

tánc tudományi 2022 | 2023  
tanulmányok



táncstudományi 2022 | 2023  
tanulmányok

SZERKESZTETTE

FUCHS LÍVIA  
FÜGEDI JÁNOS  
PÉTER PETRA

MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETI EGYETEM  
MAGYAR TÁNCSTUDOMÁNYI TÁRSASÁG  
BUDAPEST 2023

Colin Quigley tanulmányát Fügedi János,  
Joann Kealiinohomoku tanulmányát és az összefoglalókat Galamb Zoltán fordította

Nyelvi lektor  
Molnár Zsófia

Borítóterv, tipográfia és tördelés  
Czeizel Balázs

© Szerkesztők, szerzők, fotósok, fordítók, 2023

A borítón Szabó Réka látható, a fotót Dányi Viktória készítette 2022-ben

Tánc tudományi Tanulmányok – Tudományos Évkönyv 24. kötet, 2022–2023  
ISSN 0564-8335

Elektronikus elérhetőség: <https://www.magyardancstudomany.hu/kategoria/archivum/>

Alapította a Magyar Táncművészek Szövetsége 1958-ban  
Megjelent 1958–1970 és 1975–2003 között  
Újrarendítette a Magyar Táncművészeti Egyetem 2021-ben

Kiadja a Magyar Táncművészeti Egyetem, együttműködésben a Magyar Tánc tudományi Társasággal  
A kiadásért az egyetem rektora felel  
Szerkesztőség: Magyar Táncművészeti Egyetem  
1145 Budapest, Columbus u. 87–89.  
Nyomdai munkák: Kapitális Kft., Debrecen  
Felelős vezető: Kapusi József

# TARTALOM

- táncantropológia

9 | COLIN QUIGLEY  
A táncantropológia kialakulása és története

61 | JOANN KEALIINOHOMOKU  
A balett mint az etnikai tánc egyik formája egy antropológus szemével

76 | BONDEA VIVIEN  
Egy lokális tánckultúra funkcióinak antropológiai értelmezése

- gesztuskutatás

111 | DARIDA VERONIKA  
A tánc gesztusa  
Filozófiai kísérletek a tánc megközelítésére

121 | KORMOS JANKA  
A modernitás kinetikus projektje a humán tudományok területén  
Tánc- és tudománytörténet találkozása a mozgásviselkedés-kutatásban

- táncpedagógia

153 | GÁL ESZTER  
A kontaktimprovizáció mint mozgás- és táncpedagógia

● forráskutatás

- 171 | LENKEI JÚLIA  
Adalékok Németh Antal és a mozgás művészetének kapcsolatához
- 196 | KERESZTÉNY CSENGE  
Egy 20. századi néptáncgyűjtés forrásai
- 229 | Résumé of Papers
- 237 | A kötet szerzői

táncantropológia





COLIN QUIGLEY

# A táncantropológia kialakulása és története<sup>1</sup>

Az antropológia és a tánckutatás közötti kölcsönhatások a 20. és 21. században jelentős mennyiségű tudományos irodalmat eredményeztek. Az antropológia központi szerepet játszott és máig lényegi irányzat a táncstudomány többretű diszciplínájának még most is zajló formálódásában. Komoly kihívás lenne az antropológia táncstudományra kifejtett hatásának teljes áttekintése, ezért e tanulmányban nem is törekszem a teljességre. A téma iránt érdeklődő magyar közönségnek elsősorban az észak-amerikai és brit antropológiai nézőpont történetét mutatom be. Az áttekintés során – ugyancsak a teljesség igénye nélkül – megemlítek egyes, Európában nagy múltra visszatekintő, ma is érvényes táncfolklorisztikai és etnológiai megközelítéseket, elsősorban azért, mert a különböző szellemtörténetek közötti cserekapcsolatok a 21. századra szilárdultak meg. Az angolszász és kontinentális Európában uralkodó eszmetörténet széleskörű áttekintése ugyancsak fontos téma, de ennek integrált vizsgálatát más alkalomra kell hagynom, miként a tánc szerepének elemzését is a különböző, úgynevezett világantropológiákban.

Az antropológia vagy a táncstudomány egyik ágaként értelmezett táncantropológia korabeli helyzetéről már a 20. század közepétől születtek áttekintések. Történetének számos jelentős alakja vállalta fel ezt a feladatot,<sup>2</sup> és a közelmúltból mások (köztük én) is, valamint a szomszédos tudományterületekről is sokan.<sup>3</sup> Az említett szerzők mindegyike az antropológiai szemlélet szükségességét szorgalmazza, miután a táncstudomány – kiszabadulva a területet oly sokáig uraló európai esztétika hegemoniája alól – általános emberi szemszögből kíván foglalkozni a mozdulatról megszerezhető tudással. A tánc antropológiai nézőpontja folyamatos alakulásban létezik, elmélete és módszertana mindig a viták kereszttüzeiben áll. Tanulmányom a táncantropológia történetét a jelenből szemlélve és a kö-

1 | Köszönöm Georgiana Gore, Siri Maeland és Miriam Phillips tanulmányom korai változatához fűzött észrevételeit.

2 | Theresa Buckland, Georgiana Gore, Andree Grau, Judith Lynne Hanna, Adrienne Kaeppler, Joann Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce, Drid Williams, Suzanne Youngerman.

3 | Elsie Dunin, Felföldi László, Jane Frosch, Anca Giurchescu, Roderyk Lange, Hélène Neveu Krin-gelbach, Selena Rakočević, Susan Reed.

zelmúlt fejleményeire kitekintve gondolja újra. Írásom azonban többre törekszik annál, hogy a már sokszor elmesélt történetet egyszerűen újramondja egy új közönség számára: szelektív és sajátos kritikai beszámoló lesz egy olyan, a folklorisztikában járatos néptánckutató nézőpontjából, aki az Egyesült Államokban már egyetemi hallgatóként, 1978 és 1986 között elkezdte kiterjeszteni az antropológiai szemléletet az etnomuzikológiára és a táncetnológiára. Azóta a Kaliforniai Egyetem (University of California, Los Angeles; UCLA) és az írországi Limerick Egyetem oktatójaként mindhárom területen tanítottam végzős hallgatókat.<sup>4</sup> Vagyis saját akadémiai pályafutásom során végigéltem ezt a történelmet, bár saját pozícióból, ami a folytatásban reményeim szerint világhosszra válik. Meghatározott művekre összpontosítok majd, beleértve jól ismert és ritkábban hivatkozott publikációkat is; fontos idézetekkel fogom közvetíteni e szövegek lényegét. A kiválasztott szövegek tükrözik a közös szellemi térben bekövetkezett változásokat, és kijelölnek egyfajta vázlatos korszakolást. Ez a megközelítés elkerülhetetlenül mellőz majd számos jelentős művet és kiváló tánckutatót. A szakavatott olvasók tehát könnyen észreveszik, hogy egyes szerzőket kihagyok vagy alig említek, míg másokat többször is idézek, ezért esetleg úgy vélhetik, túlhangsúlyozom néhányuk egyéni jelentőségét. A hivatkozásokat úgy választottam ki, hogy azok a lehető legjobban alátámasszák az érveimet, s nem pedig annak érdekében, hogy a terület valamennyi szereplőjének munkáját vagy eredményeit értékükhöz mérten képviseljék.

A két terület – a tánc kutatás és az antropológia – közötti kölcsönös kapcsolat régóta fennáll, és a közös alapok eléggé kiterjedtek ahhoz, hogy mindkettő önmagában is megérdemlje az önálló társadalomtudományi diszciplína státuszát, amit már intézményesült jelenlétük is bizonyít az egyetemi programokban, tudományos egyesületekben, szakfolyóiratokban és közös bibliográfiákban. A táncantropológia interdiszciplináris alterületként – sajátosságainak sokfélesége ellenére – meghatározóan járult hozzá a tánc egyre szélesebb körű tanulmányozásához. A táncantropológia legfontosabb felismerése, hogy a tánc fogalma és gyakorlata nem általános. A tánc fogalmának szemantikai tartománya globálisan hegemon európai és amerikai kultúra bizonyos szegmenseiben erősen korlátozott. A fogalomból így vagy kimarad az emberi mozdulatvilág sokféleségének java része, vagy használata e sokféleséget alkalmatlan vagy helytelen szemlélettel torzítja el. A tárgy és hatóköre közös diszciplináris értelmezésének kísérletei a szaktudományt megalapozó írásokban találhatóak, és a diszciplína egyre tágabb értelmezése következtében ezek folyamatos felülvizsgálata ma is zajlik. A tudományterület ma széles körben elfogadott megfogalmazása szerint – amellyel magam is egyetértek, és amelyet ebben a tanulmányban használni fogok – a tánc az emberi cse-

4 | Előbbiben 1987 és 2008 között, utóbbiban 2008 és 2020 között, legutóbb pedig az írországi World Academy of Music and Dance 1994 óta kínált etnokoreológiai és etnomuzikológiai végzős programjainak kurzusvezetőjeként.

lekvés olyan kulturálisan konstruált módja, amelyben ez a kulturális tudás testileg jelenik meg (*embodied cultural knowledge*) (Buckland, „All Dances” 4; Sklar, „Five Premises”). Hogy ez a megfogalmazás mennyire pontos, az az alábbi áttekintés során válik majd világossá. Történeti nézőpontból szemlélve látható, hogy a kultúra alapvető antropológiai fogalma az idők során megváltozott, és vele változott a táncgyakorlat kulturális dimenzióinak elméletalkotási, következképpen vizsgálati módja is. Az etnográfát (bár története összetett és vitatott) a részvétel, a megfigyelés, a dokumentáció, az elemzés és a reprezentáció módszertanaként értelmezzük. E tudomány továbbra is alapvető fontosságú az antropológiában, és alkalmazása nélkülözhetetlen a tánc mai tanulmányozásához, ami a két terület közötti kapcsolat és cserefolyamat következménye. A jelen tanulmány tárgya e folyamat elméleti és módszertani elképzeléseinek egybefüggő története.

Eddig kerültem ennek az interdiszciplináris területnek a pontosabb megnevezését, mert az egyes szerzők, szülőföldjüktől függően, többféleképpen hivatkoznak rá. A *tánc antropológiája* határozottan az antropológia tudományterületére helyezi a hangsúlyt. Egyes tudósok inkább az *emberi mozgás antropológiája* megnevezést használják, és vizsgálataikat hangsúlyosan e kutatási területen végzik. Úgy vélem, az ebbe a kategóriába tartozó művek kívül esnek a jelen áttekintés tárgykörén, mert elsősorban a táncra összpontosító olvasóközönségnek szól. A *táncantropológiának* nevezett terület elsődleges fókuszában a tánc helyezkedik el. A *táncetnológia* kimondottan az akadémiai intézményeken belül jelenik meg,<sup>5</sup> sőt, van olyan tánc tanszék, ahol a táncetnológiát specializációként lehetett választani. A hagyományos táncok tanulmányozására alkalmazott *etnokoreológia* az Európában uralkodó folklorisztikai és etnológiai diszciplína hatása alatt áll. Gyakran társítják az egy évtizeddel korábban, némileg eltérő előzményekkel létrejött etnomuzikológiához, a kultúra és a zene kutatásakor e kettő között keletkezett tudományterülethez, amelynek szellemében szintén számos antropológiai szempontú, táncal foglalkozó tanulmány jelent meg (Pegg et al.). A *dance studies*<sup>6</sup> elnevezés a tánc tanszékeken született; ez a kutatási irány „olyan koreográfiai és intellektuális utakat párosít, amelyekben a táncosok és tudósok magából a táncból kiindulva fordulnak a társadalmilag meghatározott testi megjelenítés politikumának (*politics of social embodiment*) tudatos vizsgálata felé” (Neveu Kringelbach és Skinner, „Introduction” 4). Ez a nézőpont és kutatási irány eltér az antropológiai szemlélettől, inkább a kultúratudományhoz és az előadó-művészetek vizsgálatához kapcsolódik. (Az utóbbi két évtizedben bekövetkezett fejlődést a továbbiakban részletesebben tárgyalom.) Bár vitatott, hogy a fent említett tudományágak-

5 | Ebben az aldiszciplínában kaptam én is képzést a Kaliforniai Egyetemen.

6 | A *táncstudomány* kifejezés a magyar nyelvű diskurzusban jóval tágabb értelemben használatos – mert beleértendő a tánc mindenfajta tudományos megközelítése –, mint amit itt a *dance studies* jelent. A fogalom lefordítása félreértéshez vezethet, ezért őriztük meg eredeti nyelven, mint ahogy a későbbiekben is mindenütt jelezzük a magyar szaknyelvben még alig bevezetett fogalmak eredetijét. (A szerk.)

nak létezne közös érdeklődési területe, a választást közülük leginkább az határozza meg, hogy azzal egy intézményesített tudományos teret alakítson ki; más szóval, a különbségeket a tudásszociológia szempontjából lehet a legjobban megérteni. Tanulmányomban a fenti tudományterületi megnevezéseket nem szinonimaként használom, hanem a kontextustól függően fogom változtatni. A *tánc antropológiai tanulmányozása* (vagy akár a *tánc tanulmányozása*) kényelmes gyűjtőfogalomként szolgál számomra. A többi tudományág közötti lényeges különbség szükség szerint válik majd világossá. Nem érvelek az egyik mellett a másikkal szemben, és nem törekszem arra sem, hogy pontos definíciókat alkossak, és így egyre finomabb különbségeket mutassak ki. Elsősorban az eszmék történetével foglalkozom abban a tágas szellemi térben, amelyen ezen eszmék osztoznak.

Írásomban visszatekintek a második világháború előtti időszakra, amikor is a kor neves antropológusai alkalmanként a tánc felé fordultak. Az áttekintést Gertrude Prokosch Kurath „Panorama of Dance Ethnology” című esszéjével kezdem.<sup>7</sup> Kissé zavarba ejtő, de meg kell említenem több, 19. századból származó, de később is ezeket az anakronisztikus paradigmákat továbbvivő befolyásos publikációt, mielőtt számba veszem a 20. század eleji antropológia alapító személyiségeinek táncról szóló írásait. Innen kanyarodok vissza a Kurath tanulmányának megjelenését követő, vízváltó időszakhoz, az 1970-es évekhez, amikor az általa kezdeményezett táncetnológiai projekt nagyrészt megvalósult. Ahogy azonban a tudománytörténetben gyakran megesik, Kurathnak a tánc kultúrák etnográfiai vizsgálatára vonatkozó paradigmája, amint stabilan intézményesült, elkezdett irányzatokra bomlani. Az 1990-es évtized aztán jelentős változásokat hozott a táncelméletben és a tánc kutatás módszertanában, amelyek a 21. század első két évtizedében szilárdultak meg. E folyamat bemutatásával zárom beszámolómat az észak-amerikai és brit hagyományú antropológiáról és hozzájárulásáról a tánc-tudományhoz.

## KURATH „PANORÁMÁJA”

Kurath széles körű műveltséggel és élettapasztalattal rendelkezett a művészet-történet, a zene és a tánc területén („Gertrude Kurath Collection”; Caldwell). 1922-ben kezdett táncot tanulni, és 1946-ig a modern tánc tanára, előadója, producere és koreográfusa volt. Az 1940-es években indián csoportok között kezdte meg terepmunkáját Mexikóban és az Egyesült Államok délnyugati és középső részének északi területén, antropológusokkal együttműködve, akik a zene és a tánc terén szerzett szakértelmére támaszkodtak. 1949-ben már az etnikai táncok tudományos tanulmányozását szorgalmazta úgy, hogy azok minden koreográfiai aspektusa (lépések, térformák, ritmusok) azok kulturális jelentőségével, vallási funk-

7 | Megjelent a később neves folyóirattá váló *Current Anthropology* első kötetében, 1960-ban.

cióival vagy szimbolikájával, illetve társadalmi helyükkel összefüggésben történjék (Leach and Fried). 1956-tól az újonnan induló *Journal of the Society for Ethnomusicology* táncszerkesztőjeként dolgozott egészen 1972-ig, annak átalakulásáig, ami után a lap már a rövidebb *Ethnomusicology* címen jelent meg. A „Panorama of Dance Ethnology” című írását a táncantropológia nemzetközileg elismert egyik alapművének tekintik (Dunin, „Emergence”).

Az úgynevezett etnikai tánctanulmányok akkori helyzetének átfogó áttekintése az általa felfedezett zavaros és zavaró diskurzusra adott izgalmas válasszal zárult.

Az etnikai tánc és a művészi tánc közötti bármilyen kettősség feloldódik, ha az etnológiát nem egy bizonyos fajta tánc leíró vagy reprodukáló eszközének tekintjük, hanem olyan megközelítésnek és módszernek, amellyel felderíthető a tánc helye az emberi életben – egyszóval az antropológia részének. (250)<sup>8</sup>

A tanulmány több szálon fut. Áttekinti a tánctudomány akkori, általánosságban véve valóban sivár állapotát, meghatározza az új diszciplína paramétereit, és mérlegeli, hogyan lehetne ezt a területet a legjobban fejleszteni. A figyelem itt inkább a javasolt tudományág paramétereire és módszereire irányul, mint a koreológia és az antropológia közös kutatási problémáinak áttekintésére (236–242). E módszerek azóta persze jelentősen megváltoztak.

Az első kérdést: „Mi a táncetnológia tárgya?”, Kurath az alábbiak szerint válaszolja meg:

Szigorú értelemben a táncetnológia a mozgásmintázatok jelenségére<sup>9</sup> korlátozódna. Tágabb értelemben viszont bármilyen jellegzetes és kifejező mozgással foglalkozhatna, hiszen a tánc a mindennapi mozdulatokban gyökerezik. Ismét csak szigorú értelemben véve ennek a legújabb, a különböző népcsoportokkal foglalkozó tudománynak csak korlátozott lenne a haszna. Tágabb értelemben e tudomány megállapításai nélkülözhetetlenek lennének minden holisztikus kulturális elemzéshez. (235)

Mi tartozik tehát a táncetnológia hatókörébe? „A kérdésre, hogy az etnológia a tánc minden formáját magában foglalja-e, határozottan igennel kell válaszolni” (Sachs 1958. július 7-i levele, idézi Kurath 234). Ez volt talán a legerőteljesebb válasz az úgynevezett etnikai táncsal kapcsolatos munkák akkori kaotikus állapotára, amely a tánc terminus lehetséges alkalmazását egyúttal az emberi mozdulatok lehető legtágabb körére terjesztette ki. Milyen módszereket kellene tehát használnia ennek az új diszciplínának?

8 | E fejezetben a forrásmegjelölés nélküli oldalszámok Kurath „Panorama...” című tanulmányára vonatkoznak.

9 | A fogalom alatt Kurath a strukturált táncmozdulatok sorát érti, például a balettlépések kombinációit, a társas- vagy néptáncok motívumait.

A koreográfiai elemzés során alkalmazott eljárások, mint például a megfigyelés, az interjúkészítés, a másodlagos források tanulmányozása és ismételt vizsgálata, megegyeznek az etnológusok módszereivel. A tánc elemzése azonban további, speciális eszközöket is igényel.

Mindemellett úgy véli, a szöveges leírás nem megfelelő, „az összehasonlításhoz szimbólumokra van szükség. [...] A táncmozdulatok rögzítéséhez és elemzéséhez azokat térbeli és időbeli összetevőikre kell bontani.” (242)

Véleménye szerint ezek közé tartozik a térrajz és a test mozdulatainak lejegyzése, valamint a tánc szerkezeti elemzése. A térrajzok és mozdulatok leírásához különböző lejegyzési stratégiákat és rendszereket mutat be, ezek közül kiemelkedik Lábán Rudolf rendszere. A módszertan a gyakorlatban magában foglalja a technológiai segédeszközök használatát, a tánc elemzéséhez szükséges filmfelvételek megfelelő technikáinak kifejlesztését, valamint a filmek elemző megtekintésének technikáit, mindez azonban nem helyettesítheti a tánc notációját. Korábban idézett megállapítása után, amely a táncetnológiát az „antropológia egyik ágaként” határozta meg, Kurath az alábbi következtetésre jut: „ahhoz, hogy a táncetnológia mint aldiszciplína létrejöjjön, az etnológusoknak el kell fogadniuk a koreológiát mint tudományt, a koreológusoknak pedig el kell fogadniuk azt a tudományos felelősséget, amely etnológusként rájuk hárul” (250). Kurath tanulmánya átfogó víziót és programot alkotott ahhoz, hogy a táncetnológia önálló tudományággá váljon. Ám ennek megvalósulása sajnálatos módon még sokáig váratott magára.

## A 19. SZÁZAD ANAKRONISZTIKUS HATÁSA AZ 1960-AS ÉVEKBEN

A brit és észak-amerikai antropológia vezető képviselői a 19. század utolsó évtizedeiben és a 20. század elején nemcsak figyelembe vették a táncot, hanem – erről tanúskodik a társadalmi és kulturális antropológia néhány alpműve – egyenesen a táncra irányították a figyelmet: Nagy-Britanniában Alfred Reginald Radcliffe-Brown és Edward Evan Evans-Pritchard az Egyesült Államokban pedig Franz Boas. Az alábbiakban néhány példával mutatom be, hogy az 1920-as és az 1930-as években megjelent közleményeik miként alapozták meg az antropológiai érvelések irányait a tánc társadalmi életben betöltött jelentőségéről. Kurt Sachs népszerű *World History of the Dance* című könyvének 1963-as újrakiadása azonban sajnálatosan anakronisztikus hatást fejtett ki a maga 19. századi antropológiai szemléletével a 20. század közepén. Ahelyett, hogy részletesen visszatérnék a 19. századi antropológiai kiadványokhoz, amelyek kizárólag a maguk idején és közeükben lehettek relevánsak, a közelmúlt kontextusa alapján foglalkozom velük. Sachs a 19. század utolsó évtizedeiben kialakuló összehasonlító zenetudomány területén játszott kiemelkedő szerepet. A tánc akkoriban e diskurzusnak nem

volt ugyan része, de Sachs gondolkodását ez a szellemi közeg irányította, amikor nagyszabású és innovatív munkájára vállalkozott. Az *Eine Weltgeschichte des Tanzes* 1933-ban jelent meg, 1937-ben fordították le angolra a legtöbb hivatkozás és forrásidézet nélkül, de hatását még az 1963-ban megjelent papírkötéses újrakiadás után is éreztette. Mint az egyetlen könnyen hozzáférhető, nem szakirodalmi, de látszólag antropológiai tanulmány, amely a tánc kulturális sokféleségét taglalta, olyan időszakban vált állandó hivatkozási alappá, amikor az Egyesült Államok soknemzetiségű jellege a közbeszéd egyik fő témája volt. Sőt, ahogy Joann Kealiinohomoku híres tanulmányában megjegyzi, Sachs könyvét gyakran az európai és amerikai színházi tánc történetét feldolgozó munkák is általános referenciaként használták, illetve bevezető alapszöveggként támaszkodtak rá azon kezdeti kísérletekhez, amelyek során sokszínűsége kezdtek törekedni a táncprogramok tanterveiben.<sup>10</sup> Sajnos, Sachs idejétmúlt könyvére még ma is gyakori az utalás.

Az összehasonlító zenetudomány célja az volt, hogy az emberi zenélés (*human music making*) egészét átfogó elméleti perspektívákba foglalva általános megállapításokat tegyen (Rice). A 19. század második felében az antropológiai gondolkodásban kiemelkedő szerepet játszó kulturális evolúció (univerzális vagy partikuláris) elmélete nyíltan vagy burkoltan, de gyakran megjelent az összehasonlító zenetudósok munkáiban. A jelenségeket az evolúció alapján magyarázó szemlélet jól illeszkedett a tánc etnocentrikus európai felfogásához. A kontinentális filozófia a karteziánus dualista kereteken belül a racionális elmét a „természetes”, gondolkodás nélküli, ösztönös testtel állította szembe (Varela). Úgy vélték, az ösztönös tartományba tartozó táncot az európai művészeti gyakorlat esztétikailag megszelídíti, és minden más táncot primitívnek, ősinnek, ösztönösnek, állatiasnak, extatikusnak (és így tovább) tartottak. E szemléletet Sachs nagyszabású osztályozási sémává alakította át, amely az apollói és dionüszoszi táncokat állította szembe egymással, valamint az apollói táncokat a patriarchális, a dionüszoszi táncokat a matriarchális kultúrákkal rokonította. Ez az általánosító megközelítés, vonatkozzon akár a mozdulatra, akár a kultúrára, ma már elképzelhetetlen. Noha *A tánc világtörténete* jóval azután jelent meg, hogy a rasszista gyarmati gondolkodás egyik legkirívóbb példáját, az egyvonalú kulturális evolúcióról szóló elképzelést alaposan megcáfolták, Sachs munkáját egy másik irányzat is befolyásolta, amely a civilizáció fejlődését a kulturális innováció és a befolyást gyakorló központokból kiáramló, egymást követő hullámok következményének látta.

Az 1960-as és 1970-es évek táncantropológusai szigorúan és részletekbe menően kritizálták a tánc-történetben és a népszerűsítő irodalomban oly gyakori, fent ismertetett elméleteket. E korszak legrészletesebb munkája Suzanne Youngerman 1974-es kritikái áttekintése Curt Sachs szellemi örökségéről és az eszméit továbbvivő legújabb tanulmányokról („Curt Sachs”). Utóbbiak kapcsán Youngerman elsősorban Alan Lomax (és munkatársai) 1965-ben kidolgozott *Koreometria*

10 | Lásd kötetünk következő írását, Joann Kealiinohomoku tanulmányát. (A szerk.)

(*Choreometrics*) projektjével foglalkozik. A táncantropológusok, Sachs megítéléséhez hasonlóan, ezt is többször és több oldalról bírálták.

Az egyik legátfogóbb és legkritikusabb írást Drid Williams adta közre (*Ten Lectures*). Jelen áttekintés szempontjából nincs szükség a kritikák részletes bemutatására, mert a projekt elméleti kereteit a tánc antropológiája már nagyrészt meghaladta. Azért említem meg mégis – a kronológiai sorrendtől eltérve –, mert a projekt jól szemlélteti azt a folyamatos kutatói készletet, hogy az emberi táncgyakorlatokról átfogó, pánhumán léptékű általános következtetéseket lehessen levonni. A hagyományos zenével és tánccal kapcsolatos sokféle munka közül, amit Lomax folytatott, a koreometria a táncstílus jellemzőinek mérésére szolgáló módszer volt, s meghatározott kultúrákat rögzítő filmes minták statisztikai elemzésére épült. Az így előállított „koreometriai profilokat” a társadalmi szervezetek kultúraspecifikus jellemzőivel hozták összefüggésbe; ezek közül a legismertebb és legvitatottabb a termelési eszközök és a munka nemek szerinti szerveződésének értelmezése. Lomax eredményeinek első közzététele, a *Dance and Human History* című film e kettőre összpontosított. A módszertan és alkalmazásának részletesebb, de még mindig előzetes bemutatása *Folk Song Style and Culture* című művének „Choreometrics” fejezeteként jelent meg (222–273) és nagy hatást gyakorolt a népzeneudományra. Lomax tervezett sorozatából még két film látott napvilágot, mindkettő más-más kulturális jellemzőket vizsgált kevésbé provokatív módon. E filmeket soha nem mutatták be nagyközönség előtt. A három film, az interjúk és egyéb kísérő dokumentumok ma már DVD-n is elérhetők, ami lehetővé teszi a projekt teljesebb újraértékelését (Lomax és Paulay).<sup>11</sup>

A táncantropológusok elutasították a koreometriai módszert, azonban a mozdulat elemzésének innovatív megközelítését, Forrestine Paulay és Irmgard Bartenieff elméleti és gyakorlati munkásságának fontosságát elismerték. Ők a mozgások jellemzőinek azonosítását a koreometria projekt filmadatbázisa alapján végezték el, és ezzel továbbfejlesztették Lában mozdulatelemzését (Laban és Lawrence), aminek eredményét Laban–Bartenieff mozgáselemzésként (*Laban/Bartenieff Movement System*) kodifikálták és adták közre (Fernandes et al.). A koreometriai kutatás anyagának nagy része továbbra is publikálatlan, noha a közlés érdekében a Foundation for Cultural Equitynél jelenleg is fut egy projekt, amely Lomax munkáját és örökségét folytatja a zene- és tánctanulmányok számos területén.<sup>12</sup> Lomax másik említésre méltó újítása az eredmények filmes bemutatása volt.

11 | Egy összeállítás elérhető a Yue Tube-on („Dance”). (A szerk.)

12 | A koreometriai adatok későbbi felhasználása, amelyeket már kevésbé terhelnek a korabeli elméleti elemzési szempontok, a Foundation for Cultural Equitynél a *Re-imaging and Re-imagining Choreometrics* és a *Global Jukebox* projektekben található meg.



## A 20. SZÁZADI ANTROPOLÓGIA MEGALAPÍTÓI

Ha eltekintünk az elavult antropológiai elméletek anakronisztikus példáitól, és visszatérünk a hagyományos kronológiához, akkor a táncantropológia kezdeteit a 20. század fordulóján találjuk meg Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, valamint Franz Boas munkásságában. Mindhárman úttörők voltak abban, hogy az antropológiai spekulációkat a karosszékéből kivitték a terepre: elsősorban az Andaman-szigetekre, Közép-Afrikába és Észak-Amerika csendes-óceáni partvidékére.

Boas végleg szakított a 19. századi evolúciós szemlélettel. A kulturális relativizmus eszméjét képviselte, és az antirasszizmus befolyásos szószólójává vált. Munkásságával megalapozta az úgynevezett történelmi partikularizmust mint egyfajta alternatív elméleti perspektívát, amely az első kézből származó terepmunka adatain és a kulturális sajátosságokon alapul. Először a Baffin-szigeten élő inuitokkal foglalkozott, de leginkább az 1886-ban, az Észak-Amerika nyugati régióiban megkezdett munkája alapján vált ismertté. E térségben tett utolsó, 1930-as útjára 16 mm-es kamerát és hangrögzítésre alkalmas viaszhengereket vitt magával. Legfontosabb munkatársával, George Hunttal és a helyi nagycsaládok más tagjaival 51 percnyi filmet rögzített, amelyeken a tánctechnikát, a játékokat, a megszólalások módját és az öröklődő táncos előjogokat mutatták be. Mary Hunt női téli tánca, amelyet Boas „kannibáltáncnak” nevezett, az antropológiai táncfilmek ikonikus példája lett<sup>13</sup> („Collaborative Reframing”). Bár a ritmus és a gesztusok tanulmányozása, amiért a filmet készítették, soha nem fejeződött be, Boas 1944-ben közreadta tanulmányát a táncanyagról lánya, Franziska Boas rövid táncantropológiai tanulmányokat tartalmazó gyűjteményes kötetében (*The Function*). A „Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America” ékes példája annak, miként tárgyalja Boas „a tánc társadalmi funkcióját [...] a brit kolumbiai Vancouver-szigeten élő kwakiutl indiánok körében”, miközben időnként megjegyzéseket fűz táncaik technikáihoz és formáihoz. Az írás hangsúlyozza a tánc fontos szerepét a társadalomban, azt állítva, hogy „a kwakiutlok életének gyakorlatilag minden jelentős mozzanatát a tánc valamely formája kíséri a bölcsőtől a sírig” (5).

Boas megvilágítja az összefüggéseket, bemutatja azokat az alkalmakat és helyszíneket, ahol sor került a táncokra, valamint a résztvevőket. S noha kezdetben lemondott róla, verbálisan mégis felidézi a táncokat:

Amikor a kannibál táncos először megjelenik, leugrik a ház tetejéről. Az arca be van feketítve. Fején és nyakán cédrusfakéregből készült gyűrűket visel, és testét sasok pehelytollai borítják. Guggoló helyzetben táncol a tűz körül, léptei lassúak, szinte kúsznak. [...] Az egyik legbonyolultabb tánc az úgynevezett harci tánc, amelyet mindig egy nő ad elő. A táncos bürökágakból készült karikákat

13 | A tánc megtekinthető a YouTube-on („Mary Hunt Johnson”). (A szerk.)

visel, és nagyon kis léptekkel lép be a terembe, egyik lábán hosszan megpihen, majd a másik lábával kis lépést tesz előre. Könyökét a testéhez szorítja, alkarjait tenyérrrel felfelé előre nyújtja. A mozdulat természetfeletti erőt igyekszik elővarázsolni az alvilágból. (7–8)

A szertartás további leírásában Boas hasonló részletességgel idézi fel a helyszínt, a táncosok mozdulatait és térbeli haladását, a nézők elrendezését és a táncos interakcióját velük, valamint az erre és más szertartásokra jellemző színházias elemeket és színpadias megoldásokat. Franziska Boas számos elem leírásával egészíti ki a táncesemény (nevezhetnénk így) leírását, elmagyarázva azt a kulturális és társadalmi kontextust, amelyben a táncesemény létrejön. Ezt a megközelítést azok a táncetnológusok dolgozták ki és finomították, akik Kurath „Panorama...”-ját követően léptek színre.

Franziska Boas fontos helyet foglal el a táncantropológiában („Franziska Boas Collection”). Az 1940-es években két úttörő táncantropológiai szemináriumot szervezett elismert antropológusok részvételével, és az előadások közül többet – a róluk szóló vitákkal együtt – közre is adott a már említett *The Function of Dance in Human Society: A Seminar* című könyvében, amely az egyik legkorábbi, kizárólag a tánc és az antropológia témájával foglalkozó szöveggyűjtemény. A kötetben apja fentebb idézett értekezésén kívül Harold Courlander („Dance and Dance-drama in Haiti”), Geoffrey Gorer („Function of Dance Forms in Primitive African Communities”), Claire Holt és Gregory Bateson („Form and Function of the Dance in Bali”) tanulmányai szerepelnek. Apjához hasonlóan Franziska Boas is társadalmi aktivista volt. Pályafutása alatt végig az vezérelte, hogy a táncsal segítse a marginalizált csoportok társadalmi integrációját. Ragaszkodott ahhoz, hogy a tehetséget ne korlátozza a faji hovatartozás, így azon kevés tanár egyikeként, akik ezt fontosnak tartották az Egyesült Államokban, az 1930-as évektől kezdve afroamerikai diákokat vett fel a stúdiójába. A táncantropológusok, táncetnológusok és etnokoreológusok a mai napig ráirányítják a figyelmet azokra a táncokra, amelyek kívül esnek az európai és amerikai színházi táncok körén, valamint hangsúlyozzák a tánc jelentőségét a marginalizált csoportokban.

A *funkció* fogalmának kiemelkedő szerepe ebben a kis terjedelmű, de nagy hatású kötetben azt az általa képviselt elméleti perspektívát reprezentálja, amely egészen az 1980-as évekig uralkodó volt. A funkció hangsúlyozása egészen a 20. század elejének befolyásos antropológusaiig és az általuk vizsgált társadalmak táncával kapcsolatos alkalmi megfigyelésekig vezet vissza. Ebben a tekintetben gyakran idézik a brit szociálintropológus, Edward Even Evans-Pritchard 1928-as „The Dance (Azande)” című esszéjét, amelyben a szerző „az azande nép egyik táncának sűrített elemzését” nyújtja. Ebben a beszámolóban Evans-Pritchard az ellen kívánt fellépni, hogy az etnológusok „társadalmi jelentőségéhez mérten meglehetősen méltatlan helyet” szánnak a táncnak (visszhangozva Boasnak a kwakiutlokkal kapcsolatos észrevételeit). Megjegyzi, hogy a táncot gyakran „a bennszülöttek életének

összefüggései nélkül írják le”. Azzal érvel, hogy „az ilyen kutatói hozzáállás számos problémát kihagy a tánc elrendezésével és szervezésével kapcsolatban, és elrejtí szociológiai funkcióját” (446). A kontextus kibomborítása – bár különböző értelmezésekben – az antropológiai szemlélet másik jelentős és hosszú távon érvényes hozzájárulása a tánctudományhoz, és bár a 20. század során az antropológiában számos paradigmaváltás zajlott, ezt a vetületet mégis újra és újra hangsúlyozzák.

Evans-Pritchard földrajzilag elhelyezi az azande népet, majd kompetenciáján belül rögtön beleveti magát a zenei kíséret és a táncdalok ismertetésébe: bemutatja a hangszereket és kezelésük technikáját, a dalokat és szövegüket (kivéve a dallamokat, mivel a terepen nem volt hangrögzítő berendezés). A tánc leírásakor igyekszik jellemezni az izommozgásokat, ami alatt ő a testhasználatot és a csoportos mozgások térrajzait érti (dicséretes módon olyan etnocentrikus jellemzések nélkül, amelyek Sachs forrásait tudományosan megalapozatlanná és megbízhatatlanná tették). A tanulmány képet ad a tánc társadalmi szerveződéséről, leírja a csoporton belüli vezetési formákat. Ez az elmozdulás a társadalmi kapcsolatok tárgyalása felé gyorsan átvált a megfigyelt táncok funkcióinak elemzésébe: „a gyermekkor kilátásainak szélesítése” és „a szülőkkel szembeni elutasító érzelmek módosítása” olyan „kulturális miliót szolgálnak, amelyben a szexualitás megnyilvánul és ösztönzi a párválasztást” – állítja, így a tánc azon társadalmi intézmények közé tartozik, amelyek „a nemi energiák társadalmilag ártalmatlan irányba terelését” szolgálják. Majd a konkrétumoktól elfordulva Evans-Pritchard felteszi a kérdést: „Mi a tánc társadalmi funkciója [...], amely minden közösségben minden táncra kiterjed, annak ellenére, hogy a táncok eltérőek a különböző közösségekben, és különböző alkalmakkor különböző specifikus funkciót töltenek be?” Evans-Pritchard példája az azande sörtáncról a táncos eseményt konfliktusra és egyetértésre egyaránt alkalmas adó eseményként mutatja be, és nyitva hagyja a kérdést. Kollégája, Radcliffe-Brownra viszont a korszak ma már klasszikusnak számító néprajzi kiadványában, a *The Andaman Islanders*ben a táncoló egyén elmélyülését jelöli meg a közösségi tevékenységben, a táncos saját egyéniségének alávetését a társadalmi konformitásnak, „az egyéni érzések tökéletes összhangját [...], amely maximális egységet és azonosságot eredményez [...], amelyet minden résztvevő intenzíven átérez” (418–419). Radcliffe-Brown a jövőbe látón arra a következtetésre jut, hogy „olyan filmfelvételek kellenének, amelyek a táncok teljes összetettségét mutatják”.

## AZ ANTROPOLÓGIAI SZEMLÉLET AZ 1980-AS ÉS AZ 1990-ES ÉVEK ELŐTT

Az antropológiai táncetnográfia fenti két korai példájával azt kívántam szemléltetni, hogy mennyire következetes az a megközelítés és elméleti perspektíva, amely a táncnak mint az emberi cselekvés módjának a nyolcvanas években bekövetkező újrágondolásáig kitart. Ekkortól viszont a táncot már nem egyfajta

megfigyelendő és magyarázandó viselkedésként kezelik, hanem jelentést hordozó gyakorlatként, amelyet meg kell érteni.

A *Society and the Dance* bevezetőjében Paul Spencer 1985-ben úgy foglalta össze a szociálintropológiai nézőpontú néhány korábbi modellt, hogy azok a táncot olyan intézményként láttatják, mint amelyik a társadalmi életet az egyének korlátozásával, sőt belső élményeik és alternatív valóságaik alakításával szabályozza. Funkcionalista magyarázatát hét téma köré rendezi: a tánc működhet biztonsági szelepként; a kívánatos érzelmi irányultságok nevelési módjaként; az ilyen érzelmek fenntartásának eszközöként azok kényszerítő újraélése révén; kollektív érzéseket generáló folyamatként; a határok megjelenítésével a konfliktus, a megosztottság megnyilvánulásának eszközöként; társadalmi drámaként, amely a résztvevőket a mindennapokból eltávolítva egy határélménybe, a liminaritásba vezeti. Egyedül utolsó megállapítása – a tánc mint láthatatlan mélystruktúrák megnyilvánulása – utal a nyelvi analógiára, amely a későbbi elméleti fejlődésben vált jelentőssé. A tánc társadalmi működésének összes modellje egyetért abban, hogy a tánc mint társadalmilag intézményesített kulturális gyakorlat hozzájárul annak az egésznek a fenntartásához, amelynek része.

Miért fontos az antropológia funkcionalista elméleti perspektíváját a Kurath-féle táncetnológia előzményének tekinteni? Drid Williams, aki a brit szociálintropológiai iskola képzésében részesült, az 1970-es évek táncetnológiai paradigmájának legerőteljesebb kritikusa volt. 1991-ben publikált *Ten Lectures on Theories of the Dance* című írásában abban igaza van, hogy az 1960-as és 1970-es években a táncantropológusok egy csoportja olyan funkcionalista szemlélet alapján alakította ki a táncetnológiát, amely a kulturális antropológiában épp lebomlóban volt, mert új megközelítés váltotta fel. Williams azért vállalkozott a táncelméletek filozófiai alapú felülvizsgálatára, hogy a téma antropológiai megközelítését jobban összehangolja az antropológiában az 1970-es és az 1980-as évek során végbement fejlődéssel, amelyekben az általa képviselt szemiotikai irány játszott kiemelkedő szerepet. Könyvében külön fejezetet szentel a funkcionális magyarázatoknak, részletesen, általánosságban és konkrétan bemutatva ezek hiányosságait a tánc tanulmányozásában. Időnként túlságosan polemikus írása némileg kívül marad a táncetnológiát elméletileg megalapozó munkákon. Az általa emberi cselekvésjeleknek (*human action signs*) nevezett táncmozdulatok antropológiai elmélete csak később, az 1980-as évek végén kialakult irányzatok szempontjából vált relevánsabbá. Bár nála élesebben nem is lehetne bírálni a táncetnológiát és a táncetnológusokat (126-132, 136), amiért funkcionalista magyarázataik elégtelenek és alkalmazhatatlanok a táncra, azt még Williams is elismeri, hogy:

Bármennyire is elégedetlenek vagyunk ma a funkcionális magyarázatokkal, a megközelítésnek voltak olyan előnyei, amelyek határozott előrelépést jelentettek a tánc korábbi elméleteihez képest: a funkcionális magyarázatok

nem redukálták a táncot az emberi szervezet egyetlen metabolikus, kémiai vagy pszichológiai tulajdonságára, és távol tudtak maradni a nem nyugati táncokkal és más művészeti formákkal kapcsolatos alacsony szintű erkölcsi és esztétikai ítéletektől. Megkövetelték az érintett népek nyelvének ismeretét, és mivel képzett megfigyelőkkel rendelkeztek, az általuk leírt táncokat nem vetették alá (sőt, nem is lehetett alávetni) naiv, mindenre kiterjedő, a táncot monolitikus egészként kezelő „primitívség”-elméleteknek. Ezek a kutatók elkerültek néhány olyan csapdát, amelybe elődeik még beleestek. (120–121).

Bár Williams nyilvánvalóan nem tekintette magát vagy munkásságát Kurath és az ő táncetnológiai elképzelései utódjának, visszatekintve úgy tűnik, mégis teljesíti Kurath utolsó felszólítását, miszerint „a koreológusoknak pedig el kell fogadniuk azt a tudományos felelősséget, amely etnológusként rájuk hárul” („Panorama” 250). Williams megjegyzi, hogy a táncetnológusok láthatóan főként a táncstudomány elfogadtatásával foglalkoztak, de elméleti szigoruk hiánya sajnos éppen az ellenkező hatást váltotta ki. Annak ellenére, hogy Williams elégedetlen a táncetnológiai projekttel, el kell ismerni a diszciplína alapítóinak teljesítményét és hosszabb távú hozzájárulását a kortárs táncantropológiához és táncstudományhoz.

A táncetnológusok munkásságát az 1960-as évek második és az 1980-as évek első felében még közelebbről is megvizsgálom, de most visszatérek egy korábbi táncantropológiai szálhoz, hogy összeszöjem a terület eszméinek és módszertanának történetét.

## ELHANYAGOLT ELŐDÖK

Katherine Dunhamre és Pearl Primusra, azokra a fekete amerikai táncosokra gondolok, akik antropológus diplomát szereztek, de nagyrészt kívül maradtak a tudományos közegeken. Kettőjük közül Dunham az ismertebb, mivel ő úgy döntött, hogy elsősorban színpadi táncosként és koreográfusként érvényesül, és sikereivel méltán lett híres és széles körben elismert az amerikai modern tánc fősodrában. 1935-ben első afroamerikaiként végzett antropológiai terepmunkát Haitin, és ugyancsak elsőként választotta a táncot kutatása elsődleges tárgyának. Terepmunkáját és a haiti emberekkel egész életen át tartó kapcsolatát jelzi, hogy szokatlan módon mélyült el az érdeklődése középpontjába került vudu vallásban. Diplomamunkájának címe – *Dances of Haiti: Their Social Organization, Classification, Form, and Function* – elárulja, milyen antropológiai képzésben részesült, mielőtt a színpadi és filmes karriert választotta volna. 2012-es visszatekintő etnográfiai írása (*Island Possessed*) önéletrajzi narratív stratégiát alkalmazó őszinte beszámoló a terepmunkájáról és a vudu szertartások során szerzett későbbi tapasztalatairól. Ez a kötet sok mindent megelőlegez abból, amit időnként az ant-

ropológia 1980-as évekbeli reprezentációs válságaként emlegetnek, de még inkább az 1990-es évek táncantropológiai szemléletével áll összhangban.<sup>14</sup>

Azáltal, hogy Dunham maga is előadta az általa megfigyelt táncokat, sikerült olyan szoros fizikai kapcsolatot kialakítania adatközlőivel, amely túllépett a hagyományos kutató–adatközlő hierarchián, és megteremtette a kultúrák közötti táncgyakorlat (*intercultural dance practice*) alapját. A vendéglátóival létrejött fizikai közelségét etnográfiai írásaiban is részletesen feltárta, leginkább a haiti tapasztalatait összefoglaló emlékiratában, az *Island Possessed*ben, amikor beavatást nyert a vudu vallásba. (Durkin 125)

A három napos *lave-tête*<sup>15</sup> rituáléről szóló beszámolójában

[Dunham] megfigyeléseit a közös testi kifejezésen keresztül közvetíti, és a szubjektív testi érzés lesz az értelmezés helyszíne [...]

Az *Island Possessed* elbeszélői tekintélyének belülről fakadó megkérdőjelezésével Dunham a néprajzkutatót a kultúra bizonytalan fordítójaként fogalmazza újra. Dunham szerint a leírni kívánt kultúra összetettsége és ellentmondásai túlmutatnak a kutató kategorizáló képességén. E képesség hiánya megrendíti a tudományos elemzés narratív tekintélyét, mert rámutat az elemzés eredendően szubjektív tulajdonságaira. (Durkin 133)

Ez a téma különösen Deidre Sklarnél (Allegra Fuller Snyder, akit később még említek, egyik tanítványa) bukkan fel újra, aki a 2000-ben megrendezett *Dancing in the Millennium* konferencián teszi fel a kérdést: „Mi az, amit tudunk, ha a mozdatokban tudjuk?” („Dialogues” 90). Hogy a táncantropológusok miként választják meg ezt és a hozzá kapcsolódó kérdéseket, arra még visszatérek.

Pearl Primus szintén előadóművész, koreográfus és táncársulat-vezető volt, és fontos szerepet játszott az afrikai tánc bemutatásában az amerikai közönségnek. Munkájának nagy részét közösségi keretek között végezte egy olyan afro-amerikai közegben, amelyik tisztelte őt. Fekete amerikai táncosnőként és a szeg-

14 | Theresa L. Elbert szerint jelenleg „az irodalom- és kultúratudományi tanulmányok az »olvasás« – a kulturális reprezentációk »jelentése« – körül folyó harc színterei, a média és a művészetek vitetett képeitől kezdve a kortárs irodalom, antropológia, pszichoanalízis, film, történelem, politikatudomány, szociológia és filozófia szövegeiig. Az olvasási folyamat révén a történelmileg elhelyezkedő szubjektum értelmet ad annak, ahogyan kultúrája reprezentálja önmagát, és »képeket állít elő a (befogadható) valóságról«. Az olvasás azonban részben azért veszítette el természetességét és ártatlanságát, mert a reprezentáció maga is válságba került, és a posztmodern szövegek egyre inkább anti-reprezentatívák vagy nem-reprezentatívák váltak. Az olvasók tehát már nem tudják dekódolni e reprezentációkat úgy, hogy a valóság természetéről rendelkezésre álló és megosztott konszenzusra támaszkodnak. Az olvasás aktusa napjainkban rendkívül elméletivé vált. Valójában a kortárs kritikai elmélet mintha megszállottan kutatná, hogyan kell olvasni, és mit tesz az olvasás aktusa.” (894)

15 | A francia kifejezés (*lave-tête*) szó szerinti fordításban: hajmosás. A szertartás a haj, illetve a fej rituális megtisztításának folyamata, amely megelőzi a beavatási rítusokat. (A szerk.)

regáció ellen tiltakozó színpadi koreográfiák alkotójaként olyan nagy hatást ért el, hogy kapott egy 18 hónapos nyugat-afrikai ösztöndíjat. Visszatérése után kezdte meg egyetemi tanulmányait, de mindvégig meg kellett küzdenie azzal a gyanakvó hozzáállással, amely az akadémiai közegben a mozdulattal kapcsolatos tudással szemben létezett. Az antropológus Ethel Alpenfels bátorította őt az 1950-es években, hogy a New York Egyetemen (NYU) végezze el az antropológia szakot, az 1970-es évek végén pedig Alpenfels még a nyugállományából is visszatért, hogy segítsen neki „kitáncolni a doktori címet”, bár Primus végül írásban nyújtotta be a disszertációját. Primus technikát dolgozott ki az afrikai mozgásformák tanítására, iskolákat alapított és olyan központokat hozott létre, amelyek lehetővé tették a kultúrák közötti tánc kutatásokat (*intercultural dance study*) és cserekapcsolatokat (Schwartz és Schwartz).

Dunham és Primus munkásságában van néhány közös téma, amely különösen fontos a táncantropológia elméletének és módszertanának későbbi fejlődése szempontjából: mély elkötelezettség a testben megmutatkozó tudás (*embodied knowledge*) értéke és legitimitása mellett; bensőséges kapcsolat az adatközlőkkel, amit elősegít a közös táncélmény; és jelentős befektetés a közösségi munkába. Primus elsősorban olyan területen dolgozott, amit ma alkalmazott táncantropológiának neveznénk. Sajnálatos, hogy e két táncosnő úttörő antropológiai munkája nem illeszkedett az akkori kutatási paradigmákhoz, így azokat többnyire figyelmen kívül hagyták. Mindkettőjüket széles körben ünnepelték, és mint modern táncosokat vagy koreográfusokat nem zárták el őket sem a fellépési lehetőségektől, sem a felsőoktatáshoz való hozzáféréstől. A jelenből visszatekintve azonban szinte biztos, hogy megtapasztalták az amerikai társadalom rendszerszintű rasszizmusának kevésbé személyre szabott hatásait. Bár az 1970-es évek táncetnológusai között elismerték őket, ahogy azt Kealiinohomoku alábbi szavai is bizonyítják, munkásságuk mégsem épült be az egyre növekvő tudományági kánonba, és nem tartoztak a táncetnológia elismert alapítói közé. Arra a kérdésre, hogy miért Kurathot, és nem Dunhamet említik a táncantropológia „alapító anyjaként”, Kealiinohomoku megjegyzi, hogy Kurath korabeli karrierje zenészként és táncosként kezdődött egy táncársulatnál.

Fontos tudni, hogy Dunham és Kurath fókusza különbözik. [...] Kiváló nyelvész családja révén Gertrude megismerkedett William Fenton antropológussal, aki az irokéz indiánokat tanulmányozta, és szüksége volt egy asszisztensre, aki vizsgálni és dokumentálni tudta az irokéz táncokat. Az 1940-es évekre már Fentonnal közös könyvei jelentek meg a washingtoni Bureau of American Ethnology-nál, majd önállóan is publikált. Kutatásaihoz nem rendelkezett mintával, viszont aprólékosan kidolgozta a táncok lejegyzésének technikáját az általa létrehozott, részben a Lábán-táncíráson alapuló, de a te-repkutatásra alkalmazható jelrendszerrel. Elméleteket és módszereket dolgozott ki a tánc mint kulturális jelenség tanulmányozására [...] Gertrude az

első, [...] akinek volt elképzelése a táncetnológia szisztematikus tanulmányozásáról, és aki ki is dolgozott egy tánckutatási módszert, miközben életét az adatgyűjtésnek és kutatási készségei folyamatos fejlesztésének szentelte. [...] Dunham ugyan mindig fenntartotta érdeklődését az antropológia iránt, de tevékenységének fő iránya az előadás és a koreográfiakészítés, valamint a Dunham-technika és iskola volt. [...] Dunham munkásságát nem mutatom be önöknek olyan részletesen, mint Gertrudét, mert Dunham szélesebb körben ismert, életrajzi adatai is könnyen beszerezhetők. Ezzel szemben elképzelhető, hogy az emberek elfelejtik, ki is Gertrude Kurath, miközben ész nélkül használják munkája eredményeit, ami megcsúfolása a munkásságának!<sup>16</sup>

Visszatekintve nyilvánvaló Kealiinohomoku elkötelezettsége a „tánc antropológiája” mint a tágan értelmezett tánctudomány része mellett. Ez a megközelítés ellentétes azokkal a mai törekvésekkel, hogy antropológiai módszerekre támaszkodva hozzájáruljon a tánctudományt, holott nyilvánvalóan más ritmusra menetelnek (vagy talán táncolnak?). Ráadásul ma már maga az antropológia is sokkal inkább magába foglalja az olyan kapcsolódó tevékenységeket, mint a közösségi elkötelezettség és az aktivitás, amelyek ma már ugyancsak szerves részei a táncantropológiának. Dunham és Primus úttörő munkáit ezért a táncantropológia alapműveinek kellene tekinteni, mert egyértelműen megelőlegezték a 21. század fordulójának fejleményeit.

## TÁNCETNOLÓGIA AZ AMERIKAI EGYESÜLT ÁLLAMOKBAN

A táncetnológia mint tudományterület megszilárdulása az Egyesült Államokban Kurath „Panorama”-jának megjelenését követően az 1970-es években ment végbe. Az 1972-ben *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance* címen megrendezett konferenciáról megjelent kötetben<sup>17</sup> Allegra Fuller Snyder, a konferencia társelnöke és a UCLA táncprofesszora ismerteti a konferencia céljait és szándékait. Érdeemes őt hosszan idézni, mert előszava jól érzékelteti az általa kezdeményezett munkaprogram kontextusát. Célja először is „a tánc társadalomban betöltött szerepének megértése antropológiai szempontból, másodsor pedig a tánc tanulmányozására alkalmazható különféle antropológiai kutatási eszközök áttekintése: terepkutatás, nyelvészeti koncepciók, koreometriai módszerek, kineziológia és egyebek”. A beszámoló bővebben is szól a konferencia kontextusáról:

[K]iderült, hogy olyan fogalmi struktúrákra építettünk, amelyek az alábbi területekre vezettek minket: táncetnológia, a tánc mint egy kultúra nem verbális és kifejező viselkedésének része, a tánc nyelvészeti párhuzamai, valamint

16 | Joann Kealiinohomoku személyes közlése Miriam Phillipsnek.

17 | A konferencia anyaga a CORD Research Annual VI. kötetében jelent meg (Comstock).



a tánc mint egy társadalom világképét megjelenítő és szimbolizáló része egy összetett mitikus-rituális felfogásnak. A konferencia előadóinak többsége inkább az antropológia és nem a tánc alapján vizsgálta a jelenségeket, mert úgy éreztük, hogy a tánc megértésében az antropológiai megközelítések új felismerésekhez vezethetnek. Ellentétben azokkal, akik a nyugati művészi tánc alapján meglehetősen szűken értelmezik a tánc szerepét, mi a tánc tágabb koncepciójának megfogalmazására törekedtünk; [...] a táncra az ember (a világember) tanulmányozásának egyik aspektusaként tekintettük. [...] A regisztrálók sokféle és nagyon különböző háttérrel, valamint eltérő szintű megértéssel és tapasztalattal érkeztek. Különösen nagy érdeklődés mutatkozott az egyetemi hallgatók – elsősorban tánc, antropológia és folklór szakosok –, valamint az egyetemi táncprogramok tanárai részéről, akik a táncot tágabb nézőpontból szerették volna megérteni. Ez volt az első összejövetele és önfelmutatása e két terület, a tánc és az antropológia mint közös kutatási terület iránt érdeklődő szakembereknek. Korábban még soha nem volt olyan találkozó, amely erre a közös témára összpontosított volna. (Foreword vii-ix)

Akárcsak Kurath „Panorama”-jában, itt is olyan összegzést és kezdeményezéseket találunk, amelyek akkoriban és a tánckutatók későbbi generációiban sokak fan-táziáját megragadták.

E csapatból elsőként Adrienne Kaeppler kapta meg az antropológia doktora címet 1967-ben *The Structure of Tongan Dance* című értekezéséért. Később ő lett a legismertebb a disszertációja kivonataként megjelent „Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance” című tanulmányának köszönhetően, amelyben a funkcionalista szemléletről a szemiotikai megközelítésre való áttérés egyik kezdeményezőjeként úttörő módon alkalmazta a táncra a nyelvelméletet. A tongani táncudást egészsként kezelte, a kulturálisan értelmes mozgásegységeket pedig a nyelv fonémáinak analógiájára kinémákként (*kinemes*) azonosította.<sup>18</sup> A kinémákat úgy értelmezte, hogy azok „strukturált mozdulatrendszer” alkotnak, s ez a terminológia kultúrákon átívelő (*cross-cultural*) jellege miatt szerinte hasznosabb, mint a „tánc” fogalma. A tánc struktúrájának elemzésére irányuló megközelítése így ellentétben állt Martin György (Fügedi et al., *Foundations*) és több más európai etnokoreológuséval, akiket a magyar olvasóközönség jobban ismerhet.<sup>19</sup> Írása abban az értelemben antropológiai volt, hogy a táncot mint kulturálisan specifikus rendszert, azaz a tánckulturát mint a társadalom táncismeretét kezelte – ez utóbbi megfogalmazást Kealiinohomoku is támogatta, akinek a munkásságára még kitérek. Kaeppler sokat írt a

18 | A fonémának megfeleltetett kinéma fogalma már 1952-ben feltűnt Ray L. Birdwhistel kutatási beszámolójában, valamint a fonéma és a tánc alapegysége közötti párhuzam Martin György és Pesovár Ernő 1961-ben közreadott „A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance: A Methodological Sketch” című tanulmányában. (A szerk.)

19 | Lásd a Kaeppler és Dunin szerkesztette *Dance Structures* című kötet tanulmányait.

tánc kulturális jelentéséről és jelentőségéről is a tongani társadalomban, párhuzamot vonva a kultúra számos más kifejező formája között. Tudományos munkásságának egésze messze túlmutat e dolgozat keretein, beleértve számos tanulmányát egész Óceánia, különösen Hawaii táncairól, valamint negyvenéves pályafutását a Nemzeti Természettudományi Múzeum óceániai etnológiai kurátoraként. Munkásságának középpontjában a társadalmi struktúra és a művészetek, köztük a tánc, a zene és a képzőművészet összefüggései álltak („Celebrating the Life”), miközben egész pályafutása alatt megőrizte elkötelezettségét a táncantropológia iránt. A tudományterület bővülésével és változásával párhuzamosan számos alkalommal jelentős publikációkat jelentetett meg annak történetéről, hatóköréről és módszereiről („Dance”; „Cultural Analysis”; „Ethnochoreology”).

Anya Peterson Royce hagyományosabb témával doktorált 1974-ben antropológiából (*Prestige and Affiliation*), de leginkább 1977-ben megjelent *The Anthropology of Dance* című műve nyomán vált ismertté, amely a terület ambiciózus áttekintése a későbbi munkák megalapozásának céljával. (Összegző jellegű munkájának kezdeteit már 1972-ben, a *CORD* évkönyvében a „Choreology Today: A Review of the Field” című írásában közreadta.) Royce összegyűjtve a korabeli releváns szakirodalom javát, szembeállítja a mozdulatelemzésen alapuló strukturális megközelítéseket a táncok funkcionális osztályozásával. S miután e két tánc tudományi megközelítés közül egyiket sem tartja elégségesnek, újabb paradigmát szorgalmaz, amely az említett szemléleteket egyesíti és meghaladja.

Royce munkássága – Kaepleréhez hasonlóan – messze túlmutat a zapotec táncok és rituálék vizsgálatán és színpadra alkalmazásán, ami a mexikói Oaxacában kezdődött, s számos más műfajra is kiterjedt, beleértve a balett és modern tánc példáit, a táncantropológia általános módszereit és elméletét, valamint olyan szélesebb spektrumú témákat, mint az etnikum és az identitás. Kutatási szemléletéről a következőket írja: „A tánc és az előadó-művészet antropológiája egyesíti a táncosként szerzett kezdeti tapasztalataimat azzal a tudományos érdeklődéssel, hogy a múlt és a jelen különböző kultúráiban mit jelent a tánc és az előadó-művészet” („Any Petersen Royce”). A kutatás fókuszának eltolódása a tánc társadalmi funkcióiról és szerepeiről a tánc *jelentésére*, döntő változás a korábbi paradigmákhoz képest, és majd az 1980-as években válik uralkodóvá.

Joann Kealiinohomoku már az 1970-es években dolgozott bennszülött csoportokkal az USA délnyugati régióiban, és mielőtt 1976-ban befejezte *Theory and Method for an Anthropological Study of Dance* című disszertációját, már 1963-ban publikált az *Ethnomusicology* és a *Journal of American Folklore* folyóiratokban. Snyder mellett társszervezője volt a New Dimensions konferenciának, részt vett több terepkutatási útmutató összeállításában, hogy kiegészítse a szimpóziumon „a terepmunka pragmatikus megközelítéseiről” szóló panelmegbeszélést, amely a

rituális környezet kontextusában olyan egyedi táncsemények megfigyelésének problémájával foglalkozik, amelyeket nem lehet manipulálni, megismé-

telni vagy filmre venni, így az a kérdés sem merülhet fel, milyen technikákat lehet használni a pontos információgyűjtéshez (Comstock 235).

E terepkutatási útmutatók arról a törekvésről árulkodnak, hogy a mozdulatelemzés aprólékos szigorát a terepen dolgozó „nem táncosok” számára elérhetőbbé tegyék, s egyben emlékeztessék a terepmunkát végző táncosokat arra, hogy az előadók mozdulatain kívül még sok fontos dolgot fel kell jegyezni. A feljegyzendők közé tartoznak az esemény és a táncok azonosítására vonatkozó adatok, háttérinformációk a táncról és a táncosokról, a táncsal kapcsolatos egyéb lényeges jellegzetességek, az esemény közvetlen kontextusának bemutatása. Ugyancsak fel kell jegyezni a „kísérőjelenségeket”, például tárgyakat, tevékenységeket, a ruházatot, a ruházat anyagát, a testet kiegészítő eszközöket, a viselt vagy használt tárgyakat, a tánc közben használt anyagokat, a zenei kíséretet, valamint ki kell kérdezni a résztvevőket az eseményről, a táncokról és az alkalomról. Minden fejezetcímet hosszú, nyilvánvalóan nem teljes, de a gyakorlatot részletesen bemutató lista követ, hogy a kategóriák vázát élővé tegye. Az a kérdés viszont, hogy mit kezdünk az adatokkal, nyitott maradt. Kealiinohomoku a kötetben megjelent másik, „Dance Culture as a Microcosm of Holistic Culture” című tanulmánya ellenben ad némi útmutatást ahhoz, hogy szerinte hogyan értelmezhető a gyűjtött adatok. A terepen szerzett összes adat, állítja, a táncművelés jellemzője. A táncművelés

teljes konfiguráció, nem pedig pusztán előadás. Táncművelés alatt a tánc implicit és explicit okait és létezésének okait értem, a teljes táncfelfogást a nagyobb kultúrán belül, mind folyamatában, diakronikus alapon, mind pedig szinkronikus alapon az egyszerre előforduló, de többféle rész egységében. (101–102)

A fenti gondolatot a hopi táncművelés legfontosabb jellemzőinek felvázolásával illusztrálja:

A szertartási naptár által előírt táncok láthatóvá teszik a vallást [...] a nyilvános előadások [...] valójában rituális események [...], a táncok a törzsek alapvető szabályait nyilatkoztatják ki. Az előadások szerepe, hogy megerősítsék a kisebb [törzs] közösség hozzátartozását a nagyobb hopi társadalomhoz. Ez pedig azt segíti elő, amit a szociológusok társadalmi szolidaritásnak neveznek.[...] Egy előadáshoz sok olyan ember részvételére van szükség, akik nem táncosok. [...] Különböző szerepeket adnak elő, ezek némelyike nyilvánvaló, míg mások nem. Ezek a szerepek az interperszonális kapcsolatok hálózatát tükrözik [...] Ebből a sokszorosan összetett tánceseményből – szinkron és diakron módon – a hopi világból tárul fel. (102)

Kealiinohomoku kutatásának középpontjában a tánc antropológiája állt, írásai pedig a nem antropológus képzettségű táncos olvasóközönséget is megszólították. Legismertebb közleménye az a provokatív tanulmány, amelyet e kötet is közread, és amelyben a Snyder által fentebb említett tágabb táncfelfogás szükségességét igyekszik közvetíteni, amikor a balettet etnikai táncként azonosítja. Írásában az „etnikai” (*ethnic*) kifejezés táncsal kapcsolatos zavaros használatára hívja fel a figyelmet, amit már Kurath is megjegyzett, de ilyen átfogóan nem tárgyalt. Egy másik, kevésbé ismert esszéjében („The Non-Art”) szintén az etnocentrikus nyugati fogalmak korlátait próbálta megmutatni.

Kealiinohomoku megpróbált hatást gyakorolni a kutatókra, hogy átlépjék az etnocentrikus tánckoncepciók korlátait, s ezt azért is hangsúlyozom, mert fontos Snyder munkájának megértéséhez („In Memoriam”). Az eddig említett alapító személyiségek mindegyike táncosként kezdte a pályáját. Snyder viszont, ellentétben sok antropológus kollégájával, úgy döntött, hogy a UCLA Tánc Tanszékét választja, miután az American School of Ballet (1941–47) elvégzését követően a Bennington College-ban táncművész BA, majd 1967-ben a UCLA-n ugyancsak táncművész MA diplomát szerzett. Ez a milió és háttér a társaiétól eltérő jelleget adott Snyder tudományos munkásságának. Ebben az összefoglalóban többször is idézem őt, kifejezetten a táncos közeg szemléletmódjának illusztrálására. Snyder mélyen elkötelezett volt a tánc értéke iránt az emberi életben, a tánc jelentősége iránt az orális társadalmakban („The Dance Symbol”), valamint a tánc potenciális értéke iránt a (poszt)modern világban („Past, Present, and Future”; „Some Closing Thoughts”). Elsie Invancich Dunin, Snyder kollégája szintén a UCLA táncetnológiai programjában<sup>20</sup> oktatott. Dunin kiváló tanárként sok diákra mély hatást gyakorolt. A táncesemények etnográfijára összpontosított, valamint arra, hogy a tanulók táncolják is el azt, amit tanultak. Számos publikációjában az általa szorgalmazott aprólékos leíró etnográfiaát valósította meg („Dance Events”; „Continuities”). Míg a társadalomtudományok képviselői sosem fogadták szívesen a táncosok számára oly kedves gyakorlati ismereteket, a tánc világában tevékenykedők a tánc élményét helyezték tanulmányaik középpontjába. Ez a döntésük egy időre mintha háttérbe szorította volna őket a tánc antropológiájának fősodrához képest, s feltehetően ez vezetett a táncetnológia vagy etnokoreológia általuk preferált használatához, ami végül az 1990-es évek irányzataiban kulcsfontosságú elméleti komponensként ismét a figyelem középpontjába került.

Az 1970-es évekbeli diskurzus utolsó résztvevőjét is meg kell említenem, Judith Lynne Hannát, akinek *To Dance Is Human* című művét az itt vizsgált kiadványok közül talán a legtöbben olvasták a táncantropológiai és táncetnológiai körökön kívül. Hanna munkássága azonban némileg eltért és eltérő is maradt az itt vázolt mainstreamtől. Hanna antropológiából doktorált, és a Maryland Egyetemen töl-

20 | Snydert és Dunint a 2007-es CORD Award for Outstanding Leadership in Dance Research díjjal ismerték el, amiért létrehozták az első olyan felsőoktatási programot az Egyesült Államokban, amely a tánc kulturális tanulmányozására összpontosított.

tött be vendégkutatói pozíciót. Bőséges publikációs listája számos táncsal kapcsolatos témát érint, különösen a tánc- és az egészségnevelés területét („Biography”). Említett könyve a témák széles skáláját fogja át. Hanna olyan szemiotikai modellt fejlesztett ki a táncelemzéshez, amely alapvető jelkategoriókat használ a táncelőadás különböző jellemzőinek azonosítására („Movements”). Ez a modell, hasonlóan a táncművészt leírásának modelljeihez, elsősorban heurisztikus eszközként szolgál a táncelőadás elemzéséhez. Miközben Hanna a témák sokaságán keresztül a tánc fontosságát hirdeti és szemlélteti az emberi életben, némileg adós marad azzal, hogy bármelyik tárgykört teoretizálja. Bár neve a nagyközönségnek is szóló diskurzusban még mindig jelen van, és munkásságára az itt említett táncantropológusok is figyelnek, megállapításait ritkán idézik.

Az amerikai táncantropológia alapító anyái által kidolgozott paradigmát legátfogóbb, egységes megfogalmazását Suzanne Youngerman adta közre 1975-ben („Method”).

Az én megközelítem antropológiai; úgy vélem, a táncot kulturális jelenségként kell vizsgálni, amely kölcsönhatásban áll más viselkedési formákkal és a fogalmi folyamatokkal. A táncutató alapvető célja nem lehet más, mint a tánc megértése a saját kulturális kontextusában és egy összehasonlító keretben is. S mivel az antropológiai szemléletnek holisztikusnak kell lennie, a táncot fizikai megjelenésén túl kulturális folyamatként is tanulmányozni kell. [...]

A tánc minden társadalomban sokrétű jelenség. Az elemzés szempontjából azonban a tánc az alábbi négy általános aspektus alapján választható szét. Először is a tánc mint térben és időben zajló fizikai jelenség és kulturális termék létezik. Másodszor láthatóvá válik, amint előadják. Harmadszor olyan esemény, viselkedési folyamat, amely adott helyen, a saját kulturális közegében zajlik. Végül pedig a tánc fogalmak és érzelmek összességékként létezik mindazokban a kognitív és affektív dimenziókban, amelyek a tánc másik három megjelenési formájához kapcsolódnak. A táncutatósnak tehát le kell fednie: 1.) a tánc szerkezetének formai jellemzőit – mit adnak elő; 2.) azt a viselkedést, ami a szerkezet létrejöttékor megvalósul – az előadás „stílusát”, ahogyan a mozdulatokat megvalósítják; 3.) a táncot körülvevő társadalmi és kulturális tényezők kölcsönhatását az előadás előtt, alatt és után – ki, mikor, hol és miért vesz részt a táncművésztben; 4.) a tánc szerepét a kultúra normatív, esztétikai és szimbolikus dimenzióiban – a tánc „jelentését”. (116–117)

Ahogy Youngerman részletesen megvizsgálja az egyes területeket, a jelentés tárgykörében jövőbe látóan utal Mary Douglas antropológus két írására (*Natural Symbols; Purity and Danger*), amelyekben Douglas a következőket állítja:

a „társadalmi test”, azaz [annak] szociokulturális tényezői befolyásolják a „fizikai test” észlelését; ugyanakkor a test is meghatározza, hogyan észleli őt

a társadalom. Ezért vezethet a kultúra megértéséhez, ha elemezzük, hogyan bánnak a testtel egy adott kultúrában – például a táncban –, és milyen módon viszonyulnak az emberek a testükhöz, a testképükhöz. [Ez] a hipotézis arra is felhívja a figyelmet, hogy a tánc megértéséhez fel kell ismernünk, hogy vannak szociokulturális hatások, amelyek a testek megjelenését és jelentését befolyásolják. („Method” 126–127)

Végezetül Youngerman hangsúlyozza, hogy a táncos gyakorlat négy aspektusa közötti kapcsolatokat társadalmi összefüggésükben kell vizsgálni.

Az olyan kutatások, amelyek a táncnak csak egy bizonyos aspektusára összpontosítanak, kizárják a tánc – mint komplex emberi viselkedésforma és mint nézetek összessége – teljes megértését. Ráadásul, mivel a tánc minden dimenziója egymással összefüggő rendszerbe illeszkedik, bármelyik részterület elszigetelt vizsgálata korlátozza az elemzés érvényességét és teljességét. Továbbá a tánc kutatás egy-egy részterületének vizsgálata elhomályosítja annak a felismerésnek a lehetőségét, hogy strukturális összefüggések lehetnek a tánc mozgásos és kulturális aspektusai között. A kérdés változatlanul fennáll: ha létezik ez a kapcsolat a tánc fent tárgyalt négy dimenziója között, milyen formában jelenik meg? („Method” 127)

Kealiinohomoku elképzelése a holisztikus tánc kultúráról itt láthatóan tovább él, miközben elemzői megközelítései egyértelműbbé válnak. Azonban egy kulcsfontosságú elméleti változást előre vetítve, Youngerman elismeri az ajánlott szintézis értelmező jellegét.

A szintézisre törekvő tanulmányok magukban hordozzák a túlzott szubjektivitás veszélyét. A jelen tanulmányban ezért azt állítom, hogy csak a komoly terepmunkán, szigorú tudományos módszertanon, kvantitatív méréseken és esetleg nyelvészeti analógiákon alapuló kutatások vezethetnek érvényes eredményekhez („Method” 127).

Az 1990-es években a módszertani innováció fókuszába a társadalmi test került, amelyet a táncfolyamat centrumaként azonosítottak, s amelyet Snyder a táncra összpontosított „Levels of Event Patterns” és „The Dance Symbol” című műveiben már hasonlóan központi jelentőségűnek tartott. Youngerman posztpozitivisták kutatási paradigmája a megfigyelőnek a megfigyeltre gyakorolt elkerülhetetlen hatását ugyan elismeri, de ellenőrzöttnek tekinti. Az ő írása még nem igazán reflexív válasz az etnográfiai tudás elkerülhetetlenül közös előállítására, amely igényli az elmozdulást az értelmezés paradigmája felé, s aminek felismerése a hermeneutikai fenomenológiában gyökerezik (Karoblis).

## TÁNC ÉS ANTROPOLÓGIA AZ 1980-AS ÉS 1990-ES ÉVEKBEN

A táncetnológusok és táncantropológusok második generációjának képviselői, akik az előző nemzedék által létrehozott és Youngerman által összefoglalt paradigma alapján kaptak képzést, egyre több monografikus munkát publikáltak, amelyekben egyrészt követték a korban érvényes paradigmát, másrészt feszegettek is annak határait. Ezek közül választottam néhány példát, hogy jellemezem az elméleti és módszertani fejleményeket.

Williams az Edward Schieffelin által közreadott *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers* című monográfiáról azt írta, hogy az „a táncos szertartás páratlanul briliáns értelmezése” (*Ten Lectures* 33). 1976-os megjelenését követően Schieffelin műve kötelező olvasmány lett a végzős táncetnológus hallgatók számára. A retorikájában gazdagon leíró és reflexív könyv a Pápua Új-Guinea felföldjén élő kaluli népre összpontosít. A tanulmány a kölcsönösséget mint központi kulturális értéket tárgyalja, és bemutatja, hogyan vezérli ez az eszme az összetett, lenyűgöző és látványos gisalo szertartást. Ezen az eseményen a táncos énekesek a veszteség mély érzéseit váltják ki a közönségből, amelynek tagjai válaszul előírásosan sírnak, a szertartás csúcspontján pedig az égő fákyákat a táncosok hátán oltják el. A leírás rám és más egyetemi hallgatókra is mély benyomást tett. Azért érdemes e nem is kifejezetten táncantropológiai munkát itt megemlíteni, mert előzményként szolgált Steven Feld *Sound and Sentiment: Birds, Weeping and Poetics and Song in Kaluli Expression* című, a posztfunkcionalista korszak egyik legnagyobb hatású etnomuzikológiai kötetéhez.

Néprajzi leírásában Feld a szertartásos előadás zenéjét vizsgálja, és mélyen belemerül annak kulturális jelentéseibe. „Aesthetics and Synesthesia in Kaluli Ceremonial Dance” című rövid esszéje kifejezetten a gisalo szertartás mozdulatairól szól. Kealiinohomokutól és Kaepplertől idéz kulcsfontosságú gondolatokat, amelyek saját megközelítésében is központi helyet foglalnak el. Ezek a következők:

„táncos esemény” (előadás), „sziluett” (vizualitás, mozgás, jelmez és a színpad idő-és térbeli kölcsönhatások), „költői fokozás” (összpontosítás az üzenet formájára függetlenül annak tartalmától, mintegy önmagáért), „homológia” (keleszt- és intermodális metaforák). (1)

A hangtanulmányaiban feltárt, a stílus és az esztétika szempontjából kulcsfontosságú kaluli fogalmak elemzését kiterjeszti a „térbeli-akusztikus metaforára, a hangzó formába foglalt vizuális képre és a vizuális képekbe foglalt hangzó formára” (4). Feld módszere túlságosan összetett ahhoz, hogy itt részletesen ismeressem, de hasznos lesz, ha felidézek néhányat magyarázataiból. A kalulik *emeld a hangzás fölé* fogalma olyan „összefüggő koordinációt” mutató részkapcsolatokra utal, amelyek egyidejűleg folyamatosan változtatják „az elmozdulás mértékét a hipotetikus unisonótól” (4). A kaluli énekhang, talán mondani sem kell, nagyon

különbözik minden európai gyakorlattól. A jelenséget először a hangzás, a hangszerek, a test festése és a viselet sűrített leírásával szemlélteti, majd „a strukturált testmozgás központi szerepéből kiinduló homológiák egész soraként” fogalmazza meg (7). A fókusz további eltolódása eltávolítja az olvasót az „előadás létrejöttének kérdésétől a résztvevők befogadói és válaszadói szerepének irányába”, miközben „felismeri a közönség jelenlétének aktív társadalmi szerepét az előadásban megjelenő korlátozott, kicsinyített valóság megkonstruálásában”. Feld felteszi a kérdést, hogy vajon a kalulik „hogyan érzékelik az előadást, hogyan foglalkoznak vele aktívan, hogyan válnak a részévé, fogadják el sajátjuknak, érzékelik, teszik érzelmileg a magukévá” (12). A kérdés megválaszolásához ismét a kalulikhoz fordul, akik a „hatékony drámai előadás érzését [...] »áramlásnak« (*flow*) nevezik”. Az áramlás átélése „az előadásnak az érzékeket bombázó hatása és az az értelmezési folyamat, ahogyan befogadják”. Az áramlás élménye akkor születik meg, ha az előadásban a hang- és mozdulatanyag „sűrű, rétegzett, közösségi, konnotációban és rezonanciában gazdag; mert ez az, ami az »áramlást« létrehozza”. A kalulik szerint a gisalo előadásában a sűrűség, a rétegzettség és a konnotáció nagy része a világ kettősségéből adódik, mert ahogy ők vallják: a látható világon belül és az alatt létezik egy tükörkép, amelyben a halottak madarak formájában térnek vissza a fák lombkoronájába. Ahogy a kaluli közönség teljesen belefeledkezik az előadásba, és inkább annak belső jelentésére, mint külső formájára reflektál, a dob hangja madárhanggá változik, a madárhang pedig egy gyermek hívó szavává válik, aki ezt kiáltja: „apa, apa”. A közönség sírva fakad, és a táncosok hátán eloltott fáklyák égető érzése felidézi az elhunyt gyermekre emlékezés által kiváltott érzelmeket (13).

Azért idéztem részleteket ebből a rövid tanulmányból, hogy megfelelően illusztráljam Feld érveit, mert kiváló elemzései megmutatják és már-már túl is teljesítik azt az ígéretet, hogy a táncoló társadalmi test kulturális komplexitását értelmezzék. Elemzései erőteljesen illusztrálják azt az elméleti perspektívaváltást, amely a táncantropológiában az 1990-es években végbement. Ez a szemléleti és módszertani elmozdulás, függetlenül a konkrét témától és kutatási kérdésfeltevéstől, általában megfigyelhető az 1980 után publikáló táncantropológusoknál. Ahelyett, hogy a viselkedést figyelnék meg és magyaráznák, a táncgyakorlatot értelmezik az emberi cselekvés kulturálisan konstruált speciális módjaként, amely a testileg megvalósuló kulturális tudáson (*embodied cultural knowledge*) alapul. Ez az elmozdulás egybeesik a humán tudományok és a humán társadalomtudományi diszciplínák egészére hatást gyakorló jelentős átrendeződésekkel. A következmények a táncantropológia elméletének, módszerének és írásmódjának számos aspektusában megfigyelhetők.

1990-ben és az azt követő rövid időszakban, több irányadó táncantropológiai mű jelent meg, s ezek mindegyike a maga sajátos módján hozzájárult azoknak a kulcsfontosságú gondolatoknak és kutatási technikáknak a kidolgozásához, amelyek az antropológiailag megalapozott tánctudományt a 21. században is jellemzik.



Jane Cowan *Dance and the Body Politic in Northern Greece* című könyve különösen példaértékű az esküvők mint táncsemények megközelítésében, mert magában foglalja az etnográfiai írás három fontos módját: a konkrét események leírását, az alkalmak normatív jellemzését és az értelmező beszámolókat – általában az első két módszer egyikét állítva szembe a harmadikkal, hogy megértsük a résztvevők (a társadalmi szereplők) mint egyének tevékenységét az esemény helyeiben. Cowan esetében ez lehetővé tette, hogy betekintést nyerjen a fiatal nők változó helyzetébe a közösségen belül. A kötet szép példát mutat arra, miként lehet a társadalmat megismerni a táncon keresztül, ahogyan azt Kaepler többször is a táncantropológia céljaként fogalmazta meg („American Approaches”).

Cynthia Novack *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* című kötete két szempontból is kiváló. Az (eredetileg) spontán és improvizatív előadásmódja miatt morfológiai és strukturális elemzésnek látszólag ellenálló mozdulatrendszerrel a szerző Lábán mozdulatelemző koncepcióira támaszkodva elemzi meggyőzően, hosszú távú részvételi terepmunkája eredményét pedig fényképekkel és verbális leírásokkal mutatja be. Együttal példát ad arra, miként lehet az antropológiai szemléletet az európai és amerikai művészi tánc műfajaira is alkalmazni, megvalósítva Kealiinohomoku javaslatát, hogy a balettet is tekintsük etnikai táncnak. Az elemzés az amerikai élet változó értékrendjének átfogó értelmezési keretében jelenik meg, kezdve az 1960-as évek ellenkulturális miliójétől, a kontakt improvizáció megszületésétől a technika integrálódásáig a kortárs tánc gyakorlatába.

Sally Ann Ness a *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community* című könyvében kifejezetten „koreográfusként” végzett értelmező terepmunkát, amelynek során felfedezett egy „erőteljes vizuális formákkal élő világot”, s itt mások között mozogva figyelhette meg és értelmezhetette a körülötte lévők társadalmi cselekvéseit „közvetlenül fizikai – azaz szubjektív és figuratív – módon” (11). Ness úgy lép be ebbe a világba, hogy nem mellőzi a hagyományos etnográfiai módszereket. Hol látogatóként, hol előadóként, hol pedig a megszokott etnográfiai módszerekkel élve, hogy Cebu Cityben történelmi perspektívába helyezve értelmezze a sinulag különböző formáinak helyi jelentését.

A sinulag koreográfiája, ahogyan azt megértettem, ennek a városi világnak a kifejeződése volt, e világ dinamikájának „kiprélődése” vagy szimbolikus kivonata: éghajlati viszonyaié, az időé, a téré és az emberek kapcsolataié, valamint a jelen vallási, társadalmi-gazdasági és szociálpolitikai helyzetéé. (16)

E fejezet utolsó példáját részletesebben tárgyalom. Deidre Sklar *Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico* című kötete az 1990-es években kidolgozott új táncantropológiai paradigma csúcsteljesítménye. Sklar színházi hátterét táncetnológiai tanulmányokkal és előadó-művészeti doktrátussal ötvözte. Elsősorban a tánccról írt, és különös hangsúlyt fektetett a tes-

tileg megjelenített etnográfiai gyakorlat (*embodied ethnographic practice*) szigorú kritériumokat követő elméletalkotására és fejlesztésére. Kulcsfogalmait tömören, rövid esszék sorozatában mutatta be („All the Dances”; „On Dance Ethnography”; „Reprise”; „Can Bodylore”). Sklar stratégiája a teljes elmerülés a közösség életében. A „The Footfall of Words” című esszében munkája meghatározó elméleti és módszertani fókuszát tárja fel, amely

az érzékszervek és az ahhoz kapcsolódó tudás, a terepmunka és az írászalnál végzett munka problémáját veti fel. Az esszé nagy része az új-mexikói Tortugasban évente megrendezett, a Guadalupe-szigeti Szűzanya ünnepének csúcspontját jelentő körmenet ritmikusan változó felidézése. A ritmikus felidézés játéka megzavarja a hagyományos etnográfiai álláspontot azzal, hogy bevonja a szomatikus megértést, egy olyan episztemológiai eljárást, amelytől a fiesta ereje függ. Másrészt az elmélet megtöri a ritmikus varázst, hogy felhívja a figyelmet az érzékszervi és a verbális, a szomatikus és a szimbolikus közötti kölcsönhatásokra

[...]

[Meg lehet] kérni a szavakat, mint testileg megjelenített sémákat (*embodied schemata*), hogy továbbra is részt vegyenek a szomatikus megértésben. Ekkor a szavakkal gondolkodás folyamata szomatikus visszhangjaik felidezésének folyamatává válik. A lényegi különbség nem a testileg megjelenített tudás (*embodied knowledge*) és a szóbeli tudás (*verbal knowledge*) között, vagy a régi félreértés, a test és az elme között jelenik meg, hanem a megismerés konvenciói és a megértés módjai között. A szomatikus és gyakran a spirituális megismerésben sem arra kérjük a szavakat, hogy különállóan magyarázzanak, hanem hogy vegyenek részt egy nagyobb és mélyebb szomato-konceptuális folyamat egyik áramlatában. (13)

[...]

Az írás tehát nem annyira a terepen felfedezett jelentések rögzítése, mint inkább az ott megindult megértések visszhangja és folytatása érzéki és verbális értelemben. A testi részvételnek és a verbális exegézisnek szüksége van egymásra mindkettő jóllétéhez. Ahhoz, hogy a testileg megjelenített tudást a szoma és a szimbólum szövevényében visszaidézzük, teljes érzékenységünkre szükség van. És az út ehhez csak a testünkön keresztül vezet. Ehhez két feltétel tűnik szükségesnek, amelyek bármely sorrendben igénybe vehetők: a szomatikus figyelem általános állapota a sejtek, az izmok és az érzékszervek szintjén, valamint az elmélkedés a visszaidézett részleteken, mint például a fiesta utolsó felvonulásán elhangzó „Guadalupe-i dal”. (14)

A kinesztetikus empátia („Bodylore”) vagy empatikus kinesztetikus érzékelés („On Dance Ethnography”) – mértékkel alkalmazva – Sklar kulcsfontosságú módszerévé válik, és az ebből származó szomatikus tudást több hangon és többféle

módon önti szavakba. Azt állítja, hogy a tánc mint megismerési mód koncepcióját Snydernek köszönheti.

Az etnográfiai írásokra jellemző leíró, normatív és értelmező módokon túl Sklar bevezeti az általa mimetikus írásmódnak nevezett módszert is, amelyet különböző – képzeleti, ábrázoló, metaforikus, költői, performatív – retorikai stratégiák segítségével valósít meg.

Ha gondolják, jöjjenek most velem az íróasztalhoz, és kövessék, ahogy leírom a folyamatot. „Leszállva”, a tudatosságom a zsigereimbe: a szívembe, a tüdőmbe, a hasamba engedem. Arra kényszerítem magam, hogy engedjem el azt a beszédet, amelyet belső fülemmel szüntelenül hallok. Tudatosságomat a légzés áramlása felé taszítom, és a hasamban lévő felmelegedett levegővel együtt lebegek rajta. Ez a hallott szavaktól elvezet az érzetekig, és a „Guadalupe-i dal” hatására figyelem az érzetek szétterjedő útjait. A verbális módban a gondolatáramlás gyors; a szomatikus módban lassú és folyékony. A gondolkodás az érzéki részletek víztáncaként bontakozik ki. Az érzékelés hullámai generatívak, az emlékezet medencéit érintve menet közben szavakat kapnak fel. A szavak súlyukkal, textúrájukkal, ritmusukkal az érzések részesei, amelyekből keletkeznek. Belsőleg hallhatóan vagy láthatóan a folyadékba és a csontba térnek vissza, és további érzékelések emlékeztetőjévé válnak. E töredékek megmunkálásának és újrafeldolgozásának folyamata éppúgy jelenti a testem, miként a terepen megkezdett jelentés újjáalakítását. (14)

Mozgásom, haladásom a felvonuláson és ennek szóbeli másolata a lapon – mindkettő koreográfia. A mozgással kezdődő tanulási folyamat az írásban és írásként hagy nyomot. A szavak megkövetelik az olvasótól, hogy mentálisan mozogjon, testet öltve vagy testetlenné válva (*embodying or disembodying*) közeledjen és távolodjon, álljon meg és áramoljon, tegyen lágy vagy éles fordulatokat. A mimetikus írás célja a kapcsolatfelvétel és a másolás, tisztelegve az eredeti ereje előtt, de különösen az erőt generáló ereje előtt. Ez az erő kihívás minden analizáló objektív álláspontunkkal szemben, és kigúnyolja a szomatikus gazdagság episztemológiájának elutasítását. Elbeszélésem és érvelésem az írás ritmusának retorikai célnaszálán függ. (17)

Sklar mimetikusnak nevezett írásmódja a kísérleti etnográfia további területeit is befolyásolta, s több irodalmi műfaj is szabad prédájává vált a szerző azon törekvésének, hogy a terepmunkán szerzett élményeit közvetítse. Úgy tűnhet, hogy a néprajz ilyen reprezentációs stratégiái, az elmozdulás a művészet és a szépirodalom felé, eltávolodnak a magyar és más közép- és kelet-európai tudományos gyakorlatban fenntartott úgynevezett tudományos orientációtól. Annak ellenére, hogy a túl „vallomásos” etnográfiai írások korai példáit erősen kritizálták, a számos buktatónak és potenciális visszaélésnek kitett módszer mégis együtt jár az „érzékeléssel megszerzett és vele kapcsolatos tudás” központi szerepének teljes

felvállalásával, amire Sklar hívja fel a figyelmünket. A hozzáférés e tudáshoz központi témája a 21. század legutóbbi évtizedének, ahogyan írásbeli megjelenítésének finomítása is. A kísérleti etnográfiai írásra számos példa akad, és természetesen nem csak a táncetnográfiaiban. Táncantropológiai fókuszunk és változó paradigmáinak tömör ismertetése érdekében Marta Saviglianót idézem, akinek munkásságára később még visszatérek. *Tango and the Political Economy of Passion* című írása bőkezűen él ezekkel a lehetőségekkel, ahogyan Savigliano használja a

„tangónyelv[et]”, hogy egymásba fonódó történeteket meséljen a szexualitásról, a nemekről, a fajról, az osztályról és a nemzeti identitásról. Eközben feltárja a macsóság és a gyarmatosítás, a posztmodernizmus és a patriarchátus, az egzotikum és az árucikké válás közötti kapcsolatokat. Végül eljut a dekolonizációról mint intellektuális „kitanulásról” (*unlearning*) szóló diskurzushoz. („Abstract”)

E perspektíva továbbfejlesztésével tanítványa, Priya Srinivasan munkájában még találkozunk e tanulmány végén.

A tánctudomány elméletének és módszertanának átmeneti időszakát jelzi az 1998-ban Selma Jean Cohen szerkesztésében megjelent *International Encyclopedia of Dance* „Methodologies in the Study of Dance” című szócikke is, amely szerint időszerű és dicséretes a tánctudomány kiterjesztése egy befogadóbb perspektíva felé, túllépve az európai és amerikai művészi táncgyakorlatok dominanciáján. Ez a szócikk olyan rövid írásokat tartalmaz, amelyek a szociológiára (Filmer „Sociology”), a kulturális kontextusra (Hanna „Cultural Context”), a nyelvészetre (Kappler „Linguistics”), az antropológiára (Youngerman „Anthropology”), az etnológiára (Quigley „Ethnology”) és az új kutatási területekre (Foster, „New Areas”) összpontosítanak. A szócikk tartalmainak a táncantropológia szempontjából legfontosabb részeivel már foglalkoztunk, míg Foster esszéje sok mindent előre vetít a későbbiekből.

Az antropológia vagy etnológia helyett Foster a kultúraelmélet kifejezést javasolja

ernyőfogalomként, amely magában foglalja a posztstrukturalista szövegkritika, a kultúratudomány, a kortárs marxista és posztkoloniális diskurzuselemzés, a feminista és gender tanulmányok, valamint az értelmező és reflexív kutatási stratégiák fejleményeit. Ennek az irányultságnak a közvetlen relevanciája a tánc kutatás számára abban rejlik, hogy a testet és annak mozgását jellemzően természeti jelenségként értelmezi. A test regisztrálta vagy közvetítette a társadalmi erőket, de soha nem vett részt azok alakításában. Néha olyan megmagyarázhatatlan jelenségeket reprezentált, mint a tudattalan, a vágy vagy a szexuális impulzusok, az irracionális, szeszélyes vagy perverz cselekvések; máskor pusztán dekoratívnak, élvezetesnek vagy divatosnak tekintették. Mind-ezekben a képességekben a test természeti tárgy marad, amely képtelen ér-

dekképviselőre vagy intelligencia kinyilvánítására. A természetesség kitartó vallatásával a kultúraelmélet elkezdte megdönteni a testtel kapcsolatos említett feltételezéseket, és azt állítja, hogy a humán tudományok emberi identitással és viselkedéssel kapcsolatos kutatásaiban komoly figyelmet érdemelnek az emberi tapasztalat non-verbális aspektusai. („New Areas” 376)

Igen, de megjegyezhetjük, hogy a táncos testről korábban kialakult helytelen gondolkodás módszereinek kritikája nagy múltra tekint vissza a táncantropológiában, amit Foster nagyrészt nem ismer vagy nem ismer el. Foster kutatásai először a modern táncrea és a balettre irányultak, amivel belépőt nyert a táncművészeti diszkurzusba. Ennek a széles területnek új kutatási területként való beállítása hatékony stratégiának bizonyult az egyetemi tánc tanszékeken egy új akadémiai diszciplína kiépítésére. A *dance studies*, különösen az Egyesült Államokban, a kutatási témák széles körét öleli fel, amelyek közül továbbra is számos kutatás antropológiai jellegű, mivel etnográfiai módszereket alkalmaz.

A Sklar által a „Reprise”-ben összefoglalt, a kinesztetikus megismerési módot használó elméleti és módszertani fejleményekkel párhuzamosan az 1990-es években – egyidejűleg a kultúrakutatásban jelentkező elmozdulással – a tánctudomány ismét átalakult. Az elmozdulás a posztmodern és posztstrukturalista gondolkodásnak a tánc tanulmányokra gyakorolt hatására következett be. A francia filozófiai antropológusok, különösen Michel Foucault gondolatai az elméletalkotás kötelező mintájává lettek az összes bölcsészet- és humán tudományban. Foucault híres érvelése szerint a tudás hatalom. Ezt az alapvető felismerést – a neki tulajdonítható számos egyéb hatás mellett – más területekhez képest a tánctudomány kicsit később, de lelkesen befogadta. A belátás elvezetett a „hogyan és mit jelent a tánc a kultúra(k)ban?” felvetés tanulmányozásától a „valójában mit tesz a tánc?” kérdéskörig – a jelentéstől a gyakorlatig. A paradigmaváltás egybeesett azzal a felismeréssel, hogy a (tánc)kultúra vagy tánckultúrák fogalma egyszerűen alkalmatlan a kulturális gyakorlatok általános megértésére az egyre sokrétűbb, töredezett és képlékeny posztmodern világban, amelyet a 20. század második felében a globalizáció térnyerésével párhuzamosan egyre több és bonyolultabb társadalmi-kulturális folyamat jellemezett, és e folyamatok az idők során csak még hangsúlyosabbá váltak. Mi lépett a kultúra értelmezésének mint átfogó paradigmának a helyébe? Ekkor történt meg az áttérés a társadalmi viszonyok társadalmi-politikai dimenzióinak testi (*embodiment*) és azok táncban való megjelenítését vizsgáló kutatásra.

Susan Reed 1998-as, „The Politics and Poetics of Dance” című írása Kaepler 1978-as „Dance in Anthropological Perspective” áttekintésének aktualizálásaként nyújt körképet a fent említett új irányról. Kiemeli és alaposan elemzi azokat az etnográfiai (és történelmi témájú) tanulmányokat, amelyek a gyarmati kultúrák létrehozását, a nemi, etnikai, nemzeti identitások kialakulását, az egzotizálás diszkurzusainak formálódását és a társadalmi testek termelését helyezik előtérbe

(503). Nem ismétlem el Reed áttekintését, az alábbiakban csupán néhány részletre mutatok rá.

Reed beszámolója szerint Jane Desmond „Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies” című írása készíti elő a színteret „erőteljes érvekkel amellet, hogy a mozdulatra mint elsődleges társadalmi szövegre figyeljünk: olyan összetett, többjelentésű és állandóan változó szövegre, ami jelzi a csoporthoz tartozást és a különbségeket” (505). Desmond és Reed azt állítják, hogy az ellenállás, a kisajátítás és a kulturális imperializmus hasznos fogalmak az elméletalkotásban a táncban a testileg megjelenített (*embodied*), előadott hatalmi viszonyokról, de figyelmeztetnek az elmélet lehetséges redukcionizmusára, ha azt úgy alkalmazzák, hogy nem veszik figyelembe a kontextuális jelentéseket és a hibridizációs folyamatokat (505–506). E terület rövid felvázolásában több kulcsfontosságú kutatási témára hivatkozom, és úgy választottam ki az idézett műveket, hogy némileg érzékeltessem a különböző elméleti irányokat. A gyarmatosítás ugyanis olyan társadalmi-politikai-történelmi folyamat, amely mélyen érinti a táncot. A vonatkozó tanulmányok számos helyen vizsgálják ezen erőket (például Poole), de a téma legalaposabb feltárását indiai kontextusban találjuk meg. Több írás foglalkozik azokkal a folyamatokkal, amelyek révén a bháratanyam templomi táncból nemzeti szimbólummá vált, majd nemzetközi szinten, a diaszpóra gyakorlatában külön műfajaként, úgynevezett világtáncként terjedt el (Meduri). A tánc elválaszthatatlanul összefonódik a nemzeti és etnikai identitásépítés folyamataival is. Maga a téma és a témával foglalkozó szakirodalom túlságosan kiterjedt, így érdemes illusztrációként csupán néhány példát kiemelni.<sup>21</sup> Globális kontextusban a tánc ugyancsak hatalmas téma a legkülönbélebb megközelítések számára (Ness; Savigliano, *Tango*; Shapiro-Phim; Zarrilli). Ez még inkább igaz a tánc és a társadalmi nemek, illetve a szexualitás kapcsolatát vizsgáló írások esetében (Grau, „Gender Interchangeability”; Van Neuwkerk; Kapchan). A Reed által használt utolsó csoportosítás szorosabban kapcsolódik ahhoz, ahogyan a táncantropológusok feltárták a kinesztetikus megismerési módszereket. Reed néhány már ismert név (Ness, Novack, Sklar) és mű mellett másokra is hivatkozik (Lewis; Browning; Friedson). A fenti és más témák, kérdéskörök és az ezekhez kapcsolódó elméleti felvetések a táncantropológia, az etnokoreológia, valamint a tánctudomány területén 21. században is foglalkoztatják a kutatókat.

A korszak jelentős táncantropológusainak felsorolásakor nem hagyhatom említés nélkül a brit szociálintropológia két további tudósának munkásságát. Egyikük, Andrée Grau a nagy hatású antropológus, zenetudós és etnomuzikológus John Blacking tanítványa volt. Blacking legismertebb műve, a *How Musical is Man*

21 | Hughes-Freeland, „Art and Politics”; Stillman, „Hawaiian Hula Competitions”; Rodriguez, *The Matachines Dance*; Quigley, „Reflections on the Hearing”; Quigley, „Confronting Legacies”; Vail, „Balkan Tradition, American Alternative”; Mohd, *Zapin: Folk Dance of the Malay World*; Daniel, „Tourism Dance Performances”; Foley, *Step Dancing in Ireland*, Ramsey, „Vodou, Nationalism, and Performance”

szemlélteti rendkívül széles látókörét, amelyben az etnomuzikológiát és a táncantropológiát a szociálanropológia olyan ágának tartotta, amelynek fő vizsgálati területe a testek kifejező, társadalmi mozgása térben és időben (Blacking, „Movement”; Grau, „John Blacking”). Grau számos, hosszú távú terepmunkára alapozott vizsgálatot adott közre az ausztráliai Arnhem-földön élő tiwi táncokról. Műveiben megdöbbentő betekintést nyújt a tiwik életének társadalmi és kozmológiai vonatkozásaiba, és ezt gyakran arra használja fel, hogy bemutassa, mennyire etnocentrikus sok európai és amerikai tánc tanulmány. Például a „Dancing Bodies” című írásában emlékezetes képet rajzol a tiwik és a balett emberi testről alkotott felfogása közötti kontrasztról. Grau munkája ismételten bizonyítja, hogy az emberi mozgásgyakorlatok teljes sokszínűségének vizsgálatakor mennyire szükséges az antropológiai szemlélet és az ehhez kapcsolódó módszertan. Grau gyakran működött együtt Georgiana Gore-ral, aki a brit antropológia képviselője, bár más irányból, ezen irányzat marxista ágából (Max Gluckman, Ronald Frankenberg) is érték szellemi hatások.<sup>22</sup> Grau és Gore, akik mindketten folyékonyan beszélnek franciául, mivel szakmai életüket részben Franciaországban töltik, több szellemi világ között mozognak. Grau *Anthropologie de la Danse* című kötetéhez Gore írt előszót, amelyben sajátos beszámolót ad a tánc antropológiájáról, beleértve a francia nyelvű szerzőket is. Figyelemre méltó és szembeállítható az amerikai tánc tudománnyal Grau és Gore jellemzése az antropológiáról mint a megismerés olyan módjáról, amelynek célja reflektálni a társadalom és a kultúra működésére, valamint olyan egyetemes elemzési kategóriák megalkotása, amelyek képesek magyarázatot adni az emberi társadalmak sokféleségére és az emberi faj egységére (Kilani 8, idézi Grau és Gore, „Introduction Générale” 8).

## TÁNC ÉS ANTROPOLÓGIA AZ ÚJ ÉVEZREDBEN

A táncantropológia a 21. század első két évtizedében is számos új fejleménnyel járult hozzá a tánc tudományi kutatásokhoz. Említettem a *dance studies* mint új diszciplína sikerét, amelyen belül a táncantropológia eleinte az Egyesült Államokban és az Egyesült Királyságban képviselt erős irányvonalat, de hatása hamarosan nemzetközileg is érezhetővé vált. A tánc tanszékek világszerte doktori fokozatot adnak ki, ami 1993-ban a Kaliforniai Egyetem Riverside-i campusán (UCR) kezdődött a Tánc történeti és Táncelméleti Doktori Program létrehozásával. Várható volt, hogy a tudományos részleggel rendelkező egyetemi tánc tanszékek a kinevezésekhez hamarosan megkövetelik a doktori fokozatot. A UCR később „Critical Dance

22 | Georgiana Gore-t Wierre-Gore néven ismerik Franciaországban, ahol a tánc és a testi gyakorlatok (*Body/Corporeal Practices*) antropológiájának professzor emeritája (Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand). Gore Nigériában szerzett tereptapasztalatot, testképzése a fizikai színházra és a szomatikus gyakorlatokra, elméleti szemlélete pedig Foucault és más posztstrukturalista gondolkodók munkáira épül.

Studies"-ra átnevezett tánc tanszéke önmeghatározásában az etnográfia is szerepel a sokféle elméleti tárgy (kritikai fajelmélet, feminista elméletek, a társadalmi nemek tudománya, politikai gazdaságtan, előadóművészet-tudomány) és vizsgálati módszer (a testi megjelenítés kutatása, koreográfiai elemzés, oral history, táncetnográfia, kritikai elméletek, archív tanulmányok) mellett. A táncstudományról pedig elmondható, hogy akadémiai diszciplínaként akkor vált nagykorúvá, amikor 2017-ben a Committee on Research in Dance (CORD) és a Society of Dance History Scholars (SDHS) Dance Studies Association néven egyesült.

A Routledge gondozásában 2019-ben megjelent *Dance Studies Reader 3.* tartalma reprezentatív áttekintést ad a tudományterületről. A bevezetőben a szerkesztők az előző két évtized eredményeinek figyelembe vételével jellemzik a tudományágot. Megállapításuk szerint a tánc jelenlegi tudományos megközelítései világszerte nagyjából három, egymással összefüggő területbe sorolhatók: a tánc mint módszer és a politikai cselekvés helyszíne; a táncgyakorlat mint kutatás; és a tánc ontológiája (Giersdorf és Wong 4).

A kötet bevezetője többeket is megemlít az 1990-es évek alapító személyiségei közül, akiknek tudományos megközelítése

megkísérelte a táncot és a koreográfiát nem a tanulmányozás tárgyaként, hanem módszereként újrafogalmazni. Munkájukban a koreográfia és a tánc olyan modellé vált, amely lehetővé teszi politikai, strukturalista és posztkolonialis vizsgálatok lefolytatását, megszervezését és destabilizációját. Ez a megközelítés módszertant kínálhat a nemek, a faj, a szexualitás, az osztály és a nemzetiség kérdéseinek hasonló vizsgálatához a tánc politikailag transzgresszív lehetőségeinek kiaknázásával. (5)

Gay Morris „Dance Studies/Cultural Studies” című tanulmányában ismételten kiemeli e témák fontosságát, és megvizsgálja a kultúratudomány hatását a táncstudomány kialakulására, hangsúlyozva, hogy a kultúratudományi mozgalom eredeti koncepciója a politikai és társadalmi beavatkozás interdiszciplináris formája volt. Ez az irányultság továbbra is kiemelkedő szerepet játszik a táncstudományi munkákban, bár a táncstudomány diszciplináris kötődése a történettudományhoz és az antropológiához továbbra is nehézkes. A táncstudomány tehát úgy is felfogható, mint egyfajta elmozdulás az inter- vagy transzdiszciplináris gyakorlat felé, amelynek középpontjában a valós hatékonyság áll. Morris ezért azt szorgalmazza, hogy a siker érdekében „a táncstudománynak vissza kell nyerni valamennyit a kultúratudomány korai elkötelezettségéből a sürgető társadalmi és politikai kérdések iránt” (38).

Az antropológia a *Reader* két fejezetében is hangsúlyt kap („Methods and Approaches” és „Formations of the Field”), de a szerkesztői előszóban nem szerepel. Leggyakrabban Theresa Buckland „Shifting Perspectives on Dance Ethnography” című írásában jelenik meg, felmutatva a néprajzi kutatási gyakorlatoknak azt a



széles skáláját, amely napjainkat jellemzi. A táncosként, folkloristaként és történetészként is képzett Buckland jelenleg a tánc történet és az etnográfia professor emeritája, valamint a Brit Akadémia tagja, szakterületei a tánc történet (különösen a brit tánc történet), a táncantropológia és a néptánc. Antropológiai szempontból mind kutatási területei, mind sokoldalú intézményi kötődése a tánc tudomány mára kialakult interdiszciplinaritását mutatja.

Említett írásában Buckland az alábbi következtetésre jut:

A tánc etnográfiai tanulmányozásának hosszú története visszanyúlik a 19. századra. Ezt a történetet azonban az Egyesült Államokban az 1980-as évek utáni tánc kutatás új kánonja gyakran figyelmen kívül hagyja. A múltbeli és az összehasonlító vizsgálatok azonban továbbra is létfontosságú artériái maradnak a tánc etnográfia testének. Ennek életképességét az a kiterjedt és intenzív terepmunka biztosítja, amely aprólékos kutatáson és a kritikus, reflektív pozícióból történet dokumentáción alapul. A 21. századi tánc etnográfia sokszínű területe előtt álló kihívás nemcsak abban áll, hogy az etnográfiai módszerrel az egyéniséget és a megszokottat tárja fel, bár önmagában ez is tanulságos lehet, hanem abban is, hogy új vizsgálati irányok felé mutasson, és feltárja, hogyan és miért működhet a tánc mint sajátosan emberi diszkurzív és affektív társadalmi cselekvés. (342)

Susan Foster már említett munkáiban segített abban, hogy a tánc történet, a táncgyakorlat és a táncelmélet a tánc tudomány irányába mozduljon el, *Worlding Dance* című könyvében pedig ismét az antropológiai perspektíva felé fordul. Amellett érvel, hogy a *world dance* (világtánc) kifejezés az *etnikai tánc* megfogalmazást helyettesíti, hogy eufemisztikusan

elfedje a művészetek faji és osztályalapú hierarchizálásának gyarmati örökségét. Az inkább helyinek, mint transzcendensnek, inkább hagyományosnak, mint innovatívnak, inkább egyszerűnek, mint kifinomultnak, inkább népi terméknek, mint a zseniális egyén teljesítményének képzelt etnikai táncok újraélednek, és világszerte a különböző kultúráik termékeivé alakulnak. A „világtánc” megfogalmazás olyan semleges összehasonlító területet sugall, ahol minden tánc egyformán fontos, csodálatosan sokszínű, egyenértékűen erős kultúra terméke. A művészet „világ” előtagú elnevezése teljes részesevé ígér az új és egzotikus dolgok bőségszarujából. Az átcímkezéssel azonban továbbra is működik az a gyarmati történelem, amely létrehozta az etnikumot. [...]

A gyarmati történelem örökségével szemben a kötet fejezetei a táncot nem az egyéni vagy kulturális értékek tükröződéseként, hanem kultúráként vizsgálják. A tánc mint kultúra a hatalmi viszonyokkal fonódik össze. Ezek a hatalmi struktúrák – melyek a táncoló testbe csontig beépülve átjárják a tánc

gyakorlatát és előadását – egyszerre fegyelmezik testet és nyújtanak élvezetet is számára. A testiség ilyen jellegű művelése pedig az egész testpolitikát átható hatalmi viszonyok részeként, azokon belül zajlik. (2–3)

Foster a tánc világtánccá tételének történetét jellemezve csupán néhány sokat kritizált forrásra, Sachsra, Lomaxra és egy harmadik, újabb, de sokkal kevésbé befolyásos, itt nem tárgyalt példára (Golshani et al.) hivatkozik, így figyelmen kívül hagyja az antropológia és etnokoreológia itt áttekintett történetét. Marta Savigliano, aki politikatudományból és antropológiából doktorált, és Foster közeli munkatársa a Kaliforniai Egyetemen, részletesebben tárgyalja az antropológiát és annak hozzájárulását a tánc globális sokféleségének konceptualizálásához („Worlding Dance”). A világtánc kifejezésről szóló beszámolójában Savigliano egyszerre bírálja az általa táncművészeti nézőpontnak (*dance-arts perspective*<sup>23</sup>) nevezett (és tánctudományá alakult) szemléletet és az antropológiát. Mindkettőt mozdulatgyakorlatok hasonló házi gyűjteményének tekinti, melyek csupán különböző utakat követnek, „amikor kutatási eredményeiket azonosítják, kategorizálják és elemzik” (170). Ily módon Savigliano arra a következtetésre jut, hogy az antropológiai perspektíva paradox módon hasonló hatású, mint az általa kritizált táncművészeti perspektíva; sőt, talán még alattomosabb. Elismeri, hogy az antropológia kiterjesztette a táncutatás tárgykörét a táncművészet fókuszán túlra, és tömören bemutatja az erre vonatkozó érveket. De úgy látja, bármennyire is tagadják vagy leplezik, az antropológia – amely (a tánc helyett) a „társadalmilag strukturált és jelentéssel teli mozgásokat” archiválja kutatása tárgyaként és céljaként – nemcsak a gyarmati rasszizmus örököse, hanem még mindig mélyen érintett a biopolitikai paradigmában, melyben „az eltérést (*difference*) a megkülönböztetést (*distinction*) meghaladóan írják vissza a kultúrába, [és] a faj megemléltetlen kiegészítés marad” (172). Savigliano szerint Kealiinohomoku nem oldotta meg a testek antropológiai másságának problémáját, noha „sikeresen hívta fel a figyelmet a két archívum [vagyis a táncművészeti és az antropológiai] paradoxonára” a kulturális relativizmus érvényesítésével. „A táncetnográfusok által gyűjtött más táncok bevonása bővíti a [táncművészeti] archívum állományát, viszont mellőzi azokat a kétszeresen is eltávolított másokat (az etnográfiai tanulmányok tárgyainak és alanyainak sokaságát), akik a táncaikat előadják” (172). A világtánc szerinte ma potenciális új archívumként jelenik meg a két, táncművészeti és antropológiai „archívum közötti küszöbön, ahol a más(okká tett) művészi táncokat gyűjtik. A világtánc arra törekszik, hogy megragadja az odakint, a világban zajló táncot” (174).

23 | Savigliano a „Dance archive in the Arts” (Táncművészeti gyűjtemény) kapcsán fejti ki: „A Dance-Art Archívum tudósi elsősorban a hivatásos művészeket és előadókat, műveiket, iskoláikat dokumentálták, feldolgozták és értékelték történetüket, anyagaik többnyire, de nem mind a művészeti termelés hegemon központjaiból származnak, és jelentős a nemzetközi hatásuk” („Worlding Dance” 170). (A szerk.)

A világtánc a globalizáció szülötte, ami azt jelenti, hogy a hatalom szorítása ugyan elmozdult és szétterült, ugyanakkor példátlanul erőteljes, átható és vitathatatlan lett. A háború és a tőke együtt mozog mint megkülönböztethetetlen eszköz és cél, túl az ideológiai koherencia követelményein. A világ a totális uralom felé halad, egy korlátlan Birodalom uralma alá, amely jogot formál minden térre és minden életre a saját túlélése érdekében. A világtánc e globalizálódó biopolitika és az ehhez kapcsolódó szabályozás egyik következménye. (174)

Ezért aztán a világtánc fenyegetést jelent a táncművészet világában, mert lehetővé teszi mások (más táncosok és táncaik) mozgósítását.

Elrejt, miközben feltárja az újonnan felfedezett táncterületek integrálódását a tánc általunk ismert világába, megnyitva a tánc (régi) világát az újjáélesztés, de az új kockázataival együtt is. E veszély nevezetesen az, hogy az új táncok és táncosok a tánc táguló terében a legitimitásért és az erőforrásokért fognak küzdeni. (169)

Savigliano azonban felismeri, hogy

a kint, a világban zajló tánc nem könnyen illeszkedik a tánc világához és annak szabályaihoz. Ennek sokasodása (párhuzamos folyamatként a tánc világtáncra terjeszkedésével) kaotikus zavarokat hozna létre a tánc terében, megkérdőjelezné világtáncra válását, és szövetségre lépne dekolonizáló vagy posztkoloniális kritikai csoportokkal. A világtánc ellenállást fejleszthetne ki a globalizmussal szemben. Lehet, hogy az eltérő pozíciók – az „alárendeltségi (*subaltern*) tanulmányok”, a „posztkoloniális tanulmányok”, a „kisebbségi diskurzusok” vagy a „leigázott tudások” – fenntarthatnák kritikai erejüket a világtánc-tanulmányok vagy -történetek ernyője alatt anélkül, hogy a „különböző táncokról” szóló „különböző nézőpontok” relativista gyűjteményeként termelődne újra. (170)

Savigliano a politikaelmélet tudósaként és antropológusként ír, aki pályafutása alatt mindvégig tánc tanszékeken dolgozott. Esszéje végső soron olyan témákkal foglalkozik, amelyek Savigliano közegében kiemelkedő jelentőségűek, és ehhez a közeghez is szólnak. Mindazonáltal magas szintű és meggyőző kritikát fogalmaz meg az úgynevezett antropológiai archívummal szemben. A világtánc melletti kiállása azonban visszafogott marad. Savigliano ezt írja:

remélem, a világtánc elmozdul a különbségek reprodukálásától és az ugyanolyan [formák] végtelen ismétlésétől (azaz az eltáncolt másságtól). [...] Szeretném a világtáncot olyan radikálisan új fejezetként elképzelni, amely képes

átvenni és felváltani a tánc területét, de létrejötte miatt talán arra korlátozódik, hogy a nyugati vagy nyugatosított (vagyis a Nyugat által asszimilált) tánc Másikját képviselje. (170)

Vajon alkalmasabb lenne a tánc kritikai antropológiája a tánctudománynál arra, hogy a Savigliano említette különböző pozicionáltságokat a saját fogalomrendszereik szerint integrálja? Melyik akadály problematikusabb: a régóta távolságtartással kezelt gyarmati történelem vagy az európai művészetesztétikai hegemonia folytatása? A kérdés tehát az, választ tud-e adni az antropológiai perspektíva a jelenlegi társadalmi-gazdasági-történelmi kényszerhelyzetekre. Visszatértünk a mindent átható hatalom kérdéséhez, annak számos formájához és aszimmetrikus eloszlásához, ami központi szerepet játszik a táncban mint társadalmilag konstruált, testileg megvalósított cselekvésben lévő kulturális tudás tánctudományi, etnokoreológiai vagy akár táncantropológiai tanulmányozásában. Érvelhetnénk azzal, hogy a tánc Savigliano által olyan jól elemzett antropológiai perspektívája a tánctudománynál kevésbé érintett az említett kényszerhelyzetekben. Savigliano ennek kapcsán nem ismeri el a táncantropológiai tanulmányok kiterjesztését a klasszikus formákra (köztük a balettre és más műfajokra), amit Royce a terület fejlődéséről szóló 2012-es áttekintésében említ, kitérve a populáris és hibrid műfajokra („Epilogue”). Royce a vizsgálati területre nemcsak a centrum-periféria típusú, hanem a hatalmi dinamikától független vagy azzal szemben álló műfajokat is bevonja. Sem a táncantropológia, sem az etnokoreológia nem foglalkozik többé a fetiszizált Másikkal. Mind a tánctudomány, mind a táncantropológia, mind az etnokoreológia ugyanazokkal a kérdésekkel szembesül a mozgásgyakorlatokkal – mint a mai világ társadalmi viszonyainak feszült légkörében használt testben megjelenő kulturális tudással (*embodied cultural knowledge*) – kapcsolatban. Neveu Kringelbach és Jonathan Skinner a 2012-es *Dancing Culture* című tanulmánygyűjtemény bevezető fejezetében ezt olyan diffúz tendenciaként írja le, amelyben „a tánc iránt érdeklődő szociálintropológusok, akik közül néhányan maguk is táncosok, nem azonosultak teljesen a táncantropológiával, és a táncot egy-egy aktuális témával összefüggésben vizsgálták” (8). A korábban említett témákhoz újabb kutatási témákat adnak hozzá a regionális antropológiai hagyományok, például a „generációk közötti politikára” összpontosító nyugat-afrikai (De Jong; Argenti; Pratten) és a „konfliktus, kitelepítés és emlékezet” témáira fókuszáló kelet-afrikai (James, „Reforming the Circle”; War) kutatások. Talán érdemes megismételni azt a megfigyelésüket, hogy az antropológusokra általában egyszerre több megközelítés is hat. A tánc kutatásában a két fő diszciplináris kutatás közötti különbségek inkább az intézményesülésben, mint a fogalmi ellentétekben érhetők tetten, így bár a témák nagyrészt átfedik egymást, az intézményi keretezés különböző kihívások elé állítja a kutatókat.

Globális válságunk és ebben a tánc különleges helyének felismerése nem annyira új gondolat, mint amilyennek Savigliano bemutatja, és nem is olyan idegen

sem a táncművészeti, sem az antropológiai kontextustól. Snyder az ICTM (International Council for Traditional Music) Study Group for Ethnochoreology 2014-es ülésén az alábbiakat mondta:

Szembesülünk a kulturalizmus – a közös világnézetek által gazdagított identitás – és a rasszizmus dichotómiájával, amelyben a rasszista önzonosság érzése a másokkal szembeni félelemben és haragban fejeződik ki. E két nézőpont konfrontációja miatt a világ szinte minden területe felbolydult. [...] Rendkívül fontosnak érzem, hogy a táncra ne előadásként, ne művészeti formaként, ne szórakozásként tekintsünk, hanem úgy, mint ami a táncos számára megismerési mód, a megfigyelő számára pedig tudástár. [...] A tánc a fogalmat és a fizikait, az elmét és a testet tapasztalati egésszé egyesíti. Nem ismerek más olyan tevékenységet, amely ennyire teljes mértékben és maradéktalanul képes lenne erre. Mindez magyarázatot adhat arra, hogy az emberi tevékenység szempontjából miért a tánc tűnik világszerte kritikusként [...] Ha figyelmünket évszázadokon és évezredekken át (amennyiben a barlangrajzok és hieroglifák pontos történelmi források) országról országra, kultúráról kultúrára fordítjuk, vajon miért a táncot találjuk a kultúra működésének középpontjában? Újra kell vizsgálnunk a táncoló ember integritását, teljességét, kiteljesedését és megerősödését. Fel kell ismernünk e kifejezési formában az egyedülálló, alapvető tényezőket. Ki kell dolgoznunk, nem pedig megsemmisítenünk azokat az eszközöket, amelyekkel a tánc értékeit az emberi társadalom számára felmutathatjuk, meg kell találnunk a módját, hogy ezt a tudást újra integráljuk a világ társadalmába. A kihívások óriásiak, a feladat nehéz, a követelmények szinte emberfelettiek – de mindannyian képesek vagytok rá, és meg is kell tennetek. („Some Closing Thoughts”)

A tánc antropológiája, még ha esetleg rejtve is, de tovább él a tánctudományban, és 1989 után, az úgynevezett vasfüggönyön túli szabad eszmecsere akadályainak feloldását követően a táncfolklorisztika és az etnokoreológia mellett kiemelkedő szerepet kapott a kontinentális Európában. Arra ezúttal nincs elegendő tér, hogy felidézsem e két nézőpont (táncantropológia és táncfolklorisztika-etnokoreológia) európai történetét. Itt most elég annyit megjegyezni, hogy a 20. század közepére mindkettő jól megalapozott, szigorú tudományos törekvésként terjedt el nemcsak keleten, hanem a skandináv régióban és Európa déli részén is.

Az antropológia tánc kutatásokra gyakorolt hatásának történetével kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy Kelet és Nyugat lehetővé vált találkozása a téma megújulását hozta magával. E folyamat javarészt az ICTM és az ahhoz kapcsolódó Study Group for Ethnochoreology égisze alatt zajlott. Az első lehetőség csupán 1988-ban kínálkozott, hogy olyan szimpóziumot tartsanak, amelyen táncantropológusok, táncetnológusok és európai etnokoreológusok széles köre képviselte magát. Ez a Koppenhágában *The Dance Event: A Complex Cultural Pheno-*

*menon* címen tartott konferencia, amelyre Snyder hozzászólása kapcsán már hivatkoztam, intenzív eszmecserét nyitott meg (Gore és Grau, „Politics”; Giurchescu és Torp „Theory”; Kaeppler, „American Approaches”). A konferencia egyben alkalmat teremtett arra, hogy a kutatócsoport tagjai kitalálják a Seminars for Young (vagy néha New) Ethnochoreologists-t, amely végül alapul szolgált az európai Erasmus Mundus 2012-es közös mesterképzésének létrehozásához Dance Knowledge, Practice and Heritage (Choreomundus) néven; reprezentálva az európai etnokoreológia folklorisztikai és regionális etnológiai gyökereit és sajátos érdeklődését az örökség iránt. Bemutató leírása szerint a program „a táncot és más mozdulatrendszereket (rituális gyakorlatok, harcművészetek, játékok és fizikai színház) szellemi kulturális örökségként vizsgálja az etnokoreológia, a táncantropológia, a tánc-tudomány és az örökségtudomány tágabb összefüggéseiben” (*Choreomundus*). Gore, a Choreomundus egyik alapítója és vezetője keresett és talált hasonló programokat Franciaország, az Egyesült Királyság, Norvégia és Magyarország egyetemén, amelyek magának a Choreomundus-képzésnek is otthont adnak, valamint Görögországban, Írországban, Malajziában, Nigériában, Szerbiában, Ugandában és Ghánában. Az ezzel a kutatási irányzattal azonosuló tudósok különböző egyetemi tanszékekhez kapcsolódnak (Preface ix-x). Az irányzatot úgy jellemezném, mint a táncantropológia és az etnokoreológia termékeny párbeszédét.

A magyar etnokoreológusok Martin utáni generációja aktív résztvevője volt a fent említett folyamatoknak, aminek kezdeményezője, Felföldi László Budapesten szervezte meg az ICTM Study Group for Ethnochoreology 1990-es szimpóziumát. Meg kell említenem az 1980-as években amerikai egyetemeken tanult Kürti Lászlót is mint az amerikai antropológiai perspektíva szószólóját, aki rendkívül kritikusan szemlélte a magyar táncfolklorisztikai tudományosságot (Kürti 1999, 2002), és nem vett részt az említett nemzetközi kutatócsoport tevékenységében. A jelenleg aktív magyar tudósok generációja a nyugati csereprogramok révén átvette az antropológiai szemléletet. Varga Sándor a Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén megalapította a táncantropológia és folklorisztika programot, jelenleg a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének tudományos főmunkatársa is, és kutatómunkájával, valamint számos publikációval jelentősen hozzájárult az elméletváltás folyamatához. Munkái között kiemelkedők „A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptánc kutatásban”, a „Two Traditional Central Transylvanian Dances and Their Economic and Cultural/Political Background” és a „A táncházas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára” című írásai. Könczei Csilla a kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem Magyar Néprajz és Antropológia Tanszékének docenseként is ezt az irányzatot képviseli. *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban: A borica* című doktori értekezése a magyar tánc-tudományra jellemző történeti mélységet ötvözi az antropológiai szemlélettel, különösen a vizuális antropológiából merített fogalmakkal megalapozott társa-

dalmi elemzéssel. Tanítványaik nemzedékéből kiemelkedik Szőnyi Vivien,<sup>24</sup> akinek munkája egy romániai moldvai magyar közösség táncának teljesen kidolgozott antropológiája (*Falusi táncok*).

Varga Sándorral azzal a kifejezett szándékkal működünk együtt, hogy tánc-folklorisztikai és táncetnológiai (antropológiai) szemléletünket a „Peasant Dancers and Gypsy Musicians: Social Hierarchy and Choreomusical Interaction” című tanulmányban összeillesszük. A szellemi kölcsönhatás e kapcsolódási pontját a másik oldalról vizsgálja a „The Anglophone Reception of György Martin’s Work: 1960–1990” című írásom. A magyar etnokoreológia 1980 óta tartó történetéről teljesebb kép a *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin* című kötetben olvasható (Fügedi et.al.).

A nagylelkű európai finanszírozásnak köszönhetően a Choreomundus program kivételes kapcsolatokat tud kiépíteni Afrikával, Ázsiával és Latin-Amerikával. Így sok olyan nemzetet képviselő hallgatót von be a tudományterületi diskurzusba, akiket eddig – Savigliano kifejezésével élve – talán „másokként” kezeltek. Erre példa Ronald Kibirige munkája, a „Dancing Reconciliation”, egy afrikai etnokoreológus hallgatókból álló csoport írása (Mabingo et. al), valamint Kwashi Kuwor *Transmission of Anlo-Ewe Dances in Ghana and Britain* című disszertációja. Ma még megjósolhatatlan, milyen hatása lesz a táncantropológia és etnokoreológia történetére, elméletére és módszereire az európai-amerikai kulturális formáción kívüli kutatók gyorsan bővülő csoportja.

A tánctudomány megszilárdulása, a doktori fokozat megszerzésének lehetősége az amerikai egyetemeken, valamint az etnokoreológia újjáéledése Európában egyre növelte a tánc- és mozgásgyakorlatok minden fajtája iránti etnográfiai érdeklődést, s mindez jóval több eredményt hozott, mint amennyit itt említeni lehet. Royce már 2012-ben megjegyezte, hogy a kutatók a test és a kultúra antropológiai fogalmait kiterjesztették a történeti tanulmányokra (lásd Nevile), a néprajzi módszer alkalmazását pedig az európai és amerikai, valamint a nemzetközi klasszikus tánc területére (Wulff „Ethereal expression”; „Paradoxes of ballet as a global physical culture”; Yamazaki, Hahn).

Helena Wulff munkája az ír táncos testről („Memories”) és Pallabi Chakravorty tanulmánya a kathakról és „annak fenntartható pluralizmusáról” jelzi: a mobilitás, a diaszpóra és az identitás ma már megkerülhetetlen fogalmak és jelenségek. Jennifer Cash a moldovai néptáncgyakorlatban az autenticitás ellentmondásos vetületeivel foglalkozik, I Wayan Dibia és Rucina Ballinger pedig a turizmus hatásával a balinéz táncra, drámára és zenére.

Az antropológiai szemléletű kutatások napjainkig terjedő áttekintése meggyőzően cáfolja Savigliano táncantropológiával kapcsolatos kritikáját. Gore az *Anthropologie de la Danse* előszavában megállapítja, hogy az etnográfia továbbra is a kortárs etnokoreológia és táncantropológia alapja (mint ahogy mindig is az volt). Felismeri, hogy

a kutató szemlélete és pozíciója szükségszerűen szerves része a gyűjtési adatoknak, s a reflexív dimenzió is mindig jelen van. A terepmunkában kialakult kapcsolatokat olyan társak közötti csereként értelmezzük, akiknek a tudása egyaránt pontos, de másfajta. A gyűjtések során a tudástermelés kapcsolati alapú, a 20. század egykori *adatközlőire* pedig a kutatók ma már inkább egyenrangú beszélgetőtársaként és munkatársaként tekintenek. Gore e tekintetben Dena Davida *Fields in Motion* című munkáját idézi. Savigliano azonban hangsúlyozza, hogy a terepkutatás mindig eleve pozicionált. A néprajzi találkozásokban rejlő aszimmetriák problematizálása, különösen a tudástermeléssel összefüggő sajátos folyamatok vizsgálata több közös kutatás témája (Farnell és Wood; Khoury és Gore; Čurda). Gore, valamint Royce által az utószóban idézett publikációkból látható, hogy a posztkoloniális és globalizációs folyamatokra, a nemi identitásra stb. vonatkozó elméletekkel folytatott párbeszéd a tánc antropológiájának új, innovatív munkáiba is beépül. Gore úgy véli, a táncantropológiai elmélet létrehozásának alapja leggyakrabban a terepmunka, illetve a konkrét adatok figyelembe vétele. Ez ellentétben áll azzal a tánctudományi tendenciával, amelyik egy adott elméleti irányzatot helyez előtérbe. Gore arra figyelmeztet, hogy a szociokulturális elméletek túlságosan hangsúlyos alkalmazása a táncgyakorlatra azzal a veszéllyel járhat, hogy minimálisra csökken a mozdulat részletes elemzése, az elemző módszerek és ezek eredményeinek hasznosítása. A kortárs kulturális folyamatok feltárása a mozdulatban, működésük vizsgálata továbbra is központi kérdés marad mind a táncantropológiában, mind az etnokoreológiában. A mozdulatelemzésre irányuló megújult figyelem gyakran kifejezetten a tánctudás és annak gyakorlati megvalósulása (Bakka és Karoblis), valamint az átadási folyamatok és az örökségmegőrzés (Bakka, „Safeguarding”) tanulmányozásában érhető tetten. Az új technológiák és az ezekhez kapcsolódó alkalmazott tudományoknak a fejlődéssel együtt járó lehetőségei további ösztönzést adtak a néprajzilag megalapozott empirikus tanulmányoknak a mozdulat (és a hang) elemzésére (Stepputat és Dick). A transznacionális és transzkulturális folyamatok fókuszba kerülése a tánctudományhoz hasonlóan a táncantropológia egyik céljának a megvalósítása szempontjából – hogy „ma már »dekolonizálnak« minősülő mozdulatelemzési eszközöket és elméleteket hozzunk létre” (Gore, Preface) – is kihívást jelent. Úgy tűnik, ez a megközelítés kaput nyit ahhoz, hogy a fenti elvárás szerint más megismerési módok is bekerüljenek a táncantropológiai diskurzusba.

Áttekintésemet az antropológiáról és a tánc tanulmányozásáról egy nemrégiben megjelent, az amerikai táncetnológiát és tánctudományt egyaránt képviselő kiadvány megemlékezésével fejezem be, amely egyszerre mutatja a folytonosságot a terület az 1960-as években megkezdett alapozásával, és azt a kihívást is, amely a tárgy, a néprajzi módszertan és az írói gyakorlat dekolonizációjának szükségességével jár. Pyla Srinivasan *Sweating Saris* című könyve az indiai diaszpórán belül az amerikai kisebbségi identitásban megtapasztalt kényszerhelyzetekre és az ilyen identitások problémáira összpontosít. Mint fentebb említettem, a bharatanyam az indiai identitás testi megjelenítésének és előadásának egyik középponti



eleme. Srinivasan azt állítja, hogy bár a dél-ázsiai kulturális nacionalizmus diskurzusa látszólag ellenáll az asszimilációnak, mégis párbeszédben áll az

amerikai multikulturális diskurzussal, amely a kisebbségi közösségek megosztására törekszik, hiába ünnepli a kisebbségek „nemzeti” etnikai formáit a mainstream gyakorlatok „másaként”. Ezekbe ágyazódik bele a kisebbségi állampolgárság modellje [...], amely az ázsiai-amerikai kisebbségi közösségek állampolgárságról szóló mindkét típusú diskurzusát alakítja. Az amerikai multikulturális diskurzus – az ázsiai amerikaiak számára megbélyegzést jelentő kisebbségi címke miatt – megosztó, még akkor is, ha a kisebbségi „nemzeti” etnikai művészetet modelltént értékeli, mert a fősodor kulturális gyakorlataihoz képest ez mégis „más”.

[...]

Ezért differenciált a kulturális állampolgárság megtapasztalása: nem teljesen az ellenállás gyakorlata, és nem is az asszimiláció útja. Az ilyen irányú elemzést az indiai-amerikai női táncos testekre fordított figyelem teszi lehetővé. (142)

Srinivasan széleskörű történeti tanulmányok alapján ír a modern tánc vonzalmáról az indiai tánc iránt, elsősorban a jelenség nagyrészt figyelmen kívül hagyott indiai résztvevőire összpontosítva. A néprajzi adatok kifinomult értelmezését a fent vázolt koncepció alapján az elköteleződés és a mellőzés összetett folyamatának történelmi keretbe foglalása köti össze és teszi lehetővé. Srinivasan innovatív etnográfiai megközelítést alkalmaz, amely egyszerre interaktív önetnográfia, archívumi etnográfia és az élő testek etnográfiája.

Kutatásaim és írásaim középpontjában az előadás-etnográfia interdiszciplináris megközelítése áll. Az antropológiai módszerek episztemológiai és filozófiai kritikája ellenére azért használom az előadás-etnográfia módszertanát, mert az az anyagi testekkel és a testi tapasztalatokkal foglalkozik. Kutatóként a testemet teszem kockára, amikor más táncosokkal együtt járok gyakorolni, és egyéb módokon kapcsolatba kerülök velük. [...] Az előadás-etnográfia lehetővé teszi az előadás és a kutatás közötti párbeszédet, és ösztönzi a kutatókat, akik kutatás közben a terepen osztják meg tapasztalataikat alanyaikkal. Bár a tereptapasztalatok rögzítésekor mindig stabilizáljuk az eseményeket, a kutatásomat, amely destabilizálni próbálja magát az írást én az előadás-módszertanban helyezem el. Tapasztalataimat beleszövöm az írás reprezentációs folyamatába, mert ez tárja fel a megfigyelt esemény többféle nézőpontját és ellentmondásait. (18)

Sok mindent lehetne még erről mondani, és Srinivasan sokkal többet is mond a kortárs néprajz nehézségeiről, és arról, hogyan lehetne mindezt kezelni. Saviglianot követve kísérletet tesz egy „posztkoloniális, transznacionális feminista etnográfia” kialakítására, amely „egyszerre etnográfia és a kényes helyzetű etnog-

ráfia kritikája.” Ebben a megközelítésben „elmosódik a fikció és az etnográfia közötti határ”, nemcsak azért, hogy gazdagabban közvetítse a tapasztalatot, ahogy azt Sklar szorgalmazza, hanem azért is, hogy megőrizze

a néprajzi találkozás feszültségét, a romantikát és a bukást, a lenyűgözöttséget és az undorodást, az etnográfiai tudás gazdagságát és szegénységét – és a résztvevő alanyok és tárgyak különbségeit. (Savigliano, *Angora Matta* 141)

[...]

A performatív autoetnográfiát arra használom, hogy bemutassam, a különböző testi tapasztalatok hogyan hozzák létre a különböző társadalmi tereket, és hogy a kutatás kérdéseit a saját testem keretezze. (18)

A táncetnológus mint egyszerre etnográfus és táncos mindig is része volt a területet megalapozó tudományági modellnek; sajnos ezt a szemléletet akkoriban és egészen a közelmúltig nehezen lehetett integrálni a táncművészeti, még kevésbé az antropológiai tanszékek gyakorlatába. A tudományterület képviselői az európai és amerikai táncművészeti gyakorlaton kívüli táncokat nagyrészt mellékszerepre kárhoztatták, az etnikai táncok változataként mutatták be, és a táncművelés-tananyagok részeként diákegyüttésekben tanították, ha egyáltalán foglalkoztak velük. A táncstudomány és a táncgyakorlat, az úgynevezett stúdiómunka közötti elválasztó falat a kinevezési rendszerek és a szakmai előmenetel szempontjából meghatározó intézkedések tartották fenn. Ezt a korlátot nehéz volt áttörni, lásd Snyder a Tánckutató Bizottság számára 1971-ben készült „Resolution” című írását, amely éppen ezzel a problémával szembesített. Az etnográfus testének és elméjének egyesítése a mai művész és kutató, tudós és művész szakember alakjában a táncstudomány látószögének kiszélesedésében teljesülhet ki. Srinivasan például a UCLA táncetnológia szakán tanult, mielőtt PhD- fokozatot szerzett előadó-művészetből, majd sikeres karriert futott be a felsőoktatásban: ő volt az első dél-ázsiai professzor a UCR Critical Dance Studies tanszékén, később a melbourne-i Alfred Deakin Institute of Citizenship and Globalisation intézetbe került. Emellett továbbra is táncművészként dolgozik, és az előadások gyakorlatán keresztül törekszik a dekolonizációra („Decolonizing Moves”).

Az emberi mozgás antropológiája, a táncantropológia, a táncetnológia, az etnokoreológia és a táncstudomány diszciplináris területei a konkrét táncgyakorlatok etnográfiai és performatív alapú tanulmányozásakor átfedik egymást. A táncművészeti intézmények küzdenek azért, hogy a „világ táncai” (*dancing in world*, lásd Savigliano) szabályozatlan gyakorlataiból többet fogadjanak be, mivel a táncantropológusoknak – a társadalom- és bölcsészettudományok akadémiai közegében – szembe kell nézniük a „másság” témájának megkerülhetetlen történetével, valamint az akadémiai közeg idegenkedésével a „megismerés más módjaival” (Sklar) szemben. A közös alapot az értékek, fogalmak és gyakorlatok alapvető készletében

kell keresni, amelyek – ha másként is fejeződnek ki és valósulnak meg a változó társadalmi normák között – az antropológusok és a tánc első találkozásai óta jelen vannak, és fordítva. Ezt a közös alapot ma a következőképpen fogalmaznám meg: az emberi mozgásgyakorlatok térben és időben teljes skálájának nyitott, befogadó és (a lehető legnagyobb mértékben) egyenlőségen alapuló megközelítése iránti elkötelezettség. E gyakorlatok társadalmi-történelmi meghatározottságú, testileg megvalósuló kulturális tudásként (*embodied cultural knowledge*) való értelmezése; a módszertani szigor iránti elkötelezettség a tudás interperszonális létrehozásakor a gyakorlatban, és a tiszteletteljes érintkezés révén a diszkurzusban. Bár ezen alapvető tudományági irányultságok mindig is az adott kor követelményei szerint változtak, lényegében ugyanazok maradtak, mint amelyeket Kurath már réges-rég megfogalmazott:

Az etnikai tánc és a művészi tánc közötti bármilyen kettősség feloldódik, ha a táncetnológiát nem bizonyos táncfajta leírásának vagy reprodukálásának tekintjük, hanem olyan megközelítésnek és módszernek, amely a tánc az emberi életben elfoglalt helyét vizsgálja. („Panorama” 250)

Ennek jelentősége, amit pályafutása vége felé Snyder is oly világosan megfogalmazott, abban a lehetőségben rejlik, hogy a tánc képes megerősíteni az egyéneket és a társadalmakat az emberiség előtt álló kihívásokkal szemben („Some Closing Thoughts”). Grau ezt az érzést aktualizálja a tánc antropológiai megközelítésének magyarázatában:

A művészeti gyakorlatok jobb megértése a saját társadalmi-kulturális kereteiken belül nemcsak a megértést mélyíti el, hanem mindenekelőtt azt teszi lehetővé, hogy aktívabban vegyünk részt a művészek által felkínált kritikai felismerésekben. („Danse” 53)

Kutatási területünk teli van éles vitákkal, nézeteltérésekkel és vitatott kérdésekkel, mindez azonban annak a jele, hogy a tudományág egészségesen reagál korunk válságaira.

#### FORRÁSOK

- „Abstract.” *Taylor and Francis Group*, [www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429497001/tango-political-economy-passion-marta-savigliano](http://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429497001/tango-political-economy-passion-marta-savigliano).
- „Anya Petersen Royce.” *Department of Anthropology, Indiana University Bloomington*, [anthropology.indiana.edu/about/emeriti/royce-anya.html](http://anthropology.indiana.edu/about/emeriti/royce-anya.html).
- Argenti, Nicolas. *The Intestines of the State: Youth, Violence, and Belated Histories in the Cameroon Grassfields*, University of Chicago Press, 2007.
- Bakka, Egil. „Safeguarding of Intangible Heritage: The Spirit and the Letter of the Law.” *Musikk og Tradisjon*, 29. szám, 2015, pp. 235–169.

- . „Whose Dances, Whose Authenticity?” *Authenticity, Whose Tradition?* szerkesztette Theresa Buckland és Felföldi László, European Folklore Institute, 2002, pp. 60–70.
- Bakka, Egil és Gedeminas Karoblis. „Writing a Dance: Epistemology for Dance Research.” *Yearbook for Traditional Music*, 42. szám, 2010, pp. 109–135.
- „Biography.” *Judith Lynn Hanna, Ph.D.*, [judithhanna.com/biography/](http://judithhanna.com/biography/).
- Birdwhistel, Ray L. *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Department of Foreign Service Institute, 1952.
- Blacking, John. *How Musical Is Man?* University of Washington Press, 1974.
- . „Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective.” *Dance Research*, 1. évf., 1. szám, 1983. tavasz, pp. 89–99.
- Blanchier, R. „Mongolian Dance in the Face of Globalization: A History of Interacting Local, National, and Global Dance Forms.” *Mongolian Responses to Globalization*, szerkesztette Ines Stolpe, Judith Nordby és Ulrike Gonzales, EB-Verlag Dr. Brandt, 2017, pp. 149–174.
- Boas, Franz. „Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America.” *The Function of Dance in Human Society: A Seminar*, szerkesztette Franziska Boas, Dance Horizons, 1944, pp. 5–19.
- Boas, Franziska. *The Function of Dance in Human Society: A Seminar*. Dance Horizons, 1944.
- Brons, Lajos L. „Othering, an Analysis.” *Transcience, a Journal of Global Studies*, 6. évf., 1. szám, 2015, pp. 69–90.
- Browning, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Indiana University Press, 1995.
- Buckland, Theresa. „All Dances Are Ethnic – But Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Recent Scholarship in Dance and Anthropology.” *Dance Research*, 17. évf., 1. szám, 1999. nyár, pp. 3–21. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1290875](http://www.jstor.org/stable/1290875).
- . „Shifting Perspectives on Dance Ethnography.” *The Routledge Dance Studies Reader*, szerkesztette Jens Richard Giersdorf, Janet O’Shea és Yutian Wong, Taylor & Francis Group, 2010.
- . *Society Dancing: Fashionable Bodies in England 1870–1920*. Palgrave-Macmillan, 2011.
- Caldwell, Mary Channen. „»The Place of Dance in Human Life«: Perspectives on the Fieldwork and Dance Notation of Gertrude P. Kurath.” *Ethnologies*, 30. évf., 1. szám, 2008. *Érudit*, [id.erudit.org/iderudit/018833ar](http://id.erudit.org/iderudit/018833ar).
- Cash, Jennifer. *Villages on Stage: Folklore and Nationalism in the Republic of Moldova*. Lit-Verlag, 2011. Halle Studies in the Anthropology of Eurasia.
- „Celebrating the Life and Legacy of Adrienne Kaeppeler, March 16, 2022.” University of Wisconsin, Milwaukee, College of Letters and Science, Anthropology, [uwm.edu/anthropology/celebrating-the-life-and-legacy-of-adrienne-kaeppeler](http://uwm.edu/anthropology/celebrating-the-life-and-legacy-of-adrienne-kaeppeler).
- Chakravorty, Pallabi. *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity in India*. Seagull Press, 2008.
- Choreomundus*, <https://choreomundus.org>.
- Cohen, Selma Jean, alapító szerkesztő. *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, 2005. *Oxford Reference*, [www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-div1-3134](http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-div1-3134).
- „A Collaborative Reframing of Kwakiutl Film and Audio Recordings with Franz Boas, 1930.” *Kans Hitile (Making it Right)*, Burke Museum, [www.burkemuseum.org/collections-and-research/culture/bill-holm-center/kans-hilile-making-it-right](http://www.burkemuseum.org/collections-and-research/culture/bill-holm-center/kans-hilile-making-it-right).
- Comstock, Tamara, szerkesztő. *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance – The American Indian*, *CORD Research Annual VI*. Committee on Research in Dance, 1974.
- Cowan, Jane. *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton University Press, 2016.
- „Critical Dance Studies.” *UC Riverside Department of Dance*, [dance.ucr.edu/phd-program/](http://dance.ucr.edu/phd-program/).
- Ćurda, Barbara. „Dynamiques asymétriques dans la transmission de la danse Odissi à Bhubaneswar en Inde.” *Transverse*, as2emi transverse édition, 2018, pp. 77–91.
- „Dance and Human History.” *YouTube*, feltöltötte Aporia\_sp, [www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q](http://www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q),

- Daniel, Yvonne Payne. „Tourism Dance Performances Authenticity and Creativity.” *Annals of Tourism Research*, 23. évf., 4. szám, 1996, pp. 780–97. *ScienceDirect*, doi.org/10.1016/0160-7383(96)00020-5.
- David, Dena. *Fields in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*. Wilfrid Laurier University Press, 2011.
- De Jong, Ferdinand. „Trajectories of a Mask Performance: The Case of the Senegalese »Kumpo«.” *Cahiers d'Etudes Africaines*, 39. évf., 153. szám, 1999, pp. 49–71.
- „Any Peterson Royce.” *Indiana University Bloomington, Department of Anthropology*, anthropology.indiana.edu/about/emeriti/royce-any.html
- Desmond, Jane C. „Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies.” *Cultural Critique*, 26. szám, 1993–1994. tél, pp. 33–63. *JSTOR*, doi.org/10.2307/1354455.
- Dibia, I Wayanés Rucina Ballinger. *Balinese Dance, Drama, and Music*. Periplus Editions, 2004.
- Djebbari, Elina. „Dancing Salsa in Benin: Connecting the Creole Atlantic.” *Atlantic Studies*, 17. évf., 1. szám, 2020, pp. 110–134.
- Douglas, Mary. *Natural Symbols*. Random House, 1973.
- . *Purity and Danger*. Penguin Books, 1966.
- Dunham, Katherine. *The Dances of Haiti*. Los Angeles, CAA Publications Unit (Center for Afro-American Studies), 1983.
- . *Dances of Haiti: Their Social Organization, Classification, Form, and Function*. 1937. University of Chicago, MA-szakdolgozat.
- . *Island Possessed*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012.
- Dunin, Elsie Ivancich. „Continuities and Changes: Interrelationships of Ritual and Social Dance Contexts in Dubrovnik-Area Villages.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. évf., 2001, pp. 99–107, *JSTOR*, doi.org/10.2307/1519634.
- . „Dance Events as a Means to Social Interchange,” *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*, szerkesztette Lisbeth Torp, ICTM Study Group for Ethnochoreology, 1989, pp. 30–33.
- . „Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Jankovic Sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath.” *Muzikologija*, 134. évf., 17. szám, 2014, pp. 197–217. doi.org/10.2298/MUZ1417197D.
- Durkin, Hannah. „Dance Anthropology and the Impact of 1930s Haiti on Katherine Dunham’s Scientific and Artistic Consciousness.” *International Journal of Francophone Studies*, 14. évf., 1. szám, 2011, pp. 123–42. *Intellect Discover*, doi.org/10.1386/ijfs.14.1-2.123\_1.
- Douglas, Mary. *Natural Symbols*. Random House, 1973.
- . *Purity and Danger*. Penguin Books, 1966.
- Ebert, Teresa L. „The Crisis of Representation in Cultural Studies: Reading Postmodern Texts.” *American Quarterly*, 38. évf., 5. szám, 1986. tél, pp. 894–902.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. „The Dance (Azande).” *Africa*, 1. évf., 1. szám, 1923, pp. 446–462.
- Farnell, Brenda M. *Do You See What I Mean? Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action*. University of Texas Press, 1995.
- . *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Scarecrow Press, 1995.
- Farnell, Brenda és R. N. Wood. „Kinaesthetic Intimacy in a Choreographic Practice.” *Collaborative Intimacies in Music and Dance: Anthropologies of Sound and Movement*, szerkesztette Evangelos Chrysagis és Panas Karampampas, Berghah, 2017, pp. 65–95.
- Feld, Steven. „Aesthetics and Synesthesia in Kaluli Ceremonial Dance.” *UCLA Journal of Dance Ethnology*, 14. évf., 1990, pp. 1–16.
- . *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press. 3. kiadás, a harmincadik évforduló alkalmából új előszóval, Duke University Press, 2012.

- Felföldi, László. „Folk Dance Research in Hungary: Relations Among Theory, Fieldwork and the Archive.” *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, szerkesztette Theresa Buckland, Palgrave Macmillan UK, pp. 55–70. doi.org/10.1057/9780230375291\_5.
- Fernandes, Ciane, et al. *The Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapies*. Translated by Claudio Lacerda, Jessica Kingsley Publishers, 2015.
- Filmer, Paul. „Sociology.” *International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jean Cohen, 4. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 360–362.
- Foley, Catherine. „The Irish Ceilie: A Site for Constructing, Experiencing, and Negotiating a Sense of Community and Identity” *Dance Research*, 19. évf., 1. szám, 2011, pp. 43–60.
- . *Irish Traditional Step-Dance in North Kerry: A Contextual and Structural Analysis*. 1988. Laban Centre, PhD-disszertáció.
- . *Step Dancing in Ireland: Culture and History*. Ashgate Publishing Company, 2013.
- Foster, Susan Leigh. Introduction. *Worlding Dance*, írta Susan Leigh Foster, Palgrave Macmillan UK, 2009, p. 1–13.
- . „New Areas of Inquiry.” *International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jean Cohen, 4. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 376–379.
- . *Reading Dancing Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press, 1986.
- „Franziska Boas Collection.” *Library of Congress*, www.loc.gov/item/2003682044/.
- Friedson, Steven M. *Dancing Prophets: Musical Experience in Tumbuka Healing*. University of Chicago Press, 1996.
- Frosch, Joan D. „Dance Ethnography: Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture.” *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, szerkesztette Sondra Horton Fraleigh és Penelope Hanstein, University of Pittsburgh Press, 1998, p. 249–280. *JSTOR*, doi.org/10.2307/j.ctt5vkdz2.12.
- Fügedi, János, Colin Quigley, Vivien Szőnyi és Sándor Varga, szerkesztők. *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*. Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities / Hungarian Heritage House, 2020.
- „Gertrude Kurath Collection.” *Cross Cultural Dance Resources*, www.ccd.org/gertrude-kurath-collection.
- Giersdorf, Jens Richard és Yutian Wong. *The Routledge Dance Studies Reader*. Harmadik kiadás, Routledge, 2019. *Taylor and Francis Online*, doi.org/10.4324/9781315109695.
- Giurchescu, Anca. „The Dance Symbol as a Means of Communication.” *Acta Ethnographica Hungarica*, 39. évf., 1–2. szám, 1994, pp. 95–102.
- Giurchescu, Anca és Lisbet Torp. „Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance.” *Yearbook for Traditional Music*, 23. évf., 1991, pp. 1–10. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/768392.
- Global Jukebox*. theglobaljukebox.org/
- Golshani, Forouzan, Pegge Vissicario és Youngchoon Park. „A Multimedia Information Repository for Cross Cultural Dance Studies.” *Multimedia Tools and Applications*, 24. évf., 2. szám, 2004, pp. 89–103. *Springer*, doi.org/10.1023/B:MTAP0000036838.87602.71.
- Gore, Georgiana és Andrée Grau. „Politics of Knowledge: East and West.” Paper presented at the CORD conference held in Tempe Arizona, 2006.
- Grau, Andrée. „Dance and the Shifting Sands of Multiculturalism: Question from the United Kingdom.” *Dance: Transcending Borders*, szerkesztette Urmimala Sarkar Munis, Tulika, 2008, pp. 232–252.
- . „Dance as part of the infrastructure of social life.” *World Music*, 37. évf., 2. szám, 1995, pp. 43–59.
- . „Dancing Bodies Spaces/Places and the Senses: A Cross-Cultural Investigation.” *Journal of Dance & Somatic Practices*, 3. évf., 1–2. szám, 2011, pp. 5–24. *ResearchGate*, doi.org/10.1386/jdsp.3.1–2.5\_1

- \_\_\_\_\_. „Danse: une approche anthropologique.” *Les arts al segle XXI: camins i reptes / Las artes en el siglo XXI: caminos y retos / Les arts au XXI<sup>e</sup> siècle : chemins et défis*, Govern d'Andorra, Ministeri d'Educació i Ensenyament Superior / Universitat d'Estiu d'Andorra, 2015, pp. 33–55.
- \_\_\_\_\_. „Gender Interchangeability among the Tiwi.” *Dance, Gender and Culture*, szerkesztette Helen Thomas, Palgrave Macmillan, 1993, pp. 94–11.
- \_\_\_\_\_. „John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom.” *Dance Research Journal*, 25. évf., 2. szám, 1993, pp. 21–32. *JSTOR*, doi.org/10.2307/1478551.
- Grau, Andrée, és Georgiana Wierre-Gore. *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*. Centre National de la Danse, 2020.
- \_\_\_\_\_. Introduction Générale. *Anthropologie de la danse: genèse et construction d'une discipline*. Centre National de la Danse, 2020, pp. 7–27.
- Hahn, Tomie. *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*. Wesleyan University Press, 2007.
- Hazzard-Gordon, Katrina. *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Temple University Press, 1990.
- Hanna, Judith Lynne. „The Anthropology of Dance.” *Dance: Current Selected Research*, szerkesztette Lynnette Y. Overby és James H. Humphrey, 1. évf., 1989.
- \_\_\_\_\_. „Cultural Context.” *International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jean Cohen, 2. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 362–366.
- \_\_\_\_\_. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. University of Texas Press, 1979.
- \_\_\_\_\_. „Movements Towards Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance.” *Current Anthropology*, 20. évf., 2. szám, 1979, pp. 331–335.
- Hughes-Freeland, Felicia. „Art and Politics: From Javanese Court Dance to Indonesian Art.” *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3. évf., 3. szám, 1997, pp. 473–95. *JSTOR*, doi.org/10.2307/3034763.
- \_\_\_\_\_. „Gender, Representation, Experience: The Case of Village Performers in Java.” *Dance Research*, 26. évf., 2. szám, 2008, pp. 140–67. *Edinburgh University Press*, doi.org/10.3366/E0264287508000169.
- „In Memoriam: Professor Allegra Fuller Snyder (1927–2021).” *UCLA School of the Arts and Architecture*, arts.ucla.edu/single/in-memoriam-professor-emerita-allegra-fuller-snyder-1927-2021/.
- James, W. „Reforming the Circle: Fragments of the Social History of a Vernacular African Dance Form.” *Journal of African Cultural Studies*, 13. évf., 1. szám, 2000, pp. 140–152.
- \_\_\_\_\_. *War and Survival in Sudan's Frontierlands: Voices from the Blue Nile*. Oxford University Press, 2007.
- Kaeppler, Adrienne L. „American Approaches to the Study of Dance.” *Yearbook for Traditional Music*, 23. évf., 1991, pp. 11–21. *JSTOR*, links.jstor.org/sici?sici=07401558%281991%2923%3C11%3AAATTSO%3E2.0.CO%3B2-L.
- \_\_\_\_\_. „Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective.” *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester*, szerkesztette Charlotte J. Frisbie, Information Coordinators, 1986. Detroit Monographs in Musicology 9.
- \_\_\_\_\_. „Dance in Anthropological Perspective.” *Annual Review of Anthropology*, 7. évf., 1. szám, 1978, pp. 31–49. *Annual Reviews*, doi.org/10.1146/annurev.an.07.100178.000335.
- \_\_\_\_\_. „Ethnochoreology.” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001. *Grove Music Online*, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40752
- \_\_\_\_\_. „Linguistics.” *The International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jean Cohen, 4. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 366–368.
- \_\_\_\_\_. „Method and Theory in Analyzing Dance Structure, with an Analysis of Tongan Dance.” *Ethnomusicology*, 16. évf., 2. szám, 1972. május, pp. 173–217.

- . *The Structure of Tongan Dance*. 1967. University of Hawaii, PhD-disszertáció.
- Kaeppler, Adrienne L. és Elsie Dunin, szerkesztők. *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*. Akadémiai Kiadó, 2007.
- Kapchan, Deborah A. „Moroccan Female Performers Defining the Social Body.” *Journal of American Folklore*, 107. évf., 423. szám, pp. 82–105. *JSTOR*, doi.org/10.2307/541074.
- Karoblis, Gedeminas. „Dance.” *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, szerkesztette Hans Rainer Sepp és Lester Embree, Springer, 2009, pp. 67–70. doi.org/10.1007/978-90-481-2471-8\_13.
- Kealiinohomoku, Joann W. „An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance.” *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*, szerkesztette Roger Copeland és Marshall Cohen, Oxford University Press, 1983.
- . „Dance Culture as a Microcosm of Holistic Culture.” *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance – the American Indian*, szerkesztette Tamara Comstock, *CORDE*, 1974, pp. 99–106.
- . „The Non-Art of the Dance: An Essay.” *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 1. évf., 2. szám, 1980, pp. 38–44.
- . Personal email communication to Miriam Phillips. 7 September 2011.
- . „The Study of Dance in Culture: A Retrospective for a New Perspective.” *Dance Research Journal*, 33. évf., 1. szám, 2001, pp. 90–91.
- . *Theory and Methods for an Anthropological Study of Dance*. 1976. University of Illinois, Bloomington, PhD-disszertáció.
- Khoury, Krystel, és Georgiana Wierre-Gore. „Détourner des asymétries hiérarchiques: une étude de cas à partir d'un processus de création choréographique.” *Interactions et Dynamiques des Asymétries, Revue Transvers*, különszám, szerkesztette Geraldine Rix-Lievre és Serge Thomazet, 2018, pp. 123–137.
- Kibirige, Ronald. *Dancing Reconciliation and Reintegration: Lamokowang and Dance-Musicking in the Oguda-Alel Post-war Communities of Northern Uganda*. 2020. Norwegian University of Science and Technology, PhD-disszertáció.
- Kilani, Mondher. *Introduction à l'anthropologie*. Paris, Nathan, 1996, pp. 7–10.
- Könczei Csilla. *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban: A borica*. 2004. Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsész tudományi Kar, PhD-disszertáció.
- Kunej, Drago és Rebeka Kunej. „Dancing for Ethnic Roots.” *Muzikološki Zbornik*, 55. évf., 2. szám, 2019, pp. 111–131. *Musicological Annual*, doi.org/10.4312/mz.55.2.111–131.
- Kurath, Gertrude Prokosch. „Panorama of Dance Ethnology.” *Current Anthropology*, 1. évf., 1960, pp. 233–254.
- Kürti, László. „Ethnomusicology, Folk Tradition, and Responsibility: Romanian-Hungarian Intellectual Perspectives.” *European Meetings in Ethnomusicology*, 9. évf., 2002, pp. 77–97.
- . „Symbolism and Meaning in Dance: Toward a Critical Anthropological Approach.” *East European Meetings in Ethnomusicology*, 6. évf., pp. 97–112.
- Kuwor, Sylvanus Kwashi. *Transmission of Anlo-Ewe Dances in Ghana and Britain: Investigating, Reconstructing, and Disseminating Knowledge Embodied in the Music and Dance Traditions of Anlo-Ewe People in Ghana*. 2013. University of Roehampton, PhD-disszertáció.
- Laban, Rudolf és Frederick Charles Lawrence. *Effort*. Macdonald and Evans, 1947.
- Lange, Roderyk. „Anthropology and Dance Scholarship.” *Dance Research*, 1. évf., 1983. tavasz, pp. 108–118.
- . „The Development of Anthropological Dance Research.” *Dance Studies*, 4. évf., 1980, pp. 1–36.
- . „How dance functions and the forms it takes.” *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, írta Roderyk Lange, Macdonald and Evans, 1975.
- Leach, Maria és Jerome Fried, szerkesztők. *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Funk and Wagnalls, 1950.



- Lewis, J. Lowell. „Genre and Embodiment: From Brazilian Capoeira to the Ethnology of Human Movement.” *Cultural Anthropology*, 10. évf., 2. szám, 1995, pp. 221–43. *AnthroSource*, doi.org/10.1525/can.1995.10.2.02a00040.
- Limón J. E. *Dancing with the Devil: Society and Cultural Poetics in Mexican American South Texas*. University of Wisconsin Press, 1994.
- Lomax, Alan. „Choreometrics.” *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science, AAAS publication no. 881968, pp. 222–273.
- Lomax, Alan és Forrestine Paulay. *Rhythms of Earth*. www.media-generation.com/DVD%20PAGES/Rhythms/Rhythm.htm. DVD.
- Mabingo, Alfdaniels, Gerald Ssemaganda, Edward Sembatya és Ronald Kibirige. „Decolonizing Dance Teacher Education: Reflections of Four Teachers of Indigenous Dances in African Postcolonial Environments.” *Journal of Dance Education*, 20. évf., 3. szám, 2020, pp. 148–56. *Taylor & Francis Online*, doi.org/10.1080/15290824.2020.1781866.
- Martin György és Ernő Pesovár. „A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance: A Methodological Sketch.” *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 10. évf., 1–2. szám, 1961, pp. 1–40.
- „Mary Hunt Johnson performing a women’s Winter dance, Fort Rupert, 1930, filmed by Franz Boas.” *YouTube*, feltöltötte Burke Museum, www.youtube.com/watch?v=aeE48NP7fJQ.
- Meduri, Avanthi. *Nation, Woman, Representation: The Sutured History of the Devadasi and her Dance*. 1998. New York University, PhD-disszertáció.
- „Methodologies in the Study of Dance.” *The International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jeanne Cohen, 4. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 360–379. *Oxford Reference*, www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1152.
- Mohd, Amin. *Zapin: Folk Dance of the Malay World*. Singapore, Oxford University Press, 1993.
- Morris, Gay. „Dance Studies/Cultural Studies.” *Dance Studies Reader*, szerkesztette Jens Richard Giersdorf és Yutian Wong, 3. kiadás, 1. kötet, Routledge, 2019, pp. 38–48. *Taylor and Francis Group*, doi.org/10.4324/9781315109695.
- Nahachewsky, A. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. McFarland, 2012.
- Ness, Sally Ann. „Observing the Evidence Fail: Difference Arising from Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance.” *Moving Words: Re-writing Dance*, szerkesztette Gay Morris, Routledge, 1996, pp. 245–269.
- . *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. University of Pennsylvania, 1992.
- Nevile, Jennifer, szerkesztő. *Dance Spectacle, and the Body Politic, 1250–1750*. Indiana University Press, 2008.
- Neveu Kringelbach, Hélène és Jonathan Skinner, szerkesztők. *Dancing cultures: Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance*. Berghahn, 2012.
- . „Introduction: The Movement of Dancing Cultures.” *Dancing cultures: Globalization, tourism and identity in the anthropology of dance*, szerkesztette Hélène Neveu Kringelbach és Jonathan Skinner, Berghahn, 2012, pp. 1–25.
- Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, 1990.
- Pegg, Carole, Philip V. Bohlman, Helen Myers és Martin Stokes. „Ethnomusicology.” *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline-com.proxy.lib.ul.ie/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052178.
- Poole, Deborah A. „Accommodation and Resistance in Andean Ritual Dance.” *The Drama Review*, 34. évf., 2. szám, pp. 98–126.
- „Ph.D. in Critical Dance Studies.” *UC Riverside Department of Dance*, dance.ucr.edu/phd-program/.
- Pratten, D. „Masking Youth: Transformation and Transgression in Annang Performance.” *African Arts*, 41. évf., 4. szám, 2008, pp. 44–59.

- Quigley, Colin. *Close to the Floor: Folkdance in Newfoundland*. Memorial University, St. John's, NF, 1985.
- . „Confronting Legacies of Ethnic-National Discourse in Scholarship and Practice: Traditional Music and Dance in Central Transylvania.” *Journal of Folklore Research*, 53. évf., 3. szám, 2016, pp. 137–65. *Project Muse*, doi.org/10.2979/jfolkrese.53.3.02.
- . „Methodologies: Ethnology.” *International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jean Cohen, 4. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 372–376.
- . „Reflections on the Hearing to ‘Designate the Square Dance as the American Folk Dance of the United States’: Cultural Politics and an American Vernacular Dance Form.” *Yearbook for Traditional Music*, 33. évf., 2001, pp. 145–57. *JSTOR*, doi.org/10.2307/1519639.
- Quigley, Colin és Siri Mæland. „Choreomusical Interactions, Hierarchical Structures, and Social Relations: A Methodological Account.” *The World of Music*, új folyam, 9. évf., 1. szám, 2020, 83–94. doi:10.2307/26970256
- Quigley, Colin és Sándor Varga. „Peasant Dancers and Gypsy Musicians: Social Hierarchy and Choreomusical Interaction.” *The World of Music*, új folyam, 9. évf., 1. szám, 2020. 117–138. doi:10.2307/26970258
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. *The Andaman Islanders*. The Free Press, 1964.
- Rakočević, Selena. „Ethnochoreology as an interdisciplinary in a postdisciplinary era: A Historiography of dance scholarship in Serbia.” *Yearbook for Traditional Music*, 47. évf., 2015, pp. 27–44.
- . „Dancing in The Danube Gorge: Geography, Dance, and Interethnic Perspectives.” *New Sound: International Journal of Music*, 46. évf., 2. szám, 2015, pp. 117–129. *ProQuest*, login.proxy.lib.ul.ie/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/dancing-danube-gorge-geography-dance-interethnic/docview/1797688534/se-2.
- Ramsey, Kate. „Vodou, Nationalism and Performance: The Staging of Folklore in Mid-Twentieth Century Haiti.” *Women & Performance*, 7. évf., 2. szám, 1995, pp. 187–218. *Taylor & Frances Online*, doi.org/10.1080/07407709508571216.
- Reed, Susan A. „The Politics and Poetics of Dance.” *Annual Review of Anthropology*, 27. évf., 1. szám, 1998, pp. 503–532.
- Re-imagining and Re-imagining Choreometrics*. www.reimaginechoreometrics.com/.
- Rice, Timothy. „Comparative Musicology.” *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46454.
- Rodriguez, S. *The Matachines Dance: Ritual Symbolism and Interethnic Relations in the Upper Rio Grande Valley*. University of New Mexico Press, 1996.
- Royce, Anya Petersen. „Choreology Today: A Review of the Field.” *New Dimensions in Dance Research: Tucson*, szerkesztette Tamara Comstock, 1972, pp. 47–84. *Dance Research Annual* 6.
- . *The Anthropology of Dance*. Indiana University, Bloomington, 1977.
- . „Epilogue to the Polish Edition of the *Anthropology of Dance*.” 2012. *ResearchGate*, www.researchgate.net/publication/343450211\_Epilogue\_to\_the\_Polish\_Translation\_of\_The\_Anthropology\_of\_Dance.
- . *Prestige and Affiliation in an Urban Community: Juchitán, Oaxaca*. 1974. University of California, Berkeley, PhD dissertation.
- Sachs, Curt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Reimant, 1937.
- . *World History of the Dance*. Fordította Bessie Schönberg, W. W. Norton, 1937.
- . *World History of the Dance*. Fordította Bessi Schönberg, W. W. Norton, 1963.
- Savigliano, Marta. *Angora Matta: Fatal Acts of North-south Translation/Actos Fatales de Traducción Norte-Sur*. Middletown CT Wesleyan University Press, 2003.
- . *Tango and the Political Economy of Passion: From Exoticism to Decolonization*. Westview Press, 1995.
- . „Worlding Dance and Dancing Out There in the World.” *Worlding Dance*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 163–190. *ProQuest Ebook Central*, ebook-central-proquest-com.proxy.lib.ul.ie/lib/univlime-ebooks/detail.action?docID=515012.

- Schieffelin, Edward L. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. Palgrave Macmillan, 1976. *Springer* doi.org/10.1057/9781403981790.
- Schwartz, Peggy és Murray Schwartz. *The Dance Claimed Me: A Biography of Pearl Primus*. Yale University Press, 2011. *DeGruyter*, doi.org/10.12987/9780300156430.
- Shapiro-Phim, Toni. „Cambodia’s Seasons of Migration.” *Dance Research Journal*, 40. évf., 2. szám, 2008, pp. 56–73. *Cambridge Core*, doi.org/10.1017/S0149767700000383.
- Sklar, Deirdre. „»All the Dances Have a Meaning to that Apparition«: Felt Knowledge and the Danzantes of Tortugas, New Mexico.” *Dance Research Journal*, 31. évf., 2. szám, 1999. ősz, pp. 14–33. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1478330
- . „Can Bodylore Be Brought to Its Senses?” *The Journal of American Folklore*, 107. évf., 423. szám, 1994. tél, American Folklore Society, pp. 9–22. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41070.
- . *Dancing with the Virgin: Body and Faith in the Fiesta of Tortugas, New Mexico*. University of California Press, Berkeley, 2001.
- . „Dialogues: Dance Ethnography: Where Do We Go from Here?: Toward Cross-Cultural Conversation on Bodily Knowledge.” *Dance Research Journal*, 33. évf., 1. szám, 2001, pp. 91–92.
- . „Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance.” *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*, szerkesztette Ann Dils és Ann Cooper Albright, Wesleyan University Press, 2001, 30–32.
- . „The Footfall of Words: A Reverie on Walking with Nuestra Señora de Guadalupe.” *The Journal of American Folklore*, 118. évf., 467. szám, 2005, pp. 9–20. *Project Muse*, doi.org/10.1353/jaf.2005.0012.
- . „On Dance Ethnography.” *Dance Research Journal*, 23. évf., 1. szám, 1991. tavasz, pp. 6–10. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1478692.
- . „Reprise: On Dance Ethnography.” *Dance Research Journal*, 32. évf., 1. szám, 2000. nyár, pp. 70–77. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1478278.
- Snyder, Allegra Fuller. „The Dance Symbol.” *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian*, szerkesztette Tamara Comstock, Congress of Dance Research, pp. 213–224, 1974. *CORD Research Annual VI*.
- . Foreword. *CORD Research Annual VI. New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian*. Szerkesztette Tamara Comstock, Congress of Dance Research, pp. vi–ix. *CORD Research Annual VI*.
- . „Levels of Event Patterns: A Theoretical Model Applied to the Yaqui Easter Ceremonies.” *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*, szerkesztette Lisbeth Torp, 1989, pp. 1–20.
- . „Past, Present, and Future.” *UCLA Journal of Dance Ethnology*, 16. évf., 1992, 1–28.
- . „Resolution.” *CORD News*, 3. évf., 1. szám, 1971, p. 5. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1477621.
- . „Some Closing Thoughts.” *Bulletin of the International Council for Traditional Music*, 126. szám, 2014, p. 5.
- Spencer, Paul. *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge University Press, 1985.
- Srinivasan, Priya. „Decolonising Moves: Gestures of Reciprocity as Feminist Intercultural Performance.” *South Asian Diaspora*, 11. évf., 2. szám, 2019, pp. 209–222. *Taylor and Francis Online*, doi.org/10.1080/19438192.2019.1568664.
- . *Sweating Saris: Indian Dance as Transnational Labor*. Temple University Press, 2012.
- Stepputat, Kendra és Christopher S. Dick, szerkesztők. *Symposium on Scientific Approaches in Sound and Movement Research: Extended Abstracts*. Shaker Verlag, 2019.
- Stillman, Amy Ku’uleialoha. „Hawaiian Hula Competitions: Event, Repertoire, Performance, Tradition.” *The Journal of American Folklore*, 109. évf., 434. szám, 1996, pp. 357–80. *JSTOR*, doi.org/10.2307/541181.

- Szőnyi, Vivien. *Falusi táncok – Egy moldvai magyar közösség tánckultúrájának antropológiai vizsgálata*. 2021. Szegei Tudományegyetem, Történelemtudományi Doktori Iskola, PhD disszertáció.
- „Theresa Buckland.” *University of Roehampton*, London, pure.roehampton.ac.uk/portal/en/persons/theresa-buckland
- Torp, Lisbet, szerkesztő. *The Dance Event, a Complex Cultural Phenomenon: Proceedings of the Fifteenth Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*. ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988.
- Vail, June Adler. „Balkan Tradition, American Alternative: Dance, Community and the People of the Pines.” *Moving Words: Rewriting Dance*, szerkesztette Gay Morris, Routledge, 1996.
- Van Nieuwkerk, Karin. *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*. University of Texas Press, 1995.
- Varga Sándor. „A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szükségessége a néptánc kutatásban: A belső-mezősi, hosszúhetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól.” *A mozgás misztériuma: Tanulmányok Fügedi János tiszteletére / The Mystery of Movement: Studies in Honor of János Fügedi*, szerkesztette Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, L’Harmattan Kiadó, 2020, pp. 173–201.
- Varga Sándor: „Two Traditional Central Transylvanian Dances and Their Economic and Cultural/Political Background.” *Acta Ethnographica Hungarica*, 65. évf., 1. szám, 2020, pp. 39–64.
- . „A táncházas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára.” *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón II*, szerkesztette Könczei Csongor, Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2014, pp. 105–128.
- Varela, Charles. „Cartesianism Revisited: The Ghost in the Moving Machine or the Lived Body.” *Human action signs in cultural context: The visible and the invisible in movement and dance*, szerkesztette Brenda M. Farnell, Scarecrow Press, 1995, pp. 216–293.
- Williams, Drid. „Introduction to Special Issue on Semasiology.” *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 1. évf., 4. szám, 1981, pp. 207–225.
- . „Semasiology: A Semantic Anthropological View of Human Movements and Actions.” *Semantic Anthropology*, szerkesztette David Parkin, Academic Press, 1982. ASA Monograph 22.
- . „(Non) Anthropologists, the Dance, and Human Movement.” *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology*, szerkesztette Bob Fleshman, Scarecrow Press, 1986.
- . *Ten Lectures on Theories of the Dance*. Scarecrow Press, 1991.
- Wulff, Helena. *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*. Berghahn Books, 2007.
- . „Ethereal expression: Paradoxes of ballet as a global physical culture.” *Ethnography* 9. évf., 4. szám, 2008, pp. 519–536.
- . „Memories in Motion: The Irish Dancing Body.” *Body and Society*. 11. évf., 2005, pp. 45–62.
- Yamazaki, Kazuko. *Nihon Buyo: Classical Dance of Modern Japan*, Indiana University, Ann Arbor, 2001. *ProQuest*, libraryproxy.mic.ul.ie/login?url=https://www.proquest.com/dissertations-theses/nihon-buyo-classical-dance-modern-japan/docview/304697678/se-2.
- Youngerman, Suzanne. „Anthropology.” *The International Encyclopedia of Dance*, alapító szerkesztő Selma Jean Cohen, 4. kötet, Oxford University Press, 1998, pp. 368–372.
- . „Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of *World History of the Dance* with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas.” *CORD News*, 6. évf., 2. szám, 1974, pp. 6–19. *JSTOR*, doi.org/10.2307/1477600.
- . „Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach.” *Yearbook of the International Folk Music Council*, 7. évf., 1975, pp. 116–33. *Cambridge Core*, doi.org/10.2307/767594.
- Zarrilli, Philip B. *When the Body Becomes all Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalaipayattu, a South Indian Martial Art*. Oxford University Press, 1998.

JOANN KEALIINOHOMOKU

# A balett mint az etnikai tánc egyik formája egy antropológus szemével

Antropológiai megközelítés alapján helytálló az etnikai tánc egyik formájaként felfogni a balettet, bár ez az elképzelés jelenleg teljesen elfogadhatatlan a legtöbb nyugati tánckutató számára. Az egyetértés hiánya egyértelműen bizonyítja, hogy valami nincs rendjén a tánckutatók és az antropológusok közötti kommunikációban. Ez a tanulmány éppen ezért megkísérli áthidalni ezt a kommunikációs szakadékot.<sup>1</sup>

Az antropológusok számos hibával és tévedéssel közelítenek a tánchoz, ami főként annak köszönhető, hogy ódzkodnak olyasmivel foglalkozni, ami számukra ezoterikusnak és a szakterületükön kívülinek tűnik. Ám a táncantropológusok egy maroknyi csapata azzal igyekszik ezt orvosolni, hogy társadalomtudományi szaklapokban publikál, valamint más antropológusokkal együtt többen részt vesznek hivatalos és nem hivatalos eszmecsereken.

Az antropológusok álláspontja szerint akkor nevezhető egy tánc etnikainak, ha annak minden formája azokat a kulturális tradíciókat tükrözi, amelyek keretein belül kialakult. A táncosok és a tánckutatók – amint az ebből az írásból is ki fog derülni – maguk is használják ezt a kifejezést, valamint a rokon értelmű etnológiai (*ethnology*), primitív (*primitive*) és néptánc (*folk dance*) meghatározásokat, de különféleképpen, és valójában oly módon, ami elárulja, mennyire korlátozott a tudásuk a nem nyugati táncformák terén.

A jelen tanulmány megírására készülve alaposan újraolvastam Agnes DeMille, Arnold Haskell, Claire Holt, Margaret és Troy West Kinney, Lincoln Kirstein, La Meri, John Martin, Curt Sachs, Walter Sorell, valamint Walter Terry vonatkozó írásait. Emellett gondosan újraolvastam a *Webster's New International Dictionary* táncsal kapcsolatos szócikkeit, amelyeket a második kiadáshoz Doris Humphrey, a harmadik kiadáshoz pedig Gertude Prokosh Kurath fogalmazott meg. Noha

1 | A tanulmányt, amelynek eredeti címe „Az Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance”, és amely először, az *Impulse: Extensions of Dance* 1969–1970-es számában (pp. 24–33) jelent meg, a *Moving History/Dancing Cultures* című szöveggyűjtemény (2001., pp. 33–43) alapján közöljük. (A szerk.)

mások mellett az említett írásokat is megadom a források között, azért emelem ki ezeket a tudósokat, mert hivatkozásaimban főként az ő gondolataikra támaszkodom.

Az intenzív újraolvasás, amit inkább antropológusként, mintsem táncosként végeztem el, egyszerű volt tanulságos és felkavaró élmény. Az olvasmányokban bőségesen akadnak alá nem támasztott, deduktív okfejtések, hanyagul dokumentált „bizonyítékok”, különféle féligazságok, és zömüket egyfajta etnocentrikus elfogultság hatja át. Amikor a szerzők a nem nyugati táncokat ecsetelték, vagy apologetaként, vagy leereszkedő hangnemben tették ezt. A leginkább lehangolónak pedig azt találtam, hogy ezek a szerzők elegendőnek érezték, hogy amikor akár tizenhét év után újra kiadták a könyveiket, a szövegen nem változtattak, csak a képanyagon, s ebben is kizárólag az európai és amerikai táncvilág változásait követték, frissítették.

A szakirodalom áttekintése a vélemények megdöbbentő eltéréseit tárja fel. Olvashatunk olyan állításokat, hogy a tánc a (szín)játékból (*play*) ered, és olyat is, hogy nem a (szín)játászból (*play*) eredeztethető. Hogy mágikus és vallási célokot szolgált, és hogy egyáltalán nem ilyesmikre használták. Hogy célja az udvarlás volt, és hogy nem udvaroltak vele; hogy a tánc tekinthető az első kommunikációs formának, és hogy a kommunikáció mindaddig nem vált a részévé, amíg a tánc „művészet” nem lett. Ezen kívül olvashatjuk még, hogy komoly és céltudatos tevékenység volt, ugyanakkor a túlradó életkedv zabolátlanságából eredt, teljességgel spontán volt és a szórakozás szellemiségéből fakadt. Sőt, olyat is találni, hogy kizárólag a törzsi összetartozást kifejező csoportos tevékenységnek tekinthető, és hogy kimondottan a táncoló egyén élvezetét és önkifejezését szolgálta. Megtudhatjuk, hogy az állatok már az emberek előtt táncoltak, de azt is, hogy a tánc kifejezetten emberi tevékenység!

Az antropológusok régóta foglalkoznak a megismerhetetlen eredetekkel, de én nem fogok újabb eredetelmélettel előállni a tánc kapcsán, mert senkit sem ismerek, aki ott lett volna a kezdeteknél. A tánc történések viszont régészeti leletek és a mai primitív csoportok által képviselt modellek alapján hoznak fel bizonyítékokat az eredetére. Az elsőt illetően nem szabad elfelednünk, hogy az emberek már jóval a barlangrajzok és a szobrok készítése előtt is ezen a bolygón éltek, így a régészeti leletek aligha árulhatnak el nekünk valamit a tánc kezdeteiről. A bizonyítékok második csoportjával kapcsolatban pedig, amelyek a jelenkori primitívek modelljeit használják, fontos, hogy nem szabad összekeverni a *primitívet* az *ősivel*, még ha az egyik szerző ténylegesen egyenlőséget tesz is a két fogalom közé (Sorell 14). Az ősember táncáról valójában semmit sem tudunk, a primitív táncról ellenben rengeteget. Először is azt tudjuk, hogy nem létezik *egyfajta* primitív tánc. *Többféle* tánc van, amelyeket primitívek adnak elő, és ezek a táncok túlságosan eltérőek ahhoz, hogy bármiféle sztereotípiába beilleszthetők legyenek.

Súlyos hiba azt képzelni, hogy az emberek csoportjai vagy a táncaik monolitikus egységet alkotnak. Az „afrikai tánc” sosem létezett; léteznek viszont dahomey-i,

hausza, maszaj táncok és így tovább. Az „amerikai indián” is csak kitaláció, ahogy az „indián tánc” prototípusa is az. Léteznek viszont irokézek, kwakiutlok és hopik, hogy csak néhány népcsoportot említsünk, nekik pedig valóban vannak táncaik.

Minden antropológiai bizonyíték ellenére a nyugati tánckutatók mégis a primitív tánc szakértőinek tartják magukat. Sorell a primitív sztereotípiák szinte összes úgynevezett jellemzőit egyesíti. Azt mondja, hogy a primitív táncosoknak nincs technikájuk és művészi érzékük, ugyanakkor „abszolút urai a testüknek”! Kijelenti, hogy a táncaik rendezetlenek és féktelenek, ugyanakkor minden érzésüket és érzelmüket képesek belevinni a mozdulataikba! Az állítja, hogy a táncaik ösztönszerűek, ugyanakkor céltudatosak! Állítása szerint a primitív táncok komolyak, ugyanakkor társasági jellegűek! Azt állítja, hogy a táncosok „teljes szabadságot” élveznek, ugyanakkor a férfiak és a nők nem táncolhatnak együtt. Utóbbi kijelentését azzal egészíti ki, hogy a férfiak és a nők csak akkor táncolnak együtt, miután a tánc orgiába torkolt! Sorell emellett azt is kijelenti, hogy a primitívek nem tudnak különbséget tenni a konkrét és a szimbolikus között, minden adandó alkalommal táncra perdülnek és folyton ropják! Állítja továbbá, hogy a primitív társadalmakban a tánc a férfiak, különösen a törzsfőnökök, sámánok és varázslók előjoga (10–11). Kirstein szintén a „természeti, zabolátlan társadalmak” (bármit jelentsen is ez) jellemzőinek tartja az ősi tánccokat. Noha szerinte a teljes test vesz részt benne, azt állítja, hogy a mozgás hangsúlya a törzs alsó felére helyeződik. Arra a következtetésre jut, hogy a primitív tánc repetitív, korlátozott, nem tudatos, valamint „visszafogó és zárt kifejezéseket” használ! És bár szerinte a tánc tudattalan, Kirstein mégis azt közli az olvasóival, hogy hasznos a törzs számára, és az évszakok változásához igazodik. A primitív tánc, vagy ahogyan ő fogalmaz: „az emberi tevékenység korai megnyilvánulásai” mindenütt „szinte egyformán fogalmazódnak meg”. Azt azonban nem árulja el, mik ezek a megfogalmazási módok, mindössze annyit mond, hogy módszertanban és szerkezetben keveset kínálnak, és hogy az „ösztönös túlradás” példái (*The Book* 3–5).

Terry a primitív tánc funkcióit írja le, és ehhez az amerikai indiánokat használja modellként. *The Dance in America* című könyvében rokonszenvvel ír az amerikai indián őslakosokról és „az ő primitív testvéreiről”. Azonban egyfelől atyáskodó érzései, másfelől etnocentrista felfogása arra késztetik, hogy elvesse a gondolatot, miszerint azoknak a táncára, akikkel ő azonosul, és akik a kortársai, ugyanazok a jellemzők lennének igazak, mint a primitívékére, mivel, mint megállapítja, „a fehér ember táncagyományja, kivéve a legősibb időket, teljességgel más volt” (3–5, 195–198).

Miután bizonyos szerzők a fehér ember esetében elvetik az úgynevezett primitív jellegzetességeket, megszokott, hogy ezeket a jellemzőket a különböző afrikai törzseknek, észak- és dél-amerikai indiánoknak, valamint a csendes-óceáni népek körébe tartozó csoportoknak tulajdonítják, amely csoportokra előszere-ttel aggatják rá az „etnikai” címkét. Nem csoda, hogy a balettománok elutasítják azt az elképzelést, hogy a balett az etnikai tánc egyik formája! Viszont az afrikai,

az észak- és dél-amerikai, valamint a csendes óceáni népek talán ugyanennyire elborzadnának, ha tudnák, hogy a sztereotípiának megfelelően etnikainak nevezik őket. Az úgynevezett csoportjellemzők sehol sem érvényesülnek!

Másik jelentős akadálya a nyugati táncosok azonosulásának a nem nyugati táncformákkal – legyenek azok akár primitívek, akár „etnológiaiak” (abban az értelemben, ahogyan az utóbbit Sorell használja: „egy faj művészi kifejeződése”, amelyet „a közönség szórakoztatására és épülésére adnak elő”) – az az uralkodó kettős felfogás, hogy a tánc valamiféle spontán csoportos cselekvésből nőtt ki, és hogy amint kialakult, változatlanra dermedt (76). E széles körben elterjedt téves mítosz népszerűsége több amerikai antropológust és számos folkloristát felettébb elkésértett. Úgy tűnik, etnocentrista igényünket kielégíti, ha hiszünk a saját táncformáink egyediségében, és sokkal kényelmesebb azt gondolni, hogy a primitív táncok, csak úgy, maguktól „cseperedtek”, mint Topsy,<sup>2</sup> és az „etnológiai” táncok egy változatlan hagyomány részei. Még az olyan kötetek és cikkek is, amelyek állítólag a *világ* táncairól szólnak, a szöveg és a fotók háromnegyedét a nyugati táncoknak szentelik. Hosszasan értekezünk a történelmi korszakainkról, az uralkodói támogatóinkról, a táncmestereinkről, a koreográfusainkról és az előadóinkról. A világ többi részét pedig diakronikusan és szinkronikusan beletömörítjük a könyv utolsó negyedébe. És ezt a kisebb hányadot, amelynek a világ többi részét kell lefednie, rendszerint úgy osztjuk fel, hogy az első fejezetek azt sugallják, az etnikai formák valamiféle evolúciós kontinuumba illeszkednek, a fennmaradt részek pedig, amelyek mondjuk az amerikai négerek táncát taglalják, a kötet végén, egyfajta utóiratnak tűnnek, mintha a „futottak még” kategóriába tartoznának. Röviden: a nyugati táncra, különösen pedig a balettre az előadó-művészetek egyetlen, hatalmas, istentől felszentelt csúcspontjaként tekintünk. Ugyanezt példázza és erősíti a képanyag kiválasztása. Ritkán vesszük a fáradságot – hacsak valaki nem ér el „átütő sikert” a színpadainkon –, hogy megemlítsük egy-egy nem nyugati előadó nevét a képaláírásokban, még ha az adott művész szakmai körökben kiváló művésznek számít is. (Ez alól Martin a kivétel.) Példaként felhozhatjuk Claire Holt „Two Dance Worlds” című cikkét: a jávai táncosok fotói alatt lévő rövid képaláírások nem említenek neveket, de abban biztosak lehetünk, hogy valahányszor Martha Graham feltűnik valamelyik fényképen, azt közlik velünk (116–131). Egy kollégám ebből a szempontból átnézte tánc történezeink könyveit, és azt figyelte meg, hogy a szerzők nem foglalkoznak a tánc teljes világával; valójában kizárólag a *saját* táncviláguk érdekéi őket. Tudja bárki is cáfolni ezt az állítást?

Szögezzük le egyszer és mindenkorra, hogy a különböző „etnikai” táncvilágok mindegyikében ugyanúgy vannak támogatók, táncmesterek, koreográfusok és előadók, akiknek a neve egy napon is valós történelmi szövetbe ágyazódik bele.

2 | Topsy: Harriet Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című regényének egyik karaktere, aki szülők nélkül nőtt fel. Nevét a köznyelv abban az összefüggésben használja, ha valami/valaki a maga természetességében növekszik, és egyszeriben készen áll előttünk. (A szerk.)



A részrehajlás, amelyet ezek a táncosok a saját táncaik és művészeik iránt mutatnak, ugyanolyan erős, mint a miénk. A különbség mindössze annyi, hogy ők általában nem tesznek úgy, mintha más táncformák szakértői lennének, vagy hogy azok különösebben érdekelnék őket. Tanulságos viszont emlékeztetnünk önmagunkat, hogy minden tánc változhat és fejlődhet, bármennyire kényelmesnek tűnik is némelyik formát úgy kezelni, mintha az az elmúlt kétezer évben gyakorlatilag változatlan maradt volna (DeMille 48). Számunkra persze kényelmes, mert ezt amint kijelentettük, úgy érezhetjük, hogy végeztünk is a feladatunkkal.

Ami az alkotók feltételezett hiányát illeti a primitív és etnikai csoportokban, érdemes Martin kijelentésének ismeretében revideálni ezt a nézetünket: „A miénknél egyszerűbb kultúrákban tömegével találunk olyan művészetet, amelyet a közösség egésze ismer és művel” (*Introduction* 15).

Az első kérdés, amelyet egy efféle kijelentés felvet, hogy mit értsünk „tömegével” előforduló művészetten. Martin valójában sosem határozza meg a művészetet, de ha művészet alatt kifinomult esztétikai kifejezési formát ért, akkor felmerül a kérdés, miképp lehet ilyesmi kollektív termék. Úgy érti, hogy spontán módon jelent meg? Valóban úgy gondolja, hogy létezhet művészet művészek nélkül? És ha mégis úgy véli, hogy kell lennie művészeknek, úgy érti, hogy a „nép” minden tagja művész? Ha igen, bizonytalanságot csodálatos nép lehet. Tanuljunk tőlük!

Martin alighanem azt mondaná erre, hogy a kijelentésének értelmét az abszurditás határáig kiterjesztettem, de úgy hiszem, hogy az ilyen meggondolatlan kijelentések megérdemlik, hogy a végletekig feszítsék őket.

Való igaz, hogy bizonyos kultúrák nem tartják ugyanolyan fontosnak újítóik neveinek megőrzését, mint a miénk. Ez is a hagyomány kérdése. Mégsem szabad abba a tévhitbe esnünk, hogy néhány száz ember összejött, és valamiféle egyöntetű felbuzdulásból megalkotott egy táncagyományt, amely miután megszületett, attól fogva többé nem változott.

Az észak-arizonai hopi indiánok körében például nincs hagyománya a koreográfusok megnevezésének. Ennek ellenére egyértelműen tudják, hogy egy adott kiva csoportban vagy közösségben ki és miért állt elő bizonyos újításokkal. A más-különbőn statikusnak tekintett táncagyományban megengedett változatosság ékes példája, ha valaki, mint ahogy én is tettem, több faluban több alkalommal végignézi „ugyanazt” a táncszertartást. 1965 és 1968 telén öt különböző faluban néztem meg a fontosnak számító hopi „baptáncokat”, amelyeket februárban járnak. Különböző eltérések jelentek meg a falvak között, s ezek a különbségek előre megjósolhatók, amint valaki megismerkedik az adott falu „stílusával”. De akadtak olyan kreatív és nem feltétlenül előre látható eltérések is, amelyek két egymás utáni alkalom között jelentek meg. A hopik egyértelműen tudják, mik a várható eltérések, ahogyan azt is, kik és miféle körülmények vezettek a konkrét újításokhoz. És nemcsak tisztában vannak ezekkel, de meglehetősen szabadon értékelik ezeknek a különbségeknek az érdemeit és hibáit, és a „sajátjaikat” rendszerint (de nem mindig) esztétikailag kielégítőbbnek tartják.

Martin *Introduction to the Dance* című művében az első illusztráció két maszkos táncost, az istenséget jelképező kachinákat ábrázoló rajz reprodukciója. Az illusztráció kiemelt helyzetéből ítélve nyilván ez Martin egyetlen példája valamely primitív csoport táncaira. DeMille szintén a hopikat mutatja be a primitív táncosok példajaként (33, 35). Lássuk, mennyire illenek a hopikra a primitív táncosoknak tulajdonított általánosságok!

## PARADIGMA

A hopi táncok tökéletesen szervezettek és sosem féktelenek (még a híres kígyótáncuk sem), emellett nyoma sincs bennük olyan törekvésnek, hogy a táncosok az érzéseiket és érzelmeiket mozdulatokba ültessék át. Ezek a táncok valójában komolyak, már ha ez alatt céltudatosságot értünk. Sok táncuk viszont nem komoly, de csak abban az értelemben, hogy bohócok jelennek meg bennük, és egyaránt tartalmaznak humort, gúnyt és szatírárt. A hopi tánc emellett – szociológiai értelemben – közösségi is, ugyanakkor a hopik csak egyetlen táncműfajt tekintenek „közösséginek”, és ez alatt azt értik, hogy ezt a közösség beavatatlan tagjai is előadhatják. A hopik számára idegenül hangzik a „teljes szabadság” fogalma a táncban, mert számukra a viselkedési formák jó része szigorúan meghatározott. És egyértelmű, hogy táncuk sosem torkolna orgiába! Ugyanígy nem igaz, hogy amint elered az eső „a földre vetik magukat, és a sárban fetrengenek” (DeMille 35).

A hopik megsértődnének, ha azt mondanánk nekik, hogy nem képesek különbséget tenni a konkrét és a szimbolikus között. Végtére is nem gyerekek. Egyértelműen értik a természet működését. Attól lennének primitívek, hogy az istenekhez folyamodnak azért, hogy segítsenek növekedni a terményeiknek, hozzanak esőt? Az amerikai és európai földművesek többsége nem ugyanezért imádkozik a zsidó-keresztény istenhez? A hopik valóban logikátlanabbak lennének nálunk, amikor eltáncolják a fohászaikat ahelyett, hogy olyan vallási szertartásokra járnának, amelyek felelgető felolvasásból és különféle motoros tevékenységekből – felállítás, leülés, kezek összekulcsolása és hasonlók – állnak?

Ha a hopikat a primitív táncokról kialakított jellegzetességek fényében ítéljük meg, azt találjuk, hogy a hopik épp annak a három sajátos életeseménynek a kapcsán nem táncolnak, amelyekhez elvileg „mindig” kötődik tánc. A hopik nem táncolnak olyan alkalmakkor, mint a születés, a házasság és a halál.

Vagyis nyilvánvalóan nem lehet azt állítani, hogy „minden” adandó alkalommal táncolnak. Ráadásul a hopi dobbantós tánc bizonyosan csalódást okozna Sorellnek, ha azt várná tőle, hogy a táncosok „lába alatt a föld is remeg” (15), DeMille pedig azon lepődne meg, hogy a hopi táncban nincs sem „önkívületi állapot”, sem „extázis” (34, 67).

Való igaz, hogy több táncot adnak elő férfiak, mint nők, de bizonyos körülmények között, és egyes szertartások alkalmával, amelyek a nők kizárólagos előjo-

gának számítanak a hopi nők is táncolnak. Még lényegesebb azonban, hogy a nők igencsak sok mindenben részt vesznek, ha nem táncos résztvevőként tekintünk rájuk; márpedig résztvevőknek kell tartanunk őket is, mivel a hopik számára a *táncesemény* fontos a maga teljességében, s nem csupán a ritmikus mozgás.

A hopik számára értelmezhetetlen az a kijelentés, hogy a törzsfőnökök, varázslók és sámánok a vezető táncosok. Hagyományosan ugyanis nincs „kormányuk” mint olyan, viszont mindegyik törzsnek megvannak a saját szertartásai és közösségei, amelyek falvanként tovább tagozódnak. Ezért aztán ilyen vagy olyan szinten mindenki kivieszi a részét a különféle szerepekből. Nincs sámánjuk, ezért természetesen nem lehetnek sámánisztikus táncaik sem. Ami a varázslókat illeti, ők sem ebbéli szerepükben táncolnak, habár táncolnak, hogy a törzsben és a település szerinti csoportokban betöltsék némelyik más szerepüket.

Nem tudom, mit kell „természeti, zabolátlan társadalmakon” érteni, de bármit jelentsen is ez, a hopikra egészen biztosan nem illik rá. Az ő táncmozdulataikban nem vesz részt az egész test, és nincs bennük csípőmozgás sem. A táncok valóban repetitívek, de ez mit sem vesz el előadásuk drámai hatásából. Tánckulturájuk „korlátain” belül a hopi tánc a variációk széles skáláját mutatja, és ez azért is különösen igaz, mert a táncos „eseményt” gazdag változatossággal komponálják meg.

A hopi tánc távolról sem „ösztönös”, hanem nagyon is tudatos tevékenység. És nehezemre esik elhinni, hogy bármennyivel „elmaradottabb” vagy a saját keretrendszerébe zártabb lenne, mint bármely más táncforma, kivétel nélkül! Ráadásul semmi olyasmit nem tudok felfedezni a hopi táncban, amit „ösztönös túláradásnak” mondhatnék, talán mert nem tudom, mit is fed pontosan az „ösztönös túláradás” szókapcsolat. Ha azt jelenti, amire gondolok, akkor ez a kifejezés egyáltalán nem alkalmazható a hopi táncokra.

Mielőtt valaki azzal állna elő, hogy a hopik talán azok a kivételek, akik erősítik a szabályt, vagy valójában talán nem is „primitívek”, hadd szögezzek le két dolgot. Először is, ha nem „primitívek”, akkor nem sorolhatók be semelyik kategóriába, amelyekkel az írásomban idézett tánc tudósok dolgoztak. A táncaik nem „néptáncok”, ahogy nincsenek sem „etnikai táncaik”, sem „művészi táncaik”, sem „színpadi táncaik” abban az értelemben, ahogy ezeket a kategóriákat a tánckutatók a vizsgált tanulmányokban használják. E szerzők meghatározásai fényében egyértelmű, hogy a hopik egy „primitív” „etnikai” csoport, ennek megfelelő táncokkal. Másodszor pedig a magam részéről egyetlen olyan csoportot sem ismerek a világban, amelyekre ráillene DeMille, Sorell, Terry és Martin meghatározása a primitív táncról. És nem tudok semmiféle mentséget felhozni Haskell kijelentésére sem, miszerint „a primitív törzsek sok táncáról úgy tartják, hogy még mindig megegyeznek a madarak és főemlősök táncaival” (9). Haskell sajnos egyik állítását sem támasztja alá adatokkal és dokumentumokkal, és egy ilyen otrombán hamis kijelentés alátámasztására nem is találni forrásokat.

Fontos hangsúlyozni azt a felfogást, miszerint nem létezik olyan, hogy „primitív táncforma”. Akik „primitív tánc” címen kurzusokat tartanak, tovább éltetnek egy

veszélyes mítoszt. Ennek egyenes következményeként kell megjegyeznem, hogy nem létezik olyan ma élő primitív csoport, amelyik felfedhetné előttünk, hogyan viselkedtek európai őseink. Mindegyik csoportnak megvan a maga saját, egyedi története, és ez az idők folyamán ki volt téve a mind belülről, mind kívülről eredő változásoknak. Primitív kortársaink valójában nem gyermekek, és nem is lehet beilleszteni őket egy evolúciós skála valamely kényelmes kategóriájába.

Álláspontom szerint a primitív csoportok ennyire téves megítélésének és döbbenetes félreértésének egyik oka, hogy még mindig túlzottan támaszkodunk James Frazer és Curt Sachs munkáira, holott írásaik, *Az aranyág* és *A tánc világtörténete* hivatkozási alapként már bő három évtizede túlhaladottak. Helyettük inkább Gert-rude Prokosh Kurath munkáinak tanulmányozását ajánlom (Kealiinohomoku 14).

## DEFINÍCIÓK

Zavarba ejtett az a felfedezés, hogy a szerzők anélkül használnak kulcsszavakat, hogy megpróbálnának hozzájuk tényleges, sem túl kizárólagos, sem túl átfogó definíciókat adni. Még magát a *tánc* szót sem határozzák meg kellőképpen ahhoz, hogy a terminus térben és időben egyaránt alkalmazható legyen a különböző kultúrák (*cross-cultural*) viszonylataiban. Definíciók helyett leírásokat kapunk, amelyek egészen más lapra tartoznak. Sokan kérdezték már tőlem, miért van szükség definíciókra, amíg bizonyos kifejezések alatt „mindannyian ugyanazt értjük”, sőt, még azzal a kérdéssel is találkoztam, mit számít, minek hívunk valamit, ha mindannyian értjük, hogyan használatos egy-egy kifejezés. A válasz kettős: ha nem vesszük rá magunkat, hogy megkíséreljük pontosan meghatározni az alkalmazott terminusokat, nem lehetünk biztosak abban, hogy mind ugyanazt értjük alattuk, vagy hogy értjük, hogyan használatos a kifejezés. Másrészt a referenciális kereteket illető hallgatólagos megegyezés eltorzíthatja a hangsúlyokat ahelyett, hogy azt a szélesebb alapokra helyezett tárgyilagosságot nyújtaná, amely a kifejezések denotatív használatából fakad.

Hét éven át töprengtem a tánc meghatározásán, és 1965-ben próbaképp előálltam az alábbi definícióval, amely azóta kisebb változtatásokon ment át. Jelen formájában így hangzik:

A tánc a kifejezés mulandó módozata, amelyet adott formában és stílusban adnak elő a térben mozgó emberi testtel. A tánc tudatosan kiválasztott és irányított ritmikus mozdulatok révén valósul meg; az így létrejövő jelenséget az előadó és egy adott csoport megfigyelői egyaránt táncként ismerik fel (Kealiinohomoku 6).

A két lényeges pont, amely ezt a definíciót megkülönbözteti a többitől, egyrészt

a tánc korlátozása az emberi viselkedésre, hiszen nincs okunk azt hinni, hogy a madarak vagy az emberszabású majmok táncolás *szándékával* adnának elő ritmikus mozgásokat. A definícióm második megkülönböztető jegye, a táncolás szándékán túl, a cselekvés táncként való értelmezése. Ez a döntő mozzanat ahhoz, hogy kultúrákat átívelőn (*cross-cultural*) is tudjuk alkalmazni a meghatározást, valamint megkülönböztessük a táncot más olyan tevékenységektől, amelyek a külső szemlélő számára táncnak tűnhetnének, miközben a részvevők, mondjuk sportnak vagy szertartásnak tekintik azokat. A *Webster's International Dictionary* második és harmadik kiadása között jelentős eltérés mutatkozik a tánc meghatározásában. A különbség oka egyértelmű, amint megértjük, hogy a második kiadás táncsal foglalkozó szócikkeit egy nyugati táncos-koreográfus, Doris Humphrey írta, míg a harmadik kiadás vonatkozó részeit egy etnokoreológus, Gertrude Prokosh Kurath.

Nem fogadhatjuk el Kirstein állítását, miszerint „nyilvánvaló [...], hogy az emberek gondolkodásában, amióta komolyan foglalkoztak a táncsal, megjelent a szándék, hogy a megnevezésére kitaláljanak valamilyen megfelelő hangsort, és ebben kezdetektől fogva elsődleges helyet foglalt el a feszítés (*tension*) fogalma” (*Dance* 1). Ezzel szemben mind a japán, mind a kínai mandarin nyelv igencsak régi szavakat használ a táncra és a táncsal kapcsolatos tevékenységekre, de ezekben a szavakban egyáltalán nincs jelen a feszesség, feszítés fogalma.<sup>3</sup> Kirstein kijelentése egyértelműen arra utal, hogy nem lépett túl az indoeurópai nyelveken. Valóban hihetjük azt, hogy kizárólag a fehér európaiak kellően „fejlettek” ahhoz, hogy a táncról beszéljenek?

A feszesség (*tension*) fogalma, amely a táncra Európában alkalmazott szavak etimológiájában mindenütt felfedezhető, olyasmit tár fel a tánc nyugati esztétikájáról, ami egyértelműen megjelenik a nyugati táncideálban: a felfelé törekvés (*pull-up*), a test emelése (*body lift*) és megnyújtása (*bodily extensions*). Másutt azonban ezeket nem értékelik nagyra. Valójában az én nyugati iskolázottságú „jó” testtartásom és az ebből fakadó feszesség más kultúrák táncainak előadásában hátránynak számít. Úgy tűnik, Martin mutat rá legpontosabban a táncesztétika viszonylagosságára, amikor a táncot egyetemes forma nélküli egyetemes belső kényszerként írja le (*The Dance* 12). Később megállapítja: „Lehetetlen kizárólagosan azt állítani, hogy ez vagy az a megközelítés megfelelő vagy helytelen, jobb vagy rosszabb bármelyik másiknál [...] Mindegyik abszolút megfelelő tehát az adott speciális feltételekre, amelyek között megalkották őket” (*The Dance* 17).

Valójában Martin jut a legközelebb ahhoz a fajta viszonylagosságához, amelyet a legtöbb amerikai antropológus szükségesnek tart a kultúra és az emberi viselkedés bármiféle megfigyeléséhez és elemzéséhez (*Introduction* 92–93). Igaz, Sorell és mások a környezet és más körülmények okozta különbségekről is beszélnek,

3 | Charles J. Alber sinológus és japanológus személyes közlése, 1970.

de Sorell a különbözőségeket javarészt a „rassznak”, a „faji emlékezetnek” és az olyan „veleszületett” eltéréseknek tudja be, amelyek a „vérben vannak” (75–76, 275, 282–283). Ezek az elképzelések az antropológia mai állása szerint olyannyira elavultak, hogy ha nem tudnám, hogy könyve 1967-ben íródott, azt hihetném, elmélete a tizenkilencedik század végén született.

Az igaz, hogy a kultúrákon átívelő (*cross-cultural*), a táncstílusokban és táncesztétikában megmutatkozó számos eltérés a genetikailag meghatározott testi különbségeken és a tanult kulturális sémákon alapul. Némely esetben ezek a különbségek egyértelműek. Például egy erősebb alkatú mojavé indián nő nem képes, és nem is hajlandó előadni egy kelet-afrikai maszáj ugrásait. Más különbségek nem ennyire nyilvánvalóak, mert mindaddig, amíg nem végeznek további kutatásokat, és nem sikerül feltenni a megfelelő kérdéseket, a vita ugyanolyan parttalan, mint a tyúk vagy a tojás elsőbbségének kérdése. Nem tudjuk például, hogy vajon azok, akik könnyedén leguggolnak, miközben mindkét talpukat a földhöz szorítják, azért képesek-e erre, mert az ínslagjaik genetikailag különböznek azokétól, akik nem így guggolnak, vagy bárki képes lehet ugyanerre, amennyiben rendszeresen gyakorolja ezt a mozdulatot (Martin, *Introduction* 97). Ami pedig a „veleszületett” tulajdonságokat illeti, erre szinte semmilyen valós bizonyítékkal nem rendelkezünk. Semmi sem támasztja alá az olyan állításokat, mint hogy „a mezítlás vadembereknek olyan fülük van a ritmushoz, ami a legtöbb európaiból hiányzik” (DeMille 48). Sok mindent nem tudunk a testekről, a genetikáról és a kulturális dinamikáról, az esztétikai rendszereket illetően pedig különösen tudatlanoknak számítunk. Bőlcsebb lenne a nyugati tánckutatók részéről, ha értekezéseikben elkerülnék a minősítéseket, és az ezekről szóló vitákban nyitva hagynának kérdéseket, máskülönben később esetleg sok megállapításukat vissza kell vonniuk.

Itt és most két kifejezést szükséges megvitatni: ezek a „primitív tánc” és a „néptánc”. Megjegyzéseim a fentebb kifejtett tánc definícióm keretein belül értelmezendők.

A brit és különösen az amerikai folkloristákat komolyan foglalkoztatja, hogyan definiálják a „nép” fogalmát ahhoz, hogy érzékeltetni tudják, mik is azok a „néptáncok”. A mi tánckutatóink viszont afféle gyűjtőfogalomként használják a „néptáncot”. DeMille például a néptáncsoportokról szóló fejezetben tárgyalja az azuma kabukit (74). „Néptáncnak” nevezni ezt a rendkívül kifinomult színházi formát egyáltalán nem vág egybe Sorell meghatározásával, amely szerint a „néptánc” olyan tánc, amely még nem esett át egyfajta „finomítási folyamaton”, amelyet még nem „szelídítettek” meg (73). Az efféle ellentmondások talán rávilágítanak arra, miért annyira fontosak a definíciók, és miféle zavar keletkezhet, ha azt feltételezzük, hogy mindannyian „ugyanazt értjük” egy-egy kifejezés alatt.

Ahelyett, hogy Sachs állítását venném alapul, miszerint a „nép” és a „paraszt” egy evolúciós fok lenne a primitív és a civilizált ember között (23, 40–41), inkább olyan antropológiailag árnyaltabb megkülönböztetésekből indulok ki, amelyeket Redfield fejt ki *Little Community, and Peasant Society and Culture* című könyvében.

Röviden: a primitív társadalom autonóm és zárt rendszer, saját szokásokkal és intézményekkel. Lehet elszigetelt, vagy fenntarthat több-kevesebb kapcsolatot más rendszerekkel. Általában gazdaságilag független szerveződés, és a bele tartozó emberek többnyire, ha nem is mindig, nem ismerik az írást, mint olyat. (Megjegyzendő, hogy itt olyan csoportokról beszélünk, amelyeknek sosem volt saját maguk által kialakított írott nyelve. Ez nem ugyanazt jelenti, mint az írástudatlan kifejezés, amely arra utal, hogy létezik írásbeliség, ám az írástudatlan személy nem elég művelt és iskolázott ahhoz, hogy ismerje és használni tudja a nyelv írott formáját. Ezért DeMille állítása, hogy a primitívek írástudatlanok (23), fogalmi ellentmondás.) Ezzel szemben a paraszti társadalmak (a „nép”) nem autonómok. Egy ilyen közösség gazdasági és kulturális értelemben szimbiotikus kapcsolatban áll egy nagyobb társadalommal, amellyel folyamatos a kölcsönhatás. A „nagyreszt reflektálatlan sokak kis hagyománya” ez, amely nem teljes a „reflektáló kevesek nagy hagyománya” nélkül. A paraszttársadalmakban élő emberek gyakran többé-kevésbé írástudatlanok. Ha a fenti két meghatározást a tánchoz illesztjük, objektívebb meg-egyezésre juthatunk arról, mit is értünk „primitív tánc” és „néptánc” alatt.

Egy másik problematikus kifejezés, mint már utaltam rá, az „etnikai tánc”. Az általánosan elfogadott antropológiai szemlélet szerint egy etnikum olyan csoportot jelent, amelynek tagjait genetikai, nyelvi és kulturális kötelékek kapcsolják össze, különös tekintettel a kulturális hagyományokra. Épp ezért minden táncformát magától értőden etnikai táncként kell értelmeznünk. Habár születtek már olyan állítások, miszerint léteznek egyetemes táncformák<sup>4</sup> vagy nemzetközi formák (mint Terry szerint a balett), valójában sem egyetemes, sem igazán nemzetközi táncforma nem létezik, és kétséges, hogy egyáltalán létezh-e, hacsak nem elméletben (Terry 187). DeMille gyakorlatilag ugyanezt állítja, amikor azt írja, hogy „a színház mindig azt a kultúrát tükrözi, amelyik létrehozta” (74). Mások azonban kitartanak amellett, hogy a balett különös sajátosságokkal rendelkezik. La Meri határozottan úgy vélekedik, hogy „a balett nem etnikai tánc, mert több, jelentősen eltérő nemzeti kultúra társadalmi szokásainak és művészi megnyilvánulásainak a terméke” („Ethnic” 339). Mindazonáltal a balett a nyugati világ produktuma, és olyan táncforma, amelyet indoeurópai nyelveket beszélő, közös európai hagyományt ápoló fehér emberek fejlesztettek ki. A balett kétségkívül nemzetközi abban a tekintetben, hogy európai országokhoz, valamint az európaiak amerikai leszármazottaihoz „tartozik”. Ám amikor olyan országokban jelenik meg, mint Japán vagy Korea, kölcsönzött és idegen formává válik. Kétségtelen ugyan, hogy a balett története a sokféle hatás miatt meglehetősen összetett, ez azonban nem gyengíti etnikai formaként értelmezett hatásosságát. Martin ezt mondja erről, noha valószínűleg nem sejtette, hogy kijelentését bizonyítékként használjuk majd: „A nyugati világ kimagasló, látványos táncformája természetesen

4 | A fogalmat a jávai Wisnoe Waardhana próbálta kidolgozni; személyes közlés, 1960.

a balett [...] A balett kifejezés helyesen a színpadi tánc egy bizonyos formájára vonatkozik, amely a reneszánsz korban jött létre, és amelynek saját hagyománya, technikája és esztétikai bázisa van” (*Introduction* 173).

A balett etnikai mivoltát további idézetekkel is alá lehetne támasztani, akár például Kirstein 1935-ös *Dance* című könyvének nyitó megállapításaival.

## A BALETT ETNIKAI JELLEMZŐI

Több listát készítettem már a balettek témáiról és más jellemzőiről, valamint a balettelőadásokról, és ezek a listák újra meg újra azt mutatják, mennyire „etnikai” is a balett. Vegyük például mennyire jellegzetesen nyugati hagyomány a dobozszínház, a nagyjából kétórás, három részre tagolt előadás, a sztárrendszer, a tapsrend és maga a tapsolás szokása, valamint a francia terminológia használata. Gondoljunk bele, kulturálisan mennyire sokat elárulnak a színpadon stilizáltan megjelenített nyugati szokások, a lovagkor modorosságai, az udvarlás, az esküvő, a keresztelő, a temetés és a gyász szertartásai. Gondoljunk bele, mennyit elárulnak világképünkről a viszonzatlan szerelem, a varázslás, a hosszú szenvedés általi önfeláldozás, a téves identitás és a tragikus következményekkel járó félreértés ismétlődő témái. Gondoljunk bele, miként jelenik meg vallási hagyományunk az olyan, kereszténység előtti szokások, mint a boszorkányszombat (Walpurgis-éj), a bibliai témák, a karácsonyhoz hasonló keresztény ünnepek és a halál utáni életben való hit révén. Ugyancsak kulturális örökségünket tárják eléink a balettekben gyakran előforduló olyan szerepek, mint az állattá változó emberek, tündérek, boszorkányok, törpék, ördögi varázslók, fekete mágiát művelő fő gonoszok, feketebe öltözött csábítók, gonosz mostohák, uralkodók és parasztok, és különösen a szépséges és tiszta fiatal nők és hűséges társaik.

A mi esztétikai értékeinket tükrözi a magasba emelt, nyújtózó testek hosszú sora, a láb teljes felfedése, a nők kicsiny feje és parányi lábfeje, mindkét nem karcsú alkata, és az áhított légiesség, amit a nő felemelése és hordozása jelenít meg legjobban. Számunkra mindez felettébb tetszetős esztétikai élmény, ám léteznek olyan társadalmak, amelyek tagjai megrökönyödnének a látványtól, hogy egy férfi mindenki szeme láttára megérinti a nő combját! A balett „látványa” annyira jellegzetes, hogy alighanem nyugodtan kijelenthetjük, hogy a balett-táncok grafikai reprodukcióit semmi mással nem lehet összetéveszteni. Érdekes bizonyítéka ennek a *Koshare* című balett, amely egy hopi indián történeten alapul. Még az állóképeken kirajzolódó szilettek is balettnak mutatkoznak, és nem hopi táncnak.

A balett etnikai mivoltát az a flóra és fauna is felfedi, amelyben rendszeresen megjelenik. A lovak és hattyúk nagybecsű állatok. Ezzel szemben annak nincs hagyománya, hogy színházi célból disznókat, cápákat, sasokat, bölényeket vagy krokodilokat ruházzanak fel fontos szerepekkel, noha ezeknek az állatoknak a táncbeli használatát igencsak nagyra értékeli a világ más részein. A balettekben a



gabona, a rózsa és a liliom számít odaillő növénynek, ugyanakkor nem valószínű, hogy taróval, jamgyökérrel, kókuszdióval, makkal vagy tökvirággal találkozánk bennük. A balettszerepekben számos gazdasági tevékenység megjelenítésével találkozunk, ilyen a fonó, az erdész, a katona vagy akár a gyári munkás, a tengerész és a benzinkutas. Ugyanakkor kevés az esélye annak, hogy színre lépne bennük fazekas, kenuépítő, gabonaörlő, lámapásztor, zsiráfavadász vagy irtásos-égetéses földművelő!

A kérdés nem az, hogy a balett tükrözi-e a saját örökségét. Inkább az, vajon miért tűnik fontosnak azt hinnünk, hogy a balett valamiképp elveszítette saját kulturális gyökereit. Miért félünk annyira etnikai formának nevezni?

A válasz, úgy hiszem, abban rejlik, hogy a nyugati tánc tudósok nem objektív jelentésében használták az „etnikai” kifejezést. Inkább eufemizmusként az olyan régimódi meghatározások helyett, mint a „hitetlen”, „pogány”, „vad” vagy az újabb keletű „egzotikus”. A harmincas években, amikor az „etnikai” kifejezés széles körben elterjedt, láthatóan problémát okozott, hogy az indiai és japán „magas” kultúrákból származó táncokra is utaljanak vele. Így az olyan tánc tudósok, mint Sorell (72), Terry (87, 196) és La Meri (177–178) az „etnológiai” kifejezést kezdték el használni. Joseph Bunzel érdekes szócikke a tánc szociológiájáról azonban elutasítja a „művészet” szó használatát ezekre a táncformákra, és kritikájának kontextusában jogos is ez az érvelés (437). Nem tudom, La Meri miért döntött úgy, hogy a *Dance Encyclopedia* 1967-es verziójában közreadott szócikkében elveti ezt a használatot, és az „etnikai” szóval helyettesíti az „etnológiai”. Másban nem változtatott az 1949-es szócikken, és mivel az eredetit úgy írta meg, hogy tárgyalásában implicite utal a fent említett dichotómiára, a későbbi változatban megbillen a logika.<sup>5</sup>

Nem egyértelmű számomra, ki teremtette meg elsőként az „etnikai tánc” és az „etnológiai tánc” közti dichotómiát. Az antropológusok számára egyértelmű, hogy ez a kettősség értelmezhetetlen. Az európai antropológusok valójában gyakran inkább etnológusként utalnak önmagukra, és szemükben az „etnológiai” kifejezés a szakterületük tárgyaira utal (Haselberger 341). Az amerikai kulturális antropológusok körében alig használatos az „etnológiai” kifejezés, de ha mégis előfordul, akkor „az etnológiára utaló vagy azzal kapcsolatos” jelentésben értelmezik azt, az „etnológia” pedig a kultúrák összehasonlító és elemző kutatásával foglalkozik (erről tanúskodnak a *Webster’s New International Dictionary* harmadik kiadásának szócikkei). Mivel a „kultúra” a szó leegyszerűsített antropológiai értelmében valamely adott népcsoport minden tanult viselkedését és szokását magában foglalja, olyan, hogy kultúra nélküli nép, nem létezik. Épp ezért az „etnológiai táncok” kifejezésnek különféle összehasonlítandó és elemzendő tánc kultúrákra kellene utalnia. Az „etnikai táncnak” egy adott népcsoport táncformáját kellene je-

5 | A *Dance Encyclopedia* és különösen La Meri szócikkeinek kritikai szemlélését lásd Renoufnál.

lentenie, amelynek tagjait, mint korábban említettem, közös genetikai, nyelvi és kulturális kötelékek kapcsolják egymáshoz. Szigorú értelemben véve szószaporítás „etnikai táncról” beszélni, hiszen ez a jellemzés minden táncra ráillik. A kifejezés leginkább akkor helytálló, amikor kollektív és összehasonlító módon használjuk (Harper 10–13, 76–77, 78–80)<sup>6</sup>.

Úgy tűnik, az egyik általános emberi jellemző a világ két részre való felosztása „mi”-re és „ők”-re. A görögök ugyanezt tették, amikor az „őket” *barbároknak* nevezték. Hasonlóképp a rómaiak *pogánynak*, a hawaiiak *kanaka'énak*, a hopik pedig *bahanának* nevezték az „őket”. Ezek a kifejezések egytől egyig nem csupán az idegenre utaltak, hanem faragatlant, természetellenest, tudatlant, vagyis nem egészen emberit jelentettek. Az emberség mércéje természetesen a „mi”. A „mi” mindig jó, civilizált, felsőbbrendű, tehát „mi” vagyunk azok, akik méltók arra, hogy teljesen emberinek tekintsenek. Ez a jelenség tudomásom szerint minden nyelv beszélőinek világképét egyformán elénk tárja. A jelenség gyakran igencsak drámai. A mandarin és japán nyelvvel foglalkozó egyik tudós szerint a mandarinban az „ők” ténylegesen idegen ördögöket, míg a japánban az „ők” „kívülállókat” jelöl.<sup>7</sup>

Úgy vélem, hogy annak a társadalmi klímának köszönhetően, amely elveti az „ők”-re használt korábbi szavaink konnotációit, és mivel az „ők” apologétáiról bizonyos szintű pallérozottságot feltételez, az angolul beszélő tudósok arra kényszerültek, hogy másféle jelölőket találjanak azokra a nem nyugati táncokra, amelyeket meg kívántak vitatni. És a szépítő „etnikai” és „etnológiai” kifejezések látszólag megfeleltek a célnak.

Az „etnikai” és „etnológiai” jelzők használata teljesen helyénvaló, amennyiben nem hagyjuk, hogy ezek a kifejezések ugyanazokat a konnotációkat hordozzák magukban, mint azok, amelyek miatt a korábbiakat elvetettük. Igenis beszélnünk kell etnikai táncokról, és nem szabad azt hinnünk, hogy a kifejezés gúnyos lenne, amikor a balettet illetjük vele, hiszen a balett azokat a kulturális hagyományokat tükrözi, amelyekben kifejlődött.

Egyértelművé kell tennem, hogy kizárólag azokban az esetekben bírálom legkiválóbb nyugati tánctudósainkat, amikor túllépik illetőségi körüket. A saját területükön legteljesebb tiszteletemet élvezik, és nem szeretném vitatni viszonylagos érdemeiket sem. Tudósok lévén azonban egyetértetek majd velem – ebben biztos vagyok –, hogy bármi legyen is a tudományos kutatás jutalma, a tespedt önelégültség semmiképpen nem lehet az.

6 | Harper annak alapján különbözteti meg az etnikai és a színházi táncot, hogy a tánc integráns szerepet tölt-e be egy társadalomban, vagy kifejezetten a közönség részére tervezett előadás. Ez a műfajon és nem a társadalmon alapuló különbségtétel jól szolgálhat a klasszifikációhoz, ám megbukik, amint alaposabban megvizsgáljuk e fogalmakat. Egy etnikai társadalomnak ugyanis lehetnek etnikai táncai, egy színházi társadalomnak azonban nem lehetnek színházi táncai. Úgy tűnik tehát, hogy az etnikai átfogóbb kategória, amelyen belül a „hagyományos” és a „színházi” megfelelő alkategória lehet.

7 | Charles J. Alber személyes közlése, 1970.

## FORRÁSOK

- Bunzel, Joseph. „Sociology of the Dance.” *The Dance Encyclopedia*, Simon and Schuster, 1967.
- DeMille, Agnes. *The Book of Dance*. Golden Press, 1963.
- Frazer, James. *The Golden Bough*. Macmillan, 1947. (Magyarul: *Az aranyág*. Fordította Bodrogi Tibor és Bónis György, Századvég Kiadó, 1994.)
- Harper, Peggy. „Dance in a Changing Society.” *African Arts / Arts d’Afrique*. 1. évf., 1. szám, 1967.
- Haselberger, Herta. „Method of Studying Ethnological Art.” *Current Anthropology*, 2. évf., 4. szám, 1961.
- Haskell, Arnold. *The Wonderful World of Dance*. Garden City Books, 1960.
- Holt, Claire. „Two Dance Worlds.” *Anthology of Impulse*, szerkesztette Marian Van Tuyl, Golden Press, 1963, pp. 116–131.
- Humphrey, Doris. „Dance.” *Webster’s New International Dictionary*, második kiadás, Merriam, 1950.
- Kealiinohomoku, Wheeler Joann. *A Comparative Story of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among African and United States Negroes*. 1965. Northwestern University, MA szakdolgozat.
- Kealiinohomoku, Wheeler Joann és Frank J. Gillis. „Special Bibliography: Gertrude Prokosch Kurath.” *Ethnomusicology*, 14. évf., 1. szám, 1970, pp. 114–128.
- Kinney, Troy és Margaret West. *The Dance: It’s Place in Art and Life*. Frederic A. Stokes, 1924.
- Kirstein, Lincoln. *The Book of Dance*. Garden City Publishing, 1942.
- . *Dance*. Putnam’s Sons, 1935.
- La Meri. „Ethnic Dance.” *The Dance Encyclopedia*, A. S. Barnes, 1949 és Simon & Schuster, 1967.
- Martin, John. *Introduction to the Dance*. Norton, 1939.
- . *The Dance*. Tudor Publishing, 1963.
- Prokosch Kurath, Gertrude. „Dance.” *Webster’s New International Dictionary*, harmadik kiadás, Merriam, 1966.
- Redfield, Robert. *The Little Community, and Peasant Society and Culture*. University of Chicago Press, 1969.
- Renouf, Renée. „Review of *The Dance Encyclopedia*.” *Ethnomusicology*, 13. évf., 2. szám. 1969, pp. 383–384.
- Sachs, Kurt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Dietrich Reimer / Ernst Vohsen, 1933.
- . *World History of the Dance*. Fordította Bessie Schönberg, Bonanza Books, 1937.
- Sorell, Walter. *The Dance through the Ages*. Grosset and Dunlap, 1967.
- Terry, Walter. *The Dance in America*. Harper, 1956.
- . „History of Dance.” *The Dance Encyclopedia*, A. S. Barnes, 1949 és Simon and Schuster, 1967.

BONDEA VIVIEN

# Egy lokális tánckultúra funkcióinak antropológiai értelmezése

## BEVEZETÉS

A magyar néptánckutatás alapvetően három vizsgálati metódust különít el egymástól: a tánc tartalmi és funkcionális, zenei, valamint formai elemzését (Martin, *A magyar körtánc* 22–23; „A néptáncok” 190). A korábbi kutatógenerációk első-sorban ez utóbbira, tehát a táncok formai elemzésére helyezték a hangsúlyt az összehasonlító, klasszifikáló és tipologizáló munkák keretein belül (Felföldi, „Folk Dance Research” 60–61). A tánckultúra funkciójának és tartalmi vonásainak kutatása – néhány kivételtől eltekintve – háttérbe szorult, így a táncok társadalmi szerepének, szokáskörnyezetének, célzatának, jelentésének és a hozzá fűződő népi tudatnak az értelmezése (Martin, *A magyar körtánc* 22; „A néptáncok” 190) sosem tudta valóban komplex módon kiegészíteni a strukturális elemzéseket. Jelen tanulmány<sup>1</sup> célja egy olyan, általános, funkcionista szemléletű elméleti megközelítés felvázolása, amely kiindulási pontot jelenthet további monografikus jellegű táncantropológiai alap kutatások számára.<sup>2</sup> A bemutatni kívánt teoretikus keret nem tekinthető kizárólagosnak, csupán egyetlen lehetséges megközelítési módot jelent a sok közül.<sup>3</sup> A korábbról már jól ismert szociál-, tánc- és gazdaságantropológiai elméletek összefüggéseinek felismeréséhez az a 2015-ben megkezdett kutatás vezetett el, amely egyetlen település, az Északkelet-Romániában elhelyezkedő, magyar etnikumú és római katolikus vallású Magyarfalú (Arini)<sup>4</sup> tánckultúrájának átalakulását, társadalmi beágyazottságát és funkcióit vizsgálja

1 | A tanulmány az SNN 139575 számú projekt keretében a Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból biztosított támogatással, az SNN\_21 kutatási pályázati program finanszírozásában készült.  
2 | Jelen publikáció egy korábbi munkám (Szónyi, „A funkcionista szemléletű tánc kutatás elméleti és módszertani alapjai”) jelentősen kibővített és átdolgozott változata. A hivatkozást csak olyan esetekben tartom indokoltnak, ahol többletinformációval szolgálhat az alaptanulmány.

3 | A zene és a tánc testi, lelki, szellemi funkcióinak vizsgálatával a humán etológia, a pszichológia, a vallástudomány és más diszciplínák is foglalkoznak (lásd Jørgensen; Merker et al.; Schäfer et al.; Hayward; Csányi).

4 | Az etnikai, vallási és társadalmi szempontból egységesnek tekinthető Bacău megyei település lakossága 2011-ben 1295 főt számlált (Iancu 61).

az 1940-es évektől napjainkig terjedő időkeretben.<sup>5</sup> A kutatás három szemléletmódra, a relativista (Boas, Franz, „Az etnológia” 153; „Az összehasonlító módszer” 144, 146–147), a holisztikus („Holizmus” 174–175; Eriksen, „A társadalmi és a kulturális integráció” 6) és a funkcionista megközelítésre támaszkodik (Gunda, „A funkcionalizmus” 189, 191; Malinowski, *A Scientific Theory* 149). Az értelmezés mellett ez meghatározza a kutatás módszertanát is, melynek megfelelően elsősorban az antropológiai terepkutatás technikáit – a résztvevő megfigyelést,<sup>6</sup> az interjúkészítést, fotózást és filmezést – használok adatgyűjtésre.<sup>7</sup>

## HIPOTÉZIS

A tanulmány hipotézise szerint a tánc funkcióval, valamilyen szereppel rendelkezik az egyén életében és a közösség társadalmi struktúrájában (Evans-Pritchard 456; Felföldi, „A funkció” 100). Feltételezhetjük, hogy a helyi kultúrák az ember univerzális, alapvető szükségleteinek kielégítése céljából közösségileg létrehozott, specifikus intézményrendszereket rejtenek magukban. A tánc kultúrának ebben a funkcionálisan működő komplex rendszerben külön szerepkörrel kell rendelkeznie, így adja hozzá a maga „részét” az „egészhez” (Malinowski, *A Scientific Theory* 159; Radcliffe-Brown, „On the Concept” 180), illetve elégíti ki – másodlagos – gazdasági, társadalmi vagy kulturális igényeket (Malinowski, *A Scientific Theory* 172; „The Group” 942). A kultúra többi eleméhez hasonlóan a tánc funkciói is társadalmilag beágyazottak, különböző makro- és mikrotörténeti folyamatok hatására pedig kisebb-nagyobb mértékben változ(hat)nak (Gunda, „A funkcionalizmus” 189; Peterson Royce 84).

A tanulmány arra keresi a választ, hogy milyen igényeket elégíthet ki a tánc kultúra egy közösségben; milyen intézményeket hozhat létre a közösség kollektív szükségleteinek kielégítése érdekében; valamint hogyan járul hozzá a helyi tánc kultúra működ(tet)ése a társadalmi struktúra kontinuitásához. Mindezek alapján tehát a tánc kultúra társadalmi aspektusai kerülnek előtérbe a funkcionista vizsgálat során.<sup>8</sup> A kutatott közösség tagjainak részéről a tánc háttérében megbújó szándék, motiváció, ok a legtöbb esetben reflektálatlan marad, így a kutató meg-

5 | A jelenleg is folyó kutatás eddigi eredményeit 2021-ben megvédett doktori értekezésemben összegeztem (Szönyi, *Falusi táncok – Egy moldvai magyar közösség tánc kultúrájának antropológiai vizsgálata*).

6 | A kutatás kezdete óta minden évszakban egy-két hetes, 2016 nyarán három hónapos, 2019 nyarán pedig két hónapos gyűjtést folytattam Magyarfaluban. Eleget téve egy-egy meghívásnak, olykor csak néhány napot töltöttem a közösségben, s egy konkrét táncalkalmon vettem részt.

7 | A vizsgálat komplex kérdésfeltevésői és tág időintervalluma miatt a megfigyelt és megkérdezett adatközlők köre szélesnek mondható: Magyarfalu 18–98 év közötti férfi és női lakói, akiket a faluban kialakított személyes kapcsolatokon keresztül kerestem fel.

8 | A tánc kultúra társadalmi szerepköre nehezen értelmezhető annak gazdasági és kulturális összefüggései nélkül, azonban a tanulmány terjedelmi határai nem teszik lehetővé minden aspektus azonos mértékű részletezését.

figyelő- és elemzőképessége, valamint egyéni, étikus értelmezése nagyban meghatározza a tánc alapvető funkcióinak elkülönítését.

Ezen a ponton érdemes kitérni a tanulmány címének magyarázatára is. Ha elfogadjuk Franz Boas elméleti megállapításait a kulturális relativizmusra és a történeti partikularizmusra vonatkozóan, akkor Magyarfalu esetpéldájánál maradva feltételezhetjük, hogy a faluközösségnek is megvan a saját története, tánc kultúrája pedig egyedi, csak saját kontextusában értelmezhető. Mindezek miatt az írás a *lokális tánc kultúra* fogalmának alkalmazására tesz kísérletet.<sup>9</sup> Helyi tánc kultúra alatt a folytonosan változó táncélet és tánc készlet komplex egészének lokálisan és közösségileg érvényesített, a megfigyelés idején használatban lévő praxisát értem.<sup>10</sup> A tánc kultúra részeihez kapcsolódó egyéni *tudás* elsajátítható a közösség földrajzi határain kívül is, azonban lokális gyakorlattá válásának feltétele a faluközösség nyilvános színterén való megjelenése, egyúttal kollektív validálása.<sup>11</sup>

## ELMÉLETI HÁTTÉR

A tanulmány alapját jelentő kutatás a magyar táncfolklorisztika lassú paradigma-váltásának folyamatába illeszthető be. A hazai tánc kutatás területén az 1990-es évek közepétől induló (lásd Kürti, „Antropológiai gondolatok”), majd a 2010-es években meggyökerező „antropológiai fordulat” nemcsak elméleti és módszertani változást, hanem a kutatói fókusz elmozdulását, a korábban kevésbé érintett témák vizsgálatát hozta magával (lásd Kavecsánszki, *Tánc és közösség*; Kürti, „Gesztus”; Pál-Kovács, *Társadalmi nemi szerepek*). A tánc tudomány két fő ágának, az észak-amerikai gyökerű táncantropológiának és a kelet-közép-európai etnokoreológiának (vagy más néven táncfolklorisztikának) elsődleges érdeklődési köre Edward T. Hall jéghegy-modelljének segítségével szemléltethető a legegyszerűbben. Ha a kultúrát egy jéghegyhez hasonlítjuk, annak a felszín felett csak egy kis része látható, jelentősebb része azonban víz alatt van, így láthatatlan. A kultúrának a látható vagy – másként közelítve – tudatos részéhez tartozó jelenségeket érzékszerveinkkel tapasztaljuk, tehát látjuk, halljuk, szagoljuk, tapintjuk; objektív tudás kapcsolható hozzájuk; közvetlen módon tanulhatóak el és könnyen megváltozhatnak. Ehhez képest a kultúra láthatatlan vagy – másként közelítve – tudatalatti részeit nem érzékszerveinkkel tapasztaljuk, inkább érezzük, hisszük, gondoljuk, értékeljük; szubjektív tudás kapcsolható hozzájuk; közvetett

9 | Magyarfaluban végzett kutatásai alapján Iancu Laura a *helyi vallás* terminológiai kérdéseit boncolgatja doktori disszertációjában (15–18).

10 | Egyetértek Appadurai azon elképzelésével, miszerint a lokalitást a kontextusfüggő és kontextusteremtő társadalmi gyakorlatok hozzák létre (3–5).

11 | A lokális tánc kultúra fogalmának használatakor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy egy kisebb területen élő közösség és annak kultúrája nem izoláltan létezik, egy tágabb kulturális régió részei és mára bekapcsolódtak a globális világ rendszereibe.

módon tanulhatóak el és nehezen vagy lassabban változnak meg (Andó 59–60; Hall 14; Sackmann 297–298). A valóságban ez a két rész nem választható szét ennyire élesen, hiszen a látható, azaz reflektált, és a láthatatlan, azaz reflektálatlan jelenségek szorosan összefüggenek egymással. Mégis, ha az etnokoreológia és a táncantropológia főbb kutatási témaválasztását szeretnénk meghatározni, akkor azt mondhatjuk, hogy előbbi a táncok látható, felszín feletti; míg utóbbi azok láthatatlan, rejtett aspektusait vizsgálja (Peterson Royce 64).

A táncantropológiai kutatások nem mozgásrendszerként, hanem egy közösségre szabályozott cselekvésmódként tekintenek a táncolásra (Kaeppler 16). Az általam végzett kutatás – a táncok összehasonlító és formai elemzéséhez képest – nagyobb hangsúlyt fektet a táncalkalmakat kísérő szokáskörnyezetre, a táncoló közösségre, valamint a táncművészet fenntartó szociális kapcsolatrendszer vizsgálatára (Felföldi, „A funkció” 100; Kavecsánszki, „Tánc és politika” 75–76). A tanulmány három megközelítésmódra és teoretikai-fogalmi rendszerre támaszkodik. A táncművészet adaptációs rendszerként tekint, melynek elemzéséhez a szociálantropológia funkcionális irányzatának brit iskoláját hívja segítségül. A táncolást szociokulturális gyakorlatként értelmezi, a táncot pedig kulturális tőkeként fogja fel, így nemcsak a tánc-, hanem a gazdaságantropológia terminusait is felhasználja az interpretáció során.

## Szociálantropológiai megközelítés: a brit funkcionálisizmus

A táncművészet adaptációs rendszerként való értelmezése előtt szükségeszerű a brit szociálantropológiai iskola biopszichológiai és strukturális funkcionális irányzatának, ezek fontosabb elméleti megállapításainak bemutatása. Az 1920-30-as években formálódó két irányzat eleinte nem fért meg egymás mellett, leginkább első nagy képviselőik, Bronisław Malinowski és Alfred Reginald Radcliffe-Brown szakmai (és talán személyes) ellentéte miatt (Kisdi 117). Ennek ellenére úgy gondolom, hogy a funkcionálisizmus cselekvésközpontú és strukturális megközelítése éppen kiegészíti egymást, amennyiben a társadalom különböző szintjeinek holisztikus értelmezésére törekszünk.

A biopszichológiai funkcionálisizmus elméleti és módszertani elveinek kidolgozása Bronisław Malinowski nevéhez köthető. Véleménye szerint minden egyes kulturális jelenség valamilyen testi szükséglet kielégítésére vezethető vissza, tehát a funkció egy szükséglet kielégítését jelenti (*A Scientific Theory* 159). Hét alapvető szükségletet (*basic need*) állapított meg: táplálkozás/anyagcsere (*nutrition*), szaporodás (*reproduction*), testi kényelem (*bodily comforts*), biztonság (*safety*), relaxáció (*relaxation*), mozgás (*movement*)<sup>12</sup> és növekedés (*growth*), melyek kielé-

12 | Véleményem szerint a *movement* alapszükséglet magyar fordítása kissé megtévesztő – főleg a táncművészet számára –, mivel itt nemcsak az emberi test *mozgásának* biológiai mechanizmusaira, az izom- és idegrendszer szükségesszerű használatára utal Malinowski. A fogalom magába foglalja az

gítése, azaz a rájuk adott kollektív kulturális válaszok (*cultural response*) társadalmi közegben zajlanak, létrehozva ezzel bizonyos intézményeket (*institution*). Malinowski a kultúrát organikus egésznek tartotta, melynek megértéséhez a mentális folyamatok, a testi szükségletek, a környezeti hatás és az arra adott válaszreakciók együttes vizsgálatát ajánlotta (*A Scientific Theory* 171; „The Group” 939–943; Bohannan és Glazer 379).

Elgondolásának egyik legfőbb ismérve, hogy az egyénből indul ki, annak biológiai és pszichológiai igényeit helyezi előtérbe.<sup>13</sup> Szükségesnek tartotta a csoportnak, az egyén és a csoport viszonyának, illetve mindezek környezeti valóságának a tanulmányozását is, mégis hangsúlyozta, hogy a kultúra változása végső soron az egyéntől származó impulzusok, ötletek és inspirációk eredménye (Malinowski, „The Group” 954, 961, 964). Az emberi kultúrára olyan – javakat, eszméket, irányelveket, szokásokat, hiedelmeket és értékeket magába foglaló – eszköztárként tekintett, amelynek minden eleme egy már említett szükségletet elégít ki általában közvetett módon (Malinowski, *A Scientific Theory* 150; „The Group” 946–948; Bohannan és Glazer 379). Ennek során az alapvető emberi szükségletek származékos szükségletekké (*derived need*) alakulnak, melyek újabb kollektív válaszokat várnak el az emberektől (Malinowski, *A Scientific Theory* 172). Az alapvető, instrumentális és integratív szükségletek valójában egymásból következnek („The Group” 941), kielégítésük pedig csak közösségi szinten, valamilyen csoportban valósulhat meg. Malinowski a szükségletek kielégítése érdekében egyesült emberek csoportját intézménynek nevezte (*A Scientific Theory* 158; Bohannan és Glazer 380), mely két ember dinamikus viszonyától a családon, faluközösségen vagy egy törzsen át, nagyobb csoportosulásokat is jelenthet („The Group” 952–953).<sup>14</sup> Ezek az intézmények bizonyos irányelveket, viselkedési szabályokat követnek, együttes erővel pedig az emberi szükségletek kielégítésén munkálkodnak („The Group” 962).

Érdemes megemlíteni, hogy a magyar földrajztudomány területén Malinowski elméletének alap gondolatai már korábban megjelentek. Cholnoky Jenő 1922-ben publikálta *Az emberföldrajz alapjai* című munkáját, melyben az emberi élet működését négy alapszükséglet – élelem, védelem, kényelem, fajfenntartás – kielégítésére vezette vissza, s természettudósként felhívta a figyelmet arra is, hogy a kielégítés mikéntjét az emberek életmódja, gazdasági, társadalmi és kulturális

---

ember szociális hálójának *mozgatását* (működtetését) is, mely verbális vagy nonverbális kommunikációs tevékenységek által valósítható meg. Példaként a társas érintkezések során információk áramlásáról (mozgásáról) beszélhetünk, mely alkalmassá teszi az embert a társadalmi élet folytatására. 13 | Innen az általa képviselt funkcionálizmus „biopszichológiai” irányultsága. Egy-egy biológiai szükségletet pszichológiai szempontból vágyként, ösztönként vagy érzelemként értelmezett (Malinowski, „The Group” 943).

14 | A szociológia területén az intézmény fogalmát többféle módon értelmezik. Egy konkrét csoporton vagy szervezeten túl többek között jelentheti a szabályok rendszerét vagy a társadalom egy szféráját, alrendszerét is (Farkas, *A kultúra, a szabályok és az intézmények* 83). Radcliffe-Brown az emberi magatartás egy csoport vagy közösség által elfogadott normarendszereként tekintett az intézményre („Introduction” 10).



rendszere jelentősen meghatározza (Gunda, „A funkcionalizmus” 661). Cholnoky írását Malinowski nagy valószínűséggel nem ismerte, azonban nála is megjelent a fent említett négy alapszükséglet további hárommal – relaxáció, mozgás, növekedés – kiegészítve.<sup>15</sup> Véleményem szerint ezek hozzáadásával – vagy épp kiemelésével – Malinowski azt bizonyította, hogy az emberek alapszükségei nemcsak biológiai gyökerűek, hiszen társadalmi (mozgás → kommunikáció), kulturális (relaxáció → játék) és szellemi (növekedés → tanulás) erőforrásokra is szükségük van az életben maradáshoz.<sup>16</sup>

A brit funkcionalizmus másik irányzatát az Alfred Reginald Radcliffe-Brown által kidolgozott strukturális funkcionalizmus képviseli,<sup>17</sup> melynek alaptétele, hogy a kultúra egyes elemei a társadalom öfenntartását szolgálják, így nem biológiai szükségleteket, hanem szükséges létfeltételeket kell vizsgálnunk (A. Gergely, „Funkcionalizmus” 162; Boglár és A. Gergely, „Funkcióelmélet” 161). Émile Durkheim teoretikai hagyományai alapján, azokat jelentősen átdolgozva Radcliffe-Brown három fogalmat vezetett be elméletével (Introduction 14). Az első a társadalmi struktúra (*social structure*), mely társadalmi viszonyokból álló hálózatot jelent, és melyet személyek meghatározott elrendeződése jellemez. A második a folyamat vagy társadalmi folytonosság (*social process*), mely azt hivatott bizonyítani, hogy egy struktúra alkotóelemeinek változása ellenére is fennmarad. A harmadik pedig a társadalmi funkció (*social function*) fogalma, mely egy bizonyos cselekvés- vagy gondolkodásmódnak a társadalmi kontinuitás fenntartásában betöltött szerepét jelenti (Introduction 4, 10, 12; „On the Concept” 179–180; „On Social Structure” 191; lásd még Eriksen, *Kis helyek* 30).

Radcliffe-Brown a társadalomra élő organizmusként tekintett, mely természetből adódóan változik, normál állapota mégis egyfajta egyensúlyi helyzet, melyet az egyén és a közösség szabályozott kapcsolata biztosít (Introduction 4; „On the Concept” 183; „On Social Structure” 188; Eriksen, *Kis helyek* 29). Úgy vélte, hogy „az organizmus él, és ez a tény egy folyamatot jelöl” (*Struktúra* 20). Ennek felismerése nyomán bevezette a társadalmi evolúció és a haladás fogalmait, melyek nem azonosak, ám összefüggenek egymással. Előbbi lényegét a társadalmi struktúra típusának átalakulásában látta,<sup>18</sup> haladásként pedig azt a folyamatot értelmezte, amelynek során az ember a természetet egyre inkább az ellenőrzése alá

15 | Cholnokynál ezek a szükségletek mind a *kényelem* kategóriájához tartoztak (Gunda, „A funkcionalizmus” 659).

16 | A zárójelben feltüntetett fogalompárok egy szükségletet és az arra adott kulturális választ jelentik.

17 | Az elmélet bemutatása Radcliffe-Brown 1952-ben publikált *Structure and Function in Primitive Society* című válogatáskötetére épül, melynek egyes tanulmányai 1924 és 1949 között jelentek meg először. A kötet 2004-ben *Struktúra és funkció a primitív társadalomban* címmel magyarul is kiadásra került Biczó Gábor szerkesztésében.

18 | Az evolúció fogalmának használata ellenére elutasította az antropológia evolucionista irányzatának a kultúra történeti fejlődésébe vetett hitét (Radcliffe-Brown, „Introduction” 8). emberi magatartás egy csoport vagy közösség által elfogadott normarendszereként tekintett az intézményre („Introduction” 10).

tudja vonni. A kultúrára szociális életformaként tekintett, emellett olyan adaptációs rendszerként képzelte el, amely lehetővé teszi az ember számára a külső (környezeti) és belső (társadalmi) viszonyokhoz való alkalmazkodást. Egy kulturális jelenség – vagyis adaptációs gyakorlat – funkciója a társadalmi folytonosság fenntartásában betöltött szerepe, mely végső soron a társadalmi struktúra „életben tartásához” járul hozzá (Introduction 4, 8–9, 12; „On Social Structure” 200, 203).

Mindezekből jól látható, hogy Malinowski elméletével ellentétben a strukturális funkcionalizmus nem az egyénre, hanem a társadalmi struktúrára és az azt alkotó személyek közötti viszonyra helyezte a hangsúlyt (Eriksen, *Kis helyek* 29). Az egyes személyek társadalmi szerepe és pozíciója mellett a kulturális tevékenységek rájuk gyakorolt hatását tartotta elemzésre érdemesnek. A személyek közötti szoros viszony, s általa egy közösség kialakulását a társadalmi szolidaritásra vezette vissza. Ez alatt egy közös érdek vagy értékkel bíró cél eléréséhez szükséges együttműködés megvalósulását értette. Fontosnak tartotta azt is, hogy a társadalmi struktúrát működése közben, valós tevékenységeken és élő viszonyokon keresztül tanulmányozzuk, a gyűjtött adatok értelmezésekor pedig ne az egyedire vagy különlegesre, inkább az általános és ismétlődő jelenségekre koncentráljunk (Radcliffe-Brown, „On the Concept” 184; „On Social Structure” 192, 194, 199).

Az evolucionizmusnak és diffuzionizmusnak hátat fordító, a két világháború között formálódó funkcionalista elméleteknek számos követője akadt,<sup>19</sup> ettől függetlenül többen kritikával illették őket. Ruth Benedict azon a véleményen volt, hogy „[...] az ember kultúráját nem összefüggő elemekből építi fel kombinálva és újrakombinálva őket, és amíg fel nem adjuk azt a babonát, hogy az eredmény egy funkcionálisan összefüggő organizmus, addig képtelenek leszünk saját kulturális életünket tárgyilagosan látni, [...]” (84–85).<sup>20</sup> Radcliffe-Brown természettudományból kölcsönzött hasonlatait sokan bírálták, visszautasították a társadalom eleven organizmusként való értelmezését, ennél fogva azt is elvetették, hogy a társadalom szükségletekkel vagy bármiféle céllal rendelkezne (Eriksen, *Kis helyek* 114).

Malinowski esetében kritikával illették meggyőződéses relativista felfogását, miszerint minden kultúra csak saját fogalmain keresztül értelmezhető. Ebből arra következtettek, a kutató nem akarja elismerni, hogy mivel az emberi alapszükségletek univerzálisak, a rájuk adott kulturális válaszok kultúránként összehasonlításra alkalmasak lehetnek (Goldschmidt 8).<sup>21</sup> Elméletének teleológiai és

19 | Az elméletalkotók híres tanítványai között említhető Raymond Firth és Edward E. Evans-Pritchard (Eriksen, *Kis helyek* 30).

20 | Ruth Benedictet idézi Radcliffe-Brown („On the Concept” 186; *Struktúra* 162). Kovács Nóra fordítása.

21 | A komparatív funkcionalizmus elméleti megalapozója, Walter Goldschmidt nem vette figyelembe, hogy sem a kulturális relativizmus, sem pedig Malinowski nem utasította el a kultúrák összehasonlító vizsgálatát, csupán a kulturális elemek kontextusfüggő szerepét hangsúlyozta, melynek értelmezéséhez a mélyfúrászerű lokális kutatások módszertanát ajánlotta. Magyarán hitt a kultúrák összehasonlíthatóságában, azonban tagadta azok rangsorolhatóságát (Eriksen, *Kis helyek* 19–20; vö. Malinowski, *A Scientific Theory* 148–149).

tautológiai jellegű logikai buktatóira is felhívták a figyelmet, például a szükségletek–válaszok–intézmények körkörös működésében azt bírálták, hogy az érvek már magukban foglalják a következtetéseket (Eriksen, *Kis helyek* 114). Többen úgy vélték, ez a hiba kiküszöbölhető lenne a történeti szemlélet bevezetésével, azonban mindkét elméletalkotó elzárkózott ennek alkalmazásától (Porth et al.). Véleményem szerint ez a kritika nem állja meg teljesen a helyét, mivel Malinowski és Radcliffe-Brown is több helyen hangsúlyozta, hogy a történeti és a funkcionalista szemlélet nem zárja ki egymást, csupán kutatói döntés kérdésre, melyikre helyezünk nagyobb hangsúlyt (Radcliffe-Brown, „On the Concept” 186).<sup>22</sup>

A brit funkcionalizmust erőteljes kritika érte a későbbi szovjet befolyás alatt lévő közép-kelet-európai országok néprajzkutatóinak részéről is, aminek igazolását az angolszász antropológia *gyarmatosító* attitűdjében igyekeztek – többnyire politikai nyomás hatására – megtalálni.<sup>23</sup> Miután Malinowski korai munkáiban a rasszok bemutatását erősen előítéletesnek tartotta a szovjet néprajz, szülőföldjén egyenesen antihősként könyvelték el a lengyel származású kutatót (Posern-Zieliński et al. 296–297). Mindezek a vádak azonban nem Malinowski fehér felsőbbrendűségbe vetett hitét igazolják, inkább a 20. század közepére a „nyugati és keleti blokk” között kiélesedő ideológiai szembenállásnak a tudományos életre tett negatív hatásáról árulkodnak (Szőnyi, „A funkcionalista szemléletű tánc kutatás” 41).

Malinowski és Radcliffe-Brown halálát követően egyre kevesebben vállalkoztak a funkcionalista elméletek terepmunkával történő igazolására vagy újragondolására. Az egykori tanítványok elhatárolódtak a funkcionalista teóriák alkalmazásától, az antropológia fókuszpontja pedig „a funkciótól a jelentés felé” fordult (Eriksen, *Kis helyek* 34–35). Az 1960–70-es években gyökeret verő szimbolikus és kognitív antropológia a kulturális sokféleséget már nem materiális és biológiai szükségletekre, hanem az emberi gondolkodás és szimbólumhasználat képességére vezette vissza (Eriksen, *Kis helyek* 37, 124).<sup>24</sup>

### *A tánc kultúra mint adaptációs rendszer*

A következőkben a brit funkcionalizmus felhasználásának lehetőségeit szeretném válaszolni a tánc kutatás területén. A Malinowski által képviselt funkcionalista megközelítésmód a cselekvő emberből és biológiai adottságaiból indul ki (A. Gergely,

22 | Meg kell említeni azt is, hogy az általuk vizsgált természeti népek körében a történeti kutatást erősen hátráltatta az írásbeliség hiánya, ezért elhatárolódtak olyan pszeudotörténeti spekulációktól, melyek egyes népek vagy kultúrák eredetét próbálták kideríteni (Radcliffe-Brown, „Introduction” 3).

23 | Többek között Ortutay Gyula 1949-ben, vallás- és közoktatásügyi miniszterként, valamint a Magyar Néprajzi Társaság elnökeként hevesen elítélte a brit iskola képviselőinek munkásságát. A funkcionalista etnológiát „teljességgel elhibázott tudományelméleti, elvi, s egyben alantas politikai gyarmati célokat szolgáló” elméletként jellemezte („A magyar néprajztudomány elvi kérdései” 17). Ennek ellenére az ő lektorálása mellett 1972-ben már megjelenhetett a *Baloma* című kötet, mely Bronisław Malinowski válogatott írásait tartalmazta magyar nyelven.

24 | Radcliffe-Brown strukturális funkcionalizmusa még további kritikai újragondolásokat ment keresztül, elsősorban a szociológia területén Talcott Parsons (lásd *The Social System*) és Robert K. Merton (lásd *Social Theory and Social Structure*) munkássága révén.

„Funkcionalizmus” 162). Az általam képviselt funkcionalista tánckutatásban ennek az elméletnek az alkalmazhatóságát leginkább egy kisközösség mikroszintű vizsgálatában látom. Mikroszint alatt azon egyének kapcsolathálózatát értem, akik ugyanannak a lokális közösségnek a tagjai, így közvetlenül vagy közvetve ismerik egymást. Tehát a tánckultúra biopszichológiai funkcionalista és mikroszintű vizsgálata a táncoló egyénből indul ki, s arra próbál választ találni, hogy a tánc mint egy (vagy több) szükségletre adott kollektív kulturális válasz milyen társadalmi intézményeket hoz létre az adott közösségben.

Magyarfalu esetében azt tapasztalhatjuk, hogy a kutatásban figyelemmel kísért periódus alatt közösségileg szerveződő és ellenőrzött táncélet létezett, melyet a falu érték- és normarendszere szabályozott. Úgy vélem, hogy a tánc egyéni és közösségi szerepének megértéséhez a kutatás során ennek a mikroperspektívának kell hangsúlyosabbnak lennie. Önmagában mindez azonban téves felismerésekhez vezethet minket a közösség életét befolyásoló makroszintű folyamatok, valamint a két rendszert összekötő mezoszintű intézményhálózat (polgármesteri hivatal, helyi templom és iskola) vizsgálata nélkül.

Radcliffe-Brown funkcionalista irányzata nem az egyénből, hanem a rendszerből indul ki, s a rendszer szabályszerűségeit a struktúra–folyamat–funkció összefüggéseiben értelmezi (A. Gergely, „Funkcionalizmus” 162). Mindezek miatt úgy gondolom, hogy a tánckultúra átalakulásában szerepet játszó makroszintű folyamatok: ökológiai, politikai, gazdasági és társadalmi változások kultúraformáló szerepének megértéséhez tud hozzájárulni. Ezen fogalmi keretre támaszkodva a tánckultúrát adaptációs rendszerként szemlélhetjük, következésképpen arra kell választ találnunk, hogy a vizsgált táncélet és tánckészlet átalakulása során a közösség bizonyos külső (azaz makroszintű) hatásmechanizmusokra milyen belső (azaz mikroszintű) adaptációs választ ad a helyi tánckultúra folytonosságának megőrzése érdekében (Radcliffe-Brown, Introduction 8–9). Úgy gondolom, a tánckultúrákban megfigyelhető átalakulás a folyamatos alkalmazkodás eredménye, ennek vizsgálata pedig rávilágíthat az adott közösség adaptációs készségére és a kultúráváltozás lokális törvényszerűségeire.<sup>25</sup>

A biopszichológiai és strukturális funkcionalizmus elméleti keretének együttes alkalmazása abban az esetben valósulhat meg egy táncantropológiai kutatás során, ha a tánckultúra látható és láthatatlan dimenzióit nem szakítjuk ki kontextusukból, tehát a kultúra komplexitását szem előtt tartva holisztikus módon közelítjük meg őket. A cselekvésközpontú funkcionalista irányzat a tánc és a táncoló közösség mikroszintű vizsgálata során, míg a strukturális funkcionalizmus a lokális tánckultúra tágabb, makroszintű összefüggéseiben alkalmazható. Az adatközlők elbeszéléseit forrásként értékelő történeti jellegű vizsgálat és a személyes megfigyelésekre támaszkodó jelenkutatás összekapcsolását a mikro- és makroszint

25 | Az elgondolás mentén végzett táncantropológiai kutatás részeredményeit lásd Szőnyi „Adaptációs gyakorlatok a moldvai Magyarfalu tánckultúrájában” című tanulmányában.

viszonyának megértése által tartom megvalósíthatónak (Fenske 195). Annak ellenére, hogy Radcliffe-Brown és Malinowski gondolatait idejétmúltként tartják a szociokulturális antropológia területén, úgy vélem, hogy a brit funkcionalizmus egy olyan tág elméleti perspektívát kínál fel a kutatóknak, melynek az adott kutatási tárgyhoz illeszkedő kritikai pontosítását követően a kultúrának újabb, rejtett aspektusai válhatnak értelmezhetővé számunkra.

## Táncantropológiai megközelítés: a táncolás társadalmi meghatározottsága

Az előzőekben részletezett szociálintropológiai megközelítés a táncokultúra értelmezésének általános elméleti keretrendszerét adja. Malinowski és Radcliffe-Brown kutatásai nem a tánc vizsgálatára fókuszáltak, azonban egyéb közösségi tevékenységek (munkamegosztás, vallásgyakorlás, ünneplés, játék) elemzésekor a táncot fontos szokáselemként definiálták, és társadalmi szerepének jelentőségét hangsúlyozták (Malinowski, „The Group” 959–960; Radcliffe-Brown, „Religion and Society” 177; *The Andaman Islanders* 246–247). Malinowski fogalmi rendszerébe a táncolás egyfajta instrumentális tevékenységként illeszthető be, mely különféle intézményeket hoz létre a közösségen belül („The Group” 963–964), Radcliffe-Brown pedig egy kollektíven szabályozott társadalmi gyakorlatnak és az érzelmek szimbolikus kifejezőeszközének tartotta a táncot (*The Andaman Islanders* 249, 251; vö. „Religion” 155). Tanítványaik közül E. E. Evans-Pritchard egy esettanulmány erejéig foglalkozott a tánc társadalmi funkciójának meghatározásával (456). A táncolást olyan cselekvésként írta le, melynek alaptulajdonsága kollektív jellegében ragadható meg (446). Elvetette azt a feltételezést, miszerint a tánc egyszerűen szórakozási, örömszerzési mód lenne, helyette egy, a közösség szertartásaihoz kapcsolódó fontos társadalmi vállalkozás részeként értelmezte (461).

A fent említett kutatók a táncot valamilyen rituális szokáskörnyezetben figyelték meg. A tánc és a rítus szoros kapcsolatára már többen felhívták a figyelmet, melynek alapján óvatos párhuzamot vonhatunk a két tevékenység sajátosságai között (a teljesség igénye nélkül lásd Falvay; Hanna, „The Representation”; Kealiinohomoku, „Dance”; Könczei; LaMothe; Ratkó). Amennyiben a rítusra a vallás gyakorlatban való megjelenéseként (Eriksen, *Kis helyek* 271) és egy társadalmilag szabályozott szakrális cselekvésmódként tekintünk (A. Gergely, „Rítus” 312), a táncolást – a szakrális dimenzió elhagyásával – ehhez hasonlóan körülírhatjuk.<sup>26</sup> A rítus cselekvésközpontú megközelítéséhez hasonlóan a táncolást a szabályokat, szokásokat, intézményeket és státuszokat magába foglaló táncokultúra gyakorlati megvalósulásaként értelmezhetjük (Eriksen, *Kis helyek* 282). Mindezek miatt a táncolásra szociokulturális gyakorlatként tekintek, melynek megértése a táncoló közösség vizsgálatán keresztül történhet meg (Kürti, „Antropológiai gondolatok” 143).

26 | Természetesen a táncnak is lehetnek szakrális aspektusai, azonban ezek nem kizárólagosak.

### *A táncolás mint szociokulturális gyakorlat*

Az általam használt értelmezési keret nem új keletű a táncantropológia területén, sőt, a diszciplína önmeghatározásában kiemelt szereppel bír a táncolás társadalmi beágyazottságának hangsúlyozása (Giurchescu és Torp 1; Kaepler 11; Kavecsánszki, *Tánc és közösség* 17; Kürti, „Antropológiai gondolatok” 140, 143). Egy korai tánctudományi munkájában Havelock Ellis azt állította, hogy az ember saját törzsét, társadalmi szokásait, vallását „táncolja el”, tehát emberi természetének komplex művészi kifejezését valósítja meg általa (Ellis 6). Azóta a táncantropológusok többféle megközelítést is ajánlottak a táncolás értelmezésére. Többek között az emberi viselkedés egy aspektusaként (Hanna, „Anthropology” 39; „Movements” 316; Peterson Royce 17), kommunikációs rendszerként, nonverbális nyelvként (Hanna, „Movements” 318; Kürti, „Táncantropológia” 742) vagy épp jel- és szimbólumrendszerként tekintettek rá (Blacking 93, 95; Hanna, „Movements” 314). Mindegyik felfogásban közös, hogy a táncolás társadalmilag meghatározott, az ember szociális életének egyik hajtóerejét adja (Blacking 89), valamint kultúránként eltérő tevékenység típus, emiatt csak kontextuális elemzés által érthető meg (Blacking 92; Hanna, „Anthropology” 38; „Movements” 321).

A hazai táncfolklorisztika területén is találkozhatunk hasonló megközelítési módokkal. Gábor Anna a néptánc kutatás végső céljának nem a tánc koreológiai jegyeinek leírását, hanem a tánc mögött megbúvó ember megismerését tartotta (366). Belényesy Márta a bukovinai székelyek tánc kultúrájának vizsgálatokor a táncéletet a társadalom „hű vetületeként” fogta fel, a tánc készlet átalakulását pedig különféle történeti, gazdasági és kulturális változásokkal magyarázta (4–5). Martin György észrevétele szerint a tánc „elmaradhatatlan, szerves része a közösségi jellegű rituális, ünnepi vagy szórakozási alkalmaknak, s a társadalom ízlésvilágának mindenkor hű tükrözője” („Tánc” 523). Amennyiben elfogadjuk a fenti nézeteket, felmerülhet a kérdés, hogy a táncolás valójában mit árul el az ezt gyakorló közösségről, annak társadalmi háttéréről, s ez a fajta „tükröződés” hogyan vizsgálható.

Itt kell megfogalmaznunk a tánc „antropológiai” értelmezésének kritikáját, miszerint nem elegendő a táncolás szociokulturális kontextusára figyelni, a tánc látható, formai jegyeit is be kell vonnunk az elemzési mezőbe, amennyiben a táncon keresztül szeretnénk megérteni az embereket. Judith Lynne Hanna már az 1970-es években felhívta a figyelmet a táncantropológiai kutatások hiányosságára, miszerint addig figyelmen kívül hagyták a tánc legfontosabb elemeinek (ritmika, dinamika, plasztika) és a mozgó emberi testnek a vizsgálatát („Anthropology” 38; vö. Kovács N. 434–435).

A test technikáinak értelmezési lehetőségeiről, a mozgás társadalmi meghatározottságáról elsőként Marcel Mauss publikálta szociálandropológiai tanulmányát.<sup>27</sup> A test használatának módját tudatos és tudattalan eljárások eredménye-

27 | A francia nyelvű írás először 1936-ban, angolul 1973-ban jelent meg, magyarul pedig 2000-ben egy válogatáskötet fejezeteként (Mauss, „A test technikái”).

ként írta le, a testtechnikák változását pedig nem az egyénre, inkább a társadalomra, nevelésre, divathullámokra vezette vissza („Techniques” 71–73). Véleménye szerint a kultúránként eltérő testtechnikák hatékony és hagyományos cselekvések. Hatékonyak abban a tekintetben, hogy valamilyen cél elérését teszik lehetővé, és hagyományosak, mivel átadásuk – utánpótlás vagy tanítás útján – generációról generációra történik („Techniques” 75).<sup>28</sup> Ezek a technikák nemek és korosztályok szerint eltérőek, és az általuk elért teljesítmény vagy a gyakorlat átadási módja szerint csoportosíthatók („Techniques” 76–78). Mauss a táncot az aktív pihenés esztétikai értékkel bíró technikájának tartotta („Techniques” 82).

Mauss francia nyelvű tanulmányának percepciója csak később történt meg az angolszász antropológia területén.<sup>29</sup> Hatására Mary Douglas egy írásában a test jelentéshordozó szerepéről értekezett, elkülönítette egymástól az ember fizikai és társadalmi testét („The Two Bodies”).<sup>30</sup> A táncantropológusok közül Roderyk Lange az elsők között volt, aki az ember testét elemzésre érdemes táncszközként értelmezte, s a táncformáknak (térhasználat, összekapaszkodási mód, mozdulat-típusok) külön kifejező szerepet tulajdonított (78–79).

Ezek a megközelítésmódok már közel visznek minket az *embodiment* fogalomrendszeréhez, melynek fő elképzelése szerint egy közösség kultúrája és társadalmi viszonyai szó szerint testet öltenek az emberi tevékenységekben. Az elgondolás annyiban különbözik az előzőekben bemutatott testkonceptióktól, hogy az ember testét nem a kultúra eszközének, hanem alanyának, egzisztenciális alapjának tartja (Chao 42; Csordas 5), s nem a társadalom kontrolláló szerepével magyarázza a „helyes mozgást” (Douglas, „The Two Bodies” 67; Mauss, „Techniques” 86), hanem az emberi tudatra, a test és az elme kapcsolatára vezeti azt vissza (Csordas 40). A táncantropológiai *embodiment*-kutatások a mozgó testre az emberi lét kulturális megnyilvánulásaként tekintenek, a mozgásnak pedig jelentést tulajdonítanak, melynek értelmezése egy adott közösség szimbólumrendszerének ismerete által történhet meg (Chao 13, 18). A megközelítésmód alkalmazása nem pótolja teljesen a Hanna által korábban már kiemelt táncantropológiai kutatások hiányosságát, azonban beemeli az emberi testet is a vizsgálat látókörébe, s annak táncos formakészletéből von le következtetéseket a társadalomra vonatkozóan.

Ha táncolás formai oldalát, előadásmódját is bevonjuk a kutatás tárgykörébe, felmerülhet a kérdés, mennyiben beszélhetünk művészi alkotófolyamatról, egyáltalán művészi produktum-e a tánc. Ortutay Gyula megkérdőjelezte annak joga-

28 | Mauss felvetéseit gondolta tovább Pierre Bourdieu, mikor megalkotta a habitus fogalmát. Ez alatt a kollektíven eltanult testi megnyilvánulások, gyakorlatok összességét értette, melyek alakításában az adott társadalmi réteghez kapcsolható ízlés kiemelt szerepet játszik. Elképzelése szerint az ember bizonyos szituációkban a habitusának megfelelően tud improvizálni a szabályozott gyakorlatok gyűjteményéből válogatva (*Outline of a Theory of Practice* 73, 78; vö. Csordas 11).

29 | A téma felfedezése a magyar néprajz területén korábban megtörtént, példaként említhető Fél Edit „Újabb szempontok a viseletkutatáshoz” című tanulmánya, melyben a matyó viselet és a testtechnikák kapcsolatáról írt.

30 | A tanulmány magyarul is megjelent (lásd Douglas, „A két test”).

sultságát, hogy a természetközeli népek táncgyományait a művészetek körébe soroljuk, mivel „a művészet differenciált, tudatosan alakító szándéka és egyéb sajátos szociális, lelki jegyei (pl. közönség és előadó viszonya, az objektívalódott *mű*) egyáltalán nem fődözhetők föl e primitív *élettényekben*, sem a táncban, sem a lírában, hősi dalban, sem egyebütt” („A tánc” 126; kiemelés az eredetiben). Mindezek alapján elkülönítette az ún. mélykultúrák komplex jelentéstartalommal bíró táncait a magaskultúrák művészi céllal „kigondolt” táncaitól. Hangsúlyozta, hogy ezen „táncfajtáknak” a szerkezete, tartalma, az egyénhez és a közösséghez való viszonya annyira eltérő, hogy összehasonlításuk hiábavaló kutatói vállalkozás lenne, azonban a táncolás totális társadalmi aspektusainak egy része a paraszti táncgyományokban még megtalálható, ezek vizsgálata pedig szükségszerű feladat („A tánc” 126–127). A problémakör tisztázásához felül kell bírálnunk saját művészet- és tánckonceptiókat is, mely nem tekinthető általános érvényűnek az összes kultúra esetében. Joann Kealiinohomoku megfogalmazása szerint: ha szigorúan művészetként tekintünk a táncra, akkor elkerülhetik a figyelmünket olyan „táncok” (például bizonyos sportok), melyeket a nyugati elitista szabályrendszer nem tekint művészi kifejezésformának, ugyanakkor bevonhatunk a tánc fogalomkörébe olyan tevékenységeket is (például a „táncoló” dervisek forgását), melyek a kutató számára igen, a vizsgált közösségben viszont nem rendelkeznek művészi aspektussal („The Non-Art” 39).

Ezen elgondolás mentén haladva szükségszerűnek tűnik megvizsgálni, hogy Magyarfaluban miként értelmezik a táncot, valamint a táncolás gyakorlatát. A településen megfigyelhető táncolás minden esetben közösségi jellegű tevékenység, saját normarendszerrel rendelkezik, konkrét térhez és időhöz kapcsolódik, meghatározott korú és státuszú személyek vehetnek benne részt. Mindezek miatt a helyi táncok és a falu társadalmi viszonyai között szoros kapcsolatot feltételezhetünk, a táncoló testeknek pedig jelentéshordozó szerepet tulajdoníthatunk. Azon tény, miszerint egy szociokulturális gyakorlat túlmutat önmagán, tehát látható formai jegyein, valamint értelmezési mezője eltér(het) a kutató előzetes művészetkonceptiójától, nemcsak én, hanem korábbi kutatók is felismerték már Moldvában.

Veress Sándor népzenekutató 1930-ban végzett moldvai gyűjtőútja alkalmával az alábbi gondolatokat jegyezte fel terepnaplójába a forrófalviak népdaléneklése kapcsán:

Most nem az éneklés ideje van, és ezt következetesen betartják. [...] Már kezdettől fogva az a benyomásom itt, hogy ezeknek az ének nem valami magától jövő, természetes dolog, mondhatnám életszükséglet, mint gondolom, a székelyeknél, vagy mint magam is tapasztaltam, a magyar parasztnál, hanem valami különös munkát, elfoglaltságot jelentő cselekedet [...]. (309)<sup>31</sup>

31 | A lejegyzés 1930. július 25-én készült Forrófalva (Faraoani) településen.



Veress megállapításához hasonlóan a Magyarfaluban szerzett kutatási tapasztalataim azt mutatják, hogy az esetek többségében a táncolásra „elvárt” (kötelező jellegű) (vö. Lange 91) és/vagy „hasznos” (valamilyen igényt kielégítő) cselekvésként tekintenek a helyiek, esztétikai értéket pedig nem tulajdonítanak neki.<sup>32</sup> Mindezek miatt a település organikus táncalkalmain megjelenő, közösségre gyakorolt táncolásra nem művészi kifejezésmódként, hanem tőkeszerzési technikaként tekintek, a táncot pedig transzformálható kulturális tőkeként értelmezem.

## Gazdaságantropológiai megközelítés: a tőke és típusai

Utolsó megállapításom látszólag ellentmond Andrásfalvy Bertalan véleményének, miszerint „A tánc felfokozott, művészi mozgás. Nem gyakorlati, »hasznos« tevékenység, hanem érzelmek, indulatok megélésének, kifejezésének és megszelídítésének eszköze, nyelve” (4. bekezdés). A tánc tőkeként való értelmezése nem vitatja a tánc művészi értékét, csupán arra tesz kísérletet, hogy egy másik perspektívából vizsgálja meg annak kevésbé látható és reflektált oldalát. Mielőtt azonban kitérnék a tőkeelmélet táncantropológiai alkalmazhatóságára, a tőketípusok elméleti összefoglalására vállalkozom.

A tőke értelmezésére és fajtáinak meghatározására már többen vállalkoztak, azonban a tanulmánynak nem célja az olykor jelentős különbségeket mutató definíciók és tipológia kritikai ismertetése. Helyette a szociológia és a gazdaságantropológia területén gyakran idézett Pierre Bourdieu tőkekoncepcióját igyekszem bemutatni és a tanulmányban felhasználni.<sup>33</sup> A francia szociológus felismerése szerint a tőkének, azaz a felhalmozott munkának nemcsak a közgazdaságtan által ismert profitorientált gazdasági, hanem kulturális és társadalmi formája is létezik, melyek kölcsönösen egymásba transzformálód(hat)nak. Ez azt jelenti, hogy amíg a gazdasági tőke pénzre váltható, addig a kulturális és társadalmi tőke gazdasági tőkévé alakítható, a folyamat pedig meg is fordítható („The Forms” 15–16). Ennek eredménye egyfajta fennmaradási tendencia, amikor a tőke profitot termel, ugyanakkor önmagát is újratermeli vagy növeli (Farkas, „A társadalmi tőke” 108).

A kulturális tőkének három altípusa különíthető el. Az inkorporált (*embodied*), más néven elsajátított kulturális tőke maga a kultúra vagy műveltség (Farkas, „A társadalmi tőke” 108), melynek megszerzése időigényes elsajátítási folyamat. Ez a tőketípus az adott ember részévé, habitusává válik, így itt nem tulajdonlásról, inkább tulajdonságról beszélhetünk. Az inkorporált kulturális tőke megszerzé-

32 | Ez alól kivételt jelentenek a közösség hagyományörző csoportjainak színpadi táncelőadásai, melyek organizált, kigondolt jellegük miatt nem részei e tanulmány vizsgálódási körének.

33 | Az összefoglaló alapját Pierre Bourdieu „The Forms of Capital” című, 1986-ban angolul publikált tanulmánya adja. A kézirat 1982-ben készült francia nyelven, azonban 1983-ban nem eredeti, hanem német nyelven jelent meg először: Magyar fordítását lásd Bourdieu, „Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke”.

séhez nem szükséges intézményesült nevelési rendszer, a gazdasági tőkével elmentésben pedig nem adható át csere, öröklés vagy ajándék formájában. Elsajátítása többnyire öntudatlanul, társadalmi átadás, szocializáció útján megy végbe, s mindezek miatt magán viseli egy társadalmi osztály vagy régió ismérveit (Bourdieu, „The Forms” 17–18).

Második altípusként az objektívált, más néven tárgyiasult kulturális tőke említhető (Farkas, „A társadalmi tőke” 108), mely valójában az inkorporált kulturális tőke materiális változatát jelenti. Ide sorolhatók például a könyvek, a festmények s a kulturális javak egyéb kézzelfogható megjelenési formái. Ez egy anyagi és szimbolikus formában egyaránt aktívan működő tőke, a cselekvő személyek eszközként használják a művészetek vagy a tudomány területén. Harmadik altípusként szót ejthetünk a kulturális tőke intézményesült változatáról, mely az inkorporált kulturális tőke titulusokban, intézményileg elfogadott címekben való kifejezését jelenti. Egy-egy titulus elismertséget adhat a kulturális tőkét birtokló személynek, ami jövedelmezővé válhat a munkaerőpiacon (Bourdieu, „The Forms” 19–21).

A társadalmi tőke a közösséghez tartozásból fakadó erőforrások összessége. Birtokosának biztosítékul szolgál, egyfajta hitelképességet kölcsönöz neki. Alapvetően a társadalmi viszonyok által létezik, ugyanakkor ezek fenntartásához hozzá is járul, a társadalmi szolidaritás alapja. A társadalmi tőke szintén intézményesülhet, bizonyos szertartások alkalmával pedig reprezentálódhat (házasságkötés, esküvő), és ezzel kvázi valóságos létezését nyer. A tőketípus nagysága az adott személy kapcsolati hálójának kiterjedésétől függ, az általa „termelt profit” pedig anyagi (szívesség) és szimbolikus (elismertség) formában is megjelenhet (Bourdieu, „The Forms” 21).

A társadalmi tőkét a köznyelvben kapcsolati tőkének nevezik (Farkas, „A társadalmi tőke” 106; Galántai 646). Ennek funkcionista megközelítése James Coleman nevéhez köthető, aki szerint a társadalmi tőke a közösség tagjait céljaik elérésében, érdekeik megvalósításában segíti (302), többek között kötelezettségek, elvárások, információs csatornák, szabályok, szankciók vagy társadalmi szervezetek formájában (309–312). Farkas Zoltán ettől eltérő tipologizálást ajánlott a társadalmi tőke, más néven a társadalmi képességek értelmezésekor. Elkülönítette egymástól a hatásköri, a tulajdoni, a kapcsolati, a társadalmi képesítési, az informáltsági és a személyes társadalmi tőkét („A társadalmi tőke” 119).<sup>34</sup> Ezen erőforrás további részletezését, a tanulmányban tárgyalt táncantropológiai kutatás szempontjából leginkább erősen ritualizált jellege indokolja (Galántai 647).

Bourdieu értelmezése szerint a társadalmi tőkét feltételező kapcsolati háló valójában folyamatos intézményesítő tevékenységek eredménye. Ez alatt olyan intézményesítési rítusok (*institution rites*)<sup>35</sup> gyakorlását érti, melyek anyagi vagy

34 | A társadalmi tőke kritikai újragondolását, valamint a kapcsolati és hálózati tőke további típusait lásd Kisfalusi, „Kapcsolati és hálózati tőke. Vázlat a társadalmi tőke kettős természetéről”.

35 | Bourdieu itt külön kiemeli, hogy az átmeneti rítusok (*rites of passage*) terminus téves, valójában nem fedi le azt a fontos társadalmi aktust, amelynek megnevezésére ő az intézményesítési rítus kifejezést ajánlja.

szimbolikus haszonnal járnak, valamint tartós kapcsolatokat hoznak létre és termelnek újra a közösségen belül. A társadalmi tőke újratermelődése a csoporthoz tartozás elismerésével, reprezentálásával történik, ami egyúttal a kapcsolati háló határainak rögzítését és megerősítését is jelenti („The Forms” 22).

Bourdieu a delegáció kifejezést használja azokra az esetekre, amikor a társadalmi tőke egyetlen személy vagy egy kisebb csoport kezében összpontosul. Ilyenkor az adott személy – például a családfő vagy intézményesített formában a polgármester – képviseli a hozzá tartozó csoport érdekeit. Minél nagyobb egy közösség, annál jobban szervezett delegációra van szüksége. Mindez azonban magában hordozza a társadalmi tőkétől való elidegenedés veszélyét, hiszen ilyen esetben a képviselt egyén mozgósítható tőkéje, ezáltal hatalma is jóval kisebb, mint a delegálté („The Forms” 23).

Szükségesnek tűnik a szimbolikus tőke megemlítése is, mely Bourdieu tipológiájában nem került konkrétan meghatározásra. Eleinte életstílusként, az élet stilizálásaként értékelte a szimbolikus tőkét, mely egy tőkeforma átalakítását követően válhat jelrendszerré, láthatóvá téve ezzel bizonyos tőkekülönbségeket a társadalmi osztályok között („Szimbolikus tőke” 16). Későbbi munkájában a kulturális és a társadalmi tőke kapcsán egyfajta szimbolikus aspektusként hivatkozik rá a kevésbé tudatos továbbadási gyakorlatok és a láthatatlan, funkcionálisan összekapcsolódó csereviszonyok magyarázatakor („The Forms” 18, 22). Ezek működését a habitus bevonásához, a társadalmilag konstruált kognitív képességek használatához köti („The Forms” 27). Véleményem szerint a tőke „szimbolikus” formája nem értelmezhető külön tőkefajtaként, inkább csak a kulturális és társadalmi tőke egy meghatározó tulajdonsága.

### *A tánc mint tőke*

Magyarfaluban a táncművelés kollektív működtetése során a közösség tagjai különféle erőforrásokhoz juthatnak hozzá. A táncolás által megszerzett erőforrást tőkeként értelmezem, mely funkcionálisan működik a település társadalmi rendszerében. Bourdieu tőkeelmélete alapján a vizsgált közösség tagjainak *táncstudása* kulturális képesség, vagyis inkorporált, elsajátított kulturális tőke. Magyarfalu esetében ezen tudás megszerzése a gyermekkortól kezdődik, a tőkeátadás tehát a helyi szocializáció során valósul meg. A táncstudás alapját jelentő testtechnikák elsajátítása időigényes „munka”, azonban öntudatlanul történik, többnyire ezért marad láthatatlan a tőke megszerzése. A kulturális képesség fejlesztése később – családi körben vagy egy tánc csoport keretei között – tudatos tevékenységet is jelenthet, mindenesetre az organikus vagy organizált tudásszerzés lényeges tőkefelhalmozási időszak az egyén életében. Ezen tudás „birtoklása” alatt nemcsak a tánc testtechnikáinak gyakorlását érthetjük, hanem a táncművelés szokáskörnyezetének, belső szabályainak, szituációfüggő illem- és normarendszerének, valamint nemhez és korhoz kötött reprezentációs eszköztárának ismeretét is.

A tánc tudás tárgyiasult megnyilvánulási formája a tánc, anyagi hordozója pedig az emberi test. Tehát a táncra objektivált kulturális tőkeként tekintek, melynek szimbolikus eszközként való felhasználása az adott táncalkalom kontextusában, a cselekvő (táncoló) személyhez köthetően, a közösség habitusának és mentalitásának függvényében értelmezhető. A tánc tanulása során az egyének kulturális tőkéhez, azaz tudáshoz, annak átalakítását (felhasználását) követően a kollektív táncolás során pedig társadalmi tőkéhez, vagyis társas kapcsolatokhoz, valamint gazdasági tőkéhez, tehát anyagi javakhoz juthatnak hozzá. A tánc haszna csak ritkán mérhető számokban, inkább olyan területeken jövedelmez, mint a kapcsolatépítés vagy a párválasztás „piaca”. Ilyen esetekben a kulturális tőke átalakul, s társadalmi tőkévé válik, melynek növelése és újratermelése a táncalkalmak során, kollektív reprezentálása és megerősítése pedig az átmeneti rítusok<sup>36</sup> idején történik. A tánc társadalmi haszna tehát alapvetően szimbolikus értékű.

Ehhez képest kisebb arányban, ám kézzelfogható anyagi javak is köthetők a tánc kultúrához. A gazdasági tőke jelenlétét mutatják a táncalkalmak alatt megszerzett és felhasznált javak, például a bálók belépődíja, a menyasszonytánc alatt összegyűlt pénz és ajándék vagy épp a táncos esemény idején elfogyasztott ételek és italok. Ha a zeneszolgáltatás intézményrendszerét a tánc kultúra meghatározó részeként fogjuk fel, akkor a muzikusok kifizetése is ide sorolható. Ezen gazdasági javak átadása, elfogadása, elfogyasztása/felhasználása és viszonzása, tehát a tőke cseréje gyakran ritualizált körülmények között történik, helyes gyakorlatához szükség van a közösség által termelt helyi tudásra.

Magyarfaluban „tánc” alatt az emberek többféle dolgot értenek. A teljes táncalkalmat, annak szokáskörnyezetét, a táncolás gyakorlatát és a ritmikus mozgás formai megnyilvánulását is táncnak nevezik. Mindez jól mutatja, hogy az eddigekben felvázolt fogalmi keretrendszer, a tánc kultúra–táncolás–tánc elkülönítése alapvetően mesterséges konstrukció, a kutató számára nyújt elméleti kapaszkodót egy olyan, totális társadalmi tény értelmezéséhez, amely mélyen beágyazódott a helyi kultúra szövetébe. A táncolás mint tanult viselkedésforma totalitása abban mutatkozik meg leginkább, hogy a szociális élet egészét, intézményeinek jogi, gazdasági, vallási és kulturális szféráit is mozgásba hozza (Mauss, *The Gift* 76–77). Ez a komplex műkö(d)etés nem tudatos a táncolók részéről, hiszen az adott társadalmi ténynek maguk is részei, alkotói és felhasználói (A. Gergely, „A totális társadalmi tények” 250–251).

36 | Bourdieu kritikai megjegyzése ellenére a tanulmányban az átmeneti rítus kifejezést használom olyan szertartásokra, melyek során az egyén valamilyen státuszváltozáson esik át. Appadurai ezeket a rítusokat a lokális szubjektumok termelésének társadalmi technikájaként írja le (4–5).

## MAGYARFALU TÁNCKULTÚRÁJÁNAK FUNKCIÓI

A különböző népek táncgyományaival foglalkozó munkák sorában nem találkozhatunk funkcionalista szemléletű alapkutatással.<sup>37</sup> Az elméleti és módszertani kiforratlanságból adódóan az etnokoreológia és a táncantropológia területén is pontatlan, olykor felszínes univerzálékat vagy etnocentrikus megállapításokat olvashatunk a tánc funkcióinak meghatározásakor. Mindez két alapproblémával hozható összefüggésbe: a funkció pontos definiálásának hiányával, valamint a tánc és a táncolás fogalmi összemosisásával. Ezen hibák kiküszöbölése érdekében a következőkben az eddig elkülönített „táncfunkciók” kritikai újragondolására, emellett a tánc, a táncolás és a tánc kultúra szintjének megfeleltethető magyarfalusi táncgyományok szerepköreinek meghatározására vállalkozom.

### A tánc szerepe

A (nép)táncok szerepkör szerinti klasszifikációját már több hazai és külföldi táncfolklorista elvégezte. Martin György, akinek bár nem ez volt a fő kutatási irányvonala, teoretikai összefoglalóiban többször is szorgalmazta a tánc funkciójának vizsgálatát. Szaktudásának és tereptapasztalatainak bővülésével a tánc funkciójáról alkotott elképzelése némi változáson ment keresztül. Egy 1960-ban megjelent – Pesovár Ernővel közösen írt – tanulmányának elején a néptánc három elemzési módszere közül a formai és a zenei mellett a tartalmat jelölte meg, melyhez hozzárendelte a funkció kifejezést is. A tánc tartalmát és funkcióját, mely véleménye szerint magába foglalja a táncélet minden jelenségét, ekkor még szinte azonos fogalmakként kezelte (211). A szöveg folytatásában már teljesen más értelemben használta a kifejezést, hiszen funkció alatt egy-egy mozgáselemnek, motívumnak vagy nagyobb táncszerkezeti egységnek a tánc struktúrájában betöltött szerepét értette (215, 219–220, 226, 229; vö. Felföldi, „A funkció” 105). 1979-ben a tánc elemzési szempontjainak kijelölésekor már nem csupán tartalmi, hanem „funkcionális és tartalmi” vonásnak nevezte a tánc szokáskörnyezetének, társadalmi szerepének, célzatának, jelentésének és a hozzá kapcsolódó népi tudatnak az összeségét (Martin, „Tánc” 543). Ezek eredményeként felállított néhány „műfaji kategóriát”, s elkülönítette egymástól a szórakozómulatsági, mutatóanyag-ügyességi (eszközös), harci, rituális-szertartásos, játékos,

37 | A hazai és nemzetközi tánc kutatás területén is találunk a táncolás társadalmi szerepére, szociokulturális kontextusára fókuszáló munkákat (a teljesség igénye nélkül lásd Boas, Franziska; Belényesi; Kavacsánszki, *Tánc és közösség*; Torp), azonban ezek nem feltétlenül funkcionalista vizsgálatok eredményei. Felföldi László 1997-ben „A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban” című tanulmányában összegezte a szemléletmód magyar táncfolklorisztikai történetét, melynek kritikai olvasatát „A funkcionalista szemléletű tánc kutatás elméleti és módszertani alapjai” című írásomban foglaltam meg (Szőnyi, 39–40).

utánzó-mimikus és menettáncokat („Tánc” 546).<sup>38</sup> A felsorolást egy „stb.”-vel zárta, ami arra utalhat, hogy a téma további kutatása újabb kategóriákat is felszínre hozhat.<sup>39</sup>

Kortársai közül Andrei Bucşan román néptáncutató két alapkategória szerint osztályozta a táncok funkcióit. Az első csoportba az *általános* funkcióval rendelkező táncokat sorolta, melyek közösségi vagy kapcsolati, valamint mutatványos vagy versengő szereppel bírnak. Utóbbihoz többnyire egynemű férfítáncok tartoznak. Elképzelése szerint a második csoportot a *speciális* funkcióval rendelkező bemutató, szórakoztató, szertartásos és rituális táncok alkotják (174). Hozzá hasonlóan Anca Giurchescu is két csoportba – rituális és nem rituális kategóriába – osztotta a román néptáncokat. A második csoport esetében további öt táncfunkciót különített el egymástól: esztétikai (kifejező), bemutató, szórakoztató, interaktíváló és ceremóniális (*Romanian Traditional Dance* 162).

Az eddigiekben bemutatott tipológiák legfőbb hibája a következetlenség, a táncalkalom jellegének (multsági), valamint a tánc funkcionális (bemutató), tartalmi (rituális), formai (menettánc) és stiláris (mimikus) jegyeinek összekeverése a „táncfunkció” kijelölésekor.<sup>40</sup> Mindez elsősorban a *funkció* fogalmi meghatározásának hiányára és a *tartalom*tól való megkülönböztetés elmaradására vezethető vissza. Ahogy arra korábban már utaltam, a tánc és a nyelv működésében felfedezni vélt párhuzamok miatt a tánc jel- és szimbólumrendszere számos táncutató érdeklődését felkeltette (Blacking 93, 95; Hanna, „Movements” 314, 318; Kürti, „Antropológiai gondolatok” 138–139; „Táncantropológia” 742). Anca Giurchescu egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a tánc szemantikai vizsgálata összeolvad a funkciók vizsgálatával, amelyek teljesítésére hivatott egy adott társadalmi-kulturális kontextusban, mivel a funkció nem más, mint a tánc szemantikai tartalmának formai kifejezése” („Időszerű kérdések” 201; vö. Baiburin 3).

A tartalom és a funkció fogalma között feszülő elméleti probléma tisztázására Ratkó Lujza „A néptánc tartalmi elemzése” című tanulmányában tett kísérletet, amikor is a tartalmat mint belső jelentést határozottan elkülönítette a funkció mint rendeltetés fogalmától. A tánc két aspektusát szorosan összefüggő jelenségekként írta le, mégis kiemelte, hogy a funkció olykor a tartalomtól függetlenül is létezik (257). Írásának középpontjában a tánc mondanivalójának értelmezése áll, azonban a funkció meghatározását sem hagyta figyelmen kívül: „A tánc *funkciója* az a szerepkör, amelyet az adott közösség életében aktuálisan betölt, s amely

38 | Később többen is vállalkoztak a magyar néptáncok „funkcionális osztályozására”, azonban Martin itt felsorakoztatott kategóriát nem tudták érdemben revidálni (lásd Felföldi, „A funkció” 106; „Rituális táncok” 207; Ratkó 259). A táncfunkciók csoportosításának kutatástörténetét Kovács Henrik jóval részletesebben tárgyalja (45–82).

39 | A gyimesi magyarok gazdagnak mondható tánckészletében öt táncfunkciót határozott meg: mutatványos-virtuskodó, társasági-szórakozó, lakodalmi rituális, lakodalmi játékos, lakodalmi menettánc (Kallós és Martin 234).

40 | Hasonló következetlenség figyelhető meg Gertrude P. Kurathnál, aki a világ népeinek táncait 14 „funkció” szerint csoportosította (277–281).

társadalmi-kulturális közegének, szokáskörnyezetének függvényében változik” (259; kiemelés az eredetiben). Ennek megfelelően – Martin Györgyhöz elég hasonlóan – a tánc rituális, szertartásos, tánckezdő, mutattványos és szórakoztatómulatsági szerepköreit határolta el egymástól, tehát végső soron nem tudott túllépni a korábbi kategorizálások elvi hibáin. Véleményem szerint ez a tánc és táncolás gyakorlati szintjeinek fogalmi tisztázatlanságával magyarázható.

Saját értelmezésem szerint a funkció valamilyen célra irányuló működést jelent, a tánc pedig – ahogy azt korábban már kifejtettem – a tánc tudás tárgyiasult megnyilvánulási formája, mely anyagi hordozóján (Bourdieu, „The Forms” 19–20), az emberi testen keresztül képes funkcionálni (Lange 78). A kultúra minden más részéhez hasonlóan a tánc bizonyos szükségletekre adott kulturális válasz, mely működése közben társadalmi intézményeket, tehát olyan csoportokat hoz létre, amelynek tagjai egy szükséglet kielégítésére törekszenek (Malinowski, „The Group” 939–940; *A Scientific Theory* 159). A tánc funkciója lehet manifeszt, azonban többnyire látens módon létezik a táncolás és a tánc kultúra szintjein. Látható formai és stiláris megnyilvánulásai valamit kifejeznek a táncosról vagy a táncoló közösségről. Ebben az esetben a tánc funkciója maga a „kifejezés”,<sup>41</sup> a *reprezentáció* (Baiburin 12–13; Ellis 6–7; Lange 52), nem pedig a megjelenített tartalom. A tánc jelentése összefüggésben áll a funkcióval, a kettő azonban nem feleltethető meg egymással. Ennek függvényében a táncnak tehát nincs rituális funkciója, de kifejezhet rituális tartalmat, valamint megjelenhet rituális szokáskörnyezetben. A tánc kifejező szerepe csak közösségi kontextusban, legalább két ember társaságában tud működésbe lépni,<sup>42</sup> ettől kezdődően beszélhetünk táncolásról, azaz szociokulturális gyakorlatról. Mivel a tánc tudás kulturális erőforrást jelent, látens működése révén hozzájárul az egyéni *szocializáció*hoz (Ellis 20–21), és lehetőséget ad a tőke *transzformáció*jára. Ezen a ponton ismét vissza kell kanyarodnunk a reprezentáció működési elvéhez, ugyanis a tánc kifejezi a táncos tudását és az erőforrás felhasználására való képességét, tehát megjeleníti az egyént a közösségben, végső soron pedig lehetővé teszi számára a saját kultúrájában való boldogulást. Mindezek miatt a tánc alapvető társadalmi szerepét a szocializáció, a tőke transzformáció és a reprezentáció szükségleteinek kielégítésében látom.

41 | Vö. „A néptánc esetében az esztétikai (kifejező) funkciónak, mint elsőrendű funkciónak az a szerepe, hogy önállóságot adjon a jelnek” (Giurchescu, „Időszerű kérdések” 201).

42 | Természetesen ez nem jelenti azt, hogy az ember egyedül, mások jelenléte nélkül ne táncolna. A tánc „alkalom nélküli”, spontán megnyilvánulását általában fokozott érzelmi feszültség okozza, de nem feledkezhetünk meg az egyedül végzett tudatos táncgyakorlásról vagy az elzárt társadalmi csoportok tagjainak (pl. a pásztoroknak) a maguk szórakoztatására járt táncáról sem (Lange 81). Mivel Magyarfaluban ezekhez hasonló gyakorlatokról eddig nem számoltak be az adatközlők, vizsgálatom során a szociálintropológiai kutatások legkisebb elemzési egységének tartott, két ember között kialakult viszonyt tekintem kiindulási pontnak (Eriksen, *Kis helyek* 70, 103).

## A táncolás szerepe

A tánc gyakorlati megvalósulása a táncolás, melynek kontextuális, de elsősorban társadalmi aspektusait hangsúlyozó vizsgálata csak az ezredfordulót követően integrálódott érdemben a hazai tánc kutatás irányvonalaiba. Felföldi László kutatás- és fogalomtörténeti összefoglalójában a táncolás négy fő „funkcionális tényezőjeként” határozta meg a táncos közösség összetételét, a tánc szerepét és helyét az adott társadalomban, a tánc hagyományok változásának menetét és a táncsal kapcsolatos érzelmvilágot, érték- és normarendszert („A funkció” 105). A magyar tánc kutatás paradigmaváltását szorgalmazó további tanulmányokban csak utalásokat találunk a táncolás funkciójára vonatkozóan. Kürti László írásában a táncolás „az adott társadalom politikai-kulturális szerveződését, kifejeződését tükrözi” („Antropológiai gondolatok” 143), Kavecsánszki Máté értelmezésében „az emberi test a táncon keresztül kifejezi önmagát, illetve a közösség társadalmi valóságát, sőt identitását, történelmét vagy jelenét” („A táncantropológiai módszer” 90). Elképzelésük szerint tehát a táncolás valaminek a „kifejezését” szolgálja, erős társadalmi meghatározottsága pedig jelentős szociális szerepet sejtet a tevékenység hátterében, azonban ezen szerep működési elveinek kibontására, illetve további funkciók meghatározására már nem találunk példát a szövegekben.

A nemzetközi táncantropológia területéről Roderyk Lange a táncolásnak két alapfunkciójáról – társadalmi és mágikus szerepéről – írt, melyek működésén keresztül a tánc a közösség tagjainak organizálásában (a társadalmi határok kijelölésében), rekreációjában (pihenésben, feszültségoldásban) és stimulálásában (élményfokozásban) játszik fontos szerepet (83, 91–92). Anya Peterson Royce széles körben ismert táncantropológiai kötetében a korábban Anthony Shay szakdolgozatában kifejtett funkciók szerint határozta meg a táncolás hat fő szerepkörét. Ez alapján a táncolás 1.) a társadalmi organizmusra reflektál, és azt érvényesíti; 2.) világi és vallásos rituális tartalmat képes kifejezni; 3.) rekreál; 4.) pszichológiai szempontból felfrissít; 5.) esztétikai értékekre reflektál (vagy esztétikai tevékenység önmagában); 6.) a gazdasági helyzetre reflektál (vagy gazdasági tevékenység önmagában) (Peterson Royce 79). A tipológiákat olvasva a táncfunkciók elkülönítésekor már említett következetlenségre lehetünk ismét figyelmesek. Shay kategóriáit Peterson Royce nem bírálta felül, holott a rekreáció (3) és a felfrissítés (4) vagy épp a társadalmi (1), esztétikai (5) és gazdasági (6) tényezőkre való reflektálás megkülönböztetése nem teljesen indokolt a funkció szempontjából. Amennyiben alapfunkciók kijelölésére törekszünk, érdemes egy általános érvényű, célszerűen minden tánc kultúrában használható elemzési szempontrendszer felvázolása, amely szempontrendszer aztán az adott szociokulturális kontextushoz igazítva tovább bővíthető.<sup>43</sup> Ennek megfelelően a Lange által említett organizáció, rekreáció és stimuláció mellett – Shay kategóriáit redukálva és hozzáadva – a reflexió és az expresszió tűnik leginkább használható alapfunkciónak a tánc(olás)vizsgálatánál.



Az eddigi kutatási előzmények jól illusztrálják, hogy a táncolás társadalmi beágyazottságának hangsúlyozása vagy igazolása még nem jelent funkcionális elemzést, holott a tánckutatók által sokat emlegetett „társadalmi funkció” megragadásának elméleti és módszertani alapjait néhány szociálanropológus korábban már lefektette. Edward E. Evans-Pritchard a táncolást olyan társas cselekvésnek tartotta, amelynek élettani és lélektani funkciói vannak, közösségi jellegéből adódóan azonban társadalmi értékkel is bír (446). Ennek kapcsán egy tanulmány erejéig arra kereste a választ, hogy mi a tánc szociális értéke, milyen igényeket elégít ki, s milyen szerepet játszik az általa vizsgált közösség életében (456). Eredményei szerint a tánc közvetlen társadalmi értéke leginkább a párválasztásban kamatoztatható, a csoport érzelmi szinkronizációja által a szolidaritás megerősítésében, végső soron pedig a társadalmi struktúra fenntartásában játszik szerepet (457–459; vö. Kürti, „Táncantropológia” 741).

A korábban felvázolt brit szociálanropológia funkcionista elméleteinek nyomvonalán haladva, illetve a Magyarfalu táncoló közösségében végzett megfigyeléseim eredményeire támaszkodva elsőként arra keresem a választ, hogy a táncolás mint szociokulturális gyakorlat milyen egyéni és kollektív szükségleteket elégít ki, valamint milyen erőforrások megszerzését és átalakítását teszi lehetővé a társadalmi rendszer azon szintjén, amelyen megvalósul. A magyarfalusi adatközlők elbeszélései alapján a táncolás elsődleges manifesztálán egyetlen igazán verbalizálható funkciója az aktív pihenéssel elért testi-lelki felfrissülés, feszültségoldás, örömszerzés. Egy táncalkalom élményszerzési lehetőség és egyfajta „biztonsági szelep”, mely átmenetileg megszakítja a mindennapok monotonitását, hozzájárul az egyén fizikai és pszichés felüdüléséhez, ezáltal csökkenti a feszültséget és a kimondatlan konfliktusokat a közösségekben. A szakirodalomban fellelhető funkcionista tipológiák sorában szinte mindig feltűnik a tánc szórakozó, szórakoztató, mulatsági szerepe (Bucşan 174; Felföldi, „A funkció” 106; „Rituális táncok” 207; Martin, „Tánc” 546; Ratkó 259), vagy ennek kissé árnyaltabb változata, a rekreáció (Giurchescu, *Romanian Traditional Dance* 162; Lange 91; Peterson Royce 79). A változásvizsgálatok eredményei legtöbbször a tánc(olás) szórakoztató szerepének felerősödését, gyakran kizárólagossá válását hangsúlyozzák, meglehetősen félrevezető módon (Felföldi, „Rituális táncok” 222; Kovács H. 150–152; Martin, *A magyar körtánc* 261; Ratkó 260). Mindennek hátterében talán az a tény áll, hogy a táncnak ez a legközvetlenebbül tapasztalható, ezáltal szóban is megfogalmazható, leírható hatása.

A táncolásnak ezt a funkcióját általános működési mechanizmusa miatt *stimulációnak* nevezem. A stimuláció magában foglal minden olyan közvetlen hatást, amelyet a táncolás az emberi testre és pszichére gyakorol, tehát ide sorolható a pihentetés, megerőltetés, feszültségoldás vagy -fokozás, a hangulat bármilyen irá-

43 | Eriksen szerint: „Sokan állítják, hogy erről szól az antropológia: feltárni minden egyes társadalmi vagy kulturális berendezkedés egyediségét és azokat a szempontokat, amelyekben az emberiség egységes.” (*Kis helyek* 20; kiemelés az eredetiben).

nyú módosítása. Az adott táncos esemény kontextusához illően a testi stimulációban szerepet játszhatnak a kultúra kézzelfogható eszközei (viselet, tudatmódosító szerek), a pszichés ingerlésben pedig annak szellemi termékei (zene, ének, kiáltott rigmus). A stimuláció alfunkciói, kiegészítő elemei és ezek működési elvei már kultúra-, közösség- vagy táncalkalomfüggők, a funkionalista szemléletű kutatások segítségével tovább differenciálhatók.

Ennek kapcsán érdemes megemlíteni, hogy Magyarfaluban a kis számban előforduló „nem táncolók” viselkedését, tehát a táncban való aktív részvétel visszatartását általában azzal magyarázzák, hogy az illetőt „nem húzza a szíve”, tehát nincs kedve táncolni, nem érez késztetést rá. Mindez egybecseng azon elképzeléssel, amely a tánkra való hajlandóságot biopszichológiai alapon magyarázza, tehát a táncolás indikátoraként valamilyen fokozott testi vagy pszichés ingert feltételez (Kürti, „Antropológiai gondolatok” 143; „Táncantropológia” 743; Lange 14, 17, 19). Ennek ellenére magukkal a „nem táncolókkal” folytatott beszélgetések alapján mégis inkább az egyén táncos szocializációjában történő *törés* rajzolódik ki a társas tevékenységtől való elzárkózás hátterében. Ez azt jelenti, hogy az adott személy véleménye szerint saját tánctudásának szintje nem megfelelő ahhoz, hogy a többi táncoshoz csatlakozni tudjon.<sup>44</sup> Az ő esetükben a kulturális tőke megszerzése már a szocializáció alapszintjén megakadt, ami ellehetetleníti annak további felhasználását. Az általam megfigyelt magyarfalusi eseteket természetesen nem tekinthetjük univerzális értékűnek, azonban részben igazolják azt az elképzelést, miszerint a táncolás nem biológiai eredetű ösztönös mozgásforma, hanem egy tanult viselkedésmód (Kürti, „Antropológiai gondolatok” 143; Peterson Royce 17).

Ehhez hozzá kell tennem, hogy a vizsgált közösségben a „nem táncolók” számánál jóval többen vannak azok, akik tánctechnikai szempontból (jelen kontextusban ez alatt a táncmozdulatok és a zene összhangját értem) nem tudnak „jól” táncolni, a társas tevékenységbe mégis aktívan bekapcsolódnak. A „nem táncolók” és a „nem jól táncolók” hozzáállásának különbsége talán a tánc reprezentatív működésének felismerésére vezethető vissza, hiszen amíg a „nem táncoló” már korábban ráeszmélt, hogy tudáshiányának esetleges megnyilvánulása valójában őt reprezentálja, addig a „nem jól táncoló” esetében a táncnak ez a kifejező funkciója továbbra is reflektálatlanul, látens módon működik. Tovább folytatva a gondolatmenetet: a tánc reprezentatív erejének felismerése és tudatos felhasználása a részvételi alapon működő közösségi tánc kultúrák felbomlásának egyik indikátora lehet, hiszen ez teremti meg az esztétikai alapon működő individualista jellegű táncalkotás kognitív feltételeit.<sup>45</sup>

A táncolás következő szerepkörét a táncolók testi és pszichés állapotának összehangolásában fedezhetjük fel (Evans-Pritchard 458–459). Bizonyos társas tevé-

44 | A megfelelő tánc tudás elsajátításának meghúsvilágát többnyire az egyéni életút eseményeivel vagy szociális helyzetükkel magyarázzák az adatközlők.

kenységek és az egyéni érzelmek egységesítése elősegíti a kollektív gondolkodást, az adott társadalmi rendszernek és színtérnek megfelelő normarendszer követését és a közös értékrendszer elfogadását (Csányi 163). A táncolás ezen funkcióját *szinkronizációnak* nevezem, mely a táncoló egyének összehangolása mentén egy együtt mozgó, érző és gondolkodó közösséget képes létrehozni, mely a továbbiakban együttműködésre, kollektív cselekvésre képes (Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders* 251). A szinkronizáció a Magyarfaluban első számú táncformaként számon tartott zárt láncdánckok esetében jól látható a táncszerkesztés, összekapaszkodás és motívumhasználat szintjén, ugyanakkor felszínre kerül a nyitott és kötetlenebb szerkesztésű páros vagy csoportdánckokban is, hiszen a táncosok a táncformától függetlenül folyamatosan egymáshoz igazodnak. Csányi Vilmos humánantropológus megállapítása szerint „az éneklő, táncoló, muzsikáló ember tizedmásodpercek ütemében képes az együtt cselekvésre, a differenciált tevékenységek csoportos összehangolására” (167, vö. Hayward 50–72, 174). A testi és érzelmi szinkronizáció miatt az egyén könnyebben tudja alávetni magát a táncoló csoport kollektív akarátának (Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders* 251), ami az aktuális társadalmi rendszer egyik létfontosságú szervezőelvé.

A táncolás mint összehangolt emberi tevékenység nagyfokú szervezettséget vár el a közösségtől nemcsak a tánc gyakorlati megvalósulása során, hanem az adott táncalkalmon és szokáskörnyezetének minden részletében is. Magyarfalu esetpéldái azt mutatják, hogy a táncban résztvevők életkor, nem, családi állapot, származás vagy egyéb szempontok szerint rendeződnek. A táncalkalmak megszervezése feladatok szerint – a zenészfogadástól a tánchely előkészítésén át egészen a táncosok felügyeletéig – különböző csoportokat vagy bizonyos szerepköröket alakít ki a közösségen belül. Egy táncalkalom során a tánc tudás mint kulturális tőke társadalmi erőforrássá, más néven kapcsolati tőkévé alakítható (Galántai 646), hiszen a résztvevőknek lehetőségük van az ismerkedésre, a társadalmi viszonyok kialakítására, saját státuszuk megerősítésére a közösség szociális hálójának egészében. A táncolás köré felépült, főként szervezésre, koordinálásra és kontrollálásra hivatott explicit vagy implicit intézmények az adott közösség szervezettségét tükrözik. Mindezek alapján megállapíthatjuk a táncolás utolsó általános funkcióját, melyet *organizáció*-nak nevezek (Hanna, „Movements” 317; Lange 83).

A táncolás eddigiekben bemutatott stimuláló, szinkronizáló és organizáló hatásmechanizmusai instrumentális jelleggel lehetővé teszik a táncolás működésének elrugaszkodását a táncoló csoportjának szociális szintjétől a teljes közösség társadalmi rendszeréig, ahol már nemcsak a táncos gyakorlat, hanem a tánc kultúra egésze is széles körű hatást képes kifejteni az egyén és a közösség életére.

## A tánc kultúra szerepe

A tánc kultúra, mely a táncolás mellett magába foglalja a táncoló közösség intézményeit s ezek teljes szokáskörnyezetét, elsősorban az emberek társadalmi életében tölt be kitüntetett szerepet. Ennek egyik előfeltétele a tánc tudás mint kulturális tőke átalakítása társadalmi erőforrássá a táncalkalmak során, majd ennek az erőforrásnak a kamatoztatása az élet más területein, lehetőséget teremtve ezzel a gazdasági tőke (vagy szimbolikus formái) megszerzésére. Ebben az esetben tehát már nemcsak a tánc kifejező szerepével vagy a táncolás katalizátorszerű működésével (Giurchescu, „Időszerű kérdések” 201), hanem a tánc kultúra magasabb szintű, nagyobb társadalmi rendszerekben való funkcionálásával is számolnunk kell.

A tánc kultúra a maga szervezettségével (vagy éppen szertelenségével) reagál a résztvevők kulturális, társadalmi és gazdasági helyzetére, világképére, norma- és értékrendszerére, a táncosok közötti társadalmi viszonyokra, a (falu)közösség egészének szociális struktúrájára (Peterson Royce 79; vö. Eriksen, *Kis helyek* 272, 276). A tánc kultúra ezen funkcióját *reflexiónak* nevezem, mely előfeltételét képezi a következő szerepkör működésének.

Ez a funkció nem más, mint a *validáció*, mely lényegében a tánc kultúrában kifejezésre kerülő, fent leírt jelenségek kollektív érvényesítését, egyúttal a státuszok, szociális viszonyok, szabályok vagy a morál határainak kijelölését jelenti. A tánc kultúra lehetőséget ad a megszokott társadalmi rend megfordítására, „feje tetejére állítására” (Eriksen, *Kis helyek* 272). Magyarfaluból példaként hozható fel a nemi szerepek felcserélése bizonyos táncalkalmakon, vagy a zabolátlan magatartás tánc közben. A normák és szabályok időszakos áthágása a társadalom alapvető intézményeit kérdőjelezi meg, ugyanakkor az adott táncalkalom a maga speciális validáló szerepe által érvényt szerez a megszokott szociális rendnek.

A tánc kultúra utolsó általános szerepköre a *stabilizáció*, mely a korábban reflektált és hitelesített aktuális (tehát folyton változó) társadalmi rendszer harmonizálását jelenti, hozzájárulva ezzel a társadalmi szolidaritás megerősítéséhez és a társadalmi struktúra folytonosságának fenntartásához. A szociális struktúra stabilizálásának célja a folyamatosan átalakuló közösségi élet egyensúlyi állapotának helyreállítása. Az egyensúly elérése gyakorlati szinten nem lehet teljes, azonban a kultúrát használó és működtető közösség végső soron erre törekszik (Bodrogi 458).

Ezen funkciók szemléltetésére a magyarfalusi lakodalmak táncos mozzanatai használhatók a legkönnyebben. Maga az átmeneti rítus, melynek során két személy társadalmi státuszváltáson megy keresztül, számos ponton reflektál a házaspár egykori és új pozíciójára (kikérés, menyasszonytánc), és nyilvános eseményen érvényesíti új szerepüket (friss házások nyitó tánca). Ezzel nemcsak a beavatásukat segíti (vőlegény tánca a *keresztanyával*, menyasszony tánca a *keresztapával*) egy társadalmi csoport általuk addig nem tapasztalt életébe,<sup>46</sup> hanem a faluközösség épp változáson áteső társadalmi rendszerének stabilizációját is támogatja.

Az eddigiekben bemutatott reflexív, validáló és stabilizáló szerepeket integratív funkcióknak nevezem, ugyanis a *tánc* mint totális társadalmi tény különböző szféráit egyesítik, emellett együttes működésük által segítik egy egyén eredményes beilleszkedését a közösségbe, vagy akár hozzájárulhatnak egy új norma, szokás elfogadásához anélkül, hogy az adott társadalmi rendszert újraalkotása során komolyabb megrázkódtatás érné (Blacking 98; vö. Radcliffe-Brown, „Religion” 165).

## KÖVETKEZTETÉSEK

Magyarfalu esetében az alábbi táblázat szerint összegezhetők a helyi táncművelés funkciói.

Társadalmi rendszer	Szociokulturális imperatívusz	Szociokulturális válasz	Megszerezhető erőforrás
Mín. 2 ember	<b>Alapvető</b> Szocializáció Transzformáció Reprézntáció	Tánc	Kulturális tőke
Táncalkalom résztvevői	<b>Instrumentális</b> Stimuláció Szinkronizáció Organizáció	Táncolás	Társadalmi tőke
Közösség	<b>Integratív</b> Reflexió Validáció Stabilizáció	Táncművelés	Gazdasági tőke

1. táblázat | Az organikusán szerveződő magyarfalusi táncművelés általános működése

46 | Helyi szóhasználat szerint a házassági tanúkat nevezik keresztapának és keresztanyának Magyarfaluban. A házasulandó fiatalokat általában egy velük azonos korosztályba tartozó, ám már megházasodott pár „esketi”. Az ünnepség teljes ideje alatt *kendezőt* (nyakba akasztott hosszú kendőt) visel a násznagy és a násznagnyéné, ezzel is jelölve kiemelt szerepkörüket a lakodalomban.

Az első oszlopban a lokális társadalmi rendszer azon szintjei szerepelnek, melyeken bizonyos szükségletek megjelenhetnek és a rájuk adott szociokulturális válaszok megvalósulhatnak. Ezen társadalmi *intézmény*eknek is nevezhető csoportosulások mellett a második oszlopban olyan, egymásból következő imperatívuszok, azaz szociokulturális kényszerek (*származékos* szükségletek) sorakoznak, amelyek kielégítése alapvető, eszközjellegű és beépítő funkciókat lát el az egyén és a közösség életében. A szükségletekre adott válaszok a harmadik oszlopban kaptak helyet, az általuk megszerezhető, majd átalakítható erőforrások pedig a negyedikben olvashatók. Ahogy arra korábban már többször is felhívtam a figyelmet, a társadalmi intézmények, az alapvető, instrumentális és integratív imperatívuszok, a tánc, a táncolás és a táncművészet, valamint a tőke különböző típusai nem határolhatók el ennyire élesen egymástól a valóságban. Kontextustól függően eltérő mértékben, ám együttesen fejtik ki hatásukat, tehát összefüggő egészként egymást feltételezve léteznek az adott közösség szociokulturális eszköztárában.

A tánc segíti az egyén beilleszkedését a társadalomba (szocializáció), képessé teszi a birtokában lévő táncművészet, azaz erőforrás átalakítására (transzformáció), kifejező szerepe által pedig megjeleníti őt a közösségben (reprezentáció). Mindezek megvalósulása után maga a táncművészet már a táncművészek ingerlésében (stimuláció), összehangolásában (szinkronizáció) és rendezésében/rendszerezésében (organizáció) játszik szerepet. A táncművészet reagál (reflexió) a közösség gazdasági, szociokulturális és vallási rendszerére, érvényesíti (validáció) az aktuális viszonyokat, határokat, érték- és normarendszert, ugyanakkor megerősíti (stabilizáció) és harmonizálja a változások sorozatának kitett közösség szociális életét, mindezzel pedig a társadalmi struktúra kontinuitásának fenntartásához járul hozzá.

A táncművészet nem tekinthető univerzális tevékenységnek az emberi kultúrában, ugyanis nem minden közösségben táncolnak (Blacking 89; Kürti, „Antropológiai gondolatok” 141), ez pedig azt bizonyítja, hogy a táncművészet nem alapvető (biopszichológiai), hanem származékos (kulturális és társadalmi) szükségleteket elégít ki. Mindennek ellenére közvetett módon, mondhatni, kerülő úton (Malinowski, „The Group” 948), a származékos szükségletek kielégítése által a táncművészet egyes részei több emberi alapszükséglet kielégítésében is szerepet játszanak, hiszen részt vesznek a következő biopszichológiai igényekre adott kollektív válaszadásban: táplálkozás és testi kényelem (pl. a lakodalomban kapott gazdasági javak hozzájárulnak az élelemszerzéshez vagy egy hajlék felépítéséhez), szaporodás (pl. a társas kapcsolatok elmélyítése által közreműködik a házasság létrejöttében), biztonság (pl. szimbolikus kifejezőeszközként megerősítheti a közösség által nyújtott védelmet), relaxáció (pl. testmozgásként hozzájárul az emberi fizikum ellenálló képességéhez és a psziché felfrissítéséhez), mozgás (pl. kommunikációs teret nyit, ami elősegíti az információáramlást) és növekedés (pl. speciális tudás megszerzését teszi lehetővé).

Végezetül megállapítható, hogy a táncművészet az emberi kultúrának nem létfontosságú, ám jelentős szereppel bíró része, melynek funkcionális működése el-

sősorban az egyén szocializációjában, egy csoport megszervezésében és egy közösség társadalmi rendszerének stabilizációjában érhető tetten. A tőke áramlása egyéni és közösségi szinten, a szolidaritás megerősítése, valamint a társadalmi struktúra folytonosságának fenntartása a közösség egységét és adaptációs képességét fokozza, végső soron a helyi társadalom „túlélését” szolgálja.

## FORRÁSOK

- Appadurai, Arjun. „A lokális teremtése.” *Regio*, 12. évf., 3. szám, 2001, pp. 3–31.
- A. Gergely András. „A totális társadalmi tények mint térhasználati és identitásmódok.” *Kisebbségkutatás*, 11. évf., 2. szám, 2002, pp. 246–252.
- . „Ritus.” *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon*, MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010, pp. 312–314.
- Andó Éva. „Az interkulturális ismeretek kutatásának elméleti alapjai.” *Tudományos Közlemények 14–15*, szerkesztette G. Márkus György, Általános Vállalkozási Főiskola, 2006, pp. 57–66.
- Andrásfalvy Bertalan. „A »tánc« születése.” *Folkszemle*, 2009. június, [archivum.folkradio.hu/folkszemle/andrasfalvy\\_atancszuletese/index.php#\\_ftn1](http://archivum.folkradio.hu/folkszemle/andrasfalvy_atancszuletese/index.php#_ftn1).
- Baiburin, Albert. „The Function of Things.” *Ethnologia Europaea*, 27. évf., 1. folyam, 1997, pp. 3–14.
- Belényesy Márta. *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Akadémiai Kiadó, 1958.
- Benedict, Ruth. *The Concept of the Guardian Spirit in North America*. Collegiate Press, 1923.
- Blacking, John. „Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective.” *Dance Research*, 1. évf., 1. szám, 1983, pp. 89–99.
- Boas, Franz. „Az etnológia módszerei.” *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, szerkesztette Paul Bohannan és Mark Glazer, Panem Kiadó, 2006, pp. 148–157.
- . „Az összehasonlító módszer korlátai az antropológiában.” *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, szerkesztette Paul Bohannan és Mark Glazer, Panem Kiadó, 2006, pp. 137–148.
- Boas, Franziska, szerkesztő. *The Function of Dance in Human Society*. The Boas School, 1944.
- Bodrogi Tibor. „Bronislaw Malinowski (1884–1942).” *Bronislaw Malinowski: Baloma. Válogatott írások*, válogatta és szerkesztette Bodrogi Tibor, Gondolat Kiadó, 1972, pp. 441–461.
- Bohannan, Paul és Mark Glazer, szerkesztők. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Panem Kiadó, 2006.
- Bourdieu, Pierre. „Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke.” *A társadalmi rétegződés komponensei*, szerkesztette Angelusz Róbert, Új Mandátum Könyvkiadó, 1999, pp. 156–177.
- . *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 2013 (1977).
- . „Szimbolikus tőke és társadalmi osztályok.” *Replika*, 87. évf., 3. szám, 2014, pp. 7–18.
- . „The Forms of Capital.” *Handbook of Theory and Research for the Sociology Education*, szerkesztette John Richardson, Greenwood Press, 1986, pp. 241–258.
- Bucşan, Andrei. „Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti.” *Revista de Etnografie şi Folclor*, 12. évf., 3. szám, 1967, pp. 169–186.
- Chao, Chi-Fang. „»Dynamic Embodiment«: The Transformation and Progression of Cultural Beings through Dancing.” *Taiwan Journal of Anthropology*, 7. évf., 2. szám, 2009, pp. 13–48.
- Cholnoky Jenő. *Az emberföldrajz alapjai*. A Budapesti M. Kir. Tudományegyetem, 1922. Magyar Földrajzi Értekezések 4.
- Coleman, James S. *Foundations of Social Theory*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.
- Csányi Vilmos. *Íme, az ember. A humánétológus szemével*. Libri, 2015.
- Csordas, Thomas J. „Embodiment as a Paradigm for Anthropology.” *Ethos*, 18. évf., 1. szám, 1990, pp. 5–47.

- “Dance.” Írta Gertrude P. Kurath, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*. Funk and Wagnalls, 1972, pp. 276–296.
- Douglas, Mary. „A két test.” *Lettre*, 1995, epa.oszk.hu/00000/00012/00002/04.htm.
- . „The Two Bodies.” *Natural Symbols. Exploration in Cosmology*, írta Mary Douglas, Pantheon Books, 1970, pp. 65–81.
- Ellis, Havelock. „The Art of Dancing.” *Salmagundi*, 34–35. évf., Tavasz–Nyár, 1976 (1912), pp. 5–22.
- Eriksen, Thomas Hylland. „A társadalmi és a kulturális integráció komplexitása.” *Regio*, 19. évf., 4. szám, 2008, pp. 3–23.
- . *Kis helyek – nagy témák. Bevezetés a szociálanropológiába*. Gondolat Kiadó, 2006.
- Evans-Pritchard, Edward E. „The Dance.” *Africa*, 1. évf., 4. szám, 1928, pp. 446–462.
- Falvy Károly. „Rítus és tánc.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983*, szerkesztette Fuchs Livia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1983, pp. 163–207.
- Farkas Zoltán. *A kultúra, a szabályok és az intézmények*. Miskolci Egyetem, 2005. Társadalomelmélet 3.
- . „A társadalmi tőke fogalma és típusai.” *Szellem és Tudomány*, 4. évf., 2. szám, 2013, pp. 106–133.
- Felföldi László. „A funkció vizsgálata a magyar néptánc kutatásban.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1996–1997*, szerkesztette Kővágó Zsuzsa, Magyar Tánc tudományi Társaság, 1997, pp. 100–108.
- . „Rituális táncok a magyar néptánc hagyományban.” *Ethnographia*, 98. évf., 2–4. szám, 1987, pp. 207–226.
- . „Folk Dance Research in Hungary: Relations among Theory, Fieldwork and the Archive.” *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, szerkesztette Theresa Buckland, Palgrave Macmillan, 1999, pp. 55–70.
- Fenske, Michaela. „Micro-, macro-, agency: Történeti néprajz mint kulturális antropológiai praxis.” *Tabula*, 10. évf., 2. szám, 2007, pp. 195–219.
- Fél Edit. „Újabb szempontok a viseletkutatáshoz.” *Ethnographia*, 63. évf., 3–4. szám, 1952, pp. 408–415.
- „Funkcionalizmus.” Írta A. Gergely András. *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon*, MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010, p. 162.
- „Funkcióelmélet.” Írta Boglár Lajos és A. Gergely András. *Antropológiai – etnológiai – kultúratudományi kislexikon*, MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010, p. 161.
- Galántai László. „A tőke öröksége: Reflexiók Bourdieu tőkeelméletére.” *Educatio*, 23. évf., 4. szám, 2014, pp. 643–649.
- Gábor Anna. „Társadalmi jelenségek a néptánc kultúrában.” *Táncművészet*, 6. évf., 8. szám, 1956, pp. 366–370.
- Giurchescu, Anca. „Időszerű kérdések a román néptánc kutatásában.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1975*, szerkesztette Dienes Gedeon, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1975, pp. 191–204.
- , with Sunni Bloland. *Romanian Traditional Dance*. Wild Flower Press, 1995.
- Giurchescu, Anca és Lisbet Torp. „Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance.” *Yearbook for Traditional Music 23*, International Council for Traditional Music, 1991, pp. 1–10.
- Goldschmidt, Walter. *Comparative Functionalism: An Essay in Anthropological Theory*. University of California Press, 1966.
- Gunda Béla. „A funkcionalizmus kérdése a néprajzban.” *Erdélyi Múzeum*, 5. köt., 3–4. füzet, 1945, pp. 180–194.
- . „A funkcionalizmus magyar előtörténete.” *Ethnographia*, 105. évf., 2. szám, 1994, pp. 656–662.



- Hall, Edward T. *Beyond Culture*. Doubleday, 1976.
- Hanna, Judith Lynne. „Anthropology and the Study of Dance.” *CORD News*, 6. évf., 1. szám, 1973, pp. 37–41.
- . „Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance.” *Current Anthropology*, 20. évf., 2. szám, 1979, pp. 313–339.
- . „The Representation and Reality of Religion in Dance.” *Journal of the American Academy of Religion*, 56. évf., 2. szám, 1988, pp. 281–306.
- Hayward, Guy. *Singing as One: Community in Synchrony*. 2014. University of Cambridge, PhD-disszertáció.
- „Holizmus, holisztikus szemlélet.” Írta A. Gergely András. *Antropológiai – etnológiai – kultúra-tudományi kislexikon*, MTA PTI Etnoregionális és Antropológiai Kutatóközpont, 2010, pp. 174–175.
- Iancu Laura. *Helyi vallás a moldvai Magyarfaluban: Néprajzi vizsgálat*. 2011. Pécsi Tudományegyetem, PhD-disszertáció.
- Jørgensen, Ole Grøndahl. *Biology, Cognition, Music and Religion: A Bio-Cognitive Approach to Musically Afforded Behavioural Patterns in Religious Ritual*. 2009. University of Aarhus, MA szakdolgozat.
- Kaeppler, Adrienne. „American Approaches to the Study of Dance.” *Yearbook for Traditional Music* 23, International Council for Traditional Music, 1991, pp. 11–21.
- Kallós Zoltán és Martin György. „A gyimesi csángók táncélete és táncai.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerkesztette Dienes Gedeon és Maác László, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970, pp. 195–254.
- Kavecsánszki Máté. „A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában.” *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgy köréből*, szerkesztette Karlovitz János Tibor, International Research Institute, 2013, pp. 89–97.
- . *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján*. Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék, 2015.
- . „Tánc és politika. Szempontok a tánc kultúra és a politikai akaratképzés közötti kapcsolat értelmezéséhez.” *Híd*, 3. szám, 2014, pp. 74–89.
- Kealiinohomoku, Joann W. „Dance, Myth and Ritual in Time and Space.” *Dance Research Journal*, 29. évf., 1. szám, 1997, pp. 65–72.
- . „The Non-Art of the Dance: An Essay.” *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 1. évf., 1. szám, 1980, pp. 37–44.
- Kisdi Barbara. *A kulturális antropológia története, elméletei és módszerei*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2012.
- Kisfalusi Dorottya. „Kapcsolati és hálózati tőke: Vázlat a társadalmi tőke kettős természetéről.” *Szociológiai Szemle*, 23. évf., 3. szám, 2013, pp. 84–101.
- Kovács Henrik. *A néptánc társadalmi funkcióváltozásai: A néptánc szerepének vizsgálata a 20–21. század revival közegében*. Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék és MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport, 2021. Studia Folkloristica et Ethnographica 84.
- Kovács Nóra. „A csárdás és a kóló: Az etnicitásról táncantropológiai megközelítésben.” *Etnicitás. Különbségteremtő társadalom*, szerkesztette Feischmidt Margit, Gondolat, MTA Kisebbség-kutató Intézet, 2010, pp. 430–440.
- Könczei Csilla. *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban: A borica*. Kriterion Könyvkiadó és Kriza János Néprajzi Társaság, 2011.
- Kürti László. „Antropológiai gondolatok a táncról.” *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3*, szerkesztette Zakariás Erzsébet, Kriza János Néprajzi Társaság, 1995, pp. 137–153.
- . „Gesztus és a gesztus: A taps kultúrája.” *A mozgás misztériuma: Tanulmányok Fügedi János tiszteletére / The Mystery of Movement: Stides in Honor of János Fügedi*, szerkesztette Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, L’Harmattan Kiadó, 2020, pp. 93–120.
- . „Táncantropológia és kritikai tánc tudomány.” *Magyar Tudomány*, 175. évf., 6. szám, 2014, pp. 740–748.

- LaMothe, Kimerer L. „Why Dance? Towards a Theory of Religion as Practice and Performance.” *Method & Theory in the Study of Religion*, 17. évf., 2. szám, 2005, pp. 101–133.
- Lange, Roderyk. *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*. Macdonald and Evans Ltd., 1975.
- Malinowski, Bronisław. „A csoport és az egyén a funkcionális elemzésben.” *Mérőföldkövek a kulturális antropológiában*, szerkesztette Paul Bohannon és Mark Glazer, Panem Kiadó, 2006, pp. 380–405.
- . *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. Oxford University Press, 1960.
- . *Baloma: Válogatott írások*, válogatta és szerkesztette Bodrogi Tibor, Gondolat Kiadó, 1972.
- . „The Group and the Individual in Functional Analysis.” *American Journal of Sociology*, 44. évf., 6. szám, 1939, pp. 938–964.
- Martin György. *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Akadémiai Kiadó, 1979.
- . „A néptáncok elemzése és rendszerezése.” *Népzene, néptánc, népi játék*, szerkesztette Hoppál Mihály, pp. 189–194. *Magyar Néprajz*, főszerkesztő Dömötör Tekla, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Martin György és Pesovár Ernő. „A magyar néptánc szerkezeti elemzése (Módszertani vázlat).” *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerkesztette Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, pp. 211–248.
- . „Tánc.” *A magyar folklór*, szerkesztette Ortutay Gyula, Osiris, 1998, pp. 540–602.
- Mauss, Marcel. „A test technikái.” *Szociológia és antropológia*, írta Mauss, Marcel, szerkesztette Fejős Zoltán, Osiris Kiadó, 2000, 423–446.
- . „Techniques of the Body.” *Economy and Society*, 2. évf., 1. szám, 1973, pp. 70–88.
- . *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Cohen and West Ltd., 1966.
- Merker, Bjorn et al. „On the Role and Origin of Isochrony in Human Rhythmic Entrainment.” *Cortex*, 45. szám, 1. folyam, 2009, pp. 4–17.
- Merton, Robert K. *Social Theory and Social Structure*. The Free Press, 1968.
- Ortutay Gyula. „A magyar néprajztudomány elvi kérdései.” *Ethnographia*, 60. évf., 1–4. szám, 1949, pp. 1–24.
- . „A tánc etnológiája és lélektana.” *Magyar Pszichológiai Szemle*, 7. köt., 1–2. szám, 1934, pp. 125–128.
- Parsons, Talcott. *The Social System*. A Free Press Paperback, 1951.
- Pál-Kovács Dóra. *Társadalmi nemű szerepek Magyarózd táncagyományában*. 2019. Babeş-Bolyai Tudományegyetem, PhD-disszertáció.
- Peterson Royce, Anya. *The Anthropology of Dance*. Indiana University Press, 1977.
- Porth, Eric et al. „Functionalism.” *Anthropological Theories*, Department of Anthropology, The University of Alabama, anthropology.ua.edu/theory/functionalism .
- Posern-Zieliński, Aleksander et al. „Bronisław Malinowski’s »Antilegend« in Soviet and Polish Criticism.” *The Polish Review*, 31. évf., 4. szám, 1986, pp. 285–298.
- Radcliffe-Brown, Alfred Reginald. Introduction. *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses*, írta Alfred Reginald Radcliffe-Brown, The Free Press, 1952, pp. 1–14.
- . „On the Concept of Function in Social Science.” *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses*, írta Alfred Reginald Radcliffe-Brown, The Free Press, 1952, pp. 178–187.
- . „On Social Structure.” *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses*, írta Alfred Reginald Radcliffe-Brown, The Free Press, 1952, pp. 188–204.
- . „Religion and Society.” *Structure and Function in Primitive Society: Essays and Addresses*, írta Alfred Reginald Radcliffe-Brown, The Free Press, 1952, pp. 153–177.
- . *Structure and Function in Primitive Society. Essays and Addresses*. The Free Press, 1952.
- . *Struktúra és funkció a primitív társadalomban*. Szerkesztette Biczó Gábor, Csokonai Kiadó, 2004.

- . *The Andaman Islanders*. Cambridge University Press, 1922.
- Ratkó Lujza. „A néptánc tartalmi elemzése.” *A Nyíregyházi Jósza András Múzeum évkönyve 44.*, szerkesztette Almássy Katalin és Istvánovits Eszter, Jósza András Múzeum, 2002, pp. 257–265.
- Sackmann, Sonja. „Uncovering Culture in Organizations.” *The Journal of Applied Behavioral Science*, 27. évf., 3. szám, 1991, pp. 295–317.
- Schäfer, Thomas et al. „The Psychological Functions of Music Listening.” *Frontiers in Psychology*, 4. évf., 2013, Article 511. [www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00511/full](http://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2013.00511/full).
- Shay, Anthony. *The Function of Dance in Human Societies: An Approach Use Context (Dance Event) not Content (Movements and Gestures) for Treating Dance as Anthropological Data*. 1971. California State College, MA-szakdolgozat.
- Szőnyi Vivien. „Adaptációs gyakorlatok a moldvai Magyarfalva tánc kultúrájában.” *A mozgás misztériuma: Tanulmányok Fügedi János tiszteletére / The Mystery of Movement: Studies in Honor of János Fügedi*, szerkesztette Pál-Kovács Dóra és Szőnyi Vivien, L'Harmattan, 2020, pp. 152–172.
- . „A funkcionalista szemléletű tánc kutatás elméleti és módszertani alapjai.” *Tánc tudományi Közlemények*, 11. évf., 1. szám, 2019, pp. 38–47.
- . *Falusi táncok – Egy moldvai magyar közösség tánc kultúrájának antropológiai vizsgálata*. 2021. Szegedi Tudományegyetem, PhD-disszertáció.
- Torp, Lisbet, szerkesztő. *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon*. ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1989.
- Veress Sándor. *Moldvai gyűjtés*. Szerkesztette Berlász Melinda és Szalay Olga, Múzsák Köz-művelődési Kiadó, 1989.



gesztuskutatás



DARIDA VERONIKA

# A tánc gesztusa

## Filozófiai kísérletek a tánc megközelítésére

Mit jelent a tánc gesztusa? A tánc kifejező mozdulatait jelzi, vagy a táncot mint kifejező formát? Egyáltalán mi a gesztus? Vagy még tovább kérdezve: mi a tánc? Hasonló dilemmával találjuk itt szembe magunkat, mint Szent Ágoston a *Vallo-másokban*, amikor az idő lényegét faggatva arra a belátásra jut, hogy látszólag érti az idő jelentését, valójában azonban nem tudja, hogy mit értsen alatta (Augustinus 371). Nem véletlen ez a párhuzam, hiszen a tánc maga is az idő művésze, amennyiben egy időben lezajló mozgásfolyamatot követhetünk nyomon benne. Hasonlóan az idő meghatározatlanságához, a tánc vagy a gesztus is legalább ennyire definiálhatatlan, vagy legalábbis koronként és vizsgálódási területenként változik, hogy mit érthetünk alatta. Nyilvánvaló, hogy nagyon különböző a rituális, klasszikus, modern vagy kortárs tánc; ahogy a gesztus alatt is éppúgy érthetünk nyelv előtti beszédet, metakommunikációs eszközt, konvencionális jelnyelvet, mozdulatot és mozgást, ösztönös érzelmi kifejezésformát, tudatos művészi eszközt, figyelemfelhívást, rámutatást vagy akár önkéntes felajánlást, adományt (ahogy ezt a „gesztust tenni”, „gesztussal élni”, „gesztust használni”, „gesztikulálni” stb. kifejezések jelentésgazdagsága mutatja).

Ebben a tanulmányban a táncot és a gesztust aszerint vizsgáljuk, ahogyan a 20. század néhány meghatározó gondolkodójánál (akik között van író, filozófus és színházi szakember) megjelennek, a kiválasztott szövegek pedig többnyire reflektálnak egymásra. Giorgio Agamben és Paul Valéry írásaiból indulunk ki, hogy néhány fenomenológiai megközelítés után (Merleau-Ponty, Nancy) elérkezünk egy konkrét táncszínházi példához: Claudia Castellucci dramaturgiai könyvéhez és ennek nyomán Velencében megvalósított koreográfiájához. Eközben végig a járás metaforáját használjuk: hiszen a lépések felől haladunk az újabb lépések irányába, hogy látszólag ugyanoda juthassunk vissza néhány gondolati fordulat, ugrás, szökellés és forgás után. Vagyis a leghétköznapiabb mozgásformától tartunk a legszellemibb mozdulatok felé, hogy újra visszaérkezhessünk a szilárd (tánc)talajra.

## GIORGIO AGAMBEN ÉS A GESZTUS KATASZTRÓFÁJA

Giorgio Agamben „Jegyzetek a gesztusról” című tanulmánya egy szokatlan – és sokak által valószínűleg vitatott – felvetéssel kezdődik, mely szerint a 19. század végére a nyugati polgárság végleg elvesztette gesztusait, és ez leginkább a rendellenessé váló hétköznapi mozgásformákban, így a járás kibillenéseiben és elbizonytalanodásában mutatkozott meg. A kor pszichiátere, köztük Gilles de la Tourette, rendszeresen vizsgálták a páciensek járását, lábnyom-reprodukciókat készítve róla egy földre helyezett papírlap segítségével, melyre a betegek vörösre festett talpa többnyire szabálytalan görbéket rajzolt (eltérő hosszúságú lépésekkel, megakadásokkal, kibillenésekkel) mintegy saját szenvedésük nyomaként és lenyomataként. A Tourette által vizsgált motorikus zavarok és inkoordinációs problémák (ide tartozik a Tourette-szindrómaként ismert kényszeres tikkelés) felbukkanását Agamben „a gesztusok szférájának általános katasztrófajaként” definiálja, melynek következtében a beteg nem képes a legegyszerűbb gesztusokat sem elkezdeni, sem befejezni. Ezek a koordinálatlan rángások pedig olyan táncszerű formákat öltenek, mint Jean-Martin Charcot a Salpêtrière kórházban tartott híres keddi előadásain a hisztérikus betegek (nézőközönség előtt bemutatott) rohamai (erről bővebben lásd Didi-Huberman; Darida, *Hisztériák*).

Agamben továbbá amellet érvel, hogy a gesztusait elvesztő társadalom szinte rögeszmésen próbálja visszanyerni azokat a legkülönbözőbb művészeti formákban, elsősorban a táncban: így Isadora Duncan antik mintára megalkotott modern mozdulatművészetében vagy Szergej Gyagilev társulatának balettjeiben.

### A JÁRÁS MINT GESZTUS

Kissé eltávolodva az agambeni gondolatmenettől, érdemes rákérdeznünk a szöveg alaptézisére: vajon valóban egyértelmű, hogy a járás a leghétköznapiabb gesztus? Ritkán töprengünk el a járáson, pedig ez nem csupán a mozgások és mozdulatok semleges alapja, hanem egyénileg is teljesen eltérő és kifejező mozgásforma. Gondoljunk csak bele, hányszor ismerjük fel egy-egy ismerősünk távolodó vagy közeledő alakját, anélkül hogy az arcát látnánk, már homályos sziluettjének mozgásából. Vagy hányszor kapjuk fel a fejünket ismerős léptek zajára. Járásunk árulkodik rólunk, nem csupán személyiségünk egyes alapvonásait leplezi le (ami kikövetkeztethető abból, hogy valaki határozottan, erős léptekkel vagy halkán, szinte észrevétlenül jár), de utal nemünkre, korunkra, neveltetésünkre, a társadalomban betöltött szerepünkre. Szociológiai és antropológiai szempontból Marcel Mauss a test technikáinak nevezte azokat a módokat, amelyek szerint az emberek hagyományosan használni tudják a testüket. A harmincas évek elején írt híres tanulmányában részletesen elemezte, hogy mennyire más egy zárdában nevelt apáca járása, mint egy modern fiatal lányé, akinek mozgásában már felfedez-



hető az amerikai filmek hatása (427–428). Ám ma is ugyanúgy igaz, hogy járásunk többnyire kifejezi azt a kultúrát vagy szubkultúrát, amelyhez tartozunk. Az azonban továbbra is vitatható, hogy mi magunk gesztusnak tekintjük-e hétköznapi, reflektálatlan, önmagunk számára láthatatlan járásunkat.

Adódik továbbá a kérdés, hogy vajon egy táncos hogyan viszonyul a járáshoz. Gesztusnak tekinti, vagy csak tánca alapjának? A klasszikus balettben, ahol minden mozdulat idealizált, nincs hétköznapi járás, ezért a modern és a kortárs táncra várt az a feladat, hogy visszahelyezzék a járást a táncparkettre vagy még inkább a tánc az emberi lépéshez idomuló talajára. Adolphe Appia 1909 körül rajzolt Ritmikus terei (*Espaces rythmiques*), melyeket Jacques Dalcroze számára készített, sajátos tervvázlatok (erről lásd Darida, *Színház-utópiák*). Üres, az emberre váró terek. Lépcsők, oszlopok, csarnokok, megkonstruált építészeti tájak, melyeken alig tűnnek fel természeti elemek, legfeljebb csak fák és dombok árnyéka vetül az épületek talajára. Ritmikus formák játékát láthatjuk ezeken a térkompozíciókon, melyek a különböző szintek bejárására vagy körbetáncolására invitálják a még távollevőket. Appia elképzelésében a tánc tere – a maga emelkedőivel és lejtőivel, tágasságával és nyitottságával – egy olyan, harmonikus és atmoszferikus környezet, amely szinte hívogatja a táncost, valódi talajt teremtve a tánc lépéseinek.

## PAUL VALÉRY ÉS A TÁNC FILOZÓFIÁJA

Paul Valéry, akinél szebben talán senki sem írt a táncról, „A lélek és a tánc” című, 1921-es platonikus dialógusában pontosan megjeleníti a lépések táncá alakulását. A történetben Szókratész és tanítványai (Erüximakhosz és Phaidrosz) egy előadást csodálva a táncról elmélkednek. A legtündöklőbb táncosnő, Athikté megjelenését Erüximakhosz így kommentálja: „Oda nézzetek!... Látod-e, egészen isteni járással kezd: egyszerű kis járással, körbe... Azzal kezd, ami művészetének teteje; teljes természetességgel jár a legmagasabb csúcson, amelyet elért” (104).

A táncosnő járása – filozófiai értelmezésben – azonnal példázattá válik. Mégpedig szókratészi tanítássá, hiszen elsősorban önismeretre tanítja nézőit. Erüximakhosz ugyanis felfigyel arra az ellentmondásra, hogy míg saját járásunkat már észre sem vesszük, és nem tekintünk rá különös megnyilvánulásként, addig a táncosnő újra láthatóvá teszi számunkra a járást mint tökéletes mozgást. A táncosnő teste a sima és enyhén rugalmas talajon való lassú járás során hullámmozgásokat ír le, örvényleni kezd. Ez a csendes járás teszi lehetővé mozdulatainak a zene ritmusára való ráhangolódását. Ahogy az elvárásolt tanítvány felhívja rá mestere figyelmét: „Nézd csak, mily szépséget, a lélek mily biztonságát kelti e nemes lépések hosszúsága. A lépések nagysága össze van egyeztetve számukkal, ez pedig közvetlenül a zenéből ered” (106). Szókratész pedig a táncosnő befelé fordulására, a külvilágtól való teljes elszakadására figyel, mely általa következik be, hogy tánca elején vagy a tánc előtti utolsó pillanatban lehunyja a szemét. Tanítványainak így

kommentálja ezt a röpké szünetet, ám mégis lényegi megállást: „Mindenestül benne van lehuny szemében, egészen magára maradva önnön lelkével a legbensőbb figyelem közepén... Érzí, ahogy önmagában eseményé válik” (106).

Mindazonáltal továbbra sem tudjuk, hogy mi volt a táncosnő korábbi lassú, fenséges járása. Bevezetés a tánchoz, vagy már maga a tánc? Hogyan ragadhatjuk meg a tánc születésének pillanatát?

A dialógus folytatásában a filozófus és tanítványai több kísérletet tesznek a tánc definiálására. Ám nem képesek fogalmilag megragadni sem magát a táncot, sem a táncot megelőző lépéseket. Még abban sem jutnak egyetértésre, hogy vajon kifejezésnek tekinthető-e a tánc. Szókratész így próbálja elsimítani a tanítványai közötti vitát: „Semmit sem fejez ki, drága Phaidrosz. De mindent, Erüximakhosz. A szerelmet éppúgy, mint a tengert, az életet magát és a gondolatot... Hát nem érzitek, hogy maga a szakadatlan, tiszta átalakulás?” (114)

A tánc szókratészi meghatározásai innentől fogva a megragadhatatlanra irányulnak, így lesz a tánc: a láng, a pillanat maga, a test felszabadulása önmaga alól, a valóságon való túllépés. Vagy legszebb definíciója szerint: „a test heves ünnepe”. Ahogy Szókratész megfogalmazza: „E zengő, visszhangos és feszült világban a test heves ünnepe fényt és örömet kínál lelkünknek. Minden ünnepélyesebb, minden könnyedebb, élénkebb, hevesebb; az egész lehetséges volna másképpen is; minden vég nélkül újrakezdődhet” (124).

Azonban nem ez az egyetlen szöveg, ahol Valéry a tánc mibenlétével foglalkozik. 1936-ban írt művészetfilozófiai esszéje a „Philosophie de la danse” címet viseli. Eszerint a tánc olyan, lényegi művészet, mely elszakad a valóságtól. A tánc ugyanis nem az emberi test egészének mozgása, hanem a mindennapi élettől eltérő másik világba, másik téridőbe áthelyezett cselekvés (1391). Ez után az előzetes definíció után a szöveg végig azt kutatja, hogy mi is voltaképp a (mintegy ideává váló) „Tánc”. Ebben a szöveg előképét Szent Ágoston már idézett *Vallomásai* adják, ahol az egyházatya az idő értelmét próbálja megragadni, és ahhoz a feloldhatatlan dilemmához jut, hogy „ha senki sem kérdezi tőlem, akkor tudom. Ha azonban kérdezőnek kell megmagyaráznom, akkor nem tudom” (358–359). A „Tánc” kérdése Valéry szerint éppígy megbénítja a szellemet és összezavarja a gondolkodást. Méghozzá szükségszerűen, hiszen a „Tánc” a ritmus és ezáltal az idő művészete. Ebben az esszében Valéry saját korábbi dialógusát is kommentálja, felidézve „A lélek és a tánc” gondolatmenetének főbb pontjait. Így újra megjelenik a föld mint a szilárd talaj képe, mely terepet ad a járásnak, hogy aztán ebből a prózai mozgásformából szakadjon ki a test és a lélek. A tánc és a test misztériuma abban áll, hogy a táncos már nem érzékeli az őt körülvevő világot, hanem teljes egészében lánggá és forgássá változik. Valéry szavaival: „a táncosnő már egy másik világban van, mely már nem az, amelyet a mi tekintetünk lefest, hanem az, amit az ő léptei szőnek és gesztusai építenek” („Philosophie” 1398).

A táncosnő lépései és gesztusai tehát túlvezetnek tekintetünket és észlelésünket a látható és az érzékszervekkel befogadható tartományon. A tánc által megnyíló szabad tér a tiszta mozgás terepe, ahogy erről Athikté tánc utáni pihegő sóhaja

tanúskodik: „Tebenned voltam, ó, mozgás, kívül más mindenben” („A lélek” 127). Mindebből látható, hogy Valérynél a tánc rejtélye a test rejtélyéhez vezet. Pár évvel később, 1943-as „Réflexions simples sur le corps” című tanulmányában a test négy különböző értelméről beszél. Az első az a test, amely saját tapasztalatként adódik számunkra (*az én testem*); a második az, amelyet a többiek látnak, és a tükrökben vagy a rólunk készült portrékon mi is láthatunk; a harmadik test csak a gondolatainkban létezik, sohasem egészként, hanem mindig felosztva és részleteiben. Végül a negyedik test a legnehezebben megragadható. Ez ugyanis éppannyira valóságos, mint képzeletbeli. Túl van a pusztá fizikalitáson, a szabad cselekvés teréhez tartozik. A nem létező lehetőségeknek ez a negyedik test a „megtestesülése” (931). Meggyőzően lehet emellett érvelni (lásd Elia), hogy a negyedik test elsősorban a táncban mutatkozik meg. A tánc gesztusai ugyanis nem csupán a valós, de éppannyira az imaginárius testhez is tartoznak, vagyis a negyedik test gesztusai. Ami azt jelenti, hogy egyszerre erednek a testből, és lépnek túl a testen. Ezért lehet a tánc gesztusa: a test megvalósítása és meghaladása.

## MAURICE MERLEAU-PONTY ÉS A KIFEJEZŐ GESZTUS

*Az észlelés fenomenológiájában* Maurice Merleau-Ponty is foglalkozik a gesztus problémájával. Amellett érvel, hogy a gesztus értelme sohasem eleve adott, hanem a szemlélőnek az aktuális helyzetben mindig újra meg kell ragadnia. Ezért a gesztus megértése elsősorban nem intellektuális, hanem testi megértés. Ahogy Merleau-Ponty írja: „A testem az, aminek révén megértem a másikat, mint ahogy a testem az, aminek révén dolgokat észlelek” (210). Ami azt is jelenti, hogy a test az, ami megmutatkozik a gesztusban; a test az, ami beszél. A másik ember gesztusa úgy érkezik hozzám, mint egy felhívás. „A gesztus úgy van előttem, mint egy kérdés, a világ bizonyos érzékelhető pontjait jelzi számomra, arra hív fel, hogy kövessem őket” (208). Amiből az következik, hogy a gesztus értelme nem valamiféle mögöttes értelem, hanem eleve összefonódik annak a világnak a struktúrájával, amelyet a gesztus rajzol ki számunkra, és amelynek – a gesztus követése által – mi is a részesei vagyunk. Merleau-Pontyt idézve, ez a folyamat úgy történik, „mintha a másik intenciója lakná be a testemet vagy mintha az én intencióim laknák be az övét” (209).

Ehhez hozzátehetjük, hogy amikor táncot nézünk, az nem passzív és értelmező befogadás, hanem az észlelés során mintegy ösztönösen lekövetjük a táncos mozdulatait, vagyis – még ha mozdulatlanul is – táncolunk.

Érdeemes megemlíteni, hogy 1949 és 1952 között (tehát már *Az észlelés fenomenológiája* után) Merleau-Ponty a Sorbonne-on tart egy előadásorozatot *Psychologie et pédagogie de l'enfant* címen (erről bővebben: Darida, *Művészettapasztalatok*). Ebben szintén fontos szerepet kapnak a gesztusok. A filozófus először a gesztusok rituális értelmét hangsúlyozza, majd kitér a nyugati és a (ritusokhoz közelebb álló) keleti színházi formák összehasonlítására. Kiemeli, hogy a keleti

színházak az érzelmek kifejezésére szigorú szabályrendszert használnak. Ezekben a színházi formákban (Merleau-Ponty példája a hagyományos kínai színház, de ugyanígy gondolhatnánk a japán nő színházra vagy az indiai katakali táncszínházra) nemcsak a jelmezek és a maszkok, de a mozgások és a gesztusok is előre meghatározott jelentéssel bírnak. A színpadi gesztusok nem valami „megélt” kifejezései, hanem olyan jelek, amelyek valami másra utalnak. Vagyis ezek a színházi formák csak jeleznek egy értelmet, annak megjelenítése vagy kifejezése helyett. Ezzel szemben a nyugati színházban a „megélt” (*vécu*) és a „kifejezett” (*exprimé*) átjárja egymást. A színpadi szerep, alak, figura (*personnage*) kifejezése a színész testén keresztül történik, és azonnal megteremti a saját közönségét. Mindez az interszubjektivitás révén lehetséges, hiszen a másik megélt tapasztalata saját megélt tapasztalatainkra utal. A színházi jelek (köztük a gesztusok) jelentésének kérdése itt bonyolultabb, mint a keleti színház konvencionális jeleinek esetében, melyeket csak jól kell tudnunk olvasni. A nyugati színházban a jelek jelentése nem előre meghatározott, hanem a test használata és a darab jelentése közötti közvetlen kapcsolatból ered, melyet Merleau-Ponty mágikus kapcsolatnak nevez. Habár a filozófus a táncot külön nem tárgyalja, a színészi testről adott megfigyelései a táncos testére is érvényesek. Hiszen a táncos alakjában is egy valóságos test jelenik meg előttünk a színpadon, egy olyan másik testként, amely akár a mi testünk is lehetne, hiszen a mi testi sémánk is egyszerre utal a valós és a képzeletbeli világra. Ugyanakkor, ahogy „A szem és a szellem”-ben olvashatjuk: „a képzeletbeli sokkal közelebb és sokkal távolabb van az aktuálistól” (57).

Tánca során a táncos egy olyan gesztusnyelvet használ a képzeletbeli megjelenítésére, amely önmaga előtt is titkolja jelentését. A tánc elgondolása csak a gesztusok által lehetséges, hiszen a táncos gesztusokból építi fel táncát, testének gesztusaiba pedig bevonja a néző testét (lehetséges testtapasztalatát) is. A táncban az igazi mágia egyrészt a tudat, a test és a világ, másrészt az akció (a tánc) és a percepció (a tánc észlelése) szétválaszthatatlan összefonódásában, kiazmusában áll. Ennek során a táncos teste olyan, eleven műalkotásként jelenik meg előttünk, amelyet a saját testünkben is megalkothatnánk. A tánc nézőiként egyszerre kerülünk önmagunkhoz közel és önmagunktól távol, miközben részesei leszünk „a lét felhasadásának”. A látás ugyanis, ahogy Merleau-Ponty állítja, „nem a gondolkodás egy bizonyos módja vagy ön-prezencia, hanem az az eszköz, mely megadja nekem, hogy magamtól távol kerüljek, hogy belső részesévé váljak a lét felhasadásának, amelynek végén egyszerűen visszazárulok önmagamra” („A szem” 74).

## JEAN-LUC NANCY ÉS A TÁNC SZÜLETÉSE

Az eddig vizsgált alkotók (Appia kivételével, aki maga is részt vett Dalcroze foglalkozásain), habár elmélkedtek a testről, a táncról és a tánc gesztusáról, a tánc valódi gyakorlatától távol maradtak. Agamben ugyan felismeri, hogy Nietzsche *Így szólt*

Zarathustrája a „gesztusait vesztett emberiség balettje”, és Zarathustra (ahogy ezt Alain Badiou is hangsúlyozza, amikor a gondolkodás metaforájaként értelmezi a táncot) maga a táncoló filozófus, de ennél tovább nem megy („Jegyzetek”).

Ritka az olyan filozófus, aki nemcsak teoretikusan akarja elgondolni a tánc tapasztalatát, hanem a gyakorlat terén való hiányosságát felismerve kész arra, hogy egy táncostól tanuljon. Jean-Luc Nancy a kockázatvállaló gondolkodók közé tartozott. A számára addig idegen művészeti ággal először 2000-ben kezdett el komolyan foglalkozni, amikor a montreali táncfesztivál felhívására egy rövid szöveget írt a táncról *Séparation de la danse* címen.<sup>1</sup> Majd a táncos-koreográfus Mathilde Monnier-vel való megismerkedését követően két beszélgetéskötetet is megjelentettek közösen: *Dehors de la danse* és *Allitérations: Conversations sur la danse* címen. A két kötet (2001 és 2005) közötti időszakban Monnier egy performanszt készített Nancy szövegeire *Allitérations* címmel. Elmondható tehát, hogy ebben a kölcsönhatásban a filozófus megpróbálta szavakba önteni a tánc tapasztalatát, a táncos pedig a filozófiai szövegeket saját testén keresztül jelenítette meg. Mindkét kísérlet joggal nevezhető a másik megértésére tett autentikus gesztusnak.

„A másik, ha valóban más, akkor másik test. Soha nem érem be, távol marad. Nem figyelem meg: nem tárgy. Nem reprodukálom: nem kép. A másik test átjárt, átvesz az enyémből. Áthatja, átjárja, megmozdítja, izgalomba, lendületbe hozza. Átadja, kölcsönadja lépéseit” – írja Nancy, Monnier pedig a színpadon felhangzó szöveg után táncolni kezd. A tánc így egyszerre lesz az empátia és az intropátia gyakorlása.

Nancy az „Alliterációk” utószavában (Valéryhoz hasonlóan) a tánc kezdeti pillanatáról beszél. De ő az első lépéseknél messzebbre megy vissza, a tánc eredetét kutatja. Szerinte a tánc még az érzékelés és az értelem (*sens*) előtt kezdődik, így egyaránt megelőzi az érzést és az értést. A tánc a test önmagából való kiszakadása és felszabadulása, egyfajta nyelvezet nélküli ősnyelv. Ugyanakkor a Nancy által elképzelt születés vagy „létrejövés tánca” még gesztus nélküli. „A test kiemelkedik a szubsztanciából, és elemelkedik tőle. Gyökértelen, semmi sem köti a földhöz, mintha elkülönült égitest, földön fekvő, elhelyezkedő meteor lenne – minden gesztus nélkül. Inkább valamiféle vajúdás (*gesztikuláció*) az, ami elindul. Semmilyen gesztusra nincs itt szükség, és semmilyen attitűdre” (40).

A szöveg sajátos kozmogóniaként írja le a tánc születését, melynek során egyszerre születik meg a test és a tér. A tánc későbbi formáiban is visszaül erre az őseseményre. Minden tánc létrehoz egy világot, hiszen a tánc: „a világ darabjainak test-felépítése” (42).

A tánc továbbá felszabadítja az érzékeket, mivel nincs sajátos érzékszerve (nem nevezhető a látás vagy a hallás művészetének), esetében sokkal inkább egy érzékszervek előtti észlelésről beszélhetünk, mely „a kibomlás, az érzékek megnyitása

1 | A szövegnek csak egy későbbi, átdolgozott változata jelent meg „Allitérations” címen az *Allitérations: Conversations sur la danse* című kötetben.

felé mozdítja el a testet” (44). Végül a tánc a többi test felé is megnyitja a testet. Ahogy az „Alliterációk” lezárása megfogalmazza: „Ez a tánc értelme: táncra perdülni, táncba vinni, megtáncoltatni – itt és most, így érzem, így értem a táncot” (45).

## GIORGIO AGAMBEN ÉS A GESZTUS ETIKÁJA

A tánc gesztusának fenomenológiai megközelítései után térjünk még egyszer vissza Agambenhez, de ezúttal egy másik, „Le geste et la danse” című szövegéhez, mely egy évvel később (1992-ben) átveszi és továbbgondolja a „Jegyzetek a gesztusról” alaptéziseit. Agamben a gesztust itt (szintén a római jogtudós, Marcus Tullius Varro nyomán) megkülönbözteti a cselekvéstől (*agere*) és a létrehozástól (*facere*), és valami fenntartásaként és támogatásaként határozza meg. A gesztus elsősorban közvetítés, vagy még pontosabban: a közvetítés felmutatása, láthatóvá tétele.

A későbbi tanulmány még inkább hangsúlyozza a gesztus etikai jelentőségét. A gesztus a legtisztább közlés, mely megelőzi a nyelvi szférát, és mentes minden célelvűségtől. Erre a legevidensebb példa: a tánc. Agamben szerint a táncos(nő) mozgását a tánc folyamatában a cél és a lezárás hiánya határozza meg, ezáltal tánca a mozgás valamennyi lehetősége felé nyitott marad. „A táncosnő pedig, aki elveszni látszik gesztusai sűrű labirintusában, titkon kezet nyújt saját kiúttalanságának, és saját labirintusa által engedi vezetni magát” (12).

Mindebből az is következik, hogy a gesztusként értett tánc az agambeni etika eredeti megnyilvánulása. Legalábbis az a tánc, amely valóban a test felszabadítása, és ezáltal a szabad és boldog élet (mely az agambeni etika fundamentuma) tanúsítása. Az a test, amelyet nem korlátoznak külső elvárások, saját legbenső lehetőségeit valósítja meg. Mivel pedig ezek a lehetőségek végtelenek, ezért a tánc lehetősége is az. Ehhez hozzátehetjük, hogy gondolatban akkor is táncolhatunk, ha ténylegesen nem mozdulunk. Ahogy az élet minden más gesztusára is átvihetjük a tánc szabad és felszabadító gesztusát. A tánc így lehet nem csupán művészet, hanem valódi életforma: a boldog élet formája.

## CLAUDIA CASTELLUCCI RITMIKUS LÉPÉSGYAKORLATAI

Számtalan példát hozhatnánk a tánc gesztusára, az én példám személyes tapasztalaton, egy olvasói és nézői élményen alapul. 2015-ben a Velencei Tánctáncbiennálé kiköltözött az utcákra. Claudia Castellucci (a Societàs Raffaello Sanzio egyik alapítója és teoretikusa) ebben az évben jelentette meg *Setta: Scuola di tecnica drammatica* című könyvét (*setta* olaszul egyszerre jelent szektát, vallási rendet, titkos társaságot, bandát), mely alcíme szerint a dramatikus gyakorlat iskolája. A szerzői intenció szerint ez a könyv elsősorban fiataloknak szól, de olvasóként hozzáte-

hetjük, hogy bármilyen életkorban tanulhatunk belőle. Ez ugyanis nem színházi vagy tánctudományi szakkönyv, nem ismerhetünk meg belőle különféle színészi módszereket vagy tánctechnikákat. Az ötvenkilenc nap gyakorlatait végigolvasva inkább egyfajta nyitottságot és figyelmet sajátíthatunk el: testünkre, hangunk fizikáltságára, valamint a világban áramló tudásformák megragadására. A könyvben található test-, hang- és ritmusgyakorlatok kiegészülnek olvasás- és hallásgyakorlatokkal (a példák sokrétűek: Arisztotelész *Metafizikája*, Keresztes Szent János versei vagy Yves Klein szövegei éppúgy fellelhetők köztük, mint bizánci zenék vagy Stockhausen művei). A mozgások között feltűnően sok a járásgyakorlat: fékezett, megtört, zenei, fordított, körkörös, diakronikus járásokról olvashatunk; a sötétben tapogatózó, lassú járástól egészen a szertelen, már-már eltúlzott járásig. Mintegy az elmélet próbatételeként Claudia Castellucci ezeket a járásgyakorlatokat *Esercitazioni ritmiche* címen meg is rendezte Velence különböző pontjain, köztük a Campo Sant’Agnese varázslatos terén. Az Akadémia és a Zattere között található tér egyik oldalán egy kis harangtorony, közepén egy kút áll, körben színes házak és árnyas fák; a turisták és a helyi lakosok egyaránt kedvelt pihenőhelye. Ezen a barátságos és bensőséges téren, mint Velencében bárhol, a talaj is szinte hullámoz. Semmi sem szabályos, semmi sem egyenes; de minden könnyed és eleven. Ezen a téren mindig történik valami: leginkább az, hogy emberek jönnek-mennek. És ez az igazi színház, a valódi mozgás, minden tánc alapja. Claudia Castellucci, amikor táncosait a tér közepén járatja, azt teszi láthatóvá számunkra, amire többnyire fel sem figyelünk: a lépések – a legegyszerűbb és legki-fejezőbb gesztusok – táncát.

## FORRÁSOK

- Agamben, Giorgio. „Le geste et la danse.” *Revue d’esthétique*, 22. évf., 1992, pp. 9–13.
- . „Jegyzetek a gesztusról.” Fordította Darida Veronika, *a szem*, 2020. nov. 16., [aszem.info/2020/11/giorgio-agamben-jegyzetek-a-gesztusrol/](http://aszem.info/2020/11/giorgio-agamben-jegyzetek-a-gesztusrol/).
- Augustinus. *Vallomások*. Fordította Városi István, Gondolat Kiadó, 1987.
- Badiou, Alain. „La danse comme métaphore de la pensée.” *Petit manuel d’inesthétique*, Seuil, 1998, pp. 91–113.
- Castellucci, Claudia. *Esercitazioni ritmiche*. Biennale Danza, 2015. június 25–28., Velence, Campo Sant’Agnese.
- . *Setta: Scuola di tecnica drammatica*. Quodlibet, 2015.
- Darida Veronika. *Hisztériák*. L’Harmattan Kiadó, 2013.
- . *Művészettapasztalatok: Fenomenológiai megközelítések*. L’Harmattan Kiadó, 2009.
- . *Színház-utópiák*. Kijárat Kiadó, 2010.
- . *A talány filozófiája: Giorgio Agamben esztétikája*. L’Harmattan Kiadó, 2021.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*. Éditions Macula, 1982.
- Elia, Barbara. „Paul Valéry et la danse: Pour une métaphysique de la corporéité.” *Revue d’esthétique*, 22. évf., 1992, pp. 29–41.
- Mauss, Marcel. *Szociológia és antropológia*. Fordította Saly Noémi és Vargyas Gábor, Osiris Kiadó, 2004.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Az észlelés fenomenológiája*. Fordította Sajó Sándor, L'Harmattan Kiadó / Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012.
- . *Psychologie et pédagogie de l'enfant*. Verdier, 2001.
- . „A szem és a szellem.” *Fenomén és mű*, szerkesztette Bacsó Béla, fordította Moldvay Tamás és Vajdovich Györgyi, Kijarat Kiadó, 2002, pp. 53–77.
- Monnier, Mathilde. *Allitérations*. Felolvasó: Jean-Luc Nancy, táncos: Mathilde Monnier és Dimitri Chamlas, zene: eRiKm, 2002. június 5., Párizs, Centre Pompidou.
- Monnier, Mathilde és Jean-Luc Nancy. *Allitérations: Conversations sur la danse*. Éditions Galilée, 2005.
- . *Dehors de la danse*. Roz, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. „Alliterációk.” *In statu nascendi: Válogatás Jean-Luc Nancy művészeti írásából*, fordította Horváth Eszter, Budapesti Metropolitan Egyetem, 2019, pp. 39–45.
- Nietzsche, Friedrich. *Így szólott Zarathustra*. Fordította Kurdi Imre, Osiris Kiadó, 2004.
- Valéry, Paul. „A lélek és a tánc.” *Két párbeszéd*, fordította Somlyó György, Gondolat Kiadó, 1973, 93–127.
- . „Philosophie de la danse.” *Œuvres I*, szerkesztette Jean Hytier, Gallimard, 1957, pp. 1390–1403.
- . „Réflexions simples sur le corps.” *Œuvres I*, szerkesztette Jean Hytier, Gallimard, 1957, pp. 923–930.



KORMOS JANKA

# A modernitás kinetikus projektje a humán tudományok területén

Tánc- és tudománytörténet találkozása  
a mozgásviselkedés-kutatásban

*A modernitásban az én gondolata annak mozgása nélkül lehetetlen.<sup>1</sup>*  
Peter Sloterdijk („Mobilization” 39)

## BEVEZETÉS

Jelen tanulmány a Mozgás mozgalom (The Movement Movement) első két hulláma alatt kidolgozott, legmeghatározóbb mozgáskutatások és mozgáselemzési módszerek bemutatására vállalkozik, hogy ezen keresztül a modernitás kinetikus projektjének olyan területét mutassa be, ahol a tudományos és művészi, a kutatói és esztétikai színterek bizonyos mértékű interakciója, összefolyása és egymásra hatása figyelhető meg.

Peter Sloterdijk több munkájában is a mozgás és a modernitás bensőséges kapcsolatát elemzi. Kijelenti, hogy a kinetikát a modernitás etikájának kell tekintelnünk, ami triviális, azonban sokáig figyelmen kívül hagyott tény („Mobilization” 37). A modernitás effajta „kinetikus többlete” (*Infinite Mobilization* 5) a táncművészetben a 20. században a formalizmus és kifejező mozgás felé való esztétikai elmozdulásban, a fin-de-siècle életmódreform- és testkultúra-mozgalmakban, valamint a humán tudományok területén a testi kifejezés és mozgás iránti érdeklődés lendületes növekedésében is megmutatkozik. Erre Lucia Ruprecht is felhívta a figyelmet: „a huszadik század elején hangsúlyossá válik a gesztus tanulmányozása a művészet, a kultúraelmélet, sőt a tudomány területén is” („Gesture” 31). Nemcsak a modern tánc kialakulását, hanem számos gesztuselmélet, táncjelírási technológia és mozgáselemzési rendszer létrejöttét, valamint a tánc és a mozgás pszichoterápiás alkalmazását is előkészítette a 20. századi modernitás effajta

1 | Az itt szereplő – és a többi, idegen nyelvből idézett – szövegrészt a tanulmány szerzőjének saját fordításában közöljük. (A szerk.)

„mozgásra való hajlama” (Ferguson 11). A 18–19. századi tudományos gondolkodás a 20. század elejére beszivárgott a táncművészet területére is. A századforduló gesztus- és mozgáselméletei közé tartozik többek között François Delsarte alkalmazott esztétikája,<sup>2</sup> Émile Jaques-Dalcroze euritmikája,<sup>3</sup> Dienes Valéria orkesztikája,<sup>4</sup> Szentpál Olga<sup>5</sup> gimnasztikai rendszere, Madzsar Alice<sup>6</sup> pszichofizikai koncepciókra alapozott, Bess Mensendieck és Delsarte rendszerét ötvöző megközelítése és nem utolsósorban Lábán Rudolf kinetográfiája, koreutikája és eukinetikája (Péter 17–19). Lábán a tánc tudományossá tételét a mozgáskifejezés pszichofizikai elméletekben való lehorgonyzásával kísérte meg (Laemmler 22). Dienes hasonlóképpen átfogó tudományos keretbe helyezte a mozgást az orkesztika rendszerén és mozgáselméletein keresztül (Péter 17–19). A tudományos gondolkodás szerepének növekedése, a modern pszichológia kialakulása és a terápiás kultúra terjedése a modernitás indikátorai (Marks; Laemmler). A századelő modern táncosai elmerültek a mozgó test tudományában és az emberi psziché mélységeiben. Kísérletezéseik középpontjában az önfelfedezés, az önkifejezés és a tudattalan álltak (Fuchs 81–113; Péter 26–32). Az 1940-es években néhány amerikai modern táncos a tánctevékenységet terápiaként, a táncost pedig egyfajta modern gyógyítóként, terapeutaként kezdte értelmezni. Így indult el az amerikai tánc- és mozgásterápia professzionalizálódása. Ezen folyamatok mentén megfigyelhetjük, hogy tudományos és pszichológiai fogalmak a táncművészet területére is beszivárogtak, a tánc pedig a 20. században a tudományos és pszichológiai kutatás tárgyává vált (bővebben lásd: Kormos, „Dance”). Ezzel párhuzamosan a mozgás és a testi kifejezés tanulmányozása az interdiszciplináris tudományos érdeklődés középpontjába is került (Laemmler 19–56, 112–149).

2 | A delsartizmus a testkultúra iránt elkötelezett, egyfajta alkalmazott esztétika volt (Schwartz). François Delsarte (1811–1871) francia énekes elméleteket fogalmazott meg az expresszív mozgásról és annak a tudattalan folyamatokkal való kapcsolatáról (Levy; Ruyter; Schwartz). Delsarte 1840-ben kezdett előadásokat tartani Párizsban, és a mozgás rendjét és törvényeit, valamint az ember testi és szellemi működésének összefüggéseit leíró korrespondenciák törvényét tanította. Elméletét áthatotta a szentháromság vallásos eszméje, a romantika és a felvilágosodás racionalitása. Delsarte úgy vélte, hogy minden testi mozdulat és funkció megfelel egy szellemi funkciónak és cselekedetnek (Schwartz 72).

3 | Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) zenetanár volt, aki ritmikus mozgásgyakorlatokat dolgozott ki tanítványai számára a zenedarabok ritmikájának testi leképezésére. Módszere révén a ritmikus mozgás a zeneoktatás részévé vált.

4 | A magyar mozdulatművészet (*Bewegungskunst*) a 20. század első évtizede körül kezdődött. Dienes Valéria (1879–1978) kezdte el kidolgozni mozgáselméleti rendszerét, az orkesztikát (Fuchs 106). Az orkesztika rendszerébe anatómiai, fiziológiai és geometriai fogalmak ágyazódnak be (Péter 16). Dienes megközelítése a mozgás vizsgálatát négy területre rendezte: ritmika, dinamika, plasztika és szimbolika. Az orkesztika a mozgás átfogó elmélete és tudománya filozófiai szempontból, hasonlóan Lábán komplex keretrendszeréhez.

5 | Szentpál Olga (1895–1968) zongoraművész-képzés után Dalcroze euritmikájára építve fejlesztette ki mozgáselméletét és gimnasztikáját (Péter 18).

6 | Madzsar Alice (1880–1935) a női testkultúra-mozgalom központi alakja lett, és Bess Mensendieck anatómiai megközelítésén alapuló saját módszert dolgozott ki. Delsarte rendszeréhez hasonlóan Madzsar pszichofizikai koncepciókra alapozta mozgáselméletét és módszerét (Péter 17–18).

Martha Davis történeti elemzésében bemutatja, ahogyan az Egyesült Államokban először az 1930-as, majd az 1960-as évek körül kialakult az úgynevezett Mozgás mozgalom első két hulláma („Film Projectors” 1–3; „Historical Overview” 3–11). A humán tudományok területén némileg elszigetelt kutatói csoportok kezdtek a kifejező mozgás, nonverbális kommunikáció, parakinézis iránt érdeklődni. A Mozgás mozgalom kutatói részben önálló módszertanokat dolgoztak ki a mozgásviselkedés rögzítésére, rendszerezésére és elemzésére, részben pedig megkísérelték a táncosok szakértelmének tudományos adaptálását. Alapvető tudományos kíváncsiság volt megfigyelhető a táncos mozgásműveltség elsajátításának módja és tudományos leképezése iránt (Davis, „Historical Overview” 2; *Interaction Rhythms* 24). A mozgásviselkedés-kutatás (*movement behaviour research*) interdiszciplináris tudományterület, mely a vizsgálódás középpontjába a mozgásviselkedést, a mozgáskifejezést és a nonverbális kommunikációt helyezi. A mozgás iránti tudományos érdeklődés a mozgás legkülönbözőbb aspektusaira irányult. Számos kutató a gesztusokat és a nonverbális kommunikációt a strukturális nyelvészet szemszögéből vizsgálta (Birdwhistell, „Background”; Kendon). Társadalomtudósok (kulturális és vizuális antropológusok, etnológusok) azokat a szociokulturális folyamatokat és struktúrákat vizsgálták, amelyek a mozgáskifejezést és az ezzel együtt járó, bizonyos mozgásformákhoz kapcsolódó kulturális jelentéskonstrukciókat befolyásolják (Kendon). A pszichotudományok területén a mozgás és a pszichés állapotok, a kognitív és a mentális folyamatok közötti kölcsönhatást kutatták. Pszichiáterek olyan diagnosztikai módszereken dolgoztak, amelyek bizonyos megváltozott tudatállapotok és mentális zavarok esetén megjelenő idioszinkratikus mozgásviselkedési folyamatok megfigyelésére irányultak. Pszichoterapeuták a páciens és a terapeuta mozgásában tetten érhető egyidejű előfordulás, tükrözés és visszhang (*synchronicity, mirroring, echoing*) jelenségein keresztül vizsgálták a terápiás szövetség, a pszichés tartalmazás és a terápiás változás fogalmait (Schefflen, „Communicational Arrangements”; Davis, „Film Projectors” 8; Kestenberg Amighi et al. 157–170). Ezek a mozgásviselkedés iránt kifejezetten érdeklődő tudósok különböző elméleti keretben és módszertanon keresztül kísérelték meg a testmozgás rögzítését és kategorizálását a mozdulat sajátos szerkezetének, funkciójának és jelentésének tudományos megismerése érdekében.

Ezen némileg szigetesen fejlődő új diszciplína kulcsfigurája Martha Davis volt, aki elkötelezetten dolgozott a mozgáskutatás és mozgáselemzés tudományos elismertetéséért. A nonverbális kommunikáció kutatására intézetet alapított (Institute for Nonverbal Communication Research), amely a *The Kinesis Report* publikálását és számos tudományos konferenciát szponzoráló, a mozgásviselkedés valamilyen aspektusával foglalkozó kutatók csoportját összefogni kívánó tudományos szervezet volt (Davis, *Interaction Rhythms* 23). A *The Kinesis Report*<sup>7</sup> 1972 és 1982 között negyedévente jelent meg Davis főszerkesztésében. A folyóirat lek-

7 | Teljes címén: *The Kinesis Report: News and Views of Nonverbal Communication*.

tori testületét mozgáskutatással foglalkozó úttörő elméleti és gyakorlati szakemberek alkották, antropológusok, pszichiáterek, pszichológusok és nyelvészek: Irmgard Bartenieff, Paul Byers, Norbert Freedman, Adam Kendon, Judith S. Kestenberg, Israel Zwerling. Ezen kívül a *Semiotica*, a *Journal of Nonverbal Behaviour* és az *American Journal for Dance Therapy* című folyóiratok nyújtottak teret a fejlődő mozgásviselkedés-kutatás területén készült munkák publikálására. Több kutató alkalmazta a Lábán-kinetográfiát és az *effort-shape analízis* koncepcióját. 1974-ben a *Main Currents in Modern Thought* című filozófiai és integratív oktatási szaklap 31. évfolyamának teljes első lapszáma Lábán munkásságának filozófiai elemzésével foglalkozott. A lapszámban filozófusok mellett Martha Davis, Irmgard Bartenieff (Lábán tanítványa) és Marion North (szintén Lábán-tanítvány) is közölt cikket. Davis a mozgásról mint folyamatok mintázatáról írt, Bartenieff pedig a *tér* és *effort* minőségek mozgásban való megjelenésének lehetséges neurobiológiai összefüggéseiről.

Jelen tanulmány főbb forrásai a legjelentősebb mozgásviselkedés-kutatók korai publikációi, a diszciplína fejlődését bemutató konferenciakötetek, történeti tanulmányok, az Institute for Nonverbal Communication Research kiadványai, valamint a szerző Martha Davisszel folytatott személyes beszélgetései.<sup>8</sup>

## LÁBÁN MOZGÁSELEMZÉSI RENDSZERÉNEK HATÁSA A HUMÁN TUDOMÁNYOK TERÜLETÉN

Lábánt a moderntánc-mozgalom kulcsfigurájaként és az európai színpadi tánc megújítójaként tartják számon (Fügedi 35). Korszakalkotó munkásságáról, mozgáselméletéről és tánclejegyzési rendszeréről számos tanulmány jelent már meg magyar nyelven. Jelen tanulmány nem vállalkozik ezek részletes bemutatására, ehelyett Lábán elméleteinek és kinetográfiájának leginkább a pszichológiában és ennek határterületein való széles körű adaptációjára fókuszál. Rövid áttekintésképpen összefoglalom Lábán megközelítésének azon koncepcióit, amelyek lehetővé tették a humán tudományokon belüli adaptációját.

Lábán a mozgás alapvető dinamikai és strukturális aspektusait igyekezett körülhatárolni. A táncos és a tér kapcsolatát is vizsgálta, azokat a térbeli konfigurációkat, amelyeket a mozgó test a térrel és a térben hoz létre. Lábán feltételezte a mentális állapot és a mozgásviselkedés közötti kölcsönös kapcsolatot, azaz hogy a mozgás kifejezi a mentális állapotot, és a mentális állapot mozgástevékenység által alakítható. Filozófiájának központi eleme a testi és mozgásos műveltség gyógyító erejébe vetett hit (Ruprecht 24). Így mozgáselméletei és kinetográfiája tu-

8 | A tanulmány a University of Maryland – Clarice Smith Performing Arts Library Marta Davis- és Irmgard Bartenieff-gyűjteményének anyagai alapján készült, ahol a szerzőnek 2022-ben lehetősége volt két hónapot eltölteni a Fulbright Hungary ösztöndíjának támogatásával.

dományos alapot biztosítottak a tánc- és mozgástevékenység pszichoterápiás modalitássá válásához is. Tánclejegyzési rendszerét bemutató munkáját 1928-ban jelentette meg. Lábán mozgáselméletének két alrendszere a koreutika, a mozdulat útvonalával foglalkozó rendszer, és az eukinetika, vagyis a mozgás dinamikus minőségeivel foglalkozó, más néven effort-rendszer (Fügedi 41). Elméletének alapjait már az 1910-es években lefektette, az azonban csak 1947-ben került publikálásra (40). Lábán törekedett az effort-elméletben foglalt mozgásminőségek kombinációit a jungi analitikus pszichológiával integrálni, megnevezett bizonyos affektív állapotokat és drive-okat, amelyek megjelenése a mozgásrepertoárban individuális alkati jellemzőkre utalhat (Fügedi 41; Wahl 97). Munkássága hozzájárult nemcsak a táncművészet modern művészeti formává válásához, hanem a mozgás, a személyiség és a kultúra kölcsönhatásának, illetve a táncélmény pszichológiai hatásának hangsúlyozása mentén több pszichológiai fókuszú mozgáselemzési rendszer létrejöttéhez a 20. században. Ilyen, Lábán-alapú, fontosabb mozgáselemzési<sup>9</sup> rendszernek tekinthető a Warren Lamb által kifejlesztett mozgásminta-elemzés, az Irmgard Bartenieff mozgástanulmányainak eredményét integráló Lábán–Bartenieff-mozgáselemzés, Alan Lomax, Bartenieff és Forrestine Paulay koreometria-kutatásai, a Martha Davis által megalkotott Mozgás Pszichodiagnosztikus Inventár és a Judith S. Kestenberg által létrehozott Kestenberg Mozgás Profil. A következőkben ezen rendszerek bemutatását kísérem meg. Ezek a rendszerek komplexitásukban eltérnek, ez magyarázza, hogy némelyiket részletesebben tárgyalom. Céloom nem a módszerek teljes körű bemutatása, hanem azon elemek ismertetése, amelyeket az azt kidolgozók a lábáni koncepciókhoz hozzáadtak, illetve amelyekkel azokat továbbfejlesztették.

## Mozgásminta-elemzés

Lábán 1937-ben hagyta el Németországot, majd néhány hónapos hányattatás után Kurt Jooss meghívására az Egyesült Királyságba emigrált, ahol Devonban, a Dartington Hall Iskolában látott munkához (Fügedi 38). A progresszív intézményben a művészi kifejezés és a gyakorlati készségek ötvözésével kísérleteztek, főleg az iskolához tartozó nagy termőföld művelése érdekében (Laemmler 92). A földeken és a gyárakban Lábán a táncjelírás új felhasználási módjaival kezdett kísérletezni. Feljegyezte, hogyan mozognak és dolgoznak a munkások, és olyan változtatásokat javasolt, amelyek megkönnyíthetik és kellemesebbé tehetik a munkafolyamatot. 1941-ben találkozott Frederick Charles Lawrence-szel, az Egyesült Királyság egyik első üzleti tanácsadójával, aki együttműködésre kérte fel Lábánt. A háború hatására többségbe került női munkaerő miatt szükséges volt a termelési folyamatokat újratervezni (92).

9 | Laemmler tudománytörténeti elemzése részletesen bemutatja a Lábán-kinetográfia széleskörű befolyását, melyet az a legkülönbözőbb szakterületekre gyakorolt az Amerikai Egyesült Államokban és Egyesült Királyságban.

A mozdulatokat vizsgálva Lábán azt ajánlotta, hogy amit a férfiak karjaikkal az emelőmódszerrel hajtanak végre, azt a nők az impulzummódszerrel valósítsák meg. Mozdulatelemző képessége, ötletes megoldásai lenyűgözték Lawrence-t; mi több, Lábán módszere a gyakorlatban is bevált, így a megélhetési gondokkal küzdő táncteoritikust a manchesteri Tyresoles Kft.-ben ipari tanácsadóként alkalmazták. Együttműködésükből született Lawrence-szel közös könyvük, az 1947-ben kiadott *Effort*. (Fügedi 40)

A Lábán–Lawrence-programot a háború alatt több konzerv- és textilgyárban is alkalmazták. Nancy Murray szerint „a Lábán–Lawrence-féle »Industrial Rhythm« program »nem gépként, hanem inkább komplex lényként« tekintett a munkásra, akinek termelőképességét fokozná, ha a termelési folyamat »természetes mozgásmintáit« figyelembe venné” (Laemml 94, az idézetben belüli idézetek Murraytól). Lawrence a háború után az „Ipari ritmus” program további népszerűsítésére létrehozta saját cégét, ahová Lábán mellett Warren Lambet is felvették. Lamb előtt három évig volt Lábán tanítványa a manchesteri Mozgásművészeti Stúdióban (Laemml 95).

A második világháború után a nyugati társadalmakban a testbeszéd a populáris érdeklődés központi tárgyává vált, írja Laemml (14). Az Egyesült Királyságban ennek központi alakja Warren Lamb (1923–2014) volt. Mozgásminta-elemzés (*Movement Pattern Analysis*) elnevezésű módszerének köszönhetően Lamb az 1950-es évekre nemzetközileg ismert üzleti tanácsadóvá vált. Ez a módszer az alkalmazottak mozgásrepertoárjának megfigyelésével mérte fel munkabírásukat, döntéshozatali képességeiket. Lamb úgy vélte, hogy a mozgásprofil ujjlenyomat-szerűen mutatja meg az adott személyiségben rejlő erősségek és gyengeségek szerveződését. Lamb olyan nagyvállalatoknak adott tanácsokat, mint az IBM, a Mars, a Monsanto, a Hewlett Packard, a General Motors és a British Petroleum (Laemml 14). 1952-ben Lamb megalapította a Warren Lamb Association nevű üzleti tanácsadó csoportot, melyen belül forradalmasítani igyekezett a vállalati emberierőforrás-menedzsment folyamatát. A mozgásminta-analízis valójában munkaalkalmassági tesztként fogható fel, a mozgásmintázat megfigyelésén keresztül tárja fel a munkavállaló képességeit, ami alapján megállapíthatóvá válik a számára legalkalmasabb munkapozíció. Lamb ezt a rendszert kifejezetten alkalmasnak tekintette vállalati vezetők kiválasztására, mivel úgy vélte, hogy a döntéshozási képességek a mozgásmintázatban leképeződnek, így megfigyelhetők és mozgásprofilban felvázolhatók (87–111). Lamb 1958-ban, Lábán halála után kezdte el összefoglalni a Lábántól tanultakat és saját megközelítésének hét fő koncepcióját, azonban ezt a munkát 1980-ig nem publikálta (71). A mozgásminta-analízis alappillérei a *testtartás-gesztus fúzió* (*posture-gesture merger*), a lábáni eukinetikán és koreutikán alapuló *effort-shape* keretrendszer és a döntéshozási folyamat fókusza. Lamb azt állította, hogy a mozgásviselkedésben megmutatkozó effort-minőségek variációi kognitív funkciókkal, például a döntéshozási, tervezési,

szervezési, irányítási képességekkel vannak összefüggésben. Lamb a Lábán által mentális folyamatokhoz, drive-okhoz kapcsolt effort-minőségeket használta fel (137–249), miszerint az *idő-effort* az előrelátás képességével és elkötelezettséggel, a *súly* a szándék kifejezésével, a *tér* pedig a figyelmi folyamatokkal áll kapcsolatban. Ezen effort-elemek mozgásban való változatos használata enged betekintést az adott személy figyelmi, tervezési és szándékkifejezési képességeinek individuális repertoárjába. Lamb a testtartás és a gesztus fúzióján a differenciált gesztusmozdulatoknak a teljes testet igénybe vevő, poszturális mozdulatokba való beágyazottságát értette (251–342). Ezen keresztül az adott személy mozgásának integráltságát lehet megfigyelni, Lamb szerint ez az adott személy viselkedési DNS-e. A gesztusok és poszturális mozdulatok integrációja mutatja az adott személy adott szituációban való fesztelenségének mértékét, illetve személyiségének átfogó integráltságát (259).

Lamb újraértelmezte Lábán egyállapotú effort-elemeit is. Lábánnál a *tér* lehet direkt vagy indirekt (azaz közvetlenül végrehajtható vagy „bizonytalan”, irányt nélkülöző), a *súly* lehet nehéz vagy könnyű, az *idő* gyors vagy lassú, az *áramlás* pedig szabad vagy kötött. Lamb a folyamatokra, az átmenetekre helyezte a hangsúlyt, így nála a mozdulatban megjelenő *tér* lehet *irányuló* (*directing*) vagy *iránytalan* (*indirecting*), a *súly* *növekvő* (*increasing pressure*) vagy *csökkenő intenzitású* (*decreasing pressure*), az *idő* pedig *lassuló* (*decelerating*) vagy *gyorsuló* (*accelerating*). Lamb szerint mozgás közben a test az önkifejezési igények szerint változtatja háromdimenziós alakját. Lamb módszerében a mozdulat alakformálása áll a *shape* (forma) néven ismert kategória középpontjában, mely a forma változásának orientációját hangsúlyozza, és a mozdulat körvonalára, szerkezetére fókuszál (Wahl 114). A shape-elemek megnevezésében fontos, hogy az alakformálás folyamatára utalnak. Horizontális síkon a mozdulat lehet valami felé nyitottan orientálódó, azaz *szétterjedő* (*spreading*) vagy valami felé záródó, azaz *körülzáró* (*enclosing*); vertikálisan lehet lefelé irányuló, azaz *ereszkedő* (*descending*) vagy felfelé *emelkedő* (*ascending*); szagittálisan *előrenyomuló* (*advancing*) vagy *hátráló* (*retreating*) (Lamb 347). A fenti kifejezések a mozdulat külső környezet felé vagy a test középpontja felé való orientációt is jelölik (Wahl 118–119). Bár írásaiban Lábán kitért a testnek a mozdulat során felvett alakjára, az alak kategória tartalmát elsősorban Lamb szisztematizálta, majd tanítványa, Judith S. Kestenberg fejlesztette tovább csecsemőmegfigyelései során. Lamb hangsúlyozta az effort- és shape-elemek integrált keretben való megfigyelését. Ez azt jelentette, hogy a megfigyelés nemcsak a mozgásban megjelenő effort- és shape-elemekre irányult, hanem ezek együttes előfordulására is a mozgásban. Lamb rokonsági kapcsolatot állított fel az effort-elemek és a shape együttes előfordulása esetén, mely helyzeteket korábban már Lábán is megfigyelte (Wahl 119). Lamb rendszerezte az egyes effort- és shape-elemek közötti *affinitást*, rokonsági viszonyt (414–489). Eszerint bizonyos effort-elemek dinamikus minőségének kifejezését bizonyos shape-elemek támogatják a legjobban. Ilyen, harmonikusan megjelenő kombinációk az irá-

nyuló tér a körülzáró shape-elemmel, a növekvő intenzitás a vertikálisan ereszkedő shape-elemmel, a gyorsulás pedig a hátrafelé orientálódó mozdulattal. Lamb szerint az effort- és shape-elemek mozdulatban megjelenő harmóniája az azokkal kapcsolatban álló mentális folyamatok harmóniáját tükrözi. A horizontális sík és a tér-effort a viselkedésben megjelenő fókusz és figyelem minőségét, a súly-effort és a vertikális shape-elem az intenció területét jelöli, a nyílrányú sík és az idő-effort pedig az elköteleződés és előrelátás minőségeivel áll kapcsolatban. Ezen komplex elmélet megértését a következő példa segítheti. A figyelem/fókusz iránytalan, flexibilis módon való kiterjesztését leginkább egy szétterjedő shape-elembe ágyazott mozdulat támogatja, így a mozdulat és a mozgó orientációja iránytalan módon az éntől és testtől mint középponttól a külső térre irányul. Az iránytalan effort-elem a teret multipoláris módon használja, több orientációs ponttal is rendelkezik, vagy változtatja orientációját. Ezt a multifókuszú minőséget a szintén több fókuszponttal rendelkező szétterjedő shape támogatja a leginkább. Ennek ellentétes variációja az irányított térbeli minőség és a körülzáró formai elem kombinációja. Itt az effort- és a shape-elem egyetlen fókuszponttal rendelkezik, mely megtestesíti és elősegíti a koncentrációt egy adott részletre, térbeli pontra. Tehát a harmonikus effort és shape kombinációk mutatják a mozgó ember figyelmi, szándékbeli és elhatározásbeli érdeklődését és összehangoltságát. A mozgás effajta integráltsága teszi lehetővé a dinamikai (*effort*) és expresszív, strukturális (*shape*) elemek harmóniáján keresztül a komplex, adaptív és kifejező mozgásviselkedést.

## Kestenberg Mozgás Profil

A lábáni koncepciókon alapuló mozgásminta-analízist Lamb tanítványa, Judith S. (Silberpfenning) Kestenberg adaptálta, ebből hozta létre a Kestenberg Mozgás Profilt. Kestenberg (1910–1999) lengyel származású neurológus, pszichoanalitikus volt, tanulmányait Bécsben végezte, majd 1937-ben az USA-ba emigrált. New Yorkban a pszichoanalitikus csecsemő kutatás (*infant research*) területén belül egyedülálló szemléletet dolgozott ki (Kormos 64). Kestenberget a személyiség, a pszichés állapot és a kogníció mozgásban megmutatkozó aspektusai érdekelték. Arra volt kíváncsi, hogy lehetséges-e a mozgásviselkedés tulajdonságainak kategorizálásával olyan elemzési rendszert létrehozni, mely tükrözi az individuum fejlődéslélektani útját, adaptív mechanizmusainak, érzelmi és társas viszonyulásának tulajdonságait (Stanton 157). Kestenberg a Bellevue kórház gyermekpszichiátriai osztályán dolgozott, mikor elkezdett a mozgásmegfigyelés iránt érdeklődni. Alkalmatlannak látta a verbális pszichiátriai diagnosztikai módszerek használatát gyerekeknél, és egy mozgásalapú módszert kezdett el kidolgozni (Kestenberg Amighi et al. 8; Kormos 64). Az 1950-es években kezdett Warren Lambtól Lábán-kinetográfiát tanulni Irmgard Bartenieffel együtt. Kestenberg New Yorkból levelezett Lambbal, majd 1967-ben ellátogatott Londonba, hogy



Marion Northtól is vegyen órákat (Kestenberg, Curriculum). Első longitudinális csecsemőmegfigyelését – Lamb együttműködésével – 1953-ban végezte, majd 1964-ben a vezetésével megalakult a Sands Points Movement Study Group, egy mozgáskutatókból és mentálhigiénés szakemberekből álló csoport, mely kidolgozta a Kestenberg Mozgás Profil elméletét és gyakorlatát (Kestenberg Amighi et al. 8–10; Kormos 64).

A Kestenberg Mozgás Profil (KMP) a mozgás pszichodinamikus elméletének tekinthető, mely a mozgást és a korai testi interakciók tapasztalatait a pszichés fejlődés alapjának tekinti, és a személyiségfejlődést mozgásfejlődési folyamatokon keresztül értelmezi (Kormos 66). A KMP-ben összefoglalt elméleti megközelítés alapjaként fejlődéslélektani szempontból a freudi pszichoszexuális fejlődéselmélet szolgált, azonban összességében az én-pszichológia, a szelf-pszichológia és a tárgykapcsolat-elméletek komplex integrációjának tekinthető. Kestenberg csecsemők és csecsemő-gondozó párok (diádok) mozgásos interakcióinak megfigyelése alapján a fiziológiai és mozgásfejlődési folyamatokat az énejlődés és a tárgykapcsolatok fejlődésének folyamataival szintetizálta (Kestenberg Amighi et al. 6–8). A KMP mozgásfejlődés és személyiségfejlődés összefüggéseiről alkotott elméletéhez a Lábán-féle táncjelírás és az effort–shape analízis biztosítja a módszertant.

Kestenberg két mozgáskategóriával egészítette ki Lamb és Lábán elméleteit: az *(izom) feszültség-áramlással (tension-flow)* és a *(test)forma-áramlással (shape-flow)* (Kestenberg et al. 746–764). Kestenberg kiragadta a *szabad és kötött áramlás* koncepcióját, mely Lábánnál az effort-minőségek közé tartozik, és létrehozott egy áramláson alapuló külön kategóriát. Ez az *(izom) feszültség-áramlás*, melynek alapegysége a szabad és kötött áramlás közötti folytonos váltakozás. Az első motorikus kontroll Kestenberg szerint az *(izom) feszültség megkötése* (Kestenberg et al. 750–755). A csecsemő korai, önkéntelen, kevésbé kontrollált mozgása a fejlődés során kontrollált, koordinált mozdulatfolyammá alakul a kötött izomfeszültség feletti kontrollnak köszönhetően. Az izomfeszültség folytonos változásai feletti kontroll a csecsemő izomzatának egészében észrevehető változást hoz létre. Az újszülött laza izomtónusa fokozatosan egy kötöttebb tónus irányába változik. Az *(izom) feszültség megkötésén* keresztül a testnek egy különálló, tömör egységként való tapasztalata jön létre. A szomatikus szeparáció efféle megtapasztalása indítja el a pszichés leválás folyamatát is (Kestenberg et al. 752). A kötött *(izom) feszültség-áramlás feletti kontroll* a vezetett mozgásokban is nagy szerepet játszik, ami a tárgyak és mások iránti érdeklődés kifejezésére ad lehetőséget. Tárgyak megfigyelése, megfogása, a megkapaszkodás vagy a gondozó felé való kinyúlás, ezek mind a csecsemő érdeklődésének, akaratának mozgásos kifejeződései, pszichés szinten az autonómia, a saját akarat fejlődésének folyamatát támogató szomatikus tapasztalatok (Kestenberg et al. 750–764). A lábára állás továbbá segíti a testkép kialakulását is az én egész, szilárd egységként való szenzomotoros észlelésén keresztül.

Az *(izom) feszültség-áramlást* Kestenberg két alkategóriára osztotta, ezek az *(izom) feszültség-áramlás tulajdonságai* és az *(izom) feszültség-áramlás ritmusai*.

Az (izom) feszültség-áramlás tulajdonságai a KMP-ben a temperamentummal, a belső és külső impulzusokra adott affektív válasszal függenek össze (Kestenberg Amighi et. al. 74–90). Ilyen alaptulajdonságok az (izom) feszültség-áramlás egyenletessége vagy fluktuációja, alacsony vagy magas intenzitása, illetve hirtelen vagy fokozatos változása. Az (izom) feszültség-áramlás ezen tulajdonságai nem kategoriális érzelmeket jelölnek, hanem az emóciók alapjául szolgáló finom fiziológiai változásokat közlő affektusokat. Kestenberg az (izom) feszültség-áramlás tulajdonságait az érzelemszabályozás alapvető szomatikus elemeiként értelmezte (Kestenberg Amighi et al. 85). Az (izom) feszültség-áramlás tulajdonságainak komplex kombinációkban való használata adja az emóciók megélése, kifejezése és szabályozása feletti pszichés kontroll szomatikus alapját (Kormos 68). Az áramlási ritmusokat illetően Kestenberg tízet különített el, melyeket csecsemők mozgásában és játékok során figyelt meg. Ezeket a ritmusokat a fejlődés különböző szakaszaiban az alapvető biológiai szükségletek ritmusai alkotják. Kestenberg ezeket későbbi élettani folyamatok fejlődésével hozta összefüggésbe (Kestenberg Amighi et al. 13–72). Így például szopás/szoptatás közben az evést lehetővé tevő alacsony intenzitású, pulzáló mozgások az egybeolvadás taktilis tapasztalatán keresztül elősegítik a csecsemő és a gondozó testthatárainak összeolvadását. Ezen fúzió testi érzéklete teremti meg a pszichikus tartalmazás és szimbiózis helyzetét, mely megalapozza a gondozóba, környezetbe vetett bizalom kialakulását (Kestenberg Amighi et al. 20–31; Kormos 67).

Az érzelemszabályozás másik alapvető kategóriájaként Kestenberg a *(test)forma-áramlást* nevezi meg. *(Test)forma-áramlás* alatt a mozgás formai aspektusait érti, a kötődési személyek eléréséhez szükséges expresszív formai elemeket (Kestenberg Amighi et al. 130–168). A *(test)forma-áramlás* kategóriája a környezet és mások felé, azaz kifelé orientálódó mozdulatokat és a saját test felé, azaz befelé orientálódó *(test)forma-áramlási* elemeket tartalmazza. Ilyenek például a testforma növelése, zsugorítása, hosszabbítása, rövidítése, kidomborítása vagy homorítása (Kestenberg Amighi et al. 130–168). A *(test)forma-áramlás* az én és mások viszonyait és a környezet iránti általános vagy adott helyzetbeli attitűdöt jelöli Kestenberg elméletében. A test középpontja, azaz önmagunk felé irányuló mozgásokban a környezetről való leválás, az attól való elszakadás igénye jelenik meg egy külső inger esetleges elutasítása vagy az önmagunkra fókuszálás igénye mentén (Kestenberg Amighi et al. 130–168). A környezet felé orientálódó *(test)forma-áramlási* elemek, mint például a testi alakzat expanziója, a kifelé való figyelem, a bizalom, az érdeklődés, az interakcióra való nyitottság attitűdjét jelölhetik. A *(test)forma-áramlás* elemeit használja a baba, amikor például egész testét összezsugorítja, és ezzel lehetővé teszi, hogy a gondozó karjában átölelve hordozza; amikor pedig az ölelésből szabadulna, horizontálisan kiterjeszti karjait, kiszélesíti testkontúrját, a külvilággal szeretne kapcsolatot felvenni. Hasonlóképpen megjelenik a *(test)forma-áramlás* vertikális elemeinek használata, amikor a csecsemő felfelé kinyúl az ágya felett lebegő játékok megtapintásának szándékával.

Jonathan Delafield-Butt<sup>10</sup> és Colwyn Trevarthen<sup>11</sup> is hangsúlyozza, hogy a szelf elsődleges tudatos érzékelései az izomműködés által szerzett tapasztalatok mentén alakulnak ki, ahogyan kontaktus létesítése során a test megnyúlik, vagy a kontaktus elvesztése, leválás során összezugszorodik (Kestenberg Amighi et al. 145).

Kestenberg alkalmazta a Lamb által kidolgozott effort- és shape-elemek közötti affinitás elméletét, így a mozgásélmény komplexitását a KMP-ben is a különböző kategóriák közötti viszony jelöli (Kestenberg Amighi et al. 130–132). A mozgásviselkedés dinamikus elemei az (izom)feszültség-áramlási elemeken keresztül affektív tartalmat fejeznek ki, melyhez az expresszív struktúrát a (test)forma-áramlás elemei adják. Az affektív állapotokat kifejező (izom)feszültség-áramlás mintázatainak harmóniája az azok kifejezésére szolgáló (test)forma-áramlási elemekkel a mozgásviselkedés társas-affektív szerveződését tükrözi. Az (izom)feszültség-áramlás és (test)forma-áramlás elemei közötti harmónia a KMP rendszerében a szomatikus társas-affektív folyamatok hangoltságát jelzi, és nem a kognitív, döntéshozatali folyamat integráltságát, ahogy azt Lambnél láttuk. Kestenberg a mozdulat legelemibb, legalacsonyabb szintjén dolgozott, így az (izom)feszültség-áramlás tulajdonságait elemezte, melyeket affektív folyamatokkal hozott összefüggésbe, Lamb pedig az effort-minőségek szintjén dolgozva kognitív, mentális folyamatokkal foglalkozott. Kestenberg mozgáselemzési megközelítésében az (izom)feszültség-áramlás és a (test)forma-áramlás összehangoltsága az interszubjektivitás szomatikus alapját is képezi, amely relációban a másik megértése a másik állapotának mozgásban és a saját testben való „előhívásán”, testi átélésén (megtestesítésén) keresztül jön létre (Kestenberg Amighi et al. 30). A korai gondozó–csecsemő diádok interakcióira az összehangoltság és a félrehangoltság közötti folytonos váltakozás jellemző. Egy optimálisan érzékeny diádnál a félrehangoltságot ismételt összehangolódásra tett kísérletek követik. A hangoltság és félrehangoltság között váltakozó, improvizatív táncra hasonlító interakciók adják a kötődési kapcsolat javításának lehetőségét, a bizalom és reziliencia szomatikus bázisát (Kestenberg Amighi et al. 85).

## Lábán–Bartenieff Mozgáselemzés

Irmgard Bartenieff (1900–1981) német táncos, mozgás- és fizioterapeuta, etnokoreológus 1925-ben lett Lábán tanítványa. Visszaemlékezése szerint Lábán 1925 és 1927 között dolgozott a térharmónia és az eukinetika összehangolásán, amiből később létrehozta effort-elméletét. Tanítványaként Bartenieff jelen volt ezen elméletek alakulása alatt, illetve a Lábán-kinetográfia utolsó, jelenleg használt verzióját is ekkor tanulta meg. Az 1930-as években az Egyesült Államokba emigrált,

10 | A fejlődépszichológia professzora, Strathclyde Egyetem (Egyesült Királyság).

11 | Az Edinburgh-i Egyetem (Egyesült Királyság) professor emeritusa, szakterülete a gyermekpszichológia.

és egyike volt azoknak, akik Lábán szemléletét a tengerentúlra eljuttatták (Siegel 1–2). 1943-ban a New York-i Egyetemen szerzett gyógytornász diplomát, és a Willard Parker Kórházban benuult gyerekekkel kezdett el dolgozni (Wahl 11; Laemml 117). Az ötvenes években többször utazott Angliába, hogy Lábánnal és Lambbel együtt dolgozzon a későbbi effort-elmélet tökéletesítésén (Wahl, 11–12). Alapító tagja volt az Amerikai Táncterápiás Szövetségnek, és munkássága jelentősen hozzájárult a diszciplína professzionalizálódásához, amihez a Lábán–Bartenieff Mozgáselemzés nyújtott tudományos leborgonyzást a mozgásos folyamatok megértése, elemzése és fejlesztése terén (Wahl 12; Schmais és White 5). Bartenieff az ötvenes évek végén kezdte effort-elméletét tanítani a Turtle Bay Zeneiskolában, ahol Marian Chace, az amerikai tánc- és mozgásterápia úttörője ugyanebben az időben az első órákat adta a táncterápia gyakorlatáról (Schmais és White 22). Bartenieff a test, a tér és az effort trianguláris összekapcsoltsága mentén kezdett el a mozgás funkcionalitása és expresszivitása közötti kapcsolat iránt érdeklődni. Israel Zwerling, a közösségi pszichiátria egyik úttörője, aki több amerikai tánc- és mozgásterapeuta alkalmazását támogatta pszichiátriai osztályokon, Bartenieffet is felvette a Jacobi Kórház bronxi ambuláns pszichiátriai osztályának munkatársai közé (Bartenieff és Lewis 10). Bartenieff 1978-ban alapította meg a Laban Institute for Movement Studies (ma Laban/Bartenieff Institute for Movement Studies). Munkássága során az egész test belső összekapcsoltságára hívta fel a figyelmet. A bartenieffi alapelvekkel (*Bartenieff Fundamentals*) kiegészítve alakult ki a Lábán–Bartenieff Mozgáselemzés, mely Lábán effort- és térelméleteinek, valamint Bartenieff *teljestest-integrációra* (*Patterns of Total Body Connectivity*) fókuszáló mozgástanulmányainak szintézise (Wahl 11–12). A Lábán–Bartenieff-rendszer a *test*, *effort*, *shape* és *tér* kategóriái alkotják, melyek a *mozgásfrazírozás* kategóriáján keresztül kapcsolódnak össze (Wahl 4). Bartenieff alapelvei, a *teljestest-kapcsolati mintázatok* azt a mozgásfejlődést és neurológiai fejlődést veszik alapul, amelyen a csecsemő az élet első körülbelül tizennégy hónapjában megy keresztül. Ezeket alapvető neurológiai mintázatoknak is szokták nevezni. Ezek az alapelvek a *légzés* (*breath*), *testközép és a disztális végtagok kapcsolata* (*core–distal*), a *fejtető és a farokcsont kapcsolata* (*head–tail*), a *test hosszanti tengelyen való elválasztása, felső és alsó részre* (*upper–lower*) bontása, illetve keresztmetszeti tengelyen a *jobb és bal oldal* (*body–half & cross–lateral*) párosítása (Wahl 34). Bartenieff légzéstámogatás fogalma a légzés azon képességét szemlélteti, amellyel az támogatja és élénkíti a teljes testet átfogó mozgást (Wahl 37). A testközép dinamikus, rugalmas középpontként kell hogy támogassa a mozgást (Wahl 40). A teljes testkapcsolat mintáit illetően Bartenieff a kinetikus láncokat (melyeket ízületek és izmok alkotnak) hangsúlyozza, melyek elősegítik a testrészek közötti kapcsolatot. A teljes testkapcsolat harmadik mintázata a *fej–farok tengely*, amely a test központi átvezető vonala, a gerinc fejlődő tudatosságát és artikulációját emeli ki. Az újszülött fejlődésének legkorábbi szakaszaiban a fejtető–farokcsont mintázat lágy és hullámszerű; hullámzik, vonaglik és gyökeret ereszt. A fejtető–farokcsont pá-

lyán való mozgás készíti fel a csecsemőt a gravitáció kihívására és a test vertikális megtartására. A felső és az alsó testfél differenciálódása a homológ mozgásokban nyilvánul meg, melyeket a teljes felső testfél vagy a teljes alsó testfél szimmetrikus használatok látunk. A felső és alsó tér és testrészek közötti alapvető különbségek ezen a pályán való használatuk során válnak nyilvánvalóvá. A felsőtest mozgékonyabb: pontosan és ügyesen képes elérni, megfogni és húzni. Az alsótest stabilabb: megkönnyíti a földelést és a tolóerőt, melyek a testet mozgatják. A csecsemő felső- és alsótest közötti preferenciáival kapcsolatos fejlődő érzéke lehetővé teszi számára, hogy tovább differenciálja a mozgást, és új utakat nyerjen a világhoz való hozzáféréshez. A felsőtest eléri a kívánt tárgyakat, és behozza azokat a testbe, különösen a szájba. Az alsótest megalapozza, aktiválja és mozgósítja a test súlyát. A motoros fejlődés következő szakasza a test függőleges tengelyén való elválasztása, ami a jobb és bal oldal megkülönböztetését hozza létre. A két oldal ismerete és eltérő használata lehetővé teszi a stabilitás és a mobilitás összefüggéseinek tisztázását, ami hasznos a hatékony mozgássorozatok létrehozásában. Ebben az összefüggésben a test egyik felében való legyökerezés, stabilizálás lehetővé teszi a másik felében a mobilizálást. A motoros fejlődés korábbi szakaszaiban megszerzett fizikai készségek teszik lehetővé a következő szakasz készségeinek elsajátítását, így a fejtető–farokcsont pálya elősegíti a mozgékony gerinc megismerését, ami pedig megalapozza a bal és jobb oldal megkülönböztetését (Wahl 34–61).

## Koreometria

1968-ban Alan Lomax amerikai folklórkutató és etnomuzikológus felkérte Bartenieffet, hogy vegyen részt a koreometriakutatásban, melynek során a Lábán-féle mozgáselemzést a tánc etnográfiai kutatásában alkalmazták (Siegel 25). Lomax – Bartenieff és Forrestine Paulay táncszakértőkkel együtt – közel kétezer etnikai csoport táncának filmre vett mintáit gyűjtötte össze, gondosan lejegyezve és elemelve mindegyiket. Lomax a kutatási eredmények mentén igyekezett elméleteket alkotni történelmi migrációs mintákra, termelési struktúrákra és a viselkedés evolúciójának mechanizmusaira vonatkozóan. Leammli szerint Lomax a koreometriát nem csupán módszertani eszköznek tekintette, hanem egy olyan technológiának, amellyel az emberi másságról alkotott elképzelések alapvetően átstrukturálhatók, és a kulturális sokszínűség megőrizhető (152). Lomax azzal a kifejezett céllal hozta létre a projektet, hogy „újrakalibrálja” az egyének érzékelési apparátusát, és lehetővé tegye számukra, hogy lássák, értékeljék és – valóban – megtestesítsék a „mozgáslehetőségek teljes skáláját” (Laemml 153).

Mielőtt azonban bármilyen elemzés megkezdődhetett volna, a csapatnak adatokra volt szüksége. 1962 végén Lomax, Bartenieff és Paulay célul tűzték ki, hogy a világ minden kultúrájából legalább egy-egy táncmintát megszerezzenek. A Yale Egyetemen létrehozott *Human Relations Area Files* anyagait használva útmuta-

tóként Lomax összeállított egy kezdeti listát, amely körülbelül 1900 különböző kulturális és etnikai csoportot tartalmazott (Laemmli 156). Miután az összes film megérkezett Lomax irodájába a Columbia Egyetemre, Lomax, Bartenieff és Paulay kódolni kezdték a mintákat, keresve azokat az alapelveket, amelyek egyesítik és megkülönböztetik az etnikai csoportok mozgásstílusait. A kutatókat a mozgás általános jellemzői érdekelték, ezért Lomax, Bartenieff és Paulay úgy döntöttek, hogy megtartják a Lábán-kinetográfia alapvető rendszerét és a mozdulatban megjelenő effort- és koordinációs elemeket, valamint a ritmust rögzítik, azonban a konkrét koreográfiai elemeket kihagyják (Laemmli 161). A koreometria-kutatócsoport a különböző régiók táncaiban megjelenő ellentétekre fókuszált, így azokat a mozgásminőségeket eleve kizárták, amelyek több régió táncában is megjelentek. Két év kutatás után 84 mozgásminőségből álló leltárt állítottak fel, majd ebből húszat elhagytak a kódolás megkönnyítése érdekében (161). Lomax szerint a zene, a tánc, a művészet és az irodalom „koherens és racionális kapcsolatban áll az emberi szükségletekkel, az emberi fejlődéssel” (Laemmli 163). A tánc beágyazottsága a testi gyakorlatba különösen fontos volt, mivel Lomax szerint a kultúrák a táncban rögzítették azokat a mozgásmintákat, amelyek „elengedhetetlenek az adott csoport adott környezetben való túléléséhez [...] Így a táncban megfigyelt mozgásminták a mindennapi mozgásos viselkedés alapjai” (163). Lomax a táncstílust és az éghajlati viszonyokat is összekapcsolta, feltételezve például, hogy a mozgásminőségek bizonyos mintái a hideg vagy meleg éghajlat hatásait hivatottak enyhíteni: „az egyik módja annak, hogy a trópusokon hűvösebbnek érzékeljük az időjárást, ha finom, sikló minőséggel járunk-kelünk” (164).<sup>12</sup>

## Mozgás Pszichodiagnosztikus Inventár

Pszichológiai képzése során Martha Davis (1942–) három évig dolgozott Irmgard Bartenieff gyakornokaként a New York-i Albert Einstein Egyetemi Kórház pszichiátriai betegeivel (Davis, 2018 *Guide* 4). Davis Barteniefftól tanulta meg többek között a Lábán-féle mozgáselemzést is. Amikor Lomax felkérte Bartenieffet és Paulay-t mint Lábán-mozgáselemzőket, hogy vegyenek részt a koreometriakutatásban, Davis pszichiátriai betegekkel folytatta munkáját (Siegel 15). Mozgásviselkedésen alapuló pszichodiagnosztikus mérőeszközt dolgozott ki, melynek később a *Mozgás Pszichodiagnosztikus Inventár* (*Movement Psychodiagnostic Inventory*) nevet adta. Davis az előtte járó mozgáskutatók mikroanalitikus tanulmányaira alapozva feltételezte, hogy a testmozgás a kognitív folyamatok és a pszichológiai állapotok változásainak rendkívül érzékeny indikátora, így a mozgásviselkedés elemzése nagy lehetőségeket rejthet magában a mentális zavarok diagnosztikája és kezelése területén (Lausberg 26). Davis pszichiátriai betegek

12 | Kötetünkben Colin Quigley „A táncantropológia kialakulása és története” című tanulmányában részletesen ismerteti a táncantropológia kritikai véleményét Lomax koreometriájáról. (A szerk.)

mozgásának megfigyelése során rendszerezte a motoros rendellenességek különböző formáit, és ezeket a jelenségeket a Lábán-féle mozgáselemzés effort-shape fogalompárja mentén írta le *2018 Guide to the Movement Psychodiagnostic Inventory* című kiadatlan tanulmányában (4). A Mozgás Pszichodiagnosztikus Inventár (MPI) hatvan mozgásmintázatot tart számon, melyeket tizenegy kategóriára oszt a mozgás korlátozottságát vagy rendellenességét illetően. A mozgáselemzés fő fókusza az MPI rendszerében a mozgásrepertoárban megjelenő *mintázatokra, minőségbeli jellemzőkre és szekvencialitásra* irányul (7–10). Az MPI kategóriái szerint pszichiátriai kórképre utaló mozgásminták az effort-variációk és a mozgásban mutatkozó intenzitás alacsony mértéke, azaz a mozgáson belüli vitalitást kifejező minőségbeli változások hiánya, a mozdulatok térbeli komplexitásának alacsony mértéke vagy hiánya, valamint a lassú és a szabad áramlás effort-elemek túlzott, variáció nélküli megjelenése (8–12). Az MPI első verziója 1968-ban készült el, és elsősorban korai pszichiátriai interjúhelyzetben alkalmazandó mérési eszköz volt, majd további fejlesztések során a tánc- és mozgásterápiában használható adaptációja is készült. Az MPI-t mai napig alkalmazzák és oktatják a tánc- és a mozgásterápia, a pszichológia és a nonverbálisviselkedés-kutatás területein (4).

## A GESZTUSFORDULAT ÉS A GESZTUSTANULMÁNYOZÁS A HUMÁN TUDOMÁNYOKBAN

Lucia Ruprecht szerint a 18. századi gesztusforradalomra a tánccal és táncban való történetmesélés volt jellemző, ami szorosan kötődött a francia (és később a német) felvilágosodáshoz (*Gestural Imaginaries* 53). Adam Kendon pszicholingvisztika-professzor és kulcsfontosságú mozgáskutató történeti elemzése szerint: „Az első könyv, amelyet teljes egészében a gesztusoknak szenteltek, úgy tűnik, Bulwer<sup>13</sup> kötete (1969 [1644]) volt. A kötet nemcsak részletes ajánlásokat fogalmaz meg a szónok viselkedésére vonatkozóan, hanem a gesztusok természetrajzának megalkotására is kísérletet tesz” (29). A felvilágosodás filozófusai nagy jelentőséget tulajdonítottak a gesztusoknak, a 19. századra a retorika szinte kizárólag az ékesszólásra, a szónok gesztusaira és testi kifejezéseire összpontosított. Ezek alapján párhuzamot vonhatunk a gesztus nyelviségét, jelszerűségét, narratív aspektusát vizsgáló, a mozgáskifejezéssel foglalkozó tudósok és a nyugati táncművészet 18. századi gesztusforradalmának ethosza között.

Ruprecht *Gestural Imaginaries* című könyvében bemutatja, hogy a 20. század elején bekövetkező gesztusfordulat (*gestic turn*) során – a 19. században elterjedt,

13 | John Bulwer (1606–1656) angol orvos és korai természetfilozófus öt könyvet publikált a testi kifejezésről és a gesztusok szemiotikájáról. Bulwer elméleteinek kortárs értelmezéseivel ma is foglalkoznak a mozgásviselkedés kutatói (lásd Wallock).

a gesztusokat szigorú rendszerbe foglaló és univerzális jelentéssel felruházó megközelítéstől (ami például Delsarte rendszerét jellemezte) elmozdulva – a gesztust úgy értelmezték, mint az alkotó impulzus testi kifejeződését (24–25). Ruprecht Agamben gesztusról írt jegyzeteihez nyúl vissza, melyekben Agamben a 19. század végi gesztusvesztésről ír, és a gesztusok rögzített társadalmi, kulturális jelentésének felbomlásával összefüggésben értelmezi a 20. század eleji gesztusmegszállottságot (42–45). Ruprecht hivatkozik Hugo von Hofmannsthalra is, aki szintén utal a századfordulón bekövetkező kulturális krízisre, mely az arisztokrácia reprezentatív gesztusainak kiüresedésében, a társadalmi osztályokhoz kötődő kulturális konvenciók és gesztusok lassú eltűnésében nyilvánult meg.

Hofmannsthal is korszakos törést állapít meg a századforduló környékén, melyet az osztályhoz kötődő viselkedési konvenciók eróziója jellemezett. A társadalmi osztályhoz kötődő gesztusoktól azok inkább egyéniséghez, személyiséghez kötődő aspektusai felé való elmozdulás történt, mely a szilárd társadalmi kódok és azok olvashatóságának az erózióját is magában foglalta. (106)

Hofmannsthalhoz hasonlóan Lábán is felismerte a reprezentativitás erózióját a táncban, és a látás- és mozgásérzékelés ápolását, művelését látta szükségesnek (Ruprecht, *Gestural Imaginaries* 45). Lábánt nem új, reprezentatív konvenciók létrehozása érdekelte, hanem a mozdulat kinesztetikus élménye által megjelenített állapot, impulzus kifejeződése bizonyos vibrációs folyamatokon keresztül, másik testre, testekbe való átvitele. Ahhoz, hogy az ember fogékony legyen ezen vibrációs testi élményre, a kinesztetikus érzékelés ápolása szükséges. Itt a gesztus a vágy, az érzelem, a drive, a belső és/vagy a szuprapersonális impulzus kifejeződéseként jelenik meg, ami kollektív, ritmikus vibrációs folyamatokon keresztül kapcsolja össze az egyéneket, csoportokat, a táncost és a nézőt (Ruprecht, „Gesture” 31). Lábán és Mary Wigman elsősorban a gesztusáramlás gondolkodóiként foghatók fel. Az általuk képviselt expresszionizmus kevésbé foglalkozik az egyéni érzéssel, mint a szuprapersonális emóciókkal. Ruprecht kiemeli, hogy a „lélek ezen állapotainak keresése és kifejezése azt jelentette, hogy az emberiség kollektív tudattalanjának vagy ősi emlékezetének erőforrásaihoz nyúltak vissza, ami végső soron a szubjektív autonómiát megtagadva az ént néhol kozmikus, néhol politikai teljességbe ágyazta” (*Gestural Imaginaries* 55). Lábánnál az áramlás vibrációs energiából ered, mely vitalista filozófiájának központi eleme. A gesztus Lábán definíciója szerint dinamikus: „A gesztusok testi feszültségekből állnak, melyek az elme vagy a lélek rezdüléseiből erednek. A testi feszültségeket az útjukat meghatározó térbeli irányok szerint, effort-minőségeik alapján, valamint időbeli szervezettségük, mintázatuk szerint különböztetjük meg” (Ruprecht, *Gestural Imaginaries* 72). Ruprecht azt is kiemelte, hogy a Lábánra jellemző vitalista diskurzusban a gesztusnál tágabb fogalom volt használatban, melybe a testtartás,



a megjelenés és a viselkedés egésze is beletartozott, így valójában a teljes test holisztikus, gesztuszerű kifejezőképességére fókuszált (*Gestural Imaginaries* 72). Ez a szemlélet megmutatkozik Dienes mozgáseméleteiben (Péter 21–23) és a humán tudományok területén kialakult mozgásviselkedés-kutatásban is.

A 20. század fordulóján a gesztusokat már nem kulturális jelzőkként és társadalmi kódokként, hanem a személyiség, az emberi psziché vagy kollektív szuprapersonális tartalmak kifejeződéseként kezdték értelmezni. A nonverbális kommunikáció tudományos vizsgálatát a 19. század végén Charles Darwin munkássága nyomán pszichológusok és antropológusok végezték. A századelő kísérleti pszichológusai különös figyelmet szenteltek az arckifejezésnek, melyet a belső pszichológiai állapotokról közvetlenül tudósító jelenségként értelmeztek. Wilhem Wundt, a tudományos pszichológia alapító tudósa a gesztusok tanulmányozását olyan értékes vállalkozásnak tekintette, mely rávilágíthat a természetes kifejezőmódtól a konvencionális, szimbolikus cselekvésig tartó folyamatra, vagyis a nyelv fejlődésének folyamatára (Kendon 29). A nonverbális kommunikáció célzottabb vizsgálata először az 1930-as években került előtérbe az Egyesült Államokban, Gordon Allport kifejezőmozgás-vizsgálataival, valamint David Efron és Eliott D. Chapple antropológusok munkáival (Davis, „Film Projectors” 3). Ezek a gondolkodók mind a mozgásviselkedés kifejező aspektusait vizsgálták a személyiség vonatkozásában, fiziológiai és pszichológiai folyamatok összefüggésében. A gesztust pedig – a német kifejező tánc (*ausdruckstanz*) megközelítéséhez hasonlóan – tágabb értelemben, a teljes test kifejezőképességére összpontosítva vizsgálták.

Ruprecht a testi kifejezés 20. század eleji rehabilitációját a nyugati tánc történet második gesztusforradalmának nevezi, mely során a 18. századi tánc narrációs és érzelemalapú esztétikája a 20. századra az elvont kifejezés és vibrációs élmény esztétikájává válik (*Gestural Imaginaries* 58). Az absztrakt kifejezés és a vibrációs folyamatokként is felfogható érdeklődés a mozgáskutatás első hulláma során az Elliot D. Chapple interakciós kronográfiájával végzett vizsgálatokban is központi szemponttá válik. Ebben a kutatásban különböző interakciós vagy interjúhelyzetekben vizsgálták a résztvevők között létrejövő mozgásfolyam mintázatait. Chapple a gesztusok és mozdulatok társas mintázatait a résztvevők közötti kapcsolatokkal és azok változásaival, azaz társas-affektív és pszichológiai folyamatokkal hozta összefüggésbe. Efron a kulturális interakciós viselkedést vizsgáló tanulmányaiban a gesztusok osztályozását kísérte meg, és azokat mint absztrakt kifejezési struktúrákat értelmezte. Vizsgálta a gesztusok kinezikus szerkezetét, változását a kulturális asszimilációs folyamatok során, tehát a személy kulturális identitásához való viszonyukat. Efron a nonverbális viselkedés kulturális beágyazottságára volt kíváncsi, és kifejezett figyelmet fordított a beszédhez nem közvetlenül kapcsolódó gesztusok funkciójának megértésére. Ebben a megközelítésben is megjelenik a szuprapersonális, kollektív kulturális folyamatok és az absztrakt kifejezés strukturális elemei iránti érdeklődés. A testek között létrejövő rejtett vibrációs folyamatok azonban a Mozgás mozgalom második hullámában

kerültek igazán központi szerepbe, amikor a mozgásviselkedésről a kutatók már nem akció–reakció keretben gondolkodtak, hanem a mozgásfolyam szerveződésére, az interakciókban résztvevők egymásra hangoltságára, a mozgáson belüli visszhangzási (*echoing*) és tükrözési folyamatokra, azaz a testek közötti átviteli és jelentésáttételi folyamatok kinezikus elemeire fókuszáltak.

## A Mozgás mozgalom első hulláma

Gordon Allport (1897–1967) 1933-ban kiadott könyvében – mely majdnem teljesen feledésbe merült a pszichológiatörténetben – megfogalmazza, hogy „a kifejezés közvetlen vizsgálata a személyiség tanulmányozásának legtermészetesebb lehetséges megközelítése” (v). Allport kifejező mozgástanulmányai bizonyos adaptív tevékenységek végrehajtásában megmutatkozó individuális különbségekre koncentráltak. A cselekvésben megmutatkozó individuális módozatokról úgy gondolta, hogy inkább a személyiség tartós minőségein alapszanak, mint az adott külső környezet kondícióin (23). Allport kifejező mozgásra irányuló kísérleti klaszifikációja magában foglalta az előtte járó pszichológusok mozgásminőségekről alkotott elképzeléseit is. A klaszifikáció leíró fogalmakkal dolgozott, melyeket az adott mozdulat által létrehozott benyomás alapján konstruált a megfigyelő; ezek legtöbb esetben bármely cselekvésben fellelhető minőségbeli színezetre irányuló kifejező, gyakran ellentétes skálán mozgó fogalmak voltak. Ilyen például az ügyes/gyakorlott–alkalmatlan, formális–informális, szembetűnő–fakó/szintelen, kecses–ügyetlen, konzisztens–inkonzisztens, gyanakvó–hízalgő, buzgó/lelkes–közönyös, centrifugális–centripetális (24). Allport külön kategóriával illette az *izomtónus* minőségére irányuló megfigyeléseket, a tónust konstans vagy rendszertelen, feszült vagy fesztelen, életteli vagy élettelen minőségűnek klasszifikálta. A megfigyelések az adott személyre jellemző pozícióváltási minőségekre is kitértek, azaz hogy hirtelen vagy fokozatosan vált valaki pozíciót, illetve hogy gyakran változtatja-e testtartását, vagy sem. Allport külön megfigyeléseket végzett a különböző testrészek – az arc, a kéz és láb – mozdulatainak minőségeiről, valamint az asszociációs mozdulatokra, pót cselekvésekre is kitért (27).

David Efron (1904–1981) 1941-ben publikálta a nonverbális kommunikációval foglalkozó, nagy hatású és módszertanilag rendkívül innovatív *Gesture and Environment* című művét. Efron adatgyűjtési módszere természetes környezetben végzett közvetlen megfigyelésekre és naiv megfigyelők által tanulmányozott mozgóképes felvételekre terjedt ki. Az adatokat egy hivatásos festő által készített rajzokkal, valamint a megfigyelt nonverbális jelenségek adatait ábrázoló grafikokon keresztül vizualizálta (Ruby 10). Efron leginkább kézmozdulatokra és – kisebb mértékben – fejmozdulatokra koncentrált, megalkotta ezek osztályozási rendszerét (Ruby 10). Háromféle gesztustípust különböztetett meg: a *teridőbeli* (*spatio-temporal*), *párbeszéd fókuszú* (*inter-locutional*) és a *nyelvi* (*linguistic*) gesztuskategóriákat. Kihangsúlyozta a *beszéddel egyidejű*, beszédbe ágyazódó és a *beszéd*

*nélkül* megjelenő, önálló jelentéssel rendelkező gesztusok megkülönböztetésének jelentőségét. Efron a nyelvi kategória beszéddel összefüggő típusába sorolta a következőket: az *ideografikus gesztusokat*, melyek a kifejezett gondolat logikai szerkezetét vázolják fel, a gondolatmenet aspektusainak adnak hangsúlyt, valamint a *batonokat*, melyek a beszéd ritmusát konzisztensen lekövető mozdulatok. A nyelvi kategória a beszéd tartalmától független jelentéssel bíró típusába tartoznak az *indexikus gesztusok*, melyek mutogatással valami konkrét dologra utalnak; a *képi gesztusok*, melyek egy gondolati képet vagy cselekvést vázolnak fel mozgásminőségeken keresztül; és a *szimbolikus vagy jelképes gesztusok*, melyek kultúrafüggő jelentéskonstrukciók. Efron a gesztusok téridőszerkezetét a mozdulat által használt *rádiuszra, térbeli síkra*, a mozdulat által létrehozott *formára*, a *tempóra*, a *ritmusra* és az aktív *testrészekre* összpontosítva elemezte (Efron, *Gesture, Race* 10–11).

Eliot D. Chapple (1909–2000), a nonverbális kommunikáció kutatásának területén szintén nagy befolyással bíró antropológus a nyelvi különbségeken túllépő közös kulturális mintákra összpontosított. Chapple-t az interakciós helyzetek közvetlen megfigyelése érdekelte. A beszélgetési helyzetek szolgáltatták vizsgálatának adatait a ritmikus interakciós mintázatokról. Chapple munkája előrevetítette a későbbi évtizedek dialogikus ritmusokkal foglalkozó vizsgálatait (Davis, „Film Projectors” 4–5). Chapple az 1940-es években az interakciós minták dokumentálására egyfajta eseményrögzítőt hozott létre. Módszerét *interakciós kronográfiának* nevezte el (Davis, „Film Projectors” 4). A kronográfia során az interakcióban rögzítették a résztvevők aktívan töltött *abszolút idejét, aktivitásának tempóját*, azaz hogy az adott résztvevő hányszor válik aktívvá egy interakció során, és mennyi ideig tartanak aktív cselekedetei. A kronográf képes volt a résztvevők egymás aktivitására és passzivitására adott reakcióit is rögzíteni. Ilyen reakció például, amikor az egyik résztvevő a másik aktivitása során válik aktívvá, vagyis félbeszakítja, megzavarja a másikat, vagy az inaktivitás, csend vagy válaszképtelenség. A kronográf tehát a személyes aktivitási profilt és az interperszonális szinkronizációs/aszinkronizációs mintákat rögzítette (Saslow et al. 418). Kutatásai során Chapple azt találta, hogy az interakciós partnerek előnyben részesítik a ritmikus szinkronizációt, a beszélgetésben résztvevők ritmusa egymásba fonódik. Chapple tevékenységi ritmusai feltárták a társadalmi interakciós normák szabályait, a kulturális konvenciók és az egyéni temperamentális minták közötti finom kapcsolódási mintázatot (Davis, „Film Projectors” 4–5). Kendon szerint:

Chapple a társalgásban elhangzó kijelentések időbeli mintázatának mérésével kapcsolatos úttörő munkája szerint az interperszonális koordináció az egyes résztvevők interakciós ritmusának kölcsönös kiigazításával valósul meg. Chapple munkája vezetett az „interakciós stílusok” diagnosztikai vizsgálatához. Ezeket a stílusokat a beszélgetés során egyrészt a megnyilatkozások idő-

beli mintázatának szempontjából mérték, másrészt annak szempontjából, hogy az egyének hogyan reagáltak a partnerük megnyilatkozásainak időbeli mintázatában bekövetkező változásokra. (21)

## A Mozgás mozgalom második hulláma

Az 1960-as években indult el a mozgásviselkedés kutatásának második hulláma, melyet Davis az 1930-as évek expresszionizmusa elleni lázadásként értelmezett (Davis, „Historical Overview” 3). Ezt a hullámot az interperszonális folyamatok és a rendszerelmélet iránti érdeklődés hatotta át (Scheflen, Preface 21). Ray Birdwhistell (1918–1994) volt az a központi jelentőségű kutató, aki bevezette a mozgásviselkedés-kutatást mint tudományos területet, melyet kinezikának nevezett el. Birdwhistell tiltakozott a nonverbális kommunikáció és a testbeszéd kifejezés ellen, és a kinezika, a proxemika, a paralingvisztika vagy a látható viselkedés kifejezést részesítette előnyben az új tudományterület megnevezéseként (Davis, „Historical Overview” 2). „A kinezika kifejezést azért választottuk, mert megközelítésünkben a mozgás fiziológiai, fizikai, pszichológiai és kulturális szintjeinek komplex összeolvadását szerettük volna hangsúlyozni” (Birdwhistell, *Introduction* 3). Birdwhistell jelentős kritikával illette azokat a törekvéseket, amelyek univerzális emberi érzelmek kategorizálását és a mozdulatok, arckifejezések egyetemes jelentését kutatták. Szerinte a nyelv strukturalista szemléletéhez hasonlóan minden mozdulategység egy önkényes jel, mely az interakció szabályozását és fenntartását szolgálja (Lausberg 19). Ezen alapulva alkotta meg a fonéma és morféma kifejezések mozgásos megfelelőjeként a *kinéma* és a *kinemorféma* fogalmakat. Birdwhistell ezeket a következőképpen magyarázza:

Tapasztalataink szerint már az előzetes, strukturális nyelvészeti és kinezikus elemzés eredményei is támogatják azt a megközelítést, hogy a kommunikáció egy folyamat, mely lebontható elszigetelhető egységekre. [...] A viselkedési tevékenység minden szintje diszkontinuus – azaz diszkrét, önkényes elemek sorozatából áll –, és ezen elemek egyike sem rendelkezik önmagában explicit vagy implicit társadalmi jelentéssel. (*Kinesics* 88)

A kinémák kinemorfémákká állnak össze, ezek további kinemorfémás osztályokba rendezhetők, melyek úgy viselkednek, mint a nyelvi morféma. Ezek a teljes test viselkedésfolyamában kombinálva komplex kinemorfémáknak bizonyulnak, melyek a szavakkal rokoníthatók. Végül ezek szintaktikai elrendezések által kombinálódnak [...] kiterjesztett, összekapcsolt viselkedési szerveződéseké, az ezekből létrejött komplex kinemorfikus konstrukciók a beszélt mondat számos szintaktikai tulajdonságával rendelkeznek. (*Kinesics* 101)

Birdwhistell a kinezika területét három fő kategóriára osztotta: a *prekinezikára*, a *mikrokinezikára* és a *szociális kinezikára*. A prekinezika a testmozgás szisztematikus vizsgálatának általános élettani alapjaival foglalkozik. A mikrokinezika a kinézisek (az absztrahálható testmozgás legkisebb részecskéi) elkülönítésével foglalkozik, célja a kinézisek kezelhető morfológiai osztályokba való absztrahálása. A szociális kinezika a társadalmi interakció kommunikációs aspektusaira vonatkozik. Birdwhistell a kinezika négy fő alapelvének a következőket tekintette: minden mozgás egy minta része, tehát nem önmagában álló dolog; nincs értelmetlen mozgási tevékenység, de a mozgás nem hordoz rögzített jelentést, a jelentés a kontextusból adódik; a testmozgást társadalmilag tanult jelenségnek kell tekinteni; a mozgó saját mozgásáról alkotott elképzelését inkább adatnak, mint magyarázatnak kell tekinteni (*Introduction* 3). Birdwhistell nonverbális kommunikációs laboratóriumot hozott létre a Kelet-Pennsylvaniai Pszichiátriai Intézetben, ahol a mozgalom másik fontos tudósával, Albert E. Schefflennel dolgozott együtt (Davis, „Historical Overview” 2). Scheflen és Birdwhistell a mozgáskutatás természetrajzi megközelítését (*natural history method*) vezették be. A mozdulatfolyam komplexitásának megőrzése érdekében a teljes testet mutató, vágatlan videófelvételekkel dolgoztak. Scheflen és Birdwhistell a mozgás mikroelemzése mellett érveltek, ami lehetővé tette a mozgásfolyam és a viselkedés természetes folyamatosságban történő megfigyelését.

Albert E. Scheflen (1920–1980) pszichiáter, pszichoanalitikus különböző kommunikációs kontextusokban, pszichoterápiás üléseken és interjúk során foglalkozott a mozgásviselkedés elemzésével. Birdwhistellel együtt dolgozta ki a kontextuselemzés módszerét, melyet 1965-ben a *Stream and Structure of Communicational Behaviour. Context Analysis of a Psychotherapy Session* című könyvében publikált. Schefflent különösen érdekelték a társadalmi osztály és a társadalmi kontroll, a testmozgás és a viselkedés kölcsönhatásai. A testi kifejezést csoportfolyamatokban és társadalmi intézményekben tanulmányozta, ezt foglalta össze *Language as Social Order: Communication as Behavioural Control* című művében. Rámutat a nonverbális viselkedés sajátos kulturális, intézményesített, politikai gyakorlataira. Scheflen rendszerelméleti megközelítést alkalmazott, és a „kommunikációs programok” fogalmát hangsúlyozta, melyek meghatározott mozdulatsorokon keresztül stabilizálják és szabályozzák a partnerek közötti kapcsolatot. Szerinte minden kultúra, szubkultúra, intézmény, társadalmi és szituációs kontextus fenntartja a saját kommunikációs programjait. Ezen programoknak négy fő tulajdonságát állapította meg, melyek a kommunikáció tanulmányozására alkalmazhatók. A programok határozzák meg a kommunikációs tevékenység normáit, és így felismerhető viselkedési egységeket hoznak létre. Ezeket az egységeket hierarchikusan és szekvenciálisan rendszerezik. A programok kulturálisan és kontextuálisan specifikusak. A programoknak is vannak változatai és alternatív egységei, melyek a fő struktúrától eltérnek, vagy megváltoztatják azokat, de ezeket így is a program részének szükséges tekinteni (Scheflen, „Human Communi-

ation” 46). Scheflen kommunikációs laboratóriumot hozott létre a New York-i Bronxban, ahol munkatársaival a pszichoterápiás folyamatot a nonverbális viselkedésre összpontosítva tanulmányozta (Davis, *Film Projectors* 8).

Norbert Freedman (1922–2011), a Nemzetközi Pszichoanalitikus Képzési és Kutatási Intézet (Institute for Psychoanalytic Training and Research – IPTAR) képző analitikusa, korábbi elnöke kísérleti és megfigyeléses vizsgálatokat végzett beszédtevékenység során előforduló mozdulatok osztályozására fókuszálva. Freedman és munkatársai a gesztustípusok és a kognitív stílus, a gondolkodásmódok és a pszichiátriai állapotok közötti kapcsolatot vizsgálták. Freedman rámutatott az adott mozdulat létrehozásában résztvevő anatómiai rendszerek jelentőségére a nonverbális viselkedés kommunikációs funkcióinak meghatározását illetően (Kendon 15). Megállapította, hogy a bizonyos izomcsoportokra támaszkodó mozdulatok azok diszkrét pszichológiai funkciójával állnak összefüggésben. Így az arckifejezést az affektív izgalom megjelenítéseként értelmezte, a testtartást a védekezés struktúrájához kapcsolta, a tekintetorientációt a másokkal való szociális és érzelmi kötődéssel hozta összefüggésbe, a kéz-, láb- és fejmozgásokat pedig az információfeldolgozással kapcsolta össze (Kendon 15; Freedman és Bucci 237). Kifejtette továbbá, hogy a testmozgás jelentésének és funkciójának meghatározásában fontos tényező annak a beszéddel való kapcsolata, függetlenül attól, hogy a gesztus beágyazódik-e a beszélt diskurzus szerkezetébe, vagy sem (Kendon 15). Freedman és munkatársai a mozgásviselkedés kodifikációjában a mozdulat irányultsága mentén különbséget tettek a *tárgyorientált* és *énorientált* mozdulatok között. Tárgyorientált mozdulat a külső környezet felé irányuló, legtöbbször valamilyen tárgy tapintását, manipulálását jelentő mozdulat. Ezen kategórián belül megkülönböztették a *beszéddel kapcsolatos* és a *beszédhez nem kapcsolódó* tárgyközpontú mozdulatokat. Ezeket a mozdulatokat leginkább kognitív funkciókkal hozták összefüggésbe. Freedman és Hoffman szerint az énorientált mozdulatok

testre összpontosító, nem beszéddel kapcsolatos mozdulatok, melyek a mi definíciónk szerint nyilvánvalóan valamilyen belső folyamatra reagálnak, amelyről jelenleg csak találgatni tudunk. E mozgások természete – a belső irányultság és az, hogy érzékszervi idegvégződések ingerlésével járnak – arra utal, hogy az érzékszervi tapasztalat módosítására szolgálnak. (538)

Freedman és Wilma Bucci a mozgásos tevékenységet asszociatív, gondolkodási és beszédtevékenységbe ágyazottan vizsgálták. A beszéd során végbemenő kognitív folyamatokkal összefüggő mozgásos elemekre voltak kíváncsiak, illetve arra, hogy mi a mozdulat jelentősége a kognitív folyamatban. Szerintük a mozgásviselkedés a beszélő diskurzusba integrálódásával, autonómiaérzetével, viszonyulási jellemzőivel áll kapcsolatban. A vizsgálat eredményeit az „On Kinetic Filtering in Associative Monologue” című cikkben publikálták, melyben meghatározták egy

asszociatív monológ során szükséges információszűrési kognitív tevékenység alkotóelemeit. A *vonatkoztatási (referenciális)* és a *szűrési* tevékenységet az asszociatív folyamatok két alapvető pszichológiai eseményeként azonosították. A referenciális folyamat a gondolat szavakhoz kapcsolását és a szavak kifejezését jelenti; ez a folyamat alkotja a kommunikáció alapját. A szűrési folyamat során a beszélő kizárja a periférikus gondolatokat, kiválasztja a relevánsakat, és megszervezi azok szerkezetét. Freedman és Bucci tanulmányukban a *kinetikus szűrés*t a kiválasztás és a rendszerezés asszociatív folyamatának lényeges elemeként mutatták be (246–247). A kinetikus szűrés két stratégiáját azonosították: az *árnyékoló* és a *kontrasztív* stratégiát. Az árnyékoló viselkedés olyan, folyamatos mozgásos tevékenység, amelynek célja, hogy a beszélőt elszigetelje a külső vagy belső eseményektől annak érdekében, hogy mondanivalójának kifejezésére tudjon koncentrálni. A kontrasztív kognitív stratégia a beszéd szüneteiben és a beszélő belső állapotának megváltozásakor mutatkozik meg, és generatív funkcióval bír. A kontrasztív kinetikus szűrés a beszéd szüneteiben gyakran nagy motoros aktivitással jár (246).

## ÖSSZEFOGLALÁS

A mozgásviselkedés és a nonverbális interakció kutatása szerteágazó múlttal rendelkező interdiszciplináris tudományterület. A testmozgás pszichiátriai, pszichológiai jelentősége iránti tudományos érdeklődés növekedése az 1930-as és az 1960-as években az Egyesült Államokban, a Mozgás mozgalomként is számon tartott tudományos áramlattá alakult a humán tudományok területén (Davis, *Interaction Rhythms*; „Film Projectors”). A tanulmányban ismertetett mozgáselemzési módszereket különböző szempontok szerint csoportosíthatjuk, erre tesztek pár kísérletet a tanulmány végi három táblázatban.

A némileg elszigetelt kutatócsoportokban dolgozó tudományos közösség először 1959-ben találkozott a kaliforniai Palo Alto Centre for Advanced Behavioural Studies épületében. Az első hivatalos konferenciát pedig 1979-ben rendezték meg *Interaction Rhythms* címmel, az ott előadott tanulmányokat ugyanezen a címen megjelent konferenciakötetben közzétették (Davis, *Interaction Rhythms*). A mozgásviselkedés kutatói mind az 1959-es, mind az 1979-es konferencián az interakciós viselkedéseket gyakran olyan tánckoreográfiaként írták le, amely során az interakcióban részt vevő partnerek bizonyos rögzített és improvizatív szabályok szerint mozognak. Birdwhistell így írt két személy egy kávéházi asztal melletti interakciójáról: „Egy tánc semmivel sem különlegesebb, mint az, ahogyan és amikor ő a cipőjét megigazította – az interakció hasonlóképpen többdimenziós időben és szerkezetben” (*Kinesics* 233). Henry Brosin mozgáskutató a következőképpen fogalmazta meg ezt: „Még a hangosfilmekkel való limitált tapasztalatainkon alapulva is azt találtuk, hogy az interaktív mozdulatsorok megdöbbenően hasonlí-

tanak a táncra a szigorúan meghatározott koreografikus formáik miatt” (Davis, *Interaction Rhythms* 933).

Az első konferencián egy családpszichoterápiás alkalom videófelvételét elemezték az összegyűlt antropológusok, nyelvészek és pszichiáterek, akik mind meglehetősen eltérő megközelítésekkel és módszerekkel álltak a mozgásviselkedés tanulmányozásához. 1979-re a diszciplína már valamelyest elterjedt, a kongresszuson több mint 18 kutatócsoport adta elő friss kutatási eredményeit az interakciós ritmusokról, a mozgásviselkedésben megjelenő megosztott periodicitásról (Davis, *Interaction Rhythms*). Az előadók a mozgásviselkedés ritmusait, az interakciós partnerek közötti ritmusok szerkezetét a legkülönbözőbb szemszögekből vizsgálták. Lomax a kultúrák közötti ritmikus variációkról beszélt; William S. Condon a kulturális mikroritmusokkal és bizonyos pszichiátriai kórképekben megjelenő inter- és intraperszonális aszinkronicitással foglalkozott; Daniel Stern az anyacsecsemő párok (diádok) szomatikus interakcióinak ritmikus szerkezetét vizsgálta; Marianne LaFrance a terapeuta és a páciens közötti terápiás kapcsolat kialakulását tanulmányozta testpozícióik tükrözésének megfigyelésével (Davis, *Interaction Rhythms*).

A mozgásviselkedés-kutatás a ritmus és az időbeli rendszeresség társadalmi viselkedésben betöltött szerepének megértésére irányuló törekvésből fejlődött ki mint önálló tudományos terület. A test emberi interakcióban betöltött fontosságának tudományos (újra)felfedezéséhez a tánc és a zene ősi területei nyújtottak alapot. Ezt a következő idézet is jól illusztrálja. Schefflen az 1979-es konferencián így kezdte a mozgásviselkedés-kutatás történetét áttekintő előadását:

Először is: az interakciós ritmusok felfedezése hatást gyakorol az emberi tapasztalatokról alkotott személyes nézeteinkre és az emberi viszonyokban való részvételünkre. Ennek tárgyalását a nyugati gondolkodásmód történeti vizsgálatával kezdhethetjük el. Meglepő, hogy milyen későn fedeztük fel a nyilvánvalót. Bármelyik táncos vagy zenész elmondta volna nekünk, hogy közös ritmusra van szükség ahhoz, hogy együtt énekeljünk, játszunk és táncoljunk. Miért nem jöttünk rá arra korábban, hogy az interakciós ritmusok nélkülözhetetlenek minden emberi interakcióhoz? Vajon a tudósok mindig utoljára tudják meg, amit a művészek és mások már régóta tudnak? (Davis, *Interaction Rhythms* 14)

A 20. század eleji geszturalitás a kezek iránti rajongáson keresztül bevezetett egy új szubjektumfelfogást is, a modern, kézzel irányító szubjektum képét (Ruprecht, *Gestural Imaginaries* 58). A modernitás kézzel manipuláló szubjektumának központi szerepe nemcsak a táncon belüli geszturalitás, hanem a mozgásviselkedés-kutatások és a nonverbális kifejezésre irányuló érdeklődés növekedésében is megnyilvánult. „A mozgás, aminek kutatását eddig a fizikusokra és a sporttudományra hagyták, behatol a humán tudományokba, és az erkölcsi és társadalmi szféra kar-



dinális kategóriájává válik” (Sloterdijk, „Mobilization” 36). Ahogyan azt e tanulmányban megkíséreltem bemutatni, a kéz kifejezőképessége, a gesztusok struktúrája, kinezikus szerveződése, kulturális, pszichológiai és kommunikációs funkciója számos kutatót foglalkoztatott a 20. század során.

Megközelítés	Milyen anatómiai, mozgásdinamikai, strukturális és tapasztalati építőelemei vannak a mozgásnak?	Hogyan befolyásolja a (kulturális, társadalmi és szituációs) kontextus a mozgásviselkedést?	Milyen összefüggés van a mozgásviselkedés és a pszichopatológia, a pszichés fejlődés és a pszichológiai folyamatok között?
Tudományos alkalmazási terület	Anatómia Táncstudomány Tánc- és mozgásterápia Gyógytorna	Antropológia Pszichiátria Szociálpszichológia	Pszichológia Pszichoterápia Tánc- és mozgásterápia Pszichiátria
Mozgáselemzési módszer	Mozgásmintaanalízis Lábán–Bartenieff Mozgásanalízis	Efron Scheflen Freedman Birdwhistell	Scheflen Freedman Kestenberg Mozcás Profil Mozgás Pszichodinamikus Inventár

1. táblázat | Mozcgáskutatási irányzatok egyes tudományterületeken

	<b>Mi strukturálja a mozgást?</b>	<b>Mi a mozgás funkciója?</b>
Efron	Kulturális folyamatok	Kommunikáció
Birdwhistell	Nyelv	Interakció
Scheflen	Interperszonális folyamatok	Kulturális program megtestesítése
Kestenberg Mozcás Profil	Személyiségstruktúra és mélylélektani folyamatok	Pszichodinamikus folyamatok megtestesítése, szabályozása
Freedman	Kognitív és mentális folyamatok	Gondolkodási és figyelemszabályozási folyamatok, végrehajtó funkciók megtámogatása
Mozgás Pszichodinamikus Inventár	Pszichopatológia	Pszichológiai folyamatok megtestesítése
Mozgásminta-analízis	Kognitív folyamatok és személyes attitűd	Személyes beállítódás kifejezése

2. táblázat | A tanulmányban bemutatott mozgásviselkedés-kutatók és -rendszerek alapelvei

Tudástermelés			
Miről?	Egyéni mozgásrepertoárról	Kulturális és társadalmi folyamatokról	Empirikus és diagnosztikus adatot szolgáltat
	Az egyén fejlődési, tapasztalati, fizikai, pszichológiai, kulturális aspektusainak egyedi repertoárja, mely a mozgásviselkedésben nyilvánul meg.	A mozgási magatartás társadalmi, kontextuális és strukturális aspektusai.	A patológiás szerveződés kategóriái, összehasonlító és korrelatív adatok a mentális folyamatok és a mozgásviselkedés kapcsolatáról. Nagy összehasonlító adatok gyűjtése empirikus kutatásokhoz.
Hogyan?	Az egyes minták átfogó, LMA alapú kódolása/ profilozása, ahogyan azok naturalisztikusan megjelennek.	A mozgásmegfigyelés természettudományos módszere: kontextuselemzés, főként gesztuskódolás.	Standardizált, operacionalizált kódolási kritériumok és számítógépes elemzési módszer. Statisztikai módszerek.
	Kestenberg Mozcás Profil Lábán–Bartenieff Mozcásanalízis Mozgásminta-analízis Mozgás Pszichodinamikus Inventár	Chapple Efron Scheflen Birdwhistell	Mozgás Pszichodinamikus Inventár Freedman

3. táblázat | Mozcás elemzési módszerek hozzájárulása a tudástermeléshez

## FORRÁSOK

- Allport, Gordon Willard. *Studies in Expressive Movement*. The Macmillan Company, 1933.
- Bartenieff, Irmgard. „Space, Effort and the Brain.” *Main Currents in Modern Thought*, 31. évf., 1. szám, 1974, pp. 37–40.
- Bartenieff, Irmgard és Dori Lewis. *Body Movement: Coping with the Environment*. Gordon and Breach Science Publishers, 1980.
- Birdwhistell, Ray. „Background to Kinesics.” *ETC: A Review of General Semantics*, 13 évf., 1. szám, 1955, pp. 10–18.
- . *Introduction to Kinesics*. Department of State Washington DC, 1952.
- . *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. University Pennsylvania Press, 1970.
- Brosin, Henry. „Implications for Psychiatry.” *The Natural History of an Interview*, szerkesztette Norman A. McQuown, University of Chicago, 1971, pp. 213–304.

- Chapple, Elliot D. „Interaction Chronograph Method for Analysis of Differences Between Schizophrenics and Controls.” *Archives of General Psychiatry*, 3 évf., 2. szám, 1960, pp. 160–167. Doi: 10.1001/archpsyc.1960.01710020044006.
- Davis, Martha. *2018 Guide to the Movement Psychodiagnostic Inventory*. 2019. Unpublished document.
- . „Film Projectors as Microscopes: Ray Birdwhistell and the Microanalysis of Interaction (1955-1975).” *Visual Anthropology Review*, 17. évf., 2. szám, 2001, pp. 39–49.
- , szerkesztő. *Interaction Rhythms: Periodicity in Communicative Behavior*. Human Sciences Press, 1980.
- . „Historical Overview.” *Understanding Body Movement: An Annotated Bibliography*, University of Michigan, 1972, pp. 1–11.
- . „Movement as Patterns of Process.” *Main Currents in Modern Thought*, 31. évf., 1. szám, 1974, pp. 18–22.
- Efron, David. *Gesture and Environment: A Tentative Study of Some of the Spatio-temporal and „Linguistic” Aspects of the Gestural Behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, Living Under Similar as Well as Different Environmental Conditions*. King’s Crown Press, 1941.
- . *Gesture, Race and Culture: A Tentative Study of Some of the Spatio-temporal and „Linguistic” Aspects of the Gestural Behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, Living Under Similar as Well as Different Environmental Conditions*. Mouton Publishers, 1972.
- Ferguson, Harvie. *Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit*. University Press of Virginia, 2000.
- Fuchs Livia. *Száz év tánc*. L’Harmattan Kiadó, 2007.
- Fügedi János. „Lábán Rudolf – az európai színpadi táncnyelv megújítója.” *Szcenárium: A Nemzeti Színház Művészeti Folyóirata*, 4. évf., 1. szám, 2016, pp. 35–45.
- Freedman, Norbert és Stanley P. Hoffman. „Kinetic Behaviour in Altered Clinical States: Approach to Objective Analysis of Motor Behaviour during Clinical Interviews.” *Perceptual and Motor Skills*, 24. évf., 2. szám, 1967, pp. 527–539.
- Freedman, Norbert és Wilma Bucci. „On Kinetic Filtering in Associative Monologue.” *Semiotica*, 34. évf., 3–4. szám, 1981, pp. 225–249.
- Kendon, Adam, et al. „Introduction; Current Issues in the Study of Nonverbal Communication.” *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture: Selections from Semiotica*, szerkesztette Adam Kendon, Thomas A. Sebeok és Jean Umiker-Sebeok, Mouton Publishers, 1981, pp. 1–53.
- Kestenberg, Judith Silberpfennig. *Curriculum Vitae*. New York Pszichoanalitikus Egyesület Archívuma.
- . Preface. *Children and Parents: Psychoanalytic Studies in Development*, írta Judith S. Kestenberg és Esther Robbins, Jason Aronson, 1975.
- Kestenberg, Judith Silberpfennig, et al. „Development of the Young Child as Expressed Through Bodily Movement.” *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 19. évf., 4. szám, 1971, pp. 746–764.
- Kestenberg Amighi, Janet, et al. *The Meaning of Movement: Embodied Developmental, Clinical and Cultural Perspectives of the Kestenberg Movement Profile*. Routledge, második kiadás, Kindle edition, 2018.
- Kormos Janka. „Dance Becomes Therapeutic in the Mid to Late 20th Century.” *Journal of the History of the Behavioural Sciences*, megjelenés előtti online változat. Doi: 10.1002/jhbs.22274.
- . „A személyiségfejlődés megtestesülése a pszichoanalitikus mozgáselemzés szemszögéből.” *Replika*, 121–122. szám, 2021, pp. 63–71.
- Laemmli, Whitney Elaine. *The Choreography of Everyday Life: Rudolf Laban and the Making of Modern Movement*. 2016. University of Pennsylvania, PhD-disszertáció.
- Laban, Rudolf és Frederic Charles Lawrence. *Effort*. MacDonald and Evans, 1947.

- Lamb, Warren. *A Framework for Understanding Movement: My Seven Creative Concepts*. Brechin Books Limited, Kindle Edition, 2012.
- Lausberg, Hedda. „Empirical Research on Movement Behaviour and its Link to Cognitive, Emotional, and Interactive Processes.” *Understanding Body Movement: A Guide to Empirical Research on Nonverbal Behaviour*, szerkesztette Hedda Lausberg és Peter Langs, International Academic Publishers, 2013, pp. 13–52.
- Levy, Fran J. *Dance/movement Therapy: A Healing Art*. The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1988.
- Marks, Sarah. „Psychotherapy in Europe.” *History of the Human Sciences*, 31. évf., 4. szám, 2018, pp. 3–12.
- Murray, Nancy. „Action Profile: Innate Motivation to Action in Decision-Making.” *International Conference on Teaching Public Administration*, 1987.
- North, Marion. „The Language of Bodily Gesture.” *Main Currents in Modern Thought*, 31. évf., 1. szám, 1974, pp. 23–26.
- Péter Petra. „Testképek a magyar mozdulatművészeti mozgásban.” *Theatron*, 11. évf., 1–2. szám, 2012, pp. 13–40.
- Ruprecht, Lucia. *Gestural Imaginaries: Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press, 2019.
- . „Gesture, Interruption, Vibration: Rethinking Early Twentieth-Century Gestural Theory and Practice in Walter Benjamin, Rudolf von Laban, and Mary Wigman.” *Dance Research Journal*, 47. évf., 2. szám, 2015, pp. 23–41.
- Ruby, Jay. „Franz Boas and Early Camera Study of Behaviour.” *The Kinesis Report*, 2. évf., 3. szám, pp. 6–11.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. „Antique Longings: Genevieve Stebbins and American Delsartean Performance.” *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, szerkesztette Susan Leigh Foster, Routledge, 1996, pp. 72–92.
- Saslow, George, Joseph D. Matarozzo és Samuel B. Guze. „The Stability of Interaction Chronograph Patterns in Psychiatric Interviews.” *Journal of Consulting Psychology*, 19. évf., 6. szám, 1955, pp. 417–430.
- Schefflen, Albert. *Body Language as Social Order: Communication as Behavioural Control*. Prentice-Hall, 1972.
- . „Communicational Arrangements Which Further Specify Meaning.” *Family Process*, 9. évf., 1970, pp. 457–472.
- . „Human Communication: Behavioral Programs and Their Integration in Interaction.” *Behavioral Science*, 13. évf., 1. szám, 1968, pp. 44–55.
- . Preface. *Interaction Rhythms: Periodicity in Communicative Behavior*, szerkesztette Martha Davis, Human Sciences Press, 1980, pp. 14–22.
- . *Stream and Structure of Communicational Behaviour: Context Analysis of a Psychotherapy Session*. Mental Health Research Foundation, 1965.
- Schmais, Claire és Elissa Q. White. „An Interview with Irmgard Bartenieff.” *American Journal of Dance Therapy*, 4. évf., 1. szám, 1981, pp. 5–24.
- Siegel, Marcia. „Profile: Irmgard Bartenieff.” *The Kinesis Report: News and Views of Nonverbal Communication*, 2. évf., 4. szám, 1980, pp. 1–6.
- Schwartz, Hillel. „Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century.” *Incorporations*, szerkesztette Jonathan Crary és Sanford Kwinter, Princeton University Press, 1992, pp. 71–127.
- Sloterdijk, Peter. *Infinite Mobilization: Towards a Critique of Political Kinetics*. Fordította Sandra Berjan, Polity Press, 2020.
- . „Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification.” Fordította Heidi Ziegler. *TDR: The Drama Review*, 50 évf., 4. szám, 2006, pp. 36–43.
- Stanton, Kristina. „Dr Judith S. Kestenberg Talks to Kristina Stanton.” *Free Associations*, 2. évf., 2. szám, 1991, pp. 157–174.

Wahl, Colleen. *Laban/Bartenieff Movement Studies: Contemporary Applications*. Human Kinetics, Kindle Edition, 1984.

Wallock, Jeffrey. „John Bulwer (1606–1656) and the Significance of Gesture in the 17th-century Theories of Language and Cognition.” *Gesture*, 2. évf., 2. szám, 2002, pp. 227–258. Doi: 10.1075/gest.2.2.06wol.

táncpedagógia





GÁL ESZTER

# A kontaktimprovizáció mint mozgás- és táncpedagógia

A kontaktimprovizáció<sup>1</sup> egy folyamatosan kibontakozóban lévő táncforma. Mozgásszótára és alkalmazásának területei folyamatosan változnak és bővülnek. Tanításának módszertani kérdései a táncforma kialakulásától kezdve egészen napjainkig jelen vannak. Köszönhető ez annak, hogy az alapítók nem védték le a táncforma elnevezését, és gyakorlásának, tanításának módját sem szabályozták. Helyette írásos párbeszédet kezdeményeztek, először hírlevél, majd negyed-, később félévente megjelenő folyóirat formájában (Novack; Stark Smith; Pallant).<sup>2</sup> A kontaktimprovizációt oktatók saját tánc tapasztalataik, fejlődésük és érdeklődésük mentén alakítják, dolgozzák ki tanításának menetét, kísérletezik ki a gyakorlatokat, építik fel módszerüket. Mivel a gyakorlatoknak és az improvizációk vezetésének nincs egységesen elfogadott és rendszerbe foglalt metodikája, a tanárok számára szinte elengedhetetlen a folyamatos párbeszéd. Erre a *Contact Quarterly*<sup>3</sup> folyóirat mellett a saját közösségeken belüli találkozók, valamint nemzeti és nemzetközi konferenciák, fesztiválok adnak lehetőséget.

1 | A kontaktimprovizáció az amerikai táncművész Steve Paxton mozgáskísérleteiből alakult ki a hetvenes évek elején. Az első előadás-sorozatra *Contact Improvisations* címmel 1972-ben került sor a New York-i John Weber Galériában. A nemzetközi gyakorlatban, informális bejegyzésekben és tudományos diskurzusokban egyaránt használják a *Contact Improvisation* (nagy és kis kezdőbetűkkel), *Contact*, *CI*, *Contact Improv*, *contact dance* elnevezést, írásmódot. A tanulmányban a kontaktimprovizációt egy szóban írom a magyar nyelvtani szabályoknak megfelelően, valamint ezzel hangsúlyozom, hogy a két szó együttes használata jelöli a pedagógiai és alkotói munkám alapját adó táncformát.

2 | 1975-ben Nancy Stark Smith kezdeményezte a *Contact Newslettert*, amely 1976-ban már *Contact Quarterly: a vehicle for moving ideas* néven jelent meg nyomtatott formában negyedévenként egészen 2020-ig. Azóta a folyóirat már csak digitálisan jelenik meg ([contactquarterly.com](http://contactquarterly.com)).

3 | A folyóirat terjedelmében és tartalmában egyaránt jelentősebb volt a hírlevélnél, amely kezdetben csak arra szolgált, hogy a táncforma művelői feljegyezzék és megosszák egymással, mi történik a testükkel és önmagukkal gyakorlás és tanítás közben. Kezdetben csak kontaktimprovizációval foglalkozó táncosok írásai jelentek meg, később egyéb táncformák, technikák, majd előadások, események híradásai is bekerültek a kiadványba (Paxton, „backwards” 87). „A *Quarterly*, amely magát mozgásötletek közvetítőjének (*A Vehicle for Moving Ideas*) nevezi, az 1970-es évektől kezdve tudósít arról, ahogy [a kontaktimprovizáció] néhány stúdióból, galériából és tornateremből indulva szép fokozatosan az egész világban elterjedt. Ehhez a folyamathoz időről időre különböző nézőpontokat adott. Egy táncforma történetének adattára lett, amely elénk tárja annak eredetét, kibontakozását, érési folyamatát és más tudományágakkal való kereszteződését” (Paxton, „backwards” 88). Az itt szereplő – és a többi, idegen nyelvből idézett – szövegrészt a jelen tanulmány szerzőjének saját fordításában közöljük. (A szerk.)

Tanulmányomban a kontaktimprovizációval mint mozgás- és táncpedagógiai kérdéskörrel foglalkozom. Ehhez a kontaktimprovizáció működési sajátosságait vizsgálom, amelyek rámutatnak a táncformában rejlő pedagógiai szemléletre. A táncforma működési és oktatási sajátosságainak bemutatása után a tanulás és tanítás folyamatát tárgyalom. Ezután röviden kitérek a táncban fellelhető és megjelenő szerepek tárgyalására. Írásomat egy közel négyperces duettből kiválasztott rövid mozgásszekvencia (Gál és Bakó) elemzésével zárom, amely szemlélteti és árnyalja a táncforma működésének mechanizmusát, valamint megmutatja oktatásának lehetséges irányait.

## A KONTAKTIMPROVIZÁCIÓ SAJÁTÓSÁGAI

A kontaktimprovizációt alapjaiban négy jellemző különbözteti meg a modern- és kortárstánc-technikáktól, stílusoktól. Ezek: a táncforma páros jellege, improvizatív módja, az érintésnek, valamint a fizika törvényeinek testi megtapasztalása. E tényezők a tánc létrejöttének, tanulási folyamatának mozgatórugói és egyben az oktatását megalapozó radikális nézőpontváltás irányainak meghatározói. E jellemzők egybefonódnak, és a tánc folyamatát egyidejűleg alakítják.

### Kontaktimprovizáció, az érintés tánca

A kontaktimprovizáció páros táncát elsősorban két ember találkozására vonatkoztatjuk, de a talajjal, földdel való kapcsolódásra irányított figyelemmel létrejövő szólótánc is tekinthető duettnek, mivel „a gravitációs környezetben nincs szólótánc” (Paxton, „Solo Dancing” 24). Ugyanakkor a táncosok átélt élménye mindig az egyéné, így szóló tapasztalat. Ebből a belső nézőpontból a kontakt akár szólótáncnak is tekinthető (Lepkoff 38). Ugyanakkor az egyén saját élménye mindig a másikhoz való viszonyulásban mint mozgásválasz képződik, amely újabb válaszra készítet. „A kontaktimprovizáció úgy határozza meg az egyént, mint választ adó testet, amelyik figyelmével követi a válaszadásban lévő másik testet, és a kettő együtt, spontán, egy harmadik eredőt formálva alakítja magát a táncot” (Novack 189). A válaszokat a partnerek kölcsönös nyitottsága és érzékenysége hozza létre. A táncban, a testek párbeszédében a partnerre irányított figyelmen keresztül a táncos önmagát ismeri meg, és a másik által, a partnerre reagálva jelenik meg önmaga és a külvilág számára. A kölcsönösség az egymásra hatásban is állandó. A partner válasza egy felé érkező impulzusra visszahat a társára. A befogadás és az adás szimultán zajlik, ahogy mindkét táncos követi az érintő felületeken át érzékelt változásokat. Ezért releváns a kontaktimprovizációt az érintés táncának nevezni. Az érintés által a partnerek egymás környezetévé válnak. Az érintő felületen érzékelt változásokra mint a környezet változására reagálnak a táncosok. A változásra való reagálás egyfajta adaptációs folyamat is. A nyomás, súrlódás, ütközés, tolás,

húzás vagy egymás testfelületein lecsúszás állandó készenlétben tartja a táncosokat. Mindez azt is jelenti, hogy a gyakorlás mozgásválaszra kondicionálja a táncost. A mozgásválaszok nem formai megoldásokhoz vezetnek, nem is ismételhetők, viszont felismerhetők, akkor is, ha azok az adott szituáció függvényében eltérőek. Az érintésben a testek átadott és átvett súlya is folyamatosan változik attól függően, hogy a táncosok a vízszintes vagy a függőleges erőhatás vagy azok eredői mentén találkoznak. Amikor a partnerek dőlésben mozognak, vagy állásban egyszerre megtolják egymást, azaz a vízszintes erőhatás mentén találkoznak, az átadott és átvett súly kevesebb, mint amikor egymás alá vagy fölé kerülnek. A test súlyának függőleges irányú átadásával többnyire emelés vagy valamilyen alátámasztás jön létre. Ekkor a súlyt átvevő partner a talaj, mint elsődleges támasztófelület részévé válik, és a súly befogadásával egy időben a súlyát átadó partner irányába is elmozdul. Mintegy kiemelkedik a társ felé a talajból, miközben az átvett súlyt a testen át közvetíti a talajba. A tánc közben az érintés fenntartására való szándék kölcsönös, abban az esetben is, ha az megszakad. Egy esés következményeként előfordulhat, hogy a két táncos egymástól elszakadva érkezik a talajra, mert az adott pillanatban ez jelentett biztonságot.

## Az improvizáció folyamata

A kontaktimprovizáció mint az érintés tánca meghatározás annak improvizatív voltára és mint ilyen, „forma nélküli forma” (Kaltenbrunner 168) jellegére is vonatkoztatható. Az improvizáció a pillanatban történő választások és döntések sorozata, az ismeretlen és a váratlan helyzetek tanulmányozásának terepe. Táncimprovizáció közben az aktív testi érzékelésre hangolt kísérletezés felkínálja, hogy a test közvetlenül a belső és a külső impulzusokra<sup>4</sup> reagáljon. A reakció spontán kinesztetikus válasz a mozgás végrehajtása közben. Ez az a lendület vagy hajtóerő, amely lehetővé teszi, hogy a táncosok új mozgásanyagot fedezzenek fel. Improvizáció közben a tánc tapasztalat egy adott kontextusban<sup>5</sup> lehet begyakorolt, de természeténél fogva nem ismétlődik (sem az érzeti minősége, sem a mozgás formája), és nem rögzíthető. Az improvizáció „dinamikus testi tapasztalat a pillanat mostjában” (Savrami 274). Ahhoz, hogy a táncosok képesek legyenek a pillanatban választani és dönteni, azaz reagálni az impulzusokra, magas fokú testismereti és kinesztetikus tapasztalati tudás szükséges, amelyből meríteni, építkezni tudnak. Az improvizáció gyakorlása egyfajta szituatív emlékezeti tudást eredményez, amely a válaszadás pillanatában aktiválódik. A megszerzett és tárolt tudás részben

4 | Belső impulzusokon a kinesztetikus mozgásérzékelést értem, de ide sorolom a mozgás közben feltörő képet vagy képzetet, gondolatot vagy ötletet is. Külső impulzus minden információ, folyamat vagy esemény, ami testen kívül jön létre.

5 | Kontextus alatt értem az improvizációhoz megadott érzeti, anatómiai, képi vagy akár térbeli kapcsolódásra vonatkozó iránymutatásokat.

kognitív, részben testi.<sup>6</sup> Ez a fajta emlékezet kiegészül a bizonyos mozgások, mozgásminták, technikai elemek, útvonalak gyakorlásával épülő izommemóriával (Paxton, „Chute Transcript” 17). Ez azt jelenti, hogy az ismétléssel nem az adott mozgások pontos végrehajtásához szükséges beidegződések rögzülnek, hanem a test válik képessé a váratlan helyzetben önmaga felismerni, hogy mit, mikor és hogyan kell végrehajtani. Erre elsősorban a gyors és nagy lendületekkel járó mozgások biztonságos végrehajtásánál van szükség, amikor egy mozgás útvonalát nincs idő végiggondolni a végrehajtása előtt.

Az improvizáció műfaján és tanításának módszerén belül a kontakt sajátos irányt ajánl fel. A váratlanság, „a nem tudom, mi fog történni” érzése, gondolata a társsal való testi kontaktusban átadott és átvett súly által jelenik meg. A kontaktimprovizáció a két érintkező testet érő kölcsönös és egyidejű erőhatások tudatos testi leképezése (embodiment). A tánc során a testek az erőhatásoknak kitéve sokszor kerülnek kiszámíthatatlan helyzetbe. Az improvizációban ez a kiszámíthatatlansági faktor sok esetben akár kényszerítően is hathat. Az erők arra visznek, amerre abban a pillanatban a fizika törvényei szerint vinniük kell, azaz sokszor a táncos nem tehet mást, mint amit a körülményei lehetővé tesznek. Ugyanakkor a táncosnak van választása. Amikor eljutott a megtapasztaltak tudatosításában arra a szintre, hogy felismerje, nemcsak az erők játékának van kitéve, hanem egy adott pillanatban többféle irányba is mozdulhat, megnyílnak számára a lehetőségek. Ekkor válik a kontaktimprovizáció aktív választási és döntési helyzetté a passzivitás helyett. A választás és döntés mindig az adott pillanatra vonatkozik, azaz a mozgás kimenetele mindvégig ismeretlen marad. Ez ciklikus folyamat. A táncos felismeri, hogy éppen hol és milyen helyzetben van, de nem tudja előre, mi lesz a következő mozdulat. Így a tánc történet és egészét nézve a táncosok a váratlanság mezsgyéjén haladnak. Tulajdonképpen a pillanat testi tudatosulásának képessége nyitja meg az utat a váratlanságban való létnek. A pillanat eseményére irányított éber figyelemben nemcsak a következő mozdulat gondolatát vagy prekonceptióját szükséges elengedni, hanem a múlt eseményeit, mozdulatait is, azt, hogy hogyan kerültek a táncosok oda, ahova. A kontaktimprovizáció a jelenben való lét gyakorlása.

6 | A testben tárolt tudásra, amely nem jelképjellegű, és amelyet nem verbális és nem tudatos ismeretnek tekintünk, és nem fejezünk ki szavakkal, Daniel N. Stern az implicit tudás fogalmát használja. Stern a jelen pillanat mentális megragadását vizsgálva, ha annak működése még mindig nem ismert, felteszi a kérdést: „Vajon milyen formában fogjuk fel mégis az eredeti pillanatot?” (94) E kérdés mentén jut el az implicit tudás területéhez tárgyalásához. Könyvének 7. fejezetében részletesen tárgyalja az explicit és az implicit tudás különbségeit, az implicit memória kategóriáit Fogel 2001-es és 2003-as kutatásaira hivatkozva, és kitér az implicit tudás klinikai jelentőségére (94–100). Kutatásom szempontjából a testben tárolt tudás, a testi emlékezet, a verbálisan nem kifejezhető tartalmak meglétének alátámasztásához nyújt lényeges fogalmi támpontokat.

## Small dance

A testre ható fizikai törvények, a gravitáció érzékelésének megfigyelése mint a mozgásindítások forrása új szemléletbe helyezte a táncos saját mozgásainak megismerését, és egyben radikális nézőpontváltást ajánlott a táncoktatásban is. A kontaktimprovizáció időnként gyors, dinamikus és látványos, máskor lassabb, áramló és lágyabb mozgásainak a test belsejében zajló, láthatatlan mikromozgások adják a táncosok testéből érzékelhető lényegét. Ebbe a mikrovilágba, a testben jelen lévő legapróbb mozgások érzékeléséhez nyugalmi helyzetben juthatunk el. Ennek a nem látható, de érzékelhető minőségnek a jelenléte a táncforma sajátja. Az álló helyzet nyugalmi, egyensúlyozó táncát Paxton kis táncnak (*small dance*) nevezi (Paxton, „The Small Dance” 48). Az állásban maradás kis táncában a test egy időben enged és áll ellen a gravitáció föld felé húzásának. Az ellenállás sem statikus, hanem dinamikus helyzet, önkéntes cselekvést nélkülöző, reflexív mozgás a test függőlegesben tartásához. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy állásban a föld gravitációs húzásának testtapasztalata vagy testélménye zuhanásélmény, az ellenállás pedig a zuhanás elkapásáé, és ez egészen kicsi, táncnak tekinthető mozgást eredményez. A gyakorlás tulajdonképpen álló meditáció, amely „feltárja a habituális mozgások mögötti reflexek szimfóniáját, amelyek az emberi testet minden tudatos szándék nélkül a függőleges, egyenes tartásban tartják” (Bigé és Godard 93). A *small dance* során a táncos álló helyzetben a gravitáció testre kifejtett hatását figyeli. Elengedi izmainak fölösleges feszülését, csökkenti azok tónusát addig a pontig, amíg testének, úgymond, el kell kapnia magát, és bizonyos izmainak valamilyen mértékben újból meg kell feszülnie, vagyis be kell kapcsolódnia, hogy a test álló helyzetben maradjon. Ha ezt nem tenné, a test összezsugorlana, és a talpra zuhanna. A gyakorló az állásban nem tartja a testét, hanem mintha a vázrendszere, csontjai tartaná függőleges egyensúlyban. Amikor a lecsendesítés, belemerülés megvalósul, és a test zuhanására és elkapására irányul a figyelem, akkor az állás ellazult, nyugalmi helyzetében érzékelhetővé válik a gravitáció. „A gravitáció érzékelése tulajdonképpen a mozgásaink föld felé tartó húzóerejére irányuló figyelem finomhangolása, néha meglovagolva, néha ellensúlyozva azt” (Bigé és Godard 95). Ez az állás közben szerzett tapasztalat, mint egy belső nyugalmi vagy csendes program, a nagy, látványos mozgások (emelések, esések, ugrások, gurulások stb.) háttérben is fut. Ettől válik a táncosok mozgásvégrehajtása többé, mint formai kivitelezés vagy megtervezett mozgásproduktum. A *small dance* gyakorlása perspektíva-váltás a mozgástanulási folyamatban, abban az értelemben, hogy a mozgástechnikai fejlődés e belső, láthatatlan kis tánc érzékelésének és tapasztalatának tudatosításán alapul.

## A TANÍTÁS ÉS TANULÁS FOLYAMATA

A kontaktimprovizáció tanításának módszere annyiféle, ahányan tanítják. Ez abból a tényből adódik, hogy az alapítók közösségének nem állt szándékában ellenőrizni, hogy ki mit és hogyan tanít, vagy hogy ki hol és hogyan alkalmazza a gyakorlással megszerzett tapasztalatait. A gyakorlás módját sem kívánták felügyelni vagy irányítani, a formát magára hagyták (Pallant 13). Ez a sokféleség mégis valamilyen közös mederben halad. Bár vitathatatlan, hogy a kontaktimprovizáció fél évszázados fejlődése alatt sokszor felmerült a kérdés, meddig kontaktimprovizáció az, amit valaki tanít, és honnan már valami egészen más. A tudás a tanítás és tanulás folyamatában a felfedezéssel, megismeréssel jön létre, mintegy kidolgozza önmagát. Az ismeretek a tapasztalásban forrnak ki. Ha így tekintünk a tanulási folyamatra, akkor a tanár nem átadja az ismereteket, hanem megteremti azt a környezetet és helyzetet, amelyben a tanuló a tánc folyamán saját magától szerzi meg vagy magából merítheti a tudásokat. A tanár a tánc közben és a tánc által létrejövő tanulási folyamatra mutat rá. „A táncolás maga tanít”, állítja a tanítási folyamatról Paxton („Teacher Teaching” 20). A kontaktban a tanulás mikéntje másban is eltér a modern- vagy kortárstánc-technikák elsajátításának folyamatától. A modern vagy kortárs táncban adott formák, mozdulatok vagy mozdulatsorok ismételt gyakorlásával fejlődik a motoros képesség, a tánc- vagy mozgástechnikai tudás elsősorban a forma egyre tökéletesebb végrehajtása érdekében. A kontaktimprovizációban nem konkrét mozdulatok megadása, majd azok ismétléses gyakorlással való tökéletesítése a tanulási folyamat menete és célja, hanem az érzékelésre irányított figyelem gyakorlása, és tánc közben a reflexek működésének vizsgálata.

Ugyanakkor a táncban létrejövő mozgásformák kiragadhatók és külön-külön is megvizsgálhatók. Az ilyen vizsgálat folyamata egyfajta ismétléses gyakorlás, amelyben nem a minél pontosabb formai végrehajtás a cél, hanem minden esetben a mozgás érzékelésével szerzett testtapasztalatból táplálkozó tudás megszerzése. Ez még a nagyon egyszerű és sokat gyakorolt mozgásokra is vonatkozik, mint például a gurulás vagy az emelés.

Ahogy a táncforma, úgy a kontaktimprovizáció tanításának mozgásszótára is igen gazdag és egyre bővülő. Egyre több az improvizáció teremtette helyzetből kiragadott, mozgásútvonalnak<sup>7</sup> is nevezhető, többnyire páros mozgásforma. Az útvonalak tanításának előnye, hogy bővül a szabad táncban felhasználható mozgáskészlet, de veszélye, hogy a táncosok improvizatív megoldásai a begyakorolt, megtanult mozgások (emelések, esések, támaszok) egymás utáni végrehajtására szorítkoznak. A táncosok így nem az érintésben, súlyátadásban, lendületben ér-

7 | Útvonalnak nevezem azt a páros, összetett mozgásokból álló rövid szekvenciát, amelynek minden eleme előre adott. Így a mozgás elindítása, a folyamatban annak iránya, dinamikája és a befejezése is meghatározott.

zékelt impulzusra reagálva találják magukat valahol, valahogy, valamilyen helyzetben, hanem a tanult elemeket akarják végrehajtani. Itt lép be az akarat és a megengedés kérdése. Meg akarok csinálni egy emelést, vagy engedem megtörténni? Végre akarom hajtani az emelést, és feltételezem a végrehajtását, így ennek megfelelően alakítom a táncot, vagy figyelem a pillanat adta helyzeteket, és reagálok, amikor megnyílik a lehetőség például egy emelésre? A technikai gyakorlásban még a teljes testsúlyátvételeknél vagy a lendületesebb eséseknél, ugrásoknál is az alapelvek gyakorlásán és a mozgástanítás szomatikus megközelítésén, azaz a testtapasztalat elsődlegességén van a hangsúly. Természetesen a biztonság kiemelten fontos szempont. Meg kell tanulni esni, talajra érkezni, a lendületet megfogni és átalakítani ahhoz, hogy a tánc lendületében a táncosok megtalálják a leggazdaságosabb és legmegfelelőbb módot a mozgások biztonságos kivitelezésére. A tánc alapelemeit (például emelések, ugrások, elkapások) lehetséges és időnként szükséges is a tánc mozgásszótárában megtalálható formákon keresztül tanítani és elsajátítani. Ekkor a tanulás inkább a hagyományos tánc- és mozgástechnika tanulási folyamatát tükrözi. A kontaktimprovizáció tanulási folyamata specifikus mozgás- és tánctechnikai készség- és képességfejlesztést ajánl fel azáltal, hogy egyrészt a reflexek működésének vizsgálatához, másrészt – a tánc folyamatából kiragadott – mozgásformák gyakorlásához kínál eszközöket.

A kontaktimprovizáció a helyzetek önmagában létrejövő érvényességének pedagógiája. A tanulási folyamatban a tanár modellhelyzetet teremt, mert minden begyakorolt útvonal ismeretlen szituációban fog megtörténni. Ezért a gyakorlás során nincs jó vagy rossz megoldás. A gyakorlás a végrehajtás sikerességétől függetlenül érvényes. Minden megoldás hasznos és tanít. Például lehetőség nyílna emelésre, de valamiért mégsem azt hajtják végre a táncosok, és lesz helyette valami más. Ettől még az, ami az emelés helyett megvalósult, releváns és megfelelő. Ez tulajdonképpen esetlegesség, amelynek elfogadása alapvetően fontos mind a tanár, mind a tanulók részéről. A gyakorlásban el kell engedni a helyzetek minősítését, a sikeres megoldások keresését mint célt, és helyette meg kell erősíteni az adott helyzetből való tapasztalatszerzés értékét és érvényességét.

A kontaktimprovizáció tanításának egyik sajátossága, hogy a tanár a tanuló táncpartnereként, közvetlenül a testi kommunikáción keresztül tanít. Más szóval a tanuló közvetlenül a tanár testében rögzült tudáson (*embodied knowledge*) keresztül tanul. Tánc közben a tanár nem javít és nem magyaráz, helyette teljes lényével bevonódik a táncba. Ezáltal a tanár, miként a tanuló is, minden egyes táncban valami újat él át. A gyakorlás adott pillanatában részvétele ugyanúgy kísérletező jellegű, mint a tanulóé. Érzékeli a tanuló válaszait, vele együtt új helyzeteket teremt, és aktívan alakítja a válaszadás lehetőségeit. Ezzel az eszközzel a kontaktimprovizáció átformálja a hagyományos tanár-diák paradigmát (Cooper Albright, „Contact” 49).

A kontaktimprovizáció elsajátítási folyamatának két jellegzetes aspektusa a saját tapasztalat verbális megosztása és a nézett térben való gyakorlás. A táncosok

kinesztetikus élménye önmegfigyeléssel, a test visszajelzései alapján jön létre az észlelés, érzékelés és a cselekvés kifinomult szintjén. Ehhez járul hozzá a motoros tanulás és a pillanatban meghozott választások és döntések tudatosítása az élmények jellegének és minőségének megbeszélésével. Katia Savrami megfogalmazásában: „A táncban a kinesztetikus tapasztalaton keresztül megszerzett tudás elsajátításának sajátos módja mély fenomenológiai megértést, a »saját mozdulat térbeli, időbeli és dinamikai fenomenológiáját« kívánja meg” (Savrami 281, a mondatközi idézet Sheet-Johnstone 41). A megértés a tánctapasztalat kognitív tudatosítása, az átélt élmények szavakba öntése. Valójában a nyelv meghatározza, finomítja, szintetizálja és megerősíti az improvizatív szituációkban létrejövő releváns tudást. „A táncosok azáltal, hogy felismerik, hogyan mozognak, és megbeszélik a tapasztalatokat, egyszerre reflektálnak és hatnak a testben rögzülő táncélményre [*embodied dance experience*], az arról való gondolkodásra, ugyanakkor megjelenik a testükhöz, a tánchoz, a tánc esztétikájához, a környezethez való viszonyulásuk is” (Savrami 282). A táncosok nemcsak saját mozgásukra reflektálnak, hanem egymás táncának szemlélésekor a látottakra is. A tanulási módok egyike a nézett térben való gyakorlás helyzete.<sup>8</sup> A megfigyelők a látottakat saját kinesztetikus tapasztalatukon átszűrve, külső nézőpontból fogalmazzák meg. A tánc megbeszélése során egyes mozgásrészleteket elemezhetnek, vagy éppen kérdéseket fogalmazhatnak meg. A visszajelzések a megfigyelt táncosoknak segítséget adnak az egyéni mozgásminták, mozgásnyelv és helyzetmegoldások tudatosításában. Mindezek együtt komplex tanulási folyamatot eredményeznek.

## SZEREPEK A KONTAKTIMPROVIZÁCIÓBAN

A kontaktimprovizációban a test absztrakt, egyben tapasztalt test, a gravitáció törvényének és a mozgásnak alárendelt szubjektum. A partnerek kapcsolódásában a két test által alkotott forma, a két test dinamizmusa figyelhető meg, és a pillanat energiája érzékelhető. A kontaktimprovizációban nincs meghatározva, ki kivel táncol. A tánc improvizatív jellegéből fakadóan nincsenek nemekhez kötődő, előre kódolt megoldások, ahogyan nemtől független mozgások meghatározott koreográfiája sincs. A tánc folyamatában a résztvevők a test és a gravitáció viszonyát vizsgálják, így lehetőség adódik, hogy a nemek közötti kapcsolódás intim és érzékeny legyen.<sup>9</sup> A tánc nem erősíti a férfi és a nő sztereotip viszonyát, és ennek narratíváját sem tartalmazza. A táncosok mozgáskészletében a gurulás, esés, zu-

8 | Nézett térben való gyakorlás, amikor a táncosok egy csoportja szemlélőként, külső megfigyelőként van jelen. A megfigyelésnek lehetnek meghatározott irányai. Angolul a *learning by watching* kifejezést használják erre a helyzetre.

9 | „A kontaktimprovizáció mozgásszerkezete szó szerint megtestesítette a 70-es évek [amerikai] társadalmi ideológiáját, amely elutasította a hagyományos nemi szerepeket és a társadalmi hierarchiákat” (Novack 11).



hanás, egyensúlyozás, emelés, elkapás mindkét nem számára lehetséges. A táncban résztvevők nemtől függetlenül emelik vagy veszik át egymás súlyát, mindketten adhatnak támaszt, megtolthatják, húzhatják, vezethetik vagy követhetik a másikat. A kontaktimprovizációban az érintés semleges, a test anyagszerűségére irányul, és nincs benne szándékolt szexualitás. Ez a tánc gyakorlásának elfogadott etikai alapja. Természetesen az érintést és az ahhoz való viszonyt nagyban befolyásolja a társadalmi szokás, a kultúra, a neveltetés. Ebben a tekintetben maga a tánc – amelyben meghatározása szerint két test érintésen keresztül a kölcsönöség és kiszámíthatatlanság mezsgyéjén, a fizikai realitások mentén kísérletezik, alkot – provokatív.<sup>10</sup> A gyakorlás során használt érintések a kulturális kódoltságtól eltérően formálhatják a testet és az egyént. Lehet ezt egyfajta szabadságként is értelmezni vagy megélni, ahol nincs normáknak való megfelelés. Ebben az értelemben a tánc gyakorlása felszabadít a heteronormatív szerepértelmezés alól. Mindazonáltal amikor partnerünkkel táncba megyünk, magunkat, teljes lényünket egységes egészként visszük bele. A kapcsolódásból nem hagyható ki az ember, aki „érző, érzéki, gondolkodó lény, nő vagy férfi (biológiai értelemben), és társadalmi identitása terén nő, férfi, meleg, leszbikus, genderfluid, transznemű vagy aszexuális” (Horrigan 39). Az előadóművészetben mára nincsenek többé neutrális testek, a tánc diskurzusában a testbe ágyazott kulturális jelentéstartalmak elkerülhetetlenül megjelennek (Adair; Thomas; Cooper Albright, *Choreographing Difference*; Oliver és Risner). A kontaktimprovizáció ugyan egalitárius jelleget hordoz, de a konstruált társadalmi szerepek óhatatlanul megjelennek abban, ahogyan a táncosok részt vesznek a táncban, a testek kommunikációjában, amilyen helyzeteket teremtenek akár tudatosan, akár nem. A kontaktimprovizáció mint tánctechnika arra késztet minket, hogy a nemek széles spektrumához kapcsolható tulajdonságokat és készségeket megtestesítsük. A gyakorlás maga arra bátorít, ösztökél, hogy a táncos egyaránt adjon és fogadjon el támaszt, kezdeményezze vagy kövesse a folyamatot, legyen puha vagy éppen erős és szilárd. Technikája arra invitál, hogy mind a férfiasnak, mind a nőiesnek kódolt minőségeket kombináltan használva a férfi–nő kettősség határmezsgyéjén túllépve játsszunk, és felfedezzük lehetőségeinket a táncban. Silvy Panet-Raymond kanadai táncos szerint „a kontaktimprovizáció újraértelmezi a női teherbírást, az erőnlét lehetőségeit és a férfi érzékenységet” (Novack 168). A táncosok nemekhez nem rögzítetten sokféle szerepben találhatják magukat. Ezek a kialakult szerepek és szerepminták megfigyelhetők és tudatosíthatók, ezáltal a változtatás lehetőségét hordozzák. Erre példa az olyan feladat, amelyben az egyik partner vezető, a másik pedig követő szerepben van. A vezető partner határozza meg a mozgások irányát, impulzust ad, invitálja partnerét, egyértelmű helyzeteket ajánl. A követő társ pedig el-

10 | „A szexualitás kontra érzékenység vita, ami a kontaktimprovizációban folyik, habár nem feloldható, erőteljesen igazolja, hogy kulturális identitásunk befolyásolja a szexualitásról alkotott véleményünket” (Novack 173–174).

fogadja a javaslatokat, irányokat, megy az impulzussal. A kontaktimprovizációban a férfiasnak tartott vezető, irányító, kontrolláló, domináns, stabil, támaszadó vagy a nőiesnek tartott követő, elfogadó, helyeslő, vezethető szerepeket nemtől függetlenül bárki betöltheti. A példának felhozott két szerepre bontott táncban a tapasztalatok verbális megosztása során a táncosok reflektálni tudnak az adott szerepekben megélt érzetekre, viszonyulásokra, különbségekre. A táncban gyakorolt vagy előre meghatározott, vagy spontán megjelenő, vagy szituatív szerepek sokfélék lehetnek. Ilyenek például a vezető, impulzust adó, kezdeményező vagy követő, elfogadó, vezetett, a súllyal való munkában emelő, súlyt átvevő, megtámasztó emelt vagy a súlyt átadó, támasztó, talajként szolgáló alsó táncos, az utazó felső táncos, az ellenálló, nemet mondó, engedő, passzív, aktív, zuhanó, elkapó, támogató, mozgékony, komponáló, formáló szerep. Az így megtapasztalt élmények és tudatosított viselkedésminták segítenek kilépni a megszokott helyzetekből, és változatosabbá teszik a partnerek közötti kommunikációt.

## MOZGÁSSZEKVENCIA-ELEMZÉS

A tanulmányhoz kiválasztott mozgásszekvencia elemzése egyfelől érzékelteti a kontaktimprovizáció sajátos működését, másfelől lehetőséget ad a kontaktimprovizációban jártas test mozgástechnikai tudásának vizsgálatára. A videón (Gál és Bakó) lassításban látható táncrész elemzéséhez egyrészt a táncban általam megtapasztalt kinesztetikus érzékelés emlékezetét használtam, másrészt a külső megfigyelői nézőponthoz saját szempontokat állítottam fel. A kontaktimprovizáció sportra emlékeztető jellege miatt felmerült a sportmozgások és általában a mozgások, mozdulatok, hely- és helyzetváltoztatások elemzéséhez használt biomechanika alkalmazása is, mivel a kontaktimprovizáció mozgásaiban a sportmozgásokhoz hasonlóan mechanikai szempontok szerint is kereshetjük a törvényszerűségeket. De amíg a sportmozgások mérésen alapuló elemzése elsősorban a teljesítményfokozásra és ennek befolyásolására törekszik, addig a kontaktimprovizáció mozgásainak mechanikai vizsgálata a táncbeli események mozgástechnikai alapjait tárja fel. Mindezek segítik a mozgások létrejöttének tudatosítását, valamint rámutatnak az oktatás lépéseire. A videón látható mozgássor nem begyakorlott szekvencia. A duettből kiragadott, lassításban, majd valós időben látható részlet egyszer valósult meg. Az elemzésnek nem szándéka, hogy információval szolgáljon a kiválasztott mozgássor pontosabb, hatékonyabb végrehajtásához, miként a mozgássor tartalmi vagy jelentésbeli értelmezése sem célja. Az elemzésben a látványból és a saját tapasztalatból ragadhatók meg azok a mechanizmusok, amelyekről a két táncos testhasználat a kontaktimprovizációban specifikussá válik. A mozgások vizsgálatában figyeltem a súlypontok változását, a testrészek közül a medence és a végtagok használatát, a vázizmok tónusdifferenciáltságát és a táncosok kapcsolatában az egymásrautaltságot.

A kiemelt részletben jól érzékelhető a táncosok súlyérzettel való mozgása. Mindketten dőlésben mozognak (1. és 2. ábra), amit egymás meghúzása által felváltva kezdeményeznek. A test kidőlését függőleges tengelyéből a húzás, majd az azt kezdeményező táncos lefékezéséből származó lendület továbbvitele eredményezi. A két táncos közötti húzóerő megmarad, de mivel a társ követi a lendület irányát, zárja a távolságot (3. ábra). Mindkét táncosnál látható a medence mint az érintésben hangsúlyosan résztvevő súlyátvevő, súlyátadó felület és támaszpont használata. Kapcsolatuk az első emelést követően végig megmarad (4–12. ábrák). A kontaktus fenntartásának szándéka jelen van: az ajánlattétel és az elfogadás folyamatosan váltakozik. A medencére emelésben (4. ábra) a két táncos, emelő és emelt tömegközéppontja a súlyátvevő testén keresztül a függőleges tengely mentén adódik át a talajnak, azaz a két táncos közös súlypontja az alátámasztási felület fölött helyezkedik el még az emelés első fázisában is, amikor az alsó táncos egy lábára billenve kezével átöleli az emelt táncos medencéjét (5. és 6. ábra). Ez adja az emelés stabilitását. Ebben a stabilitásban a támaszt adó társ a talaj részévé válik.<sup>11</sup> Így a felső táncos, aki a súlyát átadja, szabadon tud manőverezni a mozgásban lévő támaszon. A medencére emelésnél a mozgásirányok folyamatos változása figyelhető meg. Ez egyfajta ívesség vagy körköröség a lábfejek, kézfejek térbeli rajzolatában. Izgalmas kérdés, hogy az emelés kezdő pillanatában mi okozza az alsó táncos elfordulását (7. ábra). A felvétel lassított lejátszásakor látható, ahogy az emelést indító táncos a felületadáskor követő lesz, reagál az átvett súly elbillenésére, és enyhén balra fordul. Ez a mozgásszekvencia egyik lényeges mozzanata. Majd amikor az emelt táncos súlya ismét billen, ezúttal a karok kinyúlásával a talaj felé (8. ábra), a támaszt adó társ irányt változtatva jobbra fordul, így kíséri a fordított testhelyzetben talajra érkező társát, aki lendületét megtartva cigánykerékszerű átfordulást végez. Ebben a mozgásban a felső táncos a billenő súlyt a karján úgy csökkenti, hogy súlyát részben hátrahagyja az alsó táncoson (9. ábra), aki az érkezésben továbbra is követi. Majd amikor a felső táncos biztonságosan megérkezett, csökken az egymásnak adott súly (10. ábra). Ezután az érkezés lendülete (11. ábra), illetve az átfordulás utáni törzsemeléskor a két táncos forgó mozgása újabb kibillenéshez, emelésbe és forgásba vezet (12. ábra).

Mindkét táncosnál megfigyelhető a karok irányító szerepe. Az első húzásban (3. ábra) lendületet adnak, majd az emelő táncos társának karját vezetve segíti a felkerülést a medencéjére, miközben lefékezi lendületét. Ezzel egyrészt zárja a köztük lévő távolságot, másrészt elfordulást kezdeményez. Partnere elfogadja az ajánlatot, enged a kar húzásának, és a medencéjén keresztül átadja súlyát a társának (4. ábra). Az emelésben az alsó táncos a talaj része lesz, biztos támaszt ad a medencének, így a felső táncos végtagjainak mozgása határozza meg a mozgás következő irányait (5. és 6. ábra). A felső táncos bal kezével és alkarjával átfogja

11 | Emelésben a súlyt átvevő, megtámasztó táncos szerepleírásában a „talaj részévé válás” kifejezés egyrészt metaforikus, másrészt utal a gravitáció testre hatásának érzetével való mozgásra.

1. ábra (00:10)



2. ábra (00:25)



3. ábra (00:35)



4. ábra (00:47)



5. ábra (00:49)



6. ábra (00:53)



Pillanatképek a mozgásszekvencia-elemzéshez

7. ábra (00:58)



8. ábra (01:01)



9. ábra (01:08)



10. ábra (01:19)



11. ábra (01:23)



12. ábra (01:30)



társa lábát, és annak talaj felé tolásával medencéje nagyobb erővel nyomódik bele a támasztó felületbe. Ekkor a bal kar erő kifejtésének iránya a felületet adó táncos lábában folytatódik, így adva stabilitást a felső táncos medencéjének, és szabadságot a jobb karjának. A bal kar tolásával szinte egy időben a jobb kar előre lendül, így a bal láb hátra és felfelé mozdul. Ez a lendület enyhén megforgatja a medencét, amivel a táncost az oldalára fordítja, és egyben elbillenti a súlypontot a fej irányába. Ennek hatására az alsó táncos megfordul, reagál a lendülő láb irányára és a társ mozgására a talaj felé (7. és 8. ábra). Ebben a mozgásban egy keresztirányú húzás, spirál jelenik meg a felső táncos testében. A felső táncos testében érzékelhető a testrészek differenciált tónusa, a kar ereje, a medence engedése, a láb szinte súlytalan lendülése. A talaj felé irányuló erő kifejtés fölfelé mozdítja a bal lábat, amittől a testtömegközéppont átbillen a medencéből a felsőtestre, így zuhanást idéz elő. A zuhanásban lefelé nyúló karok fogadják az átbillent súlyt a talajon, miközben a társ továbbra is megtámasztja a medencét (8. ábra). A két test által bejárt mozgásútvonalon az erőhatások mentén megtapasztalható és látványában is átélhető a gravitáció hatása a testre, amit többnyire a föld felé irányuló mozgásokban érzékelhetünk. Ebben a rövid mozgásszekvenciában (6–8. ábrák) viszont a felfelé lendülő láb mozgásában is érezzük a gravitációs erőt. Az alsó táncos törzsének emelésével továbbra is a talaj részeként mozdul a felső táncos talajfogásakor. Ha a felső táncos a törzsét nem a társa felé, azaz fölfelé mozdítaná, hanem lefelé,

akkor az átvett súlyt a talaj felé vinné, aminek következtében valószínűleg mindkét talajra érkeznének. A kéztámaszos átfordulás után (9. ábra) az utolsó emelés esetleges. A táncosok továbbra is a medencén keresztül kapcsolódnak, de a nagy lendület következtében a dőlő táncos szinte tehetetlenül zuhan társa felé (10. és 11. ábra). Nincs elég idő, hogy a zuhanó test számára a társ a medencéjét mint felületadó testrészt felajánlja (11. ábra). Így csak átölelve tudja elkapni a forgásban feléje zuhanó testet (12. ábra). Majd ahogy magára húzza, a forgás lendülete fokozódik.

A mozgásszekvencia térhasználatában gömbszerűség figyelhető meg. A mozgásokat a táncosok több irányba mutató erővonalak mentén hajtják végre. Megjelenik egy pillanatra a kontrollvesztés és a dezorientáltság is (10–12. ábrák). A mozgatlansorra a testsúlyok aktív átadása, fogadása és játéka jellemző. Talán az utolsó pörgésbe beleeső táncos teste érzékelhető passzív súlyként. A tánc formai kivitelezésében és a táncosok jelenlétében nyugalom és ráhagyatkozás érzékelhető.

A fenti elemzés tulajdonképpen visszafejtési folyamat. A cselekvések, mozgulatok mechanikájának részletekre bontása feltárja a tánchoz szükséges mozgástechnika anyagát. Ugyanakkor az elemzés rámutat a táncforma működési és működtetési mechanikájának azon kulcselemeire is, amelyek a kontaktimprovizáció tanításának alapjait adják.

## ÖSSZEZÉS

A tanulmány témáinak – a táncforma működésének oktatási szempontú sajátosságai, a tanítási és tanulási folyamat elemei, a táncban jelen lévő és formálódó szerepek – kifejtése, valamint a mozgásszekvencia elemzése a következő állításokban összegezhető: a kontaktimprovizáció páros jellege, valamint az érintés mint az információszerzés elsődleges forrása a táncban a partnereket a változó környezet részeként definiálja. Az improvizációban az ismeretlen és a váratlan helyzetekre való reagáláshoz magas fokú kinesztetikus és kognitív tudásra van szükség, amelyek szituatív emlékezeti, implicit kapcsolati tudásként vannak jelen. A kontaktimprovizáció mozgástechnikájának elsajátítása és fejlődése az állás nyugalmi helyzetében jelen lévő, szinte láthatatlan, belső egyensúlyozó tánc érzékelésének és tapasztalásának tudatosításában gyökerezik. A táncforma tanításának folyamatában a tanár táncpartnerként vesz részt, és érintésen keresztül, a mozgásérzékelés útján közvetlenül tanít. A tanulás és a gyakorlás során az esetlegességet és a „minden megoldás érvényes” alapelvét szükséges elfogadni. A kontaktimprovizáció egalitárius jelleget hordoz, és gyakorlása felszabadít a heteronormatív szerepértelmezés alól. A mozgásszekvencia elemzése megmutatja a táncforma mozgástechnikai és mozgáskoordinációs sajátosságait, kiemeli a testkapcsolatokat és kirajzolja a kontaktimprovizáció tanításához szükséges mozgásanyagot.

## FORRÁSOK

- Adair, Christy. *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. New York University Press, 1992.
- Bigé, Romain and Hubert Godard. „Moving-moved.” *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*, szerkesztette Romain Bigé, Culturgest, 2019, pp. 93–104.
- Cooper Albright, Ann. „Contact and Institutions: Another View.” *Encounter with Contact: Dancing Contact Improvisation in College*, szerkesztette Ann Cooper Albright, Oberlin College, 2010, pp. 48–49.
- . *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press, 1997.
- Gál Eszter és Bakó Tamás, előadók. „A kontaktimprovizáció mozgáselemzéséhez 2021.” Artus Stúdió, *YouTube*, @esztergal1677, [youtu.be/Rh7q9auVZQ0](https://youtu.be/Rh7q9auVZQ0). A felvétel a Cranky Bodies a/company próbáján készült 2021 januárjában.
- Horrigan, Kristin. „Queering Contact Improvisation: Addressing Gender and CI Practice and Community.” *Contact Quarterly*, 42. évf., 2. szám, 2017, pp. 39–43.
- Kaltenbrunner, Thomas. *Contact improvisation: Moving, Dancing, Interaction*. 2. kiadás, Meyer und Meyer Ltd., 2004.
- Lepkoff, Daniel. „Contact Improvisation: A Question.” *Contact Quarterly*, 36. évf., 1. szám, 2011, p. 38.
- Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. 1. kiadás, University of Wisconsin Press, 1990.
- Oliver, Wendy és Doug Risner, szerkesztők. *Dance and Gender: An Evidence-Based Approach*. University Press of Florida, 2017.
- Pallant, Cheryl. *Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form*. McFarland&Company Inc. Publishers, 2006.
- Paxton, Steve. „backwards.” *Caught Falling: The Confluence of Contact Improvisation*, Nancy Stark Smith, and *Other Moving Ideas*, szerkesztette David Koteen és Nancy Stark Smith, Marcus Printing, 2008, pp. 86–89. Distributed by Contact Quarterly.
- . „Chute Transcript.” *Contact Quarterly*, 3. évf., 4. szám, 1982, pp. 17–18.
- . „Solo Dancing.” *Contact Quarterly*, 2. évf., 3. szám, 1977, p. 24.
- . „Teacher Teaching.” *Contact Quarterly*, 1. évf., 1. szám, 1977, p. 20.
- . „The Small Dance, The Stand.” *Contact Quarterly*, 11. évf., 1. szám, 1986, pp. 48–50.
- Savrami, Katia. „A Duet between Science and Art: Neural Correlates of Dance Improvisation.” *Research in Dance Education*, 18. évf., 3. szám, 2017, pp. 273–290.
- Sheets-Johnstone, Maxine. „From Movement to Dance.” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11. évf., 1. szám, 2012, pp. 39–57.
- Stark Smith, Nancy. „A Subjective History of Contact Improvisation.” *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, szerkesztette Ann Cooper Albright és David Gere, Wesleyan University Press, 2003, pp. 153–173.
- Stern, Daniel L. *A jelen pillanat: Mikroanalízis a pszichoterápiában*. Fordította Büti Etelka, Anima, 2004.
- Thomas, Helen, szerkesztő. *Dance, Gender and Culture*. Palgrave Macmillan, 1995.





forráskutatás



LENKEI JÚLIA

## Adalékok Németh Antal és a mozgás művészetének kapcsolatához

A magyar színházigazgatók közül a legtudósabb, a magyar színháztudósok közül a legszínházigazgatóbb minden bizonnyal Németh Antal volt. (Rajta kívül talán Hevesi Sándor pályázhatott volna még erre a címre.) Noha a kreativitás a vérében volt, mégis előbb volt tudós, mint gyakorlati színházcsináló. A színházat nem pusztán pillanatnyi előadói mivoltában vagy történetében vizsgálta, hanem szélesebb, esztétikai nézőpontból. Hagyatékában fellelhető egy kézirat „A tánc az ókori népek életében” címmel (*Németh-hagyaték* 63/234), amely csak 2009-ben és 2010-ben jelent meg nyomtatott formában. Ebben Németh a fennmaradt emlékek alapján az őszállapotú, egzotikus népektől a rómaiakig vizsgálta az emberiség viszonyát a mozdulathoz, a tánchoz. Tánc és színjátszás egyaránt az idő folyamatahoz, a jelenhez kötődik, írja.

Míg a képzőművészeti alkotások, zenei kompozíciók, költemények létrejötte után önálló és időtlen életet élnek és ily módon újra és újra vizsgálat tárgyává tehetők, elemezhetők, addig úgy a színészek a műve, a színpadi alakítás, mint a színháznak az alkotása, az élő előadás, alá van vetve a művészetek szempontjából legtragikusabb törvénynek, az azonnali elmúlásnak. Ugyanígy a tánc is. A megszületés pillanatában már el is múlt. A jelen, a színház és a tánc szempontjából nem más, mint az elmúlt pillanatnak ölelkezése az eljövendő pillanattal. („A tánc” I. 14)

A görögség tánchoz való viszonyát, a tánc szerepét a színház létrejöttében pedig a következőképpen határozta meg: „A tánc nem egyik része, nem eleme a görög színháznak, hanem a görög színjátszás tulajdonképpen színházzá lett tánc és zene.” („A tánc” II. 28)

Németh munkásságában is egymásba olvadt a tánc és a színház világa. A tánc és a görög, tehát európai klasszikus színház viszonyáról megfogalmazott mondat pedig egész pályafutását szimbolizálja, a harmincas évek közepe felől akár hátra, akár előre tekintett. A színháztörténet, a színjáték eredetének vizsgálatakor és a színházesztétika megalapozásakor, illetve a modern, komplex színház leírásakor

és megvalósításakor színpadi alkotóként is szükségszerűen szembesült a színházi összhatás, ezen belül a színpadi mozgás jelentőségével. Bár az említett szöveg megírásának pontos időpontját nem ismerjük, a szövegből kiderül, hogy a Magyar Esztétikai Társaság egyik felolvasóestjére készült. Ez a nagyszerű társaság, amelyet a Pszichológiai Társaság kebelében Mitrovics Gyula alapított 1933-ban, később Németh vezetésével önállósult, és miután Baránszky-Jób László vette át tőle az elnöki stafétabotot, egészen 1949-ig működött. (Megszűntével annyira elhalványodott az emléke, annyira nem akadt követője-feltámasztója még a rendszerváltás után sem, hogy ha ma valaki rákeres az interneten, ezen a néven fogászati társaságot talál!) A Társaság rendszeresen tartott felolvasóesteket, és folyóiratot is kiadott, eleinte *Esztétikai Füzetek*, később – 1935-től 1943-ig – *Esztétikai Szemle* címen. Azonban sem ezekben, sem a Társaság működéséről szóló összefoglalókban nem szerepel Németh Antalnak ez a felolvasása, pedig más megnyilvánulásainak nyomát megtalálhatjuk bennük: több publikációja is megjelent az *Esztétikai Szemle*ben, és beszámolók tudósítanak felolvasóestjeiről, hozzászólásairól. Nemzeti színházi igazgató korában már elsősorban színházi, leggyakrabban kifejezetten nemzeti színházi témákról beszélt, és a reagálások e beosztásához méltóan tiszteletteljesek voltak. A hagyatékában található, akkurátusan javított kézirat azt sugallja, hogy szerzője a maga részéről komoly megtiszteltetésnek érezte a Társaságban való fellépést. Mindennek alapján feltételezem, hogy a dolgozat 1935-ben, Németh nemzeti színházi igazgatói kinevezése előtt születhetett. Külön érdekesség, hogy az előadó két táncszámot is ígér felolvasása utánra. Ennek ugyan nem találtam a nyomát, de ez nem volt példátlan a Társaság történetében. Az 1939–40-es „munkaesztendőben” – egyébként ugyancsak Németh közreműködésével – megtartott „Műhelytitkok” sorozatról például azt írja az év végi titkári jelentés, hogy a Társaság ennek

keretében a mai magyar egyetemes művészet egy-egy kimagasló képviselőjét hívja meg előadó asztala mellé, akik az esztétika örök problematikájának tükrében önmagukat, művészetüket és műhelyük titkait tárják fel a Társaság tagjai és havi felolvasó üléseinek mind nagyobb számú közönsége előtt. S előadás-sorozatunk szerkezete a legfőbb bizonyossága annak, hogy célkitűzésünk ebből a messzebbre tekintő elgondolásból fakad.

Ennek értelmében

hasonló elgondolásból fakadt Szalay Karolának a Zeneművészeti Főiskola Kamaratermében tartott előadása a táncról. A mondottakat ezúttal az előadó tanítványainak két táncszáma ábrázolta. (Dénes 182)

## PUBLICISTA, TUDÓS, KULTÚRASZERVEZŐ

Németh Antal újságíróként kezdte pályáját, 1921 és 1928 között a *Magyarság* munkatársa volt. Közben a Pázmány Péter Tudományegyetemre járt, esztétikát, irodalomtörténetet és pszichológiát hallgatott; a klasszikus ókor tanulmányozása felé Hekler Antalnak a görög színház esztétikájáról szóló előadásai indították el, majd korának legműveltebb színház-teoretikusává képezte ki magát. Recenziókban, később tanulmányokban, előadásokban fejtette ki nézeteit a modern színház irányairól, módszereiről, lehetőségeiről, érzelmileg felhangolt, egyszerre szakmai és etikai alapú felolvasásokon elemezte színházi kultúránk állapotát. Előadásokat tartott, rengeteget publikált, szinte nincs olyan korabeli folyóirat, ahol ne jelenne meg a neve. Színházi kritikákat, elméleti cikkeket, képzőművészeti beszámolókat írt, még verseivel is találkozunk. 1928–29-ben, majd 1931-ben ösztöndíjasként tanulmányozta a németországi, ausztriai, franciaországi színházi életet, s minderről folyamatosan küldött tudósításokat, hazatérve pedig Tormay Cecil *Napkeletének* munkatársa lett.

### Tanár, esztéta

Mindeközben tanított is, egyik alapítója volt az 1928-ban alakult Színpadművészeti Stúdióinak, mivel „1923-ban a teljes magyar színházi szcénát semmire valónak ítélte, öt évvel később is úgy vélte, hogy a rendezés terén káosz uralkodik” (Gara 76–77). Tanított az Országos Színészegyesület színiiskolájában és Jaschik Álmos műhelyiskolájában, s az utóbbival való kapcsolata később rendezéseit is megtermékenyítette, mert hozzájárult a színházi vizualitás jelentőségének megértéséhez. Németh és Jaschik később számos közös munkában működtek együtt, ugyanakkor Németh számtalan alkalommal hangsúlyozta konkrét előadás-elemzéseiben a színház képi világának fontosságát. A ma és a holnap színházáról szóló elképzeléseit mindig történeti módon vezette be és le, összevetve a klasszikus görög kultúrából származó nyugati színház lehetőségeit a Kelet folyamatosan beáramló hatásaival. Az összegyűjtött írásait elsőként közreadó Koltai Tamás hívja fel a figyelmet, hogy Németh a korban (részben máig!) dívó kukucskáló

színházzal szemben a nyitottabb, a közönséggel közvetlen kapcsolatot tartó, a megszokott barokk színpadtól eltávolodó, a színész fizikai gesztusaira is építő színjátéktípust jelöli meg eszményként. Mivel a húszas években főleg szovjet színpadokon és a weimari Németországban valósult meg ilyen színházi gyakorlat, elsősorban ezeket tekinti mintának. („Az ismeretlen” 20)

1929-ben írt „A színjátszás esztétikájának vázlatja” című doktori dolgozatában pedig – teszi hozzá Koltai –, „Brechtel, Mejerholddal, Artaud-val csaknem egy időben a távol-keleti színjátszásra, a japán és a kínai színész stilizált játékára hi-

vatkozik az európai hagyományok naturalista illúziókeltésével szemben” („Az esztéta” 149). A színjátszás ősertelme, a közönség élménye, a dráma és a színész, a maszk és a jelmez, a színpad, a díszlet és a világítás mellett Németh önálló fejezetet szentel a színész és alkotása viszonyának, kifejtve, hogy ebben az esetben alkotó és alkotás azonos. „A színészi alkotás legmélyebb sajátága, hogy az alkotó saját teste válik művészi objektummá” (*Új színházat!* 167)<sup>1</sup>. A test fontosabb, mint a hang, „még a recitátornál is megkívánjuk az ember testi jelenlétét, pedig nem »használja« testét. A test és a mozdulat elsődleges.” (*Új színházat!* 167). A test fontosságának hangsúlyozása következtében mindenütt, ahol Németh színházcsinálást, rendezést tanított, tananyagot tervezett, a curriculumban fontos helyet szánt a mozgás szerepének. Mikor nemzeti színházi kinevezésével egy időben hat féléves színháztudományi kurzust tervezett a debreceni egyetemre, az első félév egyik önálló témájaként („A színész és alkotása”) pontosan azt jelölte meg, amit doktori dolgozatában kifejtett. A második félévben pedig ugyancsak önálló előadást szentelt „a tánc és a pantomímia ősi és történelmi formáinak” (Selmeczi 64). A budapesti Pázmány Egyetemen 1938–39-ben tartott kurzusának – melynek egykori tanára és ekkori támogatója, Hekler Antal professzor halála miatt nem lett folytatása – egyik lelkes növendéke az Operaház primabalerinája, Szalay Karola volt (Selmeczi 64–66). Amikor pedig 1943–44-ben rendezői kurzust tervez a Színiakadémiára, ott is figyelmet szentel a mozgásnak: „Ezek az órák a tanulók ismereteket szerezhetnek a bábjáték, a felvonulások, a tánc (balett és mozdulatművészet), a rádió, a szavalás (kórusok) és a film művészetének főbb kérdéseiről, azoknak a színházhoz való viszonyáról” (Selmeczi 102).

## Lexikonszerkesztő

Németh Antal teoretikusi életművében a tánc szerepét vizsgálva nem mehetünk el szó nélkül az általa szerkesztett *Színészeti lexikon* erre vonatkozó fejezete mellett. Ez a lexikon mai szemmel nézve is igazi kincsesládát, kutatók nehezen figyelmen kívül hagyható, nélkülözhetetlen kézikönyvet. Már a naprakészsége is döbbenetes, miközben történelmi cikkei az őskorig nyúlnak vissza, személyi anyaga pedig még a mai olvasó számára is nemrég látott művészek egész soráról tudósít. Lexikonszerkesztői szempontból ugyan tele van bájos hibákkal – főleg a címszavak és cikkek egymáshoz való viszonyának egyenetlenségét tekintve –, ugyanakkor komoly tanulmányok tucatjait tartalmazza. Székely György nem véletlenül nevezte enciklopédiának (*Mozaikok* 232). Teljes kismonográfiák találhatóak benne, egyik-másik nyugodtan megjelenhetne önálló kötetként is. Németh fantasztikus nemzetközi

1 | Koltai Balázs Béla hatását említi Németh írásaival kapcsolatban, bár Németh csak hat éves volt, amikor Balázs írása megszületett. Később Németh olvashatta Balázs alkotó és alkotás azonosságával kapcsolatos megállapítását, melynél nemigen olvastam szebbet ebben a témában: a táncos „nem készít valamit, hogy élethangulatát kifejezze, ő maga *készül* élethangulatát kifejezővé („Művészet-filozófiai” 157; kiemelés tőlem – L.J.)

szerzőgárdát állított ki, és a legjelesebb magyar szakembereket kérte fel – nyilván elsősorban kortársi ismeretei és kapcsolatai révén. Ha csak az első kötet elején felsorolt szerzőlistához rendelt témákat futjuk át, feltűnik, hogy mennyire igyekezett átfogó képet adni a színházművészetről. Ahogy a bevezetőben is írja:

A Színészeti Lexikon nemcsak helyben és időben törekedett egyetemességre és teljességre, hanem abban is, hogy a színpad művészetének szűkebb területe mellé felvette az összes rokonágakat, az emberiség minden színészi megnyilatkozását, így a filmművészetet, a táncot, a cirkusz és variété művészetét, a színészi népszokásokat, az ünnepi játékokat, a bábszínházat stb. (*Színészeti lexikon* 5).

Egy ilyen munkát összefogni ma is embert próbáló feladat, hát még a húszas évek végén, a kommunikációt a postára bízva, hiszen a kiadó Pesten volt, Németh meg hol Szegeden, hol éppen külföldön tartózkodott, legritkábban Pesten, mellesleg tanult, tanított vagy újságot írt, esetleg rendezett. Apróság, de arról például nem is ad információt a kötet, hogy a külföldi szerzők cikkei mikor és hogyan fordították le magyarra, ez nyilván a szerkesztők mindennapos, magától értődő feladata volt. Mindeközben még azzal is meg kellett küzdeni, hogy ne legyenek átfedések a párhuzamosan készülő és megjelenő Schöpflin Aladár-féle *Magyar színművészeti lexikon*nal. Ezt az elkülönülést jól szolgálta az említett törekvés az egyetemességre, és a színházi működés legapróbb gyakorlati fogalmainak feldolgozása mellett a témák megközelítésének történeti-teoretikus jellege is. Ha csak a tánc ideájával kapcsolatos cikkeket tekintjük át, hasznos lenne, de egyáltalán nem megvalósítható Galántai Csaba könyvének eljárása, ahol kigyűjtve olvashatjuk a lexikon báb témájú cikkei (256–294), ugyanis a tánc témája nemcsak a lexikon címszávaiban jelenik meg, hanem rengeteg más szócikk is (folklor stb.) érinti. Éppen ez a széles elterjedtség, számos említés mutatja, hogy Németh milyen fontosnak találta a tánc jelenlétét a színpadi művészetekben.

Ha most eltekintünk a különböző népek táncait és táncos (gyakran vallási) szokásait ismertető szócikkektől (bár ezekből sincs kevés: az ókori keleti és a primitív népek táncaitól a csehszlovák, dán, japán, kínai, török stb. táncokon át az ukránig sok minden szóba kerül), kifejezetten táncos, illetve bármilyen mozdulattal kapcsolatos fogalmakról és személyekről Dienes Valéria, Pálffy György, Rabinovszky Máriusz és Tiszay Andor írt szócikkeket. Ők mindnyájan a kortárs mozdulatművészet, illetve avantgárd színház kimagasló képviselői voltak, s hogy a még mindig csak húszas éveiben járó Németh fel tudta kérni őket, annak köszönhető, hogy évek óta tudatosan jelen volt az újító színházi, sőt, mozdulatművészeti jelenségek környékén. Dienes Valériának három levele is fennmaradt a lexikon előkészítésének idejéből; ezek egyikében a késés miatt szabadkozik – a munkával „előreláthatatlanul megrohanva” –, egy másikban néhány sor kiegészítést kér valamihez, a harmadikban viszont új szócikket javasol: „Igen tisztelt Szer-

kesztő Úr, Néhány sort az Eurythmiáról küldök. Megnéztem, amit itt próbálnak Pesten, s elolvastam eddig megjelent egyetlen e tárgyú könyvüket. Van olyan érdekes, hogy meg kell emlékezni róla” – írta, s meg is emlékezett róla a *Színészeti lexikon*ban. Az egyik Dienes levélben azonban érdekes nyoma van kapcsolatuknak, Németh érdeklődésének és véleményének: „Nagyon sajnálom, hogy nem tetszettek Önnek a Boldogságok. Örülnék, ha eljönne egyszer leszólni a munkámat. Abból tanul az ember. Jobb szerettem volna, ha a Magyarországon is kiírja, amit gondolt” (*Németh-hagyaték* 63/913).<sup>2</sup>

Pálfy György is tekintélyes alakja volt a magyar mozdulatművészetnek, a Mozdulatkultúra Egyesület és a tanárképzés változó intézményeinek vezetőjeként. Elméleti ember, „aki tájékozott volt a Budapesten működő mozdulatrendszerek munkájában, tág látókörű mozdulatszemlélete, alapos történelmi tájékozottsága volt, különösen a klasszikus mozdulatkultúra hagyományairól”, emlékezett meg róla Dienes Valéria (*Orkesztika* 110); ennél fogva nagyon fontos szerzője volt a *Színészeti lexikon*nak is. A „Nemzetek táncművészete” mellett ő írta az összes címszót a „Táncfajok, Táncok, Balett” tárgykörében. Az ő jelenléte a Németh-hagyatékban csak érintőleges és nem érdemi (gratuláció, újképzés üdvözlés stb.), szemben Rabinovszky Máriusz művészettörténésszel, a Szentpál-iskola elméleti emberével, aki „Tánc, Pantomim” címszavakat írt, és akivel kifejezetten baráti viszonyban lehetett Németh. Ezt a „Kedves Tóni!” megszólításon kívül az alábbi sorok is bizonyítják 1929-ből, midőn Rabinovszky Németh neki barátilag megküldött doktori dolgozatára reagált:

Megegyezik, hogy az ember még egy barátilag dedikált írást is elolvas. Így jártam Színházesztetikáddal, és mondhatom, nagyon élveztem tájékozott, okos, igen hasznos okfejtését. Ezt sietek Veled közölni, mert mint Gellért Oszkár mondja, nekünk, íróknak úgy sincs egyebünk, mint a pár baráti kolléga elismerő szava. Meg vagyok róla győződve, hogy írásod igen jó szolgálatot fog nekem tenni, valahányszor színészetproblémákkal fogok szemben állani. [...] A végkonklúziót kritizálni most nem akarom, de azt hiszem, 90%-ban elfogadható. A maradék 10% – az én provízióm. A figyelmes olvasónak kijáró tantième. (Most jut eszembe: az embereket csak akkor lehet kiengesztelni egy jó teljesítménnyel szemben, ha hagyunk nekik 10%-nyi ellentmondási lehetőséget. A 100%-os megegyezés küzdelemmentes, tehát unalmas, és – már a híre – megalázó.) Szeretettel ölel: R. Máriusz (*Németh-hagyaték* 2517)

A kísérleti előadások és avantgardista mozgalmak, újabb külföldi színészek és táncosok, artisták, cirkusz, varieté tárgykörök feldolgozója, Tiszay Andor levelei (*Németh-hagyaték* 63/3087) azt tükrözik, hogy ő a mindennapos szerkesztés ku-

2 | Dienes *Nyolc boldogság* című misztériumát 1926 decemberében a Belvárosi Színházban mutatták be az Orkesztika Iskola növendékei.



limunkájában is részt vett a kultúr- és vallástörténész Juhász Vilmostal együtt, sőt néha maga a kiadót vezető Győző Andor is beleszólt a szerkesztésbe, főleg ha terjedelmi problémákról volt szó. Vagyis az ő közreműködésük nélkül semmiképpen nem jött volna létre a *Színészeti lexikon*. (A „tánc-szerzők” közül egyébként Tiszay volt az egyedüli, aki részt vett a Schöpflin-féle *Magyar színművészeti lexikon* megírásában is.)

Majdnem sikerült még egy táncszerzőt megnyerni a *Színészeti lexikon*hoz, de ez valahogy mégsem jött össze. Pedig nagy fogás lett volna! 1927. június 25-én Németh így írt kiadójának, Győző Andornak: „Újabb illusztris munkatársat sikerült szereznem, a »tánc pápájának«, Rudolf v. Labannak személyében, aki könyvek sorát írta, és akiről könyvek sora szól, mint a modern színpadi tánc legnagyobb mai reformátoráról. Egy vagy két apróságot ír, hogy nevét szerepeltethessük” (*Németh-hagyaték* 3735). Végül ki tudja, miért, nem szerepeltették. Lehet, hogy rossz szat írt, lehet, hogy terjedelmi problémák áldozata lett, lehet, hogy mégsem írt, de az sincs kizárva, hogy egy-egy fogalmi vagy személyi szócikk mögött esetleg Lábán Rudolf áll inkognitóban. Neve, ha szerzőként nem is, címszóként mindenképpen szerepel a lexikonban.

A *Színészeti lexikon*ban szerzőként szintén nem szerepelt, de természetesen kapcsolatban állt Németh-tel Rabinovszky Máriusz felesége, Szentpál Olga. Ez a kapcsolat és Németh érdeklődése annyira élő volt, hogy Németh nemcsak látogatta Szentpálék produkcióit – tanúi ennek a hagyatékban őrzött meghívások, melyeknek minden bizonnyal eleget tett –, hanem később koreográfusként meghívta őt színházi munkatársnak is.

## A mozgásművészet barátja

Bár nem tartozott a lexikon szerzői közé, Németh levelezőtársa volt Palasovszky Ödön költő, Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájának tanára, mozgásdrámák librettistája, avantgárd színpadi programsorozatok kiötlője, konferálója, rendezője. Palasovszky a levelezésben inkább cikk-kérőként szerepel, kétszer is. 1930-ban írást kér „lapunk számára”, majd 1931 januárjában nyugtázza: „csak most tudom megköszönni értékes cikkedet. A lapot bizonyára már megkaptad” (*Németh-hagyaték* 63/2375).<sup>3</sup>

Palasovszky egy-két évvel korábbi levele azonban sokkal érdekesebb a fentiek-nél. Előzménye, hogy a belügy- és a kultuszminiszter 1928-ban közös rendeletet (252.098/1928 B. M.) alkotott a nyilvános tornatanítás szabályozásáról, amely rendelet bármilyen fajta, tehát akár a ritmikus torna tanítását is testnevelési főiskolai oklevélhez, bármilyen fajta tánc, tehát akár a mozgásművészet tanítását pedig

3 | A *Színház és Film* II. évfolyamának 1. számában (1931) jelent meg Németh Antal „Szegedi kísérletek” című cikke. Ebben saját szegedi bemutatóit értelmezi, melyekkel „az európai avantgarde új formáit” kísérlete meg alkalmazni „egy vidéki magyar polgári színpadon”.

tánc tanári oklevélhez kötötte volna. Az új táncot, a mozgásművészetet külföldön tanult iskolavezetők számára a magyar állami oklevél elnyeréséig megszerezhető átmeneti engedélynek pedig feltételül szabta „diplomás” iskolavezető alkalmazását. A hivatalos indoklás szerint ugyanis „egymás után” nyíltak a ritmikus tornatanfolyamok és a modern táncművészeti tanfolyamok,

melyeket gyakran annak vezetésére kellő képességgel nem bíró egyének vezettek, sőt több ízben erkölcsi kifogások is merültek föl működésük ellen. Ezek a viszonyok és különösen az arra hivatott oktatók védelme tették szükségessé, hogy ezek a tanfolyamok közhatósági engedély alá kerüljenek. („Hivatalos felvilágosítás” 11)

A mozgásművészeti iskolák szaporodása a korban tagadhatatlan, sőt öröndetes tény, maga a rendelet viszont annyira átgondolatlan, inkompetens és konkrétan (már csak életkori okokból is) végrehajthatatlan volt (és annyira átsütött rajta a táncmesteri lobbiharc és kenyérféltékenység), hogy a sajtó pillanatok alatt tele lett tiltakozással ellene, sőt a szabályozás karikírozásával is. A *Magyarság* cikke például pontról pontra bebizonyítja a rendelet értelmetlenségét, és az ítélettel sem késlekedik: „Ez a rendelet tipikus példája a bürokratikus hozzáanémertésnek, és meglepő tanúbizonyságot tesz amellett, hogy azok, akik ezt a rendeletet szerkesztették, megdöbbentő fogalomzavarban élnek éppen abban a tárgykörben, amelynek irányítására és megrendszabályozására vállalkoztak” („A kultusz-minisztérium” 14). A szerkesztőségi cikk alatt nem szerepel a szerző neve, itt jön viszont segítségünkre Palasovszky levele. A rendelettel kapcsolatban így ír Némethnek:

[H]a a holnapi számba írsz, nagyon jó volna belevenni, hogy itt nemcsak világhírű rendszerek betiltásáról és úttörő pedagógusok életmunkájának megsemmisítéséről van szó, hanem például arról, hogy az egyik legrégebbi mozdulatművészeti iskola hosszú évek óta képez ki tanerőket a külföld és a megszállott területek számára, s ezek pl. Wienben, New Yorkban, Karlsbadban, Szatmáron, Kassán, Léván vagy Erdélyben máshol a legnagyobb elismeréssel dolgoznak. A rendelet életbelépésével azonban megszűnne az a lehetőség, hogy tovább folyjon ez a munka, mely odakünn a magyar kultúrát propagálja. A másik rendszer pedig évek óta be van vezetve a Színművészeti Akadémiára, Nemzeti Zenedébe stb. S ezek az úttörő pedagógusok kénytelenek a saját, külföldön elismert rendszerükből is hozzáanémertők előtt vizsgázni. De aki 30 éves elmúlt, nem tud futni, ugrani stb. Jelenleg a Testn. Főiskolán kreáltak egy „ritmikai” tanszéket, s ott olyan valaki tanít, aki egy félben maradt orkesztikás növendék. (Mindezeket belevettük a memorandumba is.) Egyszóval a szövetség autonómiát követel, annál is inkább, mert ezekben a mozgásművészeti intézetekben főiskolai nivójú tanterv szerint

egész speciális tanítás folyik, melyhez csak az ért, aki ezeket a stúdiumokat elsajátította. Hálás köszönet! (*Németh-hagyaték* 63/2375)

A *Magyarság* későbbi száma már a Mozgásművészeti Egyesületbe (hivatalos nevén: Mozdulatkultúra Egyesületbe) tömörült mozdulatművészek memorandumáról tudósít, amelyben a rendelet visszavonását és a mozgásművészek autonómiáját követelik („A Mozgásművészeti Egyesület” 21). Ebben a – szintén aláírás nélküli – közleményben pedig szó szerint szerepelnek Palasovszky Németh Antalhoz írt levelének mondatai, egy(-két) későbbiben pedig az ezekre való visszaulások. A tiltakozó visszhang aztán tovább gördült, a probléma hosszas tárgyalások és a mozdulatművészet önállóságát bizonyító demonstrációk után megoldódott a belügyminiszter 248.711/1929 számú rendeletével, mely mozdulatművészeti szakot állított fel a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam kebelében. A fenti egybeesés azonban bizonyítja, hogy a *Magyarság* mozdulatművészettel foglalkozó cikkeit Németh Antal írta, aki ekkor még nem „doktor”, viszont nagy gyakorlatú publicista, kritikus, esszéista, népszerű előadó, aki folyamatosan követte ennek a színházzal (is) összefonódó művészeti irányynak a mindennapjait. Ezt a kölcsönös tiszteletet tanúsítja egyébként Rabinovszky egy 1934-es levele, melyben arról értesíti a már doktor, de még nem nemzeti színházi igazgató Németh Antalt, hogy „a Mozdulatkultúra Egyesület Sajtóbizottságot alakított, melynek elnöke Pálffy György, tagjai dr. Káldor György, Jemnitz Sándor, Pütkösti Andor és én” (*Németh-hagyaték* 63/2517). A későbbiekben sajnos nincs nyoma ennek a bizottságnak, de ekkor még, úgy tűnik, feladatot szántak neki, mert Rabinovszky így folytatja:

Megbízta, hogy kérjelek fel e bizottságban való részvételre. Ígérjük, hogy csak komoly esetekben és ritkán vennők igénybe idődet, viszont rendkívül örülne az Egyesület, ha e meghívással kapcsolatban – melynek remélem eleget fogsz tenni – közelebbi nexusba lépnél ezzel a mi szervezetünkkel.

A nexus, ha nem is az így elképzelt módon, de létezett, Németh melléjük állása a sajtóban nem csupán baráti szívesség volt, hanem tudatos véleménynyilvánítás, tekintve, hogy Palasovszky és Németh színházeszménye nem állt távol egymástól, formailag bármennyire szétartott is az útjuk a következő évek folyamán. Végül mindkettőjüket elhallgattatták, bár még módjuk nyílt egy rövid magukra találásra.

## Egy meglepő adalék

„A tánc az ókori népek életében” kései közreadója, Tóvay Nagy Péter lábjegyzetben korrektül megemlíti, hogy „Németh Antalnak még egy tánccal kapcsolatos kézírata lelhető fel az OSZK-ban [ennek címe: *Táncról és táncosokról* – L.J.], amely azonban a nyomtatott verziótól (»A mai orosz balett«, *Korunk*, 1928. január) csekély eltérést mutat.” („A tánc” I. 13). Nem említi viszont, hogy emellett (*Németh-*

*hagyatéék* 63/235) van még egy rövid kézirat, egy „skicc” alcímű fogalmazvány, A *pantomimia*, amelyben Németh a nevezett mozgásforma szimbolikus jellegét, szereplőinek nem karakter, csak karakter-*szerű*, érzés-koncentráció szerepét írja le. „Nincs a pantomimiában karakter, belőle kifejlődő cselekmény, és még kevésbé van konfliktus. Nincsenek tehát objektív valóságok. Egy van: az alkotó lélek belső diszpozíciójának demonstrálása szimbólumokban – »sub speciae aeternitatis«” (*Németh-hagyatéék* 63/203). A másfél oldalas gépelt szöveg alján pedig a címtől idecsillagozva, kézírással (miként az egész „skicc”) a következő megjegyzés áll: „Részlet a szerző »*Színjáték és tánc*« c., sajtó alatt lévő tanulmánykötetéből.” Ilyen könyvnek azonban se híre, se hamva.

## RENDEZŐ

Aktív rendezői pályáját Németh Antal Alapi Nándor Országos Kamaraszínházánál kezdi 1928-ban Strindberg *Húsvét* című darabjával, 1929-től pedig a Szegedi Városi Színház szerződtetett rendezője, 1930-tól főrendezője.

### Szeged

Óriási lendülettel lát munkához, igazi színházi reformot tervez. Elkezd megvalósítani mindazt, ami eddigi elméleti munkáiból, külföldön látott élményeiből következik. Előadásaiban teljesen megújítja a szcenikát, a díszletfelfogást, a világítást, a színpad képi és megmozduló világát. Három évad alatt több mint ötven bemutatót rendez. Bemutatkozó munkája 1929. szeptember 21-én a *Csongor és Tünde* már Jaschik Álmos díszlet- és jelmezterveivel. Ezzel egy időben ők ketten a tanítványaikkal megszervezik az első modern színpadművészeti kiállítást vidéken. A *Nemzeti Újság* tudósítása szerint

A kiállításnak kettős célja van. Egyrészt módot akar adni a város színügyi bizottságának, hogy a terveket megtekintse s ha megfelelőnek találja, a színház számára megvásárolja, másrészt ízelítőt akar adni a közönségnek abból az újszerű stílusból, amelyben Németh Antal ezeken a szegedi színházi művészestéken bemutatásra kerülő darabokat rendezni kívánja. Mindenesetre érdekes és komoly művészi értékű vállalkozás ez, amellyel Szeged úttörő szerephez jut a magyar színpadművészet továbbfejlesztésében. (Kállay 8)

Jaschik a színpadi ornamentikát és a színpadi mozgást közös gyökerűnek tartotta, „elméletének legsajátosabb komponense az volt, hogy ő az ornamentst az emberi mozgásra, az ősi kultikus közösségi táncokra vezette vissza” (Révész 17). Ez a felfogás nagyon közel állt Németh színházeszményéhez, ez adhatta a szellemi alapot hosszú együttműködésükhöz (István 121–153).

Szegedi kísérletei között Németh nem említi, de Peéry Piri tervezett életrajza részeként ezt írja:

P. harmadik évadjának és az én második szegedi évadomnak kisszámú kísérletei közül – bár teljesen visszhangtalan maradt – külön hely illeti meg az őszi idény egyik bemutatóját, a halottak napja alkalmából műsorra tűzetett Hannele előtt színre került Haláltánc-játékot. Berli니 esztendőm alatt láttam Haas-Berkow és együttesének a középkori haláltánc-játékok felelevenítésére irányuló, engem erősen megragadó kísérletét. Az esten akkor Keresztury Dezsővel voltam együtt, és azonnal megszületett bennem az ötlet, hogy Szeged számára csináljunk egy magyar „haláltánc-játékot”, tudván: ősztől kezdve D.-vel együtt dolgozom majd. Dezső azonnal megértette, milyen izgalmas feladat „konstruálni” egy középkori magyar haláltánc-játékot, ha már a „re-konstrukcióra” nem ad módot a magyar irodalomtörténet. Elvállalta, hogy középkori nyelvemlékeinkből összeállítja. A színház egyik karmestere, Beck Miklós Bartók- és Kodály-művekből zenekíséretet állított össze, és én meg kidolgoztam a koreográfiáját, azután létrejött 1930. X. 31-én a bemutató. (*Németh-hagyaték* 63/212; kiemelés tőlem – L. J.)

Keresztury szövege szerint a Király, a Paraszt, a Nemes úr, a Nagyasszony, a Tudós, a Fukar, a Katona, a Céda, a Bolond, a Pap, a Szűz és az Anya felvonul a Peéry Piri által alakított Halál előtt. Az *Új Nemzedék* „eredeti bemutatóként” tudósít a *Haláltánc*ról, s valamiért a szcenáriumot is Némethnek tulajdonítja („Eredeti bemutató” 10). A helyi kritika nincs elragadtatva:

A kompozíció, melyben tulajdonképpen csak Németh Antal része, a szcenárium és koreográfia eredeti, magán viseli a különmemű elemek disszonanciájának bélyegét. A középkori nyelvemlékekből kontaminált szövegekönv tömör muzsikája teljesen nélkülözi az impulzív kísérő zenére alapozott, lendületesen épített szcenáriummal való kapcsolatot s magára hagyatva, visszhangtalanul enyészik el a másik két harmonikus összetevővel vívott kilátástalan küzdelemben. A figurák egyenkénti megjelenése is meglehetősen vontatott és nem áll arányban mondanivalóik súlyával. Ha a változékony mozdulatnyelv segítségével nem hozná a maga megkülönböztető erejét, gyakran ismételnék egymást. („Haláltánc-játék” 8)

## Nemzeti Színház

Mikor 1935-ben kinevezik a Nemzeti Színház igazgatójává, Németh Antal már bemutatkozó előadásával nagy és jellemző feladatot ró ki magára. Ujházy György Beethoven *Missa solemnisére*<sup>4</sup> alkotott liturgikus drámájával megfelelt az uralkodó

4 | A kor sajtója vegyesen használta a „Solemnis” és a „Sollemnis” írásmódot.

művészetpolitikai igényeknek, ugyanakkor hatalmas lépést tett saját színházi eszményének megvalósítása felé. Székely György szerint „[m]inden szempontból reprezentatív bemutatkozásnak szánta az 1935. szeptember 28-án színre vitt különleges produkciót, a színpadi Missa Solemnist. Az előadás gyújtópontja lett a két világháború közötti keresztény kurzus sokféle kulturális elemének” („A Nemzeti” 267). Az előadásba jól belefért Németh elképzelése a totális színházról, ahol a díszletnek és a többi technikai elemnek, valamint a térbeli mozgásoknak a szöveggel és a zenével azonos értékük van, és jól érvényre tudta juttatni a színház lényegéről korábban kifejtett elképzelését. Ő maga így elemezte előadását:

Örömmel nyitottam meg a Nemzeti Színház kapuját Ujházy György Missa Solemnise előtt, mert a dramatizált misével azt a belső meggyőződésemet dokumentálhatom, hogy a színház a templom kollektív áhítatából fejlődve, váltságának óráiban ehhez az ősi, mélyen etikus forráshoz kell forduljon. A színház, ha valóban színház, akkor templom, szószék, misztikus erőket sugárzó spiritualitás. A görög színház vallási keretéből fejlődött ki, a mai színház a középkori keresztény lélekből bontotta ki magát. A mise belső lényegében dráma, a legfenségesebb dráma, amely a maga csodálatosan tökéletes liturgikus kifejezését kétezer esztendő alatt alakította ki. Ujházy megoldása szigorú hűséggel követi a mise drámai menetét, éppen ezért Beethoven hat énekén, a Cantus Gregorianusból vett énekes miserészekén s a Missale Romanum imáin építi fel égi drámáját és a liturgia jelképeiből kibontva, mintegy élő mozgássá, vizuális élménnyé alakította át a szertartást, a mise titkos történetét. (v. a. 12)<sup>5</sup>

A produkció összművészeti jellege miatt különleges hangsúlyt kapott Horváth János<sup>6</sup> kétsíkú misztériumszínpada, amelyet – Székely elemzése szerint – Németh később is felhasznált *Az ember tragédiája* „kamarásított” változatában

megmaradt a Missa Solemnis triptichon-szárnyasoltár megoldása, persze, méretének egytizedére redukálva. A képek szerint változó sima, festett ol-tárképek szimbolikus-dekoratív háttérrel biztosítottak, hogy hatásuk, mint azt Németh egy tanulmányában megfogalmazta: „Az állandó keret térbeli és plasztikai elemeinek viszonylatában maga is valóságérot nyer, helyesebben a keret és a középmező együtt olyan imaginárius és irracionális légkört terem, melyből a nézőnek minden valóság és szimbólum-szomjúsága kielégülhet [...]. Számunkra most ez a színpad nemcsak formailag oltár, hanem lényegében is [...] a közönség vallásos játék tanúja lesz. Vallásos játéké, olyan játéké, amely az életről gondolkodik és az életről való gondolkodása közben

5 | Az előadásról egy félperces részletet megőrzött a Magyar Világhíradó („Németh Antal dr. igazgató”). Az adatot köszönöm anonim lektoromnak.

6 | Jaschik mellett Horváth volt Németh Antal másik állandó díszlettervezője, aki nem azonos a vele egy időben élt jeles irodalomtörténésszel.

eljut az ember örök és megoldhatatlan problémáira való egyetlen feleletig: a letérdeplésig Isten előtt!” (*Mozaikok* 248)

Az előadás számos technikai újítást is tartalmazott: itt alkalmaztak először vetített díszletet a Nemzetiben, továbbá „érdekes újításnak” számított, hogy nyílt színpad fogadta a közönséget, nem volt vasfüggöny, sem drapériás függöny („A Missa Solemnis” 12; „A Missa Solemnis előkészületei” 9). Az előadásnak – ismét Székelyt idézve – nyolc beszélő férfi, továbbá ötvennyolc néma szereplője volt. A Németh által említett „élő mozgás” nagy részben általuk valósult meg, mégpedig nagyon pontosan megtervezett formában, amit a darab rendezőpéldánya tanúsít: „Az aprólékosan kidolgozott rendezőpéldányban harminc tömegmozgatósi koreográfia rögzítette a monumentális produkció dinamikus részét” („A Nemzeti Színház” 268).

A rendezőpéldánynak Németh Antal különös fontosságot tulajdonított. A „Hogyan keletkezik a színházi előadás” című, ugyancsak az Esztétikai Társaságban tartott felolvasásán részletesen bemutatta ennek szerepét. A rendezőpéldány „az előadás hiteles partitúrája”. Arra szolgál, hogy

a szövegen *kívül* lerögzíttessék benne mindaz az előírás, utasítás és instrukció, amelynek alapján a színházi alkotónak a darabbal kapcsolatos munkáját bármikor rekonstruálni lehet. [...] Benne nyeri a rendezői elképzelés első tudatos formáját, benne köti meg az anyagot szövegben, cselekvésben, térben, időben és beállításban [...] A rendezőpéldány a rendező munkájának következő részleteit tartalmazza: 1. a darab esztétikai és tartalmi ártértékelését a színpadra (különböző húzások, esetleges jelenetátcsoportosítások stb.); 2. a színlap-szerű szereposztás; 3. a színrelépések megjelölése; 4. az állások és egymáshoz való relációk feltüntetése; 5. a fontosabb mozdulatok, játékok, lélektani mozdulatok jelzése; 6. a világítási effektusok, külső instrukciók utasítása; 7. zenei és táncbetétek megjelölése; 8. néma személyzet, tömegjelenetek bekapcsolása. (*Új színházat!* 356–357)

Innen látszik, hogy Németh az előadás minden vizuális elemét – a díszlettől és fényektől a táncokon át a tömegmozgásokig – a rendező kompetenciájába tartozónak tartotta. Ezt tükrözik a *Missa Solemnis* rendezőpéldányai is, melyek az alkotás különböző fázisairól tanúskodnak. Ami a mozgásterveket illeti, ezeket különböző hasábkokban, esetleg utólag beragasztott lapokon géppel, illetve kézzel írva, alaprajzokkal, színekkel és nyilakkal tünteti fel a szöveggönyv, mégpedig nemcsak a tömeges mozgásokat (például a Kerubok „párosával jönnek ki s az első passzus alatt elhelyezkednek”), hanem a kisebb csoportok, illetve az egyéni szereplők mozgásait is, szigorúan a zenéhez idomítva. („A larghetto első 7 taktusa alatt a 3 király feláll kíséretével együtt, s amint az énekkar belekezd a Qui tollis peccata mundiba, megindul az első király: Gáspár.”) A rendezés lépésről-lépésre megszab minden pillanatot: „Dávid mélyen meghajol Melkizedek előtt, aztán az

asztal jobb sarka felett előre áll az elkövetkezendő kenyéráldozathoz” (*Missa Solemnis*). Mindez azt igazolja, hogy Németh kifejezetten a rendező feladatának tartotta és gyakorlatban is művelte a színpadi mozgások megtervezését. Ez azonban nem jelenti azt, hogy adott esetben ne foglalkoztatott volna művészi elhivatottságú koreográfust.

## Alkotótársak: Milloss Aurél

...A zeneszerzőhöz hasonló módon válik vagy válhat szükségessé a művészi előadás létrehozásában a koreográfus közreműködése – fejt ki Németh a fentebb említett tanulmányában. – Az ő szerepe nem szorítkozik kizárólag a táncbetétek és esetleges balettok betanítására és vezetésére. Ha a rendező a darabot stilizáltan akarja játszani, jóval nagyobb hangsúly esik az előadás mozgásművészeti oldalára is. Ilyenkor a legapróbb részletekbe menő pontossággal a koreográfus állítja be a színészek mozgását és gesztusait is. A Nemzeti Színház utolsó éveinek egyik legnagyobb sikerét éppen egy ilyen stilizált játéku drámával, Kállay Miklós *A roninok kincse* című művével aratta. (*Új színházat!* 372)

A Nemzeti Színház igazgatója ugyanis felfedezte Milloss Aurélt, rögzíti tanulmányában Kővágó Zsuzsa:

Molnár Imre zenekritikus, aki jól ismerte a fiatal művész esztétikai elveit, előadói és koreográfusi tehetségét, beszélt Németh Antalnak, a Nemzeti Színház igazgatójának Millossról, s elmondta egzisztenciális problémáit is. A halottak felkeltették Németh érdeklődését, és üzent, hogy szeretné őt megismerni. Első találkozásukról így emlékezett Milloss Aurél 1982-ben: „...rögtön beszélni akart velem. Németh Antal felkért, hogy csináljam meg Kállay Miklós darabjának, *A roninok kincse*nek mozgásterveit, koreográfiáját. A darabot a japán színjátszás stílusában akarta színre vinni, ami azt jelenti, hogy minden szót, amit kimondtak, egyben el is táncoltak. Ez roppant érdekesnek ígért.” („Milloss” I. 117)

Miután e tanulmány szerzője töviről hegyire feltérképezte Milloss színházi koreográfiáit, mi több, egész munkásságát,<sup>7</sup> ezért Kővágó írása nyomán csak röviden vázoljuk Milloss bemutatkozását Kállay Miklós *A roninok kincse* című keleti tárgyú drámájának koreográfusaként, ami talán több is volt ennél. „Németh teljesen szabadon hagyott dolgozni. Nem csak a koreográfusa voltam az egyes daraboknak, hanem mint játékmesterre, rám bízta a színpadi mozgás beállítását, a színészek játékát, ő teljes egészében jóváhagyta, amit én megcsináltam” („Milloss” I. 122). A rendezőpéldányból jól látszik, hogy Milloss megjegyzései a Jaschik-térben és

7 | Lásd a forrásjegyzékben.



-jelmezek között folyó játékban „élesen elkülönítik egymástól a színpadi mozgásra, a táncos játékra és a konkrét táncra vonatkozó elképzeléseket” („Milloss” I. 119–120). Milloss ezután több alkalommal dolgozott koreográfusként a Nemzeti Színházban, de Kővágó háromrészes dolgozatában még nem vette fel, csak később említi, viszont a többivel ellentétben nem elemzi a Kállay Miklós *Godiva* című darabjához készített Milloss koreográfiát („Skiccek” 29). A darabot Székely György így ismerteti:

A *Godiva* írója előtt – mint azt a színház Műsorkísérő füzetében kifejtette – „a középkor nagy misztériumai” lebegtek mintaként. Művében „a szeretet, a könyörülő irgalom határtalansága tesz csodát”. Hősnője – a címszerepet Szörényi Éva alakította – a törekeny, magára hagyatott jóság térdre kényszeríti a hatalmas, állig felfegyverzett gonoszt. A „transzcendens” síkon három szimbolikus alak vívta harcát: Lucidor, az ég angyala, Belfegor, a sátán és Azrael, az enyészet szelleme. A darabot Németh Antal rendezte, a középkori miniatúrákat idéző színpadképet Horváth János tervezte, az erősen stilizált tömegmozgásokat Milloss Aurél koreografálta. (*Mozaikok* 246)

Az 1938. január 11-én bemutatott darab egy angol lovagi történetet vesz alapul, van benne erőszak, vér, meztelenség, önfeláldozás, szemkiszúrás, lovaglás, tivornyázás, haláltánc, megrendülés, megtisztulás. A plakáton nincs megnevezve a zeneszerző, pedig még a darab szövege is ad zenei utasításokat, a koreográfus ellenben igen: Táncok: Milloss Aurél.<sup>8</sup>

A darab vetített díszletű közjátékaiban Lucidor, a világosság angyala, Belfegor, a gonoszság fejedelme és Azrael, az enyészet ura küzd a szereplők lelkéért. Az *Új Magyarország* kritikusja így foglalja össze a cselekményt:

Témája a tivornyázó férj, az élvezetek és gyönyörök Disznófejű nagyura, akinek bűnös lelkét felesége menti meg az elkárhozástól. A legenda szerint a feleség úgy váltja meg ura lelkét az ördögtől, hogy teljesíti az ördög monnavannai ötletét: lóhátra ül és meztelenül sétál végig a városon. [...] *Godiva* meghozza az áldozatot, ledobja habtestéről a köpenyt s a szájhagyomány szerint ebben a kritikus pillanatban ezer hősínű galamb havazta be testét úgy, hogy a profán tömeg semmit se látott a fényes csemegéből. Egy, csak egy lovag láthatta volna őt, Harolt, az ifjú, aki *Godivát* halálosan szerette. De ez a Harolt, hogy kísértésbe ne essen, a kápráztató lovaglás előtt kiszúratta mind a két szemét. Az emberfeletti áldozat megrendíti a férjet, a szörnyeteget s élete utolsó percében megtér.

8 | A Nemzeti Színház plakátjain ebben az időben – a vendégrendezők kivételével – gyakorlatilag nincs megnevezve rendező. Még Németh Antal rendezései esetében sem. Szerepel rajtuk az összes alkotó, a szerző, a fordító, a díszlet- és jelmeztervező, a koreográfus, a karmester stb., esetleg a játékmester.

Térdre hull a szeretet és szerelem nagysága, ereje és tisztasága előtt, Isten bocsánatát esdi bűneire s Godiva így elérte célját: megmentette férje bűnös lelkét a pokoltól. Boldog és hálaimát rebeg az Egek Ura felé. (Papp 6)

Püskösti Andor *Az Újságban* a mese szimbolikus jelentőségét hangsúlyozta:

Kállay Miklós érezte, hogy a reális angol mese az ő legendájához anyagul nem egészen alkalmas. Godiva lovaglása tehát nála szimbolikus jelentőséget nyer és célja nem is földi cél, de hogy az Ég számára egy veszendő bűnös lelket megmentsen. A témának ez az átváltozása természetesen átváltoztatta a mese alakjait is, akik így már legfeljebb ha ruhájukban angolok, de lényegükben csak egy-egy indulat képviselői, mintha csak a középkori legendák szereplői népesítenék be a színpadot: a jó úr, a gonosz herceg, a hűséges lovas, a csábító ágyas, a kotyogó dajka, a garázda bajtárs és Godiva, a fehér galamb, aki csak mintha éppen az Acta Sanctorumból lépne elő. A mese moralitással lesz, elhagyja a színpadot és minden vonatkozásában teológiai kérdéssé válik. (10)

A *Kis Újság* V. aláírással publikáló szerzője a szöveg költőiségét emelte ki, magyar Jedermannként aposztrofálva a művet (10). Schöpflin Aladár a darabtól nem volt elragadtatva, viszont az előadás vizuális megjelenítéséből ad némi ízelítőt, bár kifejezetten a táncot nem említi.

Kállay jól ki tudja használni a dekoratív hatásokat. Szép színpadi képeket gondolt ki s a Nemzeti Színház mai vezetése az ilyenben különös kedvét találja. El kell ismerni, hogy bár a világítási hatásokat itt-ott túlságosaknak, csaknem tolakodóknak találjuk és azt se nagyon szeretjük, ha a színpad gyakran van elsötétítve, a rendezés általában nagyon jó, a tivornya tömegjelentében s még inkább Godiva lovaglásának megoldásában egyenesen magával ragadó. A rendező, díszlettervező, jelmeztervező hatalmasan kezére dolgozott az írónak. („Színházi tükör” 1938. 142–146)

Milloss munkájára a fentebb említett cikkekben csak ketten térnek ki: V. „néha kissé banálisnak” tartja a táncokat, Püskösti viszont értékeli a remekbe szabott haláltáncot. Milloss ugyanis nemcsak tömegmozgásokat, hanem bacchanáliát és haláltáncot is koreografált az előadásba. A bonyolult szerkezetű darab II. felvonásának 3. képében Leofric, az erőszakos férj tivornyája torkollik Azrael (Maklárý Zoltán) belépésével a csontkezü halál megjelenésébe. A szöveggönyv így utasít:

Azrael *ormótlan* hegedűt húz elő kámzsája alól és játszani kezd. Félelmes, kísértetes zene, de senki nem tud neki ellenállni. Az egész vendégsereg szinte álomszerűen furcsa táncba kezd. [...] Vad szélroham süvölt a termen keresztül. A láncos gyertyatartóban halottasra sápadnak a lángok. A fáklyák fénye

elhomályosodik. Csak Azrael felől szüremlik kísérteties, félelmes világosság. Széttárja kámzsáját, és láthatóvá válik rémséges vázalakja. Leofric karja lehanyatlik. Önmaga dermedten áll Azraellel szemben, csak arcán vonaglik át valami mondhatatlan kín. Vitézek: Közöttünk a csontkezű rém! Fussunk innen! Meneküljünk! Nyakunkon a halál! (*Godiva*).

A haláltánc, mint olyan, Millosznak különösen kézre esett, a Nemzetiben koreografált munkái között egyértelműen csúcspontot képviselő *Tragédiában* is ezzel aratta a legnagyobb sikert, noha Püskösti Andor „zűrzarvar”-nak nevezte (Magyar 391). Már 1936-ban is megkoreografálta, erről Téri Tibor, Milloss egyik táncosa így emlékezett:

Ugyanez évben Millosst kérték fel a Szegedi Szabadtéri Játékokon Madách: Az ember tragédiája előadásában néhány jelenet táncos beállítására, így pl. a londoni szín befejezéséhez haláltánc-félét koreografált. Ezen az előadáson számomra is adódott feladat. Amit ebből a képből Milloss kihozott, az nekem dramaturgiai tanfolyammal ért fel. (41)

Valószínűleg ez a „haláltánc-féle” volt a későbbi nagy művek csírája. Milloss 1937 nyarán a szegedi, Hont Ferenc által rendezett, Fricsay Ferenc zenéjével kísért *Tragédia*-produkcióban is részt vett. A Nemzeti centenárius előadásának zenéjét aztán Farkas Ferenc komponálta. Németh Antal, felismerve Milloss zsenialitását, a *Tragédia*-rendezéseiről szóló visszaemlékezésében ezt írja:

Ennek a rendezésnek utánozhatatlan hatást biztosított Milloss Aurél koreográfus és táncos működése. [...] Nemcsak az előadás koreográfiáját alkotta meg, de személyesen táncolta a londoni haláltáncjáték Halál-alakját, aki frakkosan-cilinderben jelent meg a vásári sokadalomban. Az élet mozgását reflexszerű gépiességgel utánzó magányosok és csoportok, mint valami kísérteties bábjáték alakjai, érintésére megdermedtek vagy elhullottak. [...] És ekkor fortissimo zenére diadalmi táncot táncol a Halál a szakadatlanul forgó színpadon, végig a londoni vásáron, hullák és hullahegyek közt, míg meg nem pillantja az egyetlen *élőt*, a fátyolba burkolózott Évát, akiről szavai végén éles, fehér fény tépi le az utolsó leplet, hogy ott álljon diadalmas meztelenségében a Halált is legyőző örök Asszony. (*Új színházat!* 457–458)

Balogh Géza írja, hogy Németh Milloss-sal táncjáték változatot is tervezett a *Tragédiából*, amelyhez a zenét Veress Sándor komponálta volna, ez a terv azonban nem valósult meg (54). Milloss 1941 decemberében a következőket írja Némethnek:

Örülnék, ha megnézhetném Madách-ballet librettóját, még mielőtt hozzálátna valaki annak megzenésítéséhez; esetleg fel lehetne aztán használni a

táncmű koreográfiai konstrukcióját illető megjegyzéseimet. Hálás lennék tehát Igazgató Uramnak, ha scenárium tervét ideiglenes áttekintésre ide küldené. Hisz már annál is inkább érdekel a terv, mert látom, hogy Igazgató Uram annak keresztülvitelét táncköltői közreműködésemhez hajlandó fűzni. (*Németh-hagyaték* 63/2151)

Annál is inkább, mivel kettejük együttműködése igencsak bensőséges lehetett, hiszen mindketten őszinte melegséggel emlékeznek meg a közös munkáról.

Milloss különben éppen a *Tragédia* előtti hetekben komponált egy másik haláltáncot is a *Fekete Mária* című misztériumjáték szegedi bemutatójához. A *Pesti Hírlap* tudósítása szerint:

Szegedről jelentik: Berczeli A. Károly darabjának szerdai bemutatója újszerű kísérletet jelent. Az ünnepi játékok rendezősége szakítva az eddigi gyakorlattal, felvette a műsorrendre egy fiatal író érdekes új darabját, amely egyenesen szabadtéri előadásra, a szegedi Dóm tér színpadára készült. A Fekete Mária a szegedi ferencesek alsóvárosi temploma négyszázéves kegyképének legendáját dolgozta fel és kiszélesítette népi misztériumjátékká. Bemutatása összeesik Havi Boldogasszony búcsújának ünnepével, amikor is a hívők ezrei és ezrei zarándokolnak a Fekete Mária alsóvárosi kegyképéhez. A misztériumjáték főszerepeit Somogyi Erzsi, Tímár József, Táray Ferenc, Toronyi Imre, Gózon Gyula játsszák. Táray Ferenc rendezői munkája mellett a beszélő kórusokat Ascher Oszkár, a tömegek mozgását Milloss Aurél tanítja be. A játékhoz Antos Kálmán, a szegedi Dóm zeneszerző karnagya komponált korhű kísérőzenét. („Fekete” 11)

A produkció több szempontból is különlegesnek ígérkezett: „A szegedi ünnepi játékok során első alkalommal állítanak be mozgáskórusokat. Hétfőn tartják meg az első vetítési próbát a 20 méter magasra épített vetítőtornyokon, amely az idén szintén első alkalommal szerepel a szegedi szabadtéri előadások során” („A szegedi szabadtéri játékok” 12). Kővágó kutatásai szerint ebben a produkcióban is szerepelt egy haláltánc, amelyet Milloss maga táncolt, sőt ezt később szólóestjei műsorára is felvette. A kortársak szerint e „koreográfia szólisztikus elemei [...] átépültek Az ember tragédiája danse macabre-jába is” („Milloss” III. 57), és ezt a haláltáncot Milloss a következő évi *Csupajáték* egyik önálló tételévé is átemelte. („Milloss Aurél szólóestjei” 59)

Mindennek nem volt köze Németh Antalhoz, annak viszont igen, hogy a *Kis Újság* még azon az őszön hírül adta:

Érdekes darabot szerzett meg előadásra a Nemzeti Színház, dr. Berczeli Anzelm Károlynak, a fiatal szegedi írónak Fekete Mária című misztériumát, amelyet tudvalevőleg az idej szegedi szabadtéri játékok során augusztusban mutattak be Szegeden. Ez az első eset, hogy szabadtéri játékot ír át a Szerző

zárt színpad részére. A darab valószínűleg a tavaszi szezonban kerül előadásra. („Fekete Mária a Nemzeti Színházban” 7)

Valóban színre állították, ha nem is tavasszal, de ősszel, nagyjából egy évvel a *Tragédia* után. Ámde ebben meglepő módon már nem szerepelt közreműködőként Németh kedvenc koreográfus-táncosa, aki ez idő tájt már nem szívesen foglalkozott színházi koreográfiákkal, ha tehette, inkább szólóesteket adott, 1938-tól pedig – Rómában – „igazi” operaházban dolgozhatott, s ezzel véget is ért Németh együtt munkálkodása Milloss-sal.<sup>9</sup> Ezért írhatta az Esti Újság a Fekete Mária pesti bemutatója idején:

A „Fekete Mária” egyik legérdekesebb jelenete a „haláltánc”, amelyet a szegedi szabadtéri előadás alkalmával Milloss Aurél tanított be. Milloss most Olaszországban vendégszerepel, s így nemzeti színházi premier számára zenében és koreográfiában új haláltánc készült. Antos Kálmán, a kísérőmuzeika szerzője megérkezett Szegedről, s maga vezeti a próbákat. („Páholyból” 6)

Az információt Székely György egészítette ki: „A produkciót Táray Ferenc rendezte, a tánckompozíciókat Szemjon V. Trojanov dolgozta ki.” (*Mozaikok* 247)

## Alkotótársak: Szentpál Olga

A régi barátok közül Szentpál Olga alkotott koreográfiát Németh Antalnak. L. Merényi Zsuzsa Szentpál-monográfiájából tudható, hogy Szentpál már többször dolgozott a Nemzeti Színházban, még Hevesi Sándor idejében, és Csongor és Tündét is koreografált már az 1929-es, mozdulatművész kollégáival rendezett nagyszabású Szent István-napi előadásra a Margitszigeten Weiner Leó zenéjére (322). Az 1937-es bemutatóhoz azonban Németh új zenekíséretet komponáltatott Polgár Tiborral:

9 | Több szerző említi (például Kővágó, „Skiccek”, 29), hogy Milloss Gerhart Hauptmann *És Pippa táncol* című művéhez is készített koreográfiát a Nemzetiben. Ez az adat valószínűleg téves, de csak részben. Németh 1936 februárjában valóban bemutatta a darabot egy új stúdiósorozat keretében, melynek célja a fiatal színészek bevezetése volt a modern színjátszási gyakorlatba. De sem az újságok, sem a plakátok/színlapok nem említenek koreográfust, csak játékmestert, Nagy Adorjánt. Mindez még *A roninok kincse* bemutatója előtt történt, Milloss épphogy hazatért külföldről, talán még nem is ismerte Németh Antalt, vagy ha igen, már dolgoztak *A roninok kincse* áprilisi színrevitelén. Farkas Ferenc valóban írt kísérőzenét az előadáshoz, erről a kritikák is beszámolnak, de Milloss valószínűleg csak Németh további terveiben szerepelt volna. A zeneszerző így mesélt erről egy interjúban: „Szó volt róla, hogy balettet írok Gerhart Hauptmannnak *És Pippa táncol* című darabjából. Milloss Aurélt kérdeztem, vállalná-e a darab koreográfiáját. Ő elfoglaltságaira hivatkozva elhárította ezt, s ajánlott nekem olyan hazai koreográfusokat, akikkel viszont én nem tudtam volna együttműködni.” (Szomoró 11). Egy másik beszélgetésben Farkas úgy emlékezett: „Én balettet szerettem volna írni belőle, annál is inkább, mivel koreográfiáját – mivel *Pippa táncol* – Milloss Aurél írta volna. Ez azután meghiúsult.” (Bónis 58)

A Nemzeti Színház fiatal rendező-igazgatója, Németh Antal a színház fennállásának századik évfordulóján modern szellemben kívánta felújítani a magyar drámairodalom klasszikus gyöngyszemét. Polgár Tibor visszaemlékezése szerint a változtatás oka az volt, hogy a versdráma lírai, meditatív, filozofikus jellege, amit Weiner zenéje éppen ebben a szellemben mélyített el, az új időknek megfelelően dinamikus, drámai interpretációnak adja át helyét. Németh Antal azt kérte Polgár Tibortól, hogy a kísérőzene rövid, jellegzetes számokból álljon, s „ahol kell, inkább fesse alá a cselekményt, akárcsak egy filmben.” (Batta 392)

Németh azt nyilatkozta:

Az új kísérőzene, amelyet Polgár Tibor készített, egy budapesti rádióadaptáció első formájából fejlődött ki, majd a „Csongor és Tünde” bécsi Rawagban történt előadásának tapasztalatait hasznosítva kapta meg a jelenleg megvalósuló színpadi kísérőzenei formáját. Ez a kísérőzene, ellentétben Weiner Leó zenéjével, nem tekinthető önállóan előadható zenekompozíciónak, hanem kizárólag az előadás mozdulataival, mint vizuális elemmel egybekomponálva, továbbá a színpadon elhangzó szavakkal szinkronizálva, csakis és kizárólag az előadásra kerülő rendezői elgondoláson keresztül kapja meg théatrális értelmét. („Németh Antal az új Csongor és Tündéről” 8)

A sajtó nagy érdeklődéssel várta a fejleményeket:

Új beállításban és új betanulásban játssza a Nemzeti Színház február 5-én Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéjét. A mesejátéknak eddig három repríze volt a Nemzetiben, de még nem érte el ötvenedik előadását. A mostani felújítás lesz a 17. előadása azóta, hogy Paulay Ede rendezésében színre került. Az új átdolgozás és rendezés Németh Antal munkája, aki három felvonásra, tizenkét képre osztotta a művet. Az előadásnak időtartama körülbelül két és fél, három óra lesz. A legutóbbi előadás közel négy óra hosszat tartott. Csongor szerepét Perényi László mint vendég játssza, Tünde Szörényi Éva lesz. Mirigy szerepében Szabó Margit lép fel, Ilmát pedig Somogyi Erzsinek osztották ki. A három ördögfi Major Tamás, Várkonyi Zoltán és Ungváry László. A kalmár Maklár Zoltán, fejedelem: Timár József és tudós: Pethes Sándor. Balga szerepét Juhász József játssza. A színpadi képeket és jelmezeket Jaschik Álmos tervezte, a tancokat Szentpál Olga tanítja be. Németh Antal új zenét komponáltatott a „Csongor és Tünde” felújítására, Polgár Tiborral. („Három felvonásra” 6)

1936 augusztusában Némethnek írt levele alapján úgy tűnik, Szentpál Olga örömmel fogadta a felkérést:

Kedves Igazgató Úr! Nagyon köszönöm a Csongor és Tünde előjáték szövegét. A koncepció rendkívül érdekes és változatos; a koreográfiai feladat mibenlétével még nem mindenütt vagyok egészen tisztában, főleg azzal nem, mennyire mozoghat egyes helyeken a tisztára pantomimikus játék a zenei ritmus szférájában. A Roninok, hol a naturalizmustól annyira eltértek, nem bírt állandó zenekísérettel, és a színésznek a szó ritmusát követni mozdulatokkal tapasztalatom szerint sokkal könnyebb, mint a zene ritmusát. Egyébként nagy örömmel várom a további megbeszélést. (*Németh-hagyaték* 63/ 2943)

Az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött három szöveggönyv közül az egyik úgy van preparálva, hogy minden, ami zenei vonatkozás, pirossal van bekeretezve, minden, ami mozgásutasítás – „oldalt fordul”, „előre jön” stb. – kékkel aláhúzva (*Csongor és Tünde*). Talán ez lehetett egy kiinduló példány a koreográfia számára. Egy másik azért érdekes, mert egyrészt részletes zenei elemzést, másrészt mozgási, de főleg világítási utasításokat tartalmaz. Például:

Andante cantabile. A Tünde-motívumot először a vonósok húzzák (flagiolletta!), hárfakísérettel, egészen valószínűtlen, ezotherikus lágyssággal. Majd testet ölt a zenekarban misteriosamente e luttuoso. Egyidejűleg a gömbszelet tetején megjelenik Tünde. Csak őt világítják az egyre erősödő fények. Fátylakba burkolózva áll, növénytörzse teste hajladozva mozdul a zenére és a hárfaszél-futamaira. Kinyílik, mint valami ébredő virág. A horizonon lassan ragyogni kezdenek a csillagok, de ez nem komor éjszaka, hanem az álmok nap-pala. Fények pattannak ki a csillagokból. Tünde úszni látszik a végtelen ragyogásban. Ereszkedik lejjebb, egyre lejjebb, majd ebből a lefelé ereszkedő lassú mozgásból kibontakozik Csongor kertjének egy elhagyott, sivar része: a Boszorkánydomb. (*Csongor és Tünde*)

Németh rendezői koncepciója a népmesei jelleget igyekezett hangsúlyozni a produkcióban. Ezt követte a koreográfia is. „A Csongor és Tünde új díszletei és jelmezei magyar népművészeti formákat öltenek, ehhez igazodik a rendezés és R. Szentpál Olga által betanított tánccsoport játéktípusa is” – írta az *Új Barázda* című újság („Új szereposztásban” 6). A beszámoló értékelte az új felfogást: „Jaschik Álmos új, nagyrészt vetített díszletei és jelmezei, Polgár Tibor új kísérő zenéje, R. Szentpál Olga és csoportjának közreműködése teszik érdekes eseményné a Csongor és Tünde felújítását” („Csongor és Tünde – népmesei” 12). Schöpflin Aladár is konstataulta az előadás gazdagságát a *Tükörben* közreadott sorozatában:

Németh Antal rendezése a magyar népmeséhez közelíti a Csongor és Tündét, s ez az új előadás egyik újsága. Csongor stilizált parasztleány-ruhában járja keserves útjait az álmodott boldogság felé, Balga és Ilma erdélyi parasztok-

ként jelennek meg, Mirigy vén paraszt-boszorkány, az ördögfiak olyan jelmezők, amilyeneknek borzadózó falusi gyerekek képzelhetik őket, csak Tünde jelenik meg úri kisasszonyok stilizált jelmezében, aminek megvan a maga szimbolikus értelme: ha a parasztfantázia kellékeket keres egy tündérlány elképzeléséhez, a kastélybeli kisasszonyok megjelenése tűnik elébe. Népi motívumokból van stilizálva a díszlet is, Jaschik Álmos tervei szerint jelzi az egésznek álomszerű voltát, a valóságból fakadtságát és a valóságtól elszakadtságát egyszerre. A színpad mindig nagyon szép s a darab hangulatához illő, csak az Éj jelenetét találtuk az egészből kirívónak a csillagpalástos vetített szfinksz-fejjel. Túláságos benne a primitív hatásra való szándék. Rendkívül hatásos azonban a zárójelenet Tünde szivárvány-uszályával, melyet tündérlányok emelnek. Úgy éreztük, ez nemcsak szemnek szép, hanem a mű szimbolikáját is szépen jelzi. A másik újság a színpadi mozgás koreografikus színezettsége, az enyhén stilizált, táncos mozdulatok alkalmazása nemcsak az ördögfiúk groteszk jeleneteiben, hanem Csongor, Balga, Ilma, a boszorkány mozgásában is. Ezt is szívesen láttuk, fokozza a cselekvény játékszerűségét és könnyű lebegését. Szentpál Olga csoportjának tündér tánca is újszerű és tetszetős, Polgár Tibor diszkrét és mégis hatásos zenekísérete – úgy hisszük – jó megoldása egy kényes feladatnak. („Színházi tükör” 1937, 207)

1938-ban a *Szentivánéji álommal* együtt a *Csongor és Tündét* is átvitték a frissen megnyitott Margitszigeti Szabadtéri Színpadra. A dolog működhetett, mivel a Pesti Hírlapban ezt olvassuk

A Németh Antal-féle színpadi beállításnak szabad térre való áthelyezése és áthangolása ugyanúgy, néhol talán még szerencsésebben is sikerült, mint a Szentivánéji álom esetében. A bőkezűbben adagolt statisztéria egyik-másik tömegjelenést – a király és a kalmár bevonulását például – hatásosan juttatta érvényre. A tündérbalett is jól hatott és Polgár Tibor rendezői célszerűségekhez alkalmazkodó zenéjéből kevesebb ment kárba, mint a Mendelssohn-muzsikából. (lv. 11)

Ismereteink szerint Szentpál Olgának és Németh Antalnak nem volt több közös munkája, de a barátság megmaradt.

## „... AZ ELMÚLT PILLANATNAK ÖLELKEZÉSE AZ ELJÖVENDŐ PILLANATTAL”

E sorok írója nem ígérhetett többet adalékoknál, mert a téma teljes áttekintéséhez még szükséges lenne Németh előadásainak minden rendelkezésre álló szövegvet és sajtóvisszhangját feldolgozni, beleértve hatvanas évekbéli rendezéseit



is. Annyi azonban kiderül a vizsgált dokumentumokból és visszhangokból, hogy teljesültek Németh Antal önmagával szemben megfogalmazott elvárásai. Appia és Craig, Jevreinov és Tairov nyomán „önálló, minden más művészettől független, autonóm törvényű” műalkotásokat igyekezett létrehozni, melyek elsődleges alkotója – művésztársai által – a színpadművész, „aki szuverén módon formálja elő a színpadon adott anyagából (drámából, színészből, dekorációkból és a színpadi mechanizmusokból) saját mondanivalóit” (*Új színházat!* 34–35). Ez a megfogalmazás sokak szemében még ma is forradalmian hangzik – s Németh mindezt ezeknek az eszközöknek és továbbiaknak, a színházi előadás univerzumának, benne az emberi mozgás komplex mivoltának teljes megreformálása által, ráadásul nem holmi apró stúdióban, hanem az ország első, nagy befogadóképességű, állami színházában valósította meg. Ebben segítségére volt hatalmas színháztörténeti és esztétikai tudása, széles körű tájékozottsága, nyitottsága a legújabb irányzatok felé. Talán nem véletlen, hogy életműve csonka maradt.

#### FORRÁSOK

- Balázs Béla. „Művészetfilozófiai töredékek.” *Nyugat*, 2. évf., 14–15–16. szám, 1909, pp. 60–65., 156–160., 204–209
- Balogh Géza. *Németh Antal színháza. Életút és pályakép történelmi keretben*. Nemzeti Színház Kiskönyvtára. Nemzeti Színház, 2015.
- Batta András. „Balszerencsés főművek. Vörösmarty–Weiner: Csongor és Tünde. Vázlat.” *Magyar Zene*, 15. évf., 4. szám, 2002. pp. 381–415.
- Bónis Ferenc. „In memoriam Farkas Ferenc. (Búcsú és emlékezés.) 2. rész.” *Hitel*, 14. évf., 2. szám, 2001, pp. 56–65.
- Csongor és Tünde*. Nemzeti színházi rendezőpéldány. Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tár, C 125/9–11.
- „Csongor és Tünde – népmesei stílusban.” *Budapesti Hírlap*, 57. évf., 25. szám, 1937, p. 12.
- Dénes Tibor. „Titkári jelentés a Magyar Esztétikai Társaság 1939-40. évi működéséről.” *Esztétikai Szemle*. 6. évf., 3–4. szám, 1940, pp. 180–184.
- Dienes Valéria. *Orkesztika – mozdulatrendszer*. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Dr. Dienes Gedeon, Planétás Kiadó, 1995.
- „Eredeti bemutató Szegeden.” *Új Nemzedék*, 12. évf., 249. szám, 1930, p. 10.
- „Fekete Mária.” *Pesti Hírlap*, 59. évf., 175. szám, 1937, p. 11.
- „Fekete Mária a Nemzeti Színházban.” *Kis Újság*, 50. évf., 220. szám, 1937, p. 7.
- Galántai Csaba. *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábjátékszíniig. Magyar bábművészeti antológia*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2012.
- Gara Márk. „A Színpadművészeti Stúdió története.” *Theatron*, 14. évf., 4. szám, 2004, pp. 73–80.
- „Három felvonásra vonták össze Vörösmarty mesejátékát a Nemzeti Színházban.” *Az Est*, 28. évf., 16. szám, 1937, p. 6
- „Hivatalos felvilágosítás a mozgásművészeti rendeletről.” *Pesti Napló*, 79. évf., 157. szám, 1928, p. 11.
- „Haláltánc-játék – Hannele” *Hétfői Rendkívüli Újság*, 12. évf., 43. szám, 1930, p. 8.
- István Mária. „A vizualitás jelentősége Németh Antal színházában.” *Színháztudományi Szemle*, 17. szám, 1985, pp. 121–153 .
- Kállay Miklós. „Színházművészeti kiállítás Szegeden.” *Nemzeti Újság*, 11. évf., 162. szám, 1929, p. 8.

- Godiva*. Nemzeti színházi rendezőpéldány. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár. G 6146.
- Koltai Tamás. „Az ismeretlen Németh Antal.” *Új színházat! Tanulmányok*, válogatta és szerkesztette Koltai Tamás, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1988, pp. 5–23.
- . „Az esztéta.” *Új színházat! Tanulmányok*, válogatta és szerkesztette Koltai Tamás, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1988, pp. 149–150.
- Kővágó Zsuzsa. „Milloss Aurél színházi koreográfiái I. (1936).” *Tánc tudományi Tanulmányok 1986–1987*, szerkesztette Fuchs Livia és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1987, pp. 117–136.
- . „Milloss Aurél színházi koreográfiái II. (1937).” *Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991*, szerkesztette Maác László, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992, pp. 44–64.
- . „Milloss Aurél színházi koreográfiái III.” *Tánc tudományi Tanulmányok 1994–1995*, szerkesztette Szűdy Eszter, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, pp. 55–59.
- . „Milloss Aurél szólóestjei és a Magyar Csupajáték”. *Tánc tudományi Tanulmányok 1996–1997*, szerkesztette Kővágó Zsuzsa, Magyar Tánc tudományi Társaság, 1997, pp. 55–61.
- . „Skiccek egy fejedelem portréjához I.” *Parallel*, 3. évf., 5. szám, 2007, pp. 28–31.
- „A kultuszminisztérium és a belügyminisztérium közös rendelete a modern mozdulatművészeti rendszerek megfojtására.” *Magyarság*, 9. évf., 150. szám, 1928, p. 14.
- L. Merényi Zsuzsa. „Szentpál Olga munkássága (halálának 10. évfordulója alkalmából).” *Tánc tudományi Tanulmányok 1978–1979*, szerkesztette Dienes Gedeon és Pesovár Ernő, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1979, pp. 281–337.
- lv. „Csongor és Tünde a Margitszigeten.” *Pesti Hírlap*, 60. évf., 140. szám, 1938. p. 11.
- Magyar Bálint. *A Nemzeti Színház története a két világháború között*. Szépirodalmi Kiadó, 1977, p. 391.
- Missa Solemnis*. Nemzeti színházi rendezőpéldány. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár. M 299
- „A Missa Solemnis a Nemzeti Színházban.” *Magyarság*, 16. évf., 205. szám, 1935, p. 12.
- „A Missa Solemnis előkészületei a Nemzeti Színházban.” *Magyar Hírlap*, 45. évf., 205. szám, 1935. p. 9.
- „A Mozgásművészeti Egyesület memoranduma a kultuszminiszterhez.” *Magyarság*, 9. évf., 153. szám, 1928, p. 21.
- Németh Antal. „A mai orosz balett”. *Korunk*, 3. évf., 1. szám, 1928, pp. 55–57.
- . „A tánc az ókori népek életében.” I. rész. Közreadja Tóvay Nagy Péter. *Tánc tudományi Közlemények*, 1. évf. 2. szám, 2009, pp. 13–19.
- . „A tánc az ókori népek életében.” II. rész. Közreadja Tóvay Nagy Péter. *Tánc tudományi Közlemények*, 2. évf. 1–2. szám, 2010, pp. 24–31.
- . szerkesztő. *Színészeti lexikon I–II*. Győző Andor kiadása, 1930.
- . *Új színházat! Tanulmányok*. Válogatta és szerkesztette Koltai Tamás, Műzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- Németh Antal-hagyaték*. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, 63. fond.
- „Németh Antal az új Csongor és Tündéről”. *Budapesti Hírlap*, 57. évf., 17. szám, 1937, p. 8.
- „Németh Antal dr. igazgató nyilatkozik a megújult Nemzeti Színház célkitűzéseiről.” *Filmhíradók online*, filmhíradokonline.hu/watch.php?id=1609.
- Papp Jenő. „Godiva. Bemutató a Nemzeti Színházban.” *Új Magyarság*, 5. évf., 11. szám, 1938, p. 6.
- „Páholyból.” *Esti Újság*, 3. évf., 245. szám, 1938, p. 6.
- Pünkösti Andor. „Godiva. Kállay Miklós középkori legendája a Nemzeti Színházban.” *Az Újság*, 14. évf., 11. szám, 1938, p. 10.
- Révész Emese. „Az anyagatlan mozgásállapotban lévő díszítmény.” *Magyar Építőművészet-Utóirat*, 9. évf., 4. szám, 2009, pp. 16–19.
- Selmeczi Elek. *Németh Antal – a magyar színház enciklopédistája*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991.

- Schöpflin Aladár. „Színházi tükör.” *Tükör*, 5. évf. 3. szám, 1937, pp. 206–208.
- . „Színházi tükör.” *Tükör*. 6. évf. 2. szám, 1938, pp. 142–146.
- „A szegedi szabadtéri játékok.” *Népszava*, 65 évf., 161. szám, 1937. p. 12.
- Székely György. *Mozaikok – Hét évtized színháztörténeti írásaiból*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2009.
- . „A Nemzeti Színház” *Magyar Színháztörténet 1920–1949*, szerkesztette Gajdó Tamás, Magyar Könyvklub, 2005, pp. 267–312.
- Szomory György. „Megzenésítette: Farkas Ferenc” *Pesti Hírlap*, 2. évf., 132. szám, 1991, p. 11.
- Téri Tibor. „Számvetés életemről.” *Táncművészeti Dokumentumok*, szerkesztette Péter Márta, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1988. pp. 38–65.
- „Új szereposztásban a Csongor és Tünde.” *Új Barázda*, 19. évf., 5. szám, 1937, p.6.
- (V.) „Magyar Jedermann.” *Kis Újság*, 52. évf., 10. szám, 1938, p. 10.
- (v. a.) „Németh Antal dr. még nem tudja, milyen magyar színműveket mutat be a Nemzeti Színház az új szezonban.” *Magyarság*, 16. évf., 144. szám, 1935, p. 12.

KERESZTÉNY CSENGE

## Egy 20. századi néptáncgyűjtés forrásai

### BEVEZETÉS

A néptánc hosszú évek óta az életem fontos része. Táncosként tudom, hogy a mindenkori együttesi munkában fontos szerepe van az archív filmeknek: a felvételen szereplő táncosok mozgásának, térhasználatának, táncépítkezésének, páros viszonyai stb. ismeretének. Néprajz szakos hallgatóként azt gondolom, hogy a gyűjtéseken készült filmeknek több rétege van, amelyekre jóval kisebb hangsúly került, mint a mozdulatok elemzésére, megértésére, felhasználására. A táncon kívül ugyanis vizsgálható a tánc társadalmi beágyazottsága és kontextusa, a lokális vagy akár a Kárpát-medencei kulturális rendszerben elfoglalt helye.

A ma már archívnak számító filmfelvételek között sok olyan van, amelyeket a táncházmozgalomban széles körben ismernek. Ezek általában azok a párhuzamos zenekísérettel színes filmre felvett, szépen kivehető táncfolyamatok, amelyek minőségük alapján jól felhasználhatók művészeti alpanyagként a táncoktatók, koreográfusok számára. Mindemellett a táncházmozgalom, a néptáncgyűttesek okulására is szolgálhat a gyűjtések során filmre vett táncanyagok kritikai megközelítése.

A magyar táncfolklorisztika tudománytörténetével néhány publikáció már foglalkozott, ám ezek – jellemzően nagyon szűkszavúan – elsősorban a kutatási eredmények összefoglalására és a tánc kutatás további feladatainak felvázolására törekedtek (pl. Pesovár Ferenc 27–52; Martin, „A magyar néptánc” 187–189; Martin és Pesovár, „Tánc” 540–602; Felföldi, „About Folkdance” 77–83; Pálffy, „Az MTA” 207–211). A táncfolklorisztikán belül a táncfilmzések története, az egyes terepmunkák, gyűjtőutak forrásainak feltárása, kontextualizációja még kevés figyelmet kapott, ám a már megjelent írások fontos adatokkal gazdagítják a témát. Munkám legszorosabban Karácsony Zoltán „Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig” című tanulmányához kapcsolódik, mely a kezdeti erdélyi gyűjtéseket mutatja be, és főleg a gyűjtések általános vonásaira koncentrálva röviden körülményeiket is leírja. Karácsony tanulmánya az 1940-es évektől készült filmeket ismerteti egészen az első hivatalos, a magyar és a román állam jóváhagyásával 1963-ban végzett gyűjtésig (22–30). Az elemzésre kiválasztott táncfilmek kontextualizációja felé tesz egy jelentős lépést a Fügedi János és Vavrincez András szerkesztésében megjelent ugrósanto-

lógia, mely az ugrós tánc típusba tartozó táncfolyamatok leírásán túl és a filmekhez tartozó írásos dokumentumok adatainak közlése mellett a felvételek egyéb aspektusainak – pl. zenekíséret, a felvételen szereplők viselete – bemutatására is törekedett (*Régi magyar táncstílus*). Munkámat jelentősen inspirálta Varga Sándor 2013-ban megjelent „Néptáncgyűjtések adatolása és értelmezése” című munkája. A szerző saját gyűjtési, néptáncfilmmezési tapasztalatára építve mutatja be annak fontosságát, hogy a gyűjtött anyag pontos adatolása mennyire nélkülözhetetlen. A táncosoknál (és zenészeknél) nemcsak a testileg megjelenített táncos tudást,<sup>1</sup> de mindazt is fontos rögzíteni, ami a mozgáson túl a tánchoz tartozik: a szokásokat, az interperszonális viszonyokat és egyéb szituációkat, hogy az adott közösség társadalmi életében a táncot elhelyezhessük. A későbbi helyes értelmezésnek és felhasználásnak a gyűjtési körülmények rögzítése is legalább ennyire fontos része.

A néptáncfilmmezés kontextusának megrajzolása kettős eredményre vezethet: egyrészt elősegítheti a filmen látottak értelmezését, másrészt annak megértéséhez is hozzájárulhat, hogy az a kutatógeneráció, amely e felvételeket elkészítette, milyen kérdésselvetésekkel és célokkal dolgozott, milyen értelmezési keretben gondolkodott, és ehhez kapcsolódóan milyen kutatásmódszertant használhatott. A gyűjtőmunkák történeti vizsgálatával és a korabeli elméleti és módszertani összefüggések tisztázásával az elődök tudományos munkásságát is új értelmezési keretbe tudjuk helyezni. Az utóbbi néhány évben több publikáció is törekedett erre (pl. Fügedi et al., *Foundations*; Könczei Csilla, „A ’60-as – 80-as évek” 829–839; „Létezett-e” 254–269).

Kutatásommal ahhoz szeretnék hozzájárulni, hogy a 20. századi magyar néptáncfilmmezések, néptáncgyűjtő utak jellegzetességeit jobban megismerhessük, és sokkal kritikusabban szemléljük 21. századi felhasználásukat. Az említett táncfilmeket és a kapcsolódó dokumentációt vizsgálva a mai kutatóknak feltűnhet, hogy az elődök szemlélete túlságosan esztétizáló, a táncéletben és a táncolásban bekövetkező változási folyamatokat figyelmen kívül hagyták, és elsősorban a formaisztrukturális elemzésekre koncentráltak (Varga, „The Scientific Legacy” 88). Számos jelenség, mint például a zenészek és a táncosok közötti kommunikáció dokumentálása elmaradt, amit a 21. században már nem vagy csak nagyon esetlegesen lehet pótolni. A filmekhez és hangfelvételekhez kapcsolódó dokumentációk is hiányosak, például sokszor csak a prímás nevét rögzítették. A korábbi gyűjtések körülményeinek feltárása azonban nem lehetetlen feladat, és ehhez a levéltári jellegű kutatások mellett más módszerek is rendelkezésre állnak. A hazai táncfolklorisztika alkalmazza a visszacsatoló interjúk készítésének módszerét, mely komoly előrelépést jelenthet a 20. századi néptáncfilmek adatainak kiegészítése és az adott helyen végzett gyűjtés körülményeinek feltárása területén (Székely 486–497).

Fontosnak tartom azt is bemutatni, hogy milyen, a tánceseményeket alakító körülményeket kell figyelembe venni, amikor egy 20. századi táncgyűjtés filmfelvételét nézzük vagy mai ismereteinkkel és szempontjainkkal elemezzük. Ezek a

1 | A táncantropológia által is használt *embodied dance knowledge* fogalom értelmében.

filmek ugyanis nem mentesek a kutatói prekonceptiók és kisebb-nagyobb beavatkozások hatásaitól. A kutatókat is érték olyan impulzusok, amelyek gondolkodásmódjukat is befolyásolhatták, például tudományos-elméleti előképzettségük, az őket körülvevő társadalmi-politikai viszonyok, a rendelkezésükre álló technika, sőt, akár a munkájukat nagymértékben alakító időjárás. Mindezen tényezők valamilyen irányba terelték az adott kutatást, gyűjtést, így a gyűjtések eredményeinek vizsgálatakor ezeket a hatásokat is érdemes figyelembe venni.

Jelenleg is folyamatban lévő kutatásomban annak a hathónapos gyűjtőútnak a rekonstruálását, forrásainak feltárását tűztem ki célul, amelyet a Magyar és a Román Tudományos Akadémia kutatói közösen végeztek 1969 januárja és júniusa között Erdély vegyes (magyar, román, valamint cigány) lakosságú területein, elsősorban néptánc- és népzene gyűjtésre fókuszálva.<sup>2</sup> Választásom azért esett erre a terepmunkára, mert a viszonylag jól dokumentált gyűjtőutak közé tartozik: időben és térben jól körülhatárolható, a gyűjtés során felvett anyag minőségben és mennyiségben is kimagasló, és a gyűjtési események viszonylag nagyszámú és sokféle forrás segítségével közelíthetők meg. Véleményem szerint az ekkor rögzített filmek forrásértéke kiemelkedő mind a néptánckutatás, mind pedig a néptáncmozgalom számára. Ennek ellenére a gyűjtésről semmilyen egykorú publikáció nem látott napvilágot a hazai tudományos vagy ismeretterjesztő sajtóban, miközben korábbi, kisebb volumenű kutatásokról jelentek meg beszámolók, összefoglalók (lásd például: Martin és Pesovár, „A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka” 424–436; valamint Martin idevágó tanulmányai: „A néptánckutatás” 93–97; „Beszámoló” 251–259; „Az etiópiai táncok” 423–450). Meglepő, de Martin „Az erdélyi férfitáncok kutatása” című összefoglalójában sem tér ki részletesebben az 1969-es gyűjtőkörútra, hanem csak általánosságban ír az 1960-as évek eredményeiről (173–190).

## AZ 1969-ES TEREPMUNKÁRÓL RÖVIDEN

Az 1969-es gyűjtőút jóval több mint negyven gyűjtési pontot érintett Moldva, Kalotaszeg, Mezőség, a Maros–Küküllő-vidék, Marosszék és a Szilágyság területén (1. ábra).<sup>3</sup>

2 | Az 1969 első felére eső út során Martin nemcsak terepmunkát végzett, hanem archívumi és szakirodalmi kutatásokat is, valamint tanulmányozta a román tánckutatói módszereket is. („Jelentés” 1). Kutatásom egy későbbi szakaszának a feladatai közé tartozik annak felderítése, hogy Martin milyen eredményekre jutott tanulmányútjának ezen részében.

3 | Martin György a gyűjtés után leadott beszámolójában ugyan 43 községet számszerűsít, majd sorol fel, azonban az általam feltárt dokumentumok és egyéb források alapján ez a szám nem állja meg a helyét. Táncra és zenére vonatkozó *adatot* ennél több helyről gyűjtött – nemcsak zenei és filmfelvételekre kell gondolni, hanem a tánchoz, táncélethez, zenéhez kapcsolódó *szöveges információkra* is. Az érintett települések pontos listájának összeállítása folyamatban van ([Martin] „Jelentés – Románia 1969/1.” 1).



**1. ábra | Martin György gyűjtőpontjai 1969 januárja és júniusa között: zenei és filmes gyűjtések (készült a MyMaps.Google alkalmazás segítségével)**

Martin György hivatalosan leadott jelentésében olvashatjuk az alábbi adatokat:

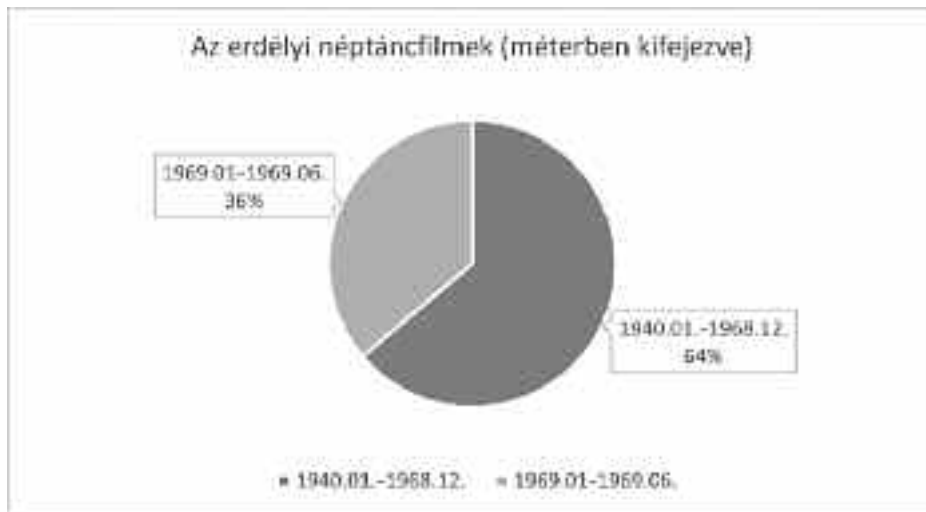
Az anyagrögzítő gyűjtés számszerű eredményei: 42 tekercsnyi magnetofon szalagra vett tánczene (köztük 11 tek. Sztanó Pállal együtt készített kiváló minőségű reprezentatív felvétel), 7.000 méter mozgó film (ebből 2.200 méter Sztanó Pállal együtt készített reprezentatív célokra is alkalmas hangos-színes film), 60 tekercs fotófilm (cca. 2000 fényképfelvétel). („Jelentés” 1–2)

Filmre mintegy 600, név szerint feljegyzett táncos adatközlő táncát vették fel (a ténylegesen szereplő, de nem nevesített táncosok ennél jóval többen voltak). Magnetofonszalagra nagyjából 40 erdélyi primás játékát rögzítették, többjük repertoárját szinte kimerítő részletességgel („Jelentés” 1–2).<sup>4</sup>

A gyűjtés fél éve alatt közel 6000 méternyi filmre rögzített, több mint 8 órát kitevő táncanyag elképesztő mennyiség.<sup>5</sup> Saját számításom szerint a BTK Zenetudományi Intézet (a továbbiakban: BTK ZTI) Néptánc Archivumában megközelítőleg 10 000 méternyi, 1940 januárja és 1968 decembere között felhasznált filmszalagot tartanak nyilván erdélyi táncokról készült felvételekkel (ezeknek egy részét Erdélyben rögzítették, másik része pedig Magyarországra költözött erdélyi telepések tán-

4 | Ilyen „kimerített repertoár” például Kovács Simon „Buráló” magyarlónai primás dallamkészlete Kőnczei Csongor megítélésében (Kőnczei 98).

5 | Számításaim szerint a BTK ZTI Filmtárában őrzött negatív kópiák Martin állításával szemben együttesen sem érik el a 7000 métert.



2. ábra | A BTK ZTI Néptánc Archívumában megtalálható, 1940 januárja és 1969 júniusa közötti, erdélyi táncokat rögzítő néptáncfilmek hosszának viszonyítása

cait őrző). Az 1940 januárja és 1969 júniusa között készült erdélyi néptáncfilmeknek mintegy 36%-át teszik ki a Martin hathónapos gyűjtőútján készült filmek (2. ábra).

A korábbi gyűjtési anyaghoz képest ugrásszerűen nagy mennyiségű filmen „az egymással szoros kapcsolatban élő magyar és román férfi- valamint párostánc változatokat s ezek kísérőzenéjét többszáz regionális változatban rögzítettem”, írja jelentésében Martin („Jelentés” 1).

## A GYŰJTŐÚT TÖRTÉNETI KONTEXTUSA

Ahhoz, hogy felfejthessük a gyűjtött anyagok és a gyűjtőút történetének összefüggéseit, fontos a romániai magyar kisebbség 20. századi életkörülményeinek, társadalmi és jogi viszonyainak, valamint két, a kommunista blokkba tartozó állam, a Magyar Népköztársaság és a Román Szocialista Köztársaság (RSZK)<sup>6</sup> egymáshoz való viszonyának ismerete.

A romániai kisebbségpolitika a 20. század második felében leginkább már csak a magyarságot érintette, melynek tagjai a legnagyobb létszámú nemzetiségként maradtak az országban. A másik két legfontosabbnak tekinthető kisebbség, a szászok és a zsidók lélekszáma először az 1940-es években fogyatkozott meg erősen, majd az 1980-as évektől egyre elenyészőbbé vált számarányuk. Mind a szászokat, mind a zsidókat negatívan érintette a második világháború: deportálás és kitele-

6 | Románul: Republica Socialistă România, RSR.



pítés lett osztályrészük. Majd később, a Ceaușescu-éra utolsó időszakában a megmaradt szászok nagy részét áttelepítették Németországba (Pozsony 93; Novák 39). Ezért beszélhetünk a kisebbségpolitikán belül kifejezetten magyarságpolitikáról.<sup>7</sup> A Román Szocialista Köztársaság története szintén több szakaszra osztható. Jelen dolgozat szempontjából a legfontosabb az 1965–1989 közötti Ceaușescukorszak, annak is az 1965–1974 közé eső első periódusa. Az 1965–1974 közötti időszakban, közvetlenül Nicolae Ceaușescu<sup>8</sup> főtitkárságának kezdetét követően a magyar kisebbség bízott abban, hogy a korábbi „klasszikus sztálinista időszakot” maguk mögött hagyhatják (Szász 179). Ceaușescu hatalomra kerülésével bizonyos liberalizációs tendenciák jelentkeztek a kisebbségpolitikában is, amit a romániai magyarság bizakodva fogadott. A diktátor célja ugyanis a társadalommal való (részleges) kiegyezés látszata volt, és ennek jegyében a kisebbségeknek is tett gesztusokat, elsősorban a kultúra és az oktatás területén (Novák 40–41).

Ennek az időszaknak az egyik legfontosabb éve 1968 volt, nemcsak kül-, hanem belpolitikai téren is (Hunya et al. 239–240). Ekkor hozták létre más nemzetiségi tanácsokkal együtt a Magyar Nemzetiségű Dolgozók Tanácsát (MNNDT), illetve ebben az évben szervezték át Románia közigazgatási rendszerét. Az MNNDT kulturális tanácsadói funkcióval bíró szervezetként működött, és jelentős súllyal rendelkezett főleg a szórványvidékek magyarságának életében. A közigazgatás át szervezése elsősorban a Maros–Magyar Autonóm Tartomány<sup>9</sup> megszüntetésével érintette a romániai magyarságot. A román állam korábban az autonóm tartomány területén igyekezett összpontosítani a magyarság kulturális és oktatási intézményeit, és ezen a területen engedett teret a magyar nyelv szélesebb használatának, például a magyar nyelvű utcanevek, feliratok engedélyezésével. Az autonóm tartomány elsősorban a tömbmagyarságban élő székelység életében játszott fontos szerepet. Az 1968-tól érvénybe lépő, újonnan kialakított megyerendszerben csupán Hargita és Kovászna megyében került a magyarság többségbe, emellett az összes többi erdélyi megye határát úgy húzták meg, hogy lehetőség szerint a magyarság aránya minél kisebb legyen, így kisebbségi jogaikkal ne tudjanak élni (Vincze 43–81). Ugyanakkor „az erdélyi magyar értelmiség ezt az időszakot, a későbbi fejlemények fényében, még mindig egyfajta enyhültebb légkörű időszakként élte meg” (Földes 118).

Külpolitikai szempontból Románia ugyanekkor, 1968-ban lépett külön útra. A „prágai tavasz” leverésében a román állam nem vett részt, és ezzel a kimaradással alapozta meg további „különutas” politikáját a kommunista táboron belül. „A szovjet türelmet igazán próbára tette 1968 augusztusa, amikor is Románia

7 | Novák Csaba Zoltán definíciója szerint „[m]agyarságpolitikán a Román Kommunista Párt nemzetiségpolitikájának azt a szegmensét értjük, amely közvetlen vagy közvetett módon kihatással volt a romániai magyarság életére. A magyarságpolitika szerves része volt a párt nemzetiségpolitikájának [...]” (40).

8 | A Román Kommunista Párt főtitkára 1965–1989 között.

9 | Románul: Regiunea Mureș–Autonomă Maghiară.

nemcsak kívül maradt a dubčeki Csehszlovákia elleni agresszióból, hanem a leg-határozottabban elítélte azt, saját maga védelmére pedig egy sor látványos biztonsági intézkedést hozott” (Szász 178).

Az 1969-es néptáncgyűjtés tehát különleges történelmi pillanatban valósult meg. A két állam, a Magyar Népköztársaság és a Román Szocialista Köztársaság belpolitikailag aránylag konszolidált periódusát élte: a Kádár-rendszer *már* a konszolidáció útjára lépett, a Ceaușescu-rendszer *még* meglehetősen visszafogott álláspontot képviselt a kisebbségekkel kapcsolatban (is). Az erdélyi terep kiválasztásában feltehetően nemcsak a tánckutatás aktuális célkitűzései játszottak szerepet, hanem a közép-kelet-európai államok egymáshoz való viszonya is. A magyar állam kevés szomszédos országgal ápolt olyan viszonyt, hogy ekkora volumenű kulturális-tudományos együttműködést hozhatott volna tető alá. Csehszlovákiával az 1968-as intervencióban való magyar részvétel miatt romlott meg a viszony, a jugoszláv állam páriának számított a keleti blokkban, a kárpátaljai magyarság a Szovjetunió fennhatósága alatt élt, körükben kutatásokat végezni nehéz feladatnak számított. Bár a román állammal sem volt felhőtlen kapcsolata hazánknak az 1960-as években azon intézkedések és átszervezések miatt, amelyek a kezdeti engedmények után hátrányosan érintették az erdélyi magyar kisebbséget (mint például a megyehatárok átrajzolása, a magyar nyelvhasználat fokozatos ellehetetlenítése), a magyar politikai vezetés igyekezett fenntartani a viszonylag baráti kapcsolatot a két nemzet között, melyben helyet kaphatott a két állam tudományos akadémiáinak hivatalos együttműködése.

## FORRÁSOK ÉS A GYŰJTŐÚT SZERVEZÉSÉNEK, LEBONYOLÍTÁSÁNAK MÁR FELTÁRT RÉSZLETEI

Kutatásomban első lépésként a BTK ZTI-ben megtalálható forrásokat igyekszem feltárni. A BTK ZTI őrzi ugyanis a gyűjtés legtöbb forrását: a film- és magnetofon-szalagokat, a fényképeket, a hozzájuk tartozó jegyzőkönyveket, valamint egyéb levéltári jellegű anyagokat, mint például Martin György kéziratos hagyatékát. Más intézmények gondozásában lévő forrásokhoz eddig csak kis mértékben férhettem hozzá, azonban a kutatás további szakaszában mindenképpen szükség lesz ezek összegyűjtésére és feltárására is.

Fontosnak tartom kiemelni, hogy kutatásomban eddig csak a Magyarországra került gyűjtési anyagokkal foglalkoztam. A filmleíró jegyzőkönyvek tanúsága szerint ugyanis a filmek és a hangszalagok, sőt a gyűjtéshez tartozó kéziratos anyagok egy része a Román Akadémia bukaresti Etnográfiai és Néprajzi Intézetébe, illetve a kolozsvári Folklorarchívumba került.<sup>10</sup> Sajnos, arról nem rendelkezünk

10 | Románul: Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” (Bukarest); Arhiva de Folclor a Academiei Române (Kolozsvár).

részletesebb információval (maguk a jegyzőkönyvek sem tüntetik fel pontosan), hogy ezek milyen adatokat tartalmaznak,<sup>11</sup> mint ahogy az is kérdéses, hogy megvannak-e ezek az adathordozók az említett intézményekben, és ha igen, milyen állapotban, hozzáférhetőek-e legalább a kutatók számára.

Az adatgyűjtés és a forrásfeltárás során többféle forrástípussal találkoztam. A vonatkozó szakirodalom, valamint filmszalagok és kéziratos, levéltári jellegű források mellett hangzó anyagok – digitalizált magnetofonos felvételek – és az út során készített fényképek is segítségemre voltak a gyűjtőút rekonstruálásában. Jelen tanulmányban azonban elsősorban a filmszalagok tartalmának vizsgálatára helyezem a hangsúlyt, valamint arra, hogy ehhez hogyan járulnak hozzá a kiegészítő dokumentumok és a vonatkozó elméleti háttér. Dolgozatomban ezért egyes forrástípusokat mellőzök, másokat pedig csak érintőlegesen vonok be a téma vizsgálatába.

A gyűjtőút rekonstruálásához fontos forrásként szolgálnak a különböző levéltári jellegű dokumentumok, például Martin György már említett kéziratos hagyatéka, melyet a BTK ZTI Néptánc Archívum Kézirattárában helyeztek letétbe. Martin hagyatékával kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy bár vázlatos tartalmi áttekintését elvégezték, az iratokról részletes katalógus még nem készült, és a gyűjteményt sem dolgozták még fel teljesen (a hagyatéka legfontosabb elemeivel kapcsolatban lásd Pálffy Gyula „Martin György kéziratos hagyatékáról” című írását). A mintegy százharmincöt darab iratgyűjtőből álló hagyatékból kilenc dobozban, több iratcsomóban fellelt dokumentumok végül sok meglepetéssel és releváns adattal szolgáltak, ugyanakkor némi hiányérzetet is keltettek.<sup>12</sup> Mielőtt rátérnék a hagyatéka tartalmának bemutatására, hadd emeljem ki, hogy mit *nem* találtam meg (egyelőre) Martin iratai között: nincs terepnapló, magánnapló, sem határidőnapló 1969-ből. Adatokat tartalmazó gyűjtőfüzetek, magán- és hivatalos levelek, a kiutazáshoz szükséges dokumentumok és a kiküldetés után megírt beszámolók egyaránt előkerültek, melyek sok, eddig elsősorban a filmleíró jegyzőkönyvekből származó adatot megerősítettek, de személyes élményeket megosztó, a gyűjtés körülményeit leíró dokumentumot mindeztől még nem találtam. Elképzelhető, hogy nem is készült semmiféle hasonló irat, de akár az is, hogy volt valaha, csak megsemmisült, esetleg elkallódott, nem került be a hagyatékba. Más évekből származó határidőnaplók ugyanis előkerültek az iratok átnézése során, de a tárgyalt 1969-es évből nem, Martin levelei pedig feltehetően más kutatók, ismerősök hagyatékában lappanghatnak.

11 | Kérdés, hogy részleges vagy teljes másolatokról, vagy kiegészítő, tehát a hazai kutatás előtt ismeretlen felvételekről lehet-e szó.

12 | Egyelőre még nem állt módomban mind a százharmincöt dobozt átvizsgálni. A kutatás szempontjából eddig csak kilenc doboz tartalmazott releváns iratot. A gyűjtés feltárásához nélkülözhetetlen dokumentumokat tartalmazó irattartók (dobozok) a következők: BTK ZTI Néptánc Archívum Kézirattára, Martin György kéziratos hagyatéka: 008. (levelezés); 013. (levelezés); 014. (az 1969-es út papírjai); 022. (az 1969-es út cédulái); 044. (munkatervek, munkajelentések); 045. (az 1963-as és 1969-es út jelentései); 087. (előzmények: az 1963-as kiküldetés); 091. (gyűjtőfüzetek); 128. (filmleíró-jegyzőkönyvek piszkozata).

A gyűjtők személyes nézőpontját tartalmazó források relatív hiánya miatt a gyűjtőút szervezésének és lebonyolításának mozgatórugóit felfedő „miért?” és „hogyan?” jellegű kérdésekre tehát a válaszok jelenleg hiányoznak.

A kéziratok hagyatékban talált iratok azonban így is sok részlettel gazdagították a gyűjtőútról, előzményeiről és közvetlen eredményeiről szóló tudásomat. Így arra is fény derült, hogy nem az 1969-es nagy kiküldetés volt Martin első hivatalos útja a Román Szocialista Köztársaság területére: 1963-ban november 18. és december 9. között mintegy háromhetes úton vett részt ([Martin] „Romániai tanulmányút”). Ekkor főleg (de nem kizárólag) regáti, Kárpátokon túli román néptáncokat rögzített filmre.

Az 1969-es kutatás céljaira segít rávilágítani Martin „Javaslat a román–magyar táncfolklorisztikai együttműködésre” kezdetű előterjesztése, mely piszkozat formájában került elő a hagyatékból. Ebben olvasható, hogy kifejezetten a magyarok, románok (és cigányok) által vegyesen lakott területekre irányuló gyűjtést irányzott elő a két tudományos akadémia:

A Román Tudományos Akadémia bukaresti és kolozsvári Etnográfiai és Folklor szekciója valamint a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjának tánckutató munkatársai végezzenek közös gyűjtőmunkát azokon a vegyes lakosságú területeken, ahol a táncélet, a tánckincs és a tánczene vizsgálata alapján a magyar és román népi táncművelés kapcsolatainak, összefonódásának, kölcsönhatásainak részleteire is fény derülhet. (1)

Martin meglátása szerint a gyűjtőút vegyes lakosságú területekre fókuszálása, illetve az a tény, hogy a kutatás nemcsak magyar táncanyag gyűjtését tűzte ki célul, elősegítette a hivatalos szervekkel (és feltehetően a román tudományos élet részvevőivel is) a jó munkakapcsolatot:

Munkám eredményességét, a fenntartás nélküli szolgálatkészséget a jelenlegi politikai szituáció mellett úgy érzem két szubjektív – s mások számára is ajánlatos – tényezőnek köszönhettem. Nem azzal a kizárólagos céllal végeztem munkámat, hogy „csak magyar anyagot” gyűjtsek. Másrészt több mint egy évtizedes jó személyes, baráti kapcsolataim voltak a román tánc és zenefolkloristák legjelentősebbjeivel. A hivatalos szervek felé ők közvetítették problémáimat, kéréseimet, s így a lehető leggyorsabban el is intéződtek. („Jelentés” 3)

A hagyatékban talált levelezésekből, például Sztanó Pál<sup>13</sup> 1969. januári leveléből derült ki továbbá, hogy Martin – főleg útja első felében – anyagi gondokkal küzdött:

13 | Sztanó Pál (1928–1997) hangdokumentátor, 1957–1970 között a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjának műszaki vezetője, 1970–1997 között az MTA Zenetudományi Intézet hangdokumentációs osztályának vezetője („Búcsúzunk” 49).

69. jan. 26.

Kedves Gyurka!

Remélem anyagi körülményeidtől eltekintve jól érzed magad. Azokról ugyanis hallottam néhány szót Jolitól. Nincs valami félreértés a dologban? Úgy tudom hogy a szállodai költséget nem szokták a napidíjból fedeztetni. Gondolom ilyen irányú nehézségeidről érdemes volna a csoportnak hivatalosan is beszámolni, hátha tudnának valamit intézni.

[...]

Pali

Erre azonban – szerencsére – érkezett megoldás a Magyar Tudományos Akadémia részéről:

Kedves Dr. Martin!

Örömmel közlöm, hogy a mai napon kapott értesítés szerint március hónaptól kezdve magasabb összeget tudunk átutalni, miután végre intézkedett a Bank a szállásköltségek felemelése ügyében. Ezek alapján tehát márciustól kezdve összevontan 178.20 Leu-t fog kapni naponként, azaz egy napi szállására 120.- Leu jut.

Remélem problémáit ez a hír megoldja. További minden jót kívánok.

[aláírás]

Zalai Györgyné

Pallóné távollétében. (Zalai 1)

Martin az anyagiakról a tanulmányút után készített és leadott beszámolójában is említést tett:

A rendelkezésemre bocsájtott összevont napidíj és szállásköltség – különösen a márciustól folyósított felemelt összeg – elégnak bizonyult, anyagi gondjaim nem voltak. Abban az esetben azonban ha végig városban (s főleg Bukarestben) tartózkodtam volna éppenhogy elegendő lett volna. Az általános ONT (Ibusz) szoba Bukarestben 80.- lei, Kolozsváron 60.- lei, kisebb városokban 45.-, szállodában külföldinek mindig a kétszerese. Sok barátom, ismerősöm lévén jelentős összegeket megtakaríthattam.

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. („Jelentés” 3)

Ez utóbbi levélből világosan kiderül, hogy az Akadémia az utazás szervezésekor feltehetően nem számolt azzal, hogy nemcsak a szállás és az étkezés költségeit, de egyéb szükséges kiadásokat is fedezni kell egy terepmunka során.

Szintén a hagyatékban talált levelezésből, de elsősorban Martin leadott jelentéséből olvasható ki, hogy a hangosfilmeket készítő Sztanó Pál csatlakozása, valamint a hangosfilmek rögzítéséhez használt Debie Sinmore típusú, hangosfilm felvételére alkalmas kamera kivitele Erdélybe eredetileg nem volt a gyűjtési tervben. Sztanó csatlakozása a gyűjtőcsapathoz a gyűjtés közben felmerült ötlet lehetett.

A MTA I. Oszt. vezetőségének s az NKO-nak külön köszönettel tartozom Sztanó Pál hirtelen és gyors átutazásának lehetőségéért. A vele együtt végzett kéthetes munka (hangosfilm-felvételek) romániai tanulmányutam legeredményesebb napjai közé számított és a hazahozott anyag értékét többszöröseére növelte. („Jelentés” 4)

A Sztanóval folytatott levelezésben is akad nyoma annak, hogy március környékén már felvetődött, sőt szerveződhetett Sztanó kiutazása, ez azonban a filmleíró-jegyzőkönyvek tanúsága szerint csak május második felében valósult meg.<sup>14</sup>

1969.03.

Kedves Gyurka!

Megkaptam értesítéseted és örülök, hogy a kooperáció sikerülni ígérkezik. Természetesen a vállalkozó kedvem változatlan ez irányban és rajta leszek, hogy jó munkát végezhessünk. Úgy gondolom, hogy tartózkodásunkat kb 2 hétre tervezhetjük. Most készülök Jolival beszélni Pálffy ügyben, de még csak ½9 van este és ő nincs otthon. Mi a véleményed jó lenne-e ha Ernő is eljöhetne? Ha hozná a múzeumi Bolexet azt kitűnően lehetne egyidejű részfelvételekre használni. Még abban is reménykedek, hogy a Perfectone-vel a hangszinkronját is meg tudnám oldani és úgy az olcsóbb [1] néma filmanyagot is hangosként tudnánk felhasználni. Vajjon a Folklor Int. milyen felkészültséggel jön és tud-e filmanyagot biztosítani? [...]

Pali („Levél Martin Györgynek”)

Martin iratai között található egy román nyelvű dokumentum is, amely egy vázlatos tervet tartalmaz Sztanó Pál részére:

14 | Az első filmezési alkalom, amelyen részt vett: Filmleírójegyzőkönyv 680. Pacalka (Peșelca) (1969. május 25.)

Program Sztanó Pállal

(Hangosfilm) tánc és zene

Május 22–27. Fehér megye (Pacalka, Magyarlapád, Bece)

Anca Giurchescuval és Radu Donnal

Május 28–Június 3. Kolozs megye (Válaszút, Bonchida, Szék, Gorbó, Türe)

Emil Petruțiuval és Adrian Vicollal. ([Martin] „Vázlatos terv”; saját fordítás)

A tervben felsorolt gyűjtések a Debie Sinmore típusú kamerával javarészt meg is valósultak; a filmek leíró jegyzőkönyvei alapján úgy tűnik, hogy csak a magyar-becei filmezés maradt el.

Sztanó Pál mellett Martin természetesen másokkal is dolgozott együtt terepmunkáin. A román kutatók közül legtöbbször Emil Petruțiuval szállt ki terepre, de több alkalommal is közösen gyűjtöttek Anca Giurchescuval, illetve Radu Donnal, ezért a terepmunka szempontjából valószínűleg ezt a három román kollégát tekinthetjük Martin legfőbb munkatársainak.<sup>15</sup> A román kutatók általában – kézenfekvő módon – főleg a vegyes lakosságú településeken, illetve a reprezentatívabb hangosfilmezések alkalmával csatlakoztak Martinhoz. Az erdélyi magyarok közül legtöbbször Kallós Zoltán járt vele terepen.<sup>16</sup> Sztanó Pálon kívül a magyarországi kutatók közül leghosszabb időre Martin felesége, Borbély Jolán csatlakozott a gyűjtőúthoz, rajta kívül Takács András és Quittner János neve is feltűnik egy-egy filmfelvétel jegyzőkönyvében.

## NÉPTÁNCFILM MINT FORRÁS: A FILMEK ELEMEZHETŐSÉGE

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy miért érdemes foglalkozni a 20. század néprajzi, ezen belül is néptáncgyűjtő terepmunkákkal. A választ Mészáros Csaba és Vargyas Gábor találóan foglalta össze:

A terepmunka módszertana tehát egész tudományágunkat meghatározó, alapvető jelentőségű kérdés. [...] [M]inden tudományágnak alapvető igénye az,

15 | Az útról készített hivatalos beszámolóban rajtuk kívül Martin több román kutatót is felsorol, akik segítségére voltak: Mihail Pop, Consantin Costea, Andrei Bucșan, Vera Proca, Emanuela Balaci, Adrian Vicol, Josif Hertea, Gottfried Habenicht, Tiberiu Alexandru, Tita Sever, Veronica Highian (Bukarest); Dumitru Pop, Ion Teles; Virgil Medan (Kolozsvár) ([Martin] „Jelentés” 2).

16 | Az a kérdés, hogy Kallós széles kapcsolatrendszere, ismeretségi köre mennyiben befolyásolta a gyűjtőpontok vagy a táncos adatközlők kiválasztását, egyelőre nincs megnyugtatóan tisztázva. A hivatalos beszámolóban Martin a következő romániai magyar kutatókat sorolja fel: Faragó József, Almási István (Kolozsvár); Benkő János, Olosz Katalin, Domokos István, Székely Dénes, Horváth Margit, V. András János, Balogh Edgár (Marosvásárhely). A magyar segítők közül tudományos munkát elsősorban Faragó József, Olosz Katalin és Almási István végzett, a többi felsorolt jellemzően valamilyen kulturális szerv – művelődési intézmény, néptáncgyűjtés vagy sajtóorgánium – alkalmazásában állt ([Martin] „Jelentés” 2). Ebből a jelentésből teljes mértékben hiányzik Kallós Zoltán neve, a gyűjtésben betöltött – bármilyen – szerepére Martin nem utal.

hogy folyamatosan pontosítsa munkamódszerét, valamint meghatározza azt, hogy milyen kutatási adatokkal dolgozik. Okulván a korábbi terepmunkák és néprajzi monográfiák hiányosságaiból, tudományunk igyekszik egyre pontosabb, alaposabb adatfelvételre alkalmas terepmunka-módszertant kialakítani. (9)

A tudománytörténet, az előttünk járó kutatók életművének, tudományos munkásságának ismerete létfontosságú, a mai kor kutatóinak azért kell ismerniük tudományterületük múltját, hogy kutatásaikkal előbbre vihessék választott diszciplínájukat (Mikos 259–260). A 21. században a tánckutatók és a hazai néptáncokkal gyakorlatban foglalkozók javarészt azokra a táncokra és adatokra építenek munkájuk során, amelyeket negyven, ötven, hatvan vagy akár hetven évvel ezelőtti szemlélettel rögzítettek. Ezek az adatok ugyan felbecsülhetetlen értékűek és nem megismételhetők, ám az a szándék, amely a felvételek elkészítésére ösztönözte az akkori gyűjtőket, egészen más volt, mint amilyen ma fognánk munkához, és ez a rögzített adatokat is komolyan befolyásolta. A tudományos és művészeti felhasználáshoz, a megfelelő kritikai attitűd kialakításához elengedhetetlenül fontos azon körülmények ismerete, amelyek egy-egy kutatás kontextusát adják. Az elődök által felhalmozott tudást és folklorisztikai adatot nem kell teljes egészében elvetni, de nem is szabad kritikai szemlélet nélkül használni. A régebbi gyűjtések a maguk nemében valóban értékesek, összefüggésekbe helyezésük pedig segíthet magukat az adatokat új megvilágításba helyezni. A korábban jól alkalmazható gyűjtési módszerek akár a mai viszonyokra adaptálva is megállhatják a helyüket, a túlhaladott megközelítések felismerése viszont annak elkerülését mozdítja elő, hogy a gyűjtők és kutatók újabb generációi már ne kövessék el ugyanazokat a „hibákat”.

Tánckutatók közül többen rámutattak már arra a tényre, hogy az 1950–1980-as évek kutatógenerációja igyekezett szelektálni a gyűjtött és gyűjtésre váró adatokat. Anca Giurchescu és Lisbet Torp a közép-kelet-európai folklorisztikai gyűjtésekről általánosságban a következőt állapították meg:

A terepmunka tárgyát olyan kritériumok alapján választották ki, mint az „autentikusság”, amely alatt a megfelelő adatközlőket és a teljeskörű dokumentálást értették, a „művészeti érték”, amely a legjobb adatközlőket, a legjobb technikai eszközök használatát és a legjobb felvételi körülmények megteremtését jelentette, valamint egy repertoár „kimerítését” annak teljes dokumentálásával. (3; saját fordítás)

A fenti megállapítások a magyar néptánc kutatásra és néptáncgyűjtésekre is érvényesek.<sup>17</sup> A gyűjtők a „megfelelő” vagy „legjobb adatközlők” alatt az idős – a vizsgált

17 | Ez nem lehet véletlen, hiszen Anca Giurchescu egyrészt romániai kutatóként is része volt ennek a jellegzetesen közép-kelet-európai szemléletnek, másrészt Martinnal is munkakapcsolatban állt, többek között az 1969-es gyűjtésen.



korszakban elsősorban az 1890–1910-es évek között született – korosztályt tekintették, az ő tudásuk felderítését és rögzítését tűzték ki célul, hogy a kultúra minél régebbi állapotát rekonstruálhassák (Martin, „A magyar néptánc kutatás” 166).

A történeti szempontokat előtérbe helyező megközelítés miatt a recensnek elfogadott jelenségek nagy része a terepmunkák idején a táncéletben aktívan részt már nem vevő idős korosztályoktól származott. Olyan táncokról, szokásokról van szó, amiket az etnográfiai jelenben az adott területen már nem, vagy csak elvétve használtak. Mindezek a jelenségek sok esetben rekonstruálva, a még használatban lévő táncokkal együtt kerültek rögzítésre. Ugyanakkor a fenti szemléletbe nem illő új, a terepmunka idején éppen aktuális táncdivatokról csak elszórt adatokkal rendelkezünk az 1950-es évektől az 1980-as évekig terjedő időszakból. A tudományos munkák, az adatfelvételkor készített jegyzőkönyvek és a szöveges gyűjtések is csak a legkritikább esetben tartalmaztak információkat a szelekció tényéről és annak egyébként kidolgozatlan szempontrendszeréről. (Varga, „The Scientific Legacy” 87)<sup>18</sup>

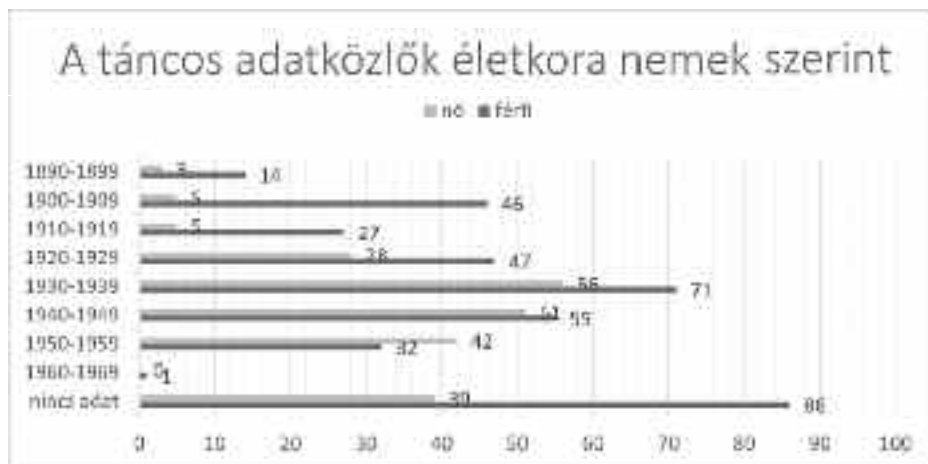
E szemlélet miatt azonban háttérbe szorították azok tudásanyagát, akik még valóban recens ismeretekkel rendelkeztek adott szokásokról, például a táncéletről. A fenti állításokat árnyalando fontos azonban az 1969-es gyűjtéssel kapcsolatban rámutatni arra a tényre, hogy az akkor a húszas, harmicas éveikben járó fiatalok táncait is szép számmal rögzítették, amint azt a jegyzőkönyvekben feltüntetett adatok alátámasztják (3. ábra).

Az adatok szelekciójából és a historizáló szemléletből fakadhat a századfordulótól kezdődően a paraszti tánc kultúrában is egyre szélesebb körben elterjedő, Nyugat-Európa és Észak-Amerika felől érkező társas- vagy divattáncok rögzítésének, gyűjtésének háttérbe szorulása, esetenként teljes elmaradása (Varga, „The Scientific Legacy” 89). Így például az 1969-es gyűjtésen is mindössze három (!) alkalommal, néhány snitt erejéig vettek fel polgári táncokat. A széki táncrendbe addigra szervesen beépült porka és hétlépés (például Ft.671.29–31)<sup>19</sup> mellett Ördögösfüzesen vettek filmre „șapte pași”-t, azaz hétlépést (Ft.673.16a–e),<sup>20</sup> és feltehetően az egyik magyarói filmen látható „párváltós baraboi” is valamilyen polgári eredetű tánc (Ft.676.7a–c). Mindegyik felvétel jellemzően egy percnél rövidebb (Varga, „The Scientific Legacy” 88).

18 | Varga Sándor fordításra leadott, magyar nyelvű kéziratából (2). Lásd még: „Tekintve, hogy a táncdialektusok meghatározásánál a paraszti kultúra teljes felbomlása előtti – kb. a századforduló időszakára tehető – állapotot kívánjuk rekonstruálni, az időbeli-történeti kontrollra a határok helyes meghúzása érdekében feltétlenül szükség van” (Martin, *Magyar tánc típusok* 22).

19 | A Ft.-jelzet a BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivumának Filmtárát jelöli, a jelzetet követő szám a film nyilvántartási száma.

20 | A jegyzőkönyvben háromlépésnév van feltüntetve, mellette pedig románul *șapte pașiként*; az nem tisztázott, hogy valamelyik gyűjtő fordította félre, vagy lokális (magyar) terminológia a „háromlépés” elnevezés.



3. ábra | Táncos adatközlők életkori megoszlása nemekre lebontva.

A statisztikába csak a név szerint feltüntetett táncosokra vonatkozó adatok kerültek be

A falusi tánckultúrában bekövetkező változásokat szinte teljesen figyelmen kívül hagyva nem vették fel az új táncokat, és a recens táncélethez vonatkozó adatokat is csak igen kis mértékben rögzítették. Így annak a lehetőségét is kihagyták, hogy az idősebb adatközlőktől nyert képet összevegyék az aktuális helyzettel. Ebből kifolyólag – a múltra kiélezett fókusz miatt – a valóstól meglehetősen eltérő képet alakítottak ki a Kárpát-medence tánckultúrájáról és annak 20. századi állapotáról.<sup>21</sup> Kavecsánszki Máté gondolatát idézve:

A paraszti tánckultúra története során több alkalommal is jelentős mértékben átalakult, de ennek a folyamatnak a belső társadalmi folyamatairól lényegében semmit sem tudunk. A társastáncok 19. századi, még inkább 20. századi terjedése adja számunkra az utolsó lehetőséget ennek feltárására, megértésére. (92)

Martin és generációja valamilyen módon megfigyelhette és rögzíthette volna ezt a folyamatot, ám nem élt ezzel a lehetőséggel.

A film- és hangfelvételeket kísérő adatolás a mai kutatás szemszögéből sokszor tekinthető pontatlannak vagy érződik hiányosnak. A dokumentációk elkészítései igen kevés figyelmet fordítottak a helybeli terminológiák megfelelő használatára,

21 | Ezt a szelektáló attitűdöt azonban érdemes némi megértéssel kezelni. Ma szinte korlátlan mennyiségű filmfelvételt tud bárki készíteni egy olyan eszközzel, ami egy nadrágzsebben is elfér – ám a 20. század második felében nagy és nehéz felszerelést kellett a terepre mozdtítani, és hozzá korlátozottan hozzáférhető nyersanyagot. Adott mennyiségű filmszalagra kellett (volna) tehát komplett tánckultúrákat felvenni, amiről könnyen belátható, hogy kivitelezhetetlen feladatot jelentett.

és a táncosok és zenészek ma fontosnak tartott adatainak pontos felvétele is hagy maga után kívánnivalót. A néven és születési éven vagy életkoron túl (amely adatokat időnként szintén pontatlanul, elnagyolva jegyeztek fel) a jegyzőkönyvekben ritkán említik az adatközlők születési helyét, etnikumát, foglalkozását, illetve az egymással táncolók közötti kapcsolat természetét (például vérrokonságot vagy házastársi viszonyt). Szintén hiányoznak a gyűjtési körülményekre tett megjegyzések és utalások, a gyűjtést befolyásoló tényezők, a személyes benyomások leírása, amelyek segítségével fel lehetne tárni a gyűjtőút mozgatórugóit, az egyes döntések hátterét. Érdekes kérdés például az 1969-es gyűjtés kapcsán is, hogy a cigányokat miért mindig külön helyszínen, a magyaroktól és románoktól elkülönítve filmezték, és miért készült róluk meglehetősen kevés felvétel. Ez kutatói, szervezői koncepció volt, vagy a helyi normákhoz való alkalmazkodást láthatjuk a filmekben lecsapódni? A filmfelvételek ismeretében szintén kérdéses, hogy a cigányokat (és többször a románokat, sőt, a magyarok páros táncait is) alacsonyabb képsebességgel vették filmre – ezzel is nyersanyagot spórolva (a magyar néptánc kutatás és a cigányság viszonyáról lásd: Köncei Csilla, „A ’60-as – ’80-as évek” 829–839).

A Martin-féle tánc kutatás középpontjában tehát nem a társadalom a táncéleten keresztül megfigyelhető átalakulásának vagy a tánc kultúra változásának vizsgálata állt, hanem a „kontextusából kiragadott tánc mint produktum” (Giurchescu és Torp 3).<sup>22</sup> Ahogy Kürti László fogalmaz:

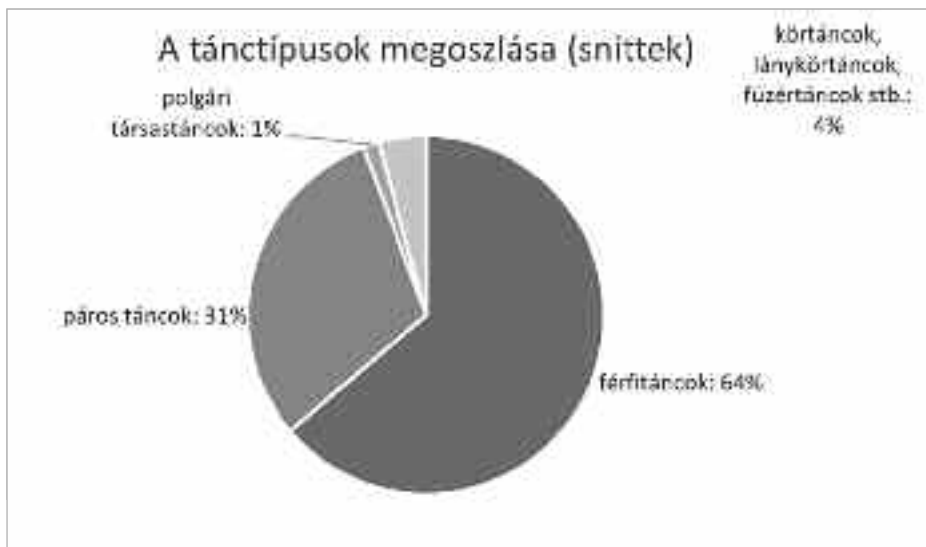
[A] táncfolklorisztika kimondott mozgáscentrikus módszerével a lépéseket helyezte előtérbe a közösség és a kultúra megkerülésével. Az antropológiai nézőpontnak éppen az lenne az előnye, hogy a megrögzött egyszeri és időben statikusan elhelyezett táncokkal szemben a kapcsolatokra, a folyamatokra és a változatokra helyezte a hangsúlyt. (199)

Varga szerint Martin tudományos érdeklődésében a táncmozdulatokon és táncfolyamatokon belül is előkelő helyet foglalt el az erdélyi szülő férfitáncok vizsgálata („Reassessing” 587–597). Csak az 1969-es filmeket vizsgálva is megdöbbentő, hogy milyen kiugróan magas a férfitáncokról készült felvételek aránya a többi tánc típushoz képest (4. ábra).

Amikor azonban azt vizsgáljuk, hogy miért nem foglalkozott intenzívebben a hazai táncfolklorisztika a tánc és a táncélet társadalmi beágyazottságának kérdésével, érdemes szem előtt tartanunk, hogy a szocialista magyar állam nem kife-

22 | Saját fordítás. Mindazonáltal Martin György tudósként képes volt a fejlődésre, látókörének tágítására. Erre Hofer Tamás is felhívja a figyelmet:

Martin György szemlélete fokozatosan szélesedett, részben a tekintetben, hogy a parasztság, a köznép mellett látókörébe került a társadalomtöbbségi rétege, csoportja is, egészen a királyi udvarig. Másfelől azáltal, hogy a magyar nyelvterület egészén túl kiterjedt a szomszédos népekre, utóbb egész Európára, sőt, még az Európán kívüli világra is. Egyre tudatosabban fogalmazta meg maga számára, hogy a tánc kultúra egy átfogó kulturális rendszernek a része. (12)



4. ábra | Tánc típusok megoszlása az 1969-es filmekben

jezetten támogatta a társadalmi változások kutatását és a funkcionalista vizsgálatokat (Ortutay 1–24; Varga, „The Scientific Legacy” 88). Egy 1965-ös tanulmányában a hangsúlyt maga Martin is a „formai és zenei elemzésre” helyezte, és háttérbe szorítandónak ítélte „az eltúlzott, gyakran *rosszul értelmezett* funkcionális vizsgálatot” („Beszámoló” 256; kiemelés tőlem – K. Cs.).<sup>23</sup> A táncok ilyen, mozgásközpontú megközelítése politikailag is elfogadhatónak bizonyult.

A mélyfúrás jellegű vizsgálatok elmaradásának okát kereshetjük abban, hogy az 1960-as években a korábbi, rosszabb minőségű technológiával felvett táncokat igyekeztek korszerűbb technikai felszereléssel újra rögzíteni, valamint az addiginál több helyszínre eljutva kiszélesítették a gyűjtést. A terepmunka intenzív, interjúkészítéssel is járó módszere az időkénszer érzete miatt szorult háttérbe: „A korábbi, sok időt igénylő – a funkcionális adatokat is részletesen rögzítő – intenzív gyűjtések időleges mellőzésével az egész népterületre kiterjedő extenzív filmes gyűjtést helyeztük előtérbe” (Martin, „A magyar néptánc kutatás” 166).<sup>24</sup>

Az általam vizsgált filmfelvételeket a BTK ZTI Filmtárában huszonnyolc leltári szám alatt tartják nyilván, ebből huszonhét az Ft.668–Ft.694 közötti tartományban szerepel, a huszonnyolcadik az MGy 27/1–2-es jelzetű felvétel, mely Martin György saját filmje. Ezek közül mindössze egyetlen film készült valóban „funkció-

23 | Fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy ezt a gondolatot későbbi munkái során meghaladta Martin, bár feltehetően az 1969-es gyűjtésre még érvényesnek tekinthető ez a fajta szemlélet.

24 | Tanulságos lenne az 1950-es évek nagy gyűjtési vállalkozásait, például a szabolcs-szatmári monografikus igényű munka körülményeit is feltárni, eredményeit összefoglalni, ezzel teret nyitva a 20. századi gyűjtési módszerek összevetésének.

ban”, azaz olyan táncseményen, amelyet nem a kutatók, hanem a helyiek szerveztek.<sup>25</sup> Ez az egy felvétel (Ft.679) egy marossárpataki lakodalmi multság részleteit, táncait rögzítette. Az összes többi forgatást a gyűjtők szervezték, így feltehetően helyi segítőkkel közösen mesterséges táncalkalmakat hoztak létre. A jegyzőkönyvek tanúsága szerint akadnak még olyan felvételek, amelyek lakodalomhoz kapcsolódnak, köztük a széki film (Ft.671) egy része, illetve egy feketelaki-melegföldvári felvétel (Ft.672). Azonban fontos különbség a sárpataki és e két utóbbi között, hogy a széki és a melegföldvári-feketelaki felvételek tartalmukban inkább tűnnek megrendezett, mintsem organikus („funkciós”) filmeknek: sem a táncalkalom környezete, sem a táncosok térhasználata vagy ruházata nem utal ennek ellenkezőjére. Azon gyűjtések megnevezésére, amelyekről csak valamely kísérődokumentum ismeretében állapítható meg, hogy az emberi élet fordulójához vagy más hagyományos eseményhez köthető táncalkalom nyújtotta filmzési lehetőséget ragadták meg a kutatók, talán érdemes lenne a „kvázi organikus filmfelvétel” kifejezést használni. Az összefüggésbe helyezés és a film-, valamint hangfelvételi jegyzőkönyvek ismeretének fontosságát a következő példával szeretném hangsúlyozni.

Az Ft.672-es felvételről egyelőre még kísérődokumentum segítségével sem lehet teljesen egyértelműen megállapítani, hogy lakodalomhoz kapcsolódik-e, ugyanis a filmleíró jegyzőkönyvben filmzési alkalomként a „megrendezett filmfelvétel” meghatározást tüntették fel. A következők alapján mégis úgy vélem, hogy a kvázi organikus alkalmak sorába tartozhat:

1 | a filmzés helyszínét a következőképpen jelölték meg: „Szamosújváron lakodalom után, parasztház udvarán” (Filmleíró jegyzőkönyv Ft.672);

2 | a széki kvázi funkciós felvételek egy része egyetlen nappal előbb, március 15-én készült szintén Szamosújváron, bár ezt csak a következő megjegyzés ismeretében lehet összefüggésbe helyezni;

3 | az Ft.671-es és az Ft.672-es filmekhez tartozó *magnószalag* jegyzőkönyvében olvasható, hogy a „felvétel a Szamosújváron tartott lakodalomban készült ahol a vőlegény széki, a menyasszony feketelaki volt. A feketelaki rokonságnak a menyasszonyos háznál a szépkenyérűszentmártoni zenészek, a vőlegényes háznál széki zenészek muzsikálnak” (Magnószalag jegyzőkönyv 168). Mindezek alapján gondolom tehát azt, hogy a feketelaki-melegföldváriként feltüntetett filmfelvétel szorosan kapcsolódhatott a gyűjtést megelőző napon tartott lakodalomhoz, és a fel-

25 | A különböző táncfelvételi alkalmak típusának pontos megnevezése nem egyszerű feladat. Martin kutatói generációja kezdetben a *funkciós* vs. *megrendezett* ellentéppárral írta le a filmzési alkalmakat. Martin kései gyűjtési-módszertani írásában már *mesterséges táncfelvételi alkalomként* hivatkozik a kutatók által szervezett táncalkalmakról, de a falu életéhez tartozó táncalkalmak filmzésére még mindig *funkcióban való rögzítésként* utal (Martin és Pesovár, „Tánc” 593). Ehhez képest a tánckutatók legújabb generációjához tartozó Szőnyi Vivien az *organikus táncalkalom* kifejezést használja ugyanerre (43). A táncfelvételi alkalmak pontos kategorizálása, megnevezése szintén fontos lenne, kidolgozott szempontrendszer híján azonban ez még várat magára.

vételen szereplő táncosok legalább részben a menyasszony rokonságához tar-  
tozhattak. A filmleíró jegyzőkönyv hiányosságai miatt azonban mindez csak fel-  
tételezés.

A filmek elkészültének összefüggésvizsgálatán túl figyelmem a felvételek olyan  
részleteire is kiterjedt, amelyek nem a szorosán vett táncmozdulatokhoz kapcsol-  
ódnak. Táncosként, de legtöbbször kutatóként is a fókusz elsősorban az előtérben,  
a jól látható tartományban táncolókon van, ám a gyűjtők a konkrét, lejegyezhető  
és elemezhető táncokon kívül is rengeteg információt és kiegészítő adatot, moz-  
zanatot rögzítettek.

A filmfelvételek elemzésekor sokféle szempontot vettem figyelembe, illetve  
munkám során sokféle megközelítés merült fel. A vizsgálati szempontok között  
szerepelt például:

- 1 | a filmezés alkalmá (megrendezett, kvázi organikus vagy organikus);
- 2 | a filmezés helyszíne (kültéri zárt vagy nyílt; beltéri nyílt vagy zárt);<sup>26</sup>
- 3 | technikai jellemzők:
  - a | kamerahasználat különböző típusú és célú felvételek esetében;
  - b | fényviszonyok és egyéb felvételi körülmények;<sup>27</sup>
- 4 | a gyűjtés résztvevőinek térhasználata:
  - a | az operatőr pozíciója, mozgása a gyűjtési helyszínen;
  - b | a táncosok térhasználata és viszonya a kamerához;
  - c | a zenészek elhelyezkedése a kamerához, a zenei gyűjtőhöz és a tánc-  
sokhoz képest;
- 5 | a gyűjtés résztvevői között zajló nonverbális kommunikációs jelek meg-  
figyelhetősége.

A jelen tanulmányban – elsősorban terjedelmi korlátok miatt – nem térek ki  
valamennyi elemzési szempontra, csupán két, esettanulmány-jellegű példa rész-  
letesebb bemutatására vállalkozom.<sup>28</sup>

26 | Kültéri zárt helyszín például egy körülkerített parasztudvar, kültéri nyílt egy templomdomb; beltéri nyílt egy oldalt nyitott lakodalmas sátor, beltéri zárt egy iskolai terem.

27 | Fontos rámutatnom arra a körülményre, hogy a gyűjtés filmfelvételeivel legtöbb esetben digi-  
talizált formában dolgoztam, tehát nem az eredeti filmszalagokat vizsgáltam, hanem jellemzően  
digitális utómunkán, javításokon átesett felvételeket elemeztem. Ezt főleg a technikai jellemzők,  
fényviszonyok esetleges tárgyalásánál azért érdemes szem előtt tartani. A BTK Zenetudományi  
Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztálya és Archívuma elsősorban állományvédelmi okokból,  
másodsorban a kutatás megkönnyítése érdekében bocsátott rendelkezésemre digitalizált formá-  
tumokat, amit ezúton is köszönök.

28 | Bár meglehetősen sok izgalmas és érdeklődésre számot tartó részlettel találkoztam az archív  
filmek megtekintése során, a következőkben elsősorban a BTK ZTI által már publikált 1969-es film-  
részletek közül válogattam annak érdekében, hogy lehetőség legyen a tanulmány olvasásával pár-  
huzamosan ezek megtekintésére (a filmrészletek a Néptánc Tudástár Táncok moduljából érhetőek  
el, a tanulmányban szereplő jelzetek alapján).

## „Reprezentatív” és „strukturális-formai elemzésre alkalmas” táncfelvételek

A gyűjtőút alatt készített táncfelvételek alapvető tulajdonságaik alapján két nagy csoportra oszthatók: a nagyközönség számára is vetíthető, reprezentatívnak minősülő felvételekre, illetve a tánclejegyzésre kifejezetten alkalmas, strukturális-formai elemzésnek alávethető táncfolyamatokat tartalmazó filmekre. Az egyik és másik csoportba tartozó felvételek mind technikai jellemzőikben, mind felvett tartalmukban alapvetően térnek el egymástól, így felhasználhatóságukat is különbözőképpen érdemes értékelni.

A Martin („Jelentés” 1) által is reprezentatívnek minősített filmek alatt alapvetően a fekete-fehér vagy színes hangosfilmek értendők, melyek 1969 májusának vége és júniusának eleje között Sztanó Pál közreműködésével készültek (1. táblázat). Ezek a következők:

Leltári szám	Felvétel helyszíne	Felvétel dátuma	Technikai jellemzők
1. Ft.680	Pacalka	1969. május 25.	fekete-fehér [és színes] hangos
2. Ft.681	Magyarlapád	1969. május 26. 1969. május 27.	fekete-fehér [és színes] hangos
3. Ft.671	Szék	1969. május 28.	fekete-fehér és színes hangos
4. Ft.682	Bonchida	1969. május 31.	fekete-fehér hangos
5. Ft.690.II	Türe <sup>29</sup>	1969. június 1.	fekete-fehér és színes hangos

1. táblázat | Hangosfilmfelvételek összesítése.

A reprezentatív filmek nemcsak technikai paramétereik miatt számítanak „mutatósnak”. A felvétel helyszíne minden esetben maga is szép, például a magyarlapádi hangos felvételek a falu melletti réten készültek, a háttérben a jellegzetes lapádi házak mögött festői hegyek láthatók (Pontozó, Ft.681.24a). A széki hangosfilm a település templomáról készült képsorral indul, és a felvétel helyszíne is a templomdomb volt (Csárdás, porka, hétlépés, Ft.671.31–42).<sup>30</sup> A türei felvétel pedig a település községházának udvarán készült, az egykori Bánffy-kúria épülete

29 | A filmezés Türeben zajlott, de a jegyzőkönyv szerint a felvételre több környékbeli településről érkeztek táncosok: Inaktelkéről, Magyarvistáról, Magyarorbóról, Mérából, Andrászházából, Nádasdarócból, Bogártelkéről.

30 | A publikált filmrészleten csak egy kis része látható a templomtoronyról készült képsoroknak.



5. ábra | Csárdás az egykori Bánffy-kúria előtt  
(Borbély Jolán, BTK ZTI, Tf. 24.878, Türe. 1969. június 1.).

előtt (5. ábra) (Lassú csárdás, Ft.690.29a-tól). A felvételek gyakran kezdődnek a helyszín pásztázásával, és az operatőr gyakran csak akkor kezd el ráközelíteni a táncosokra, amikor már elkezdődött a tánc. A felvételek reprezentatív voltát erősíti, hogy a táncosok maguk is jellemzően (bár nem kizárólag) a legszebb, hagyományosnak mondott viseletükben láthatóak.<sup>31</sup> A zenekari játék rögzítésével majdnem kizárólag csak hangosfilmeken találkozhatunk egy-egy rövidebb képsor erejéig. Például a magyarlapádi Sipos Márton és bandája (Pontozó, Ft.681.24a) vagy éppen a több kalotaszegi falu zenei igényét is kiszolgáló Nónika Miklós „Hitler” és zenekara játékmódját örökítették meg mozgókép formájában is a filmezés során (A zenekar játéka, Ft.690.28a–b).<sup>32</sup> Szintén tipikus példája a tájfelvétel jellegű képekkel induló, majd a zenekarra ráközelítő hangos felvételeknek az Ft.682.9a–c leltári számú bonchidai táncfolyamat (Román páros táncok).

31 | Egyelőre nem tisztázott, hogy az egyes táncfilmeken táncsoportokat láthatunk-e táncolni. Vannak ugyan arra utaló jelek, hogy bizonyos esetekben kultúrcsoportokról, néptáncsoportokról készült a felvétel, illetve az Ft.671-es széki hangosfilmek esetében megerősítést is nyert, hogy valóban egy Gyöngyösbokréta-jellegű csoport állt a kamerák elé (Varga, „Interjú”). Több felvétel, így az Ft.680-as pacalkai, az Ft.681-es magyarlapádi hangos-, valamint az Ft.676-es magyarói, Ft.678-as kászai, az Ft.683-as görgényorsovai és (a filmleíró jegyzőkönyv alapján) az MGy 27-es, több település táncait is magában foglaló némafilmek esetében egyelőre csak feltételezni lehet, hogy táncsoport (is) közreműködött a felvételeken. Áruklodó jel a táncosok egységesnek mondható, ünnepi jellegű viselete (a magyarlapádi filmen szereplő lányok egyenesen pártában táncolnak), amely azonban nem köszön vissza a háttérben álló nézelődőkön.

32 | A türei felvételen szereplő zenekar tagjai: Nónika Miklós primás; Antal Ferenc („Árus”) primás; Ciliká János másodprimás; n.n. brácsás; n.n. bőgős (Filmleíró jegyzőkönyv Ft.690). Magyarlapádon és Türen is készült párhuzamos magnófelvétel a táncot kísérő zenéről.



A hangot is rögzítő filmfelvételek alkalmával az operatőr – még tánc közben is – viszonylag sokszor pásztázta a helyszínt, és kevésbé törekedett arra, hogy egész alakosan, fix pontból rögzítse a táncfolyamatokat. Általánosan megfigyelhető jelenség a hangosfilmeken, hogy a kamera hol ráközelít az eseményekre, hol távolabbról veszi fel azokat; időnként arcokat, időnként lábakat mutat, de arra is akad példa, hogy akkor vesz fel közeli képeket a helyszínen nézelődőkről, miközben az előtérben az adatközlők már táncolnak.<sup>33</sup>

A hangosfilmekre jellemzőek továbbá a tömegjelenetek, azaz olyan felvételek, amikor egyszerre két vagy három párnál többen táncolnak. A néptáncutatók általában igyekeznek elkerülni tömegjelenetek rögzítését, mert ezekből „a táncot legfeljebb érzeni, sejteni lehet, de látni és lejegyezni alig” (Martin és Pesovár, „Tánc” 592). Strukturális-formai elemzésnek valóban nehézkes lenne alávetni ezeket a tömegjeleneteket. Egy-egy táncos esemény térhasználatának megfigyelésére azonban alkalmasak lehetnek, ha szem előtt tartjuk, hogy azokat a táncalkalmakat is szabad ég alatt vették fel, amelyek normális körülmények között korlátozott méretű, zárt térben kerültek volna megrendezésre.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a reprezentatív filmek szinte minden olyan felvételi jellemzővel rendelkeznek, amelyek egy tudományos-ismeretterjesztő tévéfilmben is megállnák helyüket, ám amelyek használatát Martin alapvetően elutasította:

*A tudományos néptáncfelvételek célja nem az esztétikai hatáskeltés, a filmszerű látványosság, hanem a táncok tudományos vizsgálatára alkalmas, teljes értékű rögzítése. Épp ezért nem alkalmazhatók öncélúan a film szokásos hatáskeltő eszközei. A táncfolyamat teljes szemlélhetőségének és lejegyezhetőségének a rovására történő „művészkedés” itt káros. Nincs helye az olyan – a filmszerűség elvére hivatkozó – hangulat- és környezetfestő beállításoknak, a táncfolyamatot szétaprózó, feleslegesen a részletekre s mellékkörülményekre szűkítő-tágító kép- és helyszínváltásoknak, amelyeknek árán a tánc teljes értékű rögzítése csorbát szenvedhet. (Martin és Pesovár, „Tánc” 592; kiemelés az eredetiben)*

Ez a szemlélet egészen a 20. század végéig erősen tartotta magát a néptáncutatókban és -gyűjtésben (Pálffy, „Útmutató” 4). A változáshoz egy új kutatógeneráció munkába állására és jelentős mértékű technikai fejlődésre volt szükség.<sup>34</sup>

33 | A legkirívóbb eset talán a már említett, Ft.682.9a–c jelzetű táncfolyamaton érhető tetten. 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 látszik a képen, így több másodperc kiesik a táncfolyamatból, ami az esetleges lejegyzést (vagy ha gyakorlati szempontokat veszünk, a tánc megtanulását) is problémássá teheti (Román páros táncok, 04:49–05:02; Székely 492).  
34 | Az 1990-es évek utáni néptáncgyűjtések és néptáncfelvételek, a néptáncutatók legújabb kori történetét tudomásom szerint még nem tárták fel, ám lassan időszerű lesz a Martin halálát követő kutatási és gyűjtési periódust is görcső alá venni, jelentősebb eredményeit és a táncutatók fordulópontjait kiértékelni.

A gyűjtőút során készített némafilmek – néhány rövidebb filmrészlettől eltekintve – pontosan megfeleltek a Martin által a néptáncfilmekkel szemben felállított elvárásoknak: a táncosokat lehetőség szerint tetőtől-talpig mutatják, részletfelvételek nélkül; a filmezés helyszíne általában parasztdvar, iskolaudvar vagy hasonlóan félig-meddig elzárt, de jellemzően szabadtéri hely volt.<sup>35</sup> Ez nem véletlen, ugyanis míg a hangos kamerát Sztanó Pál kezelte, addig a némafilmek operatőreként minden esetben Martin neve szerepel a filmleíró-jegyzőkönyvekben.

Fontos rámutatni arra, hogy Martin szemlélete a „tudományos vizsgálattal” kapcsolatban sokáig meglehetősen egyfókuszú volt, hiszen ő elsősorban a táncfolyamatok lejegyzésén alapuló strukturális-formai, motivikai elemzést tekintette a szakmai érdeklődés tárgyának. A Martin utáni kutatógeneráció azonban felismerte, hogy a néptánc nem csak és kizárólag a tánclépések sorozatából áll. Nem elégséges önmagában a táncolást rögzíteni, hiszen az soha nem „légüres” térben létezik. A táncosok térhasználata az egyes tánc típusokban, a táncosok egymás közötti és a zenészekkel való kommunikációja, a tánchoz kapcsolódó többlettudás, annak a lokális társadalomnak az ismerete, amely életben tartja a táncokat és táncos szokásokat, ugyanolyan értékes, mint maga a táncanyag. Bár lejegyezhetőség szempontjából a reprezentatív minősülő hangosfilmek nem mindig bizonyulnak kimerítő forrásnak, de talán érdemes egyéb nézőpontokból is vizsgálat alá vetni őket.

## Kutatói beavatkozások az 1969-es gyűjtési anyagban

A legtöbb táncfelvétel a kutatók szervezésében vagy az ő kérésükre megvalósult táncalkalmak során készült – 20. századi gyűjtéseken ez volt a néptáncfilmezés bevett gyakorlata.<sup>36</sup>

A gyakorlat azt mutatja, hogy jól érzékelhető táncfilmeket csak mesterséges táncalkalmakon lehet készíteni. A táncok funkcióbeli rögzítése csupán a hangulat érzékeltetésére alkalmas, erre pedig elegendő a fotó is. Magányos táncos(pár) filmre vétele akkor indokolt, ha a körülmények nem teszik lehetővé a mesterséges táncalkalom megszervezését. Tapasztalat szerint a megfelelő időpontban és kör-

35 | Ez alól vannak természetesen kivételek, mint például az Ft.673.17–30 jelzetű, ördöngösfüzesi felvételek: a cigányok az utcán táncolnak. Ez a szokás korábban a magyaroknál és románoknál is jelen volt: „A két világháború között még előfordult, hogy nyáron a románok az utcán *csináltak táncot*, ilyenkor nem kellett *csűrbért* fizetniük, sőt a terepet sem kellett előkészíteniük. A legtöbb mezőségi magyar ezt ebben az időszakban már *szégyen dolognak* tartotta” (Varga, „Térhasználat” 89; kiemelés az eredetiben). Szintén ritka esetnek számítanak a beltéri felvételek, ugyanis a korabeli technikai feltételek nem tették lehetővé, hogy a gyűjtők rossz fényviszonyok között filmezzenek, reflektor használatára pedig nem volt lehetőségük. Néhány beltéri vagy beltérinek számító felvétel azonban is így készült az 1969-es kiküldetés során: a marossárpataki film (Ft.679) néhány részlete, illetve a magyarói–fickói felvétel (Ft.684) javarészt beltéren készült.

36 | A kutatás egy későbbi szakaszában érdemes lenne összevetni az organikus és organizált táncalkalmak térhasználatát, valamint ennek tükrében a néptáncok szinpadai térhasználatának hitelességét.

nyezetben, jó közösségben, jó tánczenével a paraszttáncosok teljesen megfelelnek a táncalkalom mesterséges jellegéről. Táncuk teljesen hitelesnek tekinthető. A valódi és az ilyen táncalkalmakon eljáró táncváltozatok között nem lesz nagyobb különbség, mint két, eredeti funkciójában megvalósuló táncfolyamat között. (Pálffy, „Útmutató” 4)

Lehet némi igazság Pálffy megállapításában, noha a mai körülmények között dolgozó tánckutatók ezzel már nem feltétlenül értenek egyet (Szőnyi 44): az 1969-es felvételek között többször találkoztam olyan gesztusokkal,<sup>37</sup> térhasználatokkal,<sup>38</sup> amelyek arra engednek következtetni, hogy bizonyos táncos szokások annyira szívósan éltek a táncoló közösségekben, hogy egy mesterségesen generált helyzet sem tudta felülírni őket. Ám olyannal is többször találkoztam e felvételek áttekintése közben, amikor egy organikus táncszokást vagy térhasználati módot a kutatói szemlélet és az ebből fakadó kutatói kérdés megzavar. A mesterséges szituáció tehát nem okvetlen jelent mesterkéeltséget, de egy-egy kutatói jelzés, beavatkozás mégis mesterkéltté teheti azt. Ilyesfajta kutatói beavatkozások, irányítások nemcsak megrendezett táncalkalmakon, hanem organikus események során is megfigyelhetők.<sup>39</sup>

A legtöbb felvételi helyszínen a résztvevők – szereplők és nézők – hasonló elrendezésben láthatók. A felvétel fókuszában kivétel nélkül a táncos vagy táncosok álltak, ők kerültek a képkockák közepére. A háttérben valamely oldalon kapott helyet a zenekar. Arra, hogy ők látszódjanak, a némafilmekben alapvetően nem fordítottak *akkora* figyelmet, mint a táncosok felvételére, bár jellemzően legalább a primás meg-megjelenik a képsorok szélén, de arra is akad több példa, hogy a banda a „kompozíció” közepén helyezkedik el, így teljes egészében látható: ilyen a már említett bonchidai hangosfilm (Ft.682) mellett például a bogártelki néma felvétel (Ft.688), amelyen Boros Samu és bandája a kamerával szemben, a táncosok mögött muzsikál.<sup>40</sup> A zenekar mellett sokszor látható a hangfelvételt készítő gyűjtő (ez több esetben Kallós Zoltán volt). Az éppen aktuálisan táncoló mögött helyezkedtek el a bábéskodók (sokszor a kerítésen kívül), valamint azok, akik arra vártak, hogy beállhassanak táncolni. A felvételeken sokszor azt is láthatjuk, ahogyan a táncosok – gyakran táncsal – váltják egymást a zenekar előtt. A filmfelvétel készítője a táncossal és a zenekarral szemben helyezkedett el (6. ábra). Bár a magyar folklóriztikában viszonylag korán megjelentek az etnoszemiotika<sup>41</sup>

37 | Például: a zenészeket egy táncos kézzel instruálja (Legényes 2, Ft.690.29b, 00:00:04–00:00:10).

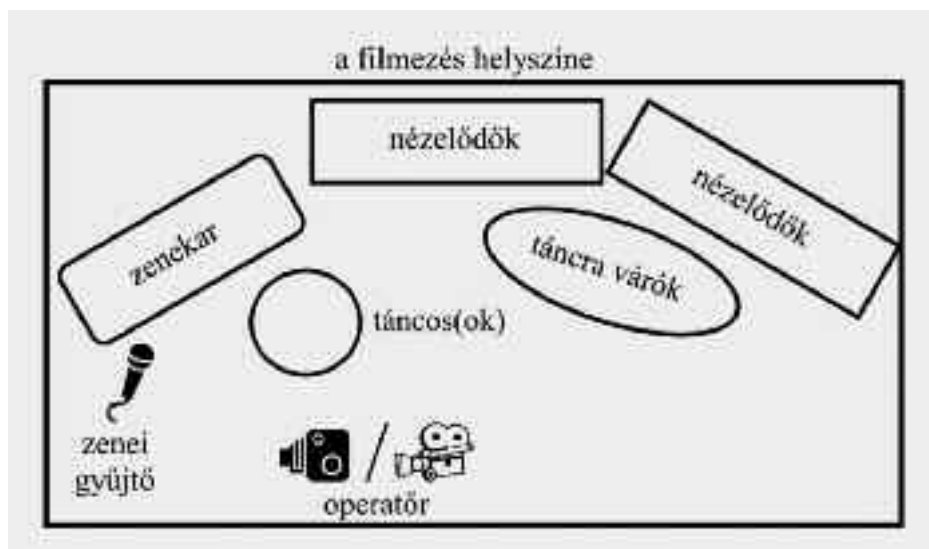
38 | Például: szóló férfitánc esetében a zenekar felé táncolás (Legényes 4, Ft.692.2+).

39 | Lásd például Verbunk, Ft.679.1, 00:02:22–00:02:42.

40 | A zenekar megjelenítése a képsorokon napjainkban kap egyre nagyobb figyelmet, ugyanis a zenekari játék láthatósága jelentősen segíti a némafilmek utóhangosítását. A vonók vagy a zenészek mozgásának megfigyelése megkönnyíti a tánc kíséző zenéről készített hangfelvétel és a táncfilm pontos egymáshoz illesztését (Fügedi és Vavrincez, „Unheard but visible” 171–183; Galát 13).

41 | Hoppál Mihály a következő definíciót adja: „[...] az adott kultúrában valaha is intézményesült ill. működő jelrendszerek vizsgálatával foglalkozó szemiotikai rész tudományt nevezzük etnoszemiotikának” (45). Ezt a meghatározást tanulmányában tovább pontosítja: „[a]z etnoszemiotika a népi

kérdései, a néptáncutatásban az e tárgykörbe tartozó szempontok – például a térhasználat, a gesztuskommunikáció – vizsgálata sokáig nem merült fel. A néptáncutatók elsődleges célja alapvetően a tánc formai-strukturális jegyeinek pontos felvétele volt, a táncmozdulatokon túli jelenségek rögzítésére nem fektettek hangsúlyt, így a kamera elhelyezésekor sem vették ezeket figyelembe. A gyűjtés utólagos értékelésekor azonban már érdemes az archív néptáncfilmeket ilyen szempontból is vizsgálni.



6. ábra | A táncfilmezéseken résztvevők általános térbeli elhelyezkedése a felvételek helyszínén

Amint az ábrán látható, a táncos a zenekar és az operátor között kapott helyet. A táncos számára felmerülhet a probléma: a zenekar vagy a kamera felé táncoljon? Az általam látott táncfilmek alapján a dilemma feloldása egyéni habitustól is függhetett. Sok táncos a kamera felé fordulva táncolt – gyakran akár egyenesen a kamerába nézve (például: Legényes 1, Ft.688.8a–b+) –, a legtöbben azonban köztes megoldással élve sem igazán a kamera felé, sem a zenekar felé fordulva táncoltak, illetve többször láthatók „önkéntes” fordulások is: a táncfolyamat egy részét a kamera, másik részét pedig a zenekar felé adták elő. Fordulás ugyanakkor nemcsak saját döntésből, hanem kutatói kérésre is történhetett. Ilyen, kutatói kérésre

kultúra, magyar néprajzi szóhasználatban a népi hagyomány vizsgálatával foglalkozik, vagyis a hagyományos népi kultúrában található jelrendszereket tanulmányozza” (48). Szintén Hoppál idézi Sebeok Tamás elgondolását az antropológiai rendszerekről, melyek közül az egyik, a „természetes nyelvtől független” szemiotikák rendszere kapcsolódhat szorosabban a táncutatóhoz. E rendszerbe tartoznak ugyanis az „akusztikus, vizuális, kinetikus és proxemikus kódok” (47–48).

végzett frontváltás figyelhető meg például a legényest táncoló Boross Jánosról készült magyarlónai filmrészleten (Legényes 3, Ft.692.2+, 0:51–0:53). A felvételen a rendezői balon látható a zenekar, valamint a mellette álló Kallós Zoltán, aki a magnetofont kezeli, a kamerát kezelő Martin György pedig velük szemben áll. Boross János a kamera felé fordulva kezdi ugyan táncát, ám egy ponton a zenekar felé fordul, így teljesen hátat fordít a kamerának. Ezt a szituációt észlelve Kallós a kezével intve jelez neki, hogy forduljon vissza a kamera felé. Boross érti a jelzést, visszafordul, és a kamerával szemben folytatja a táncot (7. ábra).



7. ábra | Boross János háttal a kamerának táncolja a legényest, mire Kallós Zoltán egy intéssel jelzi, hogy forduljon meg (Legényes 3, Ft.692.2+, 0:51–0:53).

Nemcsak megrendezett táncalkalmak térhasználatába avatkoztak bele a gyűjtők. A marossárpataki lakodalomban készített felvételen is láthatunk olyasfajta beavatkozást, amely azt a célt szolgálta, hogy a felvett táncfolyamat végig látható legyen. A marossárpataki verbunkot a helyi szokás szerint körben állva táncolták a táncosok, azonban a felvételen annak lehetünk tanúi, hogy a gyűjtőcsapat egyik tagja – feltételezhetően a jegyzőkönyvben feltüntetett Lőrincz Lajos (Filmleíró jegyzőkönyv Ft.679) – rendezői balról érkezve félkörre bontja a kört (Verbunk, Ft.679.1, 02:22–02:35). Így egyrészt már senki nem áll háttal a kamerának, másrészt azok a táncosok is láthatóvá válnak, akik addig takarásban álltak. Ezzel azonban egy természetes szituációba avatkozott bele a kutatás: a kutatói szemlélet, mely a strukturális-formai elemzéseknek megfelelő felvételek készítését helyezte előtérbe, felülkerekedett a sárpataki verbunkot táncolók organikus térhasználatán, ahelyett hogy hagyta volna a teljes táncfolyamatot végigkísérő proxemika kibontakozását. A gyűjtők tehát nem feltétlenül törekedtek arra, hogy jelenlétük látthatatlan maradjon, a gyűjtések eseményeit alakító szerepüket kevésbé ismerték fel, ezért sem reflektáltak saját pozíciójukra.

A térformákba való beavatkozásokon kívül is többféle, szavak nélküli interakció figyelhető meg egy-egy filmfelvételen, például a gyűjtők és a zenekar, a zenekar és táncosok között.

A résztvevők közötti kommunikáció éppen azért lehet feltűnőbb a felvételeken, mert különböző helyzetekben, szögekből látható. A zenész és a táncos közötti

(nonverbális) kommunikáció mindig látványosabb, mert a köztük lévő fizikai távolságot és a táncjal járó zajt egyszerre kell áthidalniuk. Ezzel szemben páros tánc esetében problémás és nehéz a külső megfigyelő számára kivenni azokat a jelzéseket, amelyeket a táncos pár tagjai egymásnak küldenek. Ezek ugyanis legtöbbször nagyon finom, valójában épp csak jelzésértékű és erősen fizikai jellegű gesztusok, mint például egy enyhe szorítás a derékon.<sup>42</sup> A gyűjtők egymás közötti interakcióit jellemzően nem rögzítették – sem hangfelvételen, de főleg nem filmfelvételen, és jelen esetben papíron sem.

A néptánc és a népzene szoros összefonódása több megközelítésből is vizsgálható. Martin például a kimagasló táncos egyéniség, Mátyás István „Mundruc” leányeseinek a zenéhez való viszonyát és vonatkozó szóhasználatát elemezte („A táncos” 357–389), Varga Sándor és Colin Quigley koreomuzikológiai szemszögből boncolgatta „a táncosok és zenészek közötti kapcsolatok és interakciók társadalmi kontextusát” („Táncoló parasztok” 495). Martin Kalotaszeg, Varga és Quigley pedig elsősorban a Mezőség vonatkozásában vizsgálta a zenész–táncos reláció kérdését, ugyanakkor más alldialektusok és más etnikumok vonatkozásában is érdemes lenne felmérni a zenész és a táncos közötti viszony megnyilvánulási formáit. Melyek azok a mozdulatok, mozzanatok, amelyek szélesebb nézőpontból nézve is általánosnak, jellemzőnek mondhatók, mik azok a gesztusok, amelyeknek már-már univerzális jelentése is lehet egy régió belül?

„[A] táncos-zenész kapcsolat rengeteg apró, finom mozzanattal áll össze, amelyek pozitív, illetve negatív irányba is terelhetik ezt a viszonyt” (Varga, „Táncosok” 95). Egy ilyen „finom mozzanatra” szeretnék a következőkben példát hozni. Az Ft.690.29b jelzetű filmrészleten (Legényes 2, 00:04–00:10) figyelhető meg egy kalotaszegi, közelebről bogártelki táncos, ifjabb Fekete János „Poncsa” és a táncalkalom zenei igényét kiszolgáló Nónika Miklós bandája közötti kommunikáció. Az ifjabbik Fekete János átengedi a tánchelyet apájának, idősebb Fekete János „Poncsának”. A háttérben látható, ahogy ifj. Fekete János a primás mellé érve egy intéssel jelez a zenészeknek, hogy mérsékeljék a tempót, amíg apja táncol. Egy na-

42 | Valószínűleg Pál-Kovács Dóra vetette fel először annak a kérdésnek a vizsgálatát, filmre is felvett táncfolyamatokat bevonva kutatásába, hogy a jól látható táncfigurákon túl milyen mozdulatok, mozzanatok figyelhetők meg a táncpartnerek között:

A magyar páros táncokban az érintés, a testi kontaktus megléte a táncoló felek, a pár (férfi-nő, nő-nő) között olyan evidencia, amellyel talán, mert magától értetődő, a táncjelíráson kívül nem foglalkozott a magyar tánc kutatás. Általában véve az összefogódzással járt páros táncokban alapvető formai eszközként jelenik [meg] a partner megérintése. Kutatásaim során számos olyan jelenséggel találkoztam, amely alapján felvetődik, hogy a tánc valóban csupán azokat az érintéseket hordozza-e magában, amelyek a tánctechnikának mint mozgásnak a szervezési részei, vagy esetleg olyan többletérintéseket is tartalmaz, amelyek bár a tánc formai-ritmikai alakításához nem feltétlenül szükségesek, mégis gyakran előfordulnak? (360)

Saját táncos tapasztalatomra támaszkodva kijelenthetem, hogy éppen azok az apró gesztusok és jelzések teszik lehetővé a felek harmonikus közös táncolását, a közös tánc örömet, amelyek szinte észrevehetetlenek (legyenek ezek akár érintések, akár más jelek): ezek ugyanis azok a kommunikációs formák, amelyek a kooperációt elősegítik.

gyon egyszerű, nagyon visszafogott, ugyanakkor hatásos és célravezető jelzést láthatunk, mely a résztvevő felek közötti viszonyokba is bepillantást enged: a fiú az apja iránti tiszteletről és odafigyeléséről tesz tanúbizonyságot, illetve a táncos a zenész fölé helyezi magát. A zenész és a táncos „még pillanatokra sem válik egyenrangúvá, ez egyrészt a zenészek szolgáltató szerepe miatt lehet így. Másrészt nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy a falusi zenészek általában cigány származásúak, és mint ilyenek soha nem váltak a falusi társadalom egyenjogú tagjává” (Varga, „Táncosok” 95). Ezt az alá-fölé rendeltségi viszonyt szépen fejezi ki egy egyszerű kézlegyintés is: a „vendég diktál”, a „szolgáltató csinálja”. Az is érdekessége ennek az apró gesztusnak, hogy nem az a táncos lassítja le a zene tempóját, amelyik kimegy táncolni, hanem a fia. Valószínű – bár ez természetesen csak feltételezés –, hogy más, nem családtag vagy nem ennyire közeli rokon nem szólhatott volna bele (még jó szándékkal sem), hogy ki milyen tempójú zenére táncol. Feltételezhetjük tehát, hogy egy kommunikációs célzatú kézmozdulat is elmondhat néhány információt a közegről és a helyi társadalomról.

Az ilyen és ehhez hasonló, a gesztusok szintjén megvalósuló kommunikáció megfigyeléséhez elengedhetetlen a háttérben zajló eseményeket is szemmel tartani, a kutató nem elégedhet meg pusztán az előtérben kínálkozó „látványos” akciók vizsgálatával.

## ÖSSZEFOGLALÁS

Kutatásom egyik hosszú távú célja, hogy rávilágítsak a tudománytörténet, szűkebben a hazai néptánc kutatás- és néptáncgyűjtés-történet feltárásának fontosságára. Az archív néptáncfilmek tudományos és művészeti felhasználáshoz, a megfelelő kritikai attitűd kialakításához elengedhetetlenül fontos azoknak a körülményeknek az ismerete, amelyek egy-egy kutatás történeti összefüggésrendszerét adják. Az elődök által felhalmozott tudást és folklorisztikai adatot tisztelettel kezelve, de kritikai szemlélettel is érdemes forgatni. Az általuk gyűjtött adatok a maguk nemében valóban értékesek, kontextusuk feltárása pedig segíthet őket új megvilágításba helyezni.

Kutatásom fő eredményei közé tartozik Martin György kéziratos hagyatékának alaposabb áttekintése, és a vonatkozó gyűjtéshez kapcsolódó dokumentumok felderítése. A hagyatékban megbúvó iratok rengeteg felmerülő kérdésre választ adtak, és nagyban hozzájárultak a gyűjtés kontextusának megrajzolásához. A néptáncfilmekkel együtt komplex gyűjtési anyagot adnak ki a gyűjtőpontokhoz köthető helyszíni jegyzetek, a film- és hangfelvételekhez tartozó jegyzőkönyvek és a hivatalos iratok, levelezések.

Vizsgálatom során kifejezetten a kutatók jelenlétét és beavatkozásait keresve néztem át alaposabban az 1969-es gyűjtőúton készített összes filmfelvételt, és vettem össze a hangfelvételekkel és a filmleíró jegyzőkönyvekkel. Emellett vizs-

gáltam számtalan, nem szorosan a mozgásanyaghoz, de a népi tánckultúrához tartozó gesztust és interakciót.

Sok olyan kérdés merült fel, és sok olyan felvétel nem került bele a jelen dolgozatba, amelyek tanulmányozása, alaposabb körüljárása szintén megérdemelné a belefektetett munkát. Tanulmányomban nem tudtam bemutatni az 1969-es gyűjtés teljes anyagát, csupán egy kis szeletén keresztül igyekeztem az egészet ismertetni, és felvetni mindazokat a kérdéseket, kutatási ötleteket és lehetőségeket, amelyek az anyag feldolgozása közben megfogalmazódtak bennem.

A gyűjtőút teljes feldolgozásához a későbbiekben szükség lesz az erdélyi, illetve romániai források feltárására, valamint annak vizsgálatára, hogy a gyűjtés anyagai hogyan épültek be elsősorban Martin György tudományos munkásságába. Izgalmas téma lehet az 1969-es filmek és a táncházmozgalom kapcsolatának feltárása is.

## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm a BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztály és Archívumának, a ZTI Kutatószolgálatának, Fügedi Jánosnak, Horváth-May Dánielnek, Tóth-Knapcz Katának, Szabó Bálintnak, Verhóczki Milánnak és Erdélyi-Molnár Klárának, hogy fáradhatatlan munkájukkal lehetővé tették és segítették kutatásomat, valamint Varga Sándornak, aki értékes idejében szövegem átnézésére is gondot fordított, és felbecsülhetetlen értékű tanácsokkal látott el minden konzultáció alkalmával.

## FORRÁSOK

- A zenekar játéka: keserves, lassú, és friss. Türe (Turea). 1969. április 13., gyűjtötte Kallós Zoltán, László János, Martin György és Tötszegi Károly, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.690.28a–b. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/item/dance/4655. Digitalizált filmfelvétel.
- Bonchida (Bonțida). 1969. május 31., gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György, Sztanó Pál, Emil Petruțiu és Adrian Vicol, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.682. Filmfelvétel.
- Bogárteleke (Băgara). 1969. április 10., gyűjtötte Martin György, Borbély Jolán és Kallós Zoltán, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.688. Filmfelvétel.
- „Búcsúzunk – Sztanó Pál”. *Muzsika*, 40. évf., 8. szám, 1997, p. 49.
- Csárdás, porka, hétlépés. Szék (Sic). Előadta Ballók János, Kiss János, Márk József „Kornél”, Nagy Márton, Sallai István, Székely István „Futurás”, Szováti Péter, Tamás Márton „Kántor”, Tasnádi István, Tasnádi Márton, Víg István, 1969. május 28., gyűjtötte Emil Petruțiu, Juhos István, Kallós Zoltán, Martin György, Szászi István, Sztanó Pál és Zólyomi Gyula, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.671.29–31. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/dances?ItemId=%22Ft.671.29-31%22. Digitalizált filmfelvétel.
- Felföldi László. „About Folkdance Research in Hungary.” *Ethnology in Hungary: Institutional Background*, szerkesztette Hoppál Mihály és Csonka-Takács Eszter, European Folklore Institute, 2001, pp. 77–83.



- Filmleíró jegyzőkönyv 671. Szék (Sic). 1969. március–május, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.671. 6 oldal, gépirat és kézirat.
- Filmleíró jegyzőkönyv 672. Feketelak (Lacu); Melegföldvár (Feldioara). 1969. március 16., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.672. 3 oldal, gépirat és kézirat.
- Filmleíró jegyzőkönyv 676. Magyaró (Aluniș). Készítette Martin György, 1969. március 23., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.676. 4 oldal, gépirat és kézirat.
- Filmleíró jegyzőkönyv 679. Marossárpatak (Glodeni). Készítette Martin György, 1969. május, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.679. 4 oldal, gépirat és kézirat.
- Filmleíró jegyzőkönyv 680. Pacalka (Peșelca). 1969. május 25., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.680. 4 oldal, gépirat és kézirat.
- Filmleíró jegyzőkönyv 681. Magyarlapád (Lopadea Nouă). Készítette Martin György, 1969. május 26–27., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.681. 4 oldal, gépirat és kézirat.
- Filmleíró jegyzőkönyv 690. Türe (Turea) és Bogártelke (Băgara). 1969. április 13. és 1969. június 1., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Fjk.690. 8 oldal, gépirat és kézirat.
- Földes György. *Magyarország, Románia és a nemzeti kérdés: 1956–1989*. Napvilág Kiadó, 2007.
- Fügedi, János, Colin Quigley, Vivien Szőnyi és Sándor Varga, szerkesztők. *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*. Research Centre for the Humanities Institute for Musicology / Hungarian Heritage House, 2020.
- Fügedi János és Vavrincez András, szerkesztők. *Régi magyar táncstílus: Az ugrós: Antológia / Old Hungarian Dance Style: The Ugrós: Anthology*. L'Harmattan Kiadó / MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013.
- . „Unheard but Visible – Defining Dance and Music Synchrony in Silent Films”. *Acta Ethnographica Hungarica*, 60. évf., 1. szám, 2015, pp. 171–183.
- Galát Péter. „Némafilmek utóhangosítása: a BTK Zenetudományi Intézet 8 és 16 mm-es filmjeinek hangosítási lehetőségei.” *folkMAGazin*, 28. évf., 5. szám, 2021, pp. 12–13.
- Giurchescu, Anca és Lisbet Torp. „Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance.” *Yearbook for Traditional Music*, 23. évf., 1991, pp. 1–10.
- Háromlépés, sűrű csárdás. Ördöngösfüzes (Fizeșul Gherlii). 1969. március 16., gyűjtötte Kallós Zoltán és Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.673.16a–e. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastarabtk.hu/hu/item/dance/4491. Digitalizált filmfelvétel.
- Hofer Tamás. „A magyar népi kultúra történeti rétegei és európai helyzete Martin György tánc kutatásainak fényében.” *Martin György emlékezete: Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*, szerkesztette Felföldi László, MTA Zenetudományi Intézet / Magyar Művelődési Intézet, 1993, pp. 11–22.
- Hunya Gábor, Réti Tamás, Tóth László és Süle Andrea, szerkesztők. *Románia 1944–1990: Gazdaság- és politikatörténet*. Atlantisz Kiadó, 1990. East-European-Non-Fiction.
- Karácsony Zoltán. „Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig.” *Művelődés*, 62. évf., 11. szám, 2009, pp. 22–30.
- Kavcsánszki Máté. „A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában.” *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében*, szerkesztette Karlovitz János Tibor, International Research Institute s.r.o., 2013, pp. 89–97.
- Könczei Csilla. „A '60-as – '80-as évek magyar néptánc kutatásának képe a cigány kultúráról: Beszédmodok és osztályozási rendszerek.” *Aranykapu: Tanulmányok Pozsony Ferenc tiszteletére*, szerkesztette Jakab T. Zsolt és Kinda István, Kriza János Néprajzi Társaság / Szabadtéri Néprajzi Múzeum – Székely Nemzeti Múzeum, 2015, pp. 829–839.
- . „Létezett-e valaha strukturalizmus a tánc kutatásban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György tánc elemzésében.” *Ethnographia*, 131. évf., 2. szám, 2020, pp. 254–269.
- Könczei Csongor. *A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatáról*. BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék / Kriza János Néprajzi Társaság, 2011.

- Kürti László. „A Kiskunság táncai: Antropológiai reflexiók egy régió tánc kultúrájáról.” *Cumania: A Kecskeméti Katona József Múzeum Évkönyve XXVII.*, szerkesztette Wicker Erika, Kecskeméti Katona József Múzeum, 2016, pp. 177–218.
- Lassú csárdás. Türe (Turea). 1969. június 1., gyűjtötte Emil Petruțiu, Kallós Zoltán, Adrian Nicol, Sztanó Pál, Martin György és Patócs Mihály, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Ft.690.II. Színes fordítás tekercs I. Filmfelvétel.
- Lassú, csárdás, magyar, polka, hétlépés. Szék (Sic). 1969. május 28., gyűjtötte Emil Petruțiu, Juhos István, Kallós Zoltán, Martin György, Szászi István, Sztanó Pál és Zólyomi Gyula, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Ft.671.33–37. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastarabtk.hu/hu/item/dance/4469. Digitalizált filmfelvétel.
- Legényes 1. Bogártelke (Băgara). Előadta Gyurka Berci, 1969. április 10., gyűjtötte Borbély Jolán, Kallós Zoltán és Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Ft.688.8a–b+. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/item/dance/5679. Digitalizált filmfelvétel.
- Legényes 2. Bogártelke (Băgara). Előadta id. Fekete János „Poncsa”, 1969. április 13., gyűjtötte Kallós Zoltán, László János, Martin György és Tötszegi Károly, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Ft.690.29b. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/item/dance/4657. Digitalizált filmfelvétel.
- Legényes 3. Magyarlóna (Luna de Sus). Előadta Boross János, 1969. április 19., gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György és Ricci József, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Ft.692.2+. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/item/dance/56792. Digitalizált filmfelvétel.
- Magnószalag jegyzőkönyv 168. A felvétel készítésének helye Feketelak (Lacu), a gyűjtött dalok használati helye Szépkenyerűszentmárton (Sânmartin). 1969. március 15., készítette Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Archivum, Mg. Jk.168.
- Magyaró (Aluniș), Fickó[pataka] (Fițcău). 1969. március 28., gyűjtötte Emil Petruțiu és Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Ft.684. Filmfelvétel.
- Martin György. „Beszámoló a Népművészeti - és Népművelési Intézetben végzett táncutató munka eredményeiről.” *Ethnographia*, 76. évf., 2. szám, 1965, pp. 251–259.
- . „Az erdélyi férfitáncok kutatása.” *Zenetudományi Dolgozatok 1981*, szerkesztette Berlász Melinda és Domokos Mária, MTA Zenetudományi Intézet, 1981, pp. 173–190.
- . „Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai.” *Ethnographia*, 77. évf., 3. szám, 1966, pp. 423–450.
- [———.] „Javaslat a román-magyar táncfolklorisztikai együttműködésre.” 1969, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Martin György kéziratosa, 014./2.1.7. 1 oldal, gépirat.
- . „Jelentés – Románia 1969/I.” 1969, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Martin György kéziratosa, 045. 4 oldal, gépirat.
- . „A magyar néptánc kutatása.” *Népzene, néptánc, népi játék*, szerkesztette Hoppál Mihály, pp. 187–189. *Magyar Néprajz*, főszerkesztő Dömötör Tekla, 6. kötet, Akadémiai Kiadó, 1990.
- . „A magyar néptánc kutatás egy évtizede.” *Ethnographia*, 88. évf., 1. szám, 1977, pp. 165–183.
- . *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Második, átdolgozott kiadás, Planétás Kiadó, 1996.
- . „A néptánc kutatás helyzete Romániában.” *Táncművészeti Értesítő*, 1. szám, 1964, pp. 93–97.
- . „Romániai tanulmányút jelentés 1963.” 1963, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Martin György kéziratosa, 045. 5 oldal, gépirat.
- . „A táncos és a zene: Tánczenei terminológia Kalotaszegen.” *Népi Kultúra – Népi társadalom IX*, szerkesztette Ortutay Gyula, Akadémiai Kiadó, 1997, pp. 357–389.
- . „Vázlatos terv Sztanó Pál részére.” 1969, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archivum, Martin György kéziratosa, 014./2.1.7. 1 oldal, kézirat.

- Martin György és Pesovár Ernő. „A magyar néptánc szerkezeti elemzése (módszertani vázlat).” *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerkesztette Dienes Gedeon és Morvay Péter, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Bizottsága, 1960, pp. 211–248.
- . „A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus táncutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai.” *Ethnographia*, 69. évf., 3. szám, 1958, pp. 424–436.
- . „Tánc.” *A magyar folklór*, szerkesztette Voigt Vilmos, Osiris Kiadó, 1998, pp. 540–602.
- Mészáros Csaba és Vargyas Gábor. „Gyűjtés és terepmunka a néprajztudományban.” *Ethno-Lore XXXIII*, szerkesztette Ispán Ágota Lídia és Magyar Zoltán, MTA BTK Néprajztudományi Intézet, 2016, pp. 9–17.
- Mikos Éva. „Paradigmaváltások a folklorzisztikai terepmunka történetében a 19-20. század fordulóján és a 20. század első felében.” *Ethno-Lore XXXIII*, szerkesztette Ispán Ágota Lídia és Magyar Zoltán, MTA BTK Néprajztudományi Intézet, 2016, pp. 259–280.
- Novák Csaba Zoltán. „A Ceaușescu-korszak magyarságpolitikája 1965–1989.” *Pro Minoritate*, Tavasz, 2016, pp. 39–60.
- Ortutay Gyula. „A magyar néprajztudomány elvi kérdései.” *Ethnographia*, 60. évf., 1–4. szám, 1949, pp. 1–24.
- Ördögösfűzes (Fizeșul Gherlii). 1969. március 16–17., gyűjtötte Kallós Zoltán és Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.673. Filmfelvétel.
- Pálffy Gyula. „Martin György kéziratok hagyatékáról.” *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*, szerkesztette Felföldi László, MTA Zenetudományi Intézet / Magyar Művelődési Intézet, 1993, pp. 133–135.
- . „Az MTA Zenetudományi Intézet filmtárának rövid története és a hosszútávú megőrzés problémái.” *Néprajzi Értesítő*, 79. évf., 1997, pp. 207–221.
- . „Útmutató néptáncok gyűjtéséhez.” *Honismeret – mellékletek*, 2–3. szám, 1990. 6 oldalas melléklet.
- Pál-Kovács Dóra. „A magyarozdi csárdás (többször)érintései”. *Ethnographia*, 131. évf., 2. szám, 2020, pp. 360–369.
- Párváltós baraboi. Magyaró (Aluniș). 1969. március 23., gyűjtötte Petru Buta, Emil Petruțiu és Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.676.7a–c. Filmfelvétel.
- Pesovár Ferenc. „Táncutató és néptánc.” *Magyar táncművészet*, szerkesztette Kaposi Edit és Pesovár Ernő, Budapest, Corvina, 1983, pp. 27–52.
- Pontozó. Magyarlapád (Lopadea Nouă). Előadta Turzai István, 1969. május 26., gyűjtötte |Giurchescu, Anca, Petruțiu, Emil, Martin György, Don, Radu, és Sztanó Pál, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.681.24a. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/item/dance/4577. Digitalizált filmfelvétel.
- Pozsony Ferenc. *Erdély népei: Szászok, örmények, székely szombatosok, cigányok*. Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2009.
- Quigley, Colin és Varga Sándor. „Táncoló parasztok, muzsikós cigányok.” *Amerre én járok: Tanulmányok a 70 éves Pávai István tiszteletére*, szerkesztette Lipták Dániel, Richter Pál és Salamon Soma, BTK Zenetudományi Intézet, 2021, pp. 493–526.
- Szász Zoltán. *A románok története*. Bereményi Könyvkiadó, 1993.
- Román párostáncok: țiganeasca, învârțita, țiganește iute. Bonchida (Bonțida). 1969. május 31., gyűjtötte Adrian Vicol, Emil Petruțiu, Kallós Zoltán, Martin György és Sztanó Pál, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.682.9a–c. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastar.abtk.hu/hu/item/dance/4595. Digitalizált filmfelvétel.
- Székely Anna. „A visszacsatoló interjú módszere a táncutatóban.” *Ethnographia*, 130. évf., 3. szám, 2019, pp. 486–497.
- Szőnyi Vivien. „A funkcionalista szemléletű táncutató elméleti és módszertani alapjai.” *Táncstudományi Közlemények*, 11. évf., 1. szám, 2019, pp. 38–47.
- Sztanó Pál. Levél Martin Györgynek. 1969. január 26., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Martin György kéziratok hagyatéka, 014./2.1.7. 2 oldal, kézirat.

- . Levél Martin Györgynek. 1969. március, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Martin György kéziratos hagyatéka, 014./2.1.7. 4 oldal, kézirat.
- Varga Sándor. Interjú J.I.M.-mel. 2008. március 24., a készítő tulajdonában. Hangfelvétel.
- . „Néptáncgyűjtések adatolása és értelmezése: Visai (mezőségi) példák alapján.” 2013. *Folkrádió: Folkszemle*, folkradio.hu/folkszemle/cikk/41/neptancgyujtesek-adatolasa-es-ertelmezese.
- . „Reassessing Conclusions in György Martin’s Case Studies.” *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*, szerkesztette Fügedi János et al., ECH Institute for Musicology / Hungarian Heritage House, 2020, pp. 587–597.
- . „Review: János Fügedi, András Vavrincez (eds.): Régi magyar táncstílus, az ugrós: antológia [Old Hungarian Dance Style The ugrós: Anthology]. Budapest, L’Harmattan Kiadó MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013.]” *Acta Ethnographica Hungarica*, 59. évf., 2. szám, 2014, pp. 489–491.
- . „The Scientific Legacy of György Martin.” *Foundations of Hungarian Ethnochoreology: Selected Papers of György Martin*, szerkesztette Fügedi János et al., RCH Institute for Musicology / Hungarian Heritage House, 2020, pp. 86–97.
- . „Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen.” *Tánchagyomány: Átadás és átvétel / Dance: Tradition and Transmission: Tanulmányok Felföldi László tiszteletére*, szerkesztette Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter és Varga Sándor, Szegedi Tudományegyetem Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2007, pp. 83–99.
- . „Térhasználat a mezőségi táncos házban.” *Ház és ember: A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Évkönyve XXVII*, szerkesztette Bereczki Ibolya, Cseri Miklós és Sári Zsolt, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, 2015, pp. 87–100.
- Verbunk. Marossárpatak (Glodeni). Előadta Bocok Sándor, Csoma Endre, Fekete Gyula, Köblös Mihály, Kozma János id., Kristóf János, Székely János, Vecserdi András, Vecserdi Sándor, 1969. május, gyűjtötte Lőrincz Lajos és Martin György, BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Ft.679.1. *Néptánc Tudástár – Táncok*, neptanctudastarabtk.hu/hu/item/dance/4521. Digitalizált filmfelvétel.
- Vincze Gábor. „Nemzeti kisebbségtől a »magyar nyelvű románok«-ig: Negyvenöt év romániai magyarságpolitikájának vázlata.” *Limes*, 1. évf., 4. szám, 1998, pp. 43–81.
- Voigt Vilmos, Ortutay Gyula és Katona Imre. „A folklorisztika és a folklorisztikai kutatás története.” *A magyar folklór*, szerkesztette Voigt Vilmos, Osiris Kiadó, 1998, pp. 38–67.
- Zalai Györgyné. Válaszlevél Martin Györgynek. 1969. február 14., BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum, Martin György kéziratos hagyatéka, 014./2.1.7. 1 oldal, gépirat.

## RÉSUMÉ OF PAPERS

COLIN QUIGLEY

### Anthropology in the Study of Dance Its History and Contributions

Anthropology has contributed centrally to dance studies today, within which it remains an essential thread. This overview of the topic, aimed at a Hungarian language audience, emphasizes the history of the North American and British anthropological perspective in the study of dance. Dance folkloristic and ethnological perspectives, with a long history in Europe, will be noted as relevant, especially as exchanges across these different intellectual histories were cemented during the twenty-first century, but they will not be reviewed in any detail.

Perhaps the central anthropological insight is that *dance* as a concept and as practice is not universal. The semantic domain of the term *dance* is culturally specific to certain segments of the globally hegemonic Euro-American cultural formation. It either leaves out much of the diversity of human movement practice or distorts it by inappropriate and miss-matched applications. Anthropology's quintessential methodology of ethnography, understood as methods of participation, observation, documentation, analysis, and representation (albeit with its own complex and contested history), as applied to dance is a second contribution essential to the study of dance today that is consequent on the process of engagement and exchange between these two fields.

As the foundational anthropological concept of culture changed over time, so did the ways in which the cultural dimensions of dance practice have been theorized and consequently investigated. Throughout this essay, dance is understood as embodied cultural knowledge employed in a culturally constructed mode of human action. Tracing the arguments that have led to this widely shared perspective leads from consideration of early twentieth century anthropologists' occasional attention to dance, through an assessment of the anachronistic mid-century influence of their ideas, and the establishment of dance ethnology and the anthropology of dance in North America during the decades of the 1960s and 1970s. During the twentieth century, significant shifts in theoretical perspective took place. Late nineteenth-century theories of cultural evolution and the so-called armchair methodology of the time, dependent upon scattered, unreliable, and unsystematic observations and reports of dancing in colonized parts of the world, was replaced by a focus on the functions of dance in society based on ethnographic fieldwork. The functionalist perspective that was critiqued and abandoned by mid-century in anthropology, however, continued to have a significant influence in the establishment of dance ethnology and the anthropology of dance as a distinct sub-discipline undertaken by a small but dedicated cohort over the 1960s and into the 1970s. By 1980, the field followed mainstream North American anthropology in a shift of perspective which understood culture, and dance, as constituting a complex web of meanings subject to interpretation. Linguistic and semiotic theory was applied in movement analysis to this end while dance specific ethnographic methods were developed. A significant growth in academic literature took place elaborating this perspective and applying it across a wide variety of movement practices thereby cementing its dominance. Nevertheless, post-structural and post-modern turns in cultural theory began to have an impact on dance studies by the turn of the twenty-first century. It became necessary to examine knowledge as power and the study of dance culture and cultures proved inadequate to the complexities of cultural life in the globalized world of fragmented group interaction and fluid identities. This rather radical change might be summarized as a shift of atten-

tion away from what dance might mean to what dancing does in society to establish, sustain, challenge, and even transgress the *status quo* among various groups and emergent collectivities. These research questions and their many variations and intersections have dominated research in what has come to be called dance studies since that time. The establishment of programs in university dance departments offering doctoral degrees in dance studies brought dance history and theory as well as studio dance practice with an emphasis on choreography into a new exchange with cultural studies, anthropology, ethnomusicology, and related fields. The place of movement knowledge, the means of accessing it, ways of analysing it as cultural knowledge, and how to represent such knowledge, especially in writing, are questions central in dance studies today. How academic dance study can incorporate a wider variety of movement practice than has been the case in the ethno-specific, if not ethnocentric, hegemony of Euro-American art-making practice in dance is another contested area in the field today owing much of its importance to contributions of the anthropological perspective. A final theme in dance study today is its response to the widely felt need for theory to find application in social action. The anthropology of dance continues to provide important perspectives on these issues going forward; its presence in the multidisciplinary weave of contemporary dance studies is the subject matter of this essay.

### JOANN KEALIINOHOMOKU

#### An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dances

The author of the paper aims to point out why the dance anthropological studies of the second half of the twentieth century cannot employ such terms anymore as those that the earlier (European or North-American) literature used to describe and analyse non-western dance practices. The essay consists of three chapters. The first one (“Paradigms”) delineates the definitions of dance found in the most influential and widely accepted writings on dance history – including works by such prestigious scholars as Agnes de Mille, Arnold Haskell, Claire Holt, Lincoln Kirstein, John Martin, Curt Sachs, Walter Sorrell, and Walter Terry –, and reveals their unfoundedness and inconsistencies. Based on his own fieldwork conducted among the Hopis, the author proves that the “ethnic” dance events and dance practices of non-western (“primitive”) societies and communities are in fact indescribable and incomprehensible in the framework of these previously used stereotypes. To resolve this obsolete and therefore untenable scholarly approach, in the second chapter (“Definitions”) he proposes his own definition of dance, which can be utilized in examining the most diverse cultures on the one hand, and on the other, he clarifies the concepts of folk dance and ethnic dance. In the third chapter (“The ethnicity of ballet”), the author uses this latter definition to argue that ballet, this typically European and theatrical form of dance – and ultimately every kind of dance – can be regarded as ethnic dance.

### VIVIEN BONDEA

#### An Anthropological Interpretation of a Local Dance Culture

Folk dance studies in Hungary in general distinguish three methods of examination: the analysis of the content and functionality, the musical, or the formal aspects of dance. The previous generations of dance scholars focused primarily on the latter, i.e., the formal analysis of dances within the boundaries of comparison, classification, and typology. The study of the function and content-related aspects of dance culture was secondary, so the social functions, traditions contexts, aims, meaning of dance, and the interpre-

tation of the related folk consciousness could never complement the structural analyses in a complex manner. The aim of my paper is to delineate a general, functionalistic theoretical approach that might serve as the basis of further monographic base studies in dance anthropology. To achieve this, I used the empirical data from my own dance anthropological studies conducted in Magyarfalu (Arini in Moldavia, Romania), which I started in 2015.

The main thesis of my study is the claim that dance has a function, a certain kind of role in the life of the individual and the social structure of the community. We can assume that local cultures include specific institutional systems created by the community to satisfy people's universal, basic needs. Dance cultures need to have a separate role in this functional, complex system, adding their „part” to the „whole,” satisfying further—secondary—economical, social, or cultural needs. This paper seeks to find out what needs dance culture can satisfy in a community; what institutions it can create to satisfy the collective needs of a community; as well as how a local dance culture can contribute to the continuity of a social structure. On the basis of the above it was the social aspects of dance culture that my functionalist research primarily focused on.

The interpretative framework of the research was determined by three conceptual systems. Based on the assumptions of British functionalism I regarded dance culture as an adaptive system; according to the interpretative traditions of dance anthropology I examined dance as a sociocultural practice; and based on the theory of capital in economic anthropology I considered dance as a resource. Bearing in mind the artificial separation of the conceptual levels of dance–dancing–dance culture, I took *dance* as an absolute social fact that, by its holistic operation, connects organically to the different parts of culture.

According to the results of the research on which my paper was based, dance skills as a cultural resource and their objectified manifestations as dance play a part in the representation of the individual and the community, as well as in the transformation of capital and its further utilization. Dancing as a sociocultural practice is aimed at stimulating, coordinating, and organizing the group of dancers, and also provides an opportunity to obtain social capital. Dance culture as an adaptive system is a reflection on the constantly changing economic and sociocultural systems of a community, enforces its current state, and stabilizes the new order, while contributes to the transformation of previously gained relational capital into (mostly symbolic) economic assets. Dance culture as a whole is able to respond to sociocultural imperatives, a.k.a. derivative needs, however, it can indirectly play a part in satisfying people's basic biopsychological needs as well. Among the most important effects of its functional operation we can mention the continuous transformation of capital, the promotion of social solidarity, related to this, the enhancement of the adaptive skills of the individual and the community, which ultimately contribute to maintaining the continuity of the social structure.

## VERONIKA DARIDA

### The Gesture of Dance

#### Philosophical Experiments to Approach Dance

The paper examines the essential connections between dance and gesture through the theoretical approaches of Paul Valéry, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, and Giorgio Agamben on the one hand, and the presentations of Mathilde Monnier and Claudia Castellucci on the other.

It starts with the analysis of one of Giorgio Agamben's best known essays (*Notes on Gesture*), which takes walking, the simplest of gestures, as its basis, to clearly demonstrate how unobvious it is what we consider a gesture. According to Agamben, a gesture

is not an expression of something and it is not directed toward anything at all. In this approach, a gesture does not transcend itself but it is in itself pure expression, the demonstration of the process of expression, the intermediacy mediating itself. Dance features prominently in Agamben's other writings as well, as the most perfect form of expressing the pure potentiality of the human body. Dance liberates the body from conventional movements and presents us with the possibility of using the body in novel ways, so it becomes not only art but a paradigm of the idle body and life. This way, the gesture of dance belongs to the realm of ethics, not that of aesthetics.

This philosophical theory of dance is complemented by Valéry's, Merleau-Ponty's, and Nancy's thoughts concerning dance and gesture. The author collates Paul Valéry's dialogue titled *Dance and the Soul* with his essays on dance (*Philosophie de la danse, Réflexions simples sur le corps*), and in the case of Maurice Merleau-Ponty examines the issue of expressive gesture as described in *Phenomenology of Perception*, while in the writings of Jean-Luc Nancy (*Alliterations, Dehors de la danse*) tackles the question of the origins of dance. Finally, she examines how these thought movements are transformed in the practice of dance (in Mathilde Monnier's performances inspired by Nancy's texts or in Claudia Castellucci's rhythmic step exercises, which reinterpret Agamben's thoughts on walking) into pure movements, dance gestures.

## JANKA KORMOS

### The kinetic project within the modernity in humanities

The meeting of the history of dance and of science in movement behavior research

The paper explores the kinetic project of modernity through the historical study of the "movement movement." A special reciprocity between scientific and artistic fields, scholarly and aesthetic interests engendered the interdisciplinary field of movement behavior research within the humanities in the twentieth century in the United States.

Movement behavior research is an interdisciplinary field of study that focuses on movement behavior, movement expression, and non-verbal communication. Some researchers have examined gesture and nonverbal communication from the perspective of structural linguistics (Birdwhistell, *Background to Kinesics*, 10–18; Kendon 1–56), while social scientists (cultural and visual anthropologists, ethnologists) have looked at the sociocultural processes and structures that influence movement expression and cultural meaning associated with particular forms of movement (Kendon 1–56). In the field of psy-sciences, the interaction between movement and mental states, cognitive and mental processes had been investigated. Psychiatrists worked on diagnostic methods to observe idiosyncratic movement behaviors in certain altered states of consciousness and in correlation with particular mental health disorders. Psychotherapists have explored the concepts of therapeutic alliance, psychic containment and therapeutic change through the phenomena of synchronicity, mirroring, and echoing in the movements of client and therapist (Scheflen 457–472; Davis *Film Projectors as Microscopes*, 8; Kestenberg 157–170). The main sources for this paper are early published works by the most prominent movement behavior researchers, conference proceedings on the development of the discipline, historical studies, publications of the *Institute for Nonverbal Communication Research*, and personal conversations between the author and Martha Davis. The research is based on materials from the collections of the University of Maryland–Clarice Smith Library of Performing Arts, Marta Davis, and Irmgard Bartenieff, where the author had the opportunity to spend two months in 2022 with support from the Hungarian Fulbright Foundation.



ESZTER GÁL

## Contact Improvisation as movement and dance methodology

Contact Improvisation is an evolving dance form. Its vocabulary and areas of application are constantly expanding. The methodological issues of its teaching have been present since the inception of the dance form to the present day. In this essay, I examine its characteristics, analyze the learning and teaching processes, and briefly discuss the roles the dancers take or create while dancing. Finalizing my research I present an analysis of a short movement sequence, which highlights some of the mechanisms of performing the Contact Improvisation moves and can reveal ways of teaching it.

There are four basic characteristics that distinguish Contact Improvisation from modern and contemporary dance techniques and styles. These are: it is a duet, it is improvisation, it uses touch, and the primary focus is on the law of physics as it acts upon the body. These characteristics are interwoven and simultaneously guide (or shape) the process of the unfolding dance. In Contact Improvisation the bodies are in constant dialogue, and through shared attention, the experience of a true self can be revealed. One's dance is constantly unfolding as a response to the partner's actions, where the partner can be defined as part of the changing environment. Tactility creates reception and transmission simultaneously as both dancers follow the changes perceived through the touching surfaces. It is therefore relevant to call Contact Improvisation as a dance of touch.

Within the genre of improvisation and its teaching method, Contact Improvisation offers a particular direction. The feeling of unexpectedness, of "not knowing what will happen," is expressed through shared weight. The forces and laws of physics direct the dancers and at times even dictate where and how they should move, meaning that often the dancers can do no more than what the circumstances allow. However, the dancer has a choice. When the dancer's experienced bodily knowledge is combined with awareness, it is possible to recognize that he or she is not only the subject to the play of the forces but can move in multiple directions at any given moment. In improvisation, responding to the unknown and to unexpected situations requires a high degree of kinesthetic and cognitive knowledge, which are present as situational memory and implicit relational knowledge.

In Contact Improvisation, there are very subtle, almost invisible micro-movements inside the body that gives the dancers the essence of what they perceive while they perform fast, dynamic, spectacular, risky, or at times soft, slow, and more flowingly movements. The presence of this invisible, but perceptible quality is one of the main characteristics of the dance form. The observation of the physical laws acting on the body, and the perception of gravity as the main source of movement initiation brings a new perspective to the dancer's understanding of movements and offers a radical change of perspective in dance education. Namely, the essence of learning Contact Improvisation is the exploration and experience of the body in the relative stillness of standing.

The teaching and learning process of CI evolves through discovery and cognition. Knowledge is a kind of elaboration of itself, and it is created by experience. If we look at the learning process in this way, the teacher does not transmit knowledge but creates the environment in which the learner acquires or draws knowledge from the dancing. One of the characteristics of teaching Contact Improvisation is that the teacher becomes a dance partner and teaches directly through bodily communication. This way the learning happens through the teacher's embodied dance experience.

In discussing the roles performed or created while dancing, it can be stated that although Contact Improvisation has an egalitarian character, constructed social roles inevitably appear in the way dancers participate in the dance. As a dance technique, it can lead to embodying the qualities and skills associated with a wide spectrum of gender.

The analysis of a short movement sequence chosen from a four-minute dance illustrates the uniqueness and specificity of the dance form and shows its kinetic and coordination characteristics, thus articulating the necessary body connections. These clearly outline the movement material necessary for teaching and learning Contact Improvisation.

## JÚLIA LENKEI

### Additional facts concerning the relationship between Antal Németh and the art of movement (modern dance)

Antal Németh (1903–1968) was one of the most modern and influential Hungarian theatre directors. He began his career—like so many others—as a journalist alongside his humanities studies. For many years he followed the theatrical scene in Hungary and Europe, while at the same time he immersed himself in the theoretical aspects of theatre history and theatre aesthetics. In his research into theatre history and while laying down the foundations of his theatre aesthetics, in his study of the origins of the play and in his description and realisation of modern complex theatre, he was necessarily confronted with the importance of the overall theatrical effect, more specifically movement on the stage. The paper highlights the moments in this process when Antal Németh’s considerations of movement came to the fore in his career as a scholar and later as a theatre-maker.

In addition to his journalistic work, he studied aesthetics, literary history, and psychology, and trained as one of the most erudite theatre theorists of his time. He wrote his doctoral thesis on “The Aesthetics of Drama” (1929), and expressed his views on the directions, methods, and possibilities of modern theatre in reviews, and later in studies and lectures. He lectured, published, and taught at the Stage Arts Studio, founded in 1928, at the drama school of the National Actors’ Association and at the workshop school of Álmos Jaschik.

At the end of the twenties, he is at the head of a huge undertaking: with a numerous international team of authors, sometimes in Budapest, sometimes in Szeged, sometimes in Germany, where he studies the theatrical scene there, and edits a theatre encyclopaedia that covers all *theatre-like* manifestations of human history (published in 1930). Everything that may be considered as movement has an important place in it. These glossaries were written by the artists and scholars he met in the course of his journalistic career. The essay gives an overview of these. It was through these same acquaintances that Németh actively joined the ranks of those who supported the practice and teaching of modern dance (the art of movement) in Hungary, when obstacles to its practice and teaching were being encountered. This hitherto unknown relationship is illustrated by archival and press documents.

It was also during these years that Antal Németh’s active theatrical career began. He made his debut as a director with a travelling company, then, from 1929, he was director of the Szeged Municipal Theatre, and from 1930 he became its principal director. Here he began to experiment considerably with the introduction of modern theatrical devices. Of his more than fifty productions here, this essay focuses on a production of “Dance Macabre,” which anticipates his later works of this kind. In Szeged, Németh was able to develop a creative working relationship with Álmos Jaschik, a major stage designer of the time, with whom he had already collaborated as a teacher. In addition to working together on the stage, the two of them organised the first exhibition of theatre art outside Budapest in 1929, which was of theatre historical significance.

In 1935, Antal Németh was appointed director of the National Theatre in Budapest, a position he held until 1944. His debut performance was a premiere of Beethoven’s

Missa Solemnis, which was built on his understanding of the theatre as such, and in which he used all the elements of total theatre. The movement forms for this production were designed by Németh himself, as the director's copy of the score shows.

This paper examines the documents of a performance – the mystery play *Godiva* by Miklós Kállay – that has so far escaped the attention of scholars of his work. In this performance, Aurél Milloss was already the choreographer, whom he later called on as a collaborator, and whose “dance macabre” here, as in Németh's production of *The Tragedy of Man* (and in other Milloss productions), created a significant response.

Finally, on the basis of letters and annotated playbooks, the essay describes the participation of another of Németh's favourite choreographers, Olga Szentpál, well known to him from the days of modern dance debates, in the performance of Vörösmarty's folk tale verse play, *Csongor and Tünde* (1937).

## CSENGE KERESZTÉNY

### The Sources of a Twentieth Century Folkdance Collection Tour

The aim of the essay is to place a twentieth century folkdance collection tour into scholarly context, so that the body of knowledge concerning the history of folkdance studies could be widened. The study purports to explore the field work conducted by György Martin and his Hungarian and Romanian associates in 1969 in Transylvania. In addition to the relevant ethnographic, folkloristic, and historical literature, the author has drawn on film and audio recordings made during the collection tour, as well as various documents related to them—field notes, film and tape transcripts. Another important source was the manuscript legacy of the lead researcher, György Martin, whose private and official correspondence provided important data for the exploration of the circumstances of the collection tour.

In 1969, Martin spent six months collecting folk dance and folk music in the mixed population areas of Transylvania: Moldavia, Kalotaszeg, Szilágyság, Mezőség, Maros–Küküllő and Marosközék. In the course of his work, he has collected film and sound recordings, as well as textual data on local dance and music life in some 58 settlements.

In the essay, the author discusses in more detail the importance of researching the history of folk dance and presents several manuscript documents related to the fieldwork. In addition to the letters in Martin's manuscript legacy, the study includes the minutes that were written alongside the collected dance and music material.

The second half of the paper presents some specific film examples from the results of the fieldwork. The film footage taken during the fieldwork can be divided into two groups according to their basic characteristics: 1) “representational” and 2) “structural-formal analysis” footage. The “representational” films are black-and-white or colour sound films, usually shot in beautiful surroundings and with dancers dressed in local costumes. The camera often pans the scene and the dancers' faces, but does not consistently try to capture the dancers' full figure. The “structural-formal analysis” footage is usually black-and-white silent film, with accompanying music recorded on a tape recorder simultaneously with the film recording. The fully portrayed dancers are shown facing the camera.

The essay pays particular attention to looking for interventions by researchers. The dances were mostly recorded in the context of occasions organised by the researchers, not in the context of some natural dance event. The researchers not only intervened in the organisation of the dances, but often instructed the dancers themselves. The use of space in solo and group male dances was influenced on several occasions by the dancers performing the movements facing the camera. In addition to the researchers' interventions, other interactions can be observed in the film footage, particularly between

dancers and musicians, such as a male dancer using hand gestures to control the tempo of the music accompanying the dance.

Besides describing the circumstances of the collection tour, the essay also draws attention to the fact that archival folk dance footage collected in the twentieth century should be used not only for the analysis of dance movements, but also for other aspects of dance and the music accompanying dance.

## A KÖTET SZERZŐI

**Bondea Vivien** néprajzkutató és táncantropológus, fő kutatási területe a moldvai magyarok tánc kultúrája. Egyetemi diplomáját (MA) a Szegedi Tudományegyetem (SZTE) Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén szerezte meg 2014-ben Bálint Sándor-érem kitüntetéssel. Doktori disszertációját (*Falusi táncok – Egy moldvai magyar közösség tánc kultúrájának antropológiai vizsgálata*) 2021-ben védte meg az SZTE Történelemtudományi Doktori Iskolájában. Számos terepkutatást végzett már Magyarország, Románia, Moldova és Ukrajna területein. Tagja a Magyar Etnokoreológiai Társaságnak, a Magyar Kulturális Antropológiai Társaságnak, a Magyar Néprajzi Társaságnak, valamint az International Council for Traditional Musicnak. Jelenleg a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa és a Moldvai Csángómagyarok Szövetségének projectkoordinátora.

**Darida Veronika** filozófus, esztéta, számtalan színháztudományi könyv szerzője, szerkesztője és fordítója. Egyetemi tanulmányait párhuzamosan végezte az Eötvös Lóránd Tudományegyetem (ELTE) Bölcsészettudományi Karának (BTK) filozófia és összehasonlító irodalomtudomány, valamint a Színház és Filmművészeti Egyetem színháztudományi szakán. Doktori fokozatait az ELTE és Université Paris kettős doktori képzésében szerezte meg 2007-ben (filozófiatudomány) és 2008-ban (irodalom- és színháztudomány). 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Esztétika tanszék oktatója, 2020 óta tanszékvezetője. Főbb kutatási területe a reprezentációelméletek, a fenomenológia, az esztétika forrásvidékei, a hiányzó színháztörténetek, a tértapasztalat esztétikai és társadalmi koncepciói. Legjelentősebb önálló kötetei: *Színház-utópiák* (Kijárat, 2010), *Jeles András és a katasztrófa színháza* (Kijárat, 2014), *Eltérő színterek – Nagy József színháza* (Kijárat, 2017), *Filozófusok bábszínháza* (Kijárat, 2020), *A talány filozófiája: Giorgio Agamben esztétikája* (L'Harmattan, 2021). Tagja a Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai Tudományos Bizottságának, valamint a Magyar Filozófiai és a Magyar Fenomenológiai Társaságnak, valamint a Francia Filozófusok Társaságának (ASPLF) és a Francia Esztétikai Társaságnak (SFE) is.

**Gál Eszter** táncművész, koreográfus, táncpedagógus, regisztrált szomatikus szakember (RSME), a berlini székhelyű Cranky Bodies a/company tagja és a Somatic Dialogues Academy (SODA) szomatikus mozgásoktató képzés szakmai vezetője. Ellazulás és test-tudati technikákat, tapasztalati anatómiát, improvizációt, kontaktimprovizációt és kompozíciót több mint 25 éve tanít. 1993-tól készíti saját koreográfiáit, rendszeresen fellép csoportos és szóló improvizációval itthon és külföldön. 1998 óta külföldi mester kurzusok, intézmények és Nemzetközi Fesztiválok rendszeres meghívott tanára. Az ArtMan Mozgásterápiás Művészeti Közhasznú Egyesület alapító tagja, a Tánceánia Együttes társvezetője. Az IDOCDE (International Documentation of Contemporary Dance Education) egyik alapítója, kutatója és 2013–2018 között projektkoordinátora. Doktori tanulmányait 2019-ben kezdte a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában, kutatási témája a kontaktimprovizáció magyarországi kultúrtörténete és oktatásmódszertana.

**Kealiinohomoku, Joann** (szül. Marie Joann Wheeler, 1935–2015) amerikai antropológus, tánc-történész. 1976-ban szerzett doktori fokozatot az Indiana Universityn a *Theory and Methods for an anthropological study of dance* című értekezésével, amely könyv formában 2008-ban jelent meg. A tánc és a tánc kutatás témakörében számtalan cikket, tanulmányt, lexikon szócikket és könyvet írt és szerkesztett, valamint folyamatosan szerepet vállalt a legkülönbözőbb tudományos testületek munkájában és vezetésében. 1977 és 1982 között a Native Americans for Community Action igazgatótanácsának tagja volt, és egyik alapítója az Etnomuzikológiai Társaságnak. 1974 és 1977 között részt vett az amerikai tánc-

kutatókat tömörítő Congress on Research in Dance igazgatótanácsának munkájában, és társalapítója volt a Cross-Cultural Resource kutatási szervezetnek. 1992-ben szakmai tanácsadóként vett részt a *Dancing* című nyolcrészes közszolgálati televíziós sorozat elkészítésében. Akadémiai pályafutása az arizonai Northern Arizona Universityhez kötődik, amelynek docense, majd 1987-től professor emeritája volt, így oktatói és kutatói munkássága évtizedeken át nagy hatást gyakorolt a leendő antropológusok több nemzedékére. Széleskörű gyűjtői és kutatói munkásságát számos díjjal ismerték el, többek között 1997-ben elsőként ő kapta meg a Congress on Research in Dance kiemelkedő tánckutatók elismerésére alapított díját. Legismertebb írása, amely évtizedek óta szinte minden antropológiai és tánc történeti válogatásban helyet kapott és kap, a kötetünkben olvasható 1969-ben írt tanulmánya, az *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*.

**Keresztény Csenge** néprajzkutató, tánckutató. 2021-ben szerzett BA végzettséget az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának néprajz szakán. Szakdolgozatát *A magyar néptáncfilmzés és néptánc kutatás a 20. században* címmel készítette el. Mesterképzését a Szegei Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának néprajz szakján folytatja. A 35. Országos Tudományos Diákköri Konferencián (OTDK) második, a 36. OTDK-n pedig első helyezést ért el a Néprajz I. Folklor tagozatban. Eddigi kutatásai elsősorban a magyarországi néptánc kutatás történetére irányultak. Tagja a Magyar Etnokoreológiai Társaságnak és alapító tagja a Kultúrakutatók Egyetemi Társaságának. Jelenleg a *Choreomundus – International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage* program hallgatói asszisztenseként dolgozik.

**Kormos Janka** tánc-, mozgás- és pszichoterapeuta, szociális munkás és okleveles mozgáselemző és -képző (Kestenberg Movement Profile, Neuropsychological Gesture System). Középiszkolai tanulmányait a Budapest Táncművészeti Szakközépiskolában végezte el, majd pedagógia alapképzésen vett részt a Wesley János Lelkészépző Főiskolán. Mesterképzését az Eötvös Lóránd Tudományegyetem szociális munka szakán végezte. Több évig dolgozott a Kék Pont Alapítványnál a drogprevenció területén és szenvedélybetegségekkel küzdőkkel. 2015-ben Skóciában, a Glasgow Drug Crisis Centerben kezdett el dolgozni, és önismereti mozgásfoglalkozásokat tartott szenvedélybeteg rehabilitációban résztvevőknek. A Derby Egyetem Tánc- és Mozgásterápia mesterképzésén 2018-ban szerzett diplomát. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Pszichológia Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Doktori Programjának doktorandusza. Tánc- és mozgásterapeutaként dolgozott az Egyesült Királyságban és Hollandiában, jelenleg Németországban él és dolgozik. Klinikai munkájának fókusza a szociális kirekesztés és diszkrimináció áldozatainak célcsoportjai, valamint a szexuális abúzus, a családon belüli erőszak áldozatainak és a szenvedélybetegeknek a kezelése. Kutatási területei a pszichoanalízis és a pszichoterápiák története, a mozgásviselkedés-kutatás története, a kritikai társadalomelmélet, a fenomenológia és az *embodiment* megközelítések.

**Lenkei Júlia** szerkesztő, kutató. 1975-ben végzett az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar magyar–francia szakán. Doktori dolgozata Balázs Béla színházesztétikájával, filozófiai (esztétikai) kandidátusi értekezése (1995) pedig Balázs Béla táncjátéklibrettóinak és filmelméletének összefüggéseivel foglalkozott. Sajtó alá rendezte Balázs Béla Lukács Györgyhez írt leveleit, Bauer Hilda naplóját, Balázs Béla korai novelláit és táncjátéklibrettóit. Attekintő és üttörő válogatást jelentetett meg a magyarországi mozdulatművészet dokumentumaiból (*Mozdulatművészet*, 1993) és e témában végzett kutatásait monográfiában foglalta össze (*A mozdulatművészet Magyarországon*, 2004). Folyóiratokban publikált tanulmányaiban a 20. század első felének irodalom-, színház- és tánc történeti eseményeivel foglalkozik. Könyvkiadói szerkesztőként főleg társadalomtudományi munkákat szerkesztett.

**Quigley, Colin** néprajzkutató, antropológus. 2022-es nyugdíjba vonulásáig a Limerick-i Egyetem Irish World Academy of Music and Dance részlegének oktatója volt, valamint ugyanitt az Etnokoreológiai és Etnomuzikológiai MA program vezetője. Korábban a UCLA (University of California Los Angeles) egyetemi docenseként tanított, és vezette az egyetem Táncszakának Táncetnológia (MA) képzését. Kutatásai felölelték Kanada és az USA hagyományos tánc- és zenekultúráját, s minderről olyan publikációkban számolt be, mint a *Close to the Floor: Folk Dance in Newfoundland* (1982) és a *Music from the Heart: Compositions of a Folk Fiddler* (1997). A Közép-Európában bekövetkező politikai változások nyomán Magyarországon és Romániában is tevékenykedett: 1988-ban senior kutatói Fulbright Ösztöndíjjal Romániában végzett kutatásokat, 1999-ben kurátora volt a Smithsonian Folklife Festival romániai programjának, és két éven át vezette Budapesten a UCLA külföldi tanulmányi programját. 2020-ban társszerkesztője lett a *Selected Papers of György Martin* című kötetnek. Oktatói és kutatói tevékenysége és monográfiái mellett számtalan rövidebb publikációja jelent meg a legjelentősebb etnokoreológiai, etnomuzikológiai és néprajzi folyóiratokban.

