányosságban, amelyet érzel; pedig talán ki sem tudod fejteni mértékének részét.”⁸¹

Túl messzire vinne bennünket az ágostoni megismerés metafizikájának problematikájában, ha közelebbről vizsgálnánk meg, miért fektet Szent Ágoston ekkor hangsúlyt arra, hogy mind a zene, mind pedig a tánc számára a szám az alapvető elem. Vizsgálódásunk számára fontosabbnak tűnik az az összefüggés, hogy Ágoston esetében tárgyyszerű, minden vallási polémiától mentes megközelítésről van szó. Szorosan kapcsolódik ahhoz a gondolatkísérlethez, miszerint esztétikai szempontból közelítünk egy problémához, amely egyébként csak szónoki kérdés formájában létezik: „Ha a művész csak azért mozgatná tagjait, hogy szépen, művészien mozogjanak, mondhatnánk, hogy táncol?”⁸²

⁸⁰ De virginitibus III,5,25 (PL 16.227), Cicero, Pro Murena 13. Megjegyzés: „Cato L. Murenát táncosnak nevezi. E szitokszó, ha joggal hánytorgatják fel, szigorú vádlóra vall, ha pedig igaztalanul, gyalázkodó rágalalmazóra. Ezért, minthogy ily nagy tekintélynek örvendsz, Marcus, nem illendő, hogy az utcáról vagy a ripacsok valamely civakodásából átvedd e szitokszót, sem pedig az, hogy a római nép consulát meggondolatlanul táncosnak nevezd, hanem meg kell vizsgálnod, hogy milyen egyéb bűnökkel megfertőzöttnek kell lennie annak, akinek ezt joggal hánytorgatják fel. Hiszen jóformán senki sem táncol józan állapotban, kivéve talán, ha bolond, sem egymagában, sem pedig mértékletes és tisztas társaságban. A korán kezdődő lakoma, a kies hely és számos érzéki öröm legszükségesebb kísérője a tánc. Elém rángatod azt, amely minden vétek közül a végső, és elhagyod azokat, amelyek mellőzésével e vétek elő sem kerülhet? Nem bizonygatod a szegényteljes lakomákat, a szerelmi viszonyokat, a zajos dorbézolásokat, a kicsapongásokat és a pazarlást, s noha nem találsz rá azon dolgokra, amelyeket, ámbár vétekeselek, gyönyörnek neveznek, abban az emberben véled felfedezni a fényűzés árnyékát, akiben magát a fényűzést nem találod?” (Nótári Tamás fordítása) Cicero, 2010. 711-712.

⁸¹ Augustin, De musica I,13, 27. vö. az alapszámokról szóló fejtegetések, amelyek a táncok alapját adják, De musica VI,8,22; 9,24. Megjegyzés: (Nádasy Alfonz OSB fordítása), Szent Ágoston, 1986. 480– 481. „Mi szükségünk tovább beszélni a »hangzókról«, mivel ha hallgatjuk őket, ki kételkedik, hogy nem Ítéltetők meg? Ahogy a hangot a fülben ugyanaz az emlékezet ugyanazokkal az »ítélkezőkkel« bírálja meg; ugyanúgy a táncot és a többi látható mozgást is, mert ezek is időbeli ritmusok.” (Nádasy Alfonz OSB fordítása), Szent Ágoston, 1986. 634. (VI,8,22).

⁸² De musica I,2,3: „Quid? si membra non ob aliud moveret nisi ut pulchre ad decore moverentur, eum facere aliud nisi saltare diceremus?” Annak ellenére, hogy A zenéről című írás első munkái a kora Cassiciacum idejére esnek is, Ágoston újra átnézte a szöveget püspök korában az 408/409 években. Vö. Ep.101,4 ad memorium. Egyébként a De doctrina christiana II,18. ugyanazt a zeneellenes álláspontot képviseli. Megjegyzés: „könnyen észrevették, hogy minden hang, mely a zenék alapjául szolgál, természeténél fogva hármás. Ugyanis vagy szó által születik, mint azoknál például, akik torkuk segítségével énekelnek minden más eszköz nélkül, vagy fúvással jön létre, mint a harsonáknál és fuvaláknál, vagy ütéssel, mint a citerák, dobok és egyéb eszközök esetében, melyek csak ütögetésre zengenek.” (Ágoston: A keresztény tanításról. II, 18.). Ágoston, 1944. 36. Ágoston fiatal korában egy időszakot a Milánó közelében fekvő Cassiciacum villában töltött.



Ezen kérdés megfogalmazásával Szent Ágoston lesz az első keresztény gondolkodó, aki a tánc definícióján töpreng. Mindezt egy *l'art pour l'art* programként hirdeti meg, amely minden célkitűzés nélküli, más komponensektől mentes. Ugyanakkor olyan időtlen távlatot ad, hogy az évezredekig tartó félreértés ellenére még ma is a híd szerepét tölthetné be, amely segítségével gyümölcsöző párbeszédet folytathatna egymással a teológia és a modern táncművészet. Ebben a dialógusban felszabadító hatású lehet, ha történelmi összefüggéseiben szemléljük és értjük meg az ókeresztény egyház táncot illető bírálatát. Szent Ágoston, aki püspökként többi kollégájához hasonlóan a tánc ellen érvelt – tette mindezt azért, mert nem látta megvalósíthatónak abban a korban, hogy támogassa a tánc konkrét cél nélküli alkalmazását (vagy hogy a saját ágostoni megfogalmazását használjuk, *per se et propter se* / önmagáért, saját magáért).

[Erre azonban nem nyílt lehetőség, mert] a későantik tánc túlzottan sok ponton kapcsolódott a pogány vallásosság képzeteihez és szokásaihoz. Ha az egyházatyák ki akarták irtani ezeket a pogány szokásokat, akkor kénytelenek voltak a [szakrális] táncolás szokását is eltemetni. Ha ebből a szempontból tekintünk az ókeresztény egyház táncról alkotott, tisztán negatív véleményére, akkor ez az egyházi hozzáállás pozitív jelentést kaphat.

(A szöveget fordította: Vajda Márta. A megjegyzéseket írta: Tóvay Nagy Péter)

Irodalomjegyzék

- Adam, Alfred (1954): „Grundbegriffe des Mönchtums in sprachlicher“. In: *Theologische Literaturzeitung*. (7–8. sz.), 399–400.
- Ágoston, Szent (1944): *A keresztény tanításról*. Budapest: Szent István Társulat.
- Ágoston, Szent (1995): *Vallomások*. Budapest: Szent István Társulat.
- Ágoston, Szent (2008): *Beszédek Szent János evangéliumáról I–III*. Budapest: Jel.
- Ágoston, Szent (2017): *Zsoltármagyarázatok. I*. Budapest: Jel.
- Alföldi, András (1943): *A kontorniát-érmek: a rómaiavárosi pogány nagyurak félreismert propaganda eszköze a keresztény császárság ellen*. Budapest-Leipzig: Magyar Numizmatikai Társulat.
- Ambrus, Szent (1897): *De Iacob, De Ioseph, De patriarchis, De fuga saeculi, De interpellatione Iob et David, De apologia David, Apologia David altera, De Helia et ieiunio, De Nabuthae, De Tobia*. Bécs: Österreichische Akademie der Wissenschaften [Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 32/2, szerk.: K. Schenkl]
- Ambrus, Szent (1902): *Expositio evangelii secundum Lucan*. Bécs: Österreichische Akademie der Wissenschaften [Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 32/4. szerk.: K. Schenkl]
- Ambrus, Szent (1944): *A szüzességről*. Budapest: SZIT. (Keresztény Remekírók)
- Ammianus, Marcellinus (1916–1917): *Ammianus Marcellinus reánk maradt történeti könyvei I–2*. Budapest: Franklin.
- Ammianus, Marcellinus (1993): *Róma története*. Budapest: Európa.
- Apuleius, Lucius (1959): *Az aranyszamár*. Budapest: Magvető.
- Augustinus, Aurelius (1986): *Fiatalkori párbeszéd*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény Írók 11.)
- Backman, E. Louis (1952): *Religious dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. London: George Allen and Unwin Ltd. (Andresen megjegyzése: A középkori és az újkori keresztény egyház vonatkozásában nagyon kimerítő anyagot közöl, de a szövegek téves értelmezése révén gyakran hibás következtetésekre jut a szerző. Ugyanez a megállapítás vonatkozik az itt részleteiben nem tárgyalt monográfiára, az olasz R. Torniai. *La danza sacra*, Roma 1951 művére, amely viszont gazdag képanyaggal rendelkezik.)



- Bernardakis, Gregorius N. (1895): *Plutarchi Chaeronensis moralia*, VI. Lipsiae: Teubner.
- Bidez, Joseph; Cumont, Franz (1938): *Les Mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la Tradition grecque. I–II*. Párizs: Société d'Éditions Les Belles Lettres.
- Bietenhard, Hans (1948): „Kirche und Synagoge in den ersten Jahrhunderte“. In: *Theologische Zeitschrift*. (4 sz.), 174–192.
- Billerbeck, Paul; Hermann Strack (1922–1928): *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch, I–IV*. München: C. H. Beck.
- Bonnet, Maximilien; Lipsius, Richard Adelbert (1891–1903): *Acta apostolorum apocrypha*. Lipsiae: H. Mendelssohn.
- Bornhäuser, Hans (1935): *Sukka (Laubhüttenfest)*. Gießen: Töpelmann. (Doktori disszertáció, Tübingen).
- Bossert Theodor; Zschietzschmann Willy (1936): *Hellas und Rom. Die Kultur der Antike in Bildern*. Berlin.
- Buchberger, Michael (1930–1938., szerk.): *Lexikon für Theologie und Kirche I–X*. Freiburg: Herder.
- Cavalieri, Franchi de (1901, szerk.): *Martyrium S. Theodoti*. Roma. (Studi et testi 6)
- Cicero, Tullius (1885): *A kötelességekről*. Budapest: Franklin.
- Cicero, Tullius (2010): *Összes perbeszédei*. Szeged: Lectum.
- Cohn, Leopoldus; Wendland, Paulus (1896–1915): *Philonis Alexandrini Opera quae supersunt*. Berolini: G. Reimeri.
- Courcelle, Pierre (1950): *Recherches sur les Confessions de St Augustin*. Párizs: E. de Boccard.
- Cumont, Franz (1942): *Reserches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Párizs: P. Geuthner.
- Delbrueck, Richard (1929): *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin; Leipzig : W. de Gruyter and Company.
- Dodds, Eric Robertson (1944): *The Bacchae of Euripides*. Oxford: Clarendon Press.
- Dörömbözi, János (1996): *Az apostolok csodálatos cselekedetei*. Budapest, Telosz.
- Erdő, Péter (1983): *A keresztény kor egyházfegyelme*. Budapest: Szent István Társulat.
- Festugière, André Jean (1954): *La Révélation d'Hermès Trismégiste IV*. Párizs: Lecoffre.
- Förster, Richard (1903–1922): *Libanii Opera. I–XII*. Leipzig: Teubner.
- Funk, Franz Xavier (1905): *Didascalía et Constitutiones apostolorum*. Paderbornae: Ferdinandi Schoeningh.
- Graux, Charles Henri (1877): „Chorikios: Apologie des mimes, publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Biblioteca Nacional de Madrid“. In: *Revue de philologie*. (1. sz.), 209–247.
- Halm, Karl (1871): *Cornelii Nepotis quae supersunt: apparatus critico adiecto*. Lipcse: Teubner.
- Kárpáti, András (2022): „Legyen csönd! Az ókeresztény Szentháromság-himnusz (P.Oxy. 1786) és az oxyrhynchosi zenei élet a Kr. u. 2–3. században“. In: *Ókor*. (2. sz.), 51–63.
- Kelemen, Alexandria: *Protreptikosz – Buzdítás a görögökhöz*. Budapest: Jel. (Ókeresztény örökségünk)
- Klauser, Theodor (1937): *Die Cathedral im Totenkult der heidnischen und christlichen Antik*. Münster.
- Kollwitz, Johannes (1914): *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*. Berlin: de Gruyter.
- Kovács [Karner], Károly (1969): *Hellenizmus, Róma, zsidóság*. Köln-Bécs.
- Kroll, Josef (1932): *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe*. Leipzig: Teubner. (Studien der Bibliothek Warburg, XX.)
- Lagarde, Paul de (1862): *Constitutiones apostolorum*. Lipsiae: Teubner.



- Landman, Isaac; Cohen, Simon (1941): *The Universal Jewish Encyclopedia I-X*. New York: Universal Jewish Encyclopedia Co.
- Leipoldt, Johannes (1925): *Angelos. Archiv für neutestamentliche Zeitgeschichte und Kulturkunde*. I. Lipcse: Eduard Pfeiffer.
- Leipoldt, Johannes (1926): *Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums*. Leipzig: Deichert. 1926.
- Leisinger, Herman (1953): *Malerei der Etrusker*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Lohmeyer, Ernst (1951): *Das Evangelium des Markus*. Göttingen: Vandenhoeck-Ruprecht.
- Lukianosz (1974): „Beszélgetés a táncról“. In: *Lukianosz: Összes művei I*. Budapest: Magyar Helikon. 736–764. (Bibliotheca Classica)
- Lukianosz (1974): *Összes művei I–II*. Budapest: Magyar Helikon.
- Macrobius, Ambrosius (2003): *Baráti beszélgetések: a Saturnus-ünnep*. Székelyudvarhely, Erdélyi Gondolat.
- Maiuri, Amedeo (1953): *La peinture Romaine*. Genf: Skira.
- Mansi, Giovanni Domenico (1759–1798): *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. I–53. Firenze.
- Matz, Friedrich (1952): *Eine bacchische Gruppe*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Nr. 5.).
- Migne, Jacques Paul (1841–1855): *Patrologia Latina*. Párizs: Imprimerie Catholique.
- Migne, Jacques Paul (1857–1866): *Patrologia Graeca*. Párizs: Imprimerie Catholique.
- Nepos, Cornelius (1984.): *Híres férfiak*. Budapest: Európa.
- Niebuhr, Barthold Georg (1828–1897.): *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae. I–50*. Bonnae.
- Nilsson, Martin P. (1941): *Gesichte der griechischen Religion*. München: Beck.
- Nilsson, Martin P. (1953): „The Bacchic Mysteries of the Roman Age“. In: *Harvard Theological Review*. (4. sz.), 175–202.
- Pallottino, Massimo (1952): *La peinture étrusque*. Genf: Skira.
- Pauly, August-Wissowa, Georg (1949., szerk.): *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: Paranomographie–Pax.
- Platón (2006): *Kharmidész, Euthüédemosz*. Budapest: Atlantisz.
- Plinius, Ifj. (1981): *Levelek*. Budapest : Európa. (Bibliotheca classica)
- Philón, Alexandriai (2008): *De vita contemplativa*. Pápa–Budapest: PRTA–L’Harmattan. (Simeon könyvek)
- Prokopios (1984): *Titkos történet*. Budapest: Helikon Kiadó.
- Pulver, Max (1942): „Jesu Reigen und Kreuzigung nach den Johannes-Akten“. In: *Olga Fröbe-Kapteyn (szerk.): Eranos-Jahrbuch*. Zürich: Rhein-Verlag. 177–141.
- Quasten Johannes (1930): *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und der christlichen Frühzeit*. Münster.
- Raeder, Hans (1969): *Graecarum affectionum curatio*. G. Teubner.
- Redl, Károly (szerk.1988): *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Budapest: Gondolat.
- Reicke, Bo (1951): *Diakonie, Festfreude, und Zelos in Verbindung mit der altchristlichen Agapefeier*. Uppsala: Aarkskrift.
- Riedel, Wilhelm (1900): *Die Kirchenrechtsquellen Des Patriarchats Alexandrien*. Leipzig: A. Deichert.



- Rodenwaldt, Gerhart (1927): *Die Kunst der Antike. (Hellas und Rom) I–III*. Berlin: Propyläen.
- Rosán, Lewy J. (1949): *The philosophy of Proclus: the Final Phase of Ancient Thought*. New York: Cosmos.
- Schmidt, Carl; Till, Walter (1954, szerk.): *Das erste Buch de Jeû*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Schneider, Carl (1954): *Geistesgeschichte des antiken Christentums*. München: Beck.
- Suetonius (2004): *Suetonius összes művei; Császáréletrajzok*. Budapest: Osiris. (Sapientia humana)
- Tacitus (1980): *Összes művei*. Budapest: Európa. (Bibliotheca classica)
- Theochardis, Georgios Ioannou (1940): *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profan-Theaters*. München, 1940 (doktori disszertáció)
- Theodoréosz, Küroszi (2015) *A görög betegségek orvoslása II*. Debrecen – Kolozsvár: Debreceni Református Hittudományi Egyetem Hatvani István Teológiai Kutatóközpontja és a Kolozsvári Protestáns Teológiai Intézet.
- Tóth Balázs Damján OFM (1997): „Egy misztikus irányzat törekvései: a messzaliánusok“. In: *Teológia*. (3–4. sz.), 20–59.
- Vanyó, László (1980, szerk.): *Apokrifek*. Budapest: Szent István Társulat.
- Vazul, Nagy Szent (1983): „2. levél“. In: *Vanyó László (szerk.): A kappadókiai atyák*. Budapest: Szent István Társulat. 230–236.
- Volkman, Richard Emil (1883–1884): *Plotini Enneades*. Lipsiae: B. G. Teubneri.
- Voragine, Jacobus de (1990): *Legenda Aurea*. Budapest: Helikon.
- Weege, Fritz (1936): *Der Tanz in der Antike*. Halle: M. Niemeyer.
- Werminghoff, Albertus (1908, szerk.) *Monumenta Germaniae historica. Leges. Concilia aevi Karolini. Tomus I., pars 2*. Hannoverae, Lipsiae: Impensis Bibliopolii Hahniani,
- Wilpert, Joseph (1903, szerk): *Die Malereien der Katakomben Roms*. Freiburg.



Carl Andresen

A tánc ókeresztény kritikája – egy részlet az ókeresztény egyház pogány szokások elleni küzdelméből*

Nyilvánvalónak tűnik, hogy az ókori egyházban a fejlődésének viszonylag csupán egy kései stádiumában tudatosult az, hogy mennyire szorosan összefonódott a kereszténység előtti pogány vallásosság az ősi szokásokkal és életmóddal. Ennek a felismerésnek azonban legalábbis a Konstantin előtti egyház ekkleziológiai problémájának részévé kellett válnia, amely állandó vitában állt a pogánysággal, sőt, néha magával a római állammal is összetűzött, mely utóbbi a pogány élet táptalajának tekintett. Erről a jelenségről igen részletes beszámolót nyújt az apologetikus irodalom. Jóllehet először itt vetik tudatos vizsgálat alá a kereszténységnek a környező kultúrához való viszonyát, ennek ellenére [a szerzők] továbbra is ragaszkodnak ahhoz a régebbi, tulajdonképpen a pogány missziós prédikációkból származó toposzhoz,¹ amely szerint a kereszténység erkölcsi éthosának köszönhetően messze felette áll a pogányságnak; más jellegű megfigyeléseket (Szókratész, Musonius) erőszakkal illesztettek bele ebbe az abszolutista történeti képhe a Logos spermaticus [a világot átható lélek] elméletével.

Talán az apologétáknál még jobban kiemelésre került az etikai abszolútumok igényének eszmerendszere azért, hogy [mondanivalójukat] néha néprajzi „erkölcsi festmény”-ként írják le, ami egyébként – eredetét tekintve – a szokások semleges-megfigyelő ábrázolására szorítkozott.²

Még a Levél Diognétoszhoz címet viselő –, a II. század végén keletkezett – műben található szép rész is, (melynek a bevezető mondata szerint a keresztények sem hazájukat, sem nyelvüket vagy ruházatukat tekintve nem különböznek a többi embertől) leginkább ilyen etnikai semlegességgel számol. Azonban ez a szöveg sem adja fel az alappozíciót: az erkölcsi éthosz

* A fordítás az alábbi kiadvány alapján készült: Carl Andresen: Altchristliche Kritik am Tanz – ein Ausschnitt aus dem Kampf der alten Kirche gegen heidnische Sitte. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte. 1961. 72. évf. 217–262. Reprint: Peter Gemeinhardt, Carl Andresen (szerk.): Theologie und Kirche im Horizont der Antike. Berlin: Gruyter. 2009. 91–138.

¹ Az ókeresztény vagy apostoli hagyomány utóhatáskaként lásd Szent Polikárp levelét: 10, 2-t: „Conversationem vestram irreprehensibilem habetes in gentibus, ut ex bonis operabus vestris et vos laudem accipiatis et dominus in vobis non blasphemetur, bizonyítása: Fischer, 1956. 261. 123. jegyzet. Ez a bizonyíték azt mutatja, hogy már túljutottunk az eszkatológiai „ideiglenes erkölcsanon” (Interimsethik). Megjegyzés: „Vessétek alá magatokat egymásnak, legyen kifogástalan életformátok a pogányok előtt, hogy jó tetteitekért dicsérjenek titeket, és ne káromolják az Urat köztetek.” Vanyó, 1988. 109. (Szent Polikárp levele a filippiekhez, 10,2). Musonius Rufus (i. sz. I. sz.) római sztoikus filozófus, Epiktétosz mestere.

² Aristides, Apol. 15f.; Justin, Apol. I, 13f., 27f.; Athenagoras, Suppl. 3, 33; Theophilus, Ad Aut. III, 15; Tertullian, Apol. 45f., Vö. Geffcken, 1907. – Ez a neutralizmus az ókori geográfusok „történeti” módszerével kapcsolódik össze az utazásleírásokban. Strabón abbéli kísérlete (I. 1. 1.), hogy a földrajzot filozófiai és ezzel dogmatikus diszciplínaként alapozza meg, csak átmenetinek bizonyult. Megjegyzés: Vanyó, 1984. 50-53. (Arisztidész: Apológia, 15.); Vanyó, 1984. 84–85. (Szent Jusztinosz: Apológia I.13.; 27.); Vanyó, 1984. 401–402. (Athenagoras: Kérvény a keresztények ügyében 3,33.); Vanyó, 1984. 508. (Szt Theophilosz: Három könyv Autolükoszhoz, III. 15.); Vanyó, 1986. 136–137. (Tertullianus: Védőbeszéd, 45.),



a kereszténység felsőbbségét bizonyítja.³ Az a [jelenség] viszont az apologéták látókörén kívül esik, hogy az etnikai szokások maguk erjesztenék a pogány vallást. A hangsúlyozottan alkalmazott antik görög filozófiai szemléletmód ellenére [az apologéták írásait] a pogányság és a kereszténység közti merev szétválás történelmi élménye jellemzi. Sőt, még azt a kérdést is feltehetjük magunk számára, hogy vajon ez antik görög filozófiai szemléletmód – azaz a kereszténység filozófiai értelmezése – nem növeli-e meg még inkább a távolságot a pogány vallásosság konkrét kifejezési formáihoz képest.

Különösen hangsúlyosan jelentkezik ez a kérdés Órigenésszel kapcsolatban, hiszen a keresztényellenes Kelszossal folytatott irodalmi vitájában először ő állt szemben a pogány vallásosság „reneszánszával”, amely tudatosan igenelte a pogány szokásokat, és amelyeket „reakciós” jelenségnek kellett értékelni – a Konstantin utáni időszakból jól ismerjük ezt a jelenséget.⁴ Kelszosz művének megfelelő részeiben – amelyeket ma a mű V.25.34.41.33. passzusaiiban lelhetünk fel – saját vallási programját fektette le, amelyet a költő Pindarosz híres kifejezésével élve „Nomos Basileus” néven ismerünk. Ezek a részek elvi és egyetemes aspektusaival együtt ékesen bizonyítják, hogy [Kelszosz] mennyire tudatosan törekedett a pogány vallásosságnak a kultusszal és a szokásokkal való összekapcsolására. A fentebb idézett részek elemzése megmutatja, hogy itt két – forrásukat tekintve is különböző – szemléletmód kapcsolódik össze egymással.

Az egyik szemléletmód főleg Hérodotoszra vezethető vissza, s ennek megfelelően leíró-fenomenológiai; az általános etnográfiai vezérelvet követvén: „Ahány ország, annyi szokás” (fr.V,34.41).⁵

Ezzel szemben a második szemléletmód apodiktikus [kétségbevonhatatlan]-teologikus jellegű. A platóni Dialógusokban (V,25)⁶ szereplő népdémon fogalmára támaszkodik, és kétség nem fér hozzá, hogy a megerősödő kereszténységgel szemben Kelszosz maga is a népszokások megerősítése mellett teszi le a voksát.⁷

Érvelése azonban egyértelműen süket fülekre talál keresztény ellenfelénél. Kelszossal vitatkozáva Órigenész válaszában a szokásos szkeptikus-akadémikus kritikát használja a görög

³ Diognétosz-levél, V. 1–17., Marrou, 1951. 127. A szerző hozzáfűzi, hogy azok az antitézises megfogalmazások, amelyeknek Pálhoz kapcsolódnak, a népi leírások neutralizmusának és az etikai nézőpontnak a kontrasztjából származnak. Megjegyzés: Vanyó, 1988. 371–372. Érdekes, hogy az ókor és a középkor egyetlen egyházi írója sem említi a Diognétoszhoz írott levelet. A Diognétosz-levelet Marrou Alexandriai Kelemen írásának tekintti. A levél a görög kultúra ismeretéből indul ki és korakeresztény nemzedékek példaadó életének egyik legszebb bemutatása az élet értelmét kereső pogány világ számára. Vanyó, 1988. 365–367.

⁴ Megjegyzés: Kelszosz (II. sz.) görög epikureus filozófus, akinek Igaz szó című – a keresztény tanításokat támadó – művével szemben Órigenész Kelszosz ellen címmel írt egy vitairatot. Kelszosz értelmezése szerint Isten mindenki számára elérhető, nem csak a keresztények számára.

⁵ Az „Ahány ország, annyi szokás” gondolatmenet az Ószövétség egzegézisében, apologetikájában játszik szerepet. Vö. Origen, De princ. IV. 2. 9. 16. (Koetschau, 1913. 322. 5.) valamint Augustin, Contra Faustum 22, 47; Conf. III. 7. 13. Megjegyzés: Órigenész, 2003. II. 113–114. (A princípiumokról, IV, 2, 9, 16), „[Isten törvénye] igazgatja az országok és a mindennapi élet erkölcsait, tájak és idők szerint. Mindig és mindenütt jelen van az a törvény, nem szenved a térben változást, nem ilyen most, és nem amolyan később. (...) A dolgokhoz nem értők mégis gonoszoknak ítélik őket [ti. előző korok prófétáit]. Emberi nap szerint ítélnék és emberi fajtánk minden erkölcsi cselekedetét a maguk erkölcsének mérlegével mérik. Olyan ez, mint midőn valaki járatlan a vitézi felszerelésben, nem tudja, mi melyik testrésze való, fejére teszi a lábra szabott páncélt, a sisakot pedig a lábszárára húzza és azután dörmög, hogy egyik sem alkalmas. (...) Így vannak sokan méltatlankodva háborgók annak hallatára, hogy a régmúlt időkben olyasmit is szabadon tettek az igazak, amit jelenleg igazak meg nem tehetnek, mert az idők forgása szerint mást parancsolt azoknak az Isten, és mást ezeknek is, bár egyazon igazságot szolgálják valamennyien. Augustinus, 1982. 84–85. Ágoston (Vallomások III. 7. 13.), Contra Faustum Manichaeum Faustus ellen (22, 47).

⁶ Az ezzel kapcsolatos megjegyzéseim itt olvashatók: Andresen, 1955. 189.

⁷ Bes. fr. VII, 68 (Bader, 1940.), ahol Kelszosz utalva a népi démonok doktrínájára kifejezetten hangsúlyozza a népi kultuszok gyakorlását. Megjegyzés: Órigenész, 2008. 571–572. (Kelszosz ellen, VII. 68.)



mitológiai istenei ellen. (C. Cels, V.27.)⁸ Kelszosz bizonyos pragmatikus kifejezései lehetőséget nyújtanak Órigenész számára, hogy a vallási haszonelvűség vádját hozza fel Kelszosz ellen, s nem is mulasztja el, hogy rámutasson ennek az erkölcsre gyakorolt következményeire (C. Cels. V. 28).⁹ Miközben valójában a „népi démonok” mint a népi vallásosságot őrző elképzelés egyáltalán nem áll távol Órigenésztől: mint ahogy azt a Bábel tornyáról szóló történet (Gen. 11. fejezet) ezegézise bizonyítja (C. Cels. V. 28–32): ő is ismeri a „népi angyalokról” szóló történetet, csak ő a pogány népeknek az ilyen történetekhez való kötődését isteni büntetésnek, a szokások, a hagyományok ápolását pedig szolgaságként értelmezi.¹⁰ Azonban nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy az origenista polémia súlypontja a keresztény nomosz (törvény) morális fölényének gondolatában rejlik, amelyet csak a későantik népszerű filozófiai értelemben lehet az éthosszal szembeni filozófiai tartás szabadon elfogadható törvényeként értelmezni (C. Cels. V. 33). Órigenész ezzel kapcsolódik az apologetikus hagyományhoz, de azzal az érvelésével is, hogy az ősök szokásait figyelmen kívül kell hagyni,¹¹ amennyiben azok ellentmondanak az „illendőség” (τὸ καθῆκον / tò kathêkon) etikai parancsának¹² (C. Cels. V, 35).¹³ Már az az akadémikus kioktató stílus, amelyben mindez elhangzik, eléggé egyértelműen jelzi, hogy Órigenész az Alethes Logo (Igaz szó) című műben nem látott komoly veszélyt – a hagyományok vallási megvalósításával kapcsolatban – a kereszténységre vonatkozóan. Ugyanakkor egyértelmű, hogy az alexandriaiak spekulatív kereszténység értelmezése és vele együtt járó szellemiség – amely elsősorban egy pozitív vallás vallásfilozófiai gondolatosságát veszi figyelembe – még távolabb tolja a népszokások és hagyományok világát a látókörből.¹⁴

Ám ezzel csak az egyik oldalát ragadjuk meg annak, hogyan tekinti Órigenész a kereszténység és a pogányság közötti viszonyra. Emellett számos olyan szöveghely van, amelyek a pogánysággal való összeütközést nem a szellemi, intellektuális felsőbbrendűség győzelmi tudatával szemlélik, hanem valós harci helyzettel számolva, a küzdő felek félelmeit is figyelembe veszik, és a csatázók félelmét is ismerik. Talán Órigenész itt jobban érzékeli a pogány élethatalmak – vagy ahogy ő nevezi: démonok – hatáskörét, mint a pogány Kelszosz. Ezek a démonok szerinte a mágia és a varázslat körén belül működnek, illetve mindenekelőtt a pogány áldozati kultuszokban.

⁸ Megjegyzés: Órigenész, 2008. 376–377.

⁹ Megjegyzés: Órigenész, 2008. 377.

¹⁰ A késő zsidó angelológiával való kapcsolatról: Daniélou, 1950. 132–137. Megjegyzés: „bizonyos istennek tartott lények egymás ellen harcoltak Attikáért (...) A barbár történetírás is, különösképpen az egyiptomi, hasonló dolgokat sugall Egyiptomnak az úgynevezett nomoszokra történt felosztásával kapcsolatban...” Órigenész, 2008. 377–382. (Kelszosz ellen, V. 28–32.)

¹¹ Mindenekelőtt lásd a keresztény Logos és Nomos diadalának toposzát. Iz. 2, 1., Justin, Apol. I, 39. Vö.: Daniélou, 1954. továbbá: Benoit, 1960. 100. Megjegyzés: Vanyó, 1984. 93–94. Szent Jusztinusz I. Apologia (39.). Órigenész, 2008. 382–383. (Kelszosz ellen, V.33.)

¹² A témához: a kereszténység mint szakítás a korábbi hagyományokkal, szokásokkal: Justin, Apol. I, 2, 1; 12, 6. stb, továbbá: Origenes I. 67. (Koetschau, 1899a, I. 121. 20.) stb. legfőképpen: VIII. 47. (Koetschau, 1899b, II. 261. 26.), amely szerint a keresztények etikája bizonyítja a keresztény hitben munkálkodó isteni dinamikát, De princ. IV. 1.1. (Koetschau, 1913. V. 293.). Megjegyzés: „...ha a régiek véleménye tévesnek bizonyulna, elvesse azt.” Vanyó, 1984. 64. (Szent Jusztinusz: Apologia I. 2,1.); „Ám ha ti – az eszeten emberekhez hasonlóan –, a szokásokat az igazság elé helyezitek...” Vanyó, 1984. 71–72. (12,6.); Órigenész, 2008. 91–92. (Kelszosz ellen, I.67.); „...rávette őket, hogy hagyják el az ősi szokásaikat és azt válasszák, ami a hagyományoktól idegen.” Órigenész, 2008. 620–621. (Kelszosz ellen, VIII. 47.); Órigenész, 2003. II. 94–95. (A princípiumokról, IV. 1.1.).

¹³ Megjegyzés: Órigenész, 2008. 382–383. (V. 33.), 385–386. (V. 35.)

¹⁴ Végző soron ez a megállapítás érvényesnek bizonyul a Konstantin utáni egyház püspöki karára is. Nem szabad általánosítani a jól ismert példákat, mint például Ambrus és Symmachus összecsapását az Ara Victoriae miatt, vagy a Hypatia tragikus végét Alexandriában. Megjegyzés: Alexandriai Hüpatia (355–415), alexandriai hellenista filozófusnő, akit Szent Kírilloz püspök boszorkánnyá nyilvánított, majd a feldühödött tömeg meglincselte. Symmachus (342–402), római szenátor, szónok. A szenátus őt bírta meg azzal, hogy a római császárnál (II. Valentinianus) lobbizzon az egykor Augustus császár által emelt Viktória-oltár (ara Victoriae) eredeti helyén való megmaradásáért. Ellenfele, Szent Ambrus azonban meggyőzte a császárt, hogy távolítsák el a pogány alkotást.



Ezzel szemben Órigenész – az egyházi és apologetikus hagyománnyal összhangban – Krisztus nevének mindenek feletti hatalmában bízik, amelyek különösen az ókeresztény ördögűző rítusokban jelennek meg újra és újra.¹⁵ Nem, Órigenész a démonok erejétől egy teljesen másik küzdőtérre tart. Ez akkor jut kifejezésre, amikor személyesen érvel a démonok hatalma ellen, méghozzá azzal, hogy a démonok az utóbbi idők keresztény mártírjainak bátorsága és vére által döntő vereséget kell, hogy szenvedjenek. (C.Cels. VIII. 45.).¹⁶ Az a történelmi tapasztalat, hogy az állam és intézményei a pogányság támogatóivá válhatnak, ezért Órigenész fél a démonok hatalmától. Az ilyen tapasztalatok – és ezzel eljutunk Órigenész második megfigyeléséhez, amit a témánkra vonatkozóan közvetít számunkra – meghatározzák az ítéletet és ugyanakkor szűkítik a látókört is. Órigenész a mi szempontunkból azért is fontos, mert a Philippus Arabs császár¹⁷ uralkodása alatti hosszabb békeidőben már felismerte azt a veszélyt, ami a keresztény egyházat a tömeges bevándorlás révén fenyegette. Ennek ellenére hiába keresünk nála olyan fejtegetéseket, amelyek a tömeges áttérések miatt – a pogány szokások elterjedése révén – a kereszténység elpogányosodásával fenyegetne.

Sőt, éppen Órigenésznél válik világossá, hogy egy olyan generáció, amely a béke és üldöztetés periódusait hirtelen és kiszámíthatatlan váltakozásban élte meg, erre a problémára már nem tud érdemben reagálni. Ami Órigenészt – saját szavaival szólván – a „tömegek egyháza” szempontjából aggasztotta, az az üldözések idején elszenvedett kiszolgáltatottság volt.

Órigenész gondolatait egy „ecclesia in vinculis” [a láncra vert egyház] eszménye határozza meg, amely ilyen időkből az ókeresztény temetőkből kell, hogy összegyűljön. A Péter apostol cselekedetei című apokrifban szereplő „Christus rediens” alakjához [a visszatérő Krisztus] nyúl vissza, amelyben Jézus Rómába zárandokol, hogy a menekülő Péter apostol helyett ismét keresztre feszíttesse magát. A kereszténység csak „mártíregyházként” érvényesülhet, amikor a legyőzött démonok nagy tömegben egy újabb általános támadásra gyűlnek össze.¹⁸

¹⁵ Tanulságos rész: Justin, Apol. I, 14.1., ahol az etikai felsőbbrendűség mellett, a próféciabizonyítás részeként, megemlíti a démonok mágikus hatalmát is az ördögűzésre való utalással kapcsolatban: Apol. II. 6,5; I. 40,7. Órigenészhez lásd: C. Cels. VII. 4. (Koetschau, 1899b, 156,12.); VII. 35. (Koetschau, 1899b, II. 186, 6.) stb.; VII. 70. (Koetschau, 1899b, 219, 16.) ez utóbbi részben a kései judaizmusban az ördögűzésre használt 90. zsoltárt is idézi, lásd: Peterson, 1926. 91. Megjegyzés: Ványó, 1984. 73–74. (Szent Jusztinosz: Apologia I. 2,1.); Ványó, 1984. 94. (Szent Jusztinosz: Apologia I. 40,7.); Ványó, 1984. 125. (Szent Jusztinosz: Apologia II. 6,5.); „...a démonok neve, akiket számos keresztény nem mágikus vagy gyógyító praktikákkal úz ki az általuk sanyargatott emberekből, hanem csak imádsággal és a legegyszerűbb esküformákkal...” Órigenész, 2008. 507–508. (Kelszosz ellen, VII. 4.); „...ahol...ember alakú istenek láthatók...ezek démonok, akik az áldozati állatok hájával, vérével és füstjével táplálkoznak és vágyukból épült börtöneikben lakoznak, amiket istenek templomainak tekintenek, mi azonban tudjuk, család démonoké e lakhelyek.” Órigenész, 2008. 538–539. (Kelszosz ellen, VII. 35.); Órigenész, 2008. 574–575. (Kelszosz ellen, VII. 70.). Itt Órigenész a Zsolt 90,13 passzust idézi („Áspiskígyón és viperán fogsz jární, eltiprod az oroszánt és a sárkányt.”).

¹⁶ Megjegyzés: Az Andresen által idézett hivatkozás valószínűleg hibás. Helyesen: VIII. 44. „Mivel azonban a kereszténységük miatt meghalt lelkek a vallásukért dicsőségben válnak el a testtől, megsemmisítve a démonok erejét, erőtlenné téve az emberek elleni összeesküvésüket, szerintem ezért tapasztalásból tanulták meg a démonok, hogy vereséget szenvednek az igazság mártírjaitól, s azok legyőzik őket, ezért félnek attól, hogy visszajöjjenek bosszút állni. (...) Amikor pedig összegyűjtik erejüket és rossziaságukban elvakulva újra bosszút akarnak állni a keresztényeken, s üldözni kezdik őket, akkor ismét vereséget fognak szenvedni; és akkor az istenfélők lelkei, akik vallásosságukért elhagyják testüket, újra megsemmisítik a gonosz hadseréget.” Órigenész, 2008. 619–620. (Kelszosz ellen, VIII. 44.)

¹⁷ Megjegyzés: Marcus Iulius Philippus, népszerű nevén: Philippus Arabs (Kr. u. 244–249) római császár. Részletes életrajzát lásd: Borhy, 2015. 26–32.

¹⁸ Órigenész, Hom. Jerem. IV, 3 (Klostermann, 1901. III. 257.); a Christus rediens témáját Órigenész a Pál Cselekedetei (Acta Pauli) apokrifból ismerte, vö. Johannes-Kommentar XX, 12 (Preuschen, 1903. IV. 342.). Az Exhortatio ad martyrium / Buzdítás a mártíromságra 42 (Koetschau, 1899a I. 39. 19.) is felveti azt a gondolatot, hogy a hívők mártíromsága megfosztja a démonokat a hatalmuktól. A 45. fejezet (Koetschau, 1899a I. 41. 17.) olyan keresztény véleményeket említi, amelyek a démoni áldozatot adiaforonnak nevezik, és a reservatio mentalis [titkos hátsó gondolat; nem a kimondott szó igaz, hanem amit közben gondolt] fogalmával játszanak el az isteni nevének kimondásakor. Megjegyzés: Pesthy, 1996. 53–60., 107. Ványó, 1997. 209–210. (Buzdítás a mártíromságra 42.) Hivatkozás Pál Cselekedeteire: Órigenész, 2017. 454.



Aztán ez hamarosan, Decius üldöztetésének idején, véres valóságává vált!¹⁹ Azonban a történelem színpadán nem a mártírok és a hitvallók, hanem a katolikus püspökök hozták el intézkedéseikkel a katolikus egyház végleges győzelmét. Azzal, hogy a vétkesek az elbukottak (lapsi)²⁰ számára nyitva hagyták ezekben a sorsfordító időkben a bűnbánat, a vezeklés lehetőségét, s ezzel lehetővé tették számukra, hogy visszatérjenek az egyház kebelébe, az állami üldözések ellenére folyamatosan fenn tudták tartani az újabb tömegek beáramlását. A 3. század végére a „tömegek egyháza” (Órigenész) politikai-társadalmi tényezővé vált, amire Konstantin építhetett, és amivel az keresztényellenes tetrarcháknak is számolniuk kellett. Így még a 3. század második felére a tömegegyházzá válással nem változott meg lényegesen az egyház belső helyzete és a Konstantin előtti egyház önképében sem okozott átalakulást. [Az egyházatyák] – Órigenészhez hasonlóan – továbbra is az egyház falain túlról várják az ellenséget. Továbbra is jellemző marad az a pogány államban létező egyházat ábrázoló kép, amit már Antiochiai Teofil pátriárka (ad Aut. II. 14.) is használ, miszerint az egyház szigetekhez hasonlít, amelyek körül a pogányság örvénylik.²¹ A démoni hatalmak nem belülről, hanem kívülről fenyegetik a kereszténységet, amelyek a pogány kultusz szakrális intézményeivel mindenhol uralják a nyilvánosságot.

Ez a megállapítás még Lactantiusra is érvényes, akinek az Isteni tanítások című műve közvetlenül a konstantini államvallássá való alakulás előtti időszakban íródott. Nála is megmaradnak a korábban ismert érvek, hogy pl. a démonok vezették be a pogány vallásokat és a démonok sötét működése a templomi kultuszban nyilvánul meg (Inst. II. 15, 3; VI. 2, 7–10).²² Órigenészhez hasonlóan a démonok káros tevékenységét Lactantius is egy isteni bírósággal hozza

¹⁹ Megjegyzés: Decius, római császár (249–251), az első római uralkodó, aki valóban elrendelte a tömeges keresztényüldözést.

²⁰ Megjegyzés: lásd Szent Ciprián Az elbukottakról (De lapsus) című művét. A korszakban lapsusnak azt nevezték, aki megtagadván a keresztény hitét tömjént égetett a császár szobra előtt.

²¹ Megjegyzés: Antiochiai Teofil pátriárka (2. sz.), görög egyházatyja. A szövegben az Autolükoszhoz című művére történik utalás, amiben a keresztényeket kigúnyoló Autolükosz vitáirát cáfolja.

²² Megjegyzés: „Az igazaktól ellenben, vagyis Isten tisztelőitől félnek [ti. a démonok], ha Isten nevére tett eskü alatt kényszerítik őket, akkor elhagyják a megszállt testet. Az igazak szavainak mint korbácsütések hatására nem csupán azt vallják be, hogy démonok, hanem még azt a nevetük is kiadják, amelyet a templomokban szoktak imádni.” Lactantius, 2012. 161. (Isteni tanítások, II. 15, 3.), „A pogányok istenei, lévén földiek, világitókra szorulnak, hogy ne legyenek sötétségben. (...) Isteneiknek tehát nem égi, sokkal inkább emberi érzékelést tulajdonítanak, ezért hiszik, hogy nekik is szükséges és kedves az, ami nekünk... Semmi mással nem lehet olyan jól igazolni és megérteni, hogy ezek az istenek, noha egykor éltek, halottak, mint magával a kultuszukkal, amely teljes egészében földi. Milyen égi jó lehet állatok vérenek kioltásában, amellyel oltáraikat bezennyezik? Hacsak nem gondolják esetleg, hogy az istenek vérről táplálkoznak, amit az emberek megérinteni is utálnak. Aki pedig ilyen falatokra áldozott, lehet csibész, házasságtörő, méregkeverő, apagyilkos, mégis boldog és szerencsés lesz, szeretik és védelmezik az istenek, minden kívánságát teljesítik.” Lactantius, 2012. 431–432. (Isteni tanítások, VI. 2, 7–10.)

²³ Epit. 38, 3: „nam cum primum scelerati atque impii deorum cultus per insidias daemonum inreperunt”, Inst. II. 16, 3.; Inst. IV. 28, 14.: itt az euhemerizmus is felbukkan. lásd: A templomi kultusz és a démonok kapcsolata: Inst. IV. 27, 14. Megjegyzés: „Ők [a démonok] azok, akik megtanították az embereket képmásokat és szobrokat alkotni, hogy az emberek lelkét elfordítsák az igaz Isten tiszteletétől, ők azok, akik elérték, hogy elhunyt királyaik szoborba öntött és választékos szépséggel felékesített képmásait felállítsák és megszenteljék, ezek neveit pedig, mint valami álarcot, magukra öltötték.” Lactantius, 2012. 163. (Isteni tanítások, II. 16, 3.), „Babonásnak mondták ugyanis azokat, akik új rítusokat fogadtak el maguk számára, és az istenek helyét olyan holtakat tiszteltek, akikről úgy gondolták, az emberek közül nyertek befogadást az égbe.” Lactantius, 2012. 342–343. (Isteni tanítások, IV. 28, 14.). Euhemerizmus: Euhémerosz (Kr. e. III. sz.) görög filozófus nézete szerint az istenek valójában régen élt kiváló királyok és hősök voltak, akiket a későbbi nemzedékek dicsőítettek, majd istenként kezdtek el tisztelni. Később a sztoikusok, majd a keresztény apologeták alkalmazták előszeretettel ezt az érvelést. „Mi okuk lenne rá, hogy Krisztustól féljenek, Iuppitertől meg ne féljenek, mint az, hogy a démonok ugyanazok, akiket a nép isteneknek vél? Végezetül pedig, ha ideállítanak valakit, aki közismerten démoni megszállástól szenved, egyáltalán pedig a delphi Apollo papja, a démonok ugyanúgy vissza fognak rettenni Isten nevével, és ez az Apollo ugyanolyan gyorsan kimegy a saját papjából, mint a démoni szellem az emberből... Tehát a démonok, akikről bevallják, hogy meg kell őket átkozni, ugyanazok, mint az istenek, akikhez viszont könyörögnek.” Lactantius, 2012. 339. (Isteni tanítások, IV. 27, 14.).



összefüggésbe, azonban hivatkozásában nem a Gen. 11. igehelyre, hanem a Gen. 6,2. utal vissza.²⁴ Természetesen Lactantius számára is döntő bizonyítéknak számít az ún. „fekete művészet”, amely egyrészt a démonok romboló ördögi művét igazolja, másrészt az eszméletvesztés jelenségét magyarázza, ami az ördögűző rítus lévén válik egyértelművé (Inst. II. 15, 3; IV. 27., 1.5; Epit. 46, 7–8.).²⁵ Ez az állandósult fekete-fehér látásmód, amely elképzelhetetlennek tartja az ellenség létezését az egyház saját berkein belül, annál a résznél fejeződik ki legerősebben, amikor Lactantius megérzi a kialakulóban lévő változás mibenlétét: az észak-afrikai rétor pontosan itt használja fel a Konstantin előtti egyház „mártírteológiájának” egy régi toposzát, hogy megindokolja az egyház hamarosan elkövetkező győzelmébe vetett reményét.²⁶

Az, hogy a Konstantin előtti egyház a kérdésfelvetésünkkel kapcsolatban erősen érintett volt, egy olyan neves szerző, mint Tertullianus esete is bizonyítja, akinek szigorú szemléletmódja kifejezetten érzékeny minden pogány elemre – még az élet periférikus megnyilvánulásaiban is. A rómaiakhoz intézett felhívás, a „religiosissimi legum et paternorum institutorum protectores et ultores” [Most azután szeretném, ha a törvények és az elődök intézményeinek oly lelkiismeretes védelmezői és megtorlói számot adnának hűségükről, tisztelätükükről és engedelmességükről az öök intézkedési iránt.] (Apol. 6, 1–10)²⁷ apologetikus módszerrel bizonyítja az ellenfélnél fellelhető önellentmondását: a rómaiak pont azt adták fel, ami „megörzésre és megtartásra érdemes” és ezzel

²⁴ Inst. II. 17, 10. a démonokról szóló befejező részben, lásd: Inst. II. 14, 1. Lactantius kijelenti, hogy Isten „angyalokat” küldött, hogy megvédje az emberi fajt az ördögtől: „itaque illos cum hominibus commorantes dominator ille terrae fallacissimus consuetudine ipsa paulatim ad vitia pellexit et mulieribus congressibus (Gen. 6,4) inquinavit...”. [„Így aztán a föld ama legravasabb ura az emberek között időző angyalokat lassanként bűnökre csábította, asszonyokkal való érintkezéssel szennyezte be.” Lactantius, 2012. 159.; Isteni tanítások, II. 14.2.] Az euhemerizmussal kapcsolatban, 1Móz 6:4-re hivatkozunk, amely nagyobb szerepet játszik Lactantius érvelésében, mint az Órigenésznél. Megjegyzés: „...a pogány vallások élén álló szellemeket Isten elítélte és elvetette, így a földön csavarognak, és nem csak hogy semmit nem képesek nyújtani tisztelőiknek, minthogy a világ feletti hatalom az egy Istennél van, hanem halálos csábításokkal és félrevezetésekkel elveszejtik őket, mert mindennapi munkájuk, hogy az embereket sötétségbe borítsák, hogy ne keressék az igaz Istent.” Lactantius, 2012. 169. (Isteni tanítások, II. 17, 10.). „Amikor tehát az emberek száma növekedni kezdett, Isten gondoskodott róla, hogy a sátán, akinek kezdetkor átadta a föld feletti hatalmat, ne hogy megrontsa, vagy éppen elveszejtse az embereket, ahogy kezdetben tette; elküldte angyalait az emberiség védelmére és gondozására.” Lactantius, 2012. 159. (Isteni tanítások, II. 14, 1.).

²⁵ Inst. II, 16, 1: „Eorum (sc. daemonum) inventa sunt astrologia et haruspicina et auguratio et ipsa quae dicuntur oracula et necromantia et ars magica et quidquid praeterea malorum exercent homines vel palam vel occulte...”. [„A démonok találmánya a csillagjósolás, a béljósolás, a madárjósolás és mindaz, amit jóslásnak mondanak, továbbá a halottidézés és a mágia mestersége, valamint ezeken kívül mindazok a gonosz dolgok is, amelyeket az emberek nyíltan vagy titokban gyakorolnak.” Lactantius, 2012. 163., Isteni tanítások, II. 16,1.] lásd: Epit. 23, 5.

²⁶ Epit. 48, 4f.: „habemus enim fiduciam in deo, a quo expectamus securitatem ultionem. Nec est inanis ista fiducia, siquidem eorum omnium qui hoc facinus ausi sunt miserabiles exitus partim cognovimus, partim vidimus...”. [A De morte persecutorum, [A keresztényüldözők halála] Vö. még Tertullianus, Ad Scapulam 3, 4–6. Lactantius helyzetének illusztrálása konkrét történelmi példákkal. Megjegyzés: „4. Elétek állíthatjuk egynéhány előjárótok halálát is, akik életük végén elismerték, hogy vétkeztek, amikor sanyargatták a keresztényeket: Vigellius (Vitellius) Saturninus, 6 aki itt először emelt ránk kardot, elveszítette szemévilágát; 5. Kappadokiában Claudius Lucius Hieronymianus, 7 amikor méltatlankodva viselte el, hogy felesége erre a hitre tért át, kegyetlenül bánt a keresztényekkel, és csak praetoriumában pusztított a pestis, nyüzsgötek rajta a férgek, s mégis kérkedett: „Ne tudja meg senki – mondta –, ne örüljenek a keresztények, s ne reméljenek a keresztény nők!” Miután tudatára ébredt tévedésének, hogy kínzásokkal egyeseket elhatározásuktól eltántorított, csaknem keresztényként múlt ki; Caecilius Capella a Bizáncban bekövetkezett esetről felkiáltott: Keresztények, örüljete! 6. De akik úgy látják, megússzák büntetlenül, az isteni ítélet napján kerülnek sorra. Azt kívánjuk számokra is csak figyelmeztetés legyen, hogy amikor ugyanazon Caecilius a hadrumentumi Mavilust arra ítélte, hogy vadállatok elé dobják, ez a csapás követte tüstént és most ugyanezen okból kiált a vér. Csak emlékezz!” Tertullianus, 1986. 359–360. (Scapulához, 3, 4–6.).

²⁷ Megjegyzés: Tertullianus, 1986. 72–74. (Védőbeszéd, VI, 1–10.)



elárulták hagyományaitak.²⁸ A szónok és a teológus érvei egyaránt megtalálhatók annál a résznél, amikor Tertullianus minden olyan dolgot, ami pogány azt a démonikus erők hatalmi területeként kezeli (Apologia 22, 1.; vö. de idol 9: Lactantiushoz hasonlóan a Gen. 6,2-vel indokolja);²⁹ számára a keresztény ördögűzés is a démonok tehetetlenségét bizonyítja (Apologia 23, 16.; 37, 9.³⁰).³¹ Órigenészre emlékeztet az az érvelése is, hogy a démonok erőtlenségét a mártírok ellenállása leplezi le: „Mint a kényszer munkára, börtönbüntetésre, bányarabságra ítélték, akik föllázadnak büntetésük miatt, éppen úgy ez a szolgaságra vetett fajzat is lázad és hadakozik ellenünk, kik őket hatalmunkban tartjuk. Mi azonban, biztosak vagyunk ugyan, hogy ők elvesztek immár és az ellenünk való küzdelem miatt még mélyebben buknak a kárhozatba, nem szívesen állunk ellen nekik, bár emberükre találnak bennünk. Azzal riogatjuk vissza őket, hogy kitartóak vagyunk abban, ami ellen ők viaskodnak és soha fényesebb győzelmet nem aratunk rajtuk, mint mikor a hitünkben való állhatatosságunkért elítélnék minket.”³² (Apol 27,7. vö. de fuga 2, 1).

Az Órigenészt és Tertullianust egymástól elválasztó teológiai világoztól eltekintve, teljesen egyértelmű, hogy az egyház történelmi üldöztetése ezen a ponton közös nevezőre hozza a két egyházatyát. Ennek következtében – témánk szempontjából – nem állapíthatunk meg szemléletbeli különbséget Tertullianus korai és későbbi (montanista) művei között. Számításba kell vennünk azt is, hogy az észak-afrikai egyház régebbi hagyománya feltehetőleg közelebb állt egy olyan egyházi fogalomhoz, ami később a donatizmusban jutott a legerőteljesebben kifejezésre. A *De cultu feminarum* [Az asszonyi cicomáról] és a hozzá hasonló másik értekezés, a *De virginibus velandis* [A szűzek fátyláról] valamint a *De monogamia* [Az egyszerű házasságról] című alkotást a bennük szereplő morális pátoz túlsúlya köti össze, amely féltékenyen őrködik

²⁸ Megjegyzés: „Hol maradt a kegyelet és hol a tisztelet, amellyel az ősöknek adósok vagytok? Öltözködésben, életmódban, berendezkedésben, érületben s végül beszédben is háta fordítottatok úkapítotoknak. A régiség dicsérete nem kopik le a szátokról és napról-napra mégis új irányba fordítjátok életeteket. Látjuk ebből: míg faképnél hagyjátok az ősök helyes intézkedéseit, megtartjátok és őrzitek mindazt, amit nem kellene, de nem apóljátok gondosan, amit kellene. Tertullianus, 1986. 73–74. (Védőbeszéd, VI, 9–10.)

²⁹ Megjegyzés: „Sőt állítjuk azt is, hogy vannak bizonyos szellemi lények. Maga a név nem új dolog. A bölcselek tudnak démonokról, hiszen Szókratész maga is leste a demonium döntő megnyilatkozását. Miért ne? Kellott bizony, hogy mellette is szegődjék gyermekségétől fogva démonium, amely természetesen visszatartotta őt a jótól. (...) Az ő működésük eredménye, hogy a köveket isteneknek hiszik s az igazi Istent nem keresik az emberek.” Tertullianus, 1986. 104–106. (Védőbeszéd, XXII. 1–12.).

³⁰ Megjegyzés: 16. „A mi érintésünkre és leheletünkre tehát, ama tűz szemléletétől és elképzelésétől megdöbbenet, parancsunk hallatára kisurrannak a testekből is, bár kényszeredetten csupán és fájdalmasan, sőt a jelenléteketben bizonyos pironkodással.” Tertullianus, 1986. 109. (Védőbeszéd, XXIII. 16.). „No és akkor ki szabadítana meg benneteket ama titokzatos, lelki és testi egészségieket folytonosan pusztító ellenségtől, értem a démonok gonosz támadásait, amelyeket mi jutalom és fizetség nélkül üzünk el tőletek? Már egymagában is elégséges bosszú volna értünk, ha attól kezdve szabad zsákmány gyanánt hevernétek a tisztátalan szellemek előtt.” Tertullianus, 1986. 126. (Védőbeszéd, XXXVII. 9.).

³¹ Lásd még az „abrenuntiatio diaboli et eius pompae” ismételt hivatkozását a keresztelési liturgiájával kapcsolatban: de. Idol. 6 (Tertullianus, 1890. 35, 25.); de. Idol. 10 (Tertullianus, 1890. 40, 9); de. Idol. 15 (Tertullianus, 1890. 49, 15f.); de. Idol. 16 (Tertullianus, 1890. 52, 27f.), illetve de spect. 4 (Tertullianus, 1890. 6, 2); de spect. 24 (Kr. 24, 14kk.). Megjegyzés: A bálványimádásról, „... a keresztelésekort tett tanúbizonyosságunkhoz a látványosságokról való lemondás is hozzátartozik, mivel ezek nem különböznek a bálványimádástól, tehát az ördögnek, az ő pompájának és az ő anygainak sajátjai, tudniillik a bálványimádás révén.” A látványosságokról, IV. Tertullianus, 1986. „Ha pedig kimutattuk, hogy minden látványosság az ördög kedvéért létesült és az ördögtől kapta valamennyi kellékét (mert minden az ördögé, ami nem Istené vagy nem Istennek tetsző), akkor mindez kétségkívül az ördög pompája – az ördögé, akit a hit pecsétje alatt megtagadtunk.” A látványosságokról, XXIV. „Idem fit idoli natali; omnis diaboli pompa frequentatur.” / Ugyanez történik a bálvány felállításának emléknapiján, gyakorolják a Sátán minden felvonulását. Tertullianus, 1986. 306. (A bálványimádásról, X,4.) in pompa diaboli deputauit / 7. „Hiszen ki élhetett volna azzal jobban, mint aki Isten Fia? (...) Amit tehát nem akart, azt elvetette, amit elvetett, azt kárhoztatta, amit kárhoztatta, azt a Sátán pompájának tartotta.” (A bálványimádásról, XVIII, 7.), Tu si diaboli pompam eierasti / „Ha te esküt tettél a Sátán pompája ellen, bármit is érintel abból, tudd meg, az bálványimádás.” (A bálványimádásról, XVIII, 8.), Tertullianus, 1986. 318.

³² Tertullianus, 1986. 116. (Védőbeszéd, 27,7.).



a keresztény éthosz fölött;³³ éppen ezért tudta egy olyan keresztény püspök, mint Ciprián a *De habitu virginum* [A szüzek öltözetéről] című értekezésével irodalmi példaképének tekinteni az általa tisztelt Tertullianus „magisztert” (Hieronymus).³⁴ A *De spectaculis* [A látványosságokról] és *De idololatria* [A bálványimádásról] értekezéseket azonban a mindennapok illetve a bálvány- és démonimádat között meglévő egyértelmű és titkos, de mindenekelőtt potenciális kapcsolatok nagyon alapos feltérképezése köti össze.³⁵ Ami ebben a vonatkozásban különösen érdekel bennünket Tertullianusnál, az a következő: írásai nagyon jól érzékeltetik, hogy a „világgal” szemben a diasztázison alapuló³⁶ egyházfelfogás sok tekintetben könnyebben megtalálja vallási létének biztonságát és megkérdőjelezhetetlenségét a „lex divina”-ban.³⁷ Nem lehet azonban figyelmen kívül hagyni, hogy Tertullianust – szemmel láthatóan – nagyon gyakran sarokba szorítják azok a konkrét kérdések, amelyeket meg nem nevezett, de minden bizonnyal világi hangok szegeznek szembe az egyházatya radikális tagadásával. Az egyházatya nem tud túllépni azon, hogy egy keresztény ember polgári élete során – konkrétan a nagykorúvá válást, a névadást, a házassági szerződést és az esküvőt nevezi meg – pogány-szagrális ceremóniákkal kerül kapcsolatba. [Az ezekben a helyzetekben a keresztények számára követendő] viselkedési módokról való leírásai azonban erősen íróasztal szagúak maradnak, túlságosan elméletinek hatnak: „Sed quoniam ita malus circumdedit saeculum idololatria, licebit adesse in quibusdam, quae nos homini, non idolo. officiosos habent” [„Mivel azonban a gonosz annyira befonta evilágot a bálványimádással, bizonyos alkalmakkor jelen lehetünk, amikor ezt a kötelezettséget emberekkel

³³ Lásd: in de virg. vel. 2, 3 a katolikus egyházra való hivatkozás, továbbá: de monog. 4, 1: „Secedat nunc mentio Paracliti ut nostri alicuius auctoris; evolamus communia instrumenta scriptuarum pristinarum” („Most azonban hagyjunk fel a Paraclitus olyan fajta emlegetésével, mint aki számunkra tekintély, hanem lapozzuk fel a régebbi írások között használt eszközét.” Tertullianus, 1986. 881., *Az egyszeri házasságról*, 4,1.), *Miután előzőleg* (3, 10.) és az azt követő versekben a „Lélek” folyamatos megismeréséről volt szó. Természetesen a montanista Tertullianus érvelésére a keresztényüldözések ténye is rányomja a bélyegét. Vö. de ieiunio adv. 12 (Tertullianus, 1890. 290, 9.). Megjegyzés: Tertullianus, 1986. 229. (*De virginibus velandis / A szüzek fátyláról* 2,3). a keresztények bebörtönzéséről, üldözéséről: Tertullianus, 1986. 869–870. (*De ieiunio adversus psychicos = A böjtökről*, 12.).

³⁴ Megjegyzés: Szent Ciprián (3. sz.), egyházatya, Karthágó püspöke, Tertullianust mesterének vallotta, műveit naponta tanulmányozta. Életéről például Hieronymus: *De viris illustribus* (67) című művében olvashatunk.

³⁵ A számos és közismert bizonyítékok közül csak a cirkusz látogatásának kritikáját említjük meg: de spectaculis 9. Eredetileg a ló a hasznos földművelés és ezáltal az ember szolgálatában állt, később azonban a pogány istenek attribútumává vált, amivel kezdetét vette a ló „démonizálásának” története. A témára vonatkozóan lásd továbbá a de idololatria 8. részében a foglalkozási tilalmat, amely a bálványképek készítésén túl kiterjed mindenre, ami a bálványok „auctoritas”-át növeli; az „nulla ars non alterius artis aut mater aut propinqua est, Nihil alterius vacat” [„Nincs olyan művészet, mely ne lenne anyja, rokona valamilyen más mesterségnek.” Tertullianus, 1986. 303. *A bálványimádásról*, VIII,3.] elv alapján számtalan kézműves szakma a keresztények számára nem volt művelhető.

³⁶ Megjegyzés: diasztázis: távolság, elválasztás.

³⁷ Különösen a de idol. 24. fejezete, amely nemcsak a „lex nostra, propria Christianorum”-ot nevezi a keresztény viselkedés biztos alapjának, hanem azt is megvilágítja, hogy Noé bárkájának ekkleziológiai exegézise hogyan kapcsolódik szorosan a problémamegoldáshoz egy zártabb egyházfogalom értelmében (az egyház általi értelmezéséhez vö. Kallisztosz Hippolitosz, *Elenchos IX*, 12, 23). A fentebb említett okok miatt számunkra háttérbe szorul az a kérdés, hogy vajon Tertullianus *De idololatria* című műve a montanizmus előtti vagy a montanista alkotói korszakából származik. Megjegyzés: „A Szent Lélek, amikor az apostolok tanácsát kérték, akkor lazított bilincünkön és jármunkon (ApCsel 15,28), hogy könnyebben kerüljünk el a bálványimádást. Ez a mi törvényünk lesz, mennél könnyebb, annál tökéletesebben teljesítendő a keresztények sajátos törvénye, általa ismernek fel és vizsgálják meg a pogányok, ezt terjesztjük azok elé, akik a hithez közelednek, melyet a hitet elfogadónak el kell mélyíteni magukban, hogy áttérve megszabaduljanak, megtartva kitartásnak, s akik nem tartják meg, azok váltoozzanak meg. 4. Hiszen látjuk majd, vajon a bárka példájának megfelelően holló és héja, farkas és kutya, s gyógyó is lesz-e az egyházban. A bárkában levő állatok közül egyik sem példázza a bálványimádót. Aki a bárkában nincs, az nincs az egyházban sem.” Vanyó, 1986. 323. (*A bálványimádásról*, 24,3.)



és nem bálvánnyal szemben teljesítjük.”] így a kérdésselvetést a kiindulási pontra vezet vissza.³⁸ Mindazonáltal Tertullianus arra törekszik, hogy a polgári lét területeit, és azoknak a megnevezett ünnepi alkalmakkal való összefüggéseit, visszavezze az alapjukat képező természetes okokra (causae) és ily módon bebizonyítsa, hogy ezek „önmagukért vannak” és így nem részei a bálványimádás örödi körének.³⁹ Az egyházatya a keresztény hívő belső világának semlegességéért küzd, aminek a jelszava: „Licet convivere cum ethnicis, commori non licet... pares anima sumus, non disciplina, compossessore mundi, non errorum” („A pogányokkal lehet együtt élni, de nem lehet velük együtt meghalni. Mindenkiel együtt élünk; együtt örvendezünk a természet közössége következtében, de nem a babona közössége miatt. Egyformák vagyunk a lélek, de nem a fegyelem szempontjából, együtt birtokoljuk a világot, de nem a tévelyt.” A bálványimádásról 14).⁴⁰ Ez a jelszó – mint ahogyan az Tertullianus esetében lenni szokott – megfogalmazását tekintve ragyogó, (bár a tartalma maga kevésbé kielégítő). Ez a mozzanat egyébként jellemző Tertullianusra jellemző: ahhoz hasonlatosan, mint ahogyan „Exeundum de saeculo”-elvé (ki kell vonulni a világból), egy szektás egyházfelfogás révén megteremti a „világgal” szembeni biztonság tudatát olyannyira, hogy még azt is állíthatja, hogy valójában milyen könnyű keresztényként a bálványimádástól távortartania magát.⁴¹ Ahol az ember kizárólag csak a „spiritaes” [lelki] társadalom „tisztaságára” figyel, ott könnyen felmentheti magát a „világ” iránti felelősség alól

³⁸ de idolt. 16 (Tertullianus, 1890. 50. 2.). de idolt. 1 (Tertullianus, 1890. 31. 9.): „ita fit, ut omnia in idololatria et in omnibus idololatria deprehendatur” [„Így az eredmény: a bálványimádásban lepleződik le.”] mutatja, ez a kifejezés legigazibb értelmében a „petitio principii”. Tertullianus különbséget tesz a szertartáson való aktív részvétel között (particeps idololatriae) és tisztán passzív jelenlét (tantum spectator) de idolt. 16,5. (Tertullianus, 1890. 49. 26.). A probléma még nehezebb az állami tisztviselőként, hivatalnokként dolgozó keresztények számára: de idolt. 17 (Tertullianus, 1890. 50. 14.), az ex officio részt vesznek a pogány áldozati cselekményekben. Az az információ, hogy „egyéni tiszteletdíjjal jelölték” Az, hogy jelen van, de nem aktívan részt vesz, annyira irrálisnak tűnik számára, hogy meg kell küzdenie vele feltételes kifejezés, „si haec credibile est fieri posse”. Megjegyzés: Tertullianus, 1986. 315. (A bálványimádásról, XVI,4), „Így az eredmény: a bálványimádásban lepleződik le. (...) ami Isten ellen irányul, nem tulajdonítandó másnak, mint a démonoknak, melyek a bálványok birtokosai, kétségtelen, hogy aki valamilyen bűnt követ el, az bálványimádást követ el.” Tertullianus, 1986. 298. (A bálványimádásról, I,5.). „Ha áldozatbemutatásra hívnak meg, s jelen vagyok, akkor részese leszek a bálványozásnak; ha más egyéb ok kapcsol engem az áldozatbemutatóhoz, akkor csak szemlélője leszek az áldozatbemutatásnak.” Tertullianus, 1986. 316. (A bálványimádásról, XVI,5.). A keresztény állami tisztviselőkről: Tertullianus, 1986. 316. (A bálványimádásról, XVII.).

³⁹ De idol. 16 (Tertullianus, 1890. 49. 17ff.): „... eas mundas esse opinor per semetipsas, quia neque vestitus virilis neque anulus aut coniunctio maritalis de alicuius idoli honore descendit”, bár Tertullianus, nagyon is tisztában van vele, hogy számtalan római kisebb segédisten tisztelete kapcsolódik az emberi életút fordulójának megünnepléséhez (vö. Adv. Nat. II, 11 49, 17ff.). Ezt az állítást a természetjog gondolata söpri félre, hogy egy önmagaért való lélet állítson fel: „Nem helyek fertőznek meg bennünket önmagunkban, hanem az, ami az adott helyen végbemegy, s ami – mint érvekkel bizonyítottuk – magukat a helyeket is fertőzi. A fertőzöttektől fertőzünk.” (de spectaculis 8) Megjegyzés: Tertullianus szerint a magánélet ünnepein (névadás, eljegyzés, esküvő stb.) való részvétel, az emberi élet átmeneti rítusainak ünnepi alkalmi nem jelennek problémát a keresztények számára a hitük szempontjából: „A magán és a közösségi ünnepek kötelezettségeinél, mint a fehér tóga feladásakor, eljegyzéseknél, menyegzőknél, névnapokon gondolom nem kell tartani a bálványimádás fuvalatának közbejöttétől. 2. Az okokat kell ugyanis figyelembe venni, melyek miatt eleget tesznek ezeknek a kötelezettségeknek. Úgy vélem, ezek önmagukban is tiszták, mert sem a férfi öltözet, sem a gyűrű, sem a házasságkötés nem származik valamilyen bálvány tiszteletéből. Azt sem találok, hogy Isten bármilyen öltözetet megátkozott volna, kivéve a nő ruhát férfinn.” (Tertullianus, 1986. 315., A bálványimádásról, XVI. 1.).

⁴⁰ Tertullianus, 1986. 312.

⁴¹ De idol. 24 (Tertullianus, 1890. 57. 20.): „nemo dicat: quis tam tuto praecavebit? exeundum de saeculo erit. quasi non tanti sit exire quam idololatre in saeculo stare. nihil esse facilius potest, quam cautio idololatriae, si timor eius in capite sit.” Nagyon figyelemre méltó, hogy Tertullianus a bibliai (vö. 1Kor 5,10) érvet a hipotetikus, világnak nyitott ellenfél érveként közvetetten átveszi és sajátjává teszi. Megjegyzés: „Senki ne mondja: Ki kerülheti el olyan biztosan? A világból ki kell vonulni. Mintha nem érne annyit kimenni, mint bálványimádóként megállni a világban. Semmi sem oly könnyű, mint a bálványimádás elkerülése, ha a fejben megvan a tőle való félelem. Minden szükség kisebb összehasonlítva ekkora veszéllyel.” (Tertullianus, 1986. 322., A bálványimádásról, XXIV. 2.). „Nem általában e világ kicsapongóira, fősvényeire, rablóira vagy bálványimádóira gondolok, mert akkor ki kellene szöknötök a világból.” (vö. 1Kor 5,10).



és mondhatja: „Ego me saeculo, non deo liberum memini” [Emlékszem, hogy a világ számára, nem pedig Isten számára vagyok szabad.] (de ieiunio 13). Itt elegendő a keresztények figyelmét arra irányítani, hogy hitükben elegendő pótlást kapnak azokért a földi örömekért, amikről az isteni parancs feltétel nélküli sége miatt le kell mondaniuk.⁴² És pont egy olyan Konstantin előtti írónál, mint Tertullianus, akinél leginkább várhatnánk anyagot a kérdésünk megválaszolásához, nem találunk támpontokat a megoldásához. Épp ellenkezőleg, ha valaki az egyház későbbi problematikájára koncentrálva olvassa Tertullianusnak a montanista böjti gyakorlatról szóló fejtegetéseit, akkor megdöbbenhet, hogy mennyire nem reflektál a dolgokra, nem beszélve arról a teológiai naivitásról, amivel itt a pogány szokásokat a saját helyzetének bizonyítékaként használja fel.⁴³

Nem véletlen, hogy a Konstantin előtti időkből származó legkorábbi adat Örményország és a szomszédos Pontosz provincia területéről származik, ahol a fejlődést sem üldözés, sem pedig az egyház „szektaszerű” értelmezése nem befolyásolta. Köztudomású, hogy Örményország keresztény hitre való áttérését Világosító Szent Gergely (Gregorius Illuminator) mintegy felülről vitte véghez oly módon, hogy a királyi házat megtérítette a kereszténységre.⁴⁴ Az a tény, hogy a térítés közben erősen tekintettel voltak a régi szokásokra, melyek egyike például az ereklyék kultuszát tudatosan támogatta, nem utolsósorban abból a törekvésből fakadt, hogy ily módon megakadályozzák a politikai szakadást a keresztény dinasztia és a pogány lakosság között, akik csak vonakodva engedelmessé váltak a hittérítésnek. Mindazonáltal éppen Örményország példája mutatja meg, hogy egy keresztény államvallás, bár kifelé erős képet mutat, teológiai struktúrájában azonban annál veszélyeztetettebb, mert az erkölcs és a hagyományok keresztény szankcionálásával egyidejűleg azok pogány forrásai is új életeret nyernek.⁴⁵ Ez a jelenség még szemléletesebben jelenik meg előttünk Órigenész tanítványa, Csodatévő Szent Gergely Pontosz területén kifejtett misszionáriusi gyakorlatában.⁴⁶ Életrajzírója – Nüsszai Gergely – dicséri és bölcsességének bizonyítékaként említi Csodatévő Szent Gergely azon módszerét, hogy kapcsolódik a népszokásokhoz. Mindeközben egy kocsihajtóhoz hasonlítja, mert keményen fogja a lovakat, de közben egy kicsit táncolni is hagyja őket. A hasonlat arra vonatkozik, hogy Csodatévő Szent Gergely megengedte a pontoszi népnek, hogy a pogány halotti torokhoz

⁴² De spect. 29. a „spectacula christianorum sancta perpetua gratuita”-ra [Ilyenek a keresztény ember szent, örökös és ingyenes látványosságai]; hivatkozva, ehhez lásd még: Ps. Cyprianus – Novatianus, De spect. 9. ahol megmutatkozik, hogyan alakul át Tertullianus eszkatológiai aspektusa a Tiszta egyházának képviselőjénél a természet szemlélésévé. Nem véletlen, hogy először Novatianusnál jelenik meg a „világszínház” (Isten mint természetbeli színpad) irodalmi toposza. Megjegyzés: „Nagyobb élvezet annál, hogy megtaposod a pogányok isteneit, kiűzöd a gonosz szellemeket, orvosszerekről gondoskodik, keresed a megvilágosodást, Istennek élsz. Ilyenek a keresztény ember szent, örökös és ingyenes látványosságai; bennük leld fel a te cirkuszi játékaidat, bennük szemléld a századok versenyfutását, számláld az elrobogó idők lefutott köreit, figyeld várakozva a beteljesülés céloszlopait; a gyülekezetek közösségei mellett állj ki, isten jeladására ugorj talpra, az angyal kürtszavára emelkedj fel, a vértanúk pálmájára légy büszke.”

⁴³ De ieiunio 16 (Tertullianus, 1890. 295. 22.), ahol a „nudipedalia” (mezítlábos körmenetek) jelensége szolgál a montanista böjti gyakorlatok igazolására. Megjegyzés: „A pogányok is ismernek mindenféle megalázkodást. Mikor az ég zárva marad és száraz esztendő ígérkezik, meghirdetik a mezítlábos körmeneteket, a vezetők leteszik bíborukat, a faszest visszafelé fordítják, fohászokat mormolnak és megújítják az áldozatokat. Bizonyos kolóniákon ezeken kívül még évenként szőrzsákba burkolozva és hamuval meghintve bálványaiknak könyörgésképpen az éhezést ajánlják fel, a fürdőket és a kocsmákat a kilencedik óráig zárva tartják. Az utcákon csak egy tűz látható az oltáron, víz még a csatornában sincs.” Tertullianus, 1986. 874–875. (A böjtkről, 16.5.).

⁴⁴ Megjegyzés: A monda szerint a pogány Tiridatész király egy vadászat után súlyosan megbetegedett és betegségéből csak a korábban a király által börtönbe vetett Világosító Gergely tudta kigyógyítani. A csodás gyógyulás hatására az uralkodó áttért a keresztény hitre. IV. Tiridatész (298–324) megtérése valóban korai adatként értelmezhető, hiszen tíz évvel megelőzte Galerius császár türelmi rendeletét (311, Nikodémia) és mintegy harminchat évvel korábban történt Nagy Konstantin megkeresztelkedésénél.

⁴⁵ Az anyag főként Faustus versus Bizánc viszonylatában: Gelzer, 1895. 109. különösen: 133.

⁴⁶ Megjegyzés: Csodatévő Szent Gergely (213–270), ókeresztény görög püspök, egyházi író.



hasonlóan vidám mártírünnepeket tartsanak a mártírok sírjánál.⁴⁷ Nüsszai Gergely, aki már kora aszketikus eszményének hatása alatt áll, láthatóan igyekszik elhomályosítani ezeket a tényeket. A szerzetesség körében újra feléledő, a démonok munkálkodásába vetett hit miatt azonban [paradox módon] még akadálytalanabban tudósít egy számunkra fontos eseményről Csodatévő Szent Gergely életével kapcsolatban. Eme tudósítás szerint Csodatévő Gergely püspöki tevékenysége előtt azzal szerzett magának hírnevet, hogy „levelekkel űzte el a démonokat”.⁴⁸ Ebben az esetben egyértelműen mágikus-pogány gyógyító praktikák krisztianizálásával van dolgunk, ahol a „levél” eredetileg varázspapiruszt jelentett, amelyeket a démoni erők elleni talizmánként használtak. Legfőképpen a párszi vallás, különösen a perzsa Osztanész mágus tevékenységével kapcsolatosan tűnhetnek ismerősnek az ilyen típusú „levelek”.⁴⁹ Érdemes megjegyezni, hogy Órigenész egy korábbi – bár teológiailag nagyon eltérő álláspontot képviselő – tanítványa helyeselte az ilyen típusú térítői gyakorlatokat. Az ő alakján keresztül jól szemléltethető, hogy milyen erősen meghatározó volt kérdésfeltevésünk szempontjából a mindenkor egyház: – legyen az akár az ellenállás egyháza, vagy akár a „sokak” egyháza [tömegegyház].

Azonban bennünket nem annyira az az ismert folyamat érdekel, amely során a Konstantin utáni birodalmi egyházban [keresztény gyakorlatokkal] váltották fel a pogány népszokásokat, amely szorosan összefüggött azzal, hogy a kereszténység nem csak a mindennapi élet és az ünnepek megjelenítéséért lett felelős, hanem a népi vallásosság sokszínű igényeinek kielégítéséért is. Már ebből a feladatkörből is világosan látható az anyag és egyértelmű a tényállás. A vallástörténeti öröklődés például jól nyomon követhető a [pogány] „szent helyek”-hez való zárandoklásán vagy a pogány templomok keresztény templomokká történő átalakításán keresztül.⁵⁰ Ezzel szemben az ókeresztény liturgia szerepe – amely nemcsak teológiailag adott legitim formát ennek a krisztianizációnak, hanem ördögűzési szempontból is – világosan kimutatható az ókeresztény temetési rituáléból.⁵¹ Ami azonban nem a nyilvánosság előtt zajlik, azt általában kevésbé vesszük figyelembe. Így a pogány életézés kultikus nyilvánosságból történő kiszorításának egy árnyoldala is volt, nevezetesen: ezek a pogány szokások elkezdtek a magánélet területeivel (amelyeket

⁴⁷ Nysszai Gergely Vita Gregorii (PG 46, 953C) című művében a „ἐπαφῆκεν αὐτοῖς ταῖς τῶν ἁγίων μαρτύρων ἐμφαιδρύνεσθαι μνημῆας καὶ εὐπαθεῖν καὶ ἀγάλλεσθαι” (epaphēken autois tais tōn hagion marturon ephaidrunesthai mnēmais kai eupathein kai agallesthai) kifejezés feltűnően formálisnak tűnik. Nazianzoszi Gergely is, az 11. beszédében (11, 6 ; PG 35, 840) művében a mártírkultusz kapcsán használja a semleges φαῖδρύνεσθαι (phaidrunesthai) igét, ami „örömtelének, vidámnak lenni” jelentésben szerepel, nyilvánvalóan azért, mert kritikus módon viseltetik a keresztényesített Parentalia szokása iránt (PG 837, 840): „Nem akarom betiltani a szórakozást, de büntetem a mértéktelenséget.” Már Baronius, az Annales ecclesiastici című művében feltételezte, hogy nemcsak vidám étkezések, hanem táncok is voltak a pontusi mártírfesztiválokon. Nysszai Gergely a „táncoló” lovak hasonlatával talán erre akart utalni? Lásd a ὑποσκίρτων (huposkirtān) igét Platón Törvények című művében (II. 653D/654A-ban.) Ahogy azt később látni fogjuk, nem ez lenne az egyetlen példa a mártírok sírjánál való táncra a korszakból. Megjegyzés: A hivatkozott részekben Platón mindkét helyen a táncról ír. Platón, 2008. 56.

⁴⁸ Legalábbis Szókratész [Szkholasztikosz] tudósítása szerint [Historia Ecclesiastica IV. 27., PG 67, 536B/C]. Szókratész alapvetően követi Nüsszai Gergely életrajzát, azonban az is lehetséges, hogy saját forrásokat is használt. Ugyanis Nüsszai Gergely soha nem számol be „grammata” [levelek] általi beteggyógyításokról (PG 46. 924A; 944A); az egyetlen összehasonlítható eset egy templom megtisztításával kapcsolatos (PG 46. 916D). Nüsszai Gergely egyébként nem hallgatja el, hogy a az üldöztetés idején Thaumaturgus a „fuga in persecutione” [menekülés az üldöztetés idején] tanácsát javasolta, (PG 46. 945C – 949B), ami alátámasztja a fent említett ekkleziológiai helyzetet. Megjegyzés: „betegeket gyógyított, ördögöket levél által űzött ki és a pogányokat szavaival, de még inkább az általa véghezvitt tettekkel vonzotta a hithez.” (Szókratész, 1984. 311., Egyháztörténet, IV. 27.).

⁴⁹ Bidez-Cumont, 1938. I. 188, egy Osztanészhoz szóló levél: Bidez-Cumont, 1938.II, 308 nr. 28. Tatianosz szintén (Or. ad Graec. 16, Bidez-Cumont, 1938. II, 293. fr. 16., kommentárral), ismeri Osztanész könyveit mint a betegség elleni eszközt, de ebben az összefüggésben nem említi a varázseleveleket. Ezzel szemben a hermetikus gyakorlat asztrológiailag orientált, vö. vö. Festugière, 1954. I. 131.

⁵⁰ Összeállítottam a vonatkozó szakirodalmat: Galling, 1953.160.

⁵¹ Andresen, 1960. 47–53.



Tertullianus még adiaphoraként próbált meghatározni) és annak időpontjaival összekapcsolódni. Különösen ezek válnak a pogány életformák kikristályosodó pontjává a Konstantin utáni időszakban. Ezt a jelenséget egy konkrét példán, az ókeresztény egyház későantik tánchoz való viszonyán keresztül szeretném bemutatni.⁵²

Előző megjegyzéseink után talán nem meglepő az a megállapításunk, hogy az egyházatyák tánchoz való viszonya meglehetősen egységes a tánc elutasításában. Azonban az indoklásuk világosan tükrözi az egyház helyzetének különbségét a Konstantin előtti és utáni időszakban. Tertullianus esetében például a polemikus kirohanások szorosabb összefüggésben vannak a pogányság általános kritikájával [mint a táncsal], olyannyira, hogy hiába keresnénk nála konkrét állásfoglalást magával a táncsal kapcsolatban. A „táncoló istenekre” tett oldalvágás (Apol. 15, 4.)⁵³ egyszerre utal az amfiteátrumokban zajló véres eseményekre, valamint az ottani pantomimus és szakrális táncra, de éppoly egyértelműen jelzi a személyes elköteleződés hiányát.

Hogy mennyire távol esett a tánc az egyházatyák 3. századi generációjától, az jól felismerhető azokból a hangokból is, amelyeket Novatianus idéz. Ezek [az érvek] azzal próbálják meg igazolni a cirkusz és a színház látogatását, hogy a szentírásokban erre vonatkozóan nem található kifejezett tiltás. [Majd azzal érvel, hogy], vajon nem említenek-e [a szövegek is] Illés mennybemenetelekor és Dávidnak a szövetség ládája előtt bemutatott táncá kapcsán „hárfákat, citerákat, rézfúvósokat, dobokat, sípokat, lantokat, kórusokat?” („nabla, cithara, aera, tympana, tibias, cithara, chorus”) (Ps. Cyprianus, De spect. 2). Jól jellemzi a helyzetet, hogy [az érvelésben] a táncoló Dávid alakját használják fel a színházlátogatás keresztény szempontú szentesítésére szankcionálására. Novatianus viszont könnyedén leseperheti ezt az érvet azzal [a gondolatmenettel], hogy rámutat: Dávid nem obszcén mozdulatokkal mozgatta végtagjait, illetve nem azzal a céllal táncolt, hogy görög erotikus történeteket jelenítsen meg a táncával. (Ps. Cyprianus, De spect. 3).

Ez a helyzet csak a 4. századi birodalmi egyház kialakulásával változik meg. Ekkorra a keresztény prédikációk egyre gyakrabban azt kezdik el kifogásolni, hogy a keresztények maguk is előszeretettel hódolnak a táncnak. Salome Keresztelő Szent János fejéért bemutatott tánc (Mk. 6; Mt. 14.) sűrűn használt érvvé válik mint a tánc erkölcsi romlottságának kifejeződése. Ily módon használja

⁵² Az alábbi tanulmányomban írtam erről a szélesebb közönség számára: A késő ókori tánc bírálata az ókeresztény egyházban, amely a Friedrich Heyer által szerkesztett, a *Der Tanz in der modernen Gesellschaft* című gyűjteményes kötetben jelent meg (Hamburg 1958, 139–168.). A témával kapcsolatban lásd: Quasten, 1930., Backman, 1952., Backman kötete sok hibás értelmezést és ítéletet tartalmaz az ókeresztény egyházra vonatkozóan, amelyeket már az 1945-ben svédül (Stockholmban) megjelent kiadásban is korrigálni kellett volna. A téma arra sarkallta a szerzőt, hogy mindenáron bizonyítsa az antikus tánc jelenlétét az ókeresztény egyházban. Ugyanez vonatkozik erre a műre is, ami viszont gazdag képanyagot közöl: Torniai, 1951. Régészeti anyagokra vonatkozóan: Weege, 1926., Séchan, 1930., Bossert-Zschietzschmann, 1936., Wild, 1956.

⁵³ Megjegyzés: „Hát igen, vallásosabbnak mutatkoztok a cirkuszban, ahol az emberi vér, a büntetések becstelensége fölött táncra perdülnek isteneitek s így tárgyat és ösztökélést adnak a bűnözőknek... Bár nem egyszer magát az istenek szerepét is bűnözők alakítják.” Tertullianus, 1986. 90. (Védőbeszéd, 15, 4.)



fel például Szent Ambrus is ezt az újtestamentumi történetet (de off. II, 12, 77.).⁵⁴ Máshol pedig a következő konkrét következtetést vonja le az értelmezéséből: „A tiszta, a szemérmes asszony jámborságra tanítsa a leányát, ne táncolásra.” (de virg. III, 6, 26.).⁵⁵ A helyzet változása egy másik, figyelemre méltóan homogén megfogalmazásban is visszatükröződik, ahogyan a táncról óva intenek. A következő megfogalmazásban beszél szír Szent Efrém: „Ahol zsolttárének hangzik fel a bűnbánat szellemében, ott Isten jelen van angyalaival ... Ahol citerák zengenek és tapssal kísért táncot járnak, ott a férfiak elváltak és romlottak a nők. Ott gyászolnak az angyalok és az ördög ül örömmünnepet.”⁵⁶

Hasonlóképpen kategorikus kijelentést tesz Aranyszájú Szent János is Salome táncával kapcsolatban: „Ahol ugyanis buja táncra kerül sor, ott biztos jelen van az ördög is.” (Mt. hom. 48/49; PG 58, 491.),⁵⁷ hogy aztán ennek az állításnak antiteziseként keresztény példaképként ábrázolja a zoltárt éneklő Dávidot: „Mint ahogy akik színészeket, táncosokat és feslett asszonyokat hívnak meg ünnepi ebédre, azok démonokat és az ördögöt hívják magukhoz, azok pedig akik Dávidot a citerával (azaz zoltárt énekelni) hívják meg, általa Krisztust hívják otthonukba. (Exp. in Ps. 41; PG 55,157).⁵⁸ Aranyszájú Szent János prédikációi, amelyekben feltűnően nagy helyet foglalnak el a tánc elleni kirohanások, azt a nézetet támasztják alá, hogy a régi, antik táncos szokások népszerűsége Antiochiában és Konstantinápolyban különösen veszélyeztette a keresztény mindennapok rendjét.

Nyugaton viszont kortársa, Bresciai Gaudentius püspök prédikációi tanúskodnak ugyanerről a jelenségről. Neki is egészen hasonló intelmeket kell elmondania: „Ahol lantok és fuvolák szólalnak meg, ahol végül mindenféle hangszereket hallani a táncosok cintányérjaival kísérve, ott olyan boldogtalan házakat találunk, amiket semmi nem különböztet meg a színházaktól. Csak azt kívánhatom – bárcsak mind eltűnnének közülünk! Egy megkeresztelt hívő háza legyen érintetlen az „ördög kórusától”! [A keresztény hívő] valóban emberi legyen és vendégszerető, amit állandó imádság szentel meg, telve számos zsolttárral, himnusszal és vallásos énekkel” (Serm. 8, PL 20, 890B). Aligha véletlen, hogy a Konstantin utáni egyház nevezett prédikátorai előszeretettel beszélnek a „chorus diaboli”-ről, míg a „pompa diaboli” liturgiai fogalom kifejezése háttérbe szorul / a régi abrenuntiatio megfogalmazáshoz nyúl vissza. Azokban a közösségekben, amelyek az ókeresztény ördögűzést csak a keresztelő rítus hagyományos liturgiai formájában ismerik és az ehhez kapcsolódó hiányérzetük miatt, azt pótolandó amulettekkel és hasonló tárgyakkal gyakorlatilag egy kriptopogány mágiát folytatnak keresztény köntösben – ezekben a keresztény közösségekben nem képesek érzékelni az „élet démoni oldalát”.

⁵⁴ Az egyiptomi Alexandria-i Kelemen ugyanarra az évrre hivatkozhat, az újszövetségi „példára” (lásd: Paed. II. 40, 2; szerk. Clemens, 1905. I. 181. 21.), és csupán a következőt kell leírnia: „Aki meg az egyiptomiak fuvolájátéka, pszaltériumai (húros hangszer), kórusai, kartánci, dobbantásai és efféle könnyelműségeik közepette rendetlenül, illetlenül s neveletlenül riszálják magukat, bizonyosan olyanok lehetnek, akiket a cintányérok, dobok és a szemfényvesztés zeneszerszámainak hangja vesz körül. Szememben az ilyen lakoma ugyanis egész egyszerűen a részegség színháza.” [Alexandria-i Kelemen, 2013. 166–167. A nevelő II. 40. 2.]; Ez a cselekedet Kelemen szerint lényegében a Róm 13,12. ítélete alá esik, mert éjjeli kultuszünnepekre (Pannychis) utal anélkül, hogy magát a kultuszt (Kybele?) megjelölne. Amint azt majd a későbbiekben látni fogjuk, hogy a kultikus tánc hagyománya a leghosszabb ideig a későantik Egyiptomban maradt fenn. Megjegyzés: „Az éjszaka előrehaladt, a nappal pedig elközlelt. Vessük el tehát a sötétség cselekedeteit, és öltük magunkra a világosság fegyvereit. Mint nappal, járjunk tisztességesen; nem tobzódásban és részegeskedésben, nem bujjalkodásban és kicsapongásban, nem civódásban és versengésben, hanem öltöztünk magatokra az Úr Jézus Krisztust, és ne dédelgessétek testeteket az érzéki vágyakban!” (Róm. 13, 12–14.). Pannychis: egész éjjeli virrasztás a halott mellett, erotikus felhangokban sem mentes virrasztó verseny, Attis kultuszához kapcsolódóan.

⁵⁵ Ambrus, 1944. 106.

⁵⁶ Zingerle, 1870. I. 414. (de abstinencia 5.).

⁵⁷ Megjegyzés: 48. homília Máté evangéliumához.

⁵⁸ Megjegyzés: Magyarázatok a Zsolttárokhoz, 41. zsolttár.



Hiába rombolták le a templomokat, hiába zárták be nagyrészt a színházak a kapuikat, a keresztények házaiban a pogány szokások folytatásaként tovább élt a tánc. Az új fogalom, amely – apodiktikus nyelvezete ellenére – először tisztán folklorisztikusan vezethető le, a lelkiismeret kívánja felébreszteni [a hívőben]. Erőteljes megfogalmazásuk stílusa azonban csak azt fejezi ki, hogy a Konstantin kora utáni prédikátorok [a táncsal kapcsolatos erkölcsi kérdésekben] csupán saját teológiai ítéletükre vannak utalva és nem támaszkodhatnak hivatalos megnyilvánulásokra. Ahogy az gyakran előfordul, a hangos szó itt is néha a bizonytalanság jele. Ennek három oka van, amelyek a következők:

1. Az egyházi előírások, a kánonjogi rendelkezések nem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy a Konstantin utáni korban megakadályozzák a tánc újjáéledését. Önmagukban ugyanolyan egyöntetűek voltak, mint az egyházatyák ítéletei. Az ókereszténység korában éppoly elképzelhetetlen volt egy keresztény hivatásos táncos, mint egy hivatásos színész. Római Hippolitosz egyházi rendtartása (kb. 220)⁵⁹ mindkettőt a keresztények számára tiltott foglalkozások közé sorolja. A hispániai elvirai zsinat 305 körül kizárja a keresztény közösségből az ún. pantomimust, azaz a táncost. Egy kis-ázsiai zsinat a 4. század közepe körül általában véve minden kereszténynek megtiltja, hogy esküvőkön táncoljon, míg az ugyanakkor kiadott Apostoli Konstitúciók a táncmester foglalkozást számos más, a nyilvános szórakozást szolgáló foglalkozással együtt felsorolják és elutasítják. Mindezekből az egyházi hivatalos közleményekből úgy tűnik, hogy az egyház elsősorban szociológiai szempontok alapján hozta meg a tiltó határozatokat: nem akart egyetlen megvetett foglalkozást sem eltérni a keresztények soraiban.⁶⁰ Itt elsősorban a kereszténység polgári mivoltáról volt szó, a teológiai problematika, mint olyan, nem állt a középpontban.

⁵⁹ Megjegyzés: *Traditio Apostolica / Az apostoli hagyomány.*

⁶⁰ A can. 53. (Laodikeia – Mansi, 1759–1798. II. 571.) kivételével mindig a szakmára utal, lásd a fenti sorrend szerint: mindig a szakma értendő, sorrend: Hippolytus can. 11, 4. (Funk, 1905. II. 107.); Elvira can. 62. (Mansi, 1759–1798. II. 16.); Ap. Konst. VIII. 32, 9. (Funk, 1905. I. 534.). További hasonló zsinati határozatok: Carthago 397 can. 35. (Mansi, 1759–1798. III. 885.); Carthago 419 can. 12/30. = *Canones Africae 45/63* (Mansi, 1759–1798. IV. 484/490.; Mansi, 1759–1798. III. 735/767.). A tánc mint tevékenység elleni tilalmak később kerülnek bevezetésre: 589-ben toledói zsinat a szent ünnepeken való táncról: can. 37. (Mansi, 1759–1798. IX. 999.; 692-ben a konstantinápolyi zsinat: can. 51. (Mansi, 1759–1798. XI. 967.); 826-ban a római zsinat: can. 35. (Werminghoff, 1908. I. 581.). A Baszileiosz (Nagy Szent Vazul) kánonjai (can. 37., Riedel, 1900. 206.) ismételten a mesterségekre utalnak, és tipikusnak mondhatók abban a vonatkozásban, hogy egyféle alternatívát kínálnak fel: a táncos vagy feladja a hivatását, vagy nem fogadják be a keresztény közösségbe. Jóllehet a táncosnak is megengedik – a szentségi elv szerint: „a szükség törvényt bont”, – és a halálos ágyán megkaphatta a kereszténység szentségét. Ezzel szemben egy császári rendelet (371. február 11.: Cod. Theod. XV. 7, 1.) a „scaenici et scaenicae”-kat [színészeket és színésznőket] eltiltotta attól, hogy a kereszténységre való áttérésük után ismét a szakmai szervezetükhöz tartozzanak. (Ezt a rendelkezést később a 419. évi karthágói zsinat is átvette: can. 30 = Can. Africae can. 63; Mansi, 1759–1798. IV. 490. / III. 767.) Megjegyzés: Laodiceai zsinat: „LIII. kánon. Arról, hogy a keresztény ember ne táncoljon. Ha keresztény ember lakodalomba megy, ne ugrabugráljon, és ne táncoljon, hanem illő és keresztényhez méltó módon vegyen részt az étkezésben vagy a vacsorán.” Erdő, 1983. 328. Elvirai zsinat: „LXII. kánon. Azokról a kocsiversenyzőkről és pantomimjátékosokról, akik megtérnek. Ha egy kocsiversenyző vagy pantomimjátékos a hitre akar térni, úgy határozunk, hogy mondjon le mesterségéről, s aztán vegyék fel, de később ne térjen vissza korábbi foglalkozásához. Aki pedig a tilalom ellenére mégis megkísérli, azt vessék ki az egyházból.” Erdő, 1983. 260. Apostoli konstitúciók: „Ha valaki a színházhoz tartozik, legyen az férfi vagy nő, székérszenyző, párbajozó, futó, díjnyertes játékos, olimpiai játékos, vagy aki sípon, lanton vagy hárfán játszik a színházi játékokon, vagy táncmester, vagy kofa, akkor vagy hagyja abba ebbéli tevékenységét, vagy kerüljön elutasításra.”; Toledói zsinat: „Istenelen egy szokás, amely a nép között a szentek ünnepein és az egyéb ünnepnapokon dívik, vagyis, hogy azok az emberek, akiknek a szent szertartásokon kellene részt venniük, gyalázatos táncokkal töltik az éjjelt, és nem csak moszkos dalokat énekelnek, hanem még a hívők szertartásait is megzavarják. A szent zsinat utasítja tehát a papokat és a bírakat, gondoskodjanak róla, hogy ennek minden tartományban véget vessenek” Codex Theodosianus: „A színészek és színésznők, akik az életük utolsó szakaszában, a közelgő halál kényszere alatt a legfelsőbb Isten szentségeihez siettek, ha esetleg [a szentségek felvétele] után felépülnek, akkor ezután ne legyenek visszahívhatók a színházi előadások összejöveteleire.”



2. A kereszténnyé vált állam támogatásának sem lehetett felhőtlenül örülni. Amilyen készségesen segített az állam a Konstantin utáni egyháznak, abban, hogy törvényes rendeletekkel tiltsa ki a pogányságot a nyilvánosságból, a tánc egyházi elítélésében annál kevésbé vett részt. Az államnak inkább a kereszténnyé vált tömegek kívánságainak kellett eleget tennie. A néptömegek azonban nem akartak lemondani az állami rendezésű nyilvános mulatságokról, amelyekben a pantomimus tánc is szerepet játszott. Ezt a tényt jól megvilágítja meg egy 399. évi rendelet, amely szerint a nyilvános játékok továbbra is megrendezésre kerülnek: csak a hagyományosan hozzájuk kapcsolódó pogány áldozati szertartásokat tiltják be.. Ők viszont nem akartak lemondani a nyilvános szórakozásokról, amelyeknél nagy szerepet játszott a tánc, s amiket az állam miatt megrendeztek. Ezt a tényt világítja meg egy 399-ből származó rendelet, amely szerint folytatni kell a nyilvános „játékokat”: csak azokat a pogány áldozati cselekményeket tiltották be, amelyek a hagyományok szerint ezekkel összekapcsolódtak.⁶¹ (...)
3. Eközben a zsidósággal való vallástörténeti összefüggés sokkal erőteljesebben megnehezítette az egyházi polémia helyzetét, mint ahogyan azt a mai – nagyrészt a pietizmus által befolyásolt – problémaérzékelésünk elképzelni tudja. Mert a zsidóság minden történeti korszakban kedvelte a táncot és mind szakrális alakjában, mind mű- és néptáncként gyakorolta is azt.⁶² (...)

Mindenesetre az egyházatyák számára a zsidók táncszeretete a saját elutasító hozzáállásukat tekintve szemmel láthatóan kellemetlen volt. Ezt világosan mutatja, hogy gyakran nagyon körmönfont, spiritualista értelmezést adtak például ennek a jól ismert újszövetségi szakasznak Mt. 11, 17.; Lk 7,30. (a gyerekek panaszkodnak játszótársaikra, akik nem táncolnak a fuvala hangjaira).⁶³ Dávid a frigyláda előtti táncának és Ezékiel szavainak (6,11 „Csapj tenyeredbe,

⁶¹ Codex Theodosianus, 16. 10. 17.; Kaiszareiai Eusebiosz: Vita Constantini 2.19. Nyilvános játékokkal és táncsal ünnepelelték Konstantin császár győzelmét a Licinius felett 324-ben. Ezzel kapcsolatban a keresztény krónikás azt a megjegyzést teszi, hogy az emberek ezt „a mindenható Isten tiszteletére tettek” Itt lényegében a krónikás tánc kereszténnyé értelmezését hajtja végre. (Backman értelmezésével ellentétben! Backman, 1952. 23.). Megjegyzés: Licinius római császár volt 308 és 324 között, akit Nagy Konstantin távolított el a hatalomból, amikor legyőzte a chrysopoliszi csatában 324-ben. A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: Andresen, 1961. 91–103.

⁶² Socrates, 7,13 (PG 67,760). Szókratész [Szkholatikus] beszámolója szerint (Egyháztörténet, VII. 13. /PG 67, 760ff.), ahol a zsidók és keresztények közötti összetűzés részben az okozta, hogy a késő antikvitásban szokás volt a színházban kormányzati intézkedéseket kihirdetni és nyilvános „kérdések órájában” felelősségre vonni. Dión Khrizosztomosz már a 32. beszédében (68) bírálja az alexandriai tánc „örületét”, míg Philon a De ebrietate (A mámorról, § 177.) című művében vitathatatlanul beszél arról, hogy „gyakran” ült az alexandriai színházban. Megjegyzés: Mindegyik adat a tánc alexandriai népszerűségét hivatott érzékelteni. „Akkorjában az történt, hogy lázadás tört ki a nép között, de nem valamiféle súlyos okból kifolyólag, hanem az összes városban meglévő baj, vagyis a táncosok iránti lelkes érdeklődés miatt. Amikor ugyanis szombati napon egy táncos nagyobb tömeget csődített össze, ez a nap könnyen vált alkalommá a nép pártjai közt kitérő harchoz, mert voltak olyan zsidók, akik aznap nem dolgoztak, de nem a törvény meghallgatásával, hanem a látványossággal foglalkoztak. És amikor ezt valamiképp korlátozta Alexandria praefectusa, a zsidók továbbra is kitérő ellenszenvvel viselkedtek a másik párt tagjai iránt, és bár mindig mindenütt ellenségei voltak a keresztényeknek, de a táncosok miatt még elszántabb gyűlöletet éreztek irántuk.” Szókratész, 1984. 428. (Egyháztörténet, VII. 13.). Szókratész, A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: Andresen, 1961. 105–106.

⁶³ Exp. ev. Lucae VI. 5–10. (CSEL 32, 233). [Szent Ambrus: Kommentár Szent Lukács evangéliumához] Teljes félreértelműséget jelent, amikor ezt Backman (27. old.) „az egyházi tánc védelmezésének” (defence of church dance) látja. Dávid táncának lelki értelmezését keleten találhatjuk meg. pl. Nazianzoszi Szt. Gergely, Adversus Julianum, oratio 5,35 (PG 35,708) [Nazianzoszi Szt. Gergely megbélyegző beszéde Julianosz császár ellen] fejtegeti, aki Dávid táncát az Istenhez vezető út misztériumaként értelmezi. Ez azonban még nem magyarázza meg azt, amit Backman (31. old.) tévesen Nazianzoszi Szt. Gergely nézetének hisz, nevezetesen, hogy „a tánc által elérhető Isten” (by dancing one can approach God).



dobbants lábaiddal” , Vulgata)⁶⁴ egyaránt spirituális értelmezést adtak. Apologetikus tendenciák kapcsolódnak ahhoz a tézishez, miszerint a zsidók valójában a hosszú egyiptomi tartózkodásuk alatt a pogány környezettől tanulták el a táncot, mivel a tánc eredetileg Isten népétől, a zsidóktól idegen volt.⁶⁵

Az ilyen magyarázatok azonban semmit sem változtatnak azon a tényen, hogy a Konstantin utáni birodalmi egyház, amely sok tekintetben éppen azon hagyományos elemeknek köszönhetően, amelyeket a zsidó zsinagógától vett át, sikeresen tudott elzárkózni a pogány környezeti hatásoktól, ezen a ponton nem számíthatott a zsidó hagyomány közvetett támogatására. Éppen ellenkezőleg – nem alaptalan az a feltételezés, hogy a tánc elleni erős kritika, amely Aranyszájú Szent János prédikációiban megjelenik, összefüggésben lehet azzal a jelenséggel, hogy a bizánci egyházmezők területén, különösen Konstantinápolyban, az egyre erősödő zsidóság vonzó hatást gyakorolt egyes keresztényekre. Erre hívta fel újabban a figyelmet Hans Bietenhard, Adolf Schlatter korábbi megfigyeléseit követve.⁶⁶

Csak a három korábban említett tényező figyelembevételével válik érthetővé az a teológiai teljesítmény, amit a Konstantin utáni egyház és elsősorban püspökei vittek véghez, amikor törvényen kívül helyezték a későantik táncot. Az ilyen kritikus hozzáállás indokai, valamint az elutasítás módszerei nagyon eltérőek lehetnek egymástól, attól függően, hogy pogány kultikus táncról, néptáncról vagy művészi táncról volt szó. (...) ⁶⁷

⁶⁴ Szent Ambrus írásai különösen jól szemléltetik ezt a zavart. Az egyházatya A kötelességekről (De officiis ministrorum I. 13, 22.) a következő kijelentést teszi: „Saltavit ante arcam Domini David (2. Sám. 6,14): non saltavit Samuel; nec ideo ille reprehensus, sed magis iste laudatus.” („Az Úr szekrénye előtt táncolt Dávid, Sámuel viszont nem táncolt; Dávid ezért nem kapott megrovást, Sámuel viszont inkább dicséretet nyert.”). Ezzel ellentétben Ambrosius egy másik művében (Epistola 58, 8. / PL 16, 1180.) másféle értelmezést ad: A zsidók azok, akik nem úgy táncoltak, mint egykoron Dávid tette a Isten Ládája előtt. A zsidók nem követték Krisztus hívását, és ezért nem értették meg, mit jelent a Zsoltár 46,2 felszólítása: „Omnes gentes plaudite manibus” (Minden nép, tapsoljatok kezeitekkel); csak a pogányok értették meg. Ambrus egzegízise – amely Órigenészre vezethető vissza (Máté-kommentár X, 22; Klostermann, 1901. 30, 2 – a tapsolást (plaudite manibus) a későantik néptánc megfelelőjének tekinti, mint a tánchoz adott ütemet, de lélekben való (in spiritu) táncolásként kezeli. Ugyanakkor Szent Ambrus A bűnbánatról című művében (De poenitentia II. 6, 41/43; PL 16, 508.) ismét egy másfajta magyarázatot ad: a zsidók nem a „misztérium” helyes megértésével táncoltak, mivel lelkük nem emelkedett fel a „szellemi, lelki kegyelemhez”. Végezetül egy harmadik írásában (118. zsolttárhoz írott magyarázat / Expositio in Psalmum 118 sermo 7, 26. / PL 15, 1290.) Ambrus így vélekedik: „Cantavit nobis et in Evangelio veniam delictorum, debuerunt Judaei mentem attolere non histrionico corporis motu, sed sancto spiritu. Non fecerunt, ideo reprehenduntur.” („Az evangéliumban is énekelt nekünk a bűnök bocsánatát, a zsidóknak pedig fel kellett volna emelniük elméjüket, nem színpadias testi mozdulatokkal, hanem szent lélekkel. Ezt nem tették meg, ezért elítéltettek.”). Majd ezt az eszmefuttatást egy váratlan – a szakrális táncot védő – érv követi: „Sed etiam et corporis saltatio in honorem Dei laudabilis habetur. Denique saltavit David ante arcam Domini” („Azonban az Isten tiszteletére bemutatott testi tánc dicséretesnek is tekinthető. Ezért Dávid az Úr ládája előtt táncolt.”). Ez a táncpárti vélemény azonban elszigetelt jelenségnek mondható Ambrus életművében.

⁶⁵ Theodoret, Graec. aff. Cur. 7, 16. (Raeder, 1969. 185.) Ez az érv szemmel láthatóan a későantik Egyiptom bölcsességéhez nyúl vissza, amelyet akkoriban a szakrális tánc központjaként tartottak számon. Megjegyzés: „A hosszú egyiptomi tartózkodása alatt Izráel népe átvette a környékbeliek gonosz szokásait is, és megtanult tőlük a bálványoknak és démonoknak áldozni, játszani, táncolni, gyönyörködni a hangszerekben.” Theodorétosz, 2015. II. 133. (Küiroszi Theodorétosz: A görög betegségek orvoslása, 7, 16.)

⁶⁶ Bietenhard, 1948. 174., 190. Nazianzoszi Gergely minden bizonnyal nem ok nélkül beszél beszél az újhald napján tartott házi táncokról. (Lásd a 56. jegyzet.)

⁶⁷ A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: Andresen, 1961. 107–109.



A konkrétan megidézett képek után,⁶⁸ amelyeket a későantik tánc áttekintése során felidézünk, és amelyek részben ma is rekonstruálhatók a történeti dokumentumok révén, teljesen jogosan merül fel a kérdés, hogy milyen kép alakul ki bennünk a táncról a fenti idézet alapján.⁶⁹

A művészi tánc – a maga színes zenekari kíséretével egyetemben – eleve kizárható. A szakrális körtánc vagy akár a néptánc szintén nem jöhet szóba, hiszen ezek a táncok mindig látható egy, a ritmust szolgáltató többséget, „statisztákat” feltételeznek. A teológiai kérdésfeltevésből kiindulva inkább olyan kép bontakozik ki előttünk, amely szimbolikusan egy minimumra korlátozódik, méghozzá a táncosra és arra a személyre, aki a ritmust adja.

Vajon véletlen lenne, hogy Ágoston akaratlanul is azokat a régebbi táncos ábrázolásokat idézi fel, amelyekkel a korai attikai vázafestményeken találkozhatunk még mielőtt a dionüszoszi elem megjelent volna bennük?⁷⁰

Figyelembe véve azt a tényt, hogy Ágoston – püspöktársaival egyetemben –kénytelen volt ex cathedra fellépni a későantik tánc ellen, részéről csak csodálhatjuk azt a gondolati absztrakciót, amely e mögött az apollói tánckép mögött rejlik. Eme teoretikus elmélkedésnek hála – itt az ókeresztény korszak vége felé – tanúi lehetünk a „propter se et per se” [önmagáért és önmagán keresztül] elv megszületésének, amelyért Tertullianus hiába fáradozott világának elhatárolásában. A tárgyra irányuló gondolkodás demitizálja a táncot.

Amikor Ágoston a későbbekben felülvizsgálta irodalmi munkásságát, épp ezért nem tulajdonított nagy jelentőséget az ilyen mondatoknak. Azonban éppen ezek a mondatok az önkritikus Visszavonások Könyvében (Retractationes, I. 11, 4) teszik lehetővé számunkra, a táncról alkotott elképzelésének másik oldalát is megismerjük. Ágoston nyíltan beismerte, hogy a *De musica lib. VI* bizonyos részeiben a látható univerzum „infima pulchritudo” [fogalma] elképzelése a világlélek a platóni, azaz a neoplatóni koncepciójára támaszkodik (VI. 14, 44.).⁷¹

Ha elolvassuk Plótinosznál azokat a részeket, amelyek az univerzum örök mozgását a tánchoz hasonlítja, akkor kiderül, hogy ez a kozmológia, a sokféleséget az egységben próbálja

⁶⁸ Megjegyzés: „Hogyan? Ha valaki meghatározott időben tapsol úgy, hogy az egyik hang egyszeres idejű, a másik pedig kétszeres (ezt jambusnak nevezzük), ezeket a mozgásokat folytatja és egybekapcsolja; a másik pedig ugyanerre a hangra táncol, ezen részdő szerint mozgatva tagjait, vajon nem fejeznéd ki az idők részecskéit? Ezek egyszerűen vagy kétszeresen váltakoznak a mozgásokban, akár tapsolásban, ami hallható, akár a táncban, ami látható. Legalább gyönyörködsz az arányosságban, amelyet érzel: pedig talán ki sem tudod fejezni mértékének részeit. T: Úgy van, ahogy mondd. Akik ezeket a ritmusokat ismerik, érzik a tapsolásban és a táncban, bárkik is legyenek. Könnyen ki is fejezik őket. Akik viszont nem ismerik, nem tudják kifejezni. Mégsem tagadják, hogy valamiképpen gyönyörködnek bennük.” Vanyó, 1986. 480–481. (Ágoston: *De musica I.* 13, 27.).

⁶⁹ Lásd még a „Grundzahlen“ (alapszámok) kifejtéseit, amelyek a táncok alapjául szolgálnak, VI. 8, 22: „Sane ut in sonis per instrumentum aurium, ita in saltationibus caeterisque visibilibus motibus, quod ad temporales numeros attinet, eadem adiuvante memoria iisdem numeris iudicialibus diiudicamus.” Míg a „iudicialia” a memoria-hoz tartozik, és így apriori jellegű, addig a tánc száma, értékei a „látható mozgás” részét képezik, ezért „corporalia”-nak is nevezhetők, lásd: Vanyó, 1986. 636–637. (A zenéről, VI. 9, 24.). Már ez a megkülönböztetés is arra indítja Ágoston, a keresztény neoplatonistát, hogy a verset, azon belül is Ambrosius egy elmondott zsoltárát („Deus creator omnium” lásd *de mus.* VI, 9, 23; 17, 57; *Conf. XI*, 27, 35), –amely egyébként az egyházatyát a Cassiciacum óta kíséri (*de vita beata* 4, 35) –, részesíti előnyben az összehasonlításban. Megjegyzés: „Ahogy a hangot a fülben ugyanaz az emlékezet ugyanazokkal az „ítélkezőkkel” bírálja meg; ugyanúgy a táncot és a többi látható mozgást is, mert ezek is időbeli ritmusok.” Vanyó, 1986. 635. (A zenéről, VI. 8, 22.), „Mikor énekeljük az ajánlott éneket: Deus Creator omnium (Mideneknek teremtő Istene), akkor a „lélek figyelmét fölkeltő» muzsikával halljuk, a »visszaemlékezővel» ismerünk rá, a »megindítóval» énekeljük, az „ítélkezővel» gyönyörködünk benne.” Vanyó, 1986. 635–636. (A zenéről, VI. 9, 23.), Vanyó, 1986. 663., (A zenéről, VI. 17, 57.).

⁷⁰ Lásd például egy – az i. e. 5. századból származó – attikai kratér elbűvölő képét Berlinben, ahol azonban a fuvolajátékosnak, mint második alaknak, lábbal kell adnia az ütemet. Bossert-Zschietzschmann, 1936. 281. (fent). Megjegyzés: A kratér egy ókori görög edénytípus, amelynek egyik jellemzője, hogy a kratérhez hasonlóan öblös és mély.

⁷¹ Squire, 1954. 477–484., Vö. REA 3 (1957), 297. Augustinusnak a platonikus világlélekkel kapcsolatos hozzáállásának változását a *De immortalitate animae*-től [A lélek halhatatlanságáról] a *De civitate dei*-ig [Isten városáról] a legáttekinthetőbben Bourke, 1954. mutatja be.



megragadni, képileg a zenekarral kísért, különböző stílusokban előadott pantomimus táncon alapul, (Enneádok IV, 4, 33), miközben a „csillagok körtáncai” (Enneádok IV, 4, 8) antik görög képe sokkal hagyományosabb módon jelenik meg.⁷²

Plótinostól való függősége ellenére Ágostonnak kell azt az érdemet tulajdonítanunk, hogy a tánc demitizálása mellett a neoplatonikus ontológián is túllép, és a *De musica*- című művében nem beszél a tánc „analogia entis” (létanalógia) fogalmáról. Ezzel Ágoston tehát mintegy „ontologizálta” a táncot.

Így amikor Ágoston visszavonult a Hippo Rhegius-i püspöki hivatal csendes tudós szobájába, és írás közben a tisztán elméleti, absztrakt kérdések területére lépett – nos, Ágoston ekkor ugyanazt a távolságtartást mutatta a táncsal szemben, mint amelyet az ókeresztény egyház tanúsított a késő antik tánc zajos jelenségeivel szemben.⁷³

(A szöveget fordította: Vajda Márta. A megjegyzéseket írta: Tóvay Nagy Péter)

Irodalomjegyzék

- Ambrus, Szent (1944): *A szüzességről*. Budapest: SZIT. (Keresztény Remekírók)
- Andresen, Carl (1955): *Logos und Nomos: Die Polemik des Kelsos wider das Christentum*. Berlin: De Gruyter.
- Andresen, Carl (1960): „Bestattung als liturgisches Gestaltungsproblem in der alten Kirche“. In: *Pastoraltheologie*. (49.), 86-91. = Andresen, Carl (1960): „Bestattung als liturgisches Gestaltungsproblem in der alten Kirche“. In: *Andresen, Carl; Gemeinhardt, Peter (szerk., 2009.): Theologie und Kirche im Horizont der Antike. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der Alten Kirche*, Berlin/New York: de Gruyter. 47–53. (Arbeiten zur Kirchengeschichte 112.)
- Augustinus, Aurelius (1982): *Vallomások*. Budapest: TIT. (Etikai gondolkodók)
- Augustinus, Aurelius (1986): *Fiatalkori párbeszéddek*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény Írók 11.)
- Backman, E. Louis (1952): *Religious dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Bader, Robert (1940): *Der [Alethes logos] des Kelsos*. Stuttgart.
- Benoit, André (1960): *Saint Irénée. Introduction à l'étude de sa théologie*. Paris: Presses Universitaires de France. (Études d'histoire et de philosophie religieuses, 52).
- Bidez, Joseph; Cumont, Franz (1938): *Les Mages hellénisés. Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la Tradition grecque. I–II*. Párizs: Société d'Éditions Les Belles Lettres.
- Bietenhard, Hans (1948): „Kirche und Synagoge in den ersten Jahrhunderte“. In: *Theologische Zeitschrift*. (4. sz.), 174–192.
- Borhy, László; Bartus, Dávid; Számadó, Emese (2015): *Philippus Arabs császár brigetiói törvénytáblája*. Komárom: Komáromi Klapka György Múzeum. (ACTA ARCHAEOLOGICA BRIGETIONENSIA Ser. I. Vol. 7.)
- Bossert, Theodor; Zschietzschmann, Willy (1936): *Hellas und Rom. Die Kultur der Antike in Bildern*. Berlin.

⁷² Lásd továbbá Plotinosz, Enn. VI. 9, 8. (Volkmann, 1883–84. IV.). A táncról alkotott elképzelés Platón Timaioszában gyökerezik, annak világlélekről szóló spekulációival mutat rokonságot. A „szférák zenéje” püthagoreus elképzelése viszont a hangszeren, a lírán alapul. vö. Plótinosz, Enn. IV. 4, 8, 55. sor. Még Proklosznál is megtalálható a „táncoló világlélek” elképzelése. Rosán, 1949. 185.

⁷³ A fordítás az alábbi szöveg alapján készült: Andresen, 1961. 136–137.



- Bourke, Vernon J. (1954): „St. Augustine and the Cosmic Soul“. In: *Giornale di Metafisica*. (9. sz.), 431–440.
- Clemens, Alexandrinus (1905): *Protrepticus Und Paedagogus*. Berlin: Hinrichs. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller, GCS 12)
- Daniélou, Jean (1950): „Les sources juives de la doctrine des anges des nations chez Origène“. In: *Recherches de science religieuse*. (38. sz.), 132–137.
- Daniélou, Jean (1954): „La charrue symbole de la croix, Irénée IV, 34“. In: *Recherches de science religieuse*. (42. sz.), 193–203.
- Ehrlich, Ernst Ludwig (1959): *Die Kultsymbolik im Alten Testament und im nachbiblischen Judentum*. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Erdő, Péter (1983): *A keresztény kor egyházfegyelme*. Budapest: Szent István Társulat.
- Festugière, André Jean (1954): *La Révélation d'Hermès Trismégiste IV*. Párizs: Lecoffre.
- Fischer, Joseph Anton (1956): *Die Apostolischen Väter*. München: Kösel.
- Funk, Franz Xavier (1905): *Didascalia et Constitutiones apostolorum*. Paderbornae: Ferdinandi Schoeningh.
- Galling, Kurt (1959): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart III*. Tübingen: Mohr-Paul Siebeck.
- Geffcken, Johannes (1907): *Zwei Griechische Apologeten*. Leipzig: Teubner.
- Gelzer, Heinrich (1895): *Die Anfänge der armenischen Kirche*. Leipzig: Hirzel.
- Klostermann, Erich (1901): *Origenes Werke III*. Leipzig : J.C. Hinrichs. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller)
- Koetschau, Paul (1899a): *Origenes Werke I. Die Schrift vom Martyrium. Buch I–IV. Gegen Celsus*. Leipzig : J.C. Hinrichs. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller)
- Koetschau, Paul (1899b): *Origenes Werke II. Buch V–VIII. Gegen Celsus. Die Schrift vom Gebet*. Leipzig : J.C. Hinrichs. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller)
- Koetschau, Paul (1913): *Origenes Werke V. De principiis*. Lipcse: J.C. Hinrichs. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller)
- Lactantius (2012): *Isteni tanítások*. Budapest: Kairosz.
- Landman, Isaac; Cohen, Simon (1941): *The Universal Jewish Encyclopedia I–X*. New York: Universal Jewish Encyclopedia Co.
- Lohmeyer, Ernst (1951): *The Gospel of Mark. CEC II/2*. Göttingen.
- Mansi, Giovanni Domenico (1759–1798): *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. I–53*. Firenze.
- Marrou, Henri Irénée (1951, szerk.): *A Diognète*. Párizs: Cerf. (Sources chrétiennes 33.)
- Migne, Jacques Paul (1841–1855): *Patrologia Latina*. Párizs: Imprimerie Catholique.
- Migne, Jacques Paul (1857–1866): *Patrologia Graeca*. Párizs: Imprimerie Catholique.
- Órigenész (2003): *A princípiumokról I–II*. Budapest: Paulus Hungarus–Kairosz. (Catena. Fordítások)
- Órigenész (2017): *Kommentár János evangéliumához*. Budapest: Kairosz.
- Pesthy, Monika (1996): *Órigenész, az exegeta. Az egyházatya Biblia-magyarázata, különös tekintettel a Jeremiás-homiliákra*. Budapest: MTA Judaisztikai Kutatócsoport. (Értesítő MTA Judaisztikai Kutatócsoport)
- Peterson, Erik (1926): *Heis Theos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Platón (2008): *Törvények*. Budapest: Atlantisz.
- Preuschen, Erwin (1903): *Origenes Werke IV. Der Johannes-Kommentar*. Leipzig : J.C. Hinrichs. (Die Griechischen Christlichen Schriftsteller)



- Quasten, Johannes (1930): *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und der christlichen Frühzeit*. Münster.
- Raeder, Hans (1969): *Graecarum affectionum curatio*. G. Teubner, Stuttgartiae.
- Riedel, Wilhelm (1900): *Die Kirchenrechtsquellen Des Patriarchats Alexandrien*. Leipzig: A. Deichert.
- Rosán, Lewy J. (1949): *The philosophy of Proclus: the Final Phase of Ancient Thought*. New York: Cosmos.
- Séchan, Louis (1930): *La danse grecque antique*. Párizs: E. de Boccard.
- Squire, Aelred (1954): „The Cosmic Dance. Reflections on the De musica of St. Augustiner“. In: *Blackfriars*. (35. sz.), 477–484.
- Szókratész (1984): *Egyháztörténet*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény írók 9.)
- Tertullianus (1890) *De spectaculis, De idololatria, Ad nationes, De testimonio animae, Scorpiace, De oratione, De baptismo, De pudicitia, De ieiunio adversus psychicos, De anima*. Vindobonae (CSEL 20, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum)
- Tertullianus (1986): *Tertullianus művei*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény írók 12.)
- Torniai, Renato (1951): *La danza sacra*. Roma: Edizioni Paoline.
- Vanyó, László (1984): *A II. századi görög apologeták*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény írók 8.)
- Vanyó, László (1988): *Apostoli atyák*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény írók 3.)
- Vanyó, László (1997): *Az imádságról és a vértanúságról*. Budapest: Szent István Társulat. (Ókeresztény írók 14.)
- Volkman, Richard Émil (1883–1884): *Plotini Enneades*. Lipsiae: B. G. Teubneri.
- Weege, Fritz (1936): *Der Tanz in der Antike*. Halle: M. Niemeyer.
- Werminghoff, Albertus (1908, szerk.) *Monumenta Germaniae historica. Leges. Concilia aevi Karolini. Tomus I., pars 2*. Hannoverae, Lipsiae: Impensis Bibliopolii Hahniani.
- Werner, Eric (1959), *The sacred Bridge, The Interdependence Of Liturgy And Music In Synagogue And Church During The First Millennium*. London: Dennis Dobson.
- Wild, Henri (1956): *La Danse dans l’Égypte ancienne. Les documents figurés*. Párizs: École du Louvre.
- Zingerle, Pius (1870): *Ausgewählte Schriften des hl. Ephräm von Syrien aus dem Syrischen und Griechischen*. Kempten: Kösel-Verlag. [Thalhofersche Bibliothek der Kirchenväter]



Major Rita:

Egy 18. századi pályázati anyag Noverre Varsói Kézirata tánc történet szemmel

Jean-Georges Noverre (1727–1810) pályafutásával kapcsolatban számos forrás áll a kutatók rendelkezésére. Ezek többsége régóta elérhető, segítségükkel pedig a színpadi táncművészet egyik reformátorának munkássága mára jobbra feltárt és megismerhető. A tudományos kutatás szépsége, hogy az újabban felbukkanó ismeretek árnyalhatják, vagy akár át is írhatják a kánonnak gondolt vélekedéseket, így a tánc történeti kutatások is folyamatosan újabb és újabb meglepetésekkel tudnak szolgálni. Noverre esetében ez azért is fontos, mert a friss ismeretek elevenebbé tudják tenni a sztereotípiákkal (a modern balettdráma atyja, a tánc Shakespeare-je, a balett nagypapája) mára jócskán megmerevedett, elmaszkírozott Noverre-képet.

Az ún. Varsói Kézirat valamikor a 2000-es évek elején került igazán a vizsgálódások előterébe. A *Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres* összefoglaló címet viselő kéziratot jelenleg a Varsói Egyetem könyvtárában őrzik¹, és sorsa meglehetősen hányattatott volt. A lengyel királyhoz, II. Szaniszló Ágosthoz (1732–1798) alkalmazásért folyamodó beadvány a királyi udvarból Szentpétervárra került, és csak 1923-ban jutott vissza Lengyelországba. Az 1950-es években lengyel kutatók, pl. Henryk Batowski történész² és a neves színházi rendező, Arnold Szyfman³ foglalkoztak vele, de írásaik nem jutottak el a színház tudomány szélesebb köreibé. A 2000-es években azonban felélenkült az érdeklődés a kézirat iránt. Ismert nemzetközi kutatói mellett (pl. Marie-Thérèse Mourey, Université Paris-Sorbonne; Petra Dotlačilová) a magyar színház történeti szakirodalomban először Cibula Katalin⁴ hívta fel rá a figyelmet.

A Varsói Kézirat (talán szerencsésebb lenne kéziratgyűjteménynek nevezni) tizenegy, vörös bársonyba kötött kötetből áll, a lapok mérete 36,5X27,5 cm, összterjedelme mintegy kétezer oldal. Keletkezésének dátuma 1766. november 10. (ahogy az ajánlásban olvasható), helyszíne Ludwigsburg, Baden-Württemberg tartományban, ahol Noverre akkor Charles-Eugene württembergi herceg (1728–1793) szolgálatában állt. A „stuttgarti időszaknak” is nevezett esztendő (1760 márciusától 1766 végéig) fontos állomásnak számítanak Noverre pályafutásában. A herceg bőkezűen támogatta az udvarában működő művészeket, így Noverre is rendkívül jó körülmények között (szinte korlátlan anyagi lehetőségekkel), nagy létszámú társulattal, kiváló munkatársakkal valósíthatta meg nagyszabású elképzeléseit. Egyik leghíresebb balettje a Jászón és Médea is itt került színpadra 1763-ban.

1766-ra azonban a források kimerültek és a csődbe jutott herceg kénytelen volt elbocsátani művészeit. Ekkor készítette Noverre a kéziratgyűjtést, amelyben a lengyel udvarnak ajánlja fel koreográfusi és táncmesteri szolgálatait. De miért éppen a lengyel királytól remélte az újabb

¹ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Gabinet Rycin jelzet: Zb. Król. vol. 795-805. (Mikr. 9002–9012.)

² Batowski, 1959.

³ Szyfman, 1954.

⁴ Cibula Katalin (1962–2019): irodalom- és színház történetész.



lehetőséget? Stanisław August Poniatowski (született Stanisław Antoni Poniatowski) (1732–1798), II. Szaniszló Ágost néven 1764-ben került a lengyel trónra. A franciás műveltségű, nagy kultúrájú és a művészetek, így a táncművészet iránt is érdeklődő uralkodó franciaországi útjai során találkozott például a híres táncmesterrel, François-Robert Marcellel (1683–1759) is. Egyébként a Jászon és Médea 1763 februárjában nagy sikerrel került színpadra Varsóban, Gaetano Vestris közvetítésével és főszereplésével, Noverre munkásságát tehát ismerték a városban. Ezért is bízhatott a koreográfus abban, hogy újabb állomása esetleg a lengyel udvar lehet. Próbálkozása pedig azt is mutatja, hogy tájékozott lehetett az európai kulturális viszonyokról. Egyes források szerint az uralkodó ugyan nem válaszolt neki, de támogatásképpen pénz küldött. A beadvány megírásakor Noverre még nem tudta, hogy az élet más lehetőséget fog kínálni számára Bécsben, Mária Terézia udvarában. A megszületett kézirat azért is nagy jelentőségű a kutatók számára, mert tartalma és az abból kivehető szándék is fontos adalékokkal szolgál a balettreformátor munkásságához és személyiségének megismeréséhez is.

Az írásmű típusa kézirat, de hogy Noverre saját kezétől származik-e, vagy valaki leírta (letisztázta) gondolatait, nem tudható pontosan. Michael Malkiewicz⁵ zenetudós felvetése szerint lehetséges, hogy a szép kalligráfiával készült, francia nyelvű kézírás Joseph Uriot-tól (1713–1788) származik, aki a württembergi udvarban működő francia színtársulat igazgatója és az udvari könyvtár könyvtárosa volt. Noverre jól ismerte és gyakran felkereste Uriot-t, aki leírásokat készített balettjeiről⁶.

A varsói kéziratgyűjtemes első kötete (252 oldal) a *Théorie et pratique de la Danse simple & composée; De l'Art des Ballets; de la Musique, du Costume et des Décorations*, Par M.r Noverre, Directeur de la Danse & M. e des Ballets de S.A.S. Le Duc Régnant de Wurtemberg. Tome I. címet viseli.

Álljon itt néhány gondolat Noverre II. Szaniszló Ágostnak szóló ajánlásából (dédicace), amely mai szemmel egyfajta motivációs levélnek is tekinthető:

Ófelsége Stanislas Auguste, Lengyelország királya részére (...)

Felség!

Fogadja el a művet (...) megtiszteltetés számomra, hogy Felséged lábai elé helyezhetem, (...) Megvan benne a szépművészetek hiábavalósága, olyan Virág, amelynek illatát Nagyságod fogja kibontani, hiszen az Auguste névvel feldíszítve fog számomra dicsőségesebb értelmet kapni, hogy ragyogását soha ne változtassa meg a mindent elpusztító Idő.

Mekkora megtiszteltetés, Uram! A legelénkebb hála érzése hatja át lelkemet, csak az hiányzik abból a boldogságból, amiben ma részem van Felségedtől, hogy egy napon majd a szeme előtt játszhatom a Baletteket, amelyekből itt csak a gyenge vázlatokat ajánlok.

Micsoda lelkesedéssel mennék oda, Felség, hogy Önnek szenteljem tehetségemet, és lerójam hódolatomat egy olyan uralkodó lábai előtt, aki egyesíti Titus és XII. Lajos erényeit, Augustus és Nagy Lajos ízlését. Mily örömmel csodálnám közlőrl(!) azt az Uralkodót, aki a filozófia és az emberség kettős fáklyájától megvilágosítva népének atyja, a tudományok barátja, a művészetek és tehetségek védelmezője!

Mennyi erénnyel lehet, Uram, tovább növelni a Trón pompáját! Újjáéleszteni Lengyelországban azokat a dédelgetett és fényes időket, amelyek egykor dicsővé tették Athént és

⁵ Malkiewicz, 2004.

⁶ Uriot, 1762.



Rómát; ezzel lehet Felsőged uralkodását örökkévalóvá, és Nagyságod nevét emlékezetessé tenni az évszázadok végtelenségére; hogy saját szárnyain repüljön a halhatatlanságba.

A legmélyebb tisztelettel vagyok Uram, az Ön Felsőségének legalázatosabb és legengedelmesebb szolgálója: Noverre

Kelt Ludwigsburgban, 1766. november 10-én⁷

Az ajánlás hangvétele pontosan érzékelteti mennyire ismerte Noverre azt a stílust, amellyel egy uralkodóhoz fordulhatott, illetve mennyire „rutinosan” fogalmazta meg bizonyára nem első „állás-pályázatát”. Ugyanakkor a szöveg elemzői azt is kiemelik, hogy a vallási toleranciájáról híres II. Szaniszló Ágostot nem véletlenül hasonlítja össze éppen XII. Lajossal, aki nem az abszolút monarchia, hanem sokkal inkább a „méréselt” uralkodói hatalom híve volt. A „Nép atyja” (XII. Lajos 1506-ban kapta a címet a rendi gyűléstől) kifejezés is erre utalhat. Noverre szövege tehát ezekkel a burkolt párhuzamokkal és utalásokkal is hízelgett a lengyel királynak és egyben szerzője műveltségére is utal.

Az első kötet valójában a Levelek a táncról és a balettekről korábbi kiadásának átdolgozott formáját tartalmazza 21 részre bontva. A fejezetcímek között néhány érdekességet is lehet találni:

Különleges és általános ismeretek, amelyek birtokában a balettmester megmutathatja a közönségnek, milyen nehézségekkel kell megbirkóznia, hogy kitűnhessen művészetében.

Változatos segítség, amit a balettmesterek (!) találnak a Természet színpadán.

A jó választás szükségességéről a témákban és a táncban ábrázolt karakterekben.

A modellté válás veszélyéről.

A meg nem érdemelt taps veszélyéről, valamint az intelligencia, az ízlés és a kifejezőképesség szükségességéről a Balettekben.

Czibula Katalin, a Magyar Táncművészeti Egyetem Táncművészet és intellektualitás címmel 2017-ben megrendezett, VI. Nemzetközi Táncstudományi konferenciáján tartott előadásában ezt a részt úgy tekintette, mint „egy szövegvariánsa az 1807-ben nyomtatásban is megjelent *Lettres sur les arts imitateurs*nek⁸, de valószínűbb, hogy a *Levelek 1760-as lyoni kiadásának*⁹ egy változatáról van szó.

A második kötet (208 oldal) Noverre összesen tizenhét balettjének cselekményleírását tartalmazza *Programmes de grands ballets historiques, poétiques nationaux (!), allégoriques et moraux de la composition de M. Noverre. Tome II.* címmel. Közülük első a *Jászón és Médea*, azzal a megfontolással, hogy ezt a művet korábról már ismerték Varsóban. A balettek nagyobb része a stuttgarti korszakban keletkezett, illetve néhány még korábban Lyonban. Megjelenik a kötetben egy olyan balett szcenáriója is (*Idée d'un ballet historique tirée de la Henriade*), amely valószínűleg nem valósult meg, de olyan fontos személyiség művéből származott, mint Voltaire (*Voltaire: La Henriade*, 1723). Voltaire a korszak egyik legfontosabb, nagy hatású alakja, aki a művelt világban „húzóónévként” számított. Noverre több levelet is váltott a filozófus-íróval, aki támogatta őt és hozzá is járult *Henriás* című eposza egy részének színpadra viteléhez. A kötetben Noverre – nyilvánvalóan saját jelentőségének erősítése céljából – becsatolja a Voltaire-rel váltott leveleit. A tekintélyes szerző dicsérő és Noverre munkájára hízelgő véleménye nagyszerű referencia lehetett.

A 3., 4., 5., 6. kötetek tizenegy balettjének zenei partitúráit tartalmazzák, közöttük olyanokét, mint a *Jászón*, az *Orpheusz és Euridiké*, az *Alceste*, a *Renaud és Armide*. Mindenütt pontosan megjelenik a zeneszerző/zeneszerzők neve is (például Jean-Joseph Rodolphe, Florian-Johann Deller).

⁷ Major Rita fordítása.

⁸ Czibula, 2018.

⁹ Noverre, 1760.



A 7–10. kötetek tartalmazzák azokat a gyönyörű, Noverre műveihez készült jelmezterveket (450 darab!), amelyekkel a Varsói Kézirat kutatói leginkább foglalkoztak. A jelmezterv gyűjtemény kétféleképpen csoportosítja az ábrázolásokat. Két kötetben egy-egy olyan híres balettelőadás szereplőinek jelmezei jelennek meg, mint például a Jászón és Médea, Ámor Psyché (és Ámor), Orpheusz és Euridiké, Alceste, Rinaldo és Armida, stb. A balettek minden szereplőjének szenteltek egy egész oldalt, a figura tintával rajzolt körvonalait gondosan színezték világos vagy pasztellszínekkel, alul pedig odaírták a szereplő nevét. A következő két kötetben a különböző típusok, Noverre osztályozása szerint demi-caractère (mitológiai és allegorikus alakok, különböző népek és foglalkozások) figurák kosztümjeinek tervei jelennek meg. A Gyűlölet, a Féltékenység, a Bosszú allegorikus alakjainak jelmezei, (mérég, tűz és vas) megtartják az allegória összes jellemzőjét, az ábrázolások a testtartások és az arcok fokozott kifejezőképességét mutatják. A jelmezek külsőségeinek csökkentése lehetővé tette a gesztusok gazdagodását, ami vizuálisan is megjelenítette Noverre elméleteit.

Czibula Katalin ezekről részletesen beszélt, kitérve a még vizsgálandó eredetű Ballet hongrois magyar vonatkozású jelmezterveire. Az előadás írott változata a konferencia elhangzott előadásait összefogó kötetben is megjelent¹⁰.

A valóban látványos akvarelleket Louis-René Boquet (1717–1814) híres festő-illusztrátor-jelmeztervezőnek tulajdonítják, aki XV. Lajos udvari festője, a Festészeti Akadémia tagja, számos versailles-i színházi előadás ünnepelt tervezője volt. Noverre fontos munkatársaként, teljes egyetértésben dolgoztak és törekedtek a ballet d'action szereplőinek lehető legkifejezőbb megjelenítésére. A jelmezeken/jelmezekhez olyan szimbólumokat akartak használni, amelyek már nem csupán formálisak, díszítő jellegűek (ilyeneket a barokk is gyakran használt), hanem olyanokat, amelyek felidéző funkcióval keltik életre a karaktereket.

A tizennyolcadik század viharos időszaka a francia történelemnek, a társadalomban, a politikában és a művészetben számos kulcsfontosságú reform kérdőjelezte meg az „ancien régime” kialakult rendjét. Csataok zajlottak a színházi világban is, amely megjelent az ún. „jelmez-reformban” is. Kik voltak a reform fő személyiségei és milyen érveik voltak? Hogyan tudtak ezek a reformok megvalósulni a gyakorlatban? E kérdések megválaszolására Boquet és Noverre közös munkálkodása (amely a stuttgarti korszakot sikeressé tette) ugyancsak referenciapontként szolgálhat. A jelmezre a színházi gyakorlaton belül sajátos tárgyként tekintettek, mint a színpadon megjelenő test megformálásának kulcsfontosságú elemére, amelyben esztétikai, társadalmi, dramaturgiai és fizikai követelmények teljesültek illetve kapcsolódtak össze.

A vitákban a jelmez két fogalmát definiálták és tárgyalták, az egyiket a „megfelelőség esztétikája” vezérli, amely magában foglalja az öltözködés (udvari) társadalmi tulajdonságait a valóságosság fogalmán belül; a másikat az „igazság esztétikája” vezérli, amely a színpadot tablónak tekinti, ezért a festményekhez hasonlóan, a különböző időszakokból és helyszínekről származó ruhák ábrázolása, a szereplők drámai helyzeteihez igazodó jelmezt is megkövetel. Ez utóbbi elv határozta meg leginkább a reform irányát.¹¹

Megjegyzendő, hogy a jelmezekkel kapcsolatos progresszív elméletek ellenére a Varsói Kéziratban megjelenő tervek egy része mégis régimódinak (az udvari divatra utaló formákkal) tűnik, különösen összehasonlítva Boquet későbbi terveivel, amelyek az úgynevezett „Stockholmi Kézirat” részét képezik 1792-ből. 1791-ben ugyanis Noverre ismét állásért folyamodott – ez volt az utolsó ilyen jellegű próbálkozása – III. Gusztáv svéd királyhoz. A két kötetes (balett-librettók és 47 színes kosztümterv Boquet-tól) svéd kézirat sok hasonlóságot mutat a varsóival.¹²

¹⁰ Czibula, 2018.

¹¹ Dodačilová, 2020.

¹² Noverre, 1791a



A Varsói Kézirat tizenegyedik és egyben utolsó kötete eléggé heterogén tartalmú. Először egy háromoldalas „Figyelmeztetés” ad gyakorlati magyarázatokat a szabóknak színházi ruhák gyártásához. Kitér az „árak állapotára és árára” (kis virágok, füzérek, géz, flitterek, szatén, szalagok), minden alkalommal részletes útmutatóval arra vonatkozóan, hogy hogyan készítsék el ezeket a jelmezeket. Külön érdekesség, hogy a leírtak kitérnek a pénzügyi körülményekre és – nyilvánvalóan a stuttgarti tapasztalatok birtokában – olyan megoldásokat javasolnak, amelyekkel el lehet kerülni a többletköltségeket. Vagyis egyfajta megvalósíthatósági szempont is megjelenik benne.

A Varsói Kézirat számos további vizsgálódási szempontot kínál a kutatóknak, magyar vonatkozásait is érdemes lenne alaposabban elemezni. Jelentősége ugyanis meghatározó a Noverre-életmű szempontjából.

Hogyan alakult volna a táncművészet története Szaniszló Ágost király udvarában, ha a király elfogadta volna Noverre szolgálatait? Ezt soha nem fogjuk megtudni. Noverre azonban, 2020-ban, az IN TEMPORE REGUM Fesztiválon képletesen mégis eljutott a varsói Királyi Łazienki Park színpadára. Noverre en action címmel – az intézmény történetében először – balettelőadással idézték meg a nagy balettreformátor alakját és művészetét, amelyben a tánc nemcsak gyönyörködtet, hanem a saját nyelvében beszél¹³.

Irodalomjegyzék

- Batowski, Zygmunt (1959): *Warszawski rękopis dzieła J. G. Noverre'a. Zbór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim. Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego*. In: *Teori i praktyka tańca prostego i kompanowanego, sztuki baletowej, muzyki. Kostiumu i dekoracji. Prezentacja i opracowała*. Wrocław: Irena Turska.
- Czibula, Katalin (2018): „Jean Georges Noverre ismeretlen jelmezgyűjteménye és magyar vonatkozásai”. In: *Bolvári-Takács, Gábor; Németh, András; Perger, Gábor (szerk.): Táncművészet és intellektualitás*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 61–74.
- Collectif (2011): *Jean-Georges Noverre (1727–1810), danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet, un artiste européen au siècle des Lumières*. Tours: Université François-Rabelais de Tours.
- Dotlačilová, Petra (2020): *Costume in the Time of Reforms: Louis-René Boquet Designing Eighteenth-Century Ballet and Opera*. (PhD. disszertáció, Stockholm, Stockholm University)
- Guest, Ivor (1996): *The Ballet of the Enlightenment: The Establishment of the Ballet D'action in France, 1770–1793*. London: Dance.
- Malkiewicz, Michael (2004): „Die Darstellung der Erotik in Noverres Ballettszenaren”. In: *Uwe Schlottermüller (szerk.): Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*. Freiburg: Fagis. 133–145.
- Noverre, Jean Georges (1760): *Lettres sur la danse, et sur les ballets [première édition], par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, et ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc.* Lyon: Aimé Delaroche.
- Noverre, Jean Georges (1791a): *Manuscrit S254. 1-2. Bibliothèque Royale de Stockholm. 1791, vol. 1, lettre au roi*.
- Piot, Albane Marie Pascale (2014): *Recherches sur Louis-René Boquet (1717–1814). Art et histoire de l'art*. Párizs: Dumas.
- Szyfman, Arnold (1954): „Ocalony rękopis i znalezienie listy Noverre'a”. In: *Pamiętnik Teatralny*. (3–4. sz.), 63–68.

¹³ <https://operakrolewska.pl/en/repertoire/noverre-en-action/>



Elektronikus források

- Joseph. Uriot (1762): *Description des Festes données à Stoutgard Par Son Altesse Sérénissime Monseigneur Le Duc Régnant de Wurtemberg & Teck... à l'occasion du jour de sa naissance.* Stoutgard. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/63766-description-des-fetes-donnees-a-l-occasion-du-jour-de-naissance-de-son-altesse-serenissime-monseigneur-le-duc-regnant-de-wurtemberg-et-teck-le-11-fevrier-1764>
- Noverre, Jean-Georges (1766): *Théorie et Pratique de la Danse simple & Composée; de l'Art des Ballets; de la Musique; du Costume & des Décorations.* Par Mr. Noverre Directeur de la Danse & Me. des Ballets de S.A.S. le Duc régnant de Wurtemberg. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/620863/display/Default>
- Noverre, Jean-Georges (1791b): *Programme des grands ballets historiques, héroïques, nationaux, moraux et allégoriques de la composition de Mr. Noverre, Tome Ier. Habits de Costume pour L'Execution des Ballets de Mr. Noverre, Tome Iie.* <https://www.loc.gov/item/2021668154/>
- Noverre, Jean-Georges (2020): <https://operakrolewska.pl/en/repertoire/noverre-en-action/>
- Varsói Kézirat (1766): <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/620863/display/Default>



Varga Nóra

A tánc mint az átkelés szövegtere Szologub színházi gondolkodásában*

„A szabadság ritmusa a tánc ritmusában tör ki.”¹

A tánc szerepe Az egységes akarat színházában

Szologub 1908-ban megjelent *Az egységes akarat színháza* című cikkében kifejtette elméleti koncepcióját a színházról. Daniel Gerould szerint az esszéet szimbolista szöveggként szükséges olvasni, amely tartalmazza a szerző világnézetének kulcsfogalmait.² A teoretikus cikk szorosan bekapcsolja Szologubot az új színház meghatározása körül megélénkülő vitába.³ Sevcsenko meglátása szerint Szologub teóriájára különösen hatott Schopenhauer, Nietzsche és Wagner filozófiája – azonban kiemeli, hogy nem ezen filozófiák tükröződnek vissza esztétikájában, hanem Szologub saját ötvözetet alkotott belőlük. Szologub színházfelfogása egyfelől rokonítható Mejerhold és Jevreinov elméleteivel, azonban fontos különbséget jelent, hogy míg a másik két alkotó színházi elképzelését a rendező elsőbbsége határozza meg, addig Szologubét a szerző hangja: „Kizárólag a drámai szöveg pontos, egyenletes tolmácsolására van szükség.”

A cikket közvetlenül tanulmányozva láthatjuk, hogy Szologub gondolatmenete azon alapul, hogy a megkülönbözteti a jelen és a jövő színházát.⁴ Ezeket a látványosság két típusa felől definiálja. A jelen színháza véleménye szerint a valóság illúziója kíván lenni, azaz csupán öncélú látványossággként értékeli, és ehhez kapcsolja a látvány elsőbbségét, amely magában foglalja a színészi játék, a rivalda, a függöny és a díszletek keltette hatásokat. Ezzel ellentétben egy magasabb rendű színházi látványosság elérését tűzi ki értékékként, amelyet a tragédiához és a misztériumhoz, a gyülekezet körében megvalósítandó rítushoz hasonlít. Ezen típusú látványosság feltétele, hogy a néző figyelmét a darabra fókuszálja. A díszlet jelenlétét nem utasítja el, azonban nem díszítő funkciót tulajdonít neki, hanem a néző figyelmének jelenben tartását. Ennek kritériumaként a síkbeliséget határozza meg, vagyis „a színpadnak minden esetben sík felületűnek kell hatnia, mintha a színpad egy kép lenne”.⁵

Ennek kapcsán azt is érdemes kiemelniünk, hogy Szologub figyelembe veszi a néző helyzetét, értékeli az esetleges hozzáállását (l. „ha a néző elszunnyad”, „a nézőnek sincs szüksége arra”, „a nézőtérén semmi sem vonhatja el a néző figyelmét”) – tehát nem pusztán szövegcentrikus koncepcióról van szó, hanem ezt árnyalnunk kell a ténnyel, hogy a nézői befogadás

* Köszönetet mondok dr. Gyöngyösi Máriának (ELTE BTK Orosz Nyelvi- és Irodalmi Tanszék, habilitált egyetemi docens), akinek szakmai tanácsai hozzájárultak a tanulmány megszületéséhez.

¹ Szologub, 2006.

² Gerould, 1977.

³ Sevcsenko, 2008.

⁴ Szologub, 2006. 132.

⁵ Szologub, 2006. 135.



kardinális fontosságú rendszerében. Sőt, Szologub nem tartja elégségesnek a néző önmagára ébredését, hanem a misztériumjáték résztvevőjeként tekint rá. Ezen a ponton kap kulcsszerepet elméletében a tánc.

Szologub elmélete szerint a jövő színháza két pilléren nyugszik: a drámai cselekményen, illetve a táncon: „a jövő tragédiájában a drámai cselekmény a tánccal fog váltakozni”.⁶ Ebben a rendszerben a táncos testének mozgása nem a drámaszöveg jelentésének alárendelt illusztrációként működik, hanem azzal egyenértékű komponensként. Mind a szöveg, mind a tánc a nézők és a játékosok együttlétét szolgálja, amely élményen keresztül véli Szologub megnyilvánulónak az „Én” alkotói lelki világát. „Míg a mai néző csak annyiban vehet részt a színházi látványosság előadásában, hogy önmagára ismer a színpadról lefelé fordított többé-kevésbé görbe tükörben, addig a tragikus misztériumjátékban való részvételének következő fokozata már az lesz, hogy a tragikus kartánc szereplőjévé válik.”⁷ A kartánc olyan eszköz a szerző számára, amely által „a véletlenszerűen összeverődött tömeg a titoktól áthatva szükségszerű egységgé formálódik.”⁸ A tánc kitétele tehát, hogy kartánc legyen, illetve olyan forgó mozgás, amely egy egyetemes körforgásba helyezi a résztvevőket: „(...) őrzöngésbe fog átcsapni, mivelhogy lényegét tekintve a tánc nem más, mint a zene tragikus mélységeibe alászálló test és lélek ritmusba rendezett őrzöngése.”⁹ Mindez alapján a következőképp definiálhatjuk a jövő színházát Szologub leírása alapján: „a tragédia műfajába vegyülő tánc körforgása”. A szerző Isadora Duncan alakjában látja megvalósulni vízióját: „Üdvözlönnünk kell azt, hogy Isadora Duncan úgy táncol mezítelen lábbal, hogy a tánc szárnyakat ad a mozgásnak.”¹⁰

A táncról való elmélkedés Szologub A bölcs méhek ajándéka¹¹ című művéhez vezet bennünket. Az új színház táncát leíró passzusba beilleszti drámája címét: „A táncparkett viasztól – »a bölcs méhek adományától« – fénylik.”¹² Így rámutathatunk arra a tényre, hogy Szologub színházról való gondolkodásában szorosan összekapcsolódik az esszé és az irodalmi műalkotás. Esettanulmányként Szologub ezen drámáját is vizsgálat alá vonjuk, hogy feltárjuk, milyen funkciót tölt be a tánc.

A dráma „értelmi mátrixa”

A dráma a Laodámeia-mítosz feldolgozására épül. A szüzsé szerint Próteszilaosz a trójai háborúba indul, hátrahagyva feleségét, akivel csupán egy napig tartott násza. A férfi elsőként lép partra, ahol elesik Hektor kezétől. Az alvilágba kerülve Perszephoné közbenjárására Hádész visszaengedi őt kedveséhez egy éjszakára. A fájdalomtól szenvedő özvegy örzi férje szobormását – a drámában erre utal a méhek ajándéka, mivel egy viaszszobor képviseli ezt. A dráma Laodámeia halálával végződik, aki a tűzbe veti magát a szobor után.

Szilárd Léna „értelmi mátrixnak” nevezi a mítosz magját, amely „szimbolikus előfeltételnek” bizonyul a későbbi korok átdolgozásai számára.¹³ Szilárd ismerteti azokat az eredményeket, amelyek szerint Próteszilaosz és Laodámeia története Homérosznál korábbra nyúlik vissza, ősi mítoszokból fakad. Szilárd a középponti problémakört két szakaszra osztja: egyfelől a férfi sorstragédiáját foglalja magában, aki nem végezte el nászi kötelességeit, áldozatait férjként, hanem

⁶ Szologub, 2006. 138.

⁷ Szologub, 2006. 138.

⁸ Szologub, 2006. 125.

⁹ Szologub, 2006. 138.

¹⁰ Szologub, 2006. 138.

¹¹ A dráma magyar nyelven való megjelenése még nem történt meg. Így a cím fordítása Szilárd Léna tanulmányán alapul.

¹² A dráma magyar nyelven való megjelenése még nem történt meg.

¹³ Szilárd, 1979.



háborúba sietett, másfelől pedig Laodámeia aktivitását. Ez a kettős irány a tanulmány szerint arról a folyamatról tanúskodik, amiként az állam és a nemzetség különválnak. Laodámeia mítoszra éppen azt mutatja meg, hogy a nemzetség feladata összekapcsolódik az alvilági erőkkal: ezen erőkkal való együttműködés, illetve azok legyőzésének dialektikája mutatkozik meg Próteszilaosz alvilágból való feljövételében.

A Laodámeia-mítosz drámai formában történő feldolgozása több szerzőnél is megjelent a századfordulóm, Szilárd Léna megvizsgálta, hogy melyek a különböző irodalmi variációk sajátosságai. A 20. századi irodalmi hagyomány kezdeteként a lengyel Stanisław Wyspiański 1899-ben készült színdarabját jelöli meg, amely vélhetően a wagneri alkotások nyomán, a zene és az operalibrettó szellemében született. A kutató Bürger Lenóra balladáját is a korpuszhoz kapcsolja, amely alakíthatta a főhősnő bűnössége megítélésének kérdéseit. Szilárd Léna szerint Wyspiański megőrizte a bűnösség gondolatkörét, a 20. századi drámák azonban új megoldásokat kínálnak. Annyenszkij 1906-ban kiadott Laodámeia című drámájában Euripidészhez nyúlt vissza, és filológiai alapossggal célozta meg a mítosz újraírását, miközben költői formába öntötte azt. Brjusov A halott Próteszilaosz (1912) című drámájában fordult a mítoszhoz, azonban ő az attikai tragédia klasszikus versmértékére építette a dráma ritmusát. Továbbá nemcsak formailag, de szemantikai rendszerében is eltér Annyenszkij művétől: Próteszilaosz eleste jutalomként értékelődik.

Szilárd Léna szerint Szologub drámája abban különbözik a többi feldolgozástól, hogy oly módon használja fel a mítoszt, hogy a saját szimbolikus rendszerében helyezi el a mítosz elemeit, azonban nem önkényes ez a poétikai módszer, hanem új kapcsolatokat hoz létre vele.

A dráma a mítoszon kívül szorosan kapcsolódik Maeterlinckhez is – ezen megállapítást Anna Sztrelnyikova bizonyította.¹⁴ Sztrelnyikova a meglátását azzal támasztja alá, hogy Maeterlinck munkássága különösen foglalkoztatta Szologubot, jegyzetei, fordításai között is található Maeterlinck-művek. Egyrészt tágabb értelemben véve, a kutató azt állítja, hogy a naturalista színház elutasítása, és a stilizált színház felé fordulás kiindulópontként szolgálhatott Szologub drámához és színházhoz való viszonyának megalapozásához. Másrészt azonban szűkebben, a dráma értelmezését is Maeterlinckhez társítja: Sztrelnyikova felvázolja azon elméleteket, amelyek a méhek és a méz görög mitológiai vonatkozásait tárják fel, azonban állítása szerint a közvetlen utalás Maeterlinckhez kapcsolható. A kutató bizonyítja, hogy Szologub a belga alkotó La vie des abeilles (A méhek élete) esszé alapján dolgozta ki a méhek jelentéskörét. Szologub Maeterlinck bölcsessége címmel írt esszéje egyértelműen arról tanúskodik, hogy a dráma szorosan összekapcsolódik a belga alkotó életművével. Jelen tanulmány keretében nem vizsgáljuk a két szerző közötti kapcsolatokat, ez a felvetés azonban olyan irányokat nyit meg, amelyek kibővíthetik a kutatás eredményeit.

A színpad mint metatér

A dráma színpadra szánt szöveg volt, azonban nem került bemutatásra. 1906-ban készült a pétervári Komisszarzsevszkaja Drámai Színház számára. Mejerhold rendezői tervezetében a „kőrszínházban” nézők a színpadon kaptak volna helyet, amely elképzelés a cenzorok egyértelmű visszautasítása okán meghiúsult.¹⁵ Fel kell tennünk a kérdést, hogy Mejerhold miért éppen ehhez a színpadformához ragaszkodott. A rendező szerint az új színháznak vissza kell fordulnia az antik színházhoz, mivel ez az a színházi forma, amely minden elemében szükséges a kortárs színházhoz, a jellemzőit pedig a következőképp jelöli meg a rendező: díszletek nincsenek, azonban a tér

¹⁴ Sztrelnyikova, 2014.

¹⁵ Prokopov, 2002.



plasztikus.¹⁶ Ennek a térformának a lényege a nézőtér és a színpad viszonya, amiképp a nézőtér patkóként öleli körbe a színpadot, illetve kiemeli az orkesztrát. Mejerhold elképzelése szerint ez az egyetlen olyan elrendezési mód, amely a maga egyszerűségével képes megvalósítani az általa megtervezett repertoárt.¹⁷ Mejerhold ógörög színházi formához való ragaszkodása szorosan egybevág Szologub elméletével.

Az ókori görög színház térkoncepciójának tárgyalásához Sebestyén Rita teatrológus munkájára támaszkodunk.¹⁸ A kutató disszertációjában a preszkénikus korszak fennmaradt tragédiáit vizsgálva két típusú teret különböztet meg: a fizikai teret és a metateret. A fizikai tér alatt a színházat mint építményt érti, a metatér pedig olyan fikciós teret, amely a nézői imaginációra alapulva jön létre a fizikai tér átminősülése által. Sebestyén a metatér leírását Foucault heterotópia elméletére alapozza.

Visszautalunk arra a megfigyelésre, amely szerint Szologub színházfelfogása a díszletek mellőzésén alapult, és a színész jelenlétét helyezte középpontba, vagyis ez a koncepció korrelál a preszkénikus színház sajátosságával. Tehát ez alapján arra következtethetünk, hogy Szologub a néző figyelmét és részvételét a metatér létrehozására koncentrálja. A kartáncot tekintve Sebestyén Clifford Ashby kutatását idézi, amely szerint a tánc nem a kör középpontja felé nézett, hanem bemutatásá vált.

Szologub elméletét tekintve a tragédia téri vonatkozására is ki kell térnünk. Sebestyén Ruth Padel-re támaszkodva megállapítja, hogy a „a halottak tere és ideje él a tragédia jelen idejében, a tragédia terében. A tragédiaszínház küszöböt jelent az alvilág felé: annak a helynek a paradigmája, ahol a halottak szembekerülnek az élőkkel, a múlt a jelenel”.¹⁹ Mindebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a tánc funkciójának megismeréséhez a dráma értelmezését a tér vonatkozásában érdemes vizsgálnunk.

A „halál” és az „élet” szinterei

Az irodalmi alkotás művészi terének vizsgálatához Jurij Lotman tanulmányához fordulunk.²⁰ A kutató szerint a „a művészi tér a világ olyan modelljét képviseli, amelyet a szerző a maga térképzetének nyelvén fejez ki”.²¹

George Kalbouss a mítosz működésének sajátosságait vizsgálta Szologub műveinek tükrében. Véleménye egybecseng Szilárd Léna fent hivatkozott meglátásával: Kalbouss szerint az alkotó a jól ismert mitológiai forrásokat olyan módon alkalmazza, hogy saját mitológiai világgépet hoz létre – amelyet Kalbouss a neoplatonizmus áramlatához kapcsol. A kutató magyarázata szerint a platóni két világszintet Szologub tovább hierarchizálja, és az ideák világát kettő („elő-létező”, „örök”), az árnyak világát pedig három („magas”, „középső” és alacsony”) további szintre tagolja.²²

A szintekre tagolhatóság tekintetében Lotman elmélete segítségünkre van, hiszen a művészi tér egyik legfontosabb jellemzőjeként a határt jelöli meg. A kutató által meghatározott lehetőségek alapján a dráma két jól körülhatárolt, pontoszerű tér modelljére épül fel: a halál és az élet tereire. A szűzse szintjén megtöbbszöröződik annak a kérdése, hogyan lehet a két tér között átjárást biztosítani.

A két tér közötti átjárás kérdésének központosságát bizonyítja, hogy a darab egyik fő szereplője

¹⁶ Mejerhold, 1998.

¹⁷ A repertoárba többek között a következő drámák tartoztak: Blok Komédiádsí című drámája, Leonyid Andrejev Az ember élete, Maeterlinck egy tragédiája, Kuzmin egy pasztorálja, Remizov misztériuma és Szologub tárgyalt drámája.

¹⁸ Sebestyén, 2004.

¹⁹ Sebestyén, 2004. 34.

²⁰ Lotman, 1994.

²¹ Lotman, 1994. 121.

²² Kalbouss, 1983. 442.



Perszephoné, akinek éppen az élők és a holtak világa közötti ciklikus átkelés az attribútuma. Elragadták az olümposzi istenek világából az alvilágba – a fényből a sötétségbe.

Szilárd Léna megfigyelése, hogy az alvilági erők fölötti győzedelmeskedést Szologub szimbolikus síkon tudta megjeleníteni azért, hogy egy rendszerbe kapcsolta össze az alakokat: Laodámeia–Perszephoné–Apollón, illetve Próteszilaosz–Dionüszosz–Apollón karaktereit.²³

Szilárd szerint ezáltal a „méhek” és a „méz” közvetítő funkcióval bírnak, ennek eredményeképp az ellentéteknek egyrészt a kiéleződése, másrészt azonban a közöttük feszülő kapcsolat válik egyértelművé. Hangsúlyozzuk Szilárd Léna azon megállapítását, amely szerint a vezérmotívumkör beépítése által nem a sors akarata által irányított mitológiai hősök a főszereplők, hanem az ősi mitológiai gondolkodásban rejlő összefüggések és átalakulások. Szilárd szerint a dráma tere egy folyamatos átváltozás-láncolat, határok nélküli tér, amelyben a felfelé és a lefelé vezető utak egybeesnek.

Szilárd megállapítására hagyatkozva azokat a pontokat kutatjuk, amelyek az ellentétes terek kapcsolataira vonatkoznak. Érdekes megvizsgálunk a dráma kezdetét, a szerzői utasítás pontos leírását adja az alvilági helyszínnek. Hádész birodalmának sötét kapui, ahol a Léthé hullámai csapkodnak. Suttognak a nádszálak, amelyekből szavak formálódnak. Jól látható, hogy a dráma kezdő helyszíne a kapu, az alvilág bejárata. A két teret elkülönítő átkelőhely, amelyhez szorosan hozzátartozik a Léthé folyó. A helyszín leírása: ködös, sötét, árnyak jelennek meg.

A földi jelenetek ezzel szemben nappal játszódnak, a jelenetek kezdete minden esetben megerősíti, hogy fényes a tér. Ezt vizsgálva, olyan mintázat rajzolható fel, ahol a sötét alvilági teret felváltja a fényes földi, és ez kétszer ismétlődik.

Ezen túl azonban a viaszra is gondolnunk kell, amelynek anyaga a víznek ellenáll, nem oldódik fel benne – azonban a tűzben az olvadás a végzete. A víz mint a Léthé jelölője, hiába kötődik az alvilághoz, nem hoz megsemmisülést, ezzel szemben a tűz elpusztítja azt. Mindezt mérlegelve észrevehetjük, hogy a „halál” nem pusztán az élet ellenében definiálódik, hanem többféle minőség körvonalazódik. Vagyis Laodámeia bekövetkezett halála azt mutatja, hogy az átkelés új formáját alkotta meg.

A tánc mint az átmenet szövegre

Az imént említett két szféra közötti váltakozás ismétlése között éppen középen foglal helyet a bacchanália-jelenet. Ez esteledéssel indul, és teljes sötétségbe fordul át – vagyis egyértelműen egy határtérről van szó, hiszen földi helyszínen, de alvilági atmoszférában működik. Az ég először kéklik, azonban egyre sötétedik („Ночь все темнее”),²⁴ többször említésre kerül az éjszakai köd („Из ночного тумана выходят”, „скрывается в туманном поле”), a hold fénye is hol kitisztul, hol elsötétedik, a testek pedig árnyakként villannak fel. A szín végén pedig a hold eltűnik a felhők mögött, és szinte teljesen elsötétül („Луна за тучами. На сцене почти совсем темно.”). Végül teljesen elsötétül a színpad, és vízcsobbanás hallatszik. A jelenet végén megjelenik a víz, amely pedig átvezeti az Alvilág terébe, amelyet a Léthével is összekapcsolhatunk. Egyértelmű tehát, hogy a földi térből indul, de az alvilági szférába érkezik meg. Ez a bacchanália-jelenet azonban nemcsak motivikusan, hanem formailag is eltér a mű többi részétől – versformára vált a szöveg.

A jelenetet Laodámeia tánca nyitja – ledobva ruháját táncolni kezd („смеется и сбросила легкотканую одежду, и мчится в чародейной пляске, и буйным воплем будит

²³ Szilárd, 1979. 46.

²⁴ A dráma szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Федор Сологуб. Собрание сочинений в шесть томах. Т. 5. Москва, Интелвак.



ожидających ночного восторга”). Ehhez csatlakoznak barátnői, majd éjjeli boszorkányok és idegen asszonyok, és őrzőngő körtáncba kezdenek a szabadban („Образуют хоровод, сплетаясь в широкий круг”). Az asszonyok szétszaggatják ruháikat, ágakat csapkodva, heves ölelések között száguldanak körben.

Kalbouss arra a következtetésre jut, hogy az általa megállapított szintekhez csatolhatók egyrészt bizonyos fő motívumok, alakok, másrészt a szókészlet is sajátosan meghatározza a szinteket. Továbbá megnevez olyan mágikus cselekvéseket, amelyek átjáróként („passages”) szolgálnak ezen világszintek között. Kalbouss szerint Szologub művében a mezítláb való járás az átkelés egyik eszköze. A táncjelenetben háromszor is megjelenik a levetett szandálok képe. Ha Szologub Isadora Duncanre vonatkozó megállapítását ideemeljük, ez egyértelművé teszi, hogy a táncjelenet az átkelés tereként funkcionál.

Darida Veronika *Művészettapasztalatok*²⁵ című kötetében vizsgál olyan drámaszövegeket, ahol a szöveg szintjén olyan helyszínek jelennek meg, amelyek színpadon megjeleníthetetlennek bizonyulnak. A kutató elemzési stratégiájára alapozva kölcsönözzük jelen értelmezés eszközeként az „átkelés szövegtere” terminust. Darida Bernard-Marie Koltès drámáit kutatva megállapítja, hogy a dráma főszereplője maga a helyszín, amely a szereplők számára maga az átkelés tere: „ez az átkelés egyben az élet és a halál nagy misztériumaiba való beavatás”.²⁶

A Darida által elemzett művek vonásai hasonlóságot mutatnak az általunk vizsgált dráma tereinek sajátosságaival: jellemzője a kiismerhetetlenség, a homály, a szédülés. A jelenség egybevág a Szologub-drámáról általunk megfogalmazott eddigi meglátásokkal.

Kalbouss elemzésében arra az eredményre jut, hogy a drámával Szologub az orosz szimbolista irodalom egyik legegységibb példáját hozza létre azzal, hogy az általa megképzett új mítosz rítusnak bizonyul az alkotó és az olvasó között. A tanulmányban áttekintett elméletek arra engednek következtetni, hogy Kalbouss meglátását kiegészíthetjük azzal, hogy a drámaszöveg heterotóp tereket alkot. Végezetül pedig világossá válik, hogy ebben a rítusban a tánc bizonyul az átkelés szövegterének.

Irodalomjegyzék

- Darida, Veronika (2009): *Művészettapasztalatok. Fenomenológiai megközelítések*. Budapest: L'Harmattan.
- Gerould, Daniel (1977): „Sologub and the Theatre”. In: *The Drama Review*. (4. sz.), 79–84.
- Kalbouss, George (1983): „Sologub and Myth”. In: *The Slavic and Eastern European Journal*. (4. sz.), 440–451.
- Lotman, Jurij (1994): „A művészi tér problematikája Gogol prózájában”. In: *Kovács, Árpád; V. Gilbert, Edit (szerk): Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai. In Honorem Jurij Lotman*. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó. 119–185.
- Mejerhold, V. E. / Мейерчольд, В. Э. (1998): *К истории творческого метода: Публикации. Статьи*. Санкт/Петербург: КультИнформПресс.
- Prokоров, T. F. / Прокопов, Т. Ф. (2002): *Федор Сологуб. Собрание сочинений в шесть томах*. Москва: Интелвак.
- Sebestyén, Rita (2004): *Terek és metaterek az ókori görög színházban*. Budapest. (doktori disszertáció, ELTE)

²⁵ Darida, 2009.

²⁶ Darida, 2009. 136.



- Sevcenko, Jekatyerina Sz. / Шевченко, Екатерина С. (2008): „О месте балагана и мистерии в концепции театра Ф. Сологуба“. In: *Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*. (10. sz.), 297–302.
- Szilárd, Léna (1979): „A Laodameia-mítosz a XX. században“. In: *Filológiai Közlöny*. (3–4. sz.), 245–262.
- Szologub, Fjodor K. (2006): „Az Egységes akarat színháza“. In: *Tómpa, Andrea (szerk.): A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Budapest: OSZMI. 121–140.
- Sztrelnyikova, Anna B. / Стрельникова, Анна Б. (2014): „«Чужое» слово в пьесе «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба“. In: *Вестник Томского государственного университета*. (379. sz.), 36–39.



Keresztény Csenge

A magyar néptánc kutatás jellegzetességei az 1950-es és 1960- as években. Az 1954–1958 közötti Szabolcs-Szatmár megyei és az 1969- es erdélyi terepmunkák alapján*

Tudománytörténeti kutatás a magyar táncfolklorisztikában

A magyar néptánc kutatás lassan több, mint százéves múltra tekinthet vissza, és az intézményes keretek között zajló tudományos munka kezdete óta is eltelt hetven év. A hazai tánc kutatás ez idő alatt komoly fejlődésen ment keresztül, nem függetlenül a magyarországi történelemtől, pontosabban a kultúrpolitikai döntésektől és a technikai fejlődéstől, illetve a különböző elméleti megközelítések megismerésétől. Kiváló tánc kutatóink életművének vizsgálata azonban hiányos képet mutat: a visszaemlékezéseket és válogatott műveket tömörítő tanulmánykötetek mellől sok esetben hiányzik az adott kutató munkásságának elemzése.¹ Ahhoz, hogy a 20. századi néptánc kutatásról és annak nagy alakjairól teljesebb képet kapjunk, nemcsak elméleti munkásságukkal szükséges behatóbban foglalkozni, hanem az ahhoz szorosan kapcsolódó terepmunkájukkal is.

A terep- és kutatástörténet idáig nem került a hazai néptánc kutatás kiemelt fókuszába, bár tudománytörténeti összefoglalókat – amelyek az egymást követő vizsgálati eredményeket mutatták be elsősorban – a szorgalmas kereső könnyebben találhat.² Jelen tanulmány elsősorban nem az elméleti megközelítések változását szeretné feltárni, hanem azt a munkafolyamatot szeretné ismertetni, amely révén a 20. század második felében a néptáncról szóló tudományos írások megszülethettek. Fontos tehát hangsúlyoznom, hogy engem elsősorban az egyes terepmunkák története érdekel jelen írásomban, és a célom az, hogy ezek összevetésével közelebb kerüljünk a hazai néptánc kutatás történetének mélyebb megismeréséhez.

Teszem mindezt azért, mert hiszem, hogy ha a mai pozíciónkból visszatekintünk egyes jelenségekre, és (újra)értelmezzük azokat, az aktuális kutatások is új megvilágításba kerülhetnek. Csak akkor fejlődhetünk, haladhatunk előre, ha visszanezünk a múltba, és felismerjük mindazt, amit követnünk érdemes, és azt is, amit újra kell gondolnunk. Fokozottan igaznak tartom ezt a hazai néptánc kutatásra vonatkozóan. A néptánc kutatás vizsgálati módszerében ugyanis kiemelt helyen szerepelnek azok a néptáncfilmek,³ amelyeket a 20. század során rögzítettek a

* A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3 - kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ Örvedetes kivétel például Martin György válogatott tanulmányainak angol nyelvű kiadása, amelyben az egyes tematikus csoportokba rendezett írások mellett az értelmezést segítő kísérőtanulmányokat is találhatunk. Sajnáljuk azonban, hogy magyar nyelven ezek a tanulmányok jelenleg nem érhetőek el. Fügedi, 2020.

² Rövidebb áttekintései és összefoglalói a néptánc kutatás történetének, illetve technikai lehetőségeiknek pl.: Pesovár, 1970, 79–88., Pesovár, 1983. 27–52., Martin, 1990. 187–189., Martin-Pesovár, 1998. 540–602., Felföldi, 2001. 55–70.

³ A fogalom értelmezéséhez lásd: Keresztény, 2022. 167–168.



kutatók. Ezen belül is kiemelten fontosak a második világháborút követően készült filmek.⁴ A közelmúltig ugyanakkor meglehetősen kevés olyan tanulmány született, amely reflektált volna a filmek keletkezési körülményeire, főleg forráskritikai attitűddel közelített volna a vizsgált filmfelvételekhez.⁵ Ugyanakkor a 20. század során gyűjtött néptánc adatok pontosabb értelmezéséhez, felhasználásához szükség van a kontextus értelmezésére is, csakúgy, mint a gyűjtési módszerek és megközelítések feltárására.

Az archív táncfilmeket érintő forráskritikai szemlélet eddig kevésbé jellemezte a hazai néptáncutatást, azonban e kérdésben addig nem is igazán lehet előrelépést elérni, amíg az egyes terepmunka vállalkozások körülményei nincsenek a lehető legalaposabban feltárva. Az egyes terepmunkák összevetésével pedig kitapinthatóvá válhatnak azok a motivációk és befolyásoló tényezők, amelyekkel a kutatóknak szembesülniük kellett munkájuk során. Ezen tényezők feltárásával pedig értékelést alakíthatunk ki a 20. századi néptáncgyűjtésekről. E mellett azonban azt is meg kell állapítanunk, hogy a gyűjtőmunkák időszaka és a jelenkori felhasználásuk között eltelt időben miben változott a néptáncutatás, melyek azok a mai kritériumok, amelyeknek nem, vagy nem teljesen felelnek már meg ezek a felvételek.

Jelenleg is zajló kutatásomban két nagyszabású, 20. századi terepmunka bemutatásán keresztül kísérlem meg céloimat elérni. A hazai komplex módszerű táncutatás kialakulásának korai szakaszából az 1954–1958 között zajló Szabolcs-Szatmár megyei terepmunkát választottam, az érett időszakból pedig az 1969-es erdélyi gyűjtőkörutat. Mindkét terepmunka során nagy mennyiségű archivált adatot halmoztak fel a gyűjtésben résztvevő kutatók, a forrásokat időben és térben is jól körül lehet határolni. Mindkét gyűjtési vállalkozás során készültek olyan filmfelvételek, amelyek a mai napig fontosnak tekinthetők a tudományos kutatás és a gyakorlati felhasználás szempontjából is, a felvételek mögötti „háttérmunka” ugyanakkor eddig viszonylag kevés figyelmet kapott.

Néptáncgyűjtés az 1950-es években: a Szabolcs-Szatmár megyei monografikus gyűjtésről (1954–1958)

A hazai néptáncutatás a második világháború után kapott lehetőséget, hogy szervezeten, intézményes keretek között bontakozhasson ki. Korábban is volt ugyan példa arra, hogy egy-egy kutató valamely néprajzi intézmény alkalmazásában készített néptáncfilmeket. Ezt vagy saját költségére tette – mint például a Néprajzi Múzeum munkatársa, Gönyey Sándor –, vagy egyéb módon (pl. támogatással), ám ez utóbbiak nagy része megsemmisült. Így járt azoknak a felvételeknek a legnagyobb része, melyeket K. Kovács László készített az Erdélyi Tudományos Intézet égisze alatt, amelynek működését a háborút követően megszüntették.⁶

Az 1950-es évek néptáncutatása azonban mégsem előzmény nélkül indult meg: közvetlenül a háború után, a Néptudományi Intézet is foglalkozott néptáncfelvételek készítésével. Az 1945-ben létrehozott Néptudományi Intézetről Balassa Iván néprajzkutató a következőket írta: „(...) az első magyar interdiszciplináris társadalomtudományi intézet, melyben a néprajz játszott a

⁴ A két világháború közötti időszakban készített táncfelvételek is fontos forrásnak tekinthetők. Szerepük azonban jóval korlátozottabbnak mutatkozik a hazai táncutatásban. Sok esetben csak rövid, kiragadott részletek felvételére volt lehetősége a gyűjtőknek, és bár szerte a Kárpát-medencében készültek mozgóképes felvételek néptáncokról, ezek sokkal inkább töredékeiben mutatják a hazai tánc kultúrát, mint a második világháborút követő filmezések. Az első magyar néptáncfilmezésekről bővebben lásd: Keresztény, 2022. 167–181.

⁵ Erre törekvő tanulmányok például: Köncei, 2015. 829–839., Deáky, 2016. 5–16.; Koltay, 2016. 20–29. Köncei, 2020. 254–269., Bolya, 2019.; Fügedi, 2020. kísérőtanulmányai.

⁶ Bővebben lásd: Keresztény, 2022. 167–181.



vezető szerepet”.⁷ Ez az intézmény adott lehetőséget 1947-től a Magyar Táncműködőközösség létrehozására, ami az első hivatalos tánckutató műhelynek is tekinthető. A Néptudományi Intézet tánc kutatásainak kettős célja volt: „az egyre erősebben bomló paraszti tánc hagyomány” rögzítése és „a táncgyűttek állandó repertoárgondjának” enyhítése.⁸

A Néptudományi Intézet munkatársai szűk két esztendő alatt, 1947–1949 között szinte az egész ország területén végeztek hosszabb-rövidebb ideig tartó gyűjtőmunkát. Az intézet munkatársai olyan terepmunka-módszert kezdtek kialakítani, amely az intézet megszűnését is túl tudta élni. „A tánc kutatás esetében többletként járul [...] a vizsgálendő jelenség összetett volta, mely a maga teljességében (mozdulat- és zenei anyagában, valamint etnológiai tartalmában) csak hasonlóképpen összetett vizsgálati módszerrel ragadható meg.”⁹ Ez az összetett vizsgálati módszer elsősorban egy nagyobb technikai apparátussal dolgozó kutatócsoport terepre való kiszállásában öltött formát. Ideális esetben egy-egy ilyen „brigád”, kutatócsoport négy főből állt: egy etnográfusból (néprajzi szakemberből), egy „koreográfusból” (olyasvalakiből, aki ismerte a táncjelírást), egy zenefolkloristából és egy filmoperatőrből.¹⁰ Ez a fajta közös munka a későbbiekben mintaadóvá vált, és a továbbiakban is igyekeztek a kutatók nem egyedül, hanem legalább ketten-hárman, közösen terepmunkát végezni. „Teljes, minden tekintetben kielégítő táncgyűjtést egyedül alig lehet végezni, ez több megfelelő felkészültségű szakember gondosan összehangolt erőfeszítését, célszerű munkamegosztását és együttműködését igényli.”¹¹

Fontos újítás volt az előkészítő gyűjtések bevezetése, amely állandó része lett a tudományos táncfilmzéseknek: „A kutatócsoportok terepmunkáját, a munka meggyorsítása és tervszerűségének biztosítása érdekében, előkészítő, felderítő célzatú adatszerző tevékenységgel kellett kiegészíteni.”¹²

A Néptudományi Intézetet 1949-ben megszüntették, majd 1951-től a Népművészeti Intézet vállalta fel a néptánc kutatás ügyét. A Népművészeti Intézetben végzett kutatómunkát két részre lehet osztani: az 1951–1953 közötti, kezdeti, és az 1954–1958 közötti, megerősödött periódusra.¹³

A Népművészeti Intézet kezdeti korszaka az az időszak, amikor az akkor legfrissebb tánckutató generáció munkába állt. Ezek a fiatal kutatók már hivatásos táncfolkloristának tekinthetők: mindegyikük rendelkezett egyetemi néprajzi diplomával, illetve többen hivatásos táncosok is voltak, tehát gyakorlati szempontból is ismerték az addig feltárt táncokat. Ennek a generációnak két vezető kutatója volt Martin György és Pesovár Ernő.

1953-tól kezdődően egyre erőteljesebben mutatkoztak meg az új kutatók munkába állásának eredményei. A Néptudományi Intézetben végzett alapos, de megszakadt terepmunkák után ismét a tervszerű és most már néprajzi szemléletű néptáncfilmzés indult meg. Ezt az intézmény támogatóvá váló légköre is segítette. A Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának élére Muharay Elemér került, aki teljes mellszélességgel állt a tánc kutatás mögé, és a táncrészleg vezetője a Néprajzi Osztályon belül Pesovár Ernő lett.¹⁴

Ezt a fellendülőben lévő néptáncgyűjtési korszakot vetette vissza a Népművészeti Intézet 1958-as átszervezése, mely során átalakult Népművelési Intézetté, s a táncosztály teljes átszervezése után – amely tekinthető leépítésnek is – csak Martin György maradhatott, ő is csak félállásban, illetve

⁷ Balassa, 1989. 9.

⁸ A későbbi intézményekben folyó tánckutató munka is hasonló motivációk mentén folyt. Maác, 2006. 73.

⁹ Morvay, 1949. 387.

¹⁰ K. Kovács, 1956. 325., Morvay, 1949. 390. Morvay Péter tanulmánya a 6. lábjegyzetben közli a Néptudományi Intézetben dolgozó és a kutatócsoportok munkájában résztvevő etnográfusok, táncjelírók, zenefolkloristák és filmoperatőrök névsorát.

¹¹ Martin, 1998. 590.

¹² Morvay, 1949. 391.

¹³ Martin, 1965. 251.

¹⁴ Martin, 1965. 252.



Lányi Ágoston, aki szerződéses lejegyzőként (táncíróként) dolgozhatott tovább. Más, korábban a Népművészeti Intézetben dolgozó kutató csak külsős munkatársként dolgozhatott be.¹⁵ Ezt követően, a megcsappant anyagi és emberi erőforrások következtében, az addigiaknál is szorosabb együttműködés alakult ki a Népművelési Intézet tánckutatói és a (Magyar) Állami Népi Együttes folkloristája, Maácz László között, valamint az MTA Népzene-kutató Csoportjának tagjaival.

Az 1950-es és 1960-as évek technikai feltételei nem igazán kedveztek annak, hogy zárt térben, esetleg mesterséges fény mellett forgassanak táncfilmeket, ezért ezek túlnyomó többsége szabadtéren készült. Ezen belül is preferált helyszín volt a viszonylag zárt, táncolásra kiválóan alkalmas iskolaudvar.¹⁶ A filmezésre alkalmasabbnak tartott időpont március és november közötti volt, lehetőség szerint vasárnap délután, amikor egyébként nem dolgoztak a megtáncoltatni kívánt parasztok, és még volt elegendő fény.¹⁷

1955-ben aztán végre az ún. rugós kamerák után, amelyekkel sem mennyiségben, sem minőségben nem volt egyszerű jó eredményt felmutatni,¹⁸ egy akkumulátoros AK 16 kamerához jutott hozzá a tánckutató.¹⁹ Ezzel a géppel már komoly mennyiségű, akár 300 méter filmet is lehetett rögzíteni egy alkalommal. Martin György megállapítása szerint egy-egy táncfolyamat 15–30 méternyi filmen (kb. 4 percnyi időtartam alatt) ki tudott bontakozni, tehát ezen a 300 méter filmen akár 10–20 táncfolyamat is helyet kaphatott.²⁰ Az AK 16 továbbá egyenletes sebességgel rögzített mindent, nem úgy, mint a felhúzó-s rugós gépek. Előnye egyben nagy hátránya is volt: „[...] ha a kamera gépi meghajtású, akkor nyilván az akkumulátort is cipelni kell, sőt, az akkumulátortöltő ládát is, hogy másnapra ismét ütőképesek legyünk.”²¹ Az akkumulátoros kamera, illetve magnetofon használata infrastrukturális nehézségekbe ütközött, ugyanis az 1950-es években sok faluba, pláne a tanyavilág háztartásaiba nem vezették még be az áramot: „A filmezéshez szükséges magnetofon felvételt [sic] vagy Nyírteleken vagy Nyíregyházán lehet elvégezni, mivel a bokrokban villany még nincs.”²²

Részben hasonló okok miatt kellett a mesterséges fényforrás használatától is eltekinteni a terepen: „[...] a dolgot inkább az határozta meg, hogy lámpákat, reflektorokat nem cipelhettünk magunkkal”,²³ valamint megfelelő fényérzékenységű szalagok és felvevők sem álltak rendelkezésre. Maradt tehát a természetes fény mellett való filmezés, néhány kirívó példát leszámítva a későbbi kutatási periódusokból.²⁴

1954-ben indult meg egy nagy lélegzetvételű terepmunka Szabolcs-Szatmár megyében, amelyből önálló kötet nem készült az eredeti szándék ellenére, csupán egy rövidebb összefoglaló beszámoló, valamint kisebb cikkek, tanulmányok jelentek meg a gyűjtéssel egy időben, illetve a lezárást követően; egy résztémáról, a cigánybotoló zenei kíséretéről szóló kötet csak Martin György halála után jóval jelent meg.²⁵ A terület kiválasztását Martin György és Pesovár Ernő a következőképpen indokolta: „Somogy archaikus vonásokat őrző”,²⁶ de már kihalófélben levő,

¹⁵ Martin, 1965. 253., 14. lábjegyzet; Albert-Szókéné Károlyi, 2011. 19.

¹⁶ Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 182., Andrásfalvy, 1993. 43. A térválasztással kapcsolatban részletesebben lásd: Keresztény, 2023. 214.

¹⁷ Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 181.

¹⁸ A rugós meghajtású gépek hátrányait lásd: Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 174., Martin-Pesovár, 1958. 426.

¹⁹ Az akkumulátoros kameráról: Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 177., Martin, 1965. 252.

²⁰ Martin-Pesovár, 1958. 426.

²¹ Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 177.

²² BTK ZTI Akt. 583c.

²³ Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 180.

²⁴ Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 180. Lásd 82. lábjegyzet.

²⁵ 1954-ben a megye elnevezése Szabolcs-Szatmár megye volt. Pesovár, 1955a (kézirat), Pesovár, 1955b. 366–368., Martin-Pesovár, 1958, 424–436., Pesovár, 1960. 309–332., Martin, 2004.

²⁶ A somogyi monografikus tánckutatóról bővebben lásd: Morvay-Pesovár, 1954.



éppen ezért töredékes paraszti tánc kultúrájának a vizsgálata után a tánc kutatás szempontjából a legfontosabb feladatnak láttuk, hogy olyan területen végezzünk kutatást, ahol még ma is viszonylag élő, eleven táncélelet és táncincset ragadhatunk meg. [...] Ezen megfontolások alapján esett a választás Szabolcs-Szatmár megye területére, amely eleven táncélete mellett az ország leggazdagabb tánc hagyományokat őrző vidéke.²⁷

A 20. század második felének terepmunkáit vizsgálva nem lehet és nem is szabad elsiklani afelett, hogy milyen légkörben végezték munkájukat a hazai tánc kutatók. Az 1948-as politikai fordulat után Magyarországon megkezdődött a kommunista totalitárius diktatúra kiépítése. „A félelem és a kiszolgáltatottság élménye és érzése az egész társadalmat áthatotta, aminek következtében a társadalom tagjai atomizált egyénekként éltek, olykor nemcsak a terrorszervezetektől, hanem egymástól is rettegve.”²⁸ A parasztságra különösen nehéz idők jártak: az ötvenes évek legelején mindennaposak voltak a kulákokat – módosabb parasztokat – érő atrocitások, kitelepítések, és a háború megpróbáltatásait még ki sem heverő háztartások kifosztása, a „padlássöprés”, a kötelező beszolgáltatás rendszere.²⁹ Feltehetően ezt a feszült időszakot még nem tudta teljesen maga mögött a paraszti társadalom az 1950-es évek közepére-végére sem, habár a Nagy Imre-kormány rendelkezései 1953-tól kezdődően sokat javítottak a mezőgazdaságból élők helyzetén – egészen Nagy Imre 1955-ös leváltásáig.³⁰ Andrásfalvy Bertalan így emlékezik vissza erre az időszakra: „Előfordult, hogy amikor megkaptuk az útbaigazítást, hogy itt és itt, ez és ez az ember a legjobb táncos, hogy oda menjünk el, bezörgetvén hozzá közölték, hogy most vitték el, vagy tegnap söpörték le a padlást, menjünk innen. Mégis azt mondhatom, hogy amikor minden okuk meg lett volna minket a legdurvább szavakkal kizavarni – hiszen nem ismertek minket és a rendszernek a leküldött pesti képviselőit láthatták bennünk –, soha durva szóval nem találkoztunk.”³¹

A gyűjtőknek sokszor minden erejüket és meggyőzőképességüket bevetve kellett meggyőzniük a felkeresett táncosokat, hogy álljanak a kamerák elé: „Nem egyszer órákig tartott, amíg rábeszéltek őket. Elmagyaráztuk, hogy a tánc milyen fontos számunkra. Ha nem akart táncolni, mert hiszen most vették el a földjét, most vették el a csikait, most kényszerítették be a tsz-be, őseitől örökölt házat is esetleg el kellett hagynia, akkor, bármennyire nevetségesen fellengzősen hangzik ma, kezdtük magyarázni, hogy éppen ezért táncoljon mégis, mert hiszen itt egy hadjárat folyik a mi kultúránk, a mi hagyományaink ellen. Maga még tud táncolni, táncolja nekünk el, hogy megmaradjon az utókor számára. Nem egy esetben ez hatott [...]”³²

Ennek ellenére, a legtöbb tényleges, szervezett gyűjtési alkalmon nem jelent meg mindenki, akinél jártak a kutatók és rábeszéltek a táncolásra. Ennek nemcsak a bizalmatlanság és rossz közhangulat állt a háttérben, hanem az adatközlők sokszor magas életkora is: elsősorban olyanokat igyekeztek filmre venni, akik minél régebbi tudást hordoznak magukban, ám az az idős korosztály, aminek a tagjai még a régi értékrendben nőttek fel, nem tartotta illendőnek, hogy felálljon táncolni.³³

Nemcsak a fojtogató légkör, hanem az alacsony színvonalú infrastruktúra, a vidéki települések rossz megközelíthetősége is nehezítette a gyűjtések lebonyolítását az ötvenes években. A rendelkezésre álló, sokszor nagy és nehéz technikai felszerelés szállítására a legritkább esetben állt rendelkezésre autó, így a kutatóknak a tömegközlekedésen kívül „alternatív” módokat is

²⁷ Martin-Pesovár, 1958. 424.

²⁸ Bihari, 2005. 102.

²⁹ Varga, 2006. 223–239.

³⁰ Varga, 2006. 236. A történeti kontextus bővebb kifejtésétől a terjedelmi korlátok miatt tekintek el jelen tanulmányban.

³¹ Andrásfalvy, 1993. 43.

³² Andrásfalvy, 1993. 43.

³³ Andrásfalvy, 1993. 43.



igénybe kellett venniük, ha el akarták érni a céljukat. „És mondom, a régi és a legújabb világ minden járművét kipróbáltuk. Ha nem csalódom, a nyírségi bokortanyák táján Tinkáék³⁴ a régi homokfutókon is nyikorogtak, Nyírbátorban meg úri világbeli rozzant konflissal mentünk az állomásról a messzebb eső cigánytelepre [1. kép]. [...] A szomszédos Pircsén és Encsencsen viszont a fiatal pircseai orvos, dr. Bodnár Zsiga fuvarozott bennünket BMW 750-es motorján. [...] Martin a benzintankon kucorgott, utána következett Zsiga doktor, a hátsó ülésen pedig Maácztárs, a vállára szíjazott, ide-oda libegő felvevőgéppel, akatáskával.”³⁵



1. kép. BTK ZTI Tf. 2993. Gyűjtők. (Nyírbátor, 1957. Készítő: Kápolnai Imre). A kocsiiban ülők: a hátsó ülésen Martin György, mellette Maácztárs (sapkában), velük szemben Pesovár Ferenc.

A Szabolcs-Szatmár megyei munkaprogram, erősen törekedett a teljességre. A filmek mellett nagy mennyiségű, a táncokra és táncéletre vonatkozó szöveges adatot is rögzítettek, valamint a reprezentatívnak tartott, „hagyományos” táncok mellett foglalkoztak a 19–20. században elterjedt társastáncok, szabolcs-szatmári kifejezéssel „túr-táncok”³⁶ és a bokrétás műsorokból megmaradt vagy visszaszivárgó táncok rögzítésével, vizsgálatával is, valamint nem hagyták figyelmen kívül a megyében élő cigányság tánc kultúráját sem. A megye, illetve a tágabban értelmezett Felső-Tisza-vidék területén 1954 és 1958 között 80 helységben, közel 680 adatközlőtől mintegy 11.000 méternyi fekete-fehér némafilmet rögzítettek, és ezen felül 12.000 szöveges, táncra vonatkozó adatot. Összehasonlításképpen: a második világháborút megelőző korszakban erről a területről összesen 800–900 méter film született, mindössze tizenöt helységet érintve.³⁷

A gyűjtések menetéről első kézből származó információkkal nemcsak a gyűjtők visszaemlékezései szolgálhatnak, hanem a gyűjtőúttal általában egy időben készült gyűjtési

³⁴ Tinka Martin György beceneve volt.

³⁵ Fügedi-Szélpál-Bajtai, 2015. 168.

³⁶ A társastáncok és a magyar paraszti táncok kapcsolatáról bővebben lásd.: Dóka, 2014. 49–66., Dóka, 2015. 69–79.

³⁷ Martin-Pesovár, 1958. 426.



jelentések is.³⁸ Bár néhány jelentés igencsak szűkszavú, és csak a legfontosabb tények közlésére szorítkozik, akad olyan is, amely részletesen leírja az adott gyűjtőutat. A BTK ZTI Akt. 507-es kézírata például három jelentést is tartalmaz, ugyanarról a kiszállásról. 1955 márciusában két gyűjtőcsapat is Tyukodra érkezett, a két csapat pedig külön jelentésekben számolt be a végzett munkáról.³⁹ A három jelentésből összeállítható a két csapat névsora, a felkeresett adatközlők nevei és a témák, amikről beszélgettek, kirajzolódik, hogy az egyes csapatok melyik településrészen, ki(k)nél tájékozódtak a falu táncéletét illetően. A kutatáshoz szükséges helyi engedélyeket a korábban, március 26-án érkező csapat kapta meg: „Március 26-án d.e. 10 órára értünk Tyukodra. Legelőször a Tanácsra mentünk, ahol a szükséges iratokat bemutatva bejelentettük, hogy kb. négy napig a faluban fogunk tartózkodni néptáncfilmzés céljából.”⁴⁰ Szintén ebből a jelentésből derül ki, hogy hogyan zajlott egy néptáncfilm felvételének előkészítése, illetve milyen nehézségekkel kellett időről időre megbirkóznia a gyűjtőknek: „A másnapi filmzés előkészületeiről, a táncosok elhívásáról beszéltünk. Közben magunk is több helyre elmentünk elhívni a táncosokat a másnapi filmzésre. Főleg csak az öregek mutattak hajlandóságot arra, hogy táncolni fognak; a fiatalok nem akartak eljönni. [...] 27-én délelőtt a délutáni filmzés előkészületei folytak, /a szükséges ital beszerzése, zenészek elhívása és a felvételhez tartozó technikai előkészületek/ Délután Kiss Gyula helyi lakos kertjében készítettünk kb. 250 m szalagra terjedő felvételt, szóló- és párostáncokról. Eredeti terv szerint a táncokkal egyidejűleg a zenét magnetofonra kellett volna felvennünk. Ez nem sikerült, a magnetofon nem működött megfelelően s a hibát ott helyben nem sikerült megjavítani. [...] 28.-án délelőtt mesét jegyeztünk, majd a helybeli fiatalokról készítettünk filmfelvételt, délután pedig Petrus cigányról és fiairól.”⁴¹

Nemcsak a táncolásra kellett a falu lakosait rábeszélniük, hanem a felvétel elkészítésére is; a tánc elmaradhatatlan velejáróit is „be kellett szerezniük”: a cigányzenekar mellett általában bort is fizetniük kellett a kutatóknak.⁴² A felvétel elkészítését néha a technikai felszerelés – illetve annak elromlása – hiúsította meg, részben vagy teljes egészben.

Ennek a kiszállásnak külön érdekessége, hogy a helyi, akkor zajló tánctanításról–tánc tanulásról is hírt ad, nemcsak az idősebb generáció emlékeit találták meg a gyűjtők.⁴³ Szuromi Péter, a kiváló táncos a tyukodi fiatalság mellett a Budapestről érkezett kutatóknak is tanított helyi táncokat – ma ezt úgy mondanánk, hogy testbe ágyazott tudást szereztek.⁴⁴ „Este Szuromiéknál táncot tanultunk. [...] [Március 30-án] este Szuromiéknál táncpróba volt, ahol újabb táncok bukkantak elő: öreges csárdás botoló, párostánc.”⁴⁵

A leadott jelentésekből derül ki sokszor, hogy a gyűjtők a helyi táncok gyűjtésén túl az egyes települések újonnan megalakuló kultúr csoportjainak, népi együttesinek is „patronálását” is ellátták, azaz a gyűjtött anyagra támaszkodva segítették, látták el tanácsokkal az – általában – helyi értelmiségi csoportvezetőket.⁴⁶

Az 1950-es évek, különös tekintettel a Szabolcs-Szatmár megyei monografikus gyűjtésnek a jellegzetességei a következőképpen foglalhatók össze. Egy meglehetősen feszült, társadalmi

³⁸ A kézíratos gyűjtési akták elemzéséhez lásd még: Eitler Ágnes kiváló tanulmányát, amely a szabolcs-szatmári kutatómunkához is szorosan kapcsolódik. Eitler, 2020. 21–40.

³⁹ BTK ZTI Akt. 507. Jelentés az 1955. III.28-IV.1. közti tyukodi gyűjtőútról; Jelentés tyukodi gyűjtésről: 1955. III. 26–30-ig; „Jelentés a végzett munkáról.

⁴⁰ BTK ZTI Akt. 507. Jelentés tyukodi gyűjtésről: 1955. III. 26–30-ig.

⁴¹ BTK ZTI Akt. 507. Jelentés tyukodi gyűjtésről: 1955. III. 26–30-ig.

⁴² Lásd például: BTK ZTI MGy. KH. 045. doboz „Jelentés Románia 1969/I. 3.

⁴³ BTK ZTI Akt. 507./26–31.

⁴⁴ A testbe ágyazott tudásról, vagy embodiement-ről lásd: Csordas, 2021. 113–146.

⁴⁵ BTK ZTI Akt. 507. Jelentés tyukodi gyűjtésről: 1955. III. 26–30-ig.

⁴⁶ Pl. BTK ZTI Akt. 355.



problémákkal terhelt időszakban zajlottak a kiszállások. A kutatóknak a falusi lakosság bizalmatlansága mellett a gyenge vidéki infrastruktúrával is meg kellett birkóznium, és a lehető legtöbbet kihozniuk a rendelkezésükre álló technikából és nyersanyagból. A fekete-fehér filmfelvételek a praktikusságra törekedtek, arra, hogy a motívumkutatás, mozdulatelemzés igényeit, valamint a kibontakozóban lévő színpadi néptánc elvárásait kiszolgálják.⁴⁷

Bár a technikai feltételek lassan javultak, a kutatók nagy mértékben támaszkodtak a kézi jegyzetek készítésére, a táncéletre és a táncokra vonatkozó adatok felvételére, interjúk készítésére. E mellett a jelentésekből kitűnik, hogy többször is részt vettek megfigyelőként organikus, a helyi táncos szokásokba beilleszkedő eseményeken,⁴⁸ illetve a gyűjtők maguk is tanultak a terepen táncokat. A helyi tánceseményekről hosszabb-rövidebb leírások a jelentésekbe is bekerülhettek. Egy csegöldi bálról a következőket olvashatjuk a BTK ZTI Akt. 509-es kéziratában: „Vasárnap este átmentünk [Jánkmajtisról] a szomszéd községbe Csegöldre, bálba. A bált a tanásház udvarán szabadban tartották. Még a fiatalok is jól és sokszor járták a csárdás régi formáját, az ugrózt. A bál alatt tájékozódunk a község legjobb táncosairól, akik jelenleg a bálon nem voltak.”⁴⁹ A bálokon való részvétel nemcsak a tánc megfigyelésére, hanem a terepfelmérésre, tájékozódásra is jó lehetőséget kínált a gyűjtők számára.

Az 1950-es évek folyamán az országhatáron belüli néptánckultúra feltérképezésére helyezte a kutatást a hangsúlyt. A cél nagyobb táji monográfiák készítése volt. Emellett pedig kisebb, egy-egy témát érintő tanulmányok is megjelentek.⁵⁰ Martin György 1965-ös – az 1950-es évek eredményeit is összefoglaló – beszámolójában a következőképpen jellemezte tudományos munkájukat: „E korszak [1958–1953] kutatómunkáját dokumentáló anyagközlő, leíró, összefoglaló és elemző munkák sora – melyek egy része később jelent meg vagy kéziratban maradt – már határozottan tanúskodik a magyar néptánckutatás színvonalának jelentős emelkedéséről.”⁵¹ Ugyanebben a tanulmányában a szerző kitért arra, hogy az egyes földrajzi területek milyen mértékben lettek vizsgálva. A „részletesen feltárt”, tehát „megfelelő mennyiségű, arányosan eloszló kutatópontokról származó jó minőségű anyaggal” rendelkező területek között alapvetően magyarországi régiókat sorolt fel: Felső-Tisza-vidék, Sárköz-Duna-mente; Somogy, Rábaköz, Galga-vidék, a tiszántúli és a magyarországi románság mellett a Magyarországra betelepült bukovinai székelyek adtak hírt nem az országhatáron belül élő magyarság táncairól.

A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus kutatás alapos feltárása nemcsak a tudománytörténet számára szolgálhat fontos adatokkal, hanem a szélesebben értelmezhető néptánckutatás számára is. A jelentős mennyiségű film- és hangfelvétel mellett legalább akkora forrásértékkel bírnak a kapcsolódó szöveges gyűjtések, amelyek a táncok saját környezetét rajzolják meg. A filmfelvételeket és a szöveges gyűjtéseket érdemes együtt elemzés alávetni.

Néptánccgyűjtés az 1960-as évek végén: Martin György 1969-es erdélyi kiküldetéséről

Az 1960-as évtized jelentős állomása a magyarországi néptánckutatásnak. Ebben az időszakban fontos technikai előrelépés történt, és a táncoktatás mögött álló intézményrendszer is megszilárdult. A gyűjtött archivált anyagok megfelelő kezelésbe kerültek és a terepmunka fókuszusa is változott a korábbi évtizedhez képest: az intenzív, szöveges adatok felvételére is nagy hangsúlyt fektető gyűjtések helyett a kutatás inkább a minél több helyszínen történő filmezést jelölte ki

⁴⁷ Martin, 1965. 252.

⁴⁸ Pl. BTK ZTI Akt. 706.

⁴⁹ BTK ZTI Akt. 509.

⁵⁰ Lásd: Martin, 1965. 252–253.

⁵¹ Martin, 1965. 252.



feladatul.⁵² Az 1950-es évek nehézségei után – 1958-ban a Népművelési Intézetet átszervezték, majd meg is szűnt, az ott dolgozó kutatók két kivétellel vidéki intézményekhez kerültek⁵³ –, az 1960-as évek, közepén, 1965-ben Martin György és a néptánc archívum az MTA Népzenekutató Csoportjához csatlakozott.⁵⁴

Az 1965 és 1975 között végzett kutatómunka tekinthető a néptáncutatás érett időszakának: „[a] már kifejezett tudományos célkitűzéssel folyó egy évtizedes munka eredményeinek összefoglalása azért időszerű, mert a néptáncutatás ebben az időszakban érte el mind a gyűjtés, mind az alapkutatások és módszertani elvek kimunkálása tekintetében azt érettségi fokot, amely már lehetővé teszi a magyar népi tánc kultúrára vonatkozó korszerű tudományos szintézis megalkotását” – írja Martin György 1977-ben megjelent beszámolójában.⁵⁵

Ugyanebben az összefoglalójában állapítja meg Martin a gyűjtési szemlélet megváltozását.⁵⁶ A terepmunka, bár nem állt le (sőt, ebben a periódusban sikerült Erdély területén is jól megszervezett gyűjtéseket végezni, például az 1969-es tanulmányút keretében), némileg visszaszorult, illetve más jelleget kezdett öltetni. 1967-től kezdődően, már egy szinkron hangosfilmet is rögzíteni tudó kamerával felszerelve, újból kiszálltak olyan helységekre, ahol korábban csak némafilm lett rögzítve. Az 1965-ös évben Martin György és Sárosi Bálint egy hosszabb, hivatalos kiküldetés keretében Etiópiában végzett terepmunkát,⁵⁷ ennek a gyűjtésnek a feldolgozása, valamint technikai okok miatt csúszott a Debie Sinmore kamera „felavatása”.⁵⁸

1965-ben, már nem a Népművészeti Intézetben tevékenykedő, hanem a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjába integrálódott néptáncutatás számára komoly előrelépés történt technikai szempontból. „[...] Kodály [Zoltán] nemzetközi tekintélyének köszönhetően az UNESCO-n keresztül sikerült a Népzenekutató Csoportnak egy francia gyártmányú Debie Sinmor típusú hangosfilmfelvevőhöz jutni. Ez magnószélcsíkos anyagra dolgozott saját magnetofonnal, és 1967 áprilisában elkészülhetett az első hangosfilm Ecséden [...]”.⁵⁹ Maga a gép korábban érkezett ugyan [...] 1965 tavaszán, de az Etiópiában gyűjtött anyag archiválása, rendezése, publikációra való előkészítése, valamint nyersanyagbeszerzési gondok miatt nem kerülhetett sor előbb az új kamera fölvatására.⁶⁰

„A Debie Sinmore-ral felszerelve megindult egy második gyűjtési hullám a hatvanas években, amely során igyekeztek legalább a reprezentatívnak tartott táncokat újra hangosfilmre is rögzíteni, amely eredményeként az 1965 és 1975 között rögzített, közel 61.000 méter (!) film kb. 37%-a, mintegy 23.000 méter lett hangos vagy hangosítható szalag.”⁶¹

A javuló technikai feltételek nemcsak a másodszori filmes gyűjtéseket, hanem egy extenzív, mélyfúrásra kevésbé koncentrált filmzéseket is eredményeztek, abból a célból, „[...] hogy minél több helyen, minél több tánc rögzítését elvégezhessük: a még élő legidősebb nemzedékek táncincsének gyors megmentését.”⁶² Ennek az anyagnak a nagy része már hangos, vagy hangosíthatóvá vált: „Az 1965 és 1975 között készült filmjeink több mint egyharmada – mintegy 23 000 méter – már hangos vagy hangosítható felvétel 120 település táncairól.”⁶³

⁵² Bővebben lásd: Martin, 1977. 166.

⁵³ Martin, 1965. 253. (14. lábjegyzet).

⁵⁴ Pálffy, 1997. 208.

⁵⁵ Martin, 1977. 165.

⁵⁶ „A néptáncgyűjtés módszerében jelentős változást hozott a technikai feltételek javulása, mely az eddiginél gyorsabb munkát tette lehetővé.” Martin, 1977. 166.

⁵⁷ Martin, 1966. 423–450., Sárosi, 1965. 23–26., Bolya, 2019.

⁵⁸ Pálffy, 1997. 208.

⁵⁹ MTA ZTI Ft. 597.

⁶⁰ Pálffy, 1997. 208.

⁶¹ Martin, 1977. 168., Pálffy, 1997. 208.

⁶² Martin, 1977. 166.

⁶³ Martin, 1977. 166.



Az 1960-as évektől kezdődően, ahogy a Kádár-diktatúra is enyhült, úgy az adatközlők hozzáállásában is változást észleltek a táncgyűjtők. „A néptáncgyűjtés munkája – társadalmi és technikai értelemben egyaránt – könnyebbé vált. [...] Korábban a gyűjtővel szembeni értetlen, tartózkodó, olykor ellenséges magatartást 1-2 évtized múltán már a megértés és bizalom váltotta fel. [...] A paraszttáncosok összegyűjtése ekkor már nem kívánt oly hosszadalmas, személyenkénti agitációt és olykor reménytelennek látszó fáradságos munkát, mint a korábbi másfél évtizedben.”⁶⁴ Magyarországon belül a közhangulat is javulóban volt, ami a gyűjtések lebonyolítását nagyban elősegítette. Martin György 1977-es, a hazai néptáncgyűjtések eredményeit ismertető cikkében külön kitért arra, hogy a technikai fejlődés mellett a falusi lakosság bizalmatlansága a gyűjtők és tevékenységük irányába is feloldódott.⁶⁵

A határok relatíve könnyebb átjárhatósága miatt pedig megnyílt a magyarországi kutatók számára az a lehetőség, hogy a szomszédos országok magyar (és nem magyar) lakosságának táncait is megismerhessék és filmre vehessék.⁶⁶

Martin György hivatalos úton először 1963-ban járt Romániában. E kiküldetés célja a terepmunka mellett a román táncutató szakemberekkel való kapcsolatfelvétel és az ő munkamódszereik, kutatásaik megismerése volt.⁶⁷ Martin e kiküldetése nem volt akkora volumenű, sem időtartamában (mindössze 3 hétig tartott), sem a gyűjtött anyag mennyiségében, mint a rákövetkező hivatalos útja, azonban feltételezhetjük, hogy a jól sikerült első együttműködés elősegítette egy nagyobb: több embert, felszerelést, nyersanyagot és adatközlőt megmozgató terepmunka megszervezését.⁶⁸

A terepmunka történelmi kontextusának keretét két (egykori) szocialista állam társadalmi lehetőségei, közigazgatása, kultúrpolitikája határozta meg: a gyűjtésnek terepet adó Román Szocialista Köztársaság és a vezető kutatót „delegáló” Magyar Népköztársaság. Mindkét állam, a Magyar Népköztársaság és a Román Szocialista Köztársaság belpolitikailag egy aránylag nyugalmas periódusát élte: a Kádár-rendszer már a konszolidáció útjára lépett, a Ceaușescu-rendszer még meglehetősen visszafogott hozzáállást képviselt a kisebbségekkel kapcsolatban.⁶⁹ Kutatásom szempontjából a legfontosabb az 1965–1989 közötti Ceaușescu-időszakon belül is az 1965–1974 közötti első periódusa. Az 1965–1974 közötti időszak, közvetlenül Nicolae Ceaușescu⁷⁰ főtitkárrá választását követően a kisebbségek bíztak abban, hogy a korábbi „klasszikus sztálinista időszakot”⁷¹ maguk mögött hagyhatják az új főtitkár vezetésével. Ceaușescu hatalomra kerülésével bizonyos liberalizációs tendenciák valóban jelentkeztek a kisebbségpolitikában is, amit a romániai magyarság bizakodva fogadott.⁷² A főtitkár célja ugyanis ekkor még a társadalommal való (részleges) kiegyezés volt, és ennek keretében a kisebbségek számára is tett gesztusokat, elsősorban a kultúra és az oktatás területén.⁷³ Ezt az enyhülést használhatta ki a magyarországi néptáncutatók egy hivatalos gyűjtőút lebonyolítására.

⁶⁴ Martin, 1977. 165–166.

⁶⁵ Martin, 1977. 165.

⁶⁶ Karácsony, 2009. 27.

⁶⁷ Első nagyobb erdélyi gyűjtés: 1961. Andrásfalvy, 1993. 45. Andrásfalvy Bertalan visszaemlékezéséből kiderül, hogy az 1963 előtti erdélyi gyűjtőutak magánúton, sőtében lebonyolított adatrögzítések voltak. E mellett elsősorban a Magyarországra átköltözött moldvai csángók és székely betelepülők táncairól készítettek felvételeket a táncutatók. Az erdélyi táncfilmek gyűjtésének kezdeti szakaszával kapcsolatban lásd: Karácsony, 2009. 22–30.

⁶⁸ BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés romániai tanulmányutamról 1963. XI.18–XII.9.-ig. 1–5.

⁶⁹ Novák, 2012. 152.

⁷⁰ A Román Kommunista Párt főtitkára 1965–1989 között.

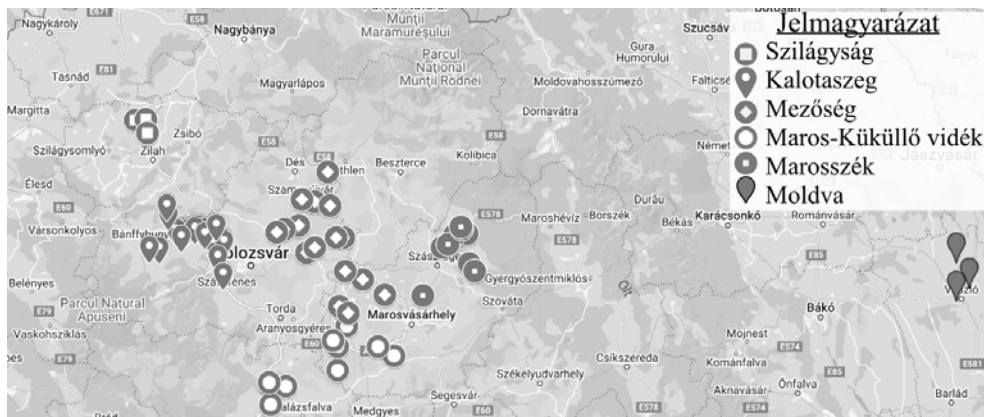
⁷¹ Szász, 1993. 179.

⁷² Vincze, 1998. 58.

⁷³ Novák, 2016. 40–41.



Az 1969-es gyűjtőút Martin György leghosszabb, egyhuzamban kiszállással eltöltött terepmunkája volt. 1969 első félévében több, mint negyven gyűjtési pontot érintett magyar és román munkatársaival közösen Moldova, Kalotaszeg, Mezőség, a Maros-Küküllő vidéke, Marosszék és a Szilágyság térségében, azaz Kolozs, Maros, Szilágy és Fehér megyékben. Ezt egészítette ki három Vaslui megyei község, amelyek a moldvai tánc kultúráról adnak hírt.⁷⁴



2. kép. Martin György gyűjtőpontjai 1969 januárja és júniusa között.
Készült a MyMaps, Google alkalmazás segítségével.

A BTK ZTI Filmtárában huszonnyolc leltári szám alatt vannak nyilvántartva a gyűjtőút során készített filmfelvételek, ebből huszonhét az Ft. 668–Ft. 694. közötti leltári számok alatt kapott helyet, a 28. pedig Martin György saját filmjei közül az egyik, az MGy 27/1–2-es jelzetű felvétel.

A filmek túlnyomó része 16 mm-es fekete-fehér keskenyfilmszalagra lett felvéve, amely a néptáncfilmzés alapvető formátumának tekinthető. Ehhez a nyersanyaghoz, valamint a hozzá tartozó felszereléshez lehetett általában a legkönnyebben és a legolcsóbban hozzájutni, a nitrocellulózból készült biztonsági film használata pedig biztonságos volt minden körülmény között.⁷⁵ Ezek legnagyobb része néma, kisebb része pedig hangos vagy hangosítható.⁷⁶ A gyűjtési anyagban található filmek közül két felvétel készült színes szalagra. Csak az MGy 2–1/27 jelzetű film készült 8 mm-es formátumban: egy 16 mm-es szalag két oldalára vettek fel táncokat, ezzel is nyersanyagot spórolva.

A kutatás céljait egyértelműen kijelöli a „Javaslat a román–magyar táncfolklorisztikai együttműködésre” kezdetű előterjesztés, amely piszkozat formájában került elő Martin György kéziratos hagyatékából. Ebben olvasható, hogy kifejezetten a magyarok, románok és cigányok által vegyesen lakott területekre irányuló gyűjtést tervezett a két tudományos akadémia, ugyanis az 1960-as és '70-es évek fordulóján „[m]integy négy százezer magyar él[t] Erdély vegyes lakosságú területein ún. interetnikus diaszpórában [...]”⁷⁷

⁷⁴ BTK ZTI MGy. KH. 014/2.1.7 (1969-es romániai gyűjtés papírjai) Javaslat... 1. Érdemes megjegyezni, hogy ebben a dokumentumban Martin magyarországi megyék (Hajdú-Bihar, Békés, Csongrád) és kutatópontok kiválasztásáról is szót ejt, azt feltételezve, hogy ez a kutatási projekt kölcsönösen valósult volna meg mindkét ország területét érintve. A kutatás egy lehetséges folytatása lenne azt felmérni, hogy megvalósult-e ez az elképzelés, és ha igen, akkor milyen módon és eredménnyel. A tékép első, eredeti megjelenése: Keresztény, 2023. 199.

⁷⁵ Keresztény, 2021. 16.

⁷⁶ A 21. században a digitális technika segítségével azoknak a filmeknek a hangosítása sem lehetetlen feladat, amelyek néma filmszalagra készültek, párhuzamos magnetofonos gyűjtéssel kiegészítve. Galát, 2021. 12–13.

⁷⁷ Diószegi- R. Süle, 1990. 57.



A vegyes lakosságú területekre való fókuszálás, illetve az a tény, hogy nemcsak magyar táncanyag gyűjtését és vizsgálatát tűzte ki célul, Martin meglátása szerint elősegítette a hivatalos szervekkel (és feltehetően a román tudományos élet résztvevőivel is) a jó munkakapcsolatot.⁷⁸

Tanulságos lehet egy folklórisztikai terepmunka történetének vizsgálatakor az utazáshoz, előkészületekhez kapcsolódó iratok vizsgálata is.

Martin hagyatékából előkerült például a biharkeresztesi vámhivatal által kiállított, magyar nyelvű nyugta, amely részletesen felsorolja a Martin által Romániába kivitt technikai felszerelést:

- 1 db UHER magnó,
- 1 db Admira E[lectric] 16 filmfelvevő,
- 1 db KODAK 16 filmfelvevő,
- 1 db YASHICA fényképezőgép,

valamint

- 20 tekercs fotófilm,
- 50 tekercs 16 mm-es mozifilm (1500 m) (sic!),
- 20 tekercs magnetofonszalag,
- 30 db góliátelem

kivitelére kapott engedélyt, összesen 15.000 Ft értékben; a kiutazás és így a felszerelés kivitelének módjaként pedig „vasúti személyforgalom” van feltüntetve az iraton.⁷⁹

Szintén a hivatalos iratok közül került elő egy Martin által készített pénzügyi elszámolás, amelyből könnyen ki lehet számítani, hogy milyen anyagi vonzata volt egy ilyen volumenű gyűjtés megszervezésének és lebonyolításának. Nehezebb azonban azt megállapítani, hogy mai értékben ez mekkora összeget képvisel, és akár a magyar, akár a román átlagkeresettel összevetni azt az összeget, amellyel Martinnak gazdálkodnia kellett. A magyar Központi Statisztikai Hivatal természetesen a magyar átlagkeresetre vonatkozó adatokat adja közre, azt kideríteni, hogy 1969-ben hogyan váltották forintról a lei-t, szintén nehézségekbe ütközik. Ugyanakkor egy, szintén a hagyatékából előkerült levél tanúskodik arról, hogy Martin útja első felében nehezebben jött ki a rendelkezésére bocsájtott napidíjból, ugyanis olyan pluszkiadásai voltak a saját megélhetésének fedezésén kívül, amelyekkel a Tudományos Akadémiánál nem számoltak: „E megtakarítások tették lehetővé, hogy a munkámhoz szükséges jelentős kiadásokat fedezhettem (utazások, csomagszállítások, telefonok, s a film és magnetofonfelvételek lebonyolításához szükséges zenészköltségek, nemegyszer adatközlői munkadíjának megtérítése a mulasztott munkáért). Baráti kapcsolatok és ismerősök nélkül azonban a tulajdonképpeni fő munkára, a költséges helyszíni gyűjtések fedezésére nem sok pénzem maradt volna.”⁸⁰

Szintén érdekes és a legfiatalabb magyarországi kutatógeneráció tagjainak talán meglepőek azok az iratok, amelyek Martin szabad mozgását biztosították bizonyos megyékben, Románia területén. Ezeket a dokumentumokat a Román Tudományos Akadémia Néprajzi és Folklór Intézete, egészen pontosan az intézet igazgatója, Mihai Pop állította ki Martin részére, a hatóságok számára. Magyarországi, tehát külföldi kutatóként csak így mozoghatott Erdélyben Martin, és feltehetően, ha a hatóságok igazoltatták, ezeket is fel kellett mutatnia.⁸¹

⁷⁸ BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés – Románia 1969/I. 3.

⁷⁹ BTK ZTI MGy. KH. 014. 2.1.7. 1969-es romániai út papírjai. Vámirat 1–5.

⁸⁰ BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés Románia 1969/I. 3.

⁸¹ BTK ZTI MGy. KH. 014/2.1.7. 1969-es romániai út papírjai. Nr. 668.



ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
 INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
 Nr. 668

Bucureşti 4 martie 1969
 Str. Nikos Beloiannis nr. 25
 Telef. : 15.59.00 – 13.16.44

Tovarăşul MARTIN GYORGY, cercetător la Institutul de etnomuzicologie din BUDAPESTA, a sosit în țară pentru o practică de gase luni, în cadrul acordului dintre Academia Ungară și Academia Română. În programul de lucru, aprobat de forurile superioare are prevăzută o deplasare în județele Alba, Mureş, Sălaj, Cluj și Bistrița.

Deplasările sale se vor efectua în cadrul cercetărilor de teren întreprinse de către Secția de etnografie și folclor din Cluj a Centrului de cercetări al Academiei.

DISIRECTOR,
 Prof. Dr. Mihai Pop

3. kép. Martin György nevére szóló igazolás a Román Tudományos Akadémia Néprajzi és Folklor Intézetének részéről. Fordítása: „Martin György elvtárs, a budapesti Népzenei Intézet kutatója, az országba érkezik egy hathónapos munkára a Magyar Akadémia és a Román Akadémia közötti megállapodás keretében. A munkaprogramban, a felső fórumok által jóváhagyva Fehér, Maros, Szilágy, Kolozs és Beszterce megyékben történő utazást irányoznak elő. Utazásai az Akadémiai Kutatóközpont Kolozsvári Néprajzi és Folklor Osztályán végzett terepkutatás keretében történnek.” (Saját fordítás)

A gyűjtőút alatt készített táncfelvételek két nagy csoportra bonthatók alapvető tulajdonságaik alapján: a nagyközönség számára is vetíthető, reprezentatívnak minősülő felvételekre, és a tánclejegyzésre kifejezetten alkalmas, strukturális-formai elemzéseknek alávethető táncfolyamatokat tartalmazó filmekre. A két csoportba tartozó felvételek mind technikai jellemzőikben, mind felvett tartalmukban eltérnek egymástól, így véleményem szerint felhasználhatóságukat is különbözőképpen értékelni.

A Martin György által is reprezentatívnak minősített filmek alatt elsősorban azok a fekete-fehér, vagy színes hangosfilmek értendők, amelyek Sztanó Pál közreműködésével készültek 1969 májusának vége és júniusának eleje között.⁸²

A reprezentatív filmek nemcsak technikai paramétereikben számítanak „mutatósnak”. A felvétel helyszíne minden esetben maga is esztétikus: pl. a magyarlapádi hangos felvételek a falu melletti réten készültek, a háttérben a jellegzetes lapádi házak mögött festői hegyek láthatók;⁸³ a széki hangosfilm a település templomáról készült képekkel indul, és a felvétel helyszíne is a templomdomb volt;⁸⁴ a türei képsorok pedig a település községházának udvarán készültek, az

⁸² BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés romániai út 1969. I. 1.

⁸³ BTK ZTI Ft. 681.24a. Pontozó; Magyarlapád – <https://www.youtube.com/watch?v=-Ufvimt9pYg> (legutolsó megtekintés: 2023. 04. 10.); BTK ZTI Fjk. 681. Magyarlapád.

⁸⁴ BTK ZTI Ft. 671.29–31-től. Csárdás, porka, hétlépés; Szék – <https://www.youtube.com/watch?v=7rUDLJF5Mwo&t=1s> (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.). A publikált filmrészleten csak egy kis része látható a templomtoronyról készült



egykori Bánffy-kúria épülete előtt.⁸⁵ A felvételek gyakran kezdődnek a helyszín pásztázásával, és gyakran csak akkor kezdett el az operatőr ráközelíteni a táncosokra, amikor már elkezdődött a tánc. A filmek reprezentatív voltát erősíti, hogy a táncosok maguk is jellemzően (bár nem kizárólag) a legszebb, hagyományosnak tartott viseletükben szerepelnek a felvételeken.

A hangos kamerával készített felvételek jellemzője továbbá, hogy az operatőr viszonylag sokszor pásztázta a táncfelvétel helyszínét, kevésbé törekedett arra, hogy (kis)totálban, fix pontból rögzítse a táncfolyamatokat. Általánosan megfigyelhető jelenség a hangosfilmekben, hogy a kamera hol ráközelített, hol távolabbról vette fel az eseményeket. Időnként arcokra, időnként lábakra nagyítottak, de arra is akad példa, hogy akkor vett fel közeli képeket a helyszínen nézelődőkről, amikor az előtérben táncolnak. Erre a legkirívóbb eset talán a már említett, Ft. 682.9a–c jelzetű táncfolyamaton található. Az egyik román párostánc-tétel, az *invirtita* közepén a kamera annyira ráközelít a felvétel háttérül szolgáló csűr mellett kuporgó idős asszonyra, hogy a táncosok közül senki sem látszódik, így feltehetően egy esetleges lejegyzést (vagy, ha gyakorlati szempontokat veszünk, a tánc megtanulását) is problémássá tehet a tény, hogy több másodpercnyi táncfolyamat nem látszódik.⁸⁶

A hangosfilmekre jellemzőek továbbá a tömegjelenetek, azaz olyan felvételek, amikor egyszerre két vagy három párnál többen táncolnak, akár 20–30 résztvevőt is megmozgatva. Általában a néptáncokutatók igyekeztek elkerülni az ilyen jellegű képsorokat, mert ezekből „a táncot legfeljebb érzeni, sejteni lehet, de látni és lejegyezni alig.”⁸⁷ Strukturális-formai elemzéseknek valóban nehézkes lenne alávetni ezeket a tömegjeleneteket, azonban például egy-egy táncos esemény térhasználatának megfigyelésére valamelyest alkalmasak lehetnek, ha szem előtt tartjuk, hogy azok a táncalkalmak is a szabad ég alatt lettek felvéve, amelyek egy adott méretekkel rendelkező, zárt térben kerültek volna megrendezésre.

A gyűjtőút során készített némafilmek – néhány rövidebb filmrészlettől eltekintve – pontosan megfelelték a Martin által a néptáncfilmek felé támasztott elvárásoknak, akárcsak az 1950-es évek felvételeinek túlnyomó többsége: a táncosokról lehetőség szerint egész alakos felvétel készült, részletfelvételek nélkül; a filmezés helyszíne általában parasztudvar, iskolaudvar, vagy hasonlóan félig-meddig elzárt, de jellemzően szabadtéri hely volt. Ez alól vannak természetesen kivételek, mint például a BTK ZTI Ft. 673.17–30. közötti snittek: az ördögösfüzesi cigányok az utcán táncolnak. Szintén ritka esetnek számítanak a beltéri felvételek, ugyanis a korabeli technikai feltételek nem tették lehetővé a rossz megvilágításban való filmezést, reflektor használatára pedig nem volt lehetőségük a gyűjtőknek. Néhány beltéri, vagy beltérinek számító felvétel azonban is így készült az 1969-es kiküldetés során.⁸⁸ Ez természetesen nem véletlen, ugyanis míg a hangos kamerát Sztanó Pál kezelte (hiszen ezért is csatlakozott Martinhoz tavasszal), addig a némafilmek operatőreként minden esetben Martin György van feltüntetve a filmleíró-jegyzőkönyvekben.

Fontos arra rámutatni, hogy Martin szemlélete a „tudományos vizsgálat” alatt ő elsősorban a strukturális-formai, motívikai elemzésre használható felvételeket értette. Azonban a Martin utáni kutatógeneráció véleménye szerint nem elégséges csak a pusztán táncolás rögzítésére fókuszálni, hiszen az soha nem „légüres” térben létezik.⁸⁹ A táncosok térhasználatát az egyes tánc típusokban, a táncosok egymás közötti és a zenészekkel való kommunikációja, a táncosokhoz kapcsolódó

képsoroknak. BTK ZTI Fjk. 671. Szék.

⁸⁵ BTK ZTI Ft. 690.29a-tól. *Legényes; Türe* – https://www.youtube.com/watch?v=5-EkQC9_1R8&t=3s (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.); BTK ZTI Fjk. 690.I-II. *Türe*.

⁸⁶ BTK ZTI Ft. 682.9a–c *Román párostáncok: țiganeasca, invirtita, țiganește iute; Bonchida 00:04:49–00:05:02* – https://www.youtube.com/watch?v=GBai7-y_gJc&t=20s (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.); Székely 2019: 492.

⁸⁷ Martin-Pesovár, 1998. 592.

⁸⁸ Pl. BTK ZTI Ft. 679.5–12 (*Marossárpatak*), BTK ZTI Ft. 684. (*Magyaró, Fickó[pataka]*).

⁸⁹ Lásd pl. Varga, 2013.



többlettudás, annak a lokális társadalomnak az ismerete, amely életben tartja a táncokat és táncos szokásokat, ismerete és rögzítése ugyanolyan értékes, mint maga a táncanyag.⁹⁰ Ezt a szóban forgó táncfilmekről elvárni természetesen nem lehet, ugyanakkor mégis rögzítésre kerültek olyan jelenetek, melyek használhatók modern táncantropológiai, etnokoreológiai elemzések során.

Összegzés

Az 1950-es és az 1960-as évek néptáncgyűjtései közötti különbségek a fentiek tükrében jól megragadhatóak.

Az egyik alapvető változás a politikai-társadalmi kontextusban ragadható meg. A bel- és külpolitikai változások kedvezően alakították, részben meg is könnyítették a néptáncok gyűjtését. A magyarországi légréteg változásával párhuzamosan az országhatárok jobban átjárhatóvá váltak, a hivatalos együttműködések egy ideig könnyebben megszervezhetővé váltak.

Ennél is fontosabb, a kutatási célokra radikálisabban ható változást a technikai lehetőségek időről-időre történő bővülése jelentette. Az 1950-es évek közepén váltotta le a rugós kamerát az akkumulátoros, és egyre hosszabb felvételek készülhettek, egyenletesebb minőségben. Ezáltal hosszabb táncfolyamatokat is filmre tudtak venni a gyűjtők, amelyek során a tánc jobban ki tudott bontakozni.

Hasonlóan nagy előre lépésnek tekinthető az egy évtizeddel később a kutatás rendelkezésére bocsájtott kamera, amely szinkronban tudta a hangot rögzíteni a képpel. A „hangoskamera” megjelenése több, egymással szorosan összefüggő változást indukált: a kutatópontok kiszélesítésére; a korábban már felvett, reprezentatívnek tekintett táncok és táncosok újrafelvételére törekedő tánc kutatás elhagyta a „korábbi, sok időit igénylő – a funkcionális adatokat is részletesen rögzítő – intenzív gyűjtések”-et.⁹¹

A 20. századi magyar néptánc kutatás eredményeinek felhasználása, bevonása az újabb vizsgálatokba nem lehetetlen feladat, sőt, igen kívánatos lenne. Fontos ugyanakkor ezt a kontextus és az eredeti célkitűzések ismeretében tenni, és ezek fényében értelmezni a rendelkezésünkre álló adatokat.

Tanulmányom nem törekedhetett sem az egyes gyűjtések teljes kontextusának, elméleti hátterének bemutatására, sem a gyűjtések részletes ismertetésére, terjedelmi okok miatt. Célom egy kibontakozó, hosszabb távú kutatás első gondolatainak, részeredményeinek felvillantása volt.

Irodalomjegyzék

- Albert, Zsuzsa; Szókényé Károlyi, Annamária (2011. szerk.): *A Martin-legenda. Beszélgetések Martin György életéről és munkásságáról*. (A folkMAGazin VII. különszáma).
- Andrásfalvy, Bertalan (1993): „Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire”. In: Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet. 41–48.
- Balassa, Iván (1989): „A Magyar Néprajzi Társaság száz éve”. In: *Ethnographia*. (1. sz.), 1–23.
- Bihari, Mihály (2005): *Magyar politika, 1944–2004. Politika és hatalmi viszonyok*. Budapest: Osiris Kiadó. (Osiris Tankönyvek)
- Csordas, Thomas J. (2021): „Embodiement mint antropológiai paradigma”. In: *Replika*. (121–122. sz.), 113–146.

⁹⁰ Varga, 2007. 83–99.; Varga, 2011. 201–213.; Varga, 2013.; Varga, 2015. 87–100.

⁹¹ Martin, 1977. 166.



- Deáky, Zita (2016): „Maglódi néphagyományok gyűjtése 1951–1952-ben“. In: *Deáky, Zita; Koltay, Erika (szerk.): Maglódi hagyományok*. Maglód: MagHáz Centrum Nonprofit Kft. 5–19. (Maglódi Füzetek 2–3.)
- Diószegi, László; R. Süle, Andrea (1990., szerk.): *Hetven év: a romániai magyarság története 1919–1989*. Budapest: Magyarágkutató Intézet. (A Magyarágkutatás könyvtára 5.)
- Dóka, Krisztina (2014): „A 19. századi társastáncok a magyar paraszti tánc kultúrában“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 49–66.
- Dóka, Krisztina (2015): „A 20. század elejének társastáncjai a magyar paraszti tánc kultúrában“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (2. sz.), 69–79.
- Eitler, Ágnes (2020): „A néptáncgyűjtők és a bokortanyák népe a Népművészeti Intézet cédula- és kéziratanyagában“. In: *Pál-Kovács, Dóra; Szőnyi, Vivien (szerk.): A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*. Budapest: L'Harmattan. 21–40.
- Felföldi, László (2001): „About Folkdance Research in Hungary“. In: *Hoppál, Mihály; Csonka-Takács, Eszter (szerk.): Ethnology in Hungary. Institutional background*. Budapest: European Folklore Institute. 77–83.
- Fügedi, János; Quigley, Colin; Szőnyi, Vivien; Varga, Sándor (2020, szerk.): *Foundations of Hungarian Ethnochoreology. Selected Papers of György Martin*. Budapest: Research Centre for the Humanities Institute for Musicology.
- Fügedi, János; Szélpál-Bajtai, Éva (2015, szerk.): *Maác*. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet.
- Galát, Péter (2021): „Némafilmek utóhangosítása: az ELKH BTK Zenetudományi Intézet 8 és 16 mm-es filmjeinek hangosítási lehetőségei“. In: *folkMAGazin*. (5. sz.), 12–13.
- K. Kovács, László (1956): „Ethnographische Filmaufnahmen in Ungarn /Néprajzi filmezések Magyarországon/“. In: *Néprajzi Értesítő*. (XXXVIII. sz.), 314–326.
- Karácsony, Zoltán (2009): „Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig“. In: *Művelődés*. (11. sz.), 22–30.
- Keresztény, Csenge (2021): *A magyar néptáncfilmzés és néptánc kutatás története a XX. században*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Néprajz Intézet. (alapszakos szakdolgozat).
- Keresztény, Csenge (2022): „Az első magyar néptáncfilmek (1926–1947)“. In: *Béla, Bálint; Vass, Viktória; Vass, Zóra (szerk.): Móra Akadémia Szakkollégiumi Tanulmánykötete*. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Móra Ferenc Szakkollégiuma. 167–181. (Szakkollégiumi Füzetek 10.)
- Keresztény, Csenge (2023): „Egy 20. századi néptáncgyűjtés forrásai“. In: *Fuchs, Livia; Fügedi, János; Péter, Petra (szerk.): Tánc tudományi Tanulmányok 2022–2023*. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem; Magyar Tánc tudományi Társaság. 196–228.
- Koltay, Erika (2016): „Jakab Ilona „tudományos segéderő” munkássága“. In: *Deáky, Zita; Koltay, Erika (szerk.): Maglódi hagyományok*. Maglód: MagHáz Centrum Nonprofit Kft. 20–29. (Maglódi Füzetek 2–3.)
- Kósa, László (1992): „Táj- és Népkutató Központ“. In: *Ortutay, Gyula (főszerk.): Magyar Néprajzi Lexikon. V. 2*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 146–147.
- Könczei, Csilla (2015): „A '60-as-'80-as évek magyar néptánc kutatásának képe a cigány kultúráról. Beszéd módok és osztályozási rendszerek“. In: *Jakab T., Zsolt; Kínda, István (szerk.): Aranykapu. Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság; Szabadtéri Néprajzi Múzeum; Székely Nemzeti Múzeum. 829–829.
- Könczei, Csilla (2020): „Létezett-e valaha strukturalizmus a tánc kutatásban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében“. In: *Ethnographia*. (2. sz.), 254–269.



- Maác, László (2006): „A magyar tánckutatás múltja és jelene“. In: *Felföldi, László; Karácsony, Zoltán (szerk.): Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II./A*. Budapest: Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet. 69–78.
- Martin, György (1965): „Beszámoló a Népművészeti - és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről“. In: *Ethnographia*. (2. sz.), 251–259.
- Martin, György (1966): „Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai“. In: *Ethnographia*. (3. sz.), 423–450.
- Martin, György (1977): „A magyar néptánckutatás egy évtizede“. In: *Ethnographia*. (1. sz.), 165–183.
- Martin, György (1990): „A magyar néptánc kutatása“. In: *Hoppál, Mihály (szerk.): Magyar Néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 187–189.
- Martin, György (2002): *A botoló tánc zenéje*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet; Hagyományok Háza.
- Martin, György; Pesovár, Ernő (1958): „A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai“. In: *Ethnographia*. (3. sz.), 424–436.
- Martin, György; Pesovár, Ernő (1998): „Tánc“. In: *Voigt Vilmos (szerk.): A magyar folklór*. Budapest: Osiris Kiadó. 540–602.
- Morvay, Péter (1949): „A népi tánc-kutatás két esztendeje“. In: *Ethnographia*. (1–4. szám), 387–393.
- Morvay, Péter; Pesovár, Ernő (1954, szerk.): *Somogyi táncok*. Budapest: Művelt Nép Kiadó.
- Novák, Csaba Zoltán (2012): „Barátságára ítélve. Kádár János és Nicolae Ceaușescu“. In: *Földes, György; Mitrovits, Miklós (szerk.): Kádár János és a 20. századi magyar történelem. Tanulmányok*. Budapest: Napvilág Kiadó. 147–167. (Politikatörténeti füzetek 33.)
- Novák, Csaba Zoltán (2016): „A Ceaușescu-korszak magyarságpolitikája 1965–1989“. In: *Pro Minoritate*. (tavasz), 39–60.
- Paládi-Kovács, Attila (2011): „A magyar etnográfia tudománytörténete“. In: *Paládi-Kovács, Attila (főszerk.): Magyar Néprajz I. Táj, nép, történelem*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 39–125.
- Pálfy, Gyula (1997): „Az MTA Zenetudományi Intézet filmtárának rövid története és a hosszútávú megőrzés problémái“. In: *Néprajzi Értesítő*. (LXXIX. sz.), 207–211.
- Pesovár, Ernő (1970): „A magyar tánckutatás 25 éve“. In: *Dienes, Gedeon; Maác, László (szerk.): Tánc tudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 79–88.
- Pesovár, Ferenc (1955a): *Tyukodi táncok*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar. (Szakdolgozat)
- Pesovár, Ferenc (1955b): „Szuromi Péter. Egy kiváló paraszttáncosról“. In: *Táncművészet*. (8. sz.), 366–368.
- Pesovár, Ferenc (1960): „Táncmesterek a szatmári falvakban“. In: *Dienes, Gedeon; Morvay, Péter (szerk.): Tánc tudományi Tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 309–332.
- Pesovár, Ferenc (1983): „Tánckutatás és néptánc“. In: *Kaposi, Edit; Pesovár, Ernő (szerk.): Magyar táncművészet*. Budapest: Corvina Kiadó. 27–52.
- Sárosi, Bálint (1965): „Népzene gyűjtő úton Etiópiában“. In: *Muzsika*. (10. sz.), 23–26.
- Székely, Anna (2019): „A visszacsatoló interjú módszere a tánckutatásban“. In: *Ethnographia*. (3. sz.), 486–497.
- Szász, Zoltán (1993): *A románok története*. Budapest: Bereményi Könyvkiadó.



- Varga, Sándor (2007): „Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen“. In: *Barna, Gábor; Csonka-Takács, Eszter; Varga Sándor (szerk.): Tánc hagyomány: átadás és átvétel./Dance: tradition and transmission. Tanulmányok Felföldi László tiszteletére.* Szeged: Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 83–99.
- Varga, Sándor (2011): „A tánc tanulás és annak társadalmi háttere egy mezőségi faluban“. In: *Vargyas, Gábor (szerk.): Párbeszéd a hagyománnyal. A néprajzi kutatás múltja és jelene.* Budapest: L'Harmattan – PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék. 201–213. (Studia Ethnologica Hungarica XIII.)
- Varga, Sándor (2015): Térhasználat a mezőségi táncos házban. In: *Bereczki, Ibolya; Cseri, Miklós; Sári, Zsolt (szerk.): Ház és ember.* Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum. 87–100. (A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve XXVII.)
- Varga, Zsuzsanna (2006): A falusi társadalom feszültségócai az 1950-es évek közepén“. In: *Múltunk.* (4. sz.), 223–239.
- Vincze Gábor (1998): „Nemzeti kisebbségtől a »magyar nemzetiségű románok«-ig. Negyvenöt év romániai magyarságpolitikájának vázlata“. In: *Limes.* (4. sz.), 43–81.

Levéltári források

- BTK ZTI Akt. 355. Jelentés az 1954 január 20–31-ig tartó gyűjtésről. Csengerújfalú, Nagydobos, Panyola, Szamosszeg, Szatmárökörítő, Tyukod; 1954., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Akt. 507. Akt. 507. Tyukod; 1955., BTK Zenetudományi Intézet
- BTK ZTI Akt. 507. Akt. 507./26–31. Tánc tanulás. Tyukod; 1955., BTK Zenetudományi Intézet
- BTK ZTI Akt. 509. Jelentés a Jánkmajtison végzett felderítő gyűjtésről. Jánkmajtis, Darnó[zseli], Zsarolyán; 1954–1955., BTK Zenetudományi Intézet
- BTK ZTI Akt. 583c. Jelentés a Nyíregyháza környéki bokortanyákon 1956 március 19-28-ig végzett táncfelderítő gyűjtésről. Nyíregyháza – Óbedőbokor; 1956., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Akt. 706. Jelentés a végzett munkáról. Győrtelek, Rétközberencs, Szatmárökörítő; 1955., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Fjk. 671. Szék; 1969., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Fjk. 681. Magyarlapád; 1969., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Fjk. 690.I-II. Türe; 1969., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Ft. 597. Ecséd; 1967., BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI Ft. 671.29–31-től. Csárdás, porka, hétlépés; Szék –, BTK Zenetudományi Intézet <https://www.youtube.com/watch?v=7rUDLJF5Mwo&t=1s> (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.)
- BTK ZTI Ft. 679.5–12 Sebes csárdás, korcsos, cigánycsárdás; verbunk; korcsos; Marossárpatak, BTK Zenetudományi Intézet – <https://neptanctudastar.abtk.hu/hu/dances?ItemId=%22ft.679%22> (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.)
- BTK ZTI Ft. 681.24a. Pontozó, Magyarlapád, BTK Zenetudományi Intézet – <https://www.youtube.com/watch?v=Ufvimt9pYg> (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.)
- BTK ZTI Ft. 682.9a–c Román párostáncok: țiganeasca, invîrtita, țiganește iute; Bonchida, BTK Zenetudományi Intézet, 00:04:49–00:05:02 – https://www.youtube.com/watch?v=GBai7-y_gJc&t=20s (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.)
- BTK ZTI Ft. 684. Magyaró, Fickő[pataka]; 1969., BTK Zenetudományi Intézet.



- BTK ZTI Ft. 690.29a-tól. Legényes; Türe, BTK Zenetudományi Intézet – https://www.youtube.com/watch?v=5-EkQC9_1R8&t=3s (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.)
- BTK ZTI MGy. KH. Martin György Kézírtos hagyatéka BTK Zenetudományi Intézet.
- BTK ZTI MGy. KH. 014./2.1.7. 1969-es romániai út papírrjai. Vámirat.
- BTK ZTI MGy. KH. 014/2.1.7. (1969-es romániai gyűjtés papírrjai) Javaslat...
- BTK ZTI MGy. KH. 014/2.1.7. 1969-es romániai út papírrjai. Nr. 668.
- BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés Románia 1969/I.
- BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés – Románia 1969/I.
- BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés romániai tanulmányutamról 1963. XI.18–XII.9.-ig.
- BTK ZTI MGy. KH. 045. Jelentés romániai út 1969. I.

Elektronikus források

- Bolya, Mátyás (2019): *A kinyitott időkapuzula. Etióp folklór 1965-ből. Kutatástörténet és digitális gyűjtésrekonstrukció magyar kutatók nyomán.* Zenetudományi Intézet – Ethiofolk, <https://www.ethiofolk.com/hu/publications> (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 05.)
- Varga, Sándor (2013): *Néptáncgyűjtések adatolása és értelmezése. Visai (mezőségi) példák alapján.* Folkszemle – Folkrádió. <https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/41/neptancgyujtesek-adatolasa-es-ertelmezese> (legutolsó megtekintés: 2024. 02. 06.)



Tóvay Nagy Péter

Imre Zoltán első szegedi koreográfusi korszaka (1965–1968) a korabeli kritikák tükrében

Jóllehet az alább közölt források önmagukért beszélnek, ennek ellenére azonban talán nem haszontalan némi összegzést adni előzetesen róluk. Jelen írás nem kíván tánc történeti áttekintés lenni: mindössze a források történelmi rendszerezésére és azok tartalmának összefoglalására vállalkozik.¹

Imre Zoltán első szegedi koreográfusi korszakának nyitó koreográfiái az 1966-ban született *Metamorfózis* és a *IV. Brandenburgi verseny* voltak. Ez a két alkotás hozta meg az országos ismertséget a koreográfus számára.² Mindkét mű szokatlannak, váratlannak, meglepőnek hatott³ és az ifjú alkotó eredetiségének, tehetségének bizonyítékát látták a művekben.⁴ A két koreográfia közül a korszak a *Metamorfózist* tartotta művészileg kiérleltebbnek, értékesebbnek.⁵

A *Metamorfózis* világát leginkább Eck Imre látásmódjával rokonították: a pécsi koreográfus erős hatását vélték felfedezni a műben.⁶ Szinte egyöntetű volt a vélemény Imre Zoltán kivételes muzikalitásával kapcsolatban: az első magyarországi dodekafón zenemű („szenvedélyesen vívódó és szaggatottan ziháló muzsika”),⁷ rendkívül komplikált szvitje nehezen táncolható, ennek ellenére a koreográfus szimultán dolgozott több csoporttal és az akrobatikát és a mozdulatművészetet is felhasználó eszközökkel juttatta kifejezésre szimbolikus mondanivalóját.⁸ Ezzel szemben a produkció jelmezei – amelyeket maga a koreográfus tervezett – nem nyerték el az ítéletalkotók tetszését: a viszonylag alacsony táncosnőkön nem mutattak előnyösen a jelmezek;⁹ ezzel szemben ugyanakkor a díszletek felettébb jól sikerültek, kifejezőek voltak. A balett cselekménye szintén kedvező fogadtatásban részesült.

A *IV. Brandenburgi versenyre* írt cselekmény nélküli – vagy millossi terminológiával élve: koncertáns – balettet is alapvetően jó munkának ítélték meg a kortárs bírálók. A táncmű ötletes

¹ A forrásokkal kapcsolatban érdekes lehetne még egy befogadásesztétikai elemzés elkészítése is, sajnos azonban a táncművek esetében a recepcióesztétikai megközelítés csak egy-egy kivételes műnél, alkotói korszak esetében alkalmazható, hiszen a koreográfiák többsége csak egy bemutatót ért meg és jobbra akkor születtek meg róluk a kritikák is. A koreográfiai alkotások java része általában évtizedek múlva, egy másik befogadói milióban már nem kerül bemutatásra így kritikák sem látnak napvilágot a művekről, tehát a különböző korszakok eltérő recepcióját nem lehet bemutatni, elemezni. A fotók gondos kiválogatásában nyújtott segítségért Halász Tamásnak és Varga Andreának (OSZMI, Táncarchívum) tartozom köszönettel.

² Matkó, 1966.

³ Matkó, 1966., Nádasi, 1966.

⁴ „nem dolgozott tapasztalt koreográfus keze alatt, külföldön sem járt, sőt még Pestre is csak ritkán jutott el.” Nádasi, 1966.

⁵ Nádasi, 1966., Matkó, 1966., Neumann, 1977. Az értékítélet helyesnek bizonyult, hiszen a *Metamorfózis* átalakításából született meg a későbbi (1968) *Metamorfózis* kétszemélyes balettdráma, amellyel Imre előkelő helyezést ért el a Kölni Koreográfus Versenyen.

⁶ Fábíán, 1966., Körtvélyes, 1966., Ökrös, 1966.

⁷ Körtvélyes, 1966.

⁸ Nádasi, 1966., Varga, 1966., Sulyok, 1992., Neumann, 1977.

⁹ Körtvélyes, 1966., Nádasi, 1966.



vonavezetését kiemelték ugyan, azonban az előző alkotáshoz képest több hiányosságot róttak fel neki. A kritikusok elsősorban azt hiányolták, hogy a mű nem elég következetes, átgondolt és a sok koreográfusi ötlet miatt túlszűfoltnak hat.¹⁰ A bírálatok egyik vonulata azt tette szóvá, hogy a táncköltőnek nem lett volna szükséges minden egyes zenei szólamot és mozzanatot külön kivetíteni és mozzulatokká formálni. Az alkotás színvonalát is egyenetlenebbnek ítélték,¹¹ sőt néhány táncos teljesítménye sem érte el a kívánt szintet.¹² A műben a második tétel volt a legszebben sikerült egység.¹³

A következő év (1967) koreográfusi termése – a Vágy és az áhítat és a Teremtmények – közül az előbbi részesült kedvező kritikai fogadtatásban: nagy hangulati erejű, egységes, jól sikerült alkotásként jellemezték, amely valóban áhítatot és tisztaságot áraszt magából.¹⁴ A Vágy és az áhítat produkcióját az előző évi cselekménynélküli baletthez (IV. Brandenburgi verseny) viszonyították: hasonlóságokat¹⁵ és különbségeket egyaránt kimutattak,¹⁶ de még annál is jobban sikerült alkotásnak tartották.¹⁷ A Vágy és az áhítat koreográfiája a korabeli elemzésekben leginkább szimfonikus balettként került meghatározásra, bár azonosítottak egy cselekményes vonulatot is a műben, amelyet egy sajátos – a Nő és a Művész közötti – szerelmi történetként írtak le.¹⁸ A koreográfus eredeti szándéka szerint a szűzsé Mária Magdolna és Jézus találkozás lett volna, azonban ez a téma a korszakban nem volt megjeleníthető, így a kritika sem dekódolta az üzenetnek ezt a rétegét.¹⁹

A művel kapcsolatosan Imre Zoltánt mint koreográfust számos szempontból méltatták: fejlett műveltségű, igényes zene- és témaválasztás, a zene és a tánc tökéletes összhangja, a balett gazdag és sokrétű formanyelve. Külön kiemelték a koreográfus fejlett színpadi érzékét, amely révén a tánckar csoportjait rendkívül hatásosan mozgatta.²⁰ A művel kapcsolatos kritikák között szerepelt az a kitétel is, miszerint Imrének táncosként nem szabadna a háttérbe húzódnia a műben, hanem erőteljesebb szerepet kellene vállalnia alkotása táncosként való tolmácsolásában.²¹

Az évad másik Imre-koreográfiája, a Teremtmények volt, amelynek viszonyítási pontjaként a Vágy és áhítat került kijelölésre a kritikák szövegeiben. A két koreográfia között éles ellentétet mutattak ki az elemzők: míg ez utóbbit a klasszikus tér, formavilág és szelíd, lírai barokk muzsika jellemezte, addig a Teremtményekben ennek a persziflázsa mutatható ki: azaz véglények vijjogó-vajjúdó eksztázisa, szenvedélyes, vad mozgás, a látvány, a dzsesszes zene a jellemző a műre.²²

¹⁰ Fábíán, 1966., Nádasi, 1966.

¹¹ Körtvélyes, 1966.

¹² Varga, 1966.

¹³ Körtvélyes, 1966.

¹⁴ Ökrös, 1967., Nádasi, 1967., Körtvélyes, 1967. stb.

¹⁵ Mindkét muzsika valójába concerto grosso: a zenekar és a szólóhangszerek versenye. Bernáth, 1967.

¹⁶ „Fejlődést jelentett a Brandenburgi versenyhez képest, hogy a koreográfus (és a táncmű) már nem szorosban szolgálta a zenét, „hanem a maga nyelvén beszélt” Neumann, 1977. „Konceptiója ahhoz vezetett, hogy – ellentétben a IV. Brandenburgi versenyre koreografált balettel – a tánc elvesztette koncert-balett jellegét: a táncformák változásai egy történés különböző fázisaiként is értelmezhetők. A Bach-mű esetében a balett – úgy láttuk – szinte kizárólag a zenét akarta kifejezni: a zenei szerkezetet térformában, a zenei tartalmat pedig mozgásanyagában. (...) A IV. Brandenburgi versenyben minden tétel önálló egység volt, zárt egész, olyannyira, hogy a kosztüm is más-más volt tételenként. Itt a tételszünetek dramaturgiai funkciót töltenek be, késleltető mozzanatok, a Művész ellenállását szimbolizálják.” Bernáth, 1967.

¹⁷ Körtvélyes, 1967.

¹⁸ „a szellemi és fizikai erő küzdelme, míg megteremtik a tökéletes egyensúlyt” Neumann, 1977. „a Vágy a Nőnek, az Áhítat a Művésznek felel meg, s ezen a síkon a cselekvés arról szól, hogyan kíséri meg a Nő a Művészt, aki távol akarja tartani magától a tiszta rendet megbontó Vágyat.” Bernáth, 1967., Nádasi, 1967.

¹⁹ Gyémánt, 2005. 195.

²⁰ Nádasi, 1967. A műben található térformák részletes leírása is itt található.

²¹ Nádasi, 1967.

²² Nikolényi, 1967., Ökrös, 1967.



A koreográfus többféle mozgáselemet gyúrt össze a darabban: balett-, jazz- és keleti motívumokat egyaránt, de ezen felül táncosként is remek teljesítményt nyújtott a műben.²³ Az eredeti, Jean Börlin-féle koreográfiához képest Imre változtatásokat iktatott be a cselekménybe: így a mű az eredetihez képest elvontabb és tömörebb lett,²⁴ nincsenek benne teremő istenek, a teremtmények pedig az őskáoszól közvetlenül alakulnak ki a mozgás egyre bonyolultabbá válásával. Így itt az első rész nem a varázslók szellemidézése,²⁵ hanem a mozgás ünneplése: néger fiatalok felidézik a világmindenség kezdetét, élőlények válnak ki az ősközegből, és élnek egymás mellett egy azonos mozgásstruktúra különböző variációjaként. A második rész a Rossz megszületésével kezdődik, és innen kezdve a teremtmények világa a Rosszal folytatott küzdelemben tágul ki egyre jobban. A harmadik részben a Rossz el akarja fojtani az Érzést, meg akarja semmisíteni a Gondolatot, eltorzítani a Szexualitást – átmeneti győzelme után (amikor egy pillanatra visszatér a kiindulókép) az élőlények elárasztják az egész Földet, és vad táncsal ünneplik győzelmüket, az élet győzelmét. Itt érdemes megfigyelni, hogy a befejezés hangulata hasonlít az eredetihez: a szelíd megbékélés kifejezése, amelyben azonban még ott vibrál a küzdelem, a nagy erőfeszítések emléke.²⁶ Más szóval: a darab egy naiv mozdulatvilág születéséről és fejlődéséről szól, optimista befejezéssel.²⁷ A befejezőkor felbukkanó galamb-motívum képe nem bukkant fel a kritikákban.²⁸

Egy másik kritikus szerint az eredeti, Börlin-féle koreográfia eleve elhibázott volt, mert a koreográfus az impresszionista jellegű muzsikához egy kubista keretet adott. Ehhez képest Imre darabja sokkal jobban passzol a muzsika stílusához; a mű felépítése is világos: a primitív emberábrázolástól különböző fázisokon keresztül halad egészen a boldog, optimista kicsengésig.²⁹

Más elemzés szerint a Teremtmények koreográfiája nem éri el az eredeti börlini koreográfia színvonalát, mert cselekménye kissé homályosabb és kevésbé köti le a figyelmet. Ennek ellenére azonban a Világ alakulásának mozgását és dinamikáját, az Ember megjelenését és megütközését a különböző erőkkel így is jól ki lehetett érezni a gomolygó, egymást követő, részben dzsessz ihletésű táncokból.³⁰ A jelmezekkel sem volt maradéktalanul elégedett a kritika. Legfőbb hibaként azt rótták fel a jelmeztervezőnek, hogy a jelmezek túl konkrét jelentést implikálnak, amely inkább eltereli figyelmünket az eredeti rendezői koncepciótól. A Nő trikójáról ránk tekintő nagy, nyitott szem és a Férfi jelmezén uralkodó lábnyom hangulati és gondolati ugrást igényel, több szereplő jelmeze pedig túl cifra s ezzel mintegy önállósítja magát.³¹

Az 1968. év koreográfiái (melyek később – az események sajátos alakulása miatt – végül Imre ezen korszakának hatyúdalaivá lényegültek át) valójában hasonló ellentétben alapultak, mint az előző évek koreográfiai termései (Vágy és áhítat, Teremtmények stb.). Ebben az időszakban Imre Zoltán műsorfelépítéseiben tudatos ismétlődések mutathatók ki: mindig egy klasszikus – egy modern (pl. Bach-Szervánszky Endre; Corelli-Wielrand).

Ha a barokk muzsika szempontjából vizsgáljuk meg a kérdést, akkor az első Imre-koreográfiáktól kezdődően a téma alakulása így írható le: a barokk zene mint a hódolat tárgya (IV. Brandenburgi verseny), majd barokk zene mint a művészlét problematikájának háttér (Vágy és áhítat) a barokk zene mint a lét problematikájára rákérdező balett ritmusa (Formák viadala).³²

²³ Nádas, 1967.

²⁴ Körtvélyes, 1967.

²⁵ Imre szerint Börlinnél néger istenek alakították a világot. Gyémánt, 2005. 194.

²⁶ Bernáth, 1967.

²⁷ Neumann, 1977.

²⁸ Gyémánt, 2005. 194.

²⁹ Nádas, 1967.

³⁰ Körtvélyes, 1967.

³¹ Körtvélyes, 1967.

³² Bernáth, 1968.



Imre Zoltán, saját bevallása szerint is, tudatosan használt műveivel nevezetes barokk muzsikákat, hiszen ha a néző nem kedveli az adott koreográfiát, szemét lecsukva a zenét még mindig élvezheti az előadás alatt.³³

Az elemzések egyéb összefüggésekre is rámutattak: bizonyos szempontból a Formák viadala a Teremtmények, a Táncfantázia pedig a Brandenburgi verseny előképeként is felfogható.³⁴ A műben egyesek némi Mojszejev-hatás is felfedezni véltek, amennyiben a mű elején a táncosok ugyanúgy a korláttól indulnak el, majd ez a rúdnál lévő gyakorlatszerű kezdés később szabad interpretációban oldódik fel.³⁵

A korabeli elemzések egyértelműen a Táncfantázia mellett tették le a voksukat, míg a Bach h-moll szvitjére készült Formák viadala számos kritikát váltott ki.

A Táncfantázia érdemei közül a következő jellemzőket említették a kritikusok: az alkotás remekül ragadta meg a szimfonikus balett lényegét – a zene ritmusát nem csupán mechanikusan reprodukálta illetve a muzsika nem csak kulisszaként szolgált a tánchoz, hanem a táncmozdulatok feltűnően jól egybesimultak a muzsikával, mintha csak együtt születtek volna.³⁶ Az alkotás játékosága, áradó táncossága, kitűnő mozgásfantáziája, a klasszikus és modern elemek összeolvadása,³⁷ közvetlen muzikalitása egyenként mind a koreográfus kitűnő kvalitásairól tett tanúbizonyságot.³⁸ A mű a zenét színporkázó szellemességgel interpretálta,³⁹ főként a két utolsó tétel volt nagyszerű összhangban a táncosok és a zenekar munkájával.⁴⁰ Akadt olyan elemző is, aki ezt a balettot maradandó, tiszta örömként,⁴¹ valóságos remeklésként definiálta.⁴² A mű struktúrája az alábbi módon foglalható össze. Az első tétel / szonátaforma: a főtéma funkcióját a férfi táncosok töltik be, a nőké a melléktéma. Ismétlésnél a tánc időbeli különbsége térben is kifejeződik: ennyiben bonyolultabb a balett szerkezete. A mozdulatanyag hangsúlyozottnak tűnő egyszerűsége elmarad a zene gazdagsága mögött – mégis általa lesz hatásos a produkció. Ugyanez az elv érvényesül a következő tételekben is: a tétel felétől ugyanazon a formákon keresztül, amivel eljutott a középig, jut el a befejezéshez (2. tétel), majd a megfordítás térben jelentkezik (3. tétel).

A negyedik tétel rondó. Itt a tánc nem a zenével közös struktúra kényszerére jön létre, mint a korábbi tételekben, hanem a táncosok játéka révén, akik a zenére összegyűlve egymás táncát próbálják ellesni, megtanulni. Miközben újra és újra mindenki egyformán táncol, valaki újra és újra más lépésekkel próbálkozik – ez a motívum szellemesnek, humorosnak hat a műben.⁴³

Imre Zoltán ezen alkotói korszakában talán azért válhatott dominánssá a szimfonikus balett műfaja, mert az együttes létszáma folyamatosan csökkent így ez a táncforma volt a legelőnyösebb a társulat képességeinek megmutatására.⁴⁴

A másik alkotással, a Formák viadalával kapcsolatosan megfogalmazott vélemények azt hangsúlyozták, hogy a mű kevésbé letisztult, kevésbé meggyőző⁴⁵ a koreográfus Bach h-moll szvitjével nehezen boldogult,⁴⁶ és a vállalt zenei és eszmei feladatot csak részben tudta megoldani.⁴⁷

³³ „Tudod, azért választok ilyen zenéket, mert előfordulhat, hogy valakit nem érdekel a tánc, vagy nem szereti. Hát akkor még mindig becsukhatja a szemét, és szép muzsikát hall.” Maácz, 1988. 34.

³⁴ Nikolényi, 1968b., Bernáth, 1968.

³⁵ Nádasi, 1968b, Nikolényi, 1968b. Bernáth, 1968

³⁶ Maácz, 1988. 34.

³⁷ Vitányi, 1968.

³⁸ Körtvélyes, 1968.

³⁹ Nádasi, 1968b

⁴⁰ prz, 1968.

⁴¹ Nádasi, 1968b

⁴² Vitányi, 1970.

⁴³ Bernáth, 1968.

⁴⁴ Gyémánt, 2005. 65.

⁴⁵ Körtvélyes, 1968.

⁴⁶ Nádasi, 1968b

⁴⁷ Körtvélyes, 1968.



A kritika számára a mű kompozíciója – ti. a klasszikus művészeti formát követők és formabontók közötti örök küzdelem – elfogadhatónak bizonyult, azonban a tusakodás megjelenítési módja, kifejezési formái hagytak kívánnivalót maguk után. Az egyik bíráló szerint a mű egészét tekintve merő félreértés, mert a formabontókat megjelenítő alakok szecessziós mocsári szörnyeknek tűnnek, amelyek nem bújhatnak elő Bach muzsikájára.⁴⁸ Azaz a formabontók által a táncban és színpadképben megteremtett hernyószerű lények nincsenek benne a zenében. Sőt a darab a célja szerint éppen a klasszika győzelmét akarta ábrázolni, de mivel a formabontókat mutatta be erőteljesebben, fordított hatást ér el.⁴⁹ Egy másik vélemény szerint a koreográfus nem fejezte ki eléggé világosan a témát: formabontásai a Bach-balettkben a formáig sem jutottak el. Primitív, vízínövényszerű mozgásuk az eredethez tér vissza, ezért nem fejlődés ez, hanem inkább atavizmus. A tévedés nem is a koreográfiában, hanem a formabontás rosszul értelmezett fogalmában rejlett. A háttérbeli díszlet a „szörnyszülöttekkel” ugyancsak nem segített az értelmezésben.⁵⁰

Érdeemes megemlíteni, hogy – bár többségben voltak az elítélő vélemények – két elemző kiállt az alkotás értékei mellett, sőt az egyik kritikus szerint a Táncfantázia mérsékeltbb igényű darab lett, mint a Formák viadala.⁵¹ Szerinte már a zene kiválasztása is telitalálatnak mondható a téma esetében: Bach-muzsikához fordulni abban a kérdésben, hogy meddig szabad rombolni a művészetben, hová vezet az öncélú formabontás. Hiszen Bach évszázadok óta éppoly hagyományos, mint korszerű, éppúgy barokk, mint modern. (vö. Bach-mű dzsesszes átdolgozásai).⁵² Ebben az olvasatban a mű mondanivalója talán ez volna: bontsuk a formát, de móddal.⁵³ A téma színpadi megjelenítése sikeresnek mondható: a klasszikusok arányos, harmonikus alakjai és formabontók amorf, diszsonáns figurái közötti befejezetlen, soha véget nem érő gigászi küzdelem elevedett meg a nézők előtt.⁵⁴ Az első, zene nélküli részben a klasszikus forma képviselői vonultak fel, a második zene nélküli részben (ui. a balett hosszabb, mint a muzsika) pedig a formabontók és a formabontókká váló klasszikusok tánca látható. A formák világa tehát lényegében független a zenétől, a zeneviadaluknak csupán transzcendens tere, a balett ebben az értelemben semleges a zenével szemben.⁵⁵ Találók, hogy a zene leghíresebb zárótételére (Badinerie) tétova, tanácstalan „formák” rekesztették be a játékkeret.⁵⁶ Amíg – egy szereplő kivételével (a Lászy Andrea által táncolt figura) – minden „klasszikus” formabontó lesz, egy formabontó (Imre Zoltán) együtt pusztult el az utolsó klasszikussal.⁵⁷ Az utolsó tétel didergő-reszkető színpadi figuráiról egy másik elemzőnek az a művészettfilozófiai kérdés jutott az eszébe, hogy hova vezet az öncélú formabontás, meddig szabad elmenni a rombolásban a művészetben hová vezet a mindenáron való formabontás?⁵⁸

Egy másik értelmezés szerint a darab mondanivalója az, hogy a klasszikus „örök” és a mai diszharmonikus formák áthatják s részben (közömbösítve-bénítva) el is pusztítják egymást. Bár a modernséget megtestesítő formabontók szürrealisztikus, olykor Hieronymus Bosch képekre emlékeztető szétszórt, elfolyó emberalakjaival nagyon jól sikerültek, a szcenikai összetevők – a

⁴⁸ Vitányi, 1970.

⁴⁹ Vitányi, 1968.

⁵⁰ Nádasai 1968b

⁵¹ Nikolényi, 1968b

⁵² A Bach-művek dzsesszes feldolgozásaira szintén utal: Bernáth, 1968.

⁵³ Körtvélyes, 1968.

⁵⁴ Nikolényi, 1968b

⁵⁵ Bernáth, 1968.

⁵⁶ Nikolényi, 1968b

⁵⁷ Bernáth, 1968.

⁵⁸ Nikolényi, 1968a, prz, 1968.



furcsa, bizarr háttérelem s a jelmezek nagy palástjai és a velük való mozgás – túlterhelték a látványt, egyben kissé magyarakodóakká is váltak.⁵⁹

Források

Metamorfózis (1966), IV. Brandenburgi verseny (1966)⁶⁰

Szervánszky: Metamorfózis.

A színpad hatalmas vasváz kerítésén belül összekötözött emberek fekszenek. A vasváz bekerítetttségük, világtól való elzártóságuk, testük köteléke gyávaságuk, földhözragadtságuk szimbóluma. A kötelékek az ő hazugságaik, ürügy a harc, a világ igazi valóságával való küzdelem megkerülésére. A balett egyik főszereplője a Fiú is itt él, a zárt világon belül még zártabb világot alkotva. A vasváz tetején az erő, a tisztaság, a szabadulás szimbólumaként megjelenik a Lány. Átküzd magát a vasvázon, de a megkötözöttek útját állják, nem engedik addig tovább, míg meg nem szabadítja őket kötelékeiktől. A felszabadultság azonban csak látszólagos, a vasváz valamennyiüket visszarémisztatja. A Fiú nem tekint a Lány felé, nem kívánja, hogy az eljusson hozzá, mert kiragadná önként vállalt rabságából. Mikor azonban végig kell néznie, miként kínozzák meg azt, akit ismert, akit szeretett, de elfordultan élt tőle, segítségére siet és kezeiről lehull a kötél. A Lány látva, hogy egyikük sem szabadulhat a környezet nyomasztó hatása alól, megkötözötteti magát és elfoglalja a Fiú helyét. A Fiú kénytelen elfogadni a Lány áldozatát, elindul fölfelé, de mikor utoljára visszapillant s meglátja volt társai feléje nyújtott, ismét kötözésre vágyó kezeit s a Lányt önmaga helyén, a vasvázról a mélybe veti magát. A Lány tragikus tánca egyre nagyobb hatással lesz a zárt világ alakjaira s azok végül a Lányhoz rohannak, hogy most már ők vessenek véget ennek az önemésztő elzártágnak és vállalhassák az élet harcait. A vasváz megsemmisül.

A passzivitás és az aktivitás balettdrámája. A Fiú passzívan szemléli, hogyan hullanak bele társai az önmarcangoló, saját kezeiket megkötöző, félelmeiket növelő révedésbe, a valóság elől menekülő céltalan magányba.

A Fiú nem vállalja sorsukat, magánya különálló, egyedi, a Lány érte jön, és ki akarja ragadni képtelen helyzetéből. A Fiú ellenáll, nem fogad el semmiféle áldozatot és végleg elbukik. A Lány őrjöngve rázza fel a többieket közönyükből, akik most már figyelni kezdik a világot, és új erőre kapnak. Díszlet: Székely László. Kosztüm, szüzsé, koreográfia: Imre Zoltán.⁶¹ (...) A befejezéseknél szeretek mindig valami meglepetést okozni a nézőnek. Pld. sok egymásrahullás és zárttság után egy nagy hatású kinyílás (Metamorfózis).⁶²

Bach: IV. Brandenburgi verseny. A három tétel zeneileg különálló világát, táncformailag és kosztümben is különválasztottam, csak a díszlet nagy fehér íve vonta egybe a színpadi „történeket”.

Cselekmény nélküli balett. A zene által kiváltott mozdulatasszociációkra épül, térformái igyekeznek a zene formáinak egységét idézni. A szólócsoport (2 fuvola, 1 hegedű – 2 lány, 1 fiú), és a zenekar – tánckar végig koncentrált a színpadi mozgásban is.

⁵⁹ Körtvélyes, 1968.

⁶⁰ A bemutató időpontja: Szeged, 1966. május 21. A Táncarchívum katalógusa szerint az első szegedi korszak művei közül felvételen a Táncfantázia és a Formák viadala maradt fenn.

⁶¹ Gyémánt, 2005. 193–194.

⁶² Gyémánt, 2005. 195.



Díszlet: Székely László. Kosztüm, koreográfia: Imre Zoltán.⁶³ (...) Szeretem ha két vagy több csoport felelget egymásnak a színpad különböző pontjain mint pl. hosszú ideig fiúk és lányok csoportja a Bach-balettnen.⁶⁴

A szegedi Nemzeti Színház együttese az évad utolsó zenés színpadi premierjén három darabot vitt színe: Farkas Ferenc A bűvös szekrény című vígoperáját, s két új baletet Imre Zoltán tehetségre valló, de még Eck Imre erős hatásáról tanúskodó koreográfiájával.

Metamorfózis címmel Szervánszky Endre Hat zenekari darabjának zenéjére készített koreográfiát Imre Zoltán, megkísérelve az intenzív, feszültségekkel teli, s koncentrált fogalmazású darabok színpadi átköltését. A vállalkozás figyelemreméltó, a megvalósítás pedig a szegedi balett első önálló lépéseinek eredményességéről tanúskodik. A szegedi színház balettje még most áll a fejlődés kezdetén, jövője elé a látottak alapján bizakodással tekinthetünk. A Szervánszky-táncjátékból Lászy Andrea és Imre Zoltán egyéni alakítását emeljük ki.

Egészen más oldaláról mutatta meg az együttes képességeit a IV. Brandenburgi verseny Bach concertójára. Imre Zoltán a bachi harmónia érzékeltetésében, a többszólamúság zenei mozgásainak helyes értelmezésével alkotott figyelemre méltót. Koreográfiája, ha nem is elég következetesen átgondolt, de jó munka. A két balett karmestere, Szalatsy István volt, a kitűnő díszleteket Székely Zoltán tervezte.⁶⁵

A szóban forgó két mű J. S. Bach IV. Brandenburgi versenyére készült balett, illetve Szervánszky Metamorfózis (Hat zenekari darab) című tematikus tánc jelenete. A szegedi közönségnek nem volt újdonság, hogy Imre nevét koreográfusként is olvashatták a plakátokon, hiszen a színház vezetői korábban már számos lehetőséget adtak neki, hogy opera-, operett- és musicalbetéteken keresztül csiszolja tehetségét (pl. Prokofjev: A három narancs szerelmese, Cserhalmi: Százszor is szeretlek, Ábrahám: Bál a Savoyban, Lerner-Loewe: My Fair Lady, Mozart: Idomeneo). A Bach-műre készített balettet a koreográfus „tisztá táncnak” szánta. Megkísérelte a zenét a klasszikus balett eszköztárával reprodukálni – sikerrel. Ezt a kritikák szinte egyhangúan állapítják meg, bár néhány cikk túlsúlyfóltagságot vetett az alkotó szemére.

Metamorfózis címmel Imre bonyolult, de kifejező koreográfiát tervezett. A Férfi nyomasztó álmfiguráinak társaságában él, elzártan a valóságtól (ezt a díszletül szolgáló vasrácsok szimbolizálták). A Nő önmaga feláldozása árán, de megküzd kiszabadításáért. Bár a Férfi elfogadja a szabadságot, de mikor visszapillantva a Nőt látja önmaga helyén megkötözve, a vasrácsról a mélybe veti magát. „A tett felrzza a Megkötözötteket, megújult harcba kezdenek börtönük ellen, és győznek” (Matkó I. Tiszatáj 1966/8.). Az egyéniség kibontásáért folyó harc ma is érdekes témáját Imre nagyon világosan fejezte ki. Több csoport egyidejű mozgatásánál világosan kitűnt rendkívüli muzikalitása. Bizonyította eredeti fantáziáját is, mely „bizarr...”, de sosem ízléstelen.” Nádasai Marcella e második darabot [Metamorfózis] tartotta művészileg értékesebbnek (Muzsika 1966/7./ 1965.máj.). Imre Zoltán a Metamorfózis egy átdolgozott verziójával II. díjat nyert ez 1968. évi nyári kölni táncakadémián. A siker ellenére a táncosok elvándorlása az 1965-1966-os évad végeztével tovább folytatódott.⁶⁶

Az országos szaksajtóban szokatlannak, váratlannak, meglepőnek nevezett szegedi produkciók, a Metamorfózis és a Bach IV. Brandenburgi versenyére írt táncjáték kiugró sikert aratott. Ez a két mű egyúttal országosan ismertté tette a fiatal, nagyon tehetséges, Szegeden indult Imre Zoltán nevét.

⁶³ Gyémánt, 2005. 193.

⁶⁴ Gyémánt, 2005. 195.

⁶⁵ Fábrián, 1966.

⁶⁶ Neumann, 1977. 62–63.



Érdemes röviden szólni a kiérleltebb műről, a szintén bemutatott Metamorfózisról. Szervánszky Endre Hat zenekari darab című szvitjére bonyolult és kifejező koreográfiát alkotott Imre Zoltán. A főszereplők – a Fiú és a Lány – egymásért, a szabadságért, a végtelenig tágítható horizontért harcolnak – a világgal, saját hazugságaikkal és gyávaságaikkal szemben. A színpadon mindezt a vasváz személyesíti meg. A Fiú a zárt atmoszférában a Megkötözöttekkel él együtt. A börtönt idéző vázon egyszerre megjelenik a szabadulás szimbóluma, a Lány. Átküzdi magát a rácsozaton, harcol a Megkötözöttekkel, de a Fiút csak saját maga feláldozása révén tudja kiszabadítani. A Fiú először elfogadja a szabadságot, de amikor visszapillantva, a Lányt látja ön maga helyén megkötözve, a vasvárról a mélybe veti magát. A tett, a Lány sorsa felrzza a Megkötözötteket, megújult harcba kezdenek börtönük ellen, és győznek. összeomlik.

Az elvont mondanivalót érthetően és világosan kelti életre a koreográfia – Imre Zoltán munkája.⁶⁷ A Szegedi Nemzeti Színházban mutatták be Szervánszky Endre Metamorfózis című táncjátékát (a szerző Hat zenekari darabjára), és egy klasszikus balett tanulmányt, Bach IV. Brandenburi versenyének zenéjére. A koreográfiákat Imre Zoltán készítette, – sőt ő tervezte a jelmezeket is. (Díszlettervező: Székely László).

Személyében olyan fiatal művészt ismertünk meg, aki felfedező útra indult és úttjáról értékes anyaggal tért meg. Igényes munkát végzett, amely még rutinos koreográfusoknak is dicséretére válnék. Ez annál meglepőbb, mert Imre négy évvel ezelőtt az Állami Balett Intézetből egyenest Szegedre szerződött, tehát nem dolgozott tapasztalt koreográfus keze alatt, külföldön sem járt, sőt még Pestre is csak ritkán jutott el. Érthető és nyilvánvaló tehát, hogy a koreográfus munkájában érződik: a klasszikus balett hagyományban nőtt fel –, de az a mód, ahogyan hasznosítja a megtanult anyagot, rendhagyó, ötletes és érdekes.

A két mű közül művészileg feltétlenül a Metamorfózis az értékesebb, s ez azért is elismerésre méltó, mert Szervánszky kitűnő, de rendkívül komplikált szvitje nehezen táncolható. Hogy a fiatal koreográfust épp ez a muzsika ihlette meg, ez viszont igényes zenei ízléséről tanúskodik. A cselekmény nyilvánvalóan saját érzelmi élményein alapul. A darab meséje röviden a következő. Egy fiú saját, zárt lelki világából nem tud kiszabadulni. (A zártságot a háttérben emelkedő rácsozat és néhány emberi alak jelképezi.) A lány segítségére siet, de a férfit csak úgy tudja kiszabadítani, ha maga is vállalja a fogságot. A fiú elfogadja áldozatát, de amikor visszapillant és látja a lány szenvedését –, a zárt világot határoló rácsozatról a mélybe veti magát. Tette és a lány tragikus sorsa rázza fel rabtársait, akik harcba kezdenek az igazi, nem elképzelt világért. A rácsbörtön összeomlik.

Ez a szöveg eléggé elvont, a táncjáték mondanivalója mégis világosan és érthetően fejeződik ki. Feltűnő Imre Zoltán rendkívüli muzikalitása. Szimultán dolgozik több csoporttal, s ezek mindegyikének saját kifejezése és jelentése van. Imre fantáziája csapongó és bizarr, mégis képes egységes művet alkotni. Ahogy gondolatait táncnyelvre fordítja, munkája eredeti, sohasem diszharmonikus vagy ízléstelen, és meggyőzi a nézőt. Néhány még felbukkanó naivitása igazán megbocsátható.

A táncosok igyekeznek a legjobbat nyújtani. A főszerepet Imre Zoltán alakítja (egy kicsit statikusan) és szerepével nem bánik túl bőkezűen. A lánynak László Andrea simulékony líraiságot ad. A rácsozat „elemei”: B. Vera Ilona. Kemény Lívia, Tamasik László és Sallmayer Ferenc megfelelően kemény és határozott mozgásúak. A „megkötözötteket” Lieszkovszky Melinda, Baráth Ibolya és Sárossy György megható odaadással alakítják.

Bach IV. Brandenburi versenyének három tételére Imre cselekmény-nélküli, lazán egymáshoz fűzött táncokat komponált. Az ötletes vonalvezetést és a zene érzékeny felfogását

⁶⁷ Matkó, 1966. 695.



ettől a műtől sem lehet elvitatni, mégis túlzásúfoltnak, technikai nehézségekkel teletűzdeltnek hatott. A kezdő koreográfusokra általában jellemző hibát tehát ezúttal Imre sem tudta teljesen elkerülni. Halmozza a lépéseket és ötleteket, ezek azonban – épp a halmazás miatt – hatástalanok maradnak.

A táncosokat ez a balett nehéz feladat elé állítja. Négy fiú például egyszerre forog dupla „tirebouchon”-t és arabeszkben áll meg. Egy dupla attitűdú tour kombinációnál e sorok írójának a nézőtérén is melege lett. Meg kell azonban hagyni, hogy a premier estéjén mindez szépen sikerült. Vera Ilona szolid technikai felkészültségről tett tanúságot, és jó forgáskészsége szépen érvényesült. A társulat minden egyes tagja jól megállta helyét, hiszen a csoportban itt mindenki szólista feladatot kapott.

A balett jelmezei nem mindig szerencsések. A szegedi táncosnők többnyire alacsonyak, tehát részükre olyan kosztümöket kellene tervezni, amelyek alakjukat megnyújtják. A mostaniak ennek hiányában előnytelenül hatottak.

Mindezt egybevéve az est öröndetesen jól sikerült és néhány gyenge pontot leszámítva igazolta Imre Zoltán bátor és meglehetősen érett tehetségét. A koreográfusi tehetség ritka jelenség nálunk, ezért ennek minden megnyilvánulását oly féltő gonddal kell ápolni, mint egy melegházi virágot. Imre esetében nyilván a külső és belső körülményektől függ majd, tehetsége hogyan fejlődik tovább s bontakozik ki.⁶⁸



Metamorfózis, műsorfűzet (OSZMI Táncarchívum)

Ígéretes alkotás a Szervánszky Endre Hat zenekari darabjából készült Metamorfózis című balett. A fiatal koreográfus ehhez a szenvedélyesen vívódó és szaggatottan ziháló muzsikához kissé

⁶⁸ Nádasi, 1966.



komplikált, de érdekes és modern szöveget készített. A táncjáték mondanivalója azonban így is jól érthető, és ami különösen fontos: színvonalas, megragadó mozdulati megfogalmazást kapott. Az eredeti és friss mozgásképek, folyamatok jellegüket tekintve Eck Imre világával tartanak rokonságot, de egyéni látásmód és invenció termékei, s igen jól társulnak a zene sajátos hangvételéhez. S ami ugyancsak kellemesen meglepő: a szereplő – Lászy Andrea, Imre Zoltán, Vera Ilona, Kemény Lívia, Tamasik László, Sallmayer Ferenc, Sárossy György, Baráth Ibolya, Lieszkovszky Melinda, Pálfi Lajos és Érdy Ildikó – milyen stílusosan és természetesen táncolták ezt a számukra szokatlan formanyelvet. Jó előadást produkáltak.

A másik darab J. S. Bach IV. Brandenburgi versenyére készült cselekmény nélküli, szimfonikus balettszvit. A koreográfia itt is bizonyítja Imre Zoltán tehetségét, zenei érzékét és kultúráját – színvonala azonban egyenletlenebb az előzőnél. Három tétele közül főleg a második sikerült jól. Harmonikus, jól adagolt, klasszikus motivikájú táncai szépen és áttekinthetően kapcsolódnak a gyönyörű muzsikához. A másik két tétel megoldása kissé zsúfolt, mert a koreográfus mozdulat ötleteivel itt nem elég ökonomikusan gazdálkodott. (Nem feltétlenül szükséges ugyanis minden zenei szólamot és mozzanatot külön kivetíteni és mozdulatokká formálni. Ha pedig ezek a tánc térben még szét is terülnek, nem is lehet őket együtt és egyszerre szemmel nyomon követni.) A hangszerek szólamait megtestesítő táncosok – azonosak az előző balett szereposztásával – otthonosan érezték magukat klasszikus anyanyelvükben, és általában színvonalasan oldották meg nem is egyszer nehéz technikai feladataikat.

A produkciók sikerét jól szolgálták Székely László hangulatos tömör díszlettervei és Szalatsy István igényes karmesteri munkája. Imre Zoltán jelmezei ízlésesek, de a táncosok alkatához nem mindig igazodnak eléggé – sőt, több esetben előnytelnek.⁶⁹

Metamorfózis. Szervánszky zenekari darabjából ezzel a címmel lett balett. A modern hangvételű, mindenféle romantikus érzésvilágnak hátat fordító, drámai hatásokra törekvő zene jellegéhez jól illik a balett cselekménye. A koreográfia a földhözragadtság, a bezártság, a leszorítottság, a kiszolgáltatottság elleni harcot ábrázolja a felszabadulásért, a tisztaságért. A filozofikus mondanivalójú cselekmény absztrakt színpadképben, szimbolikus elemek, áttételek felhasználásával, s ezért kissé nehezen követhetően bontakozik ki.

Ez a balett egészen más, mint amilyeneket eddig Szegeden láttunk. Azokon a csapásokon jár, amelyeket a Pécsi Balett évekkel ezelőtt vágott. A Metamorfózis azonban mégsem utánzás: önálló, eredeti, tartalmas és erőteljes kompozíció.

A mű előadásában az egész balettegyüttes részt vett. Kiemeljük közülük Lászy Andrea és Imre Zoltán táncát; a balett gondolatainak legfőbb hordozóit, a Lány és a Fiú alakját mutatták be.

IV. Brandenburgi verseny. A Bach-zenére írt balett cselekmény nélkül, hangulatilag-érzelmileg közvetíti a muzsika mondanivalóit. Előadásában szintén részt vett az egész balettegyüttes. Különösen tetszett Vera Ilona felszabadult lendületi szólótánca.

A két balett koreográfiáját Imre Zoltán írta. Igényes, színvonalas munkája megérdemli az elismerést és a biztatást: bátran haladjon tovább ezen az úton.

Szalatsy István, a két balett karmestere, a modern és a barokk zenét egyaránt színvonalasan és stílusosan szólaltatta meg. Székely László modern ihletésű díszletei kifejezőek.⁷⁰

⁶⁹ Körtvélyes, 1966.

⁷⁰ Ökrös, 1966.

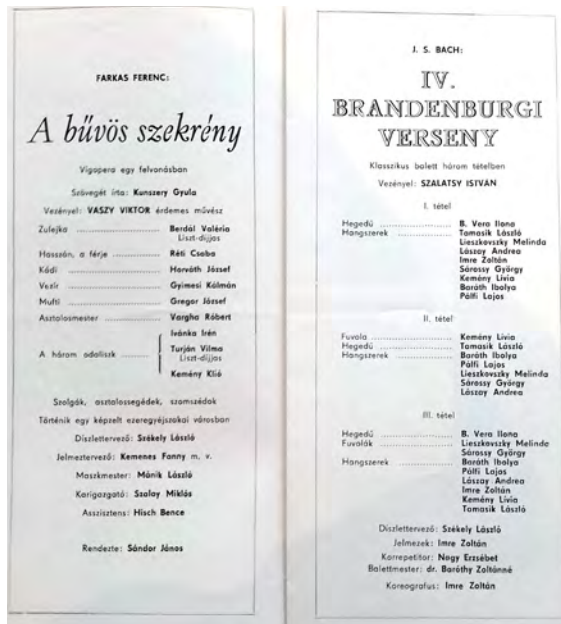


Ezen az estén jelentkezett először önálló balettek koreografálásával a színház fiatal táncosa, Imre Zoltán, aki operákhoz és revükhöz tervezett táncaival már eddig is sokat ígért. Most bizonyosodott, hogy a Szegedi Nemzeti Színháznak van eredeti alkotó munkára vállalkozni tudó balettművésze, s ha a színház kis létszámú, kamara jellegű balettegysége több támogatást kapna, országos figyelmet is felkeltő produkciónak létrehozására is képes lenne.

Két egymástól elütő hangvételű táncprodukciónak láttunk. Az egyik Szervánszky Endre még friss szerzeményére, a szeriális elvek alapján megalkotott Hat zenekari darabra épül. A Metamorfózis címet viselő jelenet, a zene jellegének megfelelően, a különleges hanghatásokhoz idomulva szokatlan – az akrobatikát és a mozdulatművészetet is felhasználó – eszközökkel fejezi ki szimbolikus mondanivalóját. Nem csak két főszereplője (Lászy Andrea és Imre Zoltán) tűnik ki a moderntánc nyelv perfekt alkalmazásával, de az egész együttes meglepően otthonos e stílusban.

IV. Brandenburgi verseny, műsorfüzet / Lászy Andrea, Imre Zoltán (OSZMI Táncarchívum)

A másik, három tételes balett, Bach, IV. Brandenburgi versenyét választotta témájául. Ebben a fiatal koreográfus tanúsítja, legalább annyira „érzi” a klasszikus balett korszerű alkalmazásának módját, mint a modern táncnyelvet. Szép térformákkal, a klasszikus táncszekvenciák ötletes variációjával „teszi láthatóvá” Bach virtuóz szólóit, a szólista csoportok és a teljes együttes versengését. A szólisták (B. Vera Ilona, Kemény Lívia, Lieszkovszky Melinda, Tamasik László) és az együttes tagjai is könnyed eleganciával oldják meg feladatukat, csupán az zavar, hogy néhány táncoson játszik, nincsen az egyensúlyi követelmények birtokában. Szalatsy István vezényletével mindkét – ráadásul ellentétes zenei együttest kívánó mű – egyaránt hatásos tolmácsolást nyert.⁷¹



Műsorfüzet (OSZMI Táncarchívum)

⁷¹ Varga, 1966.



évforduló

Metamorfózis (1968)

Imre Zoltán első szegedi balettestjén került bemutatásra a Metamorfózis című darab is, melyet Szervánszky Endre: Hat zenekari darab című zenéjére komponált. Ennek a dodekafón szerzeménynek a használatához Vaszy Viktor külön engedélyére volt szüksége. Az első, még kórossal kibővített mű második, két főre készített változata hozott nagy fordulatot Imre Zoltán életébe. Az újat keresés, a megismerés és megmérettetés vágya ösztönözte arra, hogy e művet benevezze az 1968-as Kölni Koreográfus Versenyre [Internationale Sommerakademie des Tanzes Köln], ahol első díj nem lévén, a második, azaz győztes díjat nyerte el.

A Metamorfózis című kétszemélyes balettdráma az első szegedi korszak esszenciájaként jött létre. A Metamorfózis című darabban egy férfi és egy nő nagyon absztrakt kapcsolata jelenik meg. A nyitó képben egy klasszikus szépségű nőt láthatunk, aki letisztult, harmonikus mozdulataival tölti be a teret. Ebbe a térbe robban be a férfi, aki egy más világot képvisel. Karakterisztikus, dinamikus, vad, örült táncot lejt. A férfi megpróbálja megtörni a nőt. Lassan közelítenek egymáshoz és megtörténik a pillanat, amikor egy nagy duettben a nő megadja magát. Elkezdi átvenni a férfi lendületét, klasszikus mozdulatai kezdenek megváltozni és a férfiéhoz hasonlítani. A nő egyre vadabbá, örültebbé válik. Nemcsak átveszi a férfi mozdulatait, de azokat még fokozza. A férfi ettől a változástól megrettenve visszahúzódik, majd egyre higgadtabb, harmonikusabb mozdulatokat végez. A nő rituális, transzszerű állapotba kerül. A férfi szinte nézője lesz annak, hogy tobzódik a nő ebben a megtanult szabadságban. Végül a férfi a nő kezdő pózába merevedik, a nő pedig őrjöngve kitancol a térből. Totális szerepcseré, vagyis metamorfózis. E szó: metamorfózis, átalakulás két ellentétes pólus ütköztetése. Imre Zoltán egész életének, pályájának, művészetének ars poeticáját egyesíti magába. Imre Zoltán vallja: „Valószínűleg a bennem élő kettősség, az angyal és az ördög állandó harca sarkall arra, hogy műveimben kontrasztról, ellenpontról, különböző világok csatájáról beszéljek. Hiszen az emberi természet úgy van megalkotva, hogy égi vágyai nagyon is földi gyökerűek, az apollói mellett a földi, visszahúzó dionüszoszi erők legalább olyan dominánsak. Az apollói értelem, tisztaság, harmónia, esztétikum örökké viaskodik a dionüszoszi ösztönvilággal. Ha csak a műveim címét sorolnám: Vágy és áhítat, Formák viadala, Vonzások és választások, Adaggio és fuga, Metamorfózis – mind-mind az élet kettősségéről, az individuum skizofrén, önmagával meghasonuló ellentétéről vall. Szóval metamorfózis. Ez a szó jellemző egész életemre.”⁷²



Metamorfózis, 1968, Köln (Hézsó HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)

⁷² Ez a kétszemélyes balettdráma az 1966. évi Metamorfózis koreográfia átalakított változata. Fekete, 1999. 9–10.



Vágy és áhítat (1967), Teremtények (1967)⁷³

(...)az eredeti Jean Börlin-féle koreográfia szüzséjét, amelyet 1923-ban Cendrars írt, én nem vettem át. Ott néger istenek alakították a világot, Léger csodálatos kosztümjeiben. Rövid tartalom: Néger fiatalok felidézik a világmindenség kezdetét, az őskáosz rendeződését, a bolygók indulásait, majd a Föld születését. A teremtmények alatt az alábbiak értendők. A táncosok minden dolgot igyekeznek eltáncolni, a Ritmus (az első élőlény mozgása) születését, a különböző állatok, virágok, végül az emberek megjelenését. Az Érzés, a Gondolat és a Szexualitás együtt tükröződik az első emberpár mozdulataiban, mely emberpár a Rossz erővel való küzdelmek után egymásra talál. A balett úgy végződik, mintha az egész színpadot galambok lepnék el, és békésen kitért szárnyaikkal körülölelnék a Földet. Díszlet: Székely László. Koreográfia: Imre Zoltán. Szüzsé: Imre Zoltán. Kosztüm: Gyarmathy Ágnes. Imre Zoltán. (...) A befejezéseknél szeretek mindig valami meglepetést okozni a nézőnek. Pl. (...) sok izgalmas különálló szóló egyidejű mutatványa után a balett végén egy nagy egyöntetű póz a teljes karral (Teremtények).⁷⁴



KEMENY LIVIA, IMRE ZOLTÁN ÉS LASZAY ANDREA SZOLOJTÁNCOSOK

D. MILHAUD:

TEREMTMÉNYEK

(LA CRÉATION DU MONDE)
Jazz-balett egy felvonásban
Vaskönyv: SZALÁTSY ISTVÁN

Táncosok:

László Andras	Kemény Livia
Pálfi Lajos	Imre Zoltán
Szendes Éva	Bárdos Ilona
Salmayer Ferenc	Kovács Katalin
Szilágyi István	Ménusz Gabriella
Nemes Lajos	Szabó Erzsébet

Díszlettervező: Székely László
Jelmestervező: Gyarmathy Ágnes
Balettmeister: dr. Bárdosy Zoltán
Koreográfus: D. Nagy Erzsébet
Koreográfus: Imre Zoltán

Darius Milhaud (1892) francia zeneszerző, a Hatos csoportlények egyik legismertebb tagja. Közeleli barátságában élt Honegger-rel. Művészetét elegancia és latin szellemiség hatja át. Zenei stílusára – jazz és amerikai folklorizmusok mellett – a polifonikus jellemző. Számos operett, balettet, zenekari művet írt, köztük a *La création du Monde* (A világ teremtése) balettet, amelyet színházunk „Teremtények” címen mutat be.

A balett ősbemutatója 1923-ban volt a párizsi operában.

A Teremtények tartalma:

Néger fiatalok felidézik táncukkal a világ kezdetét, a bolygók, a Föld születését. Bepesével a Föld mindenféle mozgólényével, majd megjelenik az első ember. Többnyire az egyedülálló földalmai és a társai négy nyelvével meg. Megjelenik a nő, Rossz erő szándékosítja őket. Tombolnak és küzdelem állnak. Végül is a szeretet hőmúza győz, és békesség lesz a Földön.



IMRE ZOLTÁN TEREMTMÉNYEK BÉL



SZÉKELY LÁSZLÓ DÍSZLETTERVEZŐ, A MILHAUD BALETTEHE

Teremtények, műsorfüzet (OSZMI Táncarchívum)

⁷³ A bemutató időpontja: Szeged, 1967. május 19.

⁷⁴ Gyémánt, 2005. 194–195.



évforduló

Ez a concerto a „születés.” A balett megtisztulásáról szól. A cselekményes és szimfonikus balett ötvözete. Szinte a formák szülik a cselekményt, s úgy tűnik, a zenéből születik az áttételes tartalom.

A Nő betör a Művész aszketikus világába. Az áhítat, mely időtlenséget sejtet a művész mozdulatai mögött, átragad az érzéki Nőre is, de az nem adja fel a reményt, hogy a férfit magával ragadja. A tételek és formák között egyre közelebb kerülnek egymáshoz, találkozásaik folyamán egyre inkább átveszik egymás mozdulatait, és körülöttük a Művész akadémikus környezete is enged az áhítatos rendből, lágyabb formákba váltva át. A Művész és a Nő utolsó duettjében már a Művész ereje van fölényben, magába olvasztotta a vágyat is, találkozott a szerelemmel, de ez csak fokozza áhítatát és a mindenséggel való kapcsolatát. A Nő elfoglalja helyét a Művész környezetében és utolsó pózában a férfi kezdeti, áhítatosan figyelő pillanatait idézi, kifejezve azt, hogy érzi, nem lehet ura, csak részese egy komplex, nagy életérzésnek.

Az érzelmek örök újjászületésének gondolata kapcsolja ezt a szüzsét a születéshez (Mária Magdolna és Jézus találkozása ez, de ezt nem lehet megírni.) Díszlet: Székely László. Kosztüm: Gyarmathy Ágnes. Szüzsé, koreográfia: Imre Zoltán.⁷⁵ (...) [Vályi] Rózi néni tanított meg rá, hogy milyen érdekes egy festményt fordítva is megnézni. Én a zenét is szeretem körbejárni. A Corelli balettben van úgy, hogy a közönség azt várja (mivel egy darabig úgy is van) hogy a tuttura, tutti tánckar mozog. A kifejezés érdekében később ahol már a főszereplők lelki katharzisa megkívánja, zenekari tuttura hangsúlyozok jelentős mozgást a szólistákkal, és a kar pedig a szólokra mozdul lassan alig észrevehetően.⁷⁶



Teremtények / László Andrea, Imre Zoltán (OSZMI Táncarchívum)

Vágy és áhítat. A péntek esti premier második felében színre került két egyfelvonásos balett előadása azt bizonyítja, hogy az Imre Zoltán vezette együttes tavaly megkezdett munkáját határozottan folytatja tovább és műsorpolitikában, igényességben egyre jobban felzárkózik a szegedi operához. Az együttes a maga módján, tehát a balett nyelvén, azokat a törekvéseket akarja szolgálni, amelyeket a szegedi opera hosszú évek óta eredményesen és sikeresen valósít meg. Corelli g-moll Concerto grosso-jára írt balett, ez a visszanyúlás a barokk muzsikához arra mutat, hogy az együttes jól érti az opera műsorpolitikájának lényegét, s nem felületes és felszínes modernkedéssel, hanem valódi értékre rá maszkodva akarja formába önteni elképzeléseit. A balett, amelyet Imre

⁷⁵ Gyémánt, 2005. 195.

⁷⁶ Gyémánt, 2005. 195.



Zoltán Corelli muzsikájára írt, modern ihletésű. A Nő, a Művész és a Környezet, a közösség kapcsolatait, ellentéteit, konfliktusait bemutatva, a vágy és az áhítat, hangulatát fölkelte és ébren tartva, filozofikus problémákra keres választ, anélkül természetesen, hogy a balett színességéről, a táncok szépségéről lemondana. Főképpen a nagy hangulati ereje miatt hatásos kompozíció sikere az érdekes koreográfián és az együttes szép táncain felül mindenekelőtt Lászy Andrea, Imre Zoltán kifejező előadásának és Hirsch Bence hangulatokat jól érzékeltető zenekarvezetésének köszönhető.

Teremtmények. Mint egy éles vágás valami filmben, olyan erőteljes kontrasztja, Milhaud dzsesszes zenéje, Corelli szelíd és lírai barokk muzsikájának. Ezt a határozott ellentétet fogalmazta meg, fejezte ki a szintén Imre Zoltán komponálta koreográfia is: a dél-amerikai színeket hordozó muzsikának megfelelően, szenvedélyes, vad. Határozottan körvonalazható mondanivaló helyett a lényeg itt a látványra, a mozdulatok, a táncok szépségére, szívességére és az ebből következő erőteljes érzelmi hatásra tevődött át, s tulajdonképpen ezt szolgálta az is, hogy a szólótáncok jobban beolvadtak az együttesbe, mint a Corelli-balettből. A dzsesszes színeket, a ragyogó hangszerelést kitűnően tolmácsoló zenekart Szalatsy István vezényelte. A stílusos jelmezek – mindhárom egyfelvonásosban – Gyarmathy Ágnes munkái, s ugyancsak mindháromnak a díszleteit – illetve pontosabban játéktér megoldásait – Székely László tervezte, szellemes, modern megoldások felhasználásával és a lényeg a mondanivaló kiemelésének igényével.⁷⁷

A szóban forgó estén – mint előző cikkünkben kitetszett – egy kis opera (fiatal szegedi zeneszerző első műve) és két új táncjáték került színpadra. Miután tudtam, hogy az Imre Zoltán-Lászy Andrea páron kívül alig maradt képzett táncos Szegeden, szóló-táncestet vártam. Nem így történt. Kerek, jól felépített balettelőadást láttunk. Különös módon éppen most indult el itt a friss, új balettellet, amikor a társulat úgyszólván a minimumra csökkent. Imre Zoltán koreográfusi minőségben teremtett valamit, ami nagyon is becsülendő. Tanított, nevelt és az ottani rendelkezésére álló táncosanyaggal olyan művészi teljesítményt hozott létre, amely messze elkerüli a műkedvelő benyomást. Már zene- és témaválasztása is igényes, és fejlett műveltségről tanúskodik.

Corelli g-moll Concerto grosso-jának zenéjére koreografálta a Vágy és áhítat c. kis balettet. A címe magában foglalja a tartalmat is. A néző benyomása szerint inkább szimfonikus jellegű, mint cselekményes táncjáték. Nyilvánvaló, hogy Imre ötletei és érzelmei a zene meghallgatásakor születtek és csak később, amikor a forma már kialakult, tisztázta a gondolati tartalmat. Nehéz egyszeri megtekintés után ítélni, mennyiben vág össze az általa elképzelt szöveg és a tánc. De kétségtelen, hogy a zene és a tánc tökéletes összhangban van. Imre formanyelve gazdag és sokrétű. A fiatal koreográfusoknál ritka biztonsággal nyúl az anyaghoz. Színpadi érzéke fejlett.

A táncok kisebb-nagyobb csoportokban dolgozik, egymástól eltérő mozgásokat végez, elválik és újra összefonódik, vagy megáll hatásos színpadi képben. Főalakonként kibontakozik egy-egy figura vagy pár, és velük kifejezésre jut a szerzői mondanivaló. Mindez sima, magától értetődő módon történik, valami sajátos tovaúszó (de nem hangsúlytalan), nagyon muzikális, szép mozgásstílusban, amelyet Imre kitűnően át tudott adni a táncosoknak. Egyáltalán a táncok nagyon precízen és fegyelmezetten dolgozik, s ez ismét a koreográfust dicséri, aki ezt elérte. Nem próbált túlmenni a határon, amelyet a táncosok képessége szab meg, de ezen belül, szerény eszközökkel is meglepő művészi hatást ért el.

Imre maga jó képességű táncos, s még mindig az a kifogásom, hogy ezt nem használja ki eléggé. Érthető, hogy koreográfusi és betanító munkája minden energiáját lekötöti. Rokonszenves, ahogyan saját személyét szerényen alárendeli a műnek, de ez itt nem használ. Imre, a koreográfus

⁷⁷ Ökrös, 1967.



adjon több és színesebb feladatot Imrének, a táncosnak. Lászy Andrea simulékony, jó művészpártnér. Talán ilyen szépen, oldottan táncolni még nem is láttuk. Harmonikus mozgása rendkívül kellemes. A csoport odaadóan dolgozott. Ennek keretében megemlíjtük az előtérben és egyénien táncoló Kovács Katalint, Kemény Líviát, Salmayer Ferencet és Pálfi Lajost. A testhezálló trikók színösszeállítás (tervező: Gyarmathy Ágnes) ízléses, szép. A vonószekar kitűnően hangzott Hirsch Bence karnagy keze alatt. A Vágy és áhítat egységes, jól sikerült alkotás.

Darius Milhaud Teremtmények c. balettje teljesen más hangulatot kelt. Milhaud korántsem egyenértékű művei közt a Création du monde amolyan közepes helyet foglal el. Az 1920-as években ennek a balettnak kubista keretet adtak, ami egyáltalában nem felelt meg a zene stílusának. Sőt, Milhaud akkor egy kicsit romantikus, impresszionista módon komponált, csak valamivel kevesebb finomsággal és ízléssel, mint Debussy vagy Honegger. De a zene bővérűsége, viharos ereje, harsány színei és szenvedélye nagyon alkalmasak táncbeli tolmácsolásra. Érthető tehát, miért éppen ez a mű ihlette meg a fiatal koreográfust. Imre Zoltánnak csodálatos stílusérzéke van, ami vele született adottság. Az alkotó jogán szabadon játszik az ötlettel, és szerintem a mű felépítése így is világos. A primitív emberábrázolástól különböző fázisokon keresztül halad egészen a boldog, optimista kicsengésig.

A koreográfusi megoldás itt élénk és eleven, magába foglal minden mozgáselemet: balett-, jazz- és keleti motívumokat. Bár a színvonal nem mindig egyenletes, a balett spontán erővel és frissességével hat a nézőre. Az általános tánc kedv itt Imrét, a táncost is megragadja, és kifejező mozgékonyasága végre szóhoz jutott.

Lászy Andrea most is nagyon tetszett plasztikus, kidolgozott munkájával. Úgyes volt Kemény Lívia is, de ebben a stílusban mozgása nem eléggé laza. Székely László színpadképe jól stilizált földdel és a bolygókkal. A jelmezek egyenetlen formája és tarkasága nem használ a koreográfiának (Gyarmathy Ágnes terveit). Ezen a téren Imre irányítása még gyenge. A zenei vezetés Szalatsy István kezében volt, aki teljes odaadással tett eleget feladatának.

A bemutató a siker jegyében zajlott le. Imre Zoltán most is megálta a próbát, de még sok küzdelem áll előtte. A balettmesteri teendőket Baróthy Zoltánné jól látja el. Kívánatos lenne, hogy Szeged megfelelő és elegendő létszámú balettegységhez jusson. Megérdemli!⁷⁸

Utoljára hagytuk a Lány szerepét táncoló Lászy Andrea szegedi színpadon ritkán látható bravúrját – mert így kapcsolódunk az est másik két produkciójához, a balettbemutatókhoz. Lászy nemcsak A három vándor-ban, hanem Corelli g-moll concerto grosso-jára és D. Milhaud: La creation du monde (A világ teremtése) című szimfonikus-dzsesszes művére koreografált balettekben is kitűnő teljesítményt nyújtott. Persze a kompozíció értelmi szerzője és főszerepbeli társkivitelezője Imre Zoltán mellett, akiről most is kiderült: eredeti tehetség. A vágy és áhítatban a klasszikus tér és formavilágból adja keretét, egyszersmind határozza meg általa egy csupán áttetsző szerelmi téma feldolgozását, a részleteiben megannyi plasztikus szépséggel, harmóniával, a Teremtményekben pedig ennek persziflázását, jelképrendbe organizálódó véglények vijjogó-vajúdó extázisát komponálta. A balettkar – Pálfi Lajos, Serley Iván, Salmayer Ferenc, Szinte Ernő, Zsiga Piroska, Nemes Lajos, Kovács Katalin, Bárány Ilona, Ménesi Gabriella, Érdy Ildikó, Szabó Erzsébet – egyes szakaszokban úgy tűnt, végre felnőtt a feladathoz, megint lépett egyet előre. A három premier díszlettervezője Székely László, jelmezese Gyarmathy Ágnes volt. Különösen az opera mesevilágának könnyen mozgatható, puritán egyszerűségébe zimbólumot formált színpadképe és a Milhaud-mű kosztümjei tetszettek. A Vágy és áhítat karmestere Hirsch Bence volt.⁷⁹

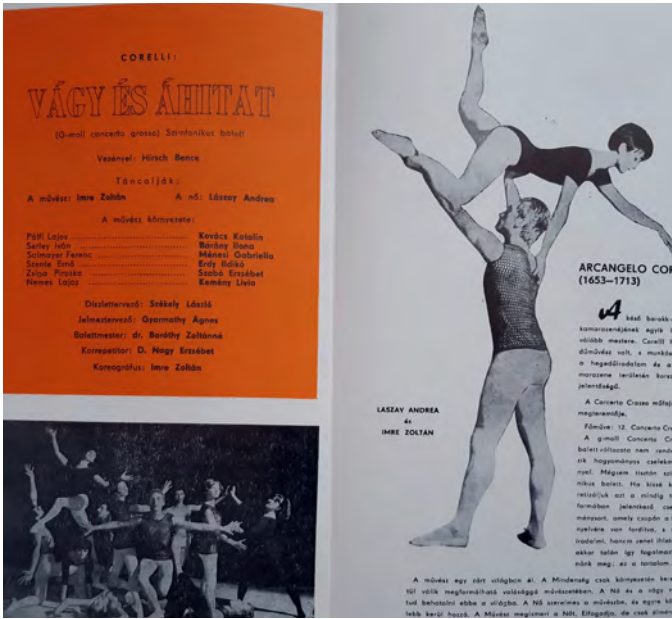
⁷⁸ Nádasi, 1967.

⁷⁹ Nikolenyi, 1967.



A szegedi balett vendégszereplése Székesfehérvárott adott alkalmat arra, hogy Imre Zoltán újabb munkáit megtekintsem.⁸⁰ Nehéz a fiatal koreográfust addig igazságosan megbírálni, ameddig a megadott körülmények nem javulnak, vagyis megfelelően képzett táncosokhoz nem jut. Sikerült ugyan néhány ügyes, használható táncost a szegedi gárdából kinevelnie, de a társulat zöme mégis csak műkedvelőkből áll.

A már ismert Vágy és áhítat (Corelli zenéje) nyitotta meg az estet, és most is szépen komponált balettnek bizonyult. A kar itt győzi a feladatot: a lassú, tovasikló mozdulatokat, a plasztikus csoportba állást. A Teremtmények (Milhaud) című táncjátékban is sikerült a központi figurák körül úgy mozgatnia a kart, hogy hangulatot és stílust adjanak. Imre tehetséges művész és ez ideig tartani tudta a színvonalat, de hogy tovább? Ha nem akarja önmagát ismételni, nehéz lesz új műveket létrehozni és versenyképesnek maradnia.⁸¹



Vágy és áhítat, műsorfűzet (OSZMI Táncarchívum)

(...) Szimfonikus balett a Corelli g-moll Concerto grossójára komponált Vágy és áhítat következett ezután, Imre Zoltán koreográfus jól sikerült, ihletett munkája. Egy esztendeje már méltattuk Imre zenei igényességét és megragadó zeneiségű koreográfus tehetségét, s most ismét megbizonyosodhattunk arról, hogy ez az értékes zenei érzékenység és képesség, megalapozott felkészültség szép eredményekre vezet – egy táncműfaj hazai meghonosítását és népszerűsítését is szolgálja. A fiatal koreográfus stílusbeli biztonsággal, természetes közvetlenséggel fejezi ki egyéni mondanivalóját az olasz barokk kamaramuzsika e szépséges remekére. A választott, eredendően táncos feladatot a klasszikus és a XX. századi modern mozdulatnyelv együttes, de nem eklektikus felhasználásával formálja meg.

⁸⁰ A Csajkovszkij nyitófantáziára készült Rómeó és Júliának 1967. november 22-én volt az ősbemutatója Székesfehérvárott. A mű elemzése: Gyémánt, 2005. 63–65., 240. A szegedi bemutató: 1968. január 23.

⁸¹ Nádasi, 1968a



A cselekmény inkább hangulati értékű, mintsem dramatikus jellegű, a táncjáték szokásos értelmében. A mű valóban áhítatot és tisztaságot áraszt magából s a vágyakozás ezt szövö át, motiválja. A jobbára legato karakterű muzsika lassú, egymásból emelkedő íveit a táncosok pózai, főleg karmozdulatai jelenítik meg, de a koreográfia mégsem válik statikussá vagy túlzottan megkötötté. Ez a szépséges muzsika a maga tartózkodó, áhítatos hangvételével talán nem is engedi az oldottabb, táncosabb mozgást és nem kívánja határozottan a tánc egyvonalú folyamatosságát sem. Erre csak a gyorsabb, ritmikusabb részeknél került sor, amelyek a vágyat megtestesítő Nő akcióiban jelennek meg. Hangulatos, szép és eredeti a térbeli alakzatok, magános alakok és kisebb csoportok plasztikai képe a színpadon, amelyek szinte visszhangzanak a zenére s ezúttal sokkal ökonomikusabb mozgatásúak, mint a tavaly készült Bach IV. Brandenburgi verseny koreográfiai megoldása. A hangsúly mindig valamelyik akcióban levő alakra, párra vagy csoportra helyeződik, s ha még emellett másutt is „történik valami”, ez csak színészi: az összhangot, de az összképet és a néző figyelmét nem bontja meg.

A tömör mozdulat a látványt segíti Székely László lakonikus színpadképe, s Gyarmathy Ágnes harmonikus színárnyalatú jelmezei is jól kapcsolódnak a kompozícióhoz. A két főszerepet Imre Zoltán és Lászy Andrea élménytadóan táncolta, a tánckar is színvonalasan adta elő a felkészültségéhez harmonikusan igazodó koreográfiát A szépen játszó kamarazenekart Hirsch Bence igen jól dirigálta, s az előadást a közönség nagy tapsal jutalmazta.

Teremtmények címet kapta Darius Milhaud, A világ teremtése című balettjének bemutatója Szegeden. Milhaud ezt a darabot eredetileg B. Cendrars és F. Légerrel közösen készítette 1923-ban a párizsi Svéd Balett számára, de ez a négy évtized nem érződik meg a most is friss és élvezetes baletten. Az eredeti szüzsét Imre Zoltán tömörítette és elvontabbá fogalmazta, a darab cselekménye azért kissé homályosabb és szerintem kevésbé köti le a figyelmet. A Világ alakulásának mozgását és dinamikáját az Ember megjelenését és megütözését a különböző erőkkel azonban így is ki lehetett érezni a gomolygó, egymást követő, részben dzsessz ihletésű táncokból.

Az említett absztrakcióhoz Gyarmathy Ágnes egyébként hatásos és látványos jelmeztervei olyan konkrétsággal társulnak, amely inkább eltereli figyelmünket az eredeti rendezői koncepciótól, mint segíti-kiegészíti azt. A Nő trikójáról ránk tekintő nagy, nyitott szem és a Férfi jelmezén uralkodó lányom hangulati és gondolati ugrást igényel, több szereplő jelmeze pedig túl cifra s ezzel mintegy önállósítja magát. Székely László díszletképe konstruktivista bolygóival s a színpad közepét betöltő korong alakú emelvényel azt hiszem közelebb áll a mostani bemutató felfogásához és hatásos is. Szalatsy István ezt a darabot is, akárcsak A három vándort, kitűnően vezényelte, s a zenekar keze alatt jól muzsikált.

Imre stílári érzéke ismét jól érvényesült (főleg az egyes extatikus részletekben), és ez táncosi teljesítményére is érvényes. Az előadók közül Lászy Andreát, Kemény Líviát és Kovács Katalint kell még kiemelni. Dicséret illeti az összes többi szereplőt is, akiknek szakmai felkészültségét Baróthy Zoltánné balettmester igyekszik mindjobban felfokozni.

A szegedi balettegyes léteének sarkalatos problémájához itt érkezünk el. Amitől tavaly féltünk, erre az évadra bekövetkezett: a kiképzett táncosok közül csak Lászy, Imre és Kemény maradt Szegeden, a többiek máshova szerződtek. Az eltávozottakat azonban feltétlenül pótolni kell! Ha nem idén, akkor jövőre kellene az együttesnek táncosokat, kapnia az Állami Balett Intézettől, hiszen az elért eredmények, Imre Zoltán bebizonyított tehetsége most már megkötne és együtt tartaná az újonnan jötteket is. Kár lenne lemondani erről a lelkes kis társulatról, amely Pécs mellett a második, önállóan is produkáló balettegyes az országnak, a jelenlegi feltételek mellett is említésre méltó eredményeket ér el. S nem utolsósorban a balettmunka szerves részét alkotja az operaszínpad művészi teljesítményének is, színvonalának megőrzése tehát az egész színház érdeke.⁸²

⁸² Körtvélyes, 1967.



(...) És most, egy év után, amikor újra bemutatót hirdettek a Nemzeti Színház plakátjai, elsősorban az érdekelt bennünket, hogyan fejlődött tovább a külső és belső körülmények függvényében Imre Zoltán tehetsége. A 67-es műsoron ismét egy barokk és egy modern zeneszerző művére írt balett szerepelt. Corelli G-moll concerto grosso-jára Vágy és Áhítat címmel szimfonikus balettet, Darius Milhaud A világ teremtése című balettenéjére új dzsesszbalettet koreografált Imre Zoltán Teremtmények címmel.

Arcangelo Corelli műve egyike annak a 12 concerto grossónak, amelyet egy évvel halála előtt, 1712-ben adott ki, s amellyel lényegében megteremtette ezt a zenei formát. Azért fontos ezt megállapítanunk, mert Bach IV. Brandenburgi versenyének formája szinte concerto grosso. Imre tehát visszanyúlt a forma első klasszikus megjelenéséhez; balettjéből úgy tűnik, azért, hogy megkísérelje táncban is kifejezni azt a feszültséget, amelyből ez a zenei forma táplálkozik. Koncepciója ahhoz vezetett, hogy – ellentétben a IV. Brandenburgi versenyre koreografált balettel – a tánc elvesztette koncert-balett jellegét: a táncformák változásai egy történet különböző fázisaiként is értelmezhetők. A Bach-mű esetében a balett – úgy láttuk – szinte kizárólag a zenét akarta kifejezni: a zenei szerkezetet térformában, a zenei tartalmat pedig mozgásanyagában. A kilenc táncosból álló együttes ennek megfelelően három részre tagozódott, térbe vetítve ki az egymásnak felelő zenekari csoportok és a szólóhegedű alapviszonyát, hogy aztán ennek a relációnak időbeli változásával a színpadon is újabb és újabb térformációk alakuljanak ki. A IV. Brandenburgi verseny első tétele például ötrészes forma, a G-dúrban felhangzó első rész variációja a második, harmadik és negyedik rész, miképpen a színpadon kialakuló harmadik, negyedik és ötödik térforma az induló forma variációja volt. Az eltérés csupán abból adódott, hogy a második térforma a zenétől függetlenül alakult ki, mintegy az előző mozdulatok és a zene keltette asszociációkként. Az ötödik zenei rész alaphangneme ismét G-dúr, visszatérése törvényszerűen a koreográfiában is jelentkezett, vagyis a hatodik térforma az elsőnek pontos megismétlése volt, amely azután – hasonlóan az elsőhöz – újabb térformákba ment át. De ez már nem pusztán a zene hatására kialakult térformák és mozgásanyagok továbbvariálása, hanem ennek kontrapunktja: az egész első zenei tételt magába olvasztó zárórész bonyolult barokk felépítésével szemben a táncosok egyetlen, a színpadot átlós irányban átfogó egyenest alkottak, amiből végül is – a zenének a tánc fölött aratott győzelmeként interpretálhatóan – hirtelen egy jobbról balra emelkedő ívet kirajzoló, bonyolult szerkezetű csoport alakult ki. Ezt a térformát már csak a díszlet ellenpontoszta, balról jobbra tartó nagy íveivel.

Összhatásában bármennyire más is a Corelli-balett, alapgondolatának csíráját a IV. Brandenburgi verseny első részének zárórészeiben, a kontrapunktban találhatjuk meg. De itt maga a tánc készült kontrapunktikusan, hogy így fejezze ki Corelli zenéjét és most a concerto grossót. Corelli alkotásaiban ugyanis a barokk klasszicista vonása jut kifejezésre, a kor univerzalizmusával szemben ő az áradó fantázia nemes megfékezésére irányuló törekvés megtestesítője. A concerto grosso pedig lényegében a zenekar és a szólóhangszerek versenye, küzdelme. Ezeknek az ellentéteknek romantikus felfokozottságú közös interpretációja a Vágy és az Áhítat szembeállítás, amely a táncban a mozgás és mozdulatlanság, a festői csoport és az egyszerű lineáris térformák kontrasztja révén jut kifejezésre. (Ez utóbbit egyébként Wölfflin Művészettörténeti alapfogalmak című munkájában a látásmód öt korrelatív ellentétpárja egyikeként a barokk és a reneszánsz különbségének leírására talált alkalmasnak.) Egy kevésbé elvont síkon a Vágy a Nőnek, az Áhítat a Művésznek felel meg, s ezen a síkon a cselekvés arról szól, hogyan kísérti meg a Nő a Művészt, aki távol akarja tartani magától a tiszta rendet megbontó Vágyat.

Amikor felmegy a függöny, ezt a kék árnyalatait mutató kosztümök révén hideg, a mozdulatlan alakok révén tökéletes, a pózok szépsége révén áhítatos rendet látjuk magunk előtt. A Művész hátul, egy kis emelvényen áll, körülötte környezete, amely tulajdonképpen belső világának kivetítődése.



évforduló



A balett már ekkor megkezdődik, a mozdulatlanság és a csend ebben a balettben a tánc és a zene egyik kifejezési formája. Mikor a zene első tétele indul, a Nő egyelőre *suivi-vel* berobban a színpad előterébe és táncolni kezd. A Művész és környezete továbbra is mozdulatlan. A Vágy ereje azonban lassan mozgásba hozza a Művész környezetét, végül a Művész is táncolni kezd, lelép a dobogóról. Az első tételszünet azonban megtöri a Vágy erejét, újra visszaállítja az Áhítat mozdulatlan világát. Nagyszerű, ahogy Imre Zoltán beépítette koreográfiájába a tételek közti kis szüneteket. A IV. Brandenburgi versenyben minden tétel önálló egység volt, zárt egész, olyannyira, hogy a kosztüm is más-más volt tételenként. Itt a tételszünetek dramaturgiai funkciót töltenek be, késleltető mozzanatok, a Művész ellenállását szimbolizálják. Az új tétel alaptérformája ugyanis mindig az előző tétel végén alakul ki, a mozgás tehát akkor szűnik meg teljesen egy-egy pillanatra, amikor éppen új formában elkezdődne. Az első tételszünet után a balettben továbbra is az akadémikus tánc, a mozdulatlanság felfokozott megjelenítése uralkodik, amit még nem tud megbontani a Vágy kötetlenebb, a klasszikus balett mozdulatelemeit modernebb formákban feloldó tánca. A harmadik tételben még világosabbá válik a koreográfiának az a törekvése, hogy a Vágy és az Áhítat két világának szembenállása az akadémikus tánc és az új formák konfliktusán keresztül jusson, kifejezésre, mégpedig úgy, hogy a gyors részekben egyre feszültebbé váló ellentét küzdelmének eredménye a lassú részek mozgásanyagában, a Művész és a Nő táncában váljon láthatóvá. A feszültség végül a hatodik tételben harmóniában oldódik fel. A tempó lelassul, kiegyenlítődik, a Nő és a Művész nagy *pas de deux-je* után a Nő felmegy a dobogóra, megismételve a Művész induló mozdulatát, aki viszont a színpad előterében zárt ötödik pozícióban és oldalra nyitott karokkal megáll: a Nő bekerül a Művész világába, de csupán annak egyik alkotóelemeként, abba a világba, amely a Művész számára most már teljessé vált – a Vágy megfosztja öncélúságától az Áhítatot.

Az est második balettjének zeneszerzőjét, Darius Milhaud-t a magyar közönség nem nagyon ismeri, öt eredeti balettszínpadra komponált műve közül csak egyet, a Francia salátát mutatták be az Operaházban, még 1938-ban. Ezért maga a darabválasztás is elismerést érdemel. Az 1892-ben született francia szerző a modern zene egyik legnagyobb élő alakja, aki a század első évtizedei óta majd minden jelentősebb zenei áramlat részvevője. Ebben az 1923-ban kiadott művében például a harlemi dzsessz elemeit próbálta beleilleszteni a modern európai zenébe. A blues-t tehát hamarabb felhasználta, mint a nálunk közismertebb Gershwin. Milhaud balettjének szövegkönyvét Blaise Cendrars írta, akinek egész irodalmi működése szorosan összefügg a dzsesszzenével. A szövegkönyv négy részre tagolja a cselekményt, és ezzel a zenét: az első rész a világ megteremtése előtti őskáosz és az istenek tanácsának ábrázolása, amelyet a varázslók szellemidézése zár le (dzsesszfúga). A második részben a természet, a növények és az állatok megteremtése látható. Ezt követi a harmadik részben az első emberpár megjelenése és orgiasztikus tánca. A negyedik részben további emberek lépnek elő, az első emberpár magára marad. A befejezés az öröm és béke hangulatát árasztja.

Imre Zoltán koreográfiájában nem követi az eredeti szövegkönyvet. A legjelentősebb különbség, hogy Imrénél nincsenek teremtő istenek, a teremtmények az őskáoszból közvetlenül alakulnak ki a mozgás egyre bonyolultabbá válásával. Ez a felfogás különben közelebb is áll a néger mitológiához, amelynek a világ keletkezéséről alkotott elképzelései alig hasonlíthatók össze az európaival, mivel a „mitológia” szó ebben az összetételben általában nem azt jelenti, hogy olyan történekekről van szó, amelyek számára a mítosz mint „istenek története” lenne lényeges. Ha a balett irodalmi paraleljét keressük, inkább József Attila teremtés-versére gondolhatunk, a Most a teremtés kezdetén vagyunk kezdő soraira. Az első részt záró fúga tehát nem a varázslók szellemidézése, hanem a mozgás ünneplése. Élőlények válnak ki az ősközegből, és élnek egymás mellett egy azonos mozgásstruktúra különböző variációjaként. A második rész



a Rossz megszületésével kezdődik, és innen kezdve a teremtmények világa a Rosszal folytatott küzdelemben tágul ki egyre jobban. A Rossz el akarja fojtani az Érzést, meg akarja semmisíteni a Gondolatot, eltorzítani a Szexualitást – átmeneti győzelme után (amikor egy pillanatra visszatér a kiindulókép) az élőlények elárasztják az egész Földet, és vad tánccal ünneplik győzelmüket, az élet győzelmét. Ez a jelenet az eredeti balett harmadik részének felel meg. A befejezés, hasonlóan a párizsi bemutató zárórészéhez, a szelíd megbékélés kifejezése, amelyben azonban még ott vibrál a küzdelem, a nagy erőfeszítések emléke. Zeneileg ez a fúgatótema variált utolsó visszatérése, koreográfiái pedig a táncfúgával együtt a Teremtmények legértékesebb része.

Milhaud zenéjére a politonalitás jellemző. Milhaud a politonalitást azonban nem rendszernek választotta, nála a kifejezőkényszer nyomására születik meg ez a forma, mivel kompozícióinak legjellemzőbb vonása a zenei ötletek szinte korlátlan átadása. Valószínűleg Milhaud zenéjének ez a sajátos szerkesztése vonzotta Imre Zoltánt, akinek koreográfiáiban a különböző csoportok egyidejű mozgatása a legszembetűnőbb, s az ezáltal keltett hatások teszik elsősorban eredetivé és megragadóvá alkotásait. Mintha egy többdimenziós térben játszódódnának le balettjei, és attól függően, hogy melyik háromban fogja fel a formát a néző, más és más relációkban mutatkozik meg a lényeg. A balettben megvalósítható „politonalitásra”, vagy legtöbbször egyszerűen a többszólamúságra való törekvés az ideai bemutatón visszafogottabban jelentkezett. Ezt érthetően összefügg azzal is, hogy tavaly óta őt, Állami Balett Intézetben végzett táncos hagyta el a színházat. A nehéz külső körülmények ellenére is bekövetkezett siker nem igazolja azokat, akik lehetővé tették a diplomás táncosok számának ilyen nagymérvű csökkenését. Csupán azt az áldozatvállaló hitet erősítheti, amely épp a lehetőségekből, az est szólótáncosait: László Andreát, Kemény Líviát és a táncosként is kiváló Imre Zoltánt itt tartotta. De a többiek – Bárány Ilona, Érdy Ildikó, Kovács Katalin, Ménesi Gabriella, Szabó Erzsébet, Zsiga Pirooska, Pálffy Lajos, Serley Iván, Salmayer Ferenc, Szenté Ernő és Nemes Lajos – is fel tudtak nőni feladatukhoz, amit elsősorban dr. Baróthy Zoltánné balettintézetet pótló munkája tett lehetővé.

Az új baletttest bizonyára felhívja az illetékesek figyelmét arra, hogy egy céltudatos együttesépítő program milyen gyümölcsöző lehet Szegeden. Úgy tűnik, csupán még több és még jobb táncos kell ahhoz, hogy kialakuljon és megerősödjön a magyar táncművészet új központja, hiszen a klasszikus balett egyeduralmának megszűnése óta oly nagy szerepet játszó koreográfus egyéniség már itt van. Imre Zoltán ugyanis azon igen kevesek és igazán tehetségesek közé tartozik, akik számára – John Crankot, a nagy angol koreográfust idézve – „koreografálni annyit jelent, mint emberi testtel komponálni időben és térben.”⁸³

A siker ellenére a táncosok elvándorlása az 1965-1966-os évad végétől tovább folytatódott. A helyzetet nehezítette, hogy abban az évben nem volt az Állami Balett Intézetnek végzős osztálya, így remény sem volt a hiányok pótlására. A szakértők ezért kamaraestet vártak Imrétől az 1966-1967-es szezon balettbemutatójaként, mégsem így történt. A Vágy és Áhítatban (zeneszerző: Corelli: g-moll concerto grosso) egy kettős fénytörésű „szerelmi történetbe” ágyazva (a szellemi és fizikai erő küzdelme, míg megteremtik a tökéletes egyensúlyt), ismét szimfonikus jellegű balettet alkotott. Fejlődést jelentett a Brandenburgi versenyhez képest, hogy a koreográfus (és a táncmű) már nem szorosan szolgálta a zenét, „hanem a maga nyelvén beszélt.”

Az est második balettjének zeneszerzője (D. Milhaud) muzsikájára (La création de monde/ A világ teremtése) a politonalitás volt jellemző, „valószínűleg ez vonzotta Imrét is,” akinek koreográfiáiban a „különböző csoportok egyidejű mozgatása a legszembetűnőbb,” ezek „tették

⁸³ Bernáth, 1967.



eredetivé és megragadóvá alkotásait” (Bernáth Árpád Tiszatáj 1967/8.). A koreográfus e jazz-baletten, mely a Teremtmények címet kapta, felhasználta a klasszikus balett, a jazztánc, sőt a keleti táncművészet motívumait is. A darab egy naiv mozdulatvilág születéséről és fejlődéséről szól, optimista befejezéssel. A bemutató a siker jegyében zajlott le, Imre ismét megállta a próbát.⁸⁴

Balettest. Szeged az opera mellett kezd számottevő helyet biztosítani magának a balettművészetben is. A kis táncgyűttes immár önálló estén is bemutatkozott – négy különböző stílusú táncműveleményel. (Csajkovszkij: Rómeó és Júlia, Milhaud: Teremtmények, Corelli: g-moll concerto grosso, Borogyin: Poloveci táncok.) A koreográfus, Imre Zoltán hallatlan erőfeszítéssel, az elhivatottak szent szenvedélyével próbál a szegedi színházban megbecsülésre méltóan újat és eredetit produkálni. S ha rendelkezésére álló lehetőségekhez mérjük a látottakat, az eredmény máris sokkal több, mint amit az untig koptatott dicsérendő jelző kifejez. A Csajkovszkij-zenére készült Rómeó és Júlia koreográfiájának néhány pompás ölete, a Milhaud-zenére táncolt Teremtmények, de kiváltképp a Corelli g-moll concerto grossójára koreografált Vágy és áhítat jelzi Imre Zoltán bátorságát, önálló gondolkodását, máris magas fokú stílusérzékét és fantáziáját. A Corelli-műben a finom, költői elképzelés, a Milhaud-táncjátékban az ellenállhatatlan lendület, a modern szellem és a frissesség ragadta meg a nézőt. Imre Zoltánnak kitűnő partnere a klasszikus és modern táncfeladatokban egyaránt biztosan mozgó, plasztikusan, sok kifejezőerővel táncoló Lászy Andrea. Szeged a hazai balettművészet új fórumává fejlődhet, ha a jövőben az eddiginél sokkal több figyelem és támogatás összpontosul majd az együttes munkájára.⁸⁵

Táncfantázia (1968) és a Formák viadala (1968)⁸⁶

Imre Zoltán 1960-ban végzett a Balett Intézetben. Azt hiszem, szakmailag nem tartozott a legrosszabb növendékek közé – zenei fogékonyságával és készségével is hamar kitűnt –, ámde mint afféle tehetséges renitens vagy deviáns gyakran kilógott a csatasorból. Még arra is történt kísérlet, hogy személyét az ÁBI „elpasszolja” egy zeneiskolának, csak éppen ökelme makacsul megvetette a lábát, meg akart maradni a tánc mellett. De ilyen körülmények mellett „szó sem lehetett róla”, hogy diplomázás után a Magyar Állami Operaházhoz kerüljön. Amúgy is az Alföld déli vidékéről származott, tehát Szegedre került táncosnak, ahhoz a szegedi Nemzeti Színházhoz, ahol a hatvanas években egyre szimbolikusabb létszámú balettkar dolgozott. Táncolt, 1966-tól koreografált, s három évad alatt szinte csodákat művelt a már csak 10-12 főnyi táncossal. Bátran, de érzékkel nyúlt hozzá a klasszikus és modern partitúrákhoz, s nem volt méltatlan hozzájuk.

Magam véletlenül éppen hattvűdalát, 1968. június 1-jén bemutatott műsorát láttam, melyen A formák viadala (J. S. Bach) és az Oxfordi szimfónia (Haydn) szerepelt. Azt kellett látnom, hogy táncai feltűnően jól egybesimultak a muzsikával, mintha csak együtt születtek volna, s eközben a maroknyi táncost a koreográfus feltűnően jó térérzéssel mozgatta. Jól emlékszem a fiatal koreográfus akkori, szerénykedő nyilatkozatára is, melyet a látványhoz fűzött: „Tudod, azért választok ilyen zenéket, mert előfordulhat, hogy valakit nem érdekel a tánc, vagy nem szereti. Hát akkor még mindig becsukhatja a szemét, és szép muzsikát hall.” De mondom, a látvány miatt nem kellett szégyenkeznie, tehetségét már akkor megéreztem. S utólag talán még jobban becsülöm akkori munkáit, hiszen hány olyan koreográfiát kellett azóta látnom, amelyik szimfonikus tánc ürügyén a zene ritmusát csupán mechanikusan reprodukálta, vagy pedig a muzsika éppen csak kulissza volt a tánchoz, semmi több!⁸⁷

⁸⁴ Neumann, 1977. 64.

⁸⁵ Albert, 1968.

⁸⁶ A bemutató ideje: Szeged, 1968. június 1.

⁸⁷ Maácz, 1988. 34–35.



A szegedi balett évek óta szorgalmas műhelymunkával igyekszik a korábbi jó nevű helyi balettkultúra hírét visszaszerezni. A szólistából koreográfussá vált Imre Zoltán vállalta – az operai kiegészítő szerepkör mellett – az önálló társulat igényével is kacérkodó szegedi balettkultúra újrafarmálását. Ennek a rokonszenvennel – és mindig nagy érdeklődéssel – kísért munkának figyelemre méltó eseménye volt a tavalyi két bemutató, a Corelli Concerto Grossójára komponált Vágy és áhítat és Milhaud zenéjére a Teremtmények. Imre Zoltán lényegében hasonló elképzelésekkel állította össze az idén is együttesének műsorát. Koncertbalettje Haydn Oxfordi szimfóniájára koreografált iskoladarab, a zene diktálta szerkezeti formák táncnyelvi feldolgozásával, játékos, rondó-rendszerű szimfonikus baletté lett. A másik kompozíció – a J. S. Bach h-moll szvitjére írt Formák viadala – viszont többre vállalkozik. A klasszikus és avantgarde (itt inkább esztétikus és amorf) stílus jelképes figurái ütköznek meg benne. A dzsesszes-vokális feldolgozásban is ismert utolsó tétel didergő-reszkető színpadi figuráiról az az aggály jut eszünkbe: hova vezet az öncélú formabontás, meddig szabad elmenni? A szegedi balett újabb két bemutatójának sikerével fontos állomáshoz érkezett.⁸⁸

M A S C A G N I :
PARASZTBECSÜLET
Egyfelvonásos opera
Szövegét Targioni Tozzetti és Menasci írta, Pless László fordította
Vezényel: VÁRADY ZOLTÁN

Santuzza	}	Harmath Éva Liszt-díjas
		Alpár Mária
Lola	}	Turján Vilma Liszt-díjas
		Szabadits Judit
Turiddu	}	Vadás Kiss László Liszt-díjas
		Vargha Róbert
Alfio	}	Szabady István
		Halmi László
Lucia	}	Kemény Kló
		Tengyel Ildikó

Dizlettervez: Sándor Lajos Jelmezek: Bene Jánosné és Horváth Erzsé
Maszkmeister: Mánik László Asszisztens: Benkőczy István
Karirogató: Szalay Miklós Rendező: ANGYAL MÁRIA

H A Y D N :
Táncfantázia az Oxfordi Szimfóniára
Vezényel: SZALATSY ISTVÁN

LÁSZAY ANDREA	E l ő a d j á k	KEMENY LIVIA
STAHL ENDRE		SALMAYER FERENC
KOVÁCS KATALIN		PATTANYUS ANIKÓ
PÁLFI LAJOS		SERLEY IVÁN

J. S. B A C H :
FORMÁK VIADALA V17D174
(H-MOLL SVIT)

KLASSZIKUSOK: LÁSZAY ANDREA STAHL ENDRE PATTANYUS ANIKÓ PÁLFI LAJOS	FORMABONTÓK: KEMENY LIVIA IMRE ZOLTÁN MÉNESI GABRIELLA
---	---

Táncfantázia, Formák viadala, műsorfüzet (OSZMI Táncarchívum)

A két egyfelvonásos balettprodukció közül az Oxfordi Szimfónia jelentette a maradandóbb élményt. Jóllehet mindkét balett cselekménytelen kompozíció és többnyire balett-termi gyakorlatokra épül, mégis az Oxfordi Szimfónia két utolsó tétele nagyszerű összhangban volt a táncosok és a zenekar munkájával. A gyorsritmusú, szellemes harmadik tétel kitűnő koreográfiája

⁸⁸ Nikolenyi, 1968a



évforduló

és a befejező rész összhangja azt bizonyította, hogy a táncosok, – elsősorban Lászy Andrea, Kemény Lídia, Stahl Endre és Sérlei Iván – pontos lefordították a tánc nyelvére a szimfóniát.

A Formák világa című Bach-mű már jelentősebb problémát exponált. Nevezetesen azt a kérdést feszegette, hogy vajon meddig szabad rombolni a művészetben, hová vezet a mindenáron való formabontás? Itt különösen Imre Zoltán, Lászy Andrea, Ménesi Gabriella és Salmayer Ferenc teljesítményét, pontos indításait és emeléseit kell elismerőleg említeni.

Amennyire egyszerű és mindenképpen a mű szellemiségét kifejező volt Sándor Lajosnak az Oxfordi Szimfóniához készített jelzészíszlete, annyira érthetetlen e másik díszletterv, amelynek homályosságát csak még inkább aláhúzza a műhöz egyáltalán nem illő fojtott színergia.

A két egyfelvonásos balett, elsősorban a Táncfantázia, azonban reprezentálta a tánckar munkáját, művészi vállalkozását.⁸⁹



Táncfantázia, Formák viadala, műsorfűzet (OSZMI Táncarchívum)

Az előadás második felében két balettet láttunk, az egyik Haydn Oxfordi-szimfóniájára, a másik Bach h-moll-szvitjére készült. Mindkét koreográfiát az igen tehetséges Imre Zoltán készítette.

⁸⁹ Prz, 1968.



Munkájára külön fel kell hívni a figyelmet, mert mostoha körülmények között, kevés táncossal dolgozik. Szeged megérdemelne – ez a két koreográfia és megoldásuk is tanúsítja – egy teljes balettkart. (Második képünk Kemény Livia és Imre Zoltán a h-moll szvit-re készült balettből).⁹⁰

Ekkor került az Állami Balett Intézet két évfolyamából kialakított együttes élére egy fiatal táncos és koreográfus, Imre Zoltán, aki viszont éppen eredetiségével, önállóságával volt képes arra, hogy sajátos stílust is ki tudjon alakítani. Eddig bemutatott munkáival (amelyeket mai magyar zeneszerzők — pl.: Szervánszky, valamint Haydn, Bach, Corelli stb. muzsikájára készített) valóban rendkívüli tehetségről tett tanúbizonyságot. Imre Zoltán legfőbb erénye különlegesen kifinomult koreográfiai nyelvezete. Valami furcsa örvöze az a klasszikának és a legmodernebb törekvéseknek. Néha azt hiszi az ember, szimfonikus balettet művel, cselekmény nélkül, hogy aztán a következő pillanatban észrevegye: sok kis apró cselekmény elevenedik meg előttünk. S ezek az akciók nemcsak színeznek, hanem azt is lehet mondani, értük van a balett, bennük bontakozik ki. Mindig táncosan persze, Imrének a tánc az elsődendő „kommunikációs eszköze”. Eredeti ez a nyelv, de tökéletesen másféle, mint pl. Eck Imréé: különleges hajlékonyság, mozgékonyaság, s a zenével való egészen különleges összeforrottság jellemzi. Ezek az erények nem mindig eredményeztek harmonikusan érett művészetet. A Formák viadala címen bemutatott Bach-koreográfia például a mű egészét tekintve merő félreértés, ezek a szecessziós mocsári szörnyek nem bújhatnak elő Bach muzsikájára. A részletmegoldásokban azonban ez a mű is sok szépet mutatott. Haydn Oxfordi szimfóniájára, készített balettje viszont már valóságos remeklés. Itt minden a helyén volt, kevés táncossal betöltötte a színpadot és kifinomult izlésről tett tanúságot.⁹¹

Az est igazi premierje két balettfelvonás volt; Haydn: Oxfordi Szimfóniájára és J. S. Bach h-moll szvitjére – Formák viadala témamegjelöléssel – Imre Zoltán készített koreográfiát – maga, néhány szólistatársa, s a balettegyüttes használatára. A szegedi közönség évek óta leplezetlen szimpátiával kíséri a nagyon tehetséges Imre Zoltán társulatteremtő törekvéseit, melynek folyamatában ez a műsor – ha meglepően újat nem is – feltétlenül komoly értéket produkált. Kiváltképp a Formák viadalának merész vállalkozásában, ami a mozdulat, a tartás és a pozíció nyelvén szól hozzá a művészeti izlésvita századunk derekára egyre aktuálisabbá váló alapvető problémájához. Bach-muzsikához fordulni abban a kérdésben, hogy „meddig szabad rombolni a művészetben, hová vezet az öncélú formabontás” a baletteszközű tolmácsnak nemcsak szerencsés választás, eleve adott állásfoglalás is, hiszen Bach évszázadok óta éppoly hagyományos, mint korszerű, éppúgy barokk, mint modern. (Nem lehet véletlen számtalan Bach-mű dzsesszes átdolgozása sem.)

A színpadon pontosan kimunkált absztrakció elevenedik meg: klasszikusok és formabontók, arányos és amorf, harmonikus és disszonáns figurák viaskodnak egymással, s ebből a gigászi küzdelemből csak annyi jut a néző tudomására: a harc még áll, befejezetlen, ám hevületében máris megperzselődtek a bajvívó felek. A zene híres Badinerie zárótételére – melynek fuvolaszólamát a Szalatsy István vezette zenekarban Román Zoltán játszotta bravúrosan – tétova, tanácstalan „formák” rekesztik be a játékteret.

A Formák viadalával szemben az Oxfordi Szimfóniára Imre Zoltán mérsékeltbb igényű iskoladarabot koreografált, ahol a táncosok éppúgy a korlátától indulnak, mint Mojszejevék tavalyi szabadtéri műsorában. A szimfónia tételeihez alkalmazott balett első fejezete szonátaformát követ, amit a lassú rész szabadabb invenciói, modern stíluselemek váltanak, hogy a harmadik tétel, visszatérve a szigorú formarendhez, játékos, mozgalmasságban adjon teret a feladásnak. A Formák viadala a tavaly

⁹⁰ gy. a., 1968.

⁹¹ Vitányi, 1970. 50.



évforduló

bemutatott Tereptményekre (Milhaud zenéje), az Oxfordi Szimfónia korábbi Brandenburgi verseny koreográfiájára mutat vissza, egyszersmind azonos szempontnak újabb, jelentős megnyilatkozása.⁹²



Táncfantázia, műsorfüzet (OSZMI Táncarchívum)

Joggal kedveli koreográfiáihoz Imre Zoltán a szimfonikus zenét, mert a szöveg nélküli kis kamarabalettek alkalmazhatók leginkább a szegedi körülményekhez. Ezekben minden erényét meg tudja mutatni, amelyek tehetségét jellemzik: szárnyaló képzelőerejét, koreográfiai ötletekben és gondolatokban, – és átlagon felüli muzikalitását. Meglepő ügyességgel játszik a mozgáselemekkel és hatásos színpadi képekben variálgatja őket.

Mindezt Haydn Oxfordi szimfóniájában kitűnően bebizonyítja. Frissen, váltakozóan – több szólamban és uniszónó, de mindig harmonikus összhatással mozog, táncol a nyolc közreműködő táncos, mert Imre a zenét sziporkázó szellemességgel interpretálja. A gyakorlatszerű kezdés a rúdnál később szabad interpretációban oldódik fel. Ez a balett maradandó, tiszta öröm!

A koreográfus át tudja adni sajátos stílusát a társulatnak, s az belső fegyellemmel követi elképzeléseit és meggyőzően adja elő azokat. Lászy Andrea a csoport letehetségesebb tagja,

⁹² Nikolényi, 1968b



technikája, biztonsága előadásról előadásra fejlődik. Kemény Lívია, Stahl Endre, Kovács Katalin, Salmayer Ferenc, Pattantyús Anikó, Pálfi Lajos és Serley Iván szintén dicséretet és elismerést érdemelnek. Lelkiismeretes helytállásuk jelentősen segítette a mű sikeres előadását.

Bach h-moll szvitjével Imre Zoltán nehezebben boldogul. Kompozícióját a Formák viadalának nevezte el, ami a „klasszikusok” és formabontók közötti harcra utal. Mondanivalója talán ez lenne: bontsuk a formát, de móddal. Ám ezt nem fejezi ki eléggé világosan. Először is azt kellene megjegyezni, hogy a klasszikusok nála nem eléggé klasszikusok. Nem tudom, hogy a fiatal koreográfus tisztában van-e azzal: tulajdonképpen mindig formát bont, jó értelemben. Új elemekkel gazdagítja az alapot, a klasszikus iskolát. (Például sokkal többet és többféle módon használja a második pozíciót, mint ez a balettnél szokás.) – És ezt az Oxfordi szimfóniáról is el lehet mondani.

Formabontásai a Bach-balettnben azonban a formáig el sem jutottak. Primitív, vízinövénytyszerű mozgásuk az eredethez tér vissza, ezért nem fejlődés ez, hanem inkább atavizmus. S a tévedés nem is a koreográfiában, hanem a formabontás rosszul értelmezett fogalmában rejlik. A háttérbeli díszlet a „szörnyszülöttekkel” ugyancsak nem segít az értelmezésben. Ugyanakkor az is igaz, hogy Imre ebben a táncjátékában is talál érdekes megoldásokat. Itt is érezzük, hogy nyugtalan szelleme az újat keresi és azt próbálja formába önteni. A formabontás azonban itt csupán a zene nélküli kezdésből és befejezésből áll.

Kemény Lívია, mint „formabontó hölgy” nagyon mutatósan kígyózott és vonaglott, László Andrea pedig, a „klasszikus ellenfél” komoly technikai feladatot oldott meg. Imréhez, a táncoshoz lenne egy szakmai tanácsom: a hajlott hátat, felhúzott vállat lehet pillanatnyi kifejező eszköznek használni, de ne váljon ez rossz szokássá. Rontja a mozgás vonalát és az esztétikus formát akkor zavarja meg, amikor ez nem kívánatos.

Mindent egybevéve: továbbra is bízunk Imre Zoltán újból bebizonyított tehetségében, és érdeklődéssel követjük alkotói pályafutását. Baróthy Zoltánné balettmester jó kondícióban tartja a kis társulatot. Szalatsy István az igényes zeneműveket finom érzéssel vezényli.⁹³

A magyar táncművészet első seregszemléje alig több, mint, egy hete zajlott le. A Szegedi Nemzeti Színház balettegysége sajnálatosan hiányzott róla. Távollétének több érthető oka is volt, de ez nem változtat azon, hogy ez a kis létszámú együttes, és főként, tehetséges, bontakozó koreográfusa, Imre Zoltán olyan szint jelent ma már a magyar táncművészetben, hogy műveinek hiánya az összképet csorbította. A mostani balettbemutató megerősített abban, hogy Imre Zoltán eredendően koreográfusi alkat, aki magától értetődő természetességgel táncban lát és gondolkodik, rendkívül muzikális és gazdag fantáziájú, s néhány műve után máris egy önálló táncalkotó arculata rajzolódik ki.

Mint az előző két évadban, ezúttal is olyan koreográfiával állt elő – Táncfantázia Haydn Oxfordi szimfóniájára –, amely közvetlen muzikalitásával, a klasszikus mozdulatnyelvre építő leleményes és játékosan szellemes megformálásával kitűnő kvalitásokat mutat. Ez a tehetséges, fiatal művész állandóan tanul, de – és ez nagy szó – nem utánoz, s a szimfonikus balett műfajának figyelemre méltó ifjú mestere. Szegeden, ahol néhány éve ismét nincsen „profi”-indítású balettkar, csak fejlődő-fejleszhető fiatal kamaraegettes, Imre legtöbbször jó értelemben bűvészkedni is kényszerül, hogy néhány táncossal a színpadteret betöltő formációkat alakítson ki, s úgy komponáljon, hogy e közben mindössze egy-két perfekt táncosra építhet. Az adott feltételek közepette is tud figyelemre méltót alkotni, olyan színvonalon, hogy érdemes lenne tehetségét, akár épp ezzel a művével például Pécsset hasznosítani, vagy pedig az Operaháznál is kipróbálni.

⁹³ Nádasi, 1968b



Másik darabja, a Formák viadala címmel J. S. Bach h-moll szvitjére készült, s így, a korábbi Bach-, Corelli-, Szervánzsky- és Milhaud-muzsika kiválasztásával együtt meggyőzően tanúsítja Imre tudatos, belülről is fakadó zenei igényességét. Ez a táncműve, úgy tűnik, kevésbé letisztult és meggyőző, a vállalt zenei és eszmei feladatot csak részben oldja meg. Mondanivalója: a régi harmonikus-klasszikus és a modernet képviselő oldott-laza, nem-klasszikus mozdulatvilág megütköztetése tulajdonképpen koreográfiailag sikeresnek mondható. S a személyes mondandó is: az, hogy a klasszikus „örök” és a mai diszharmonikus áthatják s részben (közömbösítve-bénítva) el is pusztítják egymást, világosan kitetszik a darabból. A koreográfia zöme azonban – különösen a modernet megtestesítő szürrealisztikus, olykor Hieronymus Bosch képekre emlékeztető szétszórt, elfolyó emberalakjaival – jobb, mint a teljes színpadi mű. Ennek scenikai összetevői, a furcsa, bizarr háttérem s a jelmezek nagy palástjai (a velük való mozgás) túlterhelték a látványt, egyben kissé magyarázkodóakká is váltak.

Nem mondanám, hogy a csodálatos h-moll szvit egyenesen elvárta ezt a táncszínpadi megjelenítést, de nemcsak, hogy lehetővé tette, hanem kristályos fényű tisztaságához a mozdulati, kontrasztáló kettősség egészen jól illeszkedett. A táncosok – élükön Lászy Andrea, Kemény Livia és maga a koreográfus – elismerésre méltó, színvonalas munkát fejtettek ki. Az együttes tisztaság és színvonalas művészi teljesítményre képes és ez Imre, valamint dr. Baróthy Zoltánné balettmesternő érdemeit fokozza.

A Szalatsy István vezette zenekar szépen, stílusosan szólaltatta meg mindkét nemes muzsikát, s ezzel nemcsak a balettek jó előadásának, hanem a színház közismert zenei műsorpolitikájának is jó szolgálatot tett.⁹⁴

Az opera után két balettújdonság is színre került, mindkettő fiatal koreográfus, az alig 24 éves Imre Zoltán alkotása. A táncos pálya azok közé tartozik, amelyekben már fiatal korban kibontakozik a művészi tehetség. Elsősorban persze az előadóé. A koreográfiai mesterséghez már érettség és tapasztalat is szükséges. Imre Zoltán azonban fiatal kora ellenére már az alkotóművészetben is mesternek bizonyult.

A Haydn Oxfordi Szimfóniájára készített Táncfantázia valóban egész kitűnő alkotása, a magyar koreográfiai művészet legjobb színvonalán. Legnagyobb erénye talán áradó táncossága, kitűnő mozgásfantáziája. Minden mozdulat magától értetődő és természetes, s olyan harmonikus stílust képvisel, amelyben klasszikus és modern elemek megnyugtató tisztasággal olvadnak össze. Emellett bővelkedik játékos elemekben, finoman megformált, apró színpadi mozzanatokban. Cselekménye nincs, mégis végig leköt belső emberi tartalmával.

A másik darabot már nem dicsérhetjük ilyen egyértelműen. Imre Zoltán itt kicsit nagyobb fába vágta fejszéjét, mint amit megbír. Nem az a baj, hogy zenei témának J. S. Bach h-moll szvitjét választotta, az se még, hogy erre valamiféle szüzsét írt, amelyben a formabontás elve küzd meg a klasszikus művészettel. (Innen a cím: Formák viadala.) A baj az, hogy ez így (pl. a formabontók által a táncban és színpadképben megteremtett hernyószerű iszonyat) nincs benne a zenében, még inkább, hogy a darab programja szerint a klasszika győzelmét akarja ábrázolni, de mert a formabontókat mutatja be erőteljesebben, fordított hatást ér el. Mindennek ellenére mégis azt kell mondanunk, hogy a Formák viadala is figyelemre méltó alkotás. Imre Zoltán ugyanis itt is nagyszerű táncokat komponált a darabhoz, amelyek ha nem is a zene egész mondanivalójához, de a zene belső fejlődéséhez illeszkednek, s ezenfelül remek színpadi rendezőnek is bizonyult.

A bemutató tehát fontos esemény a magyar balettművészetben. Eddig Eck Imrét, Seregi Lászlót és Barkóczy Sándort tudtuk „fiatal koreográfusnak.” Mostantól kezdve egy újabb generáció is bontogatja szárnyait Imre Zoltán és a szegedi balett nevét nem árt megjegyezni!

⁹⁴ Körtvélyes, 1968.



A kis létszámú tánckar mindkét számban nagy igyekezettel dolgozott, és fegyelmezett, kitűnő produkciót nyújtott. A zenekar – ezúttal Szalatsy István vezényletével – jól oldotta meg feladatát. Sándor Lajosnak a Formák viadalához készített díszlete a mű elhibázott spekulatív koncepcióját húzza alá.⁹⁵

Három éve a szegedi színház balettjairól írni annyit jelent, mint Imre Zoltán koreográfus tánckompozícióiról írni; az estek kritikusa önkéntelenül a fiatal Imre Zoltán egyre magasabbra törő pályája stációinak krónikásává válik. Nem szólhatunk az előadásról, hogy ne emlékeznénk a IV. Brandenburgi versenyre, a Metamorfózisra, a Vágy és Áhítatra, a Teremtményekre, Imre korábbi alkotásaira. Ismét egy „tisztá” és egy „még” szimfonikus balett, ismét barokk zene.

Amire a IV. Brandenburgi versenyre készített koreográfiában, arra tesz újra kísérletet az Oxfordi szimfóniára írt Táncfantáziában Imre Zoltán: a zenét megismételni táncban, a zenei formákat térformában és mozgásban; nem a karmester pálcájára táncolni, hanem a ritmusról szorosabb kapcsolatban a zenével, látszólag követve, valójában mégis megteremtve a formát, a vonósok vonójához hasonlóan, amelyek mozgásukkal – úgy tűnik – követik, valójában létrehozzák a hangokat.

Az akadémikus balett koreográfusának tevékenysége hasonló a zeneszerzőéhez (és végső soron minden művészéhez), mindkettőjüknek rendelkezésére állnak alkotásuk elemei, a hangok és a mozdulatok. Erre emlékeztet bennünket a balett kezdete, a szimfónia első hangjaira egy stilizált (mert később háttérül szolgáló) gyakorlórudnál ismételtetett klasszikus balettlépések.

A lényeg ezért az elemek egymáshoz való viszonya: meghatározza a részt és az egészt, amely által létrejön a mű. Az Oxfordi szimfóniában – bár cselekménytelen balettről van szó (ez alól talán csak a negyedik tétel kivétel) – nemcsak az egyes lépések, forgások, emelések nehezen érthető, csak a beavatottak számára ismeretes szimbolikája jut érvényre: domináns a struktúra. Mintha a zene és a tánc egyazon mély struktúra megvalósulása lenne.

Az első tétel tehát szonátaforma: a balett esetében a főtéma funkcióját a férfi táncosok töltik be (Stahl Endre, Pálfi Lajos, Salmayer Ferenc és Serley Iván pontos munkája), a nőké a melléktéma. Ismétlésnél a tánc időbeli különbsége térben is kifejeződik: ennyiben bonyolultabb a balett szerkezete. A mozdulatanyag hangsúlyozottan tűnő egyszerűsége elmarad a zene gazdagsága mögött – mégis általa lesz nagyhatású a produkció, általa jut érvényre a térforma és a forma egyáltalán tökéletesen csiszolt drágakő. Ez a benyomás marad meg a második tételben, ahol a hatást a dalforma „egyszerűségéhez” hasonló fogással éri el a koreográfus: a tétel felétől ugyanazon a formákon keresztül, amivel eljutott a középig, jut el a befejezéshez. És ez a benyomás marad meg a harmadik tételnél is, ahol a megfordítás térben jelentkezik.

A negyedik tétel rondó. A tánc rondójához azonban hozzájön egy cselekményelem, a táncosok önkoreográfiája. A táncbeli rondóforma nem azáltal jön létre, ami által például a táncbeli szonátaforma létrejött, vagyis önmagától, mintegy a zenével közös struktúra kényszerére, hanem a táncosok játéka révén, akik a zenére összegyűlve egymás táncát próbálják ellesni, megtanulni. Miközben újra és újra mindenki egyformán táncol, valaki újra és újra más lépésekkel próbálkozik – íme egy (humoros) rondó.

Először látva zavarónak hat ez a törés, többszöri megtekintés után inkább szellemesnek; a zene is lehetőséget ad erre az értelmezésre. A balett megelőző részeiben is volt néhány elem (elsősorban a tételvégeken), amely előkészítette a negyedik tétel végső soron groteszk hatását. Így vált előjátékká a Haydn-szimfónia a Bach-műre készült Formák viadalának.

Nem visszafelé haladunk az időben! Minden modern itt: a díszlet (Sándor Pál munkája), amely irreálisra változtatja a valóságos teret, időtlenné a klasszikust és a modernt, a legmaibb, legjobb

⁹⁵ Vitányi, 1968.



az eddig Szegeden látottak közül; a zene amely a huszadik században nagyobb népszerűsége tett szert, mint korábban bármikor; a tánc, amelyben túlsúlyban vannak a nem akadémikus elemek, a probléma, a diszharmonia értelme és értéke. Már utaltunk Imre Zoltán műsorfelépítéseiben mutatkozó ismétlődésekre, s most újra vissza kell erre térnünk. Bach és Szervánszki voltak az első balettestjének zeneszerzői, Corelli és Wielrand a másodiké, tehát mindig egy klasszikus – egy modern. Most Bach került Szervánszki helyére egy olyan ciklusban, amely ugyancsak Bachhal kezdődik, és amelyben a barokk Corellivel folytatódik. A barokk zene, mint hódolat tárgya, majd barokk zene, mint a művészlét problematikájának háttere, s most a barokk zene mint a lét problematikájára rákérdező balett ritmusa. Emlékeztetőül a „modern” címek: Metamorfózis, A világ teremtése.

Fentebb szegényesnek nevezük a zene és a tánc kapcsolatát, ha csak ritmusuk közös, itt mégis ezt a kifejezést kellett választanunk első megközelítésben, mert a kapcsolat az előbbinél is bonyolultabb. Elsősorban is a balett hosszabb, mint a h-moll szvit, előbb kezdődik és később fejeződik be (bár a zene ritmusát folytatva), mint a Bach-mű. Hogy mindjárt hozzáfogjunk a balett ismertetéséhez, értelmezéséhez: az első zene nélküli részben a klasszikus forma képviselői vonulnak fel, a második zene nélküli részben pedig a formabontók és a formabontókká váló klasszikusok táncát látjuk. A formák világa tehát lényegében független a zenétől, a zeneviadaluknak csupán transzcendens tere, a balett ebben az értelemben semleges a zenével szemben. A héttételes zeneműre azonban bizonyos cselekmény is lejátszódik, a klasszikusok metamorfózisa, s ez a folyamat azt a változást erősíti fel, amely a műben magában is megvan: a h-moll szvit főrészét képező fenséges és tiszta, éteri, „barokk” ouverture után a kor táncai, a nép által vásárokon, városi multságokon is táncolt Sarabande, Bourre, Polonaise (magyaros motívumokkal) stb. szólal meg. S hogy ez a „barokk tanítás” meddig mehet, mutatja az utolsó tétel, a „tréfálkozás” című karakterdarab, amely dzsesszfeldolgozásban közismert. De nemcsak a zenével párhuzamos, hanem azzal ellentétes irányú cselekményszál is kibontható a „történet” sokaságából: amíg egy kivételével (a Lászlay Andrea által táncolt figura) minden „klasszikus” formabontó lesz, egy formabontó (Imre Zoltán) együtt pusztul el az utolsó klasszikussal.

Imre Zoltán két nagyszerű alkotással ajándékozta meg a szegedi színház látogatóit a zenekar, a karmester (Szalatsy István) s a táncosok segítő közreműködésével. A szólisták közül ki kell emelni az említettekén kívül Kemény Líviát, aki a Bach-műben eddigi legjobb teljesítményét nyújtotta rendkívül kifejező táncával, érdekes egyéniségének teljes érvényre juttatásával, és Stahl Endrét, a színház új táncosát, több hasonló kvalitású táncos leszerződtetése megoldaná a balettegyüttes egyre akutabbá váló minőségi-mennyiségi problémáit. Az együttes, Imre Zoltán koreográfus vezetésével megérett nagyobb műsorok bemutatására is.⁹⁶

A két betervezett balettbemutató az évad végére csúszott (1968. jan.). Az első, a Táncfantázia az Oxfordi szimfóniára (Z.: Haydn) ismét Imre szimfonikus balett iránti érdeklődését mutatta. Nyolc táncost szerepeltetett a koreográfus, és most már megpróbált eltávolodni a szoros zenei formáktól, bizonyos tételekben pusztán ritmikai elemként használva a muzsikát. Darabjában a klasszikus lépések mellett különböző stílusú szabad mozgásanyagot is alkalmazott. Hogy ezzel milyen hatást keltett?

A mű „maradandó, tiszta öröm” - ahogy Nádas Marcella írja (Muzsika 1968/8.). A Formák viadala (Z.: J.S. Bach - h-moll szvit) viszont sok vitát váltott ki. A Klasszika lépésanyagát táncoló csoport mérte össze erejét a szenvedélyes, expresszív mozdulatanyagot táncoló Formabontókéval. Végül mindkét fél elvázott a küzdelemben. „A formák viadalának nem az egyik, vagy másik forma diadalához kell vezetnie. A diszharmonia a különböző formák egyensúlya révén haladható meg, amelyet a művész teremt meg.” – írja Bernáth Árpád a darab

⁹⁶ Bernáth, 1968.



értékelésében (Tiszatáj 1968/10.). Más kritikában viszont a következő kérdés merült fel: „Vajon meddig szabad rombolni a művészetben, hová vezet a minden áron való formabontás?” (-prz- Csongrád Megyei Hírlap 1968. jan.4.)

A Táncfantázia és a Formák viadala volt a Szegedi Nemzeti Színház balettegyüttesének utolsó bemutatója (bár 1968. decemberében még egyszer felújították A csodálatos mandarint Harangozó koreográfiájával). Pedig Imrének lett volna még mondanivalója a közönség számára. Tervei között a következők szerepeltek: Bartók – Két portréjának megkoreografálása; balett Mozart – Egy kis éji zenéjére; Vaszy Viktor Orfeusz című táncjátéka. Zenét keresett továbbá saját, Bál című novellájához, Corelli zenére stúdióbemutatót szeretett volna rendezni, és fenn akarta tartani az alkotói kapcsolatot Szervánszkyval is.⁹⁷

Visszaemlékezések

Apránként, különböző mozaik-értesülésekből az is kiderült, hogy jó reményre jogosító koreográfusi debütálása mellett a távozásakor csupán 25 éves Imre Zoltán milyen heroikus küzdelmet vívott a színházban. Kezddhetem azzal, hogy a hatvanas években táncos szempontból Szeged tökéletes számkivetésnek számított. Az ÁBI végzősei nem oda, a maroknyi csapathoz rohantak szerződni. A balett szempontjából a szegedi Nemzeti Színházban egyébként is áldatlan állapotok uralkodtak. (Elnézést, de most egy kicsit társulattörténetet is írok, s bőszítő információimat egyszerűen ki kell írni magamból.) A dolog magyarázata egyszerű: a főigazgató Vaszy Viktor – a hatvanas években a legnagyobb potentát a vidéki zenei életben – a színházon belül teljesen operacentrikus politikát folytatott, s a politika a színház prózai és balettrészlegének stagnálásában, sőt elsorvasztásában egyformán megmutatkozott. Jellemző is, hogy Imre távozása után alig két évvel a drámai tagozat fellázadt, s megnyerte magának nemcsak a minisztérium Színházi Főosztályát, hanem Ilku Pál akkori minisztert is, aki végül „elküldte a selyemzsínort” Vaszy Viktornak. De addigra a balett már kiszenvedett, csupán három-négy ember lézengett a színháznál balett címén. S hogy miből állt ez a sorvasztás? Főleg abból, hogy az évek során megürült színész és táncos álláshelyeket az igazgató betöltötte, csak éppen énekesekkel vagy zenekari muzsikusokkal. Na persze, emellett a balettnak az egyéb szükséges ellátást is nélkülöznie kellett. Imre Zoltán szó közben csak elpanaszolta, hogy a jelmezeket ő varrja, a díszletfestésbe is kénytelen belekontárkodni, és – ha már zongorázik – a táncosokat is ő kíséri. A táncosokat, akik különben valami átmeneti munkásszálláson élnek egymás hegyén-hátán, nyomorúságos viszonyok között. Ilyen feltételek mellett készültek az új koreográfiák, melyekre az akkori szaksajtóban, vagyis főleg a Muzsika vékonyka táncrovatóban leginkább Dienes Gedeon hívta fel a figyelmet, a jelek szerint hiába.

Nos, elmúlt az 1967/68-as színházi évad, s ezután kezdődött a zűrzavar. Imre Zoltán meghívást kapott a kölni nyári nemzetközi táncakadémiára, sőt, párjával együtt (ha nem csalódom, Lászy Andrea volt) a kölni koreográfiai versenyre is. Azt az egyet nem tudom, hogy a meghívást ő eszközölte-e ki, vagy a kölniek maguktól találtak-e rá a címére, – lehet, a fejlemények szempontjából ez tán mellékes is. Az viszont nem mellékes, hogy hivatalba lépéseig a Műv. Minisztériumban – sem a művészeti, sem a nemzetközi részlegekben – senkinek fogalma nem volt arról, hogy Kölnben akkor már több, mint egy évtizede létezett ez az egyre rangosabb nyári fórum, ami azért mulatságos, egyben szomorú, mert addigra már Lugossy Emma, majd Pálfi Csaba is többször szerepelt a tanári karban. A különböző hivatali részlegek tehát gyanakvó szimatolással vették körül ezt a „nyugatinémet fellazító szervezetet.” És

⁹⁷ Neumann, 1977. 64–65.



nem viselkedett másként a BM Csongrád megyei rendőrkapitánysága sem Szegeden, amikor az útlevélkérelem elbírálásáról volt szó. Előbb csak a partnernének szavazták meg az útipasszust, s Imrénék nem, majd a reklamációk után nagy bölcsen megfordították a dolgot: Imre megkapta az útlevelet, a balerinától viszont megvonták, s ezen nem lehetett változtatni.

Imre Zoltán meglehetősen tébolyult állapotban utazott el, hiszen pontosan arról lett volna szó, hogy az itthon előre megtanult táncot mutatják be együtt a versenyen. Végül is Kölnben, a helyszínen vállalkozó táncosoknak tanította be a táncot, s második díjat nyert vele a versenyen. A díj folyamánként pedig két- vagy három hónapos olaszországi tanulmányútra nyit lehetősége, s küldte is rögtön a papírt, hogy hozzájárulást kérjen kinttartózkodásának meghosszabbításához. Sokat tapasztalt főnökasszonyom, Barnáné máris megjegyezte: „Meglátja, ez a fiú kinn fog maradni!”, aztán intézkedett a meghosszabbítás érdekében. Én mint régi cserkész köhécseltem és reménykedtem, de valóban úgy lett, ahogy megjósolta. Az olasz út után Imre Zoltán újabb levelet küldött az NSZK-ból, hogy kinn szeretne maradni dolgozni, miután itthon nincs igazán lehetősége, s ereje sincs, hogy a nyomorúságos szegedi viszonyok között folytassa kilátástalan küzdelmét.

Ami a hivatali reflexiókat illeti, a hatvanas évek végén a Művelődésügyi Minisztériumnak egyáltalán nem volt célja, hogy szaporítsa a disszidensek számát. Barnáné tehát rögtön szólt a Koncertigazgatóságnak, hogy Imre Zoltán kölni tartózkodását helyezték át üzleti alapra. Vagyis a megfelelő szerződés aláírása után, s a megfelelő koncertigazgatósági jutalék folyamatos befizetése mellett Imre Zoltán már mint közvetített munkavállaló szerepelt volna, aki legálisan tartózkodik az NSZK-ban. Nos, az Interkoncert meg is tette a maga lépését, de ezzel tulajdonképpen már csak pántlikát kötöttünk egy bukott ügyre. Tény ugyanis, hogy a jutalékot Imre Zoltán nem nagyon fizette be, s ezzel – igen hosszú türelmi idő után – elvesztette állampolgárságát. Pár évig dolgozott Kölnben és Düsseldorfban, majd átment Angliába, ahol néhány évadra a Rambert Baletthez szerződött, hogy később a film felé forduljon érdeklődése. Mindezekről később az új Táncművészet lap hasábjain is beszámolt.

Az egész história így talán egyszerűnek látszik, holott nem volt az. Mert menet közben különböző levélváltások és intézkedéskérek születtek, a végkifejlet szempontjából persze hiábavalóan. Kiutazásáig Imre Zoltán a Minisztériumban is megfordult párszor segélykéréseivel, távozása után pedig kétségbeesett édesanyja is megjelent egyszer. Ami a legszebb: megkaptam általuk azt a levelet, amelyet a huszonötödik órában felébredő Vaszy Viktor írt Imre Zoltánnak. Sajnálom, hogy e vonatkozásban az immár több éve halott karmesterről semmi jót nem írhatok, de ritka egy farizeus levél volt. Tudniillik felsorolta a balettnak addig nyújtott (és nemlétező!) támogatását, s a hazahívás szándékával további támogató ígéreteket tett. Csakhogy addigra már eléggé ismertem a szegedi állapotokat és Vaszy viszonyát a baletthez, tisztában voltam az ígéretek hitelével. Még inkább így volt persze Imre Zoltán, aki pontról-pontra megküldte keserű cáfolatát. Azt hiszem, az egész levél csak amolyan presztízs-mosakodás volt, illetve múltó lelkiismeret-öblítés. De mit csinálhattam én a táncművészeti ügyek minisztériumi referenseként?

Odáig tiszta volt a képlet, hogy az utolsó bemutató alapján Imre Zoltánt tehetséges embernek ismertem meg. És még azt sem mondhatom, hogy ebben a felismerésben egyedül álltam volna, mert Dienes és Körtvélyes legalább hasonlóan vélekedett, illetve árnyaltabban és meggyőzőbben, lévén, hogy ők több bemutatót is láttak. Igen ám, csak ez a felismerés mégsem volt széleskörű! A szakma túlnyomó részét nem izgatta a szegedi balett sorsa, ezt is ki kell egyszer mondani. Ami pedig a legfőbb baj volt: mindazok, akik Imre tehetséget vallották, egyszerűen nem voltunk hatékony helyzetben. A minisztériumban „az ügy” felbukkanásáig egyszerűen nem ismerték Imre nevét, emiatt hát az ismeretlennek járó bizalmatlanságot kapta, illetve a „buzgó-nyüzsgő fiatal” megillető, megengedő bánásmódot. De volt más, szerencsétlen komponense is az ügynek.



A hatvanas évek végén a színházak feletti közvetlen felügyeletet – a budapesti Nemzeti Színház és az Operaház kivételével – már a fővárosi és a megyei Tanácsok gyakorolták, ami elvben helyes is volt. Csak így a minisztériumi főfelügyelet hivatali részlegei háromszor is meggondolták bármifajta beavatkozást, hiszen ezzel óhatatlanul a tanácsok hatáskörét kereszteztek volna. Ettől persze még előfordultak beavatkozások vagy „megkeresések,” csak éppen megfelelő hivatali szinten. Vagyis egy egyszerű minisztériumi referenssel sok tanácsnál csupán udvariasságból vagy alig álltak szóba, ha ugyan nem csináltak belőle pojját. (Jól emlékszem, alig két-három év múlva a vidéki táncművészeti szakiskolák alapításának előkészítésére puhatólózó utat tettem a debreceni tanácshoz; fogadási időben és ügyfélforgalomtól mentes viszonyok közt vagy másfél órát előszobáztattak — már a titkárnő szégyellte magát a főnöke helyett —, utána foghegyről kezelték az egészet. Tartoztam az ördögnek az úttal.) Igen, a valamirevaló beavatkozáshoz legalább főosztályvezetői státusra lett volna szükség, csak hogy Szeged ebből a szempontból éppen különös helyzetet foglalt el. A hivatalos főfelügyelő Színházi főosztály legalábbis feszültségben, majd nyílt háborúban állt Vaszyval a drámai tagozat miatt, s majd bolond lett volna a balett sorsáért újabb frontot nyitni! Vaszy pedig a legfőbb hátteret, titkos egyetértést éppen főnökasszonyomtól kapta, noha valószínű, hogy személyesen nem rokonszenveztek. Hát persze! A városi kultúrában és a színházban Vaszy nem kevés erőszakkal fáradozott a zene primátusságáért (hozzáértve személyes karmesteri primátusságát), s tagadhatatlanul ért is el eredményeket. Nem lehet elvitatni, hogy operakultúra dolgában Szeged már az ötvenes évektől kiemelkedett a vidéki városok közül. Barnánénak ez az állapot szemléleti azonosságából is konveniált, miután ő is operacentrikusan gondolkodott, sőt se nagyon izgatta, hogy az eredmények minek a rovására születtek. És persze az sem volt mellékes, hogy Vaszy a maga fellépésével elintézte, amit akart, s nemigen kilíncselt külön minisztériumi támogatásért, ily módon Imre Zoltán ügye, amely egyben óhatatlanul a szegedi balett sorsának ügye is volt, egyik hivatali részlegben sem számíthatott érdemi főhatósági támogatásra.

Az utóvédharcokat is személyes kudarccal kellett lezárnom. Látva ugyanis, hogy Imre a kilátástalan szegedi helyzetbe már semmiképpen nem fog visszamenni, öregcserkészként próbálkoztam, hogy másutt könyörögjek ki neki helyet, mintegy „megmenteni személyét az országnak.” Nem ment. A Pécsi Balettet a dologgal kapcsolatban csak az érdekelte, hogy hány táncost tud átszivattyúzni a szegedi romokból (valóban, többen át is mentek Pécsre, Handel, Herda, Gallovits neve jut hamarjában eszembe), s gyanítom, egy koreográfiai talentum bekapcsolása éppen zavaró tényező lett volna. Az Operaház balettjétől valóban kaptam felajánlást, de hát harmadik quadrille-ba és kezdő táncosnak szóló fizetéssel, vagyis annyira méltatlan volt az ajánlat, hogy felért egy elutasítással. Summa summárum, a hazai vonzerőt nem tudtam megteremteni, kivált, ha Imre Zoltán Kölnben és Düsseldorfban táncolhatott is, koreografálhatott is, s tán kereshetett is. ...Most, húsz év után holmi heppiendről is beszámolhatok, amennyiben Imre Zoltán pár év óta gyakran tartózkodik itthon, volt már bemutatója az Operaházban és Szegeden is, sőt, az 1987-ben újratartozott szegedi balettnél folyamatos tanácsadóként működik. Eközben, a régmúlt időkre célozva – és nem kis meghökkenésemre – Vaszy Viktorról is nemegyszer elismerően nyilatkozott. Meg kellett emésztennem ezt a fordulatot, hogy rájöjjenek: szegedi környezetben nincs sok értelme, hogy régi sebeket mutogasson. Én viszont tudom, amit tudok, sőt őrzöm Imre Zoltán düsseldorfi levelét. És immár nem arról van szó, hogy bolygassuk vagy rehabilitáljuk egy halott ember emlékét. Arról van szó, hogy a szegedi balett igenis, annyi remény után közel két évtizedre elpusztult. A heppiend tehát bizony csak nagyon viszonylagos. Ismét ott tartunk, mint első históriámnál, Milloss Aurél történeténél, hogy az állami-politikai adminisztráció megette a magát a dolgok rendbehozatalára, de az elsőpró művészeti bizonyítás még várat magára. Holott mit kívánhatnék szebbet-többet-jobbat, mint hogy a szegedi balett az 1987-es bemutatkozás után



évforduló

– és természetesen Imre Zoltán munkásságával – összetéveszthetetlen és pótolhatatlan színfolt legyen Magyarország és Európa kulturális térképén?! Attól tartok, megint várni kell.⁹⁸

Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy a szakma túlnyomó többségét sem nagyon izgatta a Szegedi Balett sorsa, s az ismeretlen fiatalember koreográfiáit nem nagyon siettek megtekinteni. Maácz László Vaszy Viktor negatív szerepét illetően túloz. Vaszy ekkor már, mivel őt is támadták, nem sokat tehetett a balettért. Imre Zoltán mindig elismerően szólt Vaszy Viktorról, s a Szegedi Nemzeti Színházat még 20 év múlva is élete és művészete „első igazi nagy egyetemének” nevezte. Vaszy Viktor és az operai főrendező Versényi Ida vezetési stílusára 1986-ban, hazatérését követően, így emlékezett vissza: „Felmérhetetlen szívóssággal dolgoztak, mély pszichológiai bölcsességgel hatottak minden művészeti döntésre (...) Még ma sem értem igazán, miért lehettem éppen az a szerencsés akinek minden segítség, szabadság, bizalom megadatott.”⁹⁹



Imre Zoltán, Düsseldorf, 1969
(Hézső HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)



Imre Zoltán
(Hézső HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)

Azt hiszem, ma már nincs a világon olyan hely, ahol én ne tudnám otthonosan érezni magamat. Mert hol jó lenni az embernek? Ahol a tőle telhető legtöbbet tudja nyújtani, amiért aztán cserébe elfogadják, értékelik, megbecsülik; ahol úgy érezheti, szükség van rá, ahol kiteljesedhet – hogy ezzel az általam nem nagyon szeretett szóval éljek.

⁹⁸ Maácz, 1988. 34–37.

⁹⁹ Gyémánt, 2005. 76–77. A Vaszy szerepéről folyó vitát könnyedén eldönthetné ha előkerülne Imre Zoltán Maácz Lászlónak írott levele, amely a Maácz-hagyatékban lappanghat. („Én viszont tudom, amit tudok, sőt őrzöm Imre Zoltán düsseldorfi levelét.”)



Miért mondom, hogy: ma már... Egyrészt azért, mert nem volt ez mindig így, másrészt azért, mert elég tapasztalatot szereztem: egyhuzamban 17 évig éltem külföldön. Ismerem magamat és a dolgokat annyira, hogy megkockáztassam ezt a világpolgári mentalitásra mutató kijelentést. Soha eszembe se jutott volna, hogy ennek a szónak – világpolgár – negatív, dehonesztáló jelentése is lehet, de alighanem a mai Magyarországon meg kell jegyeznem: ettől én magyar vagyok, voltam, leszek, ez olyan természetes, mint ahogy a fű – az fű. Attól kezdve, hogy kibújik a földből, addig, amíg el nem szárad, sőt tovább, amíg fűként él valakinek az emlékezetében.

Miért hagytam el a hazámat? Ezt a patetikus kérdést sose vehettem komolyan. Először is nem elhagytam a hazámat, hanem olyan helyére mentem a világnak, ahol megfelelő körülményeket találtam a szakmai ambícióimhoz. Semmi politika nem volt ebben, bár sokan ezt hiszik, főleg amikor megmondom a dátumot: 1968-ban 'maradtam kint'. Akkor is, mint most, a szegedi színházban voltam balettigazgató. Nem volt összeütközésem a helyi kommunistákkal. Jöttek a balettpremierekre, ugyanúgy, mint ahogy most jön a város 'krémje', dicsértek, a kedvencük voltam, írtam a faliújságra mint KISZ-tag, főleg filmekről. De kritizáltam az amerikai kapitalizmust is anélkül, hogy fogalmam lett volna, milyen az. Sajátos, skizofrén állapotban voltam, sok kortársammal együtt: az ember magáévá tett egy csomó humanisztikus eszmét, ami – szavakban – benne volt a kommunista pakliban, ugyanakkor sok mindent tudtunk a visszaélésekről, a korrupciókról. Én ebből mentem ki. Ez egész más, mint aki menekült, recski emlékektől, munkaszolgálatról, vagy akinek '56 után fölakasztották a férjét, feleségét... Én nem menekültem, hanem tudatosan választottam olyan helyet, ahol tanulhatok és úgy élnék, ahogyan szeretnék. Nem akarom hosszan ecsetelni, mi mindenhez nem lehetett hozzájutni itthon, könyvekhez, művészeti produktumokhoz, különösen az én műfajomban. Aki nem olvasott idegen nyelveken, nem ismerhette Jungot, Freudot; azt se tudták az emberek, eszik, vagy isszák az antropozófiát – Rudolf Steinert most kezdik megjelentetni. De a hazaiakat se olvashattuk. Hamvas, Szepes Mária és a többiek indexen voltak. Ki voltunk éheztetve. Én minden évben beadtam az útlevelekérelmemet, minden évben visszadobták. Hét évi várakozás után kaptam útlevelet, 24 éves voltam. Olaszországba mentem, három hetes turistaútra. Visszajöttem. Megmondom őszintén, azért, mert édesapám nagyon beteg volt. Egy év múlva halt meg szegény.

A kölni táncakadémia fiatal koreográfusoknak rendezett versenyét 1968-ban indították és engedélyt kaptam, hogy részt vegyek. A sok méltánytalanságot szenvedett Szervánszky Endre Hat zenekari darabjára, az első magyarországi dodekafón zeneműre, komponáltam a versenykoreográfiámat, egy kétszemélyes táncot, Metamorfózis címmel. A partnerem László Andrea lett volna, őt ugyanis három nappal az utazásunk előtt lekapcsolták. Az okot persze nem tudtuk. Egyszerűen mentem és úgy nézett ki, hogy nem tudok részt venni a versenyen.

Én egy ilyen országba 'csakazértsem' megyek vissza – döntöttem. Kölnben véletlenül összetalálkoztam egy kolléganővel, aki már ott élt, bemutatott egy berlini táncosnőnek, aki két nap alatt megtanulta a 12 perces balettet. Én nyertem meg a második díjat.

Nyugaton éppen olyanféle időszak volt, mint most: leállították a külföldiek befogadását, 'elég volt az emigránsokból'-hangulat uralkodott. A németek nagyon barátságatlanok voltak. Szerencsémre ismét egy találkozás segített: az akkor már jó nevű festő, Vásárhelyi Vera – aki egyébként most Londonból jár ide, kurzusokat tart a szegedi egyetemen, művészetterápiával, gyermekpszichológiával foglalkozik – vett pártfogásba. Náluk lakhattam egy darabig. Vera elvitt a művészek Mekkájába, Olaszországba, barangoltunk, csodálatos volt. Én szinte habzsoltam a látnivalókat, múzeumokban éltem. Kérvényeztem a minisztériumban, hadd maradjak három hónapos tanulmányúton, szó se lehet róla, azonnal jöjjenek haza. Majd három hónap után megírták, tudomásul veszik, hogy illegálisan kint maradtam. DuMont Schauberg, a híres kiadótulajdonos – aki a kölni versenyt is szponzorálta és látta a balettemet – valahogyan tudomást szerzett a



helyzetemről és kaptam tőle egy háromezer márkás stipendiumot. Ez akkoriban nagy pénz volt. DuMont Schauberg ösztöndíja nélkül valószínűleg vissza kellett volna jönnöm.

A baj csak az volt, hogy minden színházban megtörténtek már a szerződéskötések, állásról nem is álmodhattam. Véletlenül tudtam meg, hogy egy fiú elhagyja a düsseldorfi opera balettegyüttesét, mert nem tud kijönni Erich Walterrel. Odautaztam, megkaptam az állást. Fantasztikus lehetőségekkel együtt, hiszen akkoriban újult meg a német balett, az ember a bőrén érezte: Európában van. Végére ezt kerestem. Ugyanaz az éhség és kalandvágy hajtott, mint annyi más művészt. Miért érezték a régi festők, hogy Párizsba kell menniük? Miért ment oda a Czóbel és a Rippl- Rónai? Aztán miért jöttek haza? Hát igen – gondolhatták ezek a magyarok –, itt vagyok Párizsban, de itt nem lehetek az első. Hazajöttek Magyarországra, kiontani, amit megtanultak, behozni Európát. Ady Párizs-imádata és a visszatáncorodásai, a visszalökődései ugyanez.

Az első pár év kimondhatatlan boldogság volt. Annak ellenére, hogy elszakadtam anyámtól, akihez a legszorosabban kötődtem a világon. Mert persze tilos volt hazajönnöm. Később öt kétévenként kiengedték, iszonyúan fájdalmas találkozások és elválások voltak. Mégis: eufóriában éltem. Tulajdonképpen nem tudatosan, pusztán intuitív alapon elszakadtam a kint élő magyar kolóniáktól, mintha éreztem volna, ha közöttük maradok, az olyan, mintha itthon lennék. Nem ismerem meg a más kultúrákat, a más nációkat. Németország egy internacionális hely volt, a világ minden tájáról éltek ott művészek. Minden pillanatom egy-egy felfedezés volt, s örjítően izgalmas élet- és kultúrahabszolás minden napom. Nemcsak a táncművészet érdekelt, rettenetesen izgattak a társművészetek is. Kinyílt a világ a modern művészetek felé – de hát mindannyian jól ismerjük már a 60-as 70-es éveknek ezt művészeti virágzását.

Az itthoni barátaimmal leveleztem. Állandóan biztattak: jól teszem, hogy külföldön próbálok boldogulni, most kell, amíg fiatal vagyok, ők irigyelnek ezért, és így tovább. Szóval egyféle heroizmus is volt a dologban. Heroinizmus is lehetett volna éppen, hiszen mindent ki akartam próbálni – nem fogom elsorolni, mit sikerült. Szinte sorsszerű volt, hogy pont egy antropozófus társaságba kerültem, én, aki itthon – Vályi Rózsinak köszönhetően – már megismerkedtem az antropozófiával. Titokban persze, hiszen börtönbe is zárhattak volna érte. Nos, Erich Walter társulata – mint később kiderült számomra – egyéb misztikusságoknak is hódolt, sokan szabadkőműves páholyok tagjai voltak. Ezután John Crankóhoz mentem Stuttgartba, fél évig Amerikában turnéztam velük, fantasztikusan élveztem. Ez 71-ben volt, és én még Amerikában elhagytam őket, mert kaptam egy New York-i szerződést, de a rendőrség nem adott letelepedési engedélyt. Visszamentem Kölnbe és megint Veráéknál laktam. A Táncforum akkor alakult és én egyik első táncosa lettem. Nagyszerű korszak volt: Németországban ott tanítottak először Graham- technikát, rengeteg vendégművészt hívtak, Glen Tetley-t, Norman Morrice-t, Christopher Bruce ott csinálta első világhírű koreográfiáját, a Wings címűt – ez egy forradalmi korszak volt a táncművészetben és én részese lehettem. Nemcsak táncoltam, koreografáltam is. Senkinek eszébe nem jutott, hogy és Kelet-Európából jöttem, nekem se. A honvágy csak Angliában kezdődött, a Rambert Balettel bejártam az egész világot, de egyszer csak kiderült számomra, hogy nem táncolhatok tovább, mert megöregedtem, elnyűvödött a testem. Még később, amikor már filmeztem és nyilvánvalóvá vált, hogy esetleg hosszú évekig kellene kilincselnem szponzorokért, producerekért, hogy ebben a művészeti ágban valamit elérjek – ismét jött a depresszió, együtt a hazatérés fontolgatásával. Érdekes, hogy hétévenként kerültem meghatározó választások elé: új periódusok kezdődtek az életemben és ez általában hely-, azaz országváltoztatással is járt. A következő lesz a hetedik évadom Szegeden... Máig sem tudom, hogy minden döntésem-választásom helyes volt-e: néha elképzelem, hogy ma már menő filmrendező lennék Nyugat-Európában, mint a társaim, akikkel együtt kezdtem és akiknek volt türelmük. De akkor kimaradtam volna a rengeteg élményből, amit az itthoni társulat-alapítás jelentett...

Az angolokat az integritásuk, az erőteljes karakterük, a fegyelmeltségük, a tolerancia hagyománya



miatt irigylem. A franciákat nem nagyon ismerem, bár a Rambert Balettel sokat turnéztam ott. A németeket semmiért sem irigylem. Amerikában az első pillanattól otthon voltam, állandóan az volt az érzésem, én itt már jártam. Ahová mindig – most is – vágyakozom: Olaszország, Magyarország lépéshátrányban volt és van Európa sok országa mögött; egyedül az Állami Balettintézetre voltam büszke. Egyébként pedig teljesen feloldódtam a színházi emberek nagy nemzetközi családjában. (Imre Zoltán koreográfus, balettigazgató szavait lejegyezte: Sulyok Erzsébet.)¹⁰⁰



Imre Zoltán
(Hézső HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)



Imre Zoltán, Darmstadt, 1975
(Hézső HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)

Imre Zoltán (1943–1997) Jánoshalma-Budapest–Köln–London–Budapest–Jánoshalma
Élt 54 évet.

Egy élete (a sok közül) eddig tartott.

Igazi művész volt.

Csodálatosan zongorázott, komponált, kerámiákat készített, táncolt és gyönyörű koreográfiákat alkotott.

És színházat csinált. Táncszínházat, prózai és zenés színházat. Minden előadásban, melyben közreműködött, meghatározó volt.

Különlegesen művelt volt.

A tánc, a zene, az irodalom, a képzőművészet és a színház töltötte be érdeklődését.

¹⁰⁰ Sulyok, 1992.



évforduló



Igazi művész volt.

Különlegesen érzékeny.

Mélyen meg lehetett sebezni egy mozdulattal vagy akár egy még meg sem született gondolattal.

Állandóan sebeket kapott és adott.

Igazi művész volt.

Vívódó, szenvedő, önpusztító, boldogtalan. Boldogtalan, talán születésétől fogva.

Nagyszerű, gyönyörűséges műveket hozott létre.

Igazi művész volt, ezért soha nem ismertük el tehetsége és művészete értéke szerint.

54 évet élt.

54 évet...¹⁰¹



*Hommage a Haydn, 1971., Köln
(Hézső HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)*

¹⁰¹ Fodor, 1997.



*Hommage a Haydn, 1971., Köln
(Hézső HGY/1996, OSZMI Táncarchívum)*

A korszak mérlege

Imre az említett körülmények közepette 3 évad alatt négy baletttesten 8 egyfelvonásost mutatott be, sokat ígérő eredménnyel. Zenei érdeklődését jól világítja meg, hogy egyfelől J. S. Bach (IV. Brandeburgi verseny, h-moll szvit), Corelli és Haydn muzsikáját választotta, másfelől Szervánszky Endre (Hat zenekari darab – Metamorfózis), Milhaud (A világ teremtése – Teremtmények), valamint Csajkovszkij Romeo és Júlia, illetve Borodin Polovec táncok című alkotásait. Mint láthatjuk, a barokk, a klasszikus és modern muzsikához való vonzódása rokonirányú Eck Imréével, alkotói felfogása, stílusa azonban szinte polemizált vele, mintegy a „másik oldalt”, a muzikalitást és a táncosságot együtt hangsúlyozta. Koreográfiáit elsődlegesen a mozdulatok folyamatos egymásba kapcsolása, a zeneiség, a klasszikus balett invenciózus felhasználása és egyéb mozdulatelemekkel való szerves összekapcsolása jellemezte. Imre Zoltán eredendően táncban gondolkodott. Műveiben a hagyományos és korszerű-



expresszív (adott esetben jazz, illetve karakter) koreográfiai nyelv összetűzése, összeütköztetése eredetiségéről tanuskodott, még akkor is, ha elképzeléseit nem mindig sikerült – hiánytalanul – megvalósítania. Koncepciói – amint azt egyes címek is érzékeltetik: *Metamorfózis*, *Vágy* és *áhitat*, *Táncfantázia*, *Bormák diadala*, – a belső, eleve táncos-zenei konfliktusok iránti érdeklődését reprezentálták és lényegében a szimfonikus balett műfajában ígértek eredményes folytatást. Ráadásul – különösen utolsó műsorában – találékonyan ellensúlyozta a képzett táncosok fokozódó hiányát, a meglévő erőkre elosztva a különböző feladatokat.¹⁰²

A színházi tánc vidéken, főleg a balett ágazatában, tulajdonképp hosszú ideig nem tudta megvetni a lábát. (...) 1946–49 között, a szegedi operatársulat mutatott be önálló baletteket is, előbb Zsedényi Károly, majd Lőrinc György műveit (klasszikus, romantikus és modern magyar zenére és táncstílusban) –, de a társulat rövidesen megszűnt. Ezután önálló produkcióra képes tánckar 1956–57-ig sehol sem működött az országban. Ekkortól két évadon át Miskolcon, Téry Tibor vezetésével kis létszámú tánckar játszott egyfelvonásos baletteket. 1958-tól Szegeden indult meg a kar létszámbeli fejlesztése, és a karvezető Árkos Judit, illetve meghívott vendégkoreográfusok: Harangozó Gyula és Ligeti Mária darabjaival önálló baletteket adtak elő.

A balett műfaja, Pécsen kívül, épp Szegeden vert gyökeret, ahol is 1962 őszétől már Állami Balettintézetet végzett táncosok kisebb csoportja alapozta meg egy felkészült balettkar kiépítését, amely 1962–63-tól 1967–68-ig évente balettműsorokat is produkált. 1965–66-os évadig vendégkoreográfusok: Harangozó Gyula, Vadasi Tibor, Hidas Hedvig, majd attól kezdve a balettkarból jelentkező, tehetséges fiatal koreográfus, Imre Zoltán alkotott új baletteket – barokk, klasszikus, romantikus és modern muzsikára – szimfonikus és drámai műfajban, neoklasszikus, expresszionista és jazz-stílusban, kiemelkedő muzikalitással, s ezért komoly reményeket támasztott személye iránt. Az egyéni alkotói jegyeket mutató, táncban gondolkodó fiatal koreográfus azonban feloldhatatlan ellentmondásba került – épp akkor, amikor figyelmet keltő táncbetétek után önálló baletteket kezdett koreografálni. Ugyanis, mire Imre, a koreográfus „megszületett”, addigra a szegedi baletteggyüttes erőteljesen fogyni kezdett; a táncosok közül mind többen elszerződtek, majd 1969–70-re a kiképzett, önálló balettprodukcióra képes eggyüttes meg is szűnt. (Imre Zoltán pedig az 1968/69-es évadtól külföldön dolgozik.) Az történt tehát, hogy előbb, az első három évadban az eggyüttes volt állandó, társulattá összeforrasztó vezető nélkül, a második három évadra pedig a közben jó koreográfussá felnőtt Imre maradt mindinkább eggyüttes nélkül. Ebből aztán a gyakorlat meggyőző erejével derült ki, hogy baletteggyüttes csak akkor és ott tud nálunk létrejönni és folyamatosan működni, amikor és ahol a munkához az összes személyi és dologi feltételek úgyszólván egyidejűleg biztosítva vannak. (A színházi vezetés aktív segítségétől a koreográfus-vezető és balettmester személyéig, a megfelelő létszámú és felkészültségű tánckartól a megfelelő munkafeltételekig stb.)¹⁰³

Ekkor került az Állami Balett Intézet két évfolyamából kialakított eggyüttes élére egy fiatal táncos és koreográfus, Imre Zoltán, aki viszont éppen eredetiségével, önállóságával volt képes arra, hogy sajátos stílust is ki tudjon alakítani. Eddig bemutatott munkáival (amelyeket mai magyar zeneszerzők – pl.: Szervánszky, valamint Haydn, Bach, Corelli stb. muzsikájára készített) valóban rendkívüli tehetségről tett tanúbizonyságot. Imre Zoltán legfőbb erénye különlegesen kifinomult koreográfiai nyelvezete. Valami furcsa ötvözet ez a klasszikának és a legmodernebb törekvéseknek. Néha azt hiszi az ember, szimfonikus balettet művel, cselekmény nélkül, hogy aztán a következő

¹⁰² Körtvélyes, 1979. 42.

¹⁰³ Körtvélyes, 1979. 45–46.



pillanatban észrevegye: sok kis apró cselekmény elevenedik meg előttünk. S ezek az akciók nemcsak színeznek, hanem azt is lehet mondani, értük van a balett, bennük bontakozik ki. Mindig táncosan persze, Imrének a tánc az elsőrendű „kommunikációs eszköze”. Eredeti ez a nyelv, de tökéletesen másféle, mint pl. Eck Imréé: különleges hajlékonyság, mozgékony, s a zenével való egészen különleges összeforrottság jellemzi. Ezek az erények nem mindig eredményeztek harmonikusan érett művészetet. A Formák viadala címen bemutatott Bach-koreográfia például a mű egészét tekintve merő félreértés, ezek a szecessziós mocsári szörnyek nem bújhatnak elő Bach muzsikájára. A részletmegoldásokban azonban ez a mű is sok szépet mutatott. Haydn Oxfordi szimfóniájára, készített balettje viszont már valóságos remeklés. Itt minden a helyén volt, kevés táncossal betöltötte a színpadot és kifinomult ízlésről tett tanúságot. Sajnos minderről már csak múlt időben beszélhetünk. A színház átépítési tervei, a koreográfus külföldre való szerződése, a kiképzett táncosokból álló együttes fokozatos feloszlása véget vetettek a fellendülés időszakának.¹⁰⁴

Irodalomjegyzék

- Albert, István (1968): „Simone Boccanegra. A Szegedi Opera Verdi-bemutatója”. In: *Film-Színház-Muzsika*. (02. 17. / 7. sz.), 8–9.
- Bernáth, Árpád (1967): „Balettbemutatók a Szegedi Színházban”. In: *Tiszatáj*. (8. sz.) 762–764.
- Bernáth, Árpád (1968): „Balettbemutatók Szegeden”. In: *Tiszatáj*. (10. sz.), 953–954.
- Bőle (1989): „Alvilági játékok”. In: *Vasárnapi Hírek*. (12. 03. / 49. sz.), 7.
- Dienes, Gedeon (1967): „Jegyzetek egy induló koreográfusról”. In: *Táncművészeti Értesítő*.
- Fábián, Imre (1966): „Szeged: Opera és balettek”. In: *Film Színház Muzsika*. (06. 10. / 23. sz.), 21.
- Fekete, Hedvig (1999): „Imre Zoltán”. In: *Tánctudományi Tanulmányok*. (20. sz.), 7–21.
- Fodor, Antal (1997): „Imre Zoltán”. In: *Zene zene tánc*. (5. sz.), 39.
- Fuchs, Livia (1990): *Láttuk – Hallottuk*. XI. 26. [hangfelvétel, Magyar Rádió]
- Fuchs, Livia (2019): „Imre Zoltán hagyatéka a Táncarchívumban”. In: *Tánctudományi Közlemények*. (2. sz.), 44–52.
- Gelencsér, Ágnes (1989): „A Szegedi Balett új bemutatója”. In: *Magyar Nemzet*. (12. 21. / 300. sz.), 6.
- Gelencsér, Ágnes (1990): „Vidéki balettegyüttesek a tavaszi fesztiválon”. In: *Magyar Nemzet*. (04. 20. / 92. sz.), 4.
- Gelencsér, Ágnes (1991): „Táncpanoráma '91”. In: *Magyar Nemzet*. (04. 16. / 88. sz.), 11..
- gy. a. (1968): „Parasztbecsület– két balett”. In: *Film-Színház-Muzsika*. (06. 15. / 24. sz.), 29.
- Gyémánt, Csilla (1991): „Imre Zoltán a Szegedi Balett élén. A messzeségek vándora hazatalált”. In: *Tiszatáj*. (6. sz.), 88–96.
- Gyémánt, Csilla (2005): *Imre Zoltán táncművész, koreográfus*. Szeged: Bába Kiadó.
- Imre, Zoltán (1991): „Vonzások és választások”. In: *Táncművészet*. (04. 01. / 2. sz.), 26.
- Imre, Zoltán (1999): „1969-ben írt magánlevele K. G.-nek”. In: *Tánctudományi Tanulmányok*. (20. sz.), 22–23.
- Kenesei, András (1990): „Szegedi balett: Szenvedélyes viszonyok. A romantika vonzásában”. In: *Magyar Hírlap*. (12. 14. / 293. sz.), 5.
- Kertész, Iván (1965): „Három narancs szerelmese”. In: *Muzsika*. (4. sz.), 27–28.
- Körtvélyes, Géza (1966): „Új balettek Szegeden”. In: *Magyar Nemzet*. (06. 17. / 142. sz.), 4.
- Körtvélyes, Géza (1967): „Három ősbemutató: új magyar opera és két balett Szegeden”. In: *Magyar Nemzet*. (06. 20. / 143. sz.), 4.

¹⁰⁴ Vitányi, 1970. 50.



- Körtvélyes, Géza (1968): „Két új magyar balett Szegeden“. In: *Magyar Nemzet*. (06. 04. / 129. sz.), 4.
- Körtvélyes, Géza (1979): „Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. (10. sz.), 11–119.
- Körtvélyes, Géza (2018): „Táncpanoráma. Válogatás az Új zenei újság tánckritikáiból I“. In: *Tánc tudományi Közlemények*. (1. sz.), 57–83.
- Kővágó, Zsuzsa (1990): „A szerelem és halál táncai“. In: *Népszabadság*. (12. 04. / 284. sz.), 9.
- L. M. (1965): „Százszor is szeretlek“. In: *Muzsika*. (7. sz.), 42.
- Maác, László (1988): „Találkozások a táncsal VI“. In: *Táncművészeti Dokumentumok*. 5–37.
- márok (1990): „Balettra várva. Szenvedélyes viszonyok“. In: *Délmagyarország*. (11. 22. / 296. sz.), 1.
- Matkó, István (1996) „Mérleg a Szegedi Balett munkájáról“. In: *Tiszatáj*. (8. sz.), 695–696.
- Nádasi, Marcella (1966): „Két új táncjáték Szegeden“. In: *Muzsika*. (7. sz.), 39–41.
- Nádasi, Marcella (1967): „Új magyar opera és két táncjáték Szegeden“. In: *Muzsika*. (08-01 / 8. sz.), 24–27.
- Nádasi, Marcella (1968a): „Szegedi baletttest“. In: *Muzsika*. (05.01. / 5. szám), 35.
- Nádasi, Marcella (1968b): „Két táncjáték Szegeden“. In: *Muzsika*. (08. 01 / 8. szám), 40–41.
- Nádasi, Marcella (1980): „A koreográfus Imre Zoltán“. In: *Táncművészet*. (08. 01. / 8. sz.), 29–32.
- Neumann, Ilona (1977): „A Szegedi Nemzeti Színház balettgyűjtésének története a felszabadulás után“. In: *Tánc tudományi Tanulmányok*. (9. sz.), 50–68
- Névtelen (1966a): „Balett-ősbemutatók Szegeden“. In: *Északmagyarország*. (05. 29. / 126. sz.), 7.
- Névtelen (1966b): „Ősbemutató“. In: *Képes Újság*. (06.18. / 25. sz.) 3.
- Névtelen (1966c): „Vidéki műhelyekből“. In: *Szocialista Művészetért*. (07. 01. / 7. sz.), 3.
- Névtelen (1966d): „Bemutató előtt“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*. (05.19. / 117. sz.), 6.
- [Metamorfózis]
- Névtelen (1989): „Cím nélkül“. In: *Szolnok Megyei Néplap*. (12. 04. / 288. sz.), 5.
- Nikolényi, István (1967): „Három bemutató Szegeden“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*. (05. 21 / 118. sz.), 2.
- Nikolényi, István (1968a): „Premier Szegeden. Egy opera – két balett“. In: *Magyar Hírlap*. (06. 06. / 22. sz.), 9.
- Nikolényi, István (1968b): „Három egyfelvonásos Operafelújítás – balettbemutatók a színházban“. In: *Délmagyarország*. (06. 04 / 129. sz.), 4.
- Ökrös, László (1966): „Három egyfelvonásos. Bemutató a Szegedi Nemzeti Színházban“. In: *Délmagyarország*. (05. 24. / 121. sz.), 5.
- Ökrös, László (1967): „Három egyfelvonásos. Bemutató a Szegedi Nemzeti Színházban“. In: *Délmagyarország*. (05. 21. / 118. szám), 4.
- Polner, Zoltán (1990): „Szenvedélyes viszonyok — tánclépésben“. In: *Vasárnapi Hírek*. (12. 02. / 48. sz.), 9.
- Pór, Anna (1991): „Újra fellobbanó életérzések Még egyszer egy szegedi baletttestről...“. In: *Táncművészet*. (06. 01. / 4–5. sz.), 50.
- r-n (1990): „Ki lesz a balett PÁRTfogója“. In: *Reggeli Délvilág*. (11.19. / 18. sz.), 2. [interjú]
- prz (1968): „Balettbemutató és operafelújítás a Szegedi Nemzeti Színházban“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*. (06. 04. / 129. sz.), 2.
- S[ulyok], E[rzsébet] (1991): „A szerelem táncjai“. In: *Délmagyarország*. (11. 08 / 262. sz.), 4.
- Sulyok, Erzsébet (1989a): „Kapcsolatok“. In: *Délmagyarország*. (12. 02. / 286. sz.), 4.
- Sulyok (1989b): „Alvilági játékok – avagy: van Szegedi Balett!“. In: *Délmagyarország*. (12. 13. / 295. sz.), 5.



- Sulyok, Erzsébet (1991): „Évadvég: balett Egymás (és egy s más) támogatásával“. In: *Délmagyarország*. (05. 29 / 124. sz.), 5.
- Sulyok, Erzsébet (1992): „Vonzások és választások. Imre Zoltán – egy nemzetközi családról“. In: *Délmagyarország*. (12. 24 / 302. sz.), 6.
- Szathmáry, Judit (1992): „Ritka csemege a szolnokiaknak. Balettest a Szigligeti Színházban“. In: *Új Néplap*. (01.15 / 12. sz.), 5.
- Szúdy, Eszter (1990): „Alvilági játékok“. In: *Táncművészet*. (03. 01. / 3. sz.), 6–10.
- török– (1989): „Alvilági játékok. Vissza a mítoszokhoz“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*, (12. 04 / 287. sz.), 2.
- Varga, Ákos (1966): „Bemutatók a Szegedi Nemzeti Színházban. Bűvös szekrény – Két balett“. In: *Csongrád Megyei Hírlap*. (05. 24. / 121. sz.), 2.
- Vitányi, Iván (1968): „Opera- és balettbemutatók Szegeden“. In: *Népszava*. (06. 12. / 136. sz.), 2.
- Vitányi, Iván (1970): „Új törekvések a magyar balettművészetben“. In: *Táncstudományi Tanulmányok* (7. sz.), 29–53.
- wagner (1989a): „Hétfőn hétkor az Operettben. Alvilági játékok“. In: *Magyar Hírlap*. (12. 11. / 291. sz.), 4.
- Wagner, István (1989b): „Egyet fizet, hármat kap... Tisza-parti Orpheusz“. In: *Magyar Hírlap*. (12. 13. / 293. sz.), 5.



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: ttktnp@gmail.com

Néhány általános megjegyzés a kéziraatra vonatkozóan:

Hivatkozások

A Tánc tudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a — nemzetközi szabvánnyal egyező — Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. A folyóiratban a Harvard hivatkozási rendszer egyik típusát (Harvard reference format 7) követjük. Mivel a hivatkozási stílust a Zotero programmal állítjuk elő, ezért szerzőinknek nem kell a kéziratban hivatkozási rendszert alkalmazni. A szerkesztőségünknek megküldött szerzői kéziratnak azonban vannak minimális követelményei:

- a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.
- a szöveg ne tartalmazzon félkövér, dőlt stb. karaktereket
- minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.
- tanulmánykötetben vagy folyóiratban megjelent tanulmány / cikk esetén a teljes (től-ig) oldalszámot fel kell tüntetni
- a bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források, elektronikus hivatkozások stb.) és szakirodalom részre osztani.
- a kézirat szövegét elektronikus formában (doc vagy odt kiterjesztésű fájlban) juttassák el a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com.

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 142 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

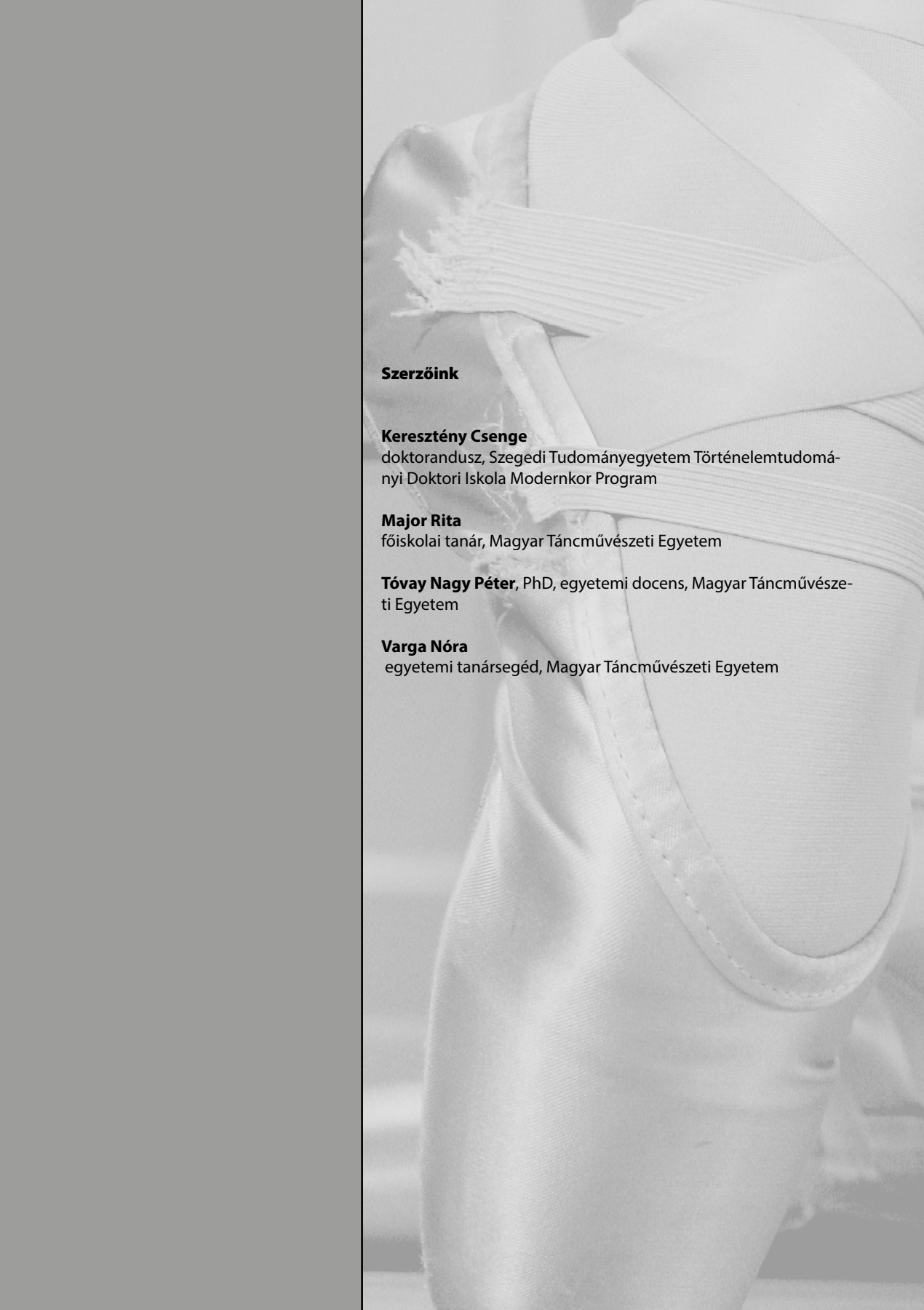
A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan általánosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

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

A Tánc tudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség



Szerzőink

Keresztény Csenge

doktorandusz, Szegedi Tudományegyetem Történelemtudományi Doktori Iskola Modernkor Program

Major Rita

főiskolai tanár, Magyar Táncművészeti Egyetem

Tóvay Nagy Péter, PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Egyetem

Varga Nóra

egyetemi tanársegéd, Magyar Táncművészeti Egyetem



ITTÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
