Művészet és elmélet 1

Néptáncszínház – és ami mögötte van

Tanulmányok a népzene, a néptánc és a színpadi tánc világából

SZERKESZTETTE: **BÓLYA ANNA MÁRIA**

L'Harmattan

Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Néptáncszínház – és ami mögötte van. Tanulmányok a népzene, a néptánc és a színpadi tánc világából

Folk Dance Theatre – and What Lies Behind It. Studies from the world of folk music, folk dance, and stage dance

Szerkesztette Bólya Anna Mária

https://orcid.org/0000-0003-4155-5582

Művészetek (művészetek, művészettörténet, előadóművészetek, zene) / Arts (arts, history of arts, performing arts, music) (13039), Népművészeti tanulmányok / Folklore studies (13053)

művészetelmélet, népművészet, zeneművészet, színházművészet, előadóművészet

art theory, folk art, music, theatre arts, performing arts

ISBN 978-963-646-473-8 (pdf)

DOI: https://doi.org/10.56235/art_theory.2025_1

https://openaccess.hu/

Néptáncszínház – és ami mögötte van

Tanulmányok a népzene, a néptánc és a színpadi tánc világából

Művészet és elmélet

1.

Szerkesztőbizottság:
Marianna Deganutti (Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences)
Johanna Domokos (Bielefeld University; Research Institute of Art Theory and Methodology, Hungarian Academy of Arts; University of Theatre and Film Arts, Budapest)
Doris Domoszlai-Landtner (Massachusetts College of Art and Design, Boston, USA)
Dorijan Hajdu (University of Belgrade)
László Koppány Csáji (Research Institute of Art Theory and Methodology, Hungarian Academy of Arts)

Néptáncszínház – és ami mögötte van

Tanulmányok a népzene, a néptánc és a színpadi tánc világából

Szerkesztő: Bólya Anna Mária

Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet

L'Harmattan

MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet – L'Harmattan Kiadó

Budapest, 2025

Szerkesztő: Bólya Anna Mária

Lektorok: Bartha Elek, Győrffy István

Olvasószerkesztő: Buzás Boglárka, Soltész-Kákay Viola

Kontrollszerkesztő: Bognár Antal

ISSN 3094-3973
ISBN 978-963-646-472-1
ISBN 978-963-646-473-8 (pdf)
DOI: https://doi.org/10.56235/art_theory.2025_1

© Bólya Anna Mária, 2025
© Dani Erzsébet, 2025
© Fehér Anikó, 2025
© Györffy Ágnes, 2025
© Kavecsánszki Máté, 2025
© Kovács Örs, 2025
© Kovács Péter, 2025
© Kővágó Zsuzsa, 2025
© L'Harmattan Kiadó, 2025
© Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2025

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet és a L'Harmattan Kiadó.

Felelős kiadó: dr. Csáji László Koppány, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet igazgatója és Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója.

MMA MMKI
1121 Budapest, Budakeszi út 38.

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: (36) 70 554 3177
harmattan.hu

L'Harmattan France
5–7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: (33) 1 40 46 79 20
E.mail: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
T.: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
E-mail: harmattan.italia@agora.it

Borítóterv: Sejben Richárd
Nyomdai előkészítés: Csernák Krisztina
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter

Tartalomjegyzék

Előszó 7

Bólya Anna Mária
Tradíció újraszerkesztve – Etnikai művészet és/vagy globális művészet
Györgyfalvay Katalin montázstechnikája nyomán 9

Kovács Örs
Magyar Elektra – néptánc a színpadon 29

Györffy Ágnes
Elektra drámája pszichoanalitikus szemszögből 39

Fehér Anikó
„Széles a Duna…" – A magyar népzene rendszerének strukturális kérdései. Járdányi Pál népzenei rendszere a *Magyar Népzene Tára IV. (Párosítók)* kötetében 51

Kavecsánszki Máté
Táncnyelvi reprezentációk a színpadi táncművészetben
– a *Magyar Csupajáték*, Novák Ferenc *Magyar Elektrá*ja és
Györgyfalvay Katalin művei nyomán 87

Kovács Péter
Táncnyelvi interakciók humán és nem humán kapcsolatára épülő táncművekben 127

Kővágó Zsuzsa
Milloss Mandarinja 141

Bólya Anna Mária – Dani Erzsébet – Györffy Ágnes
Tudáskapszula 5.0 153

Abstract 189

Előszó

Jelen kiadvány a 2020-as *Magyar Csupajáték NEK 1938* projekt történeti jellegű kutatása nyomán, a magyar színpadi néptánc történetében továbbhaladva a színpadi kontextusokra kíván fókuszálni. Fő célja a tradicionális táncanyag színpadi kontextusainak interdiszciplináris vizsgálata Milloss Aurél és a magyar koreográfusi iskola alkotóinak művein keresztül.

A néptánc művészi feldolgozásának művészetelméleti vizsgálata a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet támogatásával valósult meg. E helyen mond köszönetet a kötet szerkesztője rendkívüli szakmai támogatásáért az intézmény fiatalon elhunyt igazgatójának, Kocsis Miklósnak, az intézmény jelenlegi igazgatójának, Csáji László Koppánynak, Sándor Emese projektmenedzsernek és Buzás Boglárka olvasószerkesztőnek.

Az úgynevezett „néptáncszínházi" produkciók alapvetően kétféle vizsgálatra adnak lehetőséget. Az egyik a gyűjtött népi táncanyaghoz való hűséget veszi górcső alá: erre számos példát találunk a táncfolklorisztikában már a *Gyöngyösbokréta*-előadások kérdésköre óta. A másik lehetséges megközelítés elsősorban művészeti produktumként figyeli e színházi műveket, ily módon indokolt a művészetelméleti és esztétikai értelmező vizsgálat. Erre csak elvétve találunk példákat a magyar nyelvű szakirodalomban.

A tanulmánykötet alapkérdése a tradicionális kultúra mára már sokféle értelmezésben létező fogalmának több szempontú megközelítése, illetve a néprajzi autentikusság táncfolklorisztikából induló jelenségének más tudományágak szerinti – kulturális antropológiai, de különösen művészetelméleti – vizsgálata. A kutatások fő csapásiránya foglalkozik a néprajzi hitelességgel, és körüljárja az autentikus folklór és az autentikus művészi feldolgozás kérdéseit. A fentebb említettekhez kapcsolódva a tanulmánykötet talán legösszetettebb célja a különféle táncnyelvezetek egymásra hatásának vizsgálata, illetve a különféle táncszótárak és koreográfusi eszköztárak formálható művészi anyagként, illetve jelentéstani struktúrákként való megközelítése.

Az eddigiekben részletezett vizsgálat fő célja annak feltárása, hogy az évezredeken át öröklődött és az agrártársadalmakban fennmaradt tradicionális

gondolkodásmódok, mozgásmódok, formák és szuperstruktúrák hogyan inspirálták a XX. és XXI. század előadóművészi törekvéseit, valamint hogy maradt-e az élő formáknak valódi hatása.

A kötet tematikájának egyik fontos vezérfonalát az Elektra-téma vizsgálata adja, ezzel párhuzamosan pedig a tanulmányok a ma már akár hungarikumként értékelhető néptáncszínházat létrehozó alkotók életművét is feldolgozzák. A művészetelméleti, kulturális antropológiai, etnomuzikológiai és etnokoreológiai megközelítések az etnikai és a globális kötődés (Bólya Anna Mária), a performativitás (Kovács Örs), a drámai konfliktus pszichológiai megközelítése (Györffy Ágnes), a tradicionális zenei anyag rendszertanának strukturális kérdései (Fehér Anikó), Milloss Aurél művészete (Kővágó Zsuzsa) valamint a táncnyelvi reprezentációk és interakciók (Kavecsánszki Máté, Kovács Péter) témakörein keresztül bontakoznak ki.

Az *Auróra 1–2.*, *Auróra 3–4.* és a *Magyar Csupajáték* projektekhez hasonlóan egy, a jelenlegi középiskolai és egyetemi hallgatói generációk számára kialakított hatékony oktatási metódust, a HY-DE modellt alkalmazó tananyagot, multimédiás anyagot és oktatói segédanyagot (Dani Erzsébet, Bólya Anna Maria, Györffy Ágnes) csatolunk a kutatáshoz. Mindez egyben, egy *Tudáskapszula 5.0* nevű anyagban kap helyet. Az anyag kész matériát, multimédiaanyagot és didaktikai ajánlásokat kínál a felhasználáshoz.

Bólya Anna Mária

Tradíció újraszerkesztve – Etnikai művészet és/vagy globális művészet Györgyfalvay Katalin montázstechnikája nyomán

Nyitó tanulmányunkban olyan, a kötet alapkérdéséhez kapcsolódó és a köteten végigvonuló kérdések kerülnek középpontba, mint a tradíció és a művészet viszonya, az etnicitás és a globalizmus szempontjai vagy az etnikus karakter művészetben való megnyilvánulása.

Két kevéssé vizsgált művészt mutatunk be, akik mind művészetükben, mind pedig földrajzi-kulturális környezetükben különböznek. A már sajnálatosan elhunyt Györgyfalvay Katalin koreográfus és Steve Reich zeneszerző közös jellemzője, hogy a minimalista és a repetitív struktúrákat egyedi módon építették be művészetükbe.

Jelen kiadvány a népművészet, tradíció művészeti feldolgozását, annak tradícióhoz való viszonyát tárgyalja. Az e témában felmerülő számtalan kérdés középpontjában a néprajzi hitelesség, autenticitás, a művészi színvonal és az egyedi művészi értelmezések állnak. Hazánk tekintetében Milloss Aurél, Györgyfalvay Katalin vagy Novák Ferenc színpadi művei – hungarikumként kezelhető – példát adhatnak a magas színvonalú és egyedi feldolgozásra. A kulturális antropológia és a néprajztudomány szemszögéből vizsgálva az etnikai művészethez való kötődés, míg művészetelméleti szempontból a művészi hitelesség kérdése áll az előtérben. Írásunkban ezeknek a kérdéseknek a tárgyalásához egy olyan alkotó műveit választottuk, aki a minimalista törekvések jegyében alkotta újjá a néptánc mozdulatvilágát. Ennek ürügyén tekintünk be a magyar zenekutatásban kevéssé feltérképezett, ám annál érdekesebb eddigi életművel rendelkező szerző, Steve Reich munkásságába, annak tradicionális művészethez való viszonyába.

Reich nagyszülei réven magyar származású, és régebben a 180-as Csoporttal, ma pedig az Amadinda Ütőegyüttessel áll kapcsolatban (Nyman, 2005, Dalos, 2013). Philip Glass-szal együtt a zenei minimalizmus törekvéseit építik be munkásságukba. Elsősorban Reich repetitív zenéjét vizsgáljuk, azon belül is az afrikai ütőszenéhez való viszonyt, amely nem csupán jelen van zenéjében, hanem stílusának kifejlesztéséhez nagyban hozzájárult. Az afrikai ütőszene több területről (többek között az anlo ewe törzstől) vett példái

alapján betekintünk Reich zenéjének és a fekete-afrikai tradicionális zenének a viszonyába. Ezen vonatkoztatási pontokon keresztül vizsgáljuk meg Reichnek és a repetitív zeneszerzők kortársának, Györgyfalvay Katalinnak sajátos, egyedi életművét.

A tradíció teátrumi kontextusban

A tradicionálisnak nevezett kultúra különböző művészeti ágakban való feldolgozása általános jelenség. A „magas művészet" mindig is táplálkozott a „tradicionális" formákból és tartalmakból, az egymásra hatás állandó az európai kultúrtörténet folyamán (Bartha, 1984; Stone, 2015; Kavecsánszki, 2015; Paládi-Kovács, 2015; Paládi-Kovács, 2005).

Kifejezetten jellemző volt ez a XX. század első felének művészi útkereséseire. A falusi kultúrában megőrződött archaikus és az indusztrializáció által érintetlenebbnek tekintett elemek zenébe való integrációját a folklorizmus gyűjtőszó köré elrendezett zeneszerzői stílusok jelentik. Ugyanakkor a XX. század folklorizmusa nem a tradicionális művészet tartalmainak valamiféle magas művészeti keretbe foglalására törekedett, hanem a megújulás, a felfrissülés, az új inspirációk forrását ismerte föl e tradicionális tartalmakban, ezekből merítve alkotta újra művészi eszköztárát. A „csak tiszta forrásból" bartóki, és a „zenei anyanyelv" kodályi gondolata arra utal, hogy van valamilyen kulturális kohéziós ereje a falusi kultúrának, amely a négy ipari forradalmat és a globalizáció általános hatásait megelőző, életközeli formulákat tud közvetíteni a művészi és köznapi gondolkodás számára. Ezek a gondolatok a teljes néprajzi szakirodalomban és a köznapi diskurzusokban is fellelhetőek.

Ez a kérdéskör a magyarországi néptáncszínpadi életben elsősorban a „magyar iskola" és a Timár-módszer révén jelent meg. Az Egyesült Államok művészete – hagyományaiból adódóan – a kezdetektől fogva máshogyan értelmezte a *népi kultúra* és a *néprajztudomány* jelentését. Valójában elsősorban a *tradicionális kultúra* és a *kulturális antropológia* azok a fogalmak, amelyek az Európában használt két fent említett fogalomkört helyettesítik. Maga a vizsgálat tárgya is eltérő. Hiszen az európai értelemben vett néprajz elsősorban az egyes népek (jellemzően a kutatók saját népe) hagyományait állítja előtérbe. A kulturális antropológia pedig a világ legkülönfélébb népi, törzsi hagyományaira terjeszti ki figyelmét, azokból igyekszik antropológiai távlatú – vagyis az emberre vonatkozó – általános következtetéseket levonni.

Ezenkívül van még egy rendkívül fontos és alapvető eltérés Európa és az Egyesült Államok zenekultúrája között, amire Philip Glass és Steve Reich is felhívja a figyelmet interjúiban: az ún. populáris zene vagy könnyűzene és

komolyzene közötti, Európára jellemző rendkívül éles a választóvonal, amely nincs jelen az Egyesült Államok XX. századi zenekultúrájában a műfajok fejlődéstörténetében.

A tradíció színházi kontextusa kapcsán fontos megemlítenünk azt a közismert tényt, hogy a színház maga igen archaikus, rituális gyökerekkel rendelkezik: termékenységi rítusok, Erósz és Thanatosz együttes jelenlétének nyomait hordozza. Ehhez kapcsolódóan a népi színjátékok az európai történet során érdekes pontokra világíthatnak rá a színház funkcióival kapcsolatos kérdésekben (Bólya, 2017a; Szemes, 2002; Ujváry, 1981). Témánk szempontjából fontos még, hogy ezeknek az ősi gyökereknek köszönhetően a tánc az európai kultúrtörténet folyamán a teátrumi környezet egyik legfontosabb elemét adta, nem csupán „adalékként" került bele a zenés-táncos színpadi művek közegébe (Bólya, 2017b, Bólya, 2016).

Györgyfalvay Katalinról

A magyar iskola jellegzetes alkotója, Györgyfalvay Katalin (1937–2012) sajátos művészi utat járt be. Már az 1960-as években repetitív jellegű modellekkel élt a koreográfiaalkotás során, ami zenei képzettségből adódik. A minimalizmus alkotóihoz hasonlóan összművészetként értelmezte alkotásait, és a koreográfia zenei struktúrákból indul ki. Ugyanez jellemző Anne Teresa De Keersmaeker és Lucinda Childs műveire is, amelyek szintén a minimalizmus összművészeti jegyében születtek, születnek.

Györgyfalvay dolgozott a Honvéd Művészegyüttesnél, volt a Novák Ferenc vezette Bihari Együttes társvezetője, majd férjével, Szigeti Károllyal együtt 1962-ben átvették a Vasas Együttes irányítását. Koreografálás mellett szakmódszertani tanulmányokat is végzett a gyermekek iskolai táncos oktatásának megalapozásához. Hitvallása szerint a koreográfusnak „a folklór szavaival" (Jakabné Zórándi, 2009) kell kifejeznie kortárs önmagát. Művészetének legfontosabb jegye a néptáncfeldolgozásokban gyakorta jelen lévő dekoratív funkció teljes mellőzése. A tradíció feldolgozásának bartóki modelljét sokan sokféle művészeti ágban vélték felfedezni (Jánosi, 2013; Jakabné Zórándi, 2009). Valódi modellről azonban csak akkor lehet beszélni, ha konkrét leírásokkal ragadható meg a tradíció nyomán létrejött új struktúrák, alkotói módszerek modellje, ahogy például Lendvai Ernő kimutatta: miként kapcsolódik össze a népi gyökerű pentatónia egy tőle eredetileg merőben idegen, a kései romantika harmóniavilágában fogant rendszerrel (az alfa-nyolcas és annak k3-N2-k3 „szigete") (Lendvai, 1975; Győrffy é. n.; Bólya 2020).

Györgyfalvay a zeneművészet formális feldolgozási útját választotta. A zeneművészetben kibontakozó repetitív iskola módszereihez hasonló az, ahogyan a magyar táncfolklórt „újratördeli". Az összművészeti jelleg folytán stílusának vizsgálatát az amerikai repetitív zene tradíció-integrálás modelljeivel összehasonlításban fogjuk elvégezni.

Először a minimalizmus és a repetitív zene sajátosságait tekintjük át az irányzat legjelentősebb, máig is dolgozó zeneszerzőjének, Steve Reichnek a művészete, formaalkotó eszközei kapcsán. Ennek fényében közelítjük meg Györgyfalvay minimalizmusának a tradícióhoz való viszonyát. Alapvetően két folyamat sajátosságait kívánja összevetni a kutatás: Reich *fázistechnikája* és az afrikai törzsi ütőszenei inspiráció; Györgyfalvay *montázstechnikája* és a magyar folklórinspiráció közötti viszonylatok.

Minimalizmus

A minimalizmus legszűkebb definícióban egy olyan stílus, amelyet az eszközök kimértsége, a forma tisztasága, valamint a szerkezet és a textúra egyszerűsége jellemez. A minimalizmus bizonyos értelemben transzhistorikus, ugyanakkor szükségünk van valamilyen kronologikus keretre a minimalizmusnak mint művészeti mozgalomnak a tárgyalásához (Strickland, 2000).[1] A minimalizmusként megnevezett reduktivista irányzatok az Egyesült Államok vizuális és előadó-művészetében a XX. század utolsó harmadában nyernek teret. A stílus a század utolsó negyedében a populáris kultúrára is átterjed. Strickland a zenei minimalizmust La Monte Young 1964-es *The Well-Tuned Piano* című művétől eredezteti, miközben úgy véli, sokan tévesen Philip Glass (és Bob Wilson) *Einstein on the Beach* című operáját tartják annak. Valóban a két dátum közötti időintervallumban születtek az első, zenei minimalizmust létrehozó művek. A *Well-Tuned Piano* még egyáltalán nem tűnik annak, inkább Cage kísérleti zenéjével rokonítható (Strickland, 2000).

Strickland a tánc esetében Anna Halprint említi a minimalizmus gyökereinél (Strickland, 2000). Azonban a kifejlett minimalizmusban a tánc a zene egyértelmű társművészeteként, összművészeti produkció részeként van jelen. Jó példa erre a Lucinda Childs által Glass *Einstein*jére alkotott tánc- és mozgásvilág.

A zenében a minimalizmus tulajdonképpen a repetíció révén van jelen. Az ismétlés a zene egyik fontos komponense a teljes európai zenetörténetben:

[1] Mindenképpen megemlítendő az európai zenetörténetben a mozaikosságnak mint a minimalizmus korai előzményének megjelenése Erik Satie zenéjében. Az ismétlésekre a legszélsőségesebb példa a Vexations című műve.

egy periódus hangról hangra való megismétlése, a *da capo* forma, a kánon, a szonátaforma visszatérése, variációs formája vagy a fúga témájának változtatott megjelenései mind az ismétlés valamely szerkezeti jellegzetességét használják ki. Azonban a zenei minimalizmus az egyetlen olyan irányzat vagy stílus, amelyben egy egyszerűsített vagy igen egyszerű formula *ismétlése* a domináns szerkezeti princípium (Strickland, 2000). Ami ezeket az ismétlődéslláncolatokat valójában zenévé teszi, az a fokozatos, apró változások sora, akár magukon a formulákon belül, akár az ezeket változatlanul hangoztató rétegek közti eltolódásokból adódóan.

A repetitív és minimalista zene egyébként szellemi és esztétikai gyökerüket tekintve rokon – sőt, egymást bizonyos részben átfedő –, ám nem azonos fogalmak. A minimalizmusba beletartozik az a zenei eszközöket végletesen lecsupaszító, a hagyományos idő- és folyamatfogalmakkal teljes mértékben szakító, ugyanakkor nem repetitív irányzat is, amely például a budapesti Új Zenei Stúdió produkcióinak egy részében öltött testet. A szóban forgó irányzatok termésének leginkább még az érzékelési ingerküszöb leszállítása, a figyelemnek az apró változások észrevételére való „trenírozása" terén van pozitív hozadéka.

A hangok vertikális elrendezése, vagyis a harmóniába való rendeződés a minimalizmus esetében egy hangköz, illetve akkord többféle ütemben való feltűnése vagy egy akkord akár az egész darabban való hangoztatása által jelenik meg. A horizontális elrendezés, vagyis a dallam egy kisebb fázis variált ismétlődéseinek sorozatából jön létre (Strickland, 2000).

Steve Reich

Steve Reich és Philip Glass zenéjére szándékosan nem használjuk a minimalista jelzőt, hiszen épp a következőkből fog kiderülni, hogy stílusuk elsősorban tradicionális eredetű repetíción alapul, és csak kevésbé a minimalista művészet hagyományain. Ráadásul Philip Glass nem is repetitív zeneszerzőnek, hanem színházi zeneszerzőnek tekinti magát.

Steve Reichot (New York, 1936–) az amerikai zenei minimalizmus egyik vezető alkotójának tekintik. Az amerikai minimalizmusból és más zenei hatásokból táplálkozó repetitív zeneszerzők, Philip Glass, John Adams és Terry Riley Reichhoz hasonlóan elutasították a XX. század közepén a klasszikus harmónia és a tonalitás jellegzetes összetettségét annak érdekében, hogy minimális anyagokból – egyetlen akkordból, rövid zenei motívumból, beszédrészletből – nagyszabású alkotásokat készítsenek. Ezekben azonos elemek hosszan ismétlődnek, minimális, nagyon lassan haladó variálásokkal. Jelentősek Reich korai loopkísérletei, mint az *It's Gonna Rain* (1965) és a *Come Out*

(1966). Műveinek struktúrájában bizonyos máshol megfigyelt, leszűrt ritmikus mintázatokat alkalmaz, vagyis reprodukál saját anyagon, ami gyakorlatilag bármi lehet a beszédhangtól az ütőhangszerig. Reich annak az amerikai generációnak a tagja, amely az „antigermán" zenetörténeti diskurzus jegyében első céljának az európai zenetörténetről és recepciótörténetről való leválást tűzte ki célul. A következő cél, vagyis a „mit nem" után a „mit igen" kérdésében a generáció tagjai különféle utakat jártak. Reich a Cage-féle experimentális zenétől elhatárolja magát: „Amikor tanították nekem Boulez-t, Stockhausent és John Cage-et, ahol nincs harmónia, nincs dallam, és nincs ütem, csodáltam azt a mesterségbeli tudást, amelyekkel ezek a művek készültek, de a zene csúnya volt, és nem akartam hallani. Amikor elmentem egy hangversenyre, szintén azt láttam, hogy senki sem kíváncsi erre, kivéve magukat a komponistákat, barátaikat és más zeneszerzőket. Olyan volt elmenni egy kortárszenei koncertre, mint a fogorvoshoz. Tudtuk, hogy fájni fog, de muszáj." (Karap, 2016; Karap, 2012).

A köznapi diskurzus általánosan Steve Reichot és Philip Glasst tekinti a repetitív zene két fő alakjának. Zeneszerzői stílusuknak, szakmai életútjuknak alakulása valóban sok közös pontot mutat, sőt közös munkákban is (egymás műveinek elemzése és egymás együtteseiben való játék) összeér. Glass azonban sokkal inkább filmzeneszerzőnek és színházi zeneszerzőnek tekinti magát, semmint repetitív stílusú zeneszerzőnek.

A közös tanulmányok mellett jelentős közös pont, hogy mindkettőjük esetében fontos a tradíció – ezen belül is az afrikai zene – inspirációs ereje. Reich ezenkívül ismerkedett a balinéz (gamelán), a héber (kantilláció) és a japán zenei hagyománnyal is. Philip Glassre az észak-afrikai mellett az indiai zene hagyományaival való közelebbi kapcsolat jellemző (Potter, 2002; Veres, 2006).

Steve Reich viszonya az afrikai tradícióhoz

Tulajdonképpen természetes, hogy Reichet pályája kezdetén a jazz oldaláról érték hatások az Egyesült Államokban. A jazzben és közvetve minden populáris műfajban jelen van az afroamerikai hatás. Elmondható, hogy az évszázadok alatt behurcolt feketék művészete az amerikai kontinenst „hódolva hódította meg". Így közvetve ma a teljes globalizált kultúrában is ott van ez a hatás, különösen a populáris zenében. Ennek nyomán az „eredeti" afrikai zene kutatása nem csupán a zenészeket, hanem a koreográfusokat is érdekelte (Primus, 1996), Reichnél azonban jóval többről van szó puszta érdeklődésnél. Már a jazz művelői közül is az a John Coltrane érintette meg, akinél az afrikai szellem talán a legtisztább, legkevésbé „hódoló" módon érvényesült.

Majd amikor tudatosan fordult az afrikai zene felé, ebben nem csupán saját zenei ötleteinek megerősítését vagy az új inspirációkat kereste. Kompozíciós törekvése sokkal inkább az afrikai zenei gondolkodás iránti kulturális adósság törlesztésére irányult (Scherzinger, 2019).

Reich maga így vall: „Afrika befolyása a kompozícióimra több, mint felbátorodás és irányváltás. Már megkomponáltam formatív műveimet saját stílusomban (*It's Gonna Rain*, *Come Out*, *Piano Phase*, *Violin Phase* stb.) az 1960-as években, mielőtt Ghánába mentem. 1970-ben, a kinti élményeim *igazolták* azt az utat, amin már haladtam." (Scherzinger, 2019, 259–302.). Vagyis az inspirációk egyben intuitívak és tapasztalaton alapulóak is voltak.

Scherzinger írása az *Electric Counterpoint* című művet központi referenciaként felhasználva vázolja a „nem nyugati" kultúra konstitutív szerepét Steve Reich zenéjének jellegzetes hangzásának kialakításában. Reich afrikai zenével való kapcsolata túlmutat a valamilyen irányú „befolyás" közös történelmi narratíváján. Az *Electric Counterpoint* számos afrikai zenei rétegre támaszkodik – az idézetektől és parafrázisoktól kezdve a különféle technikák és alapelvek alkalmazásáig, amelyek rituális hagyományokból származnak Ghánából, Nigériából, a Közép-afrikai Köztársaságból, Zimbabwéből, Zambiából, Ugandából és Mozambikból. Olyan zeneszerkesztési jelenségek ezek, amelyek kevésbé fejlett kultúrákban találhatók meg, és amelyek gyakran eltűnnek a nyugati magas művészeti műfajokból a zenetörténet folyamán, hogy azután újra visszahonosítsák őket (Scherzinger, 2019). Scherzinger konklúziója: Reich teljes ouvre-je a nyugat-afrikai ütősegyüttesek összetett ellenpontjából és pulzációuralt ütőszenéjéből nőtt ki (Scherzinger, 2019).

Az afrikai ütőszene fenomenológiája Reich zenéjében

Kontextuális jellemzők, hangszerelés és az időszervezés általános jellemzői

A hagyományos afrikai társadalmakban a zenélést általában társadalmi eseményként szervezik meg, vagyis az afrikai zenélés közösségi kontextusa rendkívül erős (Tones, 2007). Ehhez is köthető, hogy Reich zenéjének előadásai, azok közönségcselekvései valahol a könnyűzenén és komolyzenén szocializálódott közönségi viselkedésformák között vannak.

A zene expliciten kommunikációs módként jelenik meg: az ewék számára az ütősegyüttes egy „interaktív visszacsatolási hálózat, amelyben a hangszerek »beszélnek egymással«" (Tones, 2007).

Reich *Drumming*ja nem ad olyan ritmikai kihívásokat, amelyeket egy kortárs nyugati ütőhangszeres ne tudna kezelni. A darab nehézsége abban áll, hogy szükséges fenntartani a figyelmet egy folyamatosan ismétlődő hangi környezetben, és bízni mások intuíciójában és vezetésében a sikeres előadás elérése érdekében (Tones, 2007). Több interdiszciplináris kutatás hangsúlyozza a zene és a tánc szoros kapcsolatát a közösségi együttműködéssel (LaMothe, 2016; Durkheim, 2001; Van Vugt et al., 2000).

Az ewe ütősegyüttes periódushierarchiájában a harang modelljét tekintik a legfontosabbnak. Egységesíti az egyes ütős részeket, és referenciaként szolgál a dobosok, táncosok és énekesek számára. Az adatközlő így magyarázza: „Mint köztudott, sok nyugati és közép-afrikai tánc kiemelkedően artikulált, ismétlődő ritmikus mintázatot mutat, amely az adott táncos/dobos azonosító jellemzője vagy szignójaként szolgál." Mivel az ewék ütősegyüttese nem rendelkezik karmesterrel, egy hangszernek kell összetartó, szabályozó szerepet vállalnia. Így a harangjátékos szerepe megegyezik a nyugati karmester szerepével, és ő irányítja az előadókat az időmérés szempontjából. Reich zenéje erre is reflektál. Művei átértelmezik a karmester szerepét: a legtöbb esetben nem szükséges karmester, ha pedig van, úgy szerepe elsősorban a ritmika összetartására, nem pedig az interpretáció aktív vezetésére irányul.

A strukturális jellemzők európai zenétől eltérő sajátosságait elsősorban az időszervezés adja. Itt rögtön rá is térhetünk arra, ami Reich zenéjében is elsődleges jellemző, stílusának alapja: az ismétlés. Az ewe zenében az ismétlés mindenhol jelen van. Alapot nyújt a zenei építkezéshez, és létrehoz egy olyan szerkezeti keretet, amely a ritmikus és időbeli szervezés sok más bonyolult aspektusát magába foglalja. Az adatközlő így fogalmaz: „Van olyan ismétlődés, amely nem a gondolatnélküliség vagy a hamis biztonságérzet hatását kelti, hanem a biztonságos alapokon nyugvó zenei kalandozás örömét. Az ismétlés röviden: a zene vérkeringése." (Tones, 2007, 21.). Általában véve az ismétlés és az azt kísérő variáció biztosítja azokat az építőelemeket, amelyekre „a maximális kidolgozás folyamata épül", megmutatva, hogy nagyon korlátozott számú forrásban végtelen zenei lehetőségek rejlenek (Tones, 2007, 21.).

Reich repertoárja is bír néhány nagyon jellegzetes tulajdonsággal. Munkáit az 1960-as évek közepétől a mai napig az ismétlés strukturális használata és az állandó pulzáció jellemzi. Schwarz szerint: „Reich a tiszta ritmikus pulzációt az egyik legfontosabb erőnek tartja, amely valamilyen formában a világ minden – például afrikai, indiai, jazz, nyugati barokk – zenekultúrájában jelen van. Egyben úgy véli, hogy ez zenei stílusának nélkülözhetetlen eleme." (Potter, 2002).

Cirkuláris idő

Az ismétlés mindegyik típusa meghatározott szerkezeti célt szolgál, ugyanakkor hozzájárul egy nagyobb esztétikai cél eléréséhez. Például a ritmikai modell folyamatos ismétlése időciklusokat hoz létre, valamint biztosítja az ewék zenéjének nem lineáris, körkörös vagy spirális ritmikus jellegét. A dobos ismétlést használ a zenei szerkezet mélységének feltárására.

A legtöbb afrikai zene négy tulajdonsággal rendelkezik:

1. A szigorúan szakaszos (izoperiodikus) struktúrát azonos vagy hasonló zenei anyag megismétlésével hozzák létre.
2. Az izokron pulzáció az időszerveződés alapvető szerkezeti eleme. Függetlenül attól, hogy a súlyok szerint kettes vagy hármas egységek vagy ezek kombinációi fordulnak elő, a periódust az időbeli keretet alkotó invariáns pulzációk száma határozza meg.
3. Nincsenek módszeres hangsúlyok. Azok a pulzációk vagy ütések, amelyeken a szakaszok alapulnak, azonos súllyal szerepelnek.
4. A pulzáció nem feltétlenül válik érzékelhetővé minden esetben (Tones, 2007).

Az 1. pont egyértelműen egybevág a repetitív zene fenomenológiájával. Reich zenéjében (és hozzátehetjük, hogy Glassében is) nagyon gyakran fordul elő az európai zenei hangsúlyrend 2. és 3. pontban leírt teljes átértelmezése. A legszembetűnőbben a hemiolaszerűen egymásba kapcsolódó és szinte észrevétlenül ütemet váltó zenei struktúrákkal találkozunk még a populárisabb Glass-művekben is.

A nyugati zene (egy-egy művön, illetve tételen belül) inkább egyféle metrikus impulzusra támaszkodik, eköré szerveződik az alapritmus: a ritmikus mozgás általában egyértelmű, és gyakran a dallam szerves, jellemző velejárójaként fogalmazódik meg. Az afrikai zene több ritmikus mintát hangoztat, amelyek egymáshoz viszonyítva értelmezhetőek (Tones, 2007).

Keresztritmus

A keresztritmus[2] az ewék zenéjének határozott tulajdonsága, amely hozzájárul a metrikus kétértelműséghez. Ez egy speciális esemény egy poliritmiás textúrán belül. Olyan típusú kölcsönhatás, amely akkor fordul elő, amikor az impulzusszerkezet különböző sémáin alapuló ritmusok párhuzamosan futnak, és az idővonal impulzusának elhomályosítására szolgálnak (Tones, 2007). Ez Reich és Glass műveinek egyik alapvető strukturális jellegzetessége (Glass & Jones, 1987).

Ritmikai kétértelműség

A fentiekhez kapcsolódik a repetitív alkotók zenéjét átható folytonos ritmikai többértelműség (rhythmical ambiguity). Ez különleges jellemzője Glass és Reich műveinek is. A *Tavaszi áldozat* (Stravinsky: *Le Sacre du printemps*) óta már a „nyugati" zene világát is megérintette a tobzódva váltakozó hangsúlyok lehetősége. A folyamatos metrikai változás és a súlyváltozások Reich és Glass műveit is áthatják. Mindkettejüknél gyakori az aszimmetrikus metrumok használata is.

Hangszerelés

Reich kompozíciós megközelítésének első észrevehető változása ghánai útját követően a hangszerelés területén ment végbe. Reich 1970-ig komponált hangszeres zenéje nem használ ütős hangszereket. A *Piano Phase* (1967), a *Violin Phase* (1967), a *Four Organs* (1970) és a *Phase Patterns* (1970) hangszerei a darabok ritmikus, ismétlődő jellege – és egyes esetekben a zeneszerkesztési módszer – miatt ritmushangszerként tűnnek fel. Ezeknek a daraboknak azonban egyikében sem kiemelkedő az ütőhangszerek szerepeltetése.

A *Drumming*gal változott meg Reich hangszerelési preferenciája. Ekkortól háttérbe szorul az elektronikusan manipulált zenei anyag létrehozása, és előtérbe kerül az ütőegyüttest is alkalmazó közösségi zene komponálása, zeneszerzés-technikai módszereinek gerincévé pedig az ismétlés és az állandó pulzáció válik. Az olyan művek, mint a *Clapping Music* (1972), a *Music for Pieces*

[2] A kifejezés első használata Arthur Jonestól, az afrikai ewék zenéjének kutatójától származik (Jones, 1954).

of Wood (1973) és a *Sextet* (1984–86) új poliritmikus megoldásokat vezetnek be, valamint bemutatják az ewe zenei struktúrához való kapcsolódás új, innovatív módjait. Ha a darabok ritmikai felépítését és időbeli szervezését áttekintjük, felfedezhető a tradícióval való szoros kapcsolat (Tones, 2007).

A reichi phasing process eredete

Reich zenéjének első számú eszköze a fázistechnika. A *phasing process*t zenéjébe Zambia bemba és lala etnikumú lakosságára hivatkozva vezette be, amelyet akkor már több antropológiai munkából megismert. Amint Reich írja, Jones *Studies in African Music* című 1962-es könyve kezdeti inspirációt jelentett a fázistechnika és a *tape loops* technika iránti érdeklődés felkeltésében; első darabjai (például az *It's Gonna Rain*) kifejezetten afrikai zenéből inspirált fáziskapcsolatra épültek.

Inherent rhythm

Az afrikai zene egyik legérdekesebb jelensége az *inherent rhythm*. A „bennfoglalt ritmus" kifejezés helyett az eredeti angol kifejezést használjuk, az plasztikusabbnak tűnik. Az inherent rhythm a populáris zenében is jelen van, és ha halljuk, akkor egyértelmű, azonban ha definiálnunk kell, nagyon bonyolult magyarázatokat kell alkalmaznunk. A jelenség valahol a Gestaltpszichológiával rokon. A bennfoglalt ritmus olyan zenei anyag, melyet egyik játékos sem játszik, mégis kihallható a zenéből – vagyis az egész darab egységben hallásával válik nyilvánvalóvá. Ezt ritmust a legtöbb hallgató hallani szokta. Egyes esetekben a fantomként feltűnő Gestalt-mintáknak nevet adnak, vagy azzal hangsúlyozzák, hogy valamelyik előadó duplumként játssza (Kubik, 1962).

Reich inherent rhythm koncepciója alapvetően afrikai zenei hatásokból ered. A jelenség zenéjében való megjelenése előtt rengeteg afrikai átírást tanulmányozott át (például Jones & Kombe 1962), de Kubik gyűjtéseiben is találkozott vele. Nem túlzás azt mondani, hogy Reich művei az inherent rhythm valóságos tárházát kínálják. Ezek a formációk központi jelenségei Reich esztétikájának (Scherzinger, 2019).

Hipnotizáló jelleg

A sajtórecepcióban igen gyakran olvasható, hogy Reich és Glass zenéjének is kifejezett hipnotikus hatása van.[3] Ennek eredőjét is megtaláljuk az afrikai zenében. Az ewe zenével kapcsolatos terepmunkákon az adatközlők hangsúlyozzák: a zene kifejezetten a rekreációt, a nagyon nehéz életkörülményekből fakadó traumák gyógyítását szolgálja (Bányai & Benczúr, 2005; Hoppál, 2005; Szendi, 2003). Karap Zoltán így látja: „Ám ha átadjuk magunkat a hallgatózás örömének, elkezdhetünk »be-látni« valamit, ami több mint puszta geometria, de kevesebb, mint képzőművészet: zeneterápia, imagináció, hipnózis, pszichoakusztika. Talán ezért mondja Adorno 1967-ben, hogy az egyetlen lehetséges művészet nem derűs és nem komoly, a harmadik lehetőség viszont ködfelhőbe burkolózik. Ilyen Reich ködös zenéje is. Nem filozófia, de hasonlít hozzá: attitűd." (Karap, 2012, 4.)

Hipnotikus hatásra törekszik Glass zenéje is. Az *Akhnaten* című operában az énekesek (bevallottan is) az éneklés során bizonyos értelemben egészen „magukon kívül" vannak, más tudatállapotba kerülnek. Ez az *Akhnaten* bármelyik színpadra állításában ellenőrizhető, de nyomon követhető akár az *Einstein on the Beach* előadásain is.[4] Ehhez kapcsolódóan felhívjuk a figyelmet egy másik jellegzetességre is. Az afrikai zenét személyesen megismerő Reich nem kívánt továbblépni a géphasználat felé. Ehelyett ráérzett az „unplugged" hangszerek sokkal gazdagabb hangzásvilágára. Sőt egyre inkább a *testi kontrollt keresi*, és zenéjét a jógához hasonlítja (O'Brien, 2019).

Zenéje egyébként is szoros összefüggésben áll a táncossággal. Annak ellenére, hogy a *Sextet* kivételével Reich valószínűleg nem szándékozott koreográfiához zenét írni, zenéjének a modern tánckoreográfusok és DJ-k általi gyakori felhasználása bizonyítékot ad arra, hogy az ismétlés és a pulzáció elválaszthatatlanul kapcsolódnak a táncos tevékenységéhez (Tones, 2007, 21.).

Reich zenéje több forrásból táplálkozik, mégsem szinkretikus. Nem vagy csak alig hasonlítható a zeneipar által bedarált és mutatóssá tett hibrid műfajokhoz, amelyek a *világzene* kifejezés köré csoportosíthatók. Egyes kutatások szerint a világzene kultúrák közötti zenei hídként humanistának, nagylelkűnek és forradalmian újnak szeretne mutatkozni; egy új korszak tégelyeként, „visszanyert paradicsomként", amelyben mindenki szabadon kifejezheti magát, így

[3] Példák: Ashley, Tim: *Colin Currie Group/Steve Reich review – hypnotic, thrilling performances.* https://www.theguardian.com/music/2014/oct/13/colin-currie-group-steve-reich-southbank-review (utolsó letöltés: 2024. 06. 17.) *Akhnaten. Metropolitan Opera House, Fri, June 10, 2022.* https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/record.jsp?dockey=0386978

[4] *Discover Akhnaten.* https://www.eno.org/whats-on/akhnaten/ (utolsó letöltés: 2024. 07. 03.)

részt vehet a gazdagodásban. Humanizmusa azonban technokrata, és nagylelkűsége a merkantilizmus által festett. Ezek olyan tulajdonságok, amelyek elkerülhetetlenül minősítik, sőt elpusztíthatják érvényességét. A világzene konszenzust keres: megpróbálja kielégíteni a lehető legtöbb ember igényét, a szintézis produktumával – a kapott termék azonban mindannyiunknak csak igen kevés személyes élményt kínál (Keller, 2019).

A világzene a dogma szintjére emelt hibridizáció. Ahhoz, hogy a körbe belépjenek, a zenészeknek kötelező elfogadniuk ennek a játéknak az interkulturális diktátumait. Fel kell adniuk olyan elemeket, melyek túl specifikusak zenei hagyományaikban, módszeresen keresni a konvergenciapontokat és a lehető leglátványosabb tartalmakat annak érdekében, hogy hozzájáruljanak a világzene közös produktumához – vagy inkább a kommunalitásához (Keller, 2019).

Reich ezzel szemben a bartóki modellhez hasonlítható úton halad. Összegezve elmondható, hogy zenéje nagy részben az afrikai ütőszene tradicionális anyagának strukturális kivonatain vagy strukturális szerveződésének integrációján, egyfajta új időértelmezésen és új zeneértelmezésen alapul. Az afrikai tűnik elsődlegesnek, de a japán, a héber és az indonéz zene is hatott rá.

A tradícióból Bartókhoz hasonló módon merít, legalábbis az alapanyag értékének felfedezése és az arra való ráhangolódás tekintetében. Az alapanyag körét itt Bartókhoz képest kiterjesztett földrajzi értelemben értjük természetesen, hiszen a XX. század közepi egyesült államokbeli kultúrában szocializálódott szerzőnél alapvetően különbözik a tradicionális zene jelentése a Kárpát-medencében a századforduló tájékán felnőtt művész esetéhez képest.

Ugyanakkor kijelenthető, hogy mindketten felfedezték a tradíció ihlető erejét, és ebben minden bizonnyal etikai indíttatások is jelen voltak. Mindketten érezték azt, hogy ha társadalmaink életben akarnak maradni, táplálkoznunk kell abból a zenei forrásból, amely az agrár- vagy a még archaikusabb gyűjtögető, törzsi társadalmak gyógyító, kommunikatív és rituális tevékenységének késői lenyomatai. Reich zenéjében két fenomén, a rítus és a szellemi rekreáció egyértelműen tetten érhető. Mindkettő a kortárs globális kultúra konkrét igényeire reflektál. Ha nem is tudatos módon, betölti a zene egyik eredendő funkcióját: a gyógyítást.

Györgyfalvay minimalizmusa

Úgy tűnik tehát, hogy az afrikai zene szerkezeti és funkcionális tulajdonságai a zenekultúra egészét megváltoztatták. „És nem csak kis szeletét változtattuk meg a zenének, velünk az egész klasszikus zenei színtér változott.”

(Varga, é. n.) Ugyanez jellemző Györgyfalvay stílusára, amely a magyar színpadi néptáncra erős hatással volt, utána már nem fordulhatott vissza régi irányokba.

Reichhel összehasonlításban mit mondhatunk a tradíció feldolgozásáról? Nála egyértelműen összefonódik a tradíció és a minimalizmus. Pontosan ugyanezt láthatjuk Györgyfalvay műveiben. Vagyis a minimalizmus nála sem a tradicionális művészettől távol álló alkotási struktúraként, hanem a magyar népi táncanyag inspirációjából született, élő művészi alkotómódszer szerkezeti bázisaként jelenik meg.

Ha Reichéval összehasonlítjuk, gyógyító abban az értelemben, hogy a magyar néptáncanyaggal együtt lélegző táncnyelvezet, amely a magyar néptáncanyagot nem szorítja keretek közé, nem is dekorációként kezeli, hanem új művészi alakzatokba rendezve teljességében hagyja élni.

Az iméntiekben átfogó képet kaptunk Reich művészete és a tradíció viszonyáról. Ha mindezek fényében nézzük Györgyfalvay művészetét, sok kérdésre választ kapunk.

Györgyfalvay és Reich viszonya a tradicionális kultúrához

Györgyfalvay már egész fiatal kora óta foglalkozott a táncpedagógiával, erről tanulmányokat írt. A gyermektáncok kedvenc területét képezték. Az archaikusabb anyag ismerete és a strukturális szemlélet tette őt többek között alkalmassá arra, hogy felmerüljön az ötlet: a magyar néptáncot más művészi nyelvezetekkel ötvözze. Györgyfalvay egész munkássága során azt vallotta, hogy a folklór nyelvén, annak csupán szórendjét megváltoztatva ugyanúgy közölhetőek művészi tartalmak, mint egy színházi vagy egy zenei művel (Jakabné Zórándi, 2009). Ez az átfogó és integratív szemlélet Györgyfalvay egész életművén végigvonul.

„A leglényegesebb, hogy az alkotás a mai problémákat művészi módon fejezze ki, és valami olyan formanyelven tegye ezt, hogy megkülönböztesse más népek vagy nemzetek alkotásaitól. Egy új formanyelvet pedig csak úgy tudunk kialakítani, hogy korunk valamennyi szakmai tudnivalóját magunkba szívjuk, azokat feldolgozva eljutunk az egyéni hanghoz." (Jakabné Zórándi, 2009).

Györgyfalvay minimalizmusa a filmművészetből és a zeneművészetből táplálkozik. Műveinek mindig van valamilyen társművészeti inspirációjuk. A *Bújócska* szerkezeti építkezése is zenei logikát követ (Péter, 1983). Ez jellemző a minimalizmusra: nincsenek elkülönült művészeti ágak. Koreográfusai kifejezetten zenei szerkezetek átvételét veszik célba – nyilvánvalóan elsősorban a ritmikai, időbeli szervezési struktúrákat.

Érdekes módon Györgyfalvaynál az archaikusabb magyar (pl. karikázó) és a balkáni hagyományból ismert jelenséget ismerhetünk fel. Ez a *szimultaneitás*, a zene és tánc periódusainak, ütemeinek eltérő vagy többféle teljesen különböző zenei anyag párhuzamos haladása (Bólya, 2020). A *Montázsban* a szimultaneitás teljes. Helyenként még kétféle zene is megy egyszerre: a férfiak csapásolása közben a női kar szinte független ritmikájú táncanyagot táncol. A tradícióban meglévő szimultaneitáshoz hasonlóan a többfajta elem együttes játszódása nem zavarja meg a mű plasztikusságát, nem okoz zavart.

Az „a magyar a lábával táncol" néptáncos közhiedelemmel szemben itt a tempók, a karok és a tér leírásával ragadható meg a koreográfia működése. A térformák és a partnering (például egy kézfogás) emberi viszonyokat is kifejeznek (Péter, 1983). Az előadói jelenlét minősége szakít a korabeli kultúrpolitika által szovjet mintára megkövetelt, szocialistára vidámított szereppel, de szemben áll az újfolkloristák autentikusságra való törekvésével is, mely a „természetest", a táncok eredeti forrásának szituatív helyzetét és improvizatív jellegét igyekezett visszaadni.

Ugyanakkor a *Bújócska* darabban szó sincs a Rossa László által Bartók-zenékből (Györgyfalvay válogatása révén) összerakott zenei kíséret szerkezeteinek megjelenítéséről. A „bújócska", az eltakart szemek mozdulata, csupán ürügy a valójában minimalista szerkesztésű mozgásanyag és bizonyos fokú esszenciális narratíva elnevezéséhez.

Úgy tűnik tehát, hogy a *Bújócska* Reich minimalizmusához hasonló strukturális elemeket tartalmaz. Ez Györgyfalvay zenei tanulmányaiból táplálkozhat. Emellett – tudván, hogy Reich már az Afrikával való találkozás előtt is élt velük – láthatta: a zenének a kollektív művészet csatornáin átszűrődő archaikusabb, az etnomuzikológia által nevezett rétege akár a kollektív tudattalanban már készen jelen lévő archetipikus formák lenyomatát is hordozhatja (Rais, 2007; Cassirer et al., 1960; Egyed, 1997; Jung, 1990).

Györgyfalvayról ugyanis tudjuk, hogy a gyermekjátékoknak gyakorlati ismerője, kedvelője volt. Köztudott, hogy ezek a játékok megváltozott funkcióval bíró, archaikusabb elemekből építkeznek. Legismertebb közülük a körtánc-körjáték kapcsolat (Lázár, 2005; Bólya, 2021).

Györgyfalvayra jellemző a szimmetria kerülése térben is. *A három szólam* kezdőképe három táncospár és az övéktől teljesen elütő viseletű két leánypár táncával indít, a színpadon egy hármas és egy kettes egységet teremtve. Ez a kettősség továbbra is megmarad. A szereplők számának növekedésével a kép tobzódik a geometrikus formákban. Mégsem említhető egy napon az 1950-es évek óta divatban lévő dekoratív és öncélú geometrikus formákkal. Itt minden aszimmetriának, csoportalakzatnak művészi, formai, mondhatni inherens

jelentése van amellett, hogy az egyes falusi szokáskörök és viseletek, valamint emberi viszonyulások sziluettjei tűnnek fel bennük.

Kiindulópontja az „anyanyelvi szintű" néptánctudás, amit más, összegző életművel rendelkező koreográfus is említ.[5] Ebből alakítja, formálja a koreográfus montázsszerű műveit. Nem véletlen, hogy a *montázstechnika* kifejezést használja a szakirodalom. A *Montázs* és a *Három szólam* is olyan képszerű, hangszerű montázsokkal él, amelyekben az egyes képek és jelenetsorok szakaszosan megtervezett módon ütköztetve viszonyulnak egymáshoz. A *Szerelmem, Elektra* című film, melyben férjével, Szigeti Károllyal együtt részt vettek, a témájának megfelelően egy szinte végtelenített lánctáncot kínál a szemnek, Jancsó több más jellegzetes formai elemével együtt. Györgyfalvay már itt találkozhatott a képi minimalizmus, a repetíció megnyilvánulásaival.

Bár Reichnél nem jutna eszünkbe, hogy afrikai zenéből építkezik, Györgyfalvaynál viszont az nem jutna eszünkbe, hogy elválasszuk a magyar néptánctól, olyannyira nyilvánvaló a tradíció jelenléte. A *Három szólam* esetében, *ami* megjelenik, az csupa falusi népszokás, viszonyulás, tánc, viselet. De *ahogy* megjelenik, az csupa aszimmetria, diszkontinuitás és szimultán zenei történés. A táncban és a zenében önmagában és külön-külön is eltolt szólamok, kánonszerkezetek, augmentált kánonszólamok, különféle zenei anyagok szólnak együtt.

Erről kifejezetten a balkáni kör- és lánctánchagyomány szimultaneitása jut eszünkbe, ahol még az is előfordul, hogy az oro elején férfiak táncolnak hangszeres zenére, miközben az asszonyok az oro végén Szent János-éneket énekelnek – és mindez a tánc és zene plasztikusságát nem zavarja meg! Györgyfalvay itt a Kárpát-medence hagyományának tágabb köréből merít. A magyar hagyományban is van szimultaneitás és aszimmetria, még ha nem is olyan explicit formában, mint a Balkánon.

Fontos, hogy a plasztikusságot Györgyfalvaynál sem zavarja a szimultán eseménysor, a montázs idősíkjai eltolódva rendeződnek egymásra mind a zenei, mind pedig a táncbeli jeleneteket tekintve.

A koreográfiák toposzokat használnak, de nem vonatkoztatnak el annyira, mint például Kricskovics a *Relációk* sorozatban. A toposzok mindenhol valódi falusi toposzok, vagyis Reichhez hasonlóan tiszteletben tartja a tradicionális anyag formáit. Itt a formán a falusi élet egy-egy elemét (élethelyzetét, érzelmét, viszonyulását) értjük.

A repetitív szerkesztés letisztult formájában nem különösebben elterjedt a koreográfusok között. Egyértelműen repetitív szerkesztési elveket alkalmaz

[5] Vö. Bólya Anna Mária. *Beszélgetés Mucsi János és Tóth Judit koreográfusokkal*. Koreográfusok fókuszban előadás-sorozat. Hagyományok Háza, 2022. március 6.

például Lucinda Childs (Reich és Györgyfalvay kortársa) és Anne Teresa De Keersmaeker.

Keersmaeker korai darabjaiban kifejezetten Reich zenéjét használta, és annak szerkesztésmódjait ültette át táncba – ebben szinte egyedi a koreográfusok között. Egyes kutatások szerint e műveiben a koreográfia és – meghaladva a szerkezetet – az általa létrehozott intenzitás sajátos módon érzelmeket gerjeszt, és ezáltal hat a közönségre. Még ebben is hasonlít Reich zenéjére, mely mindig valamilyen konkrét hatást gyakorol a hallgatóra (Bräuninger, 2014).

Lucinda Childs Bob Wilsonnal és Philip Glass-szal való együttműködései után egy lakonikus, *Dance* című produkciót is készített 1979-ben, Sol le Witttel és Glass-szal közösen. A repetitív zenére és koreográfiára rárétegződik a film is, hiszen egy táncfilmről van szó, amelyben a képi síkokat is egymásra vetítik. A tudományos szakirodalomban nem kapott széles körű figyelmet ez az alkotás. Egyes kutatók szerint a mű egyes elemeinek elemző feltárása valójában felfedi az együttműködés erőfeszítésének hibrid formáját, amely egyszerre történelmi performatív tárgy és kortárs műalkotás. (Goldstein, 2010).

Györgyfalvay minimalizmusa olyan szerkesztési elveket tár elénk, amelynek anyaga a valódi falusi élet; ebben tehát Bartók útján jár. Koreográfiáinak szerkezete már mélyebben elemzendő síkokat kínál. Nem desztillálja az ábrázolt helyzeteket, érzelmeket a végsőkig, mint például Kricskovics. Nála minden forma megmarad a maga falusi hitelességében. A szerkesztés formája a reichi minimalizmushoz hasonló idősíkszerkezeteket használ. A szerkesztés egyértelműen archaikusabb folklóranyagok sajátosságaiból ered. A Kárpát-medence kultúrájában jelen levő balkáni kör- és lánctánckultúra olyan jellegzetességekkel rendelkezik, amelyek a magyar folklórban csupán helyenként, a Balkánon azonban elterjedten vannak jelen. Ez pedig a ritmikai aszimmetria mellett az a fajta szimultaneitás, amelyben a különféle ütemek és a különböző, egymástól elütő zenei anyagok jól megférnek egymással. Ezt az egymásra rétegződést és aszimmetriát láthatjuk az afrikai zene esetében is. Az, hogy ezek a jellegzetességek a minimalista szerkesztésmódokkal milyen ok-okozati viszonyban vannak, egy további – jelentősebb – kutatás tárgya lehet.

Irodalomjegyzék

AKHNATEN (2022). Metropolitan Opera House, előadás, 2022. június 10. https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/record.jsp?dockey=0386978 (2024. 07. 03.)

ASHLEY, Tim (2014). Colin Currie Group/Steve Reich review – hypnotic, thrilling performances. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/music/2014/oct/13/colin-currie-group-steve-reich-southbank-review (2024. 06. 17.)

BÁNYAI Éva – BENCZÚR Lilla (2008). *A hipnózis és hipnoterápia alapjai – Szöveggyűjtemény.* ELTE Eötvös.

BARTHA Elek (1984). Etnikai különbségek és a vallások integráló ereje. In *Interetnikus kapcsolatok Északkelet-Magyarországon* (97–101).

BÓLYA Anna Mária (2016). Дионис во Европа – Способности на обичаите со маски во Македонија, со посебен осврт на орото и музиката, паралели со европски обичаи. In Маринковић, Соња – Додик, Санда – Панић Кашански, Драгица (Szerk.), *Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација* (406–416). Banja Luka, University of Banja Luka – Academy of Arts.

BÓLYA Anna Mária (2017a). Dionüszosz utazásai. Kereszténység előtti elemek a macedón és szlovák hagyomány téli alakoskodó ünnepeiben. In LISZKA József (Szerk.), *Acta Ethnologica Danubiana – Az Etnológiai Központ Évkönyve* (55–72). Komárom – Somorja, Fórum Kisebbségkutató Intézet.

BÓLYA Anna Mária (2017b). Dionüszosz öröksége – A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai. *Tánctudományi Tanulmányok,* 1., 11–24.

BÓLYA Anna Mária (2020). Táncnyelvi *crossover* és bartóki egység. A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricskovics Antal életművében. In WINDHAGER Ákos – BÓLYA Anna Mária (Szerk.), *Az idő küszöbén* (59–72). Budapest, MMA MMKI.

BÓLYA, Anna Mária (2021). *A színpadi folklórfeldolgozás kérdései egy nyugat-macedón húsvéti szokáskör kapcsán. Ethnographia,* 3. sz., 498–512.

BRÄUNINGER, Renate (2014). *Structure as Process: Anne Teresa de Keersmaeker's* Fase *(1982) and Steve Reich's Music. Dance Chronicle,* 1. sz., 47–62.

CASSIRER, Ernst – MANHEIM, Ralph – HENDEL, Charles W. (1960). *The philosophy of symbolic forms.* New Haven, Yale University Press.

DALOS Anna (2013). *Magyar zene a 20. században.* A „Lendület" 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapja, 1–17.

Discover Akhnaten. https://www.eno.org/whats-on/akhnaten/ (2024. 07. 03.)

DURKHEIM, Émile (2001). *A társadalmi munkamegosztásról.* Osiris.

EGYED Péter (1997). Mítosz és filozófia. *Korunk,* 8. sz., 65–70.

JUNG, Carl Gustav (1990). *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába.* Európa.

GLASS, Philip – JONES, Robert T. (1987). *Music by Philip Glass.* New York, Harper & Row.

GOLDSTEIN, Jennifer Hasher (2010). *Collaboration, Movement, Projection: The Interdisciplinary Structure of Lucinda Childs's Dance, 1979.* PhD disszertáció. Stony Brook, The Graduate School, Stony Brook University.

GYŐRFFY István (kézirat). *Az európai többszólamú zenei funkciórendje, különös tekintettel Lendvai Ernő tengelyrendszerének történeti előzményeire.*

HOPPÁL Mihály (2005). *A sámánság újjászületése.* Magyar Tudományos Akadémia.

JAKABNÉ ZÓRÁNDI Mária (2009). *A Magyar Iskola.* DLA-disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem.

JÁNOSI Zoltán (2013). *Konténerek és katedrális. Feljegyzések a „bartóki modell" arcképe köré. Magyar Művészet,* 1. sz., 78–85.

JONES, Arthur Morris (1954). *African rhythm. Africa,* 1. sz., 26–47.

JONES, Arthur Morris – KOMBE, Leonard (1952). *The Icila Dance, Old Style African Music: A Study in African Music and Dance of the Lala Tribe of Northern Rhodesia.* London, Longmans, Green for African Music Society.

KARAP Zoltán (2016). *A XX. századi zene kritikai fordulata eszmetörténeti kontextusban.* Debrecen, Debreceni Egyetem.

KARAP Zoltán (2012). *Reich és az aspektusváltás esztétikája. Nagyerdei Almanach,* 2. sz., 3–5.

KAVECSÁNSZKI Máté (2015). *Tánc és közösség: a társastáncok és a paraszti tánckultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján.* Debrecen, DU Press.

KELLER, Marcello Sorce (2009). The Music of The Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age. *Current Musicology,* 219–226.

KUBIK, Gerhard (1962). *The phenomenon of inherent rhythms in East and Central African instrumental music. African Music: Journal of the International Library of African Music,* 1. sz., 33–42.

LAMOTHE, Kimerer (2016). *Are Humans „Born to Move"?* What can we learn from the Hadza hunter gatherers of Tanzania? *Psychology Today.* https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201611/are-humans-born-move (2024. 06. 17.)

LÁZÁR Katalin (2005). *Népi gyermekjátékok.* Planétás.

LENDVAI Ernő (1975). *Bartók és Kodály harmóniavilága.* Zeneműkiadó.

NYMAN, Michael (2005). *Experimentális zene – Cage és utókora.* Magyar Műhely.

O'BRIEN, Kerry (2019). "Machine Fantasies into Human Events" – Reich and Technology in the 1970s. In Sumanth GOPINATH – Pwyll Ap SIÔN, *Rethinking Reich* (261), Oxford, Oxford University Press.

PALÁDI-KOVÁCS Attila (2013). *Időrend, kronológia, periodizáció az európai etnológiában.* Magyar Tudományos Akadémia.

PALÁDI-KOVÁCS Attila (2005). Merre tart az európai néprajztudomány? In VIZI E. Szilveszter, *Székfoglalók 2001: Társadalomtudományok* (119–143). Magyar Tudományos Akadémia.

PÉTER Petra (2018). *Györgyfalvay Katalin: Bújócska* (1983). https://www.academia.edu/37234904/Györgyfalvay_Katalin_Bújócska_1983_ (2024. 06. 17.)

POTTER, Keith (2002). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Vol. 11. Cambridge, Cambridge University Press.

PRIMUS, Pearl (1996). African dance. In *African Dance: An Artistic, Historical, and Philosophical Inquiry* (3–12). New Jersey, African World Press.

REICH, Steve. http://www.amadinda.com/html/AMADINDA.hu.steveReich.index.html (2024. 07. 03.)

RICE, Timoti (2007). *Reflections on music and identity in ethnomusicology*. Музикологија/*Musicology,* 7. sz., 17–38.

SCHERZINGER, Martin (Szerk.) (2019). Afro-Electric Counterpoint. In Sumanth GOPINATH – Pwyll Ap SIÔN, *Rethinking Reich* (259–302). Oxford, Oxford University Press.

STONE, Ruth M. (2015). *Theory for ethnomusicology.* London, Routledge.

STRICKLAND, Edward (2000). *Minimalism: Origins.* Bloomington, Indiana University Press.

SZEMES Péter (2002). Rítus és tragédia. *Pro Philosophia Füzetek*, 1. sz., 83–104.

SZENDI Gábor (2003). A hipnózis és az agyműködés (Hypnosis and brain processes). *Psychiatria Hungarica,* 2. sz., 99–109.

TONES, Daniel Mark (2007). *Elements of Ewe music in the music of Steve Reich.* PhD-disszertáció. Vancouver, University of British Columbia.

UJVÁRY Zoltán (1981). *Agrárkultusz.* Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Néprajzi Tanszék.

VAN VUGT, Mark – SNYDER, Mark – TYLER, Tom R. – BIEL, Anders (2000). Cooperation in modern society. In *Promoting the welfare of communities, states and organizations.* London, Routledge.

VARGA Péter (2006). *Ha nem jövök én, Glass vagy Pärt, akkor jön valaki más (Steve Reich).* http://www.momus.hu/article.php?artid=3858,%202006 (2024. 08. 26.)

VERES Bálint (2006). Technikai és retorikai tempó. A hetvenéves Steve Reich művészetéről. *Café Bábel,* 15/12. sz., 43–50.

Kovács Örs

Magyar Elektra – néptánc a színpadon

Bevezető

A magyar koreográfusi iskola alkotói körében igencsak kedveltek voltak az antik témák. Novák Ferenc (1931–2024), Kricskovics Antal (1929–2017) vagy Mucsi János (1948–2024) repertoárjában is feltűnnek, a drámák lélektani aszszociálói és az antik esztétikai ideálok miatt. Novák Ferenc *Magyar Elektrá*ja talán az egyik legjelentősebb példája ennek a tendenciának. Ezért e művet két irányból: színházelméleti és lélektani szemszögből is vizsgáljuk. A színházelméleti vizsgálat már rendelkezik előzményekkel.

Pór Anna korabeli kritikája kiválóan mutat rá a korszakban messze kimagasló színház- és tánctörténeti jelentőségére: „Összefoglalva: magas hőfokon előadott szuggesztív színházat láthattunk. Az alkotóközösség nagyszerű fegyverténye, hogy a magyar és délkelet-európai folklór tudományos hitelességgel feltárt értékeit beemelik a magyar színházi kultúrába. Az új utakat kereső magyar színjátszás felmérhetetlen nyeresége ez a hagyományos értékek és a korszerű, nemzetközileg kialakult módszerek szerves egyesítésére való törekvés." (Pór, 1984, 25.).

A 80-as évek közepén bemutatott mű részben annak a nemzetközi művészeti jelenségnek köszönhette létjogosultságát és aktualitását, amelynek keretében robbanásszerű áttörés ment végbe színház és tánc közeledésében, s ezzel párhuzamosan a népművészet – s ezen belül is kiemelten a néptáncművészet – egyre nagyobb népszerűségre tett szert. Az említett jelenségnek fontos részét képezte a magyar viszonylatban is kézzelfoghatóvá váló táncszínházi jelenlét, a táncszínházak és a repertoárjukban megjelenő néptáncművészet, népi kultúra.

Az általános érdeklődés előtérbe kerülésével egy időben már a korabeli szaksajtó is kiemelt figyelmet fordított a folklór és a színpad, a színpadon megjelenő hiteles néptánc kérdésére annak tudatában, hogy a tánc színpadi körülmények között nem lehet olyan, mint a természetes környezetében, s ennek megfelelően szórakozásból és időtöltésből elsődlegesen a közönség gyönyörködtetését célzó művészeti produktummá, műfajjá válik.

Az adott – döntően az autentikusság, hitelesség témakörébe tartozó – kontextusban került előtérbe a koreográfusok azon stratégiai feladata, hogy színpadi körülmények között is megőrizzék a néptánc hiteles jellegzetességét – Novák Ferenc *Magyar Elektra*-koreográfiája ilyen szempontból is kiemelkedő jelentőségű.

A tanulmány keretében a *Magyar Elektra* jelenségén keresztül próbáljuk meg felvázolni a színház és a néptánc kapcsolatrendszerét, külön is kiemelve „a színpadra költöző néptánc" autentikusságának, hitelességének mind a mai napig aktuális kérdéskörét.

Történeti áttekintés

„Nekem az volt a véleményem, s ma is az, ha csak reprodukáljuk a néptáncot, akkor nem lesz hosszú életű. 1956 után összeálltam Szigeti Károllyal és Györgyfalvay Katalinnal. Megfogalmaztuk az ars poeticát: nagyon fontos, hogy legyenek együttesek, amelyek kristálytisztán, autentikusan táncolják a néptáncot. De mi ezt csak »szótárnak« tekintettük. Meggyőződésem volt, hogy színházat kell csinálni a táncból, amelyben elmondhatjuk véleményünket a világ dolgairól, különben elmúló művészetté válik." (Fazekas, 2008).

A fenti mondatok tömören jelzik azt az ars poeticát, amit Novák Ferenc képviselt a hitelesség/autentikusság fenti formában vázolt kérdéskörét illetően, s amelynek megfelelően koreográfusként és koncepciózus rendezőként is örök érvényűt alkothatott. Ahhoz, hogy megértsük, hogyan is jutott el erre a felismerésre a „magyar iskola" második nagy koreográfusnemzedékének tagja, s miképpen vezette ez a felismerés további művészi pályáján, érdemes röviden áttekintenünk a magyar néptánckultúra és -kutatás XX. századi fejlődéstörténetét.

A XX. század első fele a magyar táncfolklór nagy átalakulásának az időszaka. Az 1920-as években egyre gyakoribb falusi népművészeti bemutatók népszerűsége megalapozta az 1931-ben Paulini Béla által létrehozott Gyöngyösbokréta mozgalom országos sikerét, hatását. A népművelő mozgalom alapjaiban határozta meg a magyar lakosság népszokásokról, néptáncról, népviseletről alkotott elképzelését, szemléletét. A rendszeres fellépések keretében a táncprogramok mellett az előadók nagy hangsúlyt helyeztek az egyes szokások színpadi megjelenítésére, ilyenek voltak a lakodalom egyes mozzanatainak, a fonó és a különféle farsangi szokásoknak és játékoknak, népi ünnepeknek, köszöntőknek a bemutatása, döntően a hagyományőrzés jegyében. Az 1947-ben felszámolt mozgalmat követően, az 1950-es évek elejétől kibontakozó új néptánckutatási irányelveket Martin György fogalmazta

meg, hangsúlyozva, hogy a magyar táncfolklorisztika legfontosabb feladata a XX. századi paraszti tánckultúra emlékeinek a lehető legteljesebb rögzítése. (*Tánc*, é. n.).

A magyar néprajztudomány egyik legeredményesebb tudományágaként a néptánckutatás együttesen érvényesítette a magyar folklorisztikai és népzenekutató iskola eredményeit, s átfogó bemutatását eredményezte a magyar tánckincs történeti stílusrétegeinek, főbb dialektikusainak, mintegy bizonyítva ezzel a Kárpát-medence népeinek hagyományos – majd az ebből táplálkozó nemzeti – tánckultúráinak európai eredetét (Könczei, 2006).

A világviszonylatban is egyedülálló néptánckutatási gyakorlat mellett – azzal mintegy párhuzamosan – az 50-es, 60-as években bontakozott ki az a koreográfus alkotói kör – köztük Novák Ferenc is –, akiket a magyar iskola megteremtőiként tartunk számon, s akik tevékenységük révén alapjaiban változtatták meg a magyar és az európai színpadi néptáncművészetet.

A magyar iskola első és második nagy koreográfusnemzedéke következetesen kiállt amellett, hogy a magyar néptánc alkalmas dramatikus művek létrehozására, formavilágával korszerű mondanivalót lehet és kell kifejezni, és emellett képes egy sajátos színházi formanyelv megteremtésére is. Színházi hatást keltő néptánccal tudatosan készítették elő a később kibontakozó táncszínházi formát, melynek formanyelve Magyarországon döntően folklórgyökerekből táplálkozott.

Fontos mozzanat, hogy az említett alkotói kör alkotói csúcsidőszaka – a 70-es, 80-as évek – egybeesett a magyar táncházmozgalom kibontakozásával, felívelésével.

A táncházmozgalom létrejöttével hangsúlyosan előtérbe került a hagyomány közösségi funkciója. A folklór reneszánsza olyan helyzetet eredményezett, melyben a színpadi néptáncművészet két markáns irányzatra bomlott, az egyik oldalon az eredeti néptáncok, a másik oldalon a koreográfiai alkotás elsőbbségét hirdetve.

Novák Ferenc az 1979-ben megjelent, *A néptáncmozgalom művészeti irányzatai* című tanulmányában a két irányzatot a „tiszta forrás" és a „tiszta forrásból" néven mutatta be, hangsúlyozva, hogy mindkét alkotói módszerrel nagyszerű új művek készültek, s hogy a kétfajta alkotói módszer együtt képviselt olyan értéket, amelyre az adott időszakban egész Európa mint a „magyar iskolára" figyelt fel (Novák, 2016).

A magyar iskola második koreográfusnemzedékének életműve mindmáig meghatározó tényező a magyar néptáncművészetben.

Magyar Elektra – a koreográfus szemével

Novák Ferenc a fentebb már említett, 1979-es tanulmányában a „tiszta forrásból" kategóriájú művek közé sorolja azokat, amelyek mondanivalója eltávolodik a néphagyománytól, politikai, társadalmi, extrém egyéni konfliktusokról szólnak, kiemelve, hogy dramaturgiai gyökereik már nagyon messze vannak a paraszti kultúrától. A néptáncművészethez azonban köti őket, hogy alkotójuk mozgásnyelve, ha távolról is, de magán viseli a néptánc jegyeit. „Olyan műveket is ide sorolhatunk, ahol az alkotó kötődését a népi kultúrához a népzenei motívumok felhasználása vagy csak a népzenére érvényes ritmusvilág jelzi." (Novák, 2016, 21.). 1984-ben színpadra állított műve, a *Magyar Elektra* is ezen művek csoportjába sorolható.

Novák Ferenc *Magyar Elektrá*ja számos helyen eltér az alapműtől. Szophoklész drámája tizenhat évvel Agamemnón halála után indul, Bornemisza tragédiájában a királyt közvetlenül a mű indulása előtt ölik meg. A történet röviden a következő: Agamemnón király győztesen hazatér, a nép ünnepli őt, de Klütaimnésztra királyné és szeretője, Aigiszthosz meggyilkolja. A katonák visszaverik a királyukat vesztett lázadó népet. Évekkel később az apja emlékét őrző, már felnőtt Elektra és Oresztész bosszút áll anyján, Klütaimnésztrán és Aigiszthoszon a gyilkosság miatt.

A dramaturgia esetében döntő szerepet játszik a sokszínűen megjelenő néptáncformanyelv és annak különféle megvalósulásai. A koreográfus-rendező a katonák erőszakosságát cigány botolóval érzékelteti, a népi összefogás bemutatására a gyimesi körtáncot veszi elő. A király a hazaérkezésekor ünnepélyes magyar verbunkot táncol, mely tánc később az apja haláláért bosszút álló Oresztész táncában is visszatér. A páros táncok közül feltűnik a forgatós: a királyné így választja ki későbbi szerelmesét. A királygyilkosság, Agamemnón halála művészi költőiséggel jelenik meg: Klütaimnésztra szerelmet tettetve átöleli, fehér köpenyével beborítja férjét, így járják szorosan összekapaszkodva széki lassújukat, s amikor Aigiszthosz odalép hozzájuk, az ölelő karok közül egy rándulással a köpeny alól, mintegy a királyné testéből földre hull Agamemnón. A dramaturgiát és a jellemek formálását segítő mozgásvilág mellett fontos szerephez jutnak a gesztusok és a test játékai.

Novák polifonikus szerkesztésmódot alkalmazott, így lehetősége nyílt több síkon zajló események megjelenítésére is. A drámai pillanatok a szereplők belső lelki folyamatainak kivetítését célozták. Agamemnón archaikus erőt, ősiséget, szigorúságot és jóságot sugárzó egyéniség, karakterét tekintve őseink vonásait hordozza. A szerepet megtestesítő Fülöp Viktor zseniális plaszticitással fogalmazta meg később a mű legfontosabb erényét: „A folklór számomra

olyan, mint egy gyönyörű terebélyes fa, amelynek a gyökere jó mélyen a földben található, s ami onnan kinő, az is földszagú, tehát maga az élet. Ugyanakkor az ágakra leszállnak a madarak – és ez már költészet. Azért jó táncmű, mert »földszagú«, ugyanakkor sokkal több az egyszerű néptáncnál. Az egész fa képviselve van benne: megkomponált dráma, érzelmileg és gondolatilag erősen ható színház született, de nem szakadt ki a földből." (Eszéki, 1993, 59.). A koreográfus-rendező nagy hangsúlyt helyezett a szereplők kiválasztására, a látványtechnikára, ezen belül a koreográfiára, a képi megfogalmazásra és a gesztusrendszerre is, a színpadi megjelenítést Götz Béla díszletei teremtették meg. A *Magyar Elektra* című kompozíció egészére jellemző az alkotónak az egyéni és a társadalmi bosszú természetrajza iránti érdeklődése, s talán még inkább a mondanivaló egyetemes érvényűvé tételének szándéka. Novák Ferenc értelmezése szerint az ő *Elektrá*jában megjelenő specifikumok a táncfeldolgozást önálló alkotássá avatják, ez tehát egy magyar *Elektra,* s messze nem csupán a szophoklészi mű táncos verziója.

A darab felidézi Novák Ferenc korábbi néptáncdrámáit, s egyben alkotói pályája folytatását is jelenti, mely alkotói szakasz a *Kőműves Kelemen*től a *Csíksomlyói passió*n át az *István, a király*ig, illetve a *Magyar Elektrá*ig tart. Az említett művekben a koreográfus-rendező már átlépett a színházi közegbe, a tánc a színházi prózával egyenrangú elemmé vált. Novák alapvetően a hagyományos kultúra bemutatására vállalkozott a színház segítségével. Alkotásaival be akarta bizonyítani, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására és egy színházi formanyelv megteremtésére. A Kárpát-medencei folklórkincsből táplálkozva, szakmai tudásának és szellemiségének hozzáadásával olyan európai szellemiségű táncművészeti koncepciót alakított ki, ami a „tiszta forrásból" való építkezést, vagyis a bartóki szellemiséget szolgálta, s egyben korát megelőzve hozta létre az autentikus magyar néptáncszínházat.

Az autentikusság-hitelesség kérdésköre színpad és néptánc vonatkozásában, a (nép)táncszínház magyarországi kérdésköre a *Magyar Elektra* kontextusában

Napjainkban a megsokasodott néptáncművészeti fesztiválok, versenyek során azt tapasztalhatjuk, hogy a színpadi néptáncprodukcióknál, -versenyeknél az autentikus jelző nem takar egységes jelentést sem a koreográfusok, sem a zsűri, de a táncosok és a résztvevők értelmezéseiben sem, mivel pontos megfogalmazása a fogalomnak nincs (Székely, é. n.).

A néptáncversenyek esetében a nyilvános versenykiírás szerint gyakran a tánc „hiteles előadója" kategóriájának díját annak adják, akit a tánc legautentikusabb előadójának ítélnek, annak ellenére, hogy a néprajzi és a néptáncos szakirodalmak (*Néptánc kislexikon, Magyar néprajzi lexikon*) nem tartalmazzák az autentikusság vagy az autentikus kifejezést, s nincs a szakma által elfogadott egységes álláspont. Még úgy sem alakult ki ilyen, hogy a vita több évtizede tart, s többen már a létjogosultságát is megkérdőjelezték, megkérdőjelezik.

A *Magyar Elektra* bemutatását megelőző években – főleg az erdélyi folyóiratokban és szakmai vitákban – már többször előkerült a hitelesség problematikája. Faragó József a *Művelődés* hasábjain tette fel és válaszolta is meg kérdését. „Vajon tudományosan és művészileg hiteles-e mindaz, amit falun találunk, illetőleg mi hiteles és mi nem belőle? Ha pedig hiteles, akkor színpadra kívánkozik-e, vagy pedig további rostálást kíván? Válaszul fogalmazzuk meg újabb tételünket: a folklór tudományos és művészi hitelességének a színpadon – de nemcsak a színpadon – első feltétele a minőség." (Faragó, 1982, 24–25.).

Faragó szerint a hiteles néptánc színpadi körülmények között „…semmiképpen sem lehet olyan, mint a maga eredeti környezetében… Faluhelyen bárki és mindenki táncol, a színpadon csak annyian és csak azok, akiket e célra a koreográfus kijelöl; nem szokásos tánchelyükön és környezetükben, hanem a színpadon »lépnek fel«; nem önmaguk, hanem közönségük gyönyörködtetésére járják, vagyis táncuk szórakozásból és időtöltésből produkcióvá válik." (Faragó, 1982, 24–25.).

Megváltozik a néző szerepe, a tánc időtartama: a nézők a színpadi produkció esetében már csak egy oldalról, a nézőtérről figyelik a produkciót, a színpadon pedig csupán percek állnak a koreográfus rendelkezésére, aki ezért „nemcsak a táncosokat, hanem a táncmotívumokat is kezdi minősíteni, rostálni és rendezni." (Faragó, 1982, 24–25.).

A színpadi tánc esetében már nem a táncosok kedve és a hagyományok szabályozzák a tánc terét és terjedelmét, a motívumok rendjét és váltakozását, hanem a színpad nagysága, a produkció időtartama és szerkezete, „vagyis a koreográfus elképzelése és akarata." (Faragó, 1982, 24–25.).

A koreográfus feladata tehát, hogy „a színpad szorításai közepette" a néptánc legtöbb hiteles jegyét megmentse, megőrizze (Faragó, 1982, 24–25.).

Faragó itt egy olyan elvárást, szükségszerűséget fogalmaz meg, mely a tánctudományban általános jellegű igényként jelenik meg: átfogóan kell vizsgálni a koreográfiát, beleértve a dramaturgiai indíttatású eljárásokat (vagy egységben a dramaturgiai célú eljárásokkal).

A színpad világában a rendezők, koreográfusok az alkotói színvonal emeléséhez eszközként használják a dramaturgiát, mely a „színdarabírás művészetét"

jelöli, s a drámai művészet technikájaként működik. A dramaturgia végső célja a világ ábrázolása, megteremtve a fikció kereteit és meghatározva az alakok és tettek realitásának mértékét. Legfontosabb feladata, hogy „összehangolja" a szöveget és a színpadot, meghatározza a szöveg eljátszásának módját, és megadja azt a színpadi impulzust, amely az adott kor és az adott közönség számára megvilágíthatja a szöveg jelentését (Pavis, 2006).

A színpad által fentebb jelzett, megkövetelt színházi sajátosságok szükségszerű és kötelező jelleggel jelennek meg a néptáncos produkciókban is. A színpadi táncnál a tánc tere, terjedelme és a motívumok rendje, váltakozása jelentős mértékben a színpad nagysága és a koreográfus elképzelése szerint alakul. A koreográfus feladata, hogy színpadi körülmények között a néptánc legtöbb hiteles jellegzetességét megőrizze, megmentse.

A siker – ahogy Faragó megfogalmazza – a „koreográfus folklórtudományi felkészültségétől és felelősségétől függ." (Faragó, 1982, 24–25.). Helyszíni tanulmányozásnak kell megelőznie a felkészülést, a koreográfusnak ismernie kell a tánc természetes környezetét és életét.

A hitelesség fogalmának kérdéskörében Faragó tehát alaptételt fogalmaz meg: „a folklór tudományos és művészi hitelességének a színpadon – de nem csak a színpadon – első feltétele a minőség." (Faragó, 1982, 24–25.).

Ugyanezt az álláspontot képviseli majd negyed évszázaddal később Könczei Csongor is, hangsúlyozva, hogy amikor a hagyományos néptánc színpadra kerül, kiszakítva természetes közegéből, megfosztva eredeti funkciói nagy részétől, az autentikusság felvetése kikerül a tradíció kérdésköréből, „mivel itt már csak egy adott produkció önmagához mért autentikusságáról lehet beszélni." (Könczei, 2006, 23–24.).

Könczei a színpadi táncművészet és a hagyományos néptánc viszonyában is markáns véleményt fogalmaz meg. Álláspontja szerint a színpadi táncművészet által a nemzeti romantika korában felfedezett hagyományos népi kultúra keretében a néptáncról egy olyan képzet rögzült, mely az állandóan mosolygó, boldogan mulató és táncoló nép stilizált színpadi megjelenítésének képzete. Az ezekhez kapcsolódó, külsőségekre építő, jókedvű koreográfiák művészeti értékét, autentikusságát megkérdőjelezve teszi fel és válaszolja is meg Könczei a kérdést: „Egyáltalán: mitől autentikus a néptánc a színpadon: a külsőségektől? Nem." (Könczei, 2006, 23–24.).

Megoldásként azt az utat jelöli ki, melyre már Faragó is felhívta a figyelmet, s melyen a *Magyar Elektrá*val Novák Ferenc is feljutott a csúcsra: „És akkor? Mihez kezdhet a néptáncot színpadon táncoló hivatásos vagy műkedvelő előadó? Vállalja továbbra is (és itt elsősorban az ízlésre, s nem magára a táncolásra gondolva) ezt az erősen stilizált táncstílust, a mesterkélt mulatozás örökségét? Vagy megpróbál megfelelni a színpadi művészetek szabályrendszereinek,

s a (nép)táncanyag koreografálási folyamatait dramaturgiai vonalvezetéssel tematikussá tevő (nép)táncszínház jellegű előadásokat kezd játszani…" (Könczei, 2006, 23–24.).

A Könczei által említett autentikus-hiteles koreográfiák tudatosan szerkesztett előadó-művészeti alkotások, melyek keretében a központi szerepet játszó koreográfus a néptánc színpadi feldolgozása során nem törekszik többre, mint a tradicionális tánckultúra egy-egy szeletének bemutatására. Itt meghatározó szempontként jelenik meg a forrásanyagok kiválasztási szempontrendszere, a feldolgozásra kerülő táncanyag minősége és mennyisége. Az arányérzék kérdése a néptáncművészet mint előadóművészet esetében is nagyon fontos, hasonlóan az alapötlet világos és közérthető kibontásához. „Ehhez pedig a hagyományos táncanyag csak eszköz, s önmagában nem cél: színpadon nem lehet több, mint egy feldolgozott tradicionális táncnyelv, amit merészen alakíthatunk és használhatunk egy adott téma bemutatásához." (Könczei, 2006, 23–24.).

A táncszínház, s ezen belül a néptáncszínház esetében fontos hangsúlyozni, hogy ez a táncművészeti műfaj mind a koreográfusok, mind a táncosok esetében egy magasabb szintű képzést tesz szükségessé: „Egy műfajilag összetett táncjátékot már nem lehet csak eltáncolni, azt el és meg is kell játszani." (Könczei, 2006, 23–24.).

Könczei álláspontja szerint a puszta esztétikai élményen túl tartalmat is nyújtó táncszínház/néptáncszínház művészeti műfajként való meghonosodásának első lépése lehet a hagyományos tánckultúra színpadi használatának, feldolgozásának, egyszóval megjelenítésének eszközeit és mértékeit tisztázni (Könczei, 2006, 23–24.).

Táncszínház és néptáncszínház

Az autentikusság kérdéskörében lehetséges alternatívaként felmerülő táncszínházi-néptáncszínházi műfaj kiemelt figyelmet kap Patrice Pavis színházi szótárában is (Pavis, 2016).

A táncszínház színházi hatást keltő táncként a valóság pillanatait idézi, attól nem vonatkoztat el, hanem éppen, hogy a valóságból meríti témáit. A táncszínházi rendezés technikáját tekintve semmiben sem különbözik a hagyományos színházi rendezéstől, ugyanúgy használ szövegeket, ugyanolyan figyelmet fordít a szcenográfiára, a kellékekre, jelmezekre, és ugyanolyan műgonddal válogatja össze a színpadi anyagokat és kifejezőeszközöket. „Így épül fel tehát a táncszínház: a tánc fejet hajt a dramaturgia és a rendezés előtt, és rátalál a színházra anélkül, hogy ennek feltétlenül tudná vagy felismerné amúgy is homályos és formába önthetetlen magyarázatát. Rátalál a színházra, és mellé

szegődik, mert szolgálni akarja. A tánc és a színház e természetellenes nászából születnek napjaink legszebb alkotásai" (Pavis, 2016). Az 1980-as évekre kialakult, úgynevezett táncszínházi műfaj révén a tánc újra a „színház" kategóriában definiálta magát, s ennek eredményeképpen újszerű, átértelmezett előadások születtek, melyek a táncosok személyiségére építve újra foglalkozni kezdtek az érzelmek kifejezésével, az emberi dráma megjelenítésével. Az előadások sokszor történetszerűek vagy egy jelenséget járnak körbe. A témák merészebbek, a színpadképek a minimalizmus irányába mozdultak el, kiemelve a táncos, az ember jelentőségét. Gyakori jellemzője a táncszínháznak, hogy a mozdulatok nem táncszerűek, hanem hétköznapi emberi mozgásokból tevődnek össze – például járás, guggolás, futás, tapsolás stb. Tulajdonképpen bármilyen mozgásforma, amin keresztül a test kifejez valamit, az előadás része lehet. Időnként a beszéd is megjelenik, de a történetmesélés, az üzenet átadásának közvetlen eleme nem az emberi beszéd (Fuchs, 2011, 38-41.). A hangsúly egyre inkább az átélésen, a drámán van, és a keresetlen, hétköznapi egyszerűség a nézőhöz is közelebb hozza az előadást.

Jelen tanulmány keretében nincs mód áttekinteni a magyar táncszínházi tendenciák negyed évszázados történetét, egy fontos mozzanatot ugyanakkor a szűkebb témára való tekintettel mindenképpen meg kell említenünk: 2019 júliusában, amikor hosszú évtizedes várakozást követően elkészült a Nemzeti Táncszínház, melynek vezetőségi, illetve tanácsadó testületi tagja lett Novák Ferenc is, személye és az új intézmény által korszakos lehetőség adódott az autentikus színpadi néptánc hazai és Kárpát-medencei fejlődésére-térnyerésére.

Irodalomjegyzék

ESZÉKI Erzsébet (1993). *Tánc az élet. Egy társulat regénye*. Zrínyi.

FARAGÓ József (1982). A néptánc hitelessége a színpadon. *Művelődés,* 10. sz., 24–25.

FAZEKAS Valéria (2008). *A tánc az életem – Novák Ferenccel beszélget Fazekas Valéria*. Kairosz.

FUCHS Lívia (2011). Mit nevezzünk fizikai színháznak? *Színház,* 4. sz., 38–41.

KÖNCZEI Csongor (2006a). Táncos (ellen)pontok II. *Művelődés,* 5. sz., 23–24.

KÖNCZEI Csongor (2006b). Táncos (ellen)pontok III. *Művelődés,* 10. sz., 16–18.

NOVÁK Ferenc Tata (2016). *Tánc, élet, varázslat*. Hagyományok Háza.

PAVIS, Patrice (2006). *Színházi szótár*. L'Harmattan.

PÓR Anna (1984). Változatok magyar Electra-témára. *Színház,* 7. sz., 24–27.

SZÉKELY Anna (é. n.). *Az autentikusság és hitelesség kérdésének vizsgálata három magyarországi néptáncverseny kapcsán.* (Kézirat.)

Tánc (é. n.). In ORTUTAY Gyula (Szerk.), *A magyar folklór* (477–540). Tankönyvkiadó.

Györffy Ágnes

Elektra drámája pszichoanalitikus szemszögből

A színházelméleti bemutatás után Elektra drámájának lélektani megközelítése azért is lehet indokolt, mert társadalmi és egyéni szinten egyaránt van létjogosultsága. Mint minden jó dráma, örök és időtlen, társadalom- és kultúrafüggetlen. Hősei személyiségfejlődése, az általuk megtapasztalt krízisek, sorstragédiák és azok megoldásai üzenetükben minden olvasó, néző, befogadó számára adnak valamit, amit önmagukra érvényesként fogadhatnak el. Az *Elektra* esetében ezt az univerzalitást igazolja, hogy a téma számos formában feldolgozásra került, s európai, amerikai és magyar szerzők életművében egyaránt fontos művé vált. Megjelent színdarab, tánc, film, könyv és opera formájában, és gyakori téma volt egyetlen kép vagy szobor sűrítményeként a képzőművészetben is.

A pszichoanalízis szemszögéből Carl Gustav Jung emelte be elsőként Elektra történetét a pszichológia fókuszába. Az Ödipusz-komplexushoz hasonlóan a fejlődés szerves elemének tekintette, s megközelítésében Elektra tragédiája írja le leginkább az anyakonfliktust annak teljes érzelmi töltetével, a gyilkosságig vitt indulattal, akárcsak Ödipusz esetében az apagyilkossággal (Scott, 2005). (Freud, a pszichoanalízis atyja ezt nem fogadta el, igaz, elméletének zárt rendszerébe nehezen illeszthető az anyakonfliktus, abban nem is foglalkozott vele. Ennek ellenére a személyiségfejlődés szempontjából törvényszerű az indulatok megjelenése az anyával szemben, s feloldásuk a továbblépés feltétele.) Elektra története visszautal az erőteljes érzelmek korábbi elfojtottságára, azokat gyorsan kiteljesedve láthatjuk bármely megjelenítési formában. A közösség elfogadja, támogatja ezt az érzelmi vihart, esetenként mintha a főhős helyett is megjelenne az indulat az anyával szemben. Minden szereplő szempontja érthető, de egy térbe helyezve őket tragédiájuk törvényszerű és elkerülhetetlen.

Kora társadalmi eszményének megfelelően a főhős az apai értékek mellett tesz tanúbizonyságot, noha női személyiségfejlődése minden buktatóját bemutatja (Agárdiné Malek, 2000). A mű alapkérdéseket vet föl, melyeket az azt megíró, illetve színpadon megjelenítő művésznek is tisztáznia kell önmagában

a bemutatásra való felkészülés során. A mű egyes rétegeit áttekintve a következő kérdések is fölmerülhetnek:

- Kiteljesedhet-e női szerep és fejlődés egy döntően patriarchális társadalomban?
- Alkalmazkodunk-e a kapott familiáris és/vagy társadalmi tradíciókhoz, vagy szakítunk-e velük?
- Jó mintát kapunk-e?
- Mennyire tudjuk függetleníteni önmagunkat a transzgenerációs traumáktól?
- Támogat-e bennünket környezetünk terveink megvalósításában, kiteljesedésünkben?
- Esély vagy akadály a tradíció számunkra?

Ezen kérdések megválaszolása kapcsán fontos tényezőként jelentkezik a tragédiák elengedhetetlen eleme: a katarzis, a katartikus élmény. A katarzis beteljesülés, érzelmi, erkölcsi megtisztulás, amely egy megrendítő esemény, tragédia hatására megy végbe a néző, olvasó, főhős lelkében (Bakos, 2013). Ennek a folyamatnak része a kellemetlen, negatív érzések megfogalmazása a maga és/vagy a közösség számára. Pennebaker leírja, hogy kutatásai szerint a megélt és valamilyen formában kifejezett érzés a traumatikus élményhez kapcsolódóan csökkenti a testi szinten megélt indulatot, ezáltal az egyén betegség kialakulására való hajlamát (Pennebaker, 1986). A vizsgálatban részt vevők kevesebbszer fordultak orvoshoz, ha az eseményhez kapcsolódó érzéseiket is leírták. Egészen más a ki nem fejezhető, titokként kezelt esemény, ahol az érzések elfojtottak, illetve sem az egyén, sem a közösség részéről nem reagálhatóak le nyíltan. Ebben az esetben maga a titok alól való feloldozás is bírhat katartikus szereppel (Kelly, 2002).

Elektra drámája mintát ad a közösségnek, hogyan kezelhető a trauma, mutat egyfajta példát arra, hogy nincs olyan élmény, amit ne lehetne vállalni, elfogadni, még akkor is, ha az az agresszió legsúlyosabb formáját jelenti. A közösség stabilitása és támogató ereje, ugyanakkor kétségtelen ítélete egyaránt fontos. Ilyen jellegű történés kapcsán a szégyen, a megbélyegzés az egyén életét és élményfeldolgozását tartósan befolyásolják.

Elektra anyja, Klütaimnésztra nem szakad el attól a tradíciótól, amely a szülők feltétlen tiszteletét és követését írja elő. Kezdetben alárendeli magát a férfiak tiszteletének is, ám mikor férje véráldozatként egyik gyermekét ajánlja fel a harci sikerekért, mire a férj visszatér, a gyilkos indulat odáig nő az asszonyban, hogy végül megöli házastársát. Lányai közül leginkább Elektra emlékezteti férjére, aki végül a háborúból hazatérő fivérével együtt az anyagyilkosságig

jut. A trauma, a gyilkos ösztön, a bosszú generációról generációra öröklődik, a helyzetmegoldás eszközévé válik a családon belül is. Elektra követi ezt a mintát, tradíciót, célja más lesz, de eszköze azonos marad. Ezek a transzgenerációs traumák a közösségen belül akkor is átadódnak, ha az egyén nem közvetlen elszenvedője a traumatikus hatásnak, de valamelyik egyenes ági rokona igen. Napjainkban leginkább transzgenerációs hatásokról beszélünk, amelyek nyomán nemcsak a rokonok, hanem a közösségnek a traumatizáltakkal foglalkozó tagjainál is megjelenik a traumás élményhez kapcsolódó viselkedésváltozás (Varga, 2011). Mindezek alapján könnyedén megérthető, hogy Elektra tragédiájában mind a közösség, mind a család mélyen érintett, és nehezen található más megoldás, nehezen írható felül a mintázat.

Az indirekt, közvetett úton megjelenő transzgenerációs traumák egyik eleme ráadásul a megkérdőjelezhetetlenül erős családi normák kialakulása, melyek hatékony megküzdési mechanizmusként működnek a trauma időpontjában, azon túl azonban extrémnek számítanak, korlátozóak az egyén életére nézve, okukat, kialakulásukat gyakran titok övezi (Fossion et al., 2015). Elektra esetében azokat a közösség sem kérdőjelezi meg, nincs külső visszajelzés, egyedül az apa-/férjgyilkosság ténye, ami elfogadhatatlan. Nem jelenik meg kívülről, más közösségből érkező figura, hogy kívülállóként más mintát vagy feloldozást adjon, mint Hamlet esetében („Ha megéri, nagy király vált volna még"), a trauma és tragédia a zárt közösségen belül marad.

Az anya bizonyos szemszögből egyedi megoldás felé törekszik, felveszi, saját kezébe veszi a kontrollt, de ezt, sem a közösség, sem a család nem támogatja hosszabb távon. Elektra passzív nőies működése is megmarad fivére hazatértéig, szerepe innentől lesz aktívabb sorsa és a történet alakításában. Vajon a női szerep adta elfogadás, amely gyakran egyfajta beletörődés, annak átszakíthatatlan korlátját adja, vagy lehetséges a kreatív önérvényesítés, amely nem destruktív a közösségi szerepben?

Elektra aktivitása esetében a transzgenerációs hatások meghaladása minőségi ugrást jelentene, amit a hős nem tud meglépni, de ez egyfajta pszichoterápiásan megalapozott tapasztalatnak is tekinthető: a saját alapmintáktól csak bizonyos mértékű eltérés kivitelezhető, egyéni, közösségi, rendszer- és társadalmi szinteken egyaránt.

A dráma az egyéni személyiségfejlődés, a trauma és az identitás kérdései mellett a családi identitás és tradíció témakörét is feszegeti. A családtagok által átörökített gének, illetve a szülők, a nagyszülők és a testvérek korai szocializációban betöltött szerepe vitathatatlan. A családi identitás és mintakövetés szerepe a szocializációban és a személyes szerepek kialakításában mélyebb és áthatóbb szereppel bír a társadalmi és közösségi mintáknál, illetve a közösség formáló erejénél (Elblinger, 2013). Ebben a folyamatban a társadalmi

szokásrendszer mellett a családi tradíciók is kiemelt szerepet kapnak. A családi alapértékek, az önkéntelenül átvett minták stabil alapot képeznek a viselkedéshez, krízishelyzetben, trauma esetén pedig spontán módon aktiválódnak.

Elektra esetében fontos elem az erő és a hatalom mint alapértékek tisztelete. Ezek megszerzése, megtartása családi és társadalmi szinten egyaránt alapvető. Ehhez az eszköz a nyílt és burkolt erőszak, aminek alkalmazása ismert, elismert és támogatott. Elektra számára egyfajta kettős kötés lép itt fel, ami a patológiás családi működés gyakori eleme, de más élethelyzetekben is gyakran előfordul. Négy alapvető formáját különítjük el, melyek mindegyikére találhatunk példát a műben:

- Paradoxon: önmagának is ellentmondó utasítás. (Például: „Légy önálló!" – Ha utasításra teszem, az mennyire önállóság?)
- A valóság hiteles érzékelésének megtagadását várják el az adott helyzetben kiszolgáltatott személytől. (Például: „Bízz meg abban, aki bánt!")
- Saját érzések megtagadása, illetve arra vonatkozó elvárás, olyan esetben, amikor valamilyen ráerőltetett tevékenységet kell az elvárás szerint, belső indíttatásból végezni. (Például: Elektra esetében az anya helyzetének és az apa halálának elfogadása.)
- Egyszerre érkezik a követelés és a tiltás. (Például: „Légy mindig őszinte." – De ha kimondja a gyermek, amit gondol, apja úgy reagál: „Nem ezt akartam hallani.") (Bateson, 2000).

Alapvetően ezen üzenetek esetében, ha nem oldjuk fel a külső és/vagy belső ellentmondást, csak az egyik felére tudunk reagálni, a másik felét nem tudjuk azzal azonos időben végrehajtani. Tehát vagy a két fél közötti kommunikációt kell módosítani, vagy az egyén motivációját, hozzáállását, azonosulását. Elektra esetében, ha azonosul a családi értékekkel, akkor azonnal előhívja a vállalt versengés és agresszió ingerét.

A tradíció tehát esély és akadály is egyben. Stabil alapot ad, minden nehéz helyzetben biztosítja az egyén számára, hogy a közösség és a család által elfogadott viselkedési mintázat megjelenhessen mint egyfajta megoldás, ugyanakkor gátat is szab az egyedi, új, kreatív megoldások megjelenésének, illetve az egyéni ellenérzések kifejezésének. Az egyéni fejlődés során az integráció meg kell, hogy történjen, ugyanakkor a továbbvitel módja és egyéni színezete is érvényre kell jusson. A fejlődés a gyökereket megőrizve lehetséges. Ezektől az alapoktól a teljes eltérés társadalmi és mikroközösségi szinten is csak időlegesen lehetséges. Sem a közösség nem engedi, sem az egyéni korlátok, határok nem biztosítják erre a lehetőséget.

A görög drámákban a személyes sors helyett gyakran a végzet jelenik meg, mely elkerülhetetlenül bekövetkezik. Eljöttét jóslatok jelzik, gyakran emberöltőkkel korábban, s az egyén bárhogyan is küzd ellene, alulmarad, a folyamat végbemegy. Ebből adódóan nagyon nehéz megtalálni a megfelelő arányokat: meddig is legyen az egyén aktív, sorsát alakító vagy passzívabb, végzetét elfogadó. Mi vagy ki dönti el, sorsa vagy végzete van a hősnek? A görög dráma esetében az antropomorf istenek. A modern pszichológia esetében a külső vagy a belső kontroll mint személyiségvonás.

Elsőként Julien Rotter írta le ezt a jelenséget (Rotter, 1966). Ő a kontroll helyének meghatározása kapcsán egy kontinuumot képzelt el, amelynek egyik végpontja a belső, míg a másik végpontja a külső kontrollhely. A belső kontrollal bíró emberek azt gondolják, hogy cselekedeteik által hatással vannak életükre, egy-egy esemény kimenetelére, azoknak következménye van – azaz ők alakítják saját sorsukat –, míg a külső kontrollos emberek más környezeti tényezőknek tulajdonítják az események végkifejletét.

Elmélete alapján a *belső kontrollos* személyeket a következők jellemzik:

- Nagyobb mértékben vállalnak felelősséget tetteikért.
- A belső kontrollos személy biztos abban, hogy ha akarja, akkor meg tudja változtatni mind a környezetét, mind pedig a saját viselkedését, a külső kontrollos azonban kevésnek érzi ehhez saját erőit.
- Sikerorientáltak.
- Frusztrációs toleranciájuk magasabb.
- Függetlenebbek, hatékonyabbak, jobban tudnak teljesíteni, dominánsabbak.
- Kevesebbet szoronganak teljesítményhelyzetben, szorongásuk facilitáló jellegű.

A *külső kontrollos* személyek az alábbi ismérvek szerint jellemezhetőek:

- A külső kontrollos személyekből hiányzik az indíték a nehezen elérhető célok megvalósítására, és nem nagyon vannak törekvéseik, mivel úgy látják: erőfeszítéseiknek és képességeiknek kevés vagy semmi köze nincs a végeredményhez.
- Nagyon könnyű vagy nagyon nehéz feladatot választanak annak érdekében, hogy az eredményüket külső tényezőkkel tudják magyarázni.
- Többet szoronganak teljesítményhelyzetben, szorongásuk debilizáló.

Az egyén e két véglet között helyezkedik el pszichés működésében és a külvilághoz, életeseményeihez való viszonyában. Elektra viselkedésében erős

ingadozás látható, esetenként hirtelen váltásokkal a kontroll és a sodorhatóság között. Nehezen dönt sorsa tekintetében a közösség, a család, valamint a saját igények és elvárások adta nyomás gyűrűjében. Elektra végzete, akárcsak Ödipuszé, nem elkerülhető, csak időben tolható el. Ez az időbeni eltolódás is értelemmel bír, hiszen az egyén esetében kérdés, hogy képes-e beteljesíteni végzetét, el tudja-e viselni sorsát.

Ha túl korán találkozik a feladattal, annak súlyával, összeomolhat alatta, nem teljesíti azt, nem tud működni a neki szánt szerepben. Ebben az esetben egyén és környezete egyaránt sérül, így cél is, hogy a megfelelő felkészültséggel érkezzen az illető abba a helyzetbe, amely során próbatétele éri. A közösség időt és sok esetben felkészítést is biztosít, amelynek zárásaképp (egyfajta beavatási szertartásként) az egyén beteljesítheti sorsát. Sikere esetén a közösség beírja történelmébe méltó példaként az utódoknak, kudarca esetén sorsa a feledés. A próbálkozás hiánya a kiközösítést is eredményezheti.

Az ember társas lény, a magány, a kiközösítettség egyértelműen negatív érzésekkel társul, és kerülendő. Az ember magában törékeny, sebezhető lény, sikereit azáltal érte el, hogy megtanult alkalmazkodni fajtársaihoz. A spontán együttműködés hamarosan viselkedési sémává vált, amelynek mentén az emberiség megszervezhette az életét. Mivel uralkodóvá és nélkülözhetetlenné vált a „társas lét", a magány problémája minden egyes, a társadalomba beilleszkedni vágyó egyént érint. A társas integráció folyamata nem egyszerű, és semmiképp sem törvényszerű. Már születésünktől kezdve egy közösség, a család tagjai vagyunk, majd társas folyamatok, a szocializáció során még számos csoporthoz csatlakozunk (kell, vagy szeretnénk csatlakozni). A csoportba tagozódás műveletei meghatározott gyakorlatokhoz, cselekvési formákhoz kötöttek. Ilyen viselkedési tradíciók a beavatási szertartások (Lakatos, 2013). Elektra esetében a sors és a feladat annak súlyával együtt vállalt és véghez vitt.

Személyes szinten egy másik fontos kérdéskör az anya-lánya viszony, az azon belüli dominanciaviszony, mintakövetés, versengés és a szülő esetleges meghaladásának kérdésköre. Yamagata és munkatársai bizonyították, hogy az anya-lánya kapcsolat lényegesen szorosabb és az érzelmi reguláció szempontjából meghatározóbb, mint az apa-lánya kapcsolat; e mintákat a lányok inkább az édesanyjuktól veszik át (Yagamata et al., 2016).

Degges-White az anya-lánya kapcsolat hat alapvető, a személyiségfejlődésre mély hatással bíró jellemzőjét írja le, melyek a következők:

- A lány önbizalma azon alapul, hogy ő mit gondol, hogyan látja őt az anyja.
- Az adok-kapok (kölcsönösség) minden egészséges emberi kapcsolat alapja.

- A bizalomnak mindkét oldalról meg kell lennie.
- A kommunikációnak nyitottnak kell maradnia, különösen harag, indulat, szorongás esetén.
- A családi kapcsolatok egy életre szólnak, vagyis bármely sérülés esetén annak hatása hosszú távú lehet, illetve a hosszú távú kapcsolatban megadatik a lehetőség a hibák korrigálására is.
- A barátság egyfajta haszna és eredménye a jó kapcsolatnak, de nem eleve adott. (Degges-White, 2014)

Az *Elektrá*ban ez a viszony nagyon merev, szigorú, illetve rendkívül tradicionális. A klasszikus szerepek betöltése mérgező módon történik, amiben az anya és a lány egyaránt sérül. Minden nő magával hozza felnőttként az anya-lánya kapcsolatba annak történetét, illetve az ebből fakadó elvárásokat a jövőre vonatkozóan, aminek hatása lehet arra az időszakra is, amikor idősebb korban az anya törékennyé és gondoskodásra váróvá válhat (Donorfrio – Kellett, 2006). A kapcsolat e késői része és természetes végkifejlete ebben a drámában nem jelenik meg, pedig biztosíthatná a viszonyrendszer rendezésének igényét az erőviszonyok változásával. A felnőttkori kapcsolat anya és lánya között alapot adhat a személyes jelentéstartalom, illetve a megtörténő eseményekben az értelem keresésére, s ebben a viszonyban a hangsúly sokkal inkább azon van, az egyén hogyan gondolkodik erről a viszonyról, s nem a tényleges történeti elemeken (Bretherton & Munholland, 1999). Lewis ebben a folyamatban továbblépve azt állítja, hogy az anya-lánya kapcsolatban meghatározó a gyerekkori viszonyrendszer a két fél között, de elengedhetetlen, hogy az felnőttkorban integrálásra kerüljön, s kialakuljon a megtörténtek saját narratívája (Lewis, 1997). Elektra esetében e narratívában az apa elvesztése, a hozzá kötődő gyász és indulatok emelkednek ki, ami az anyához fűződő viszony meghatározó elemévé válik, és férjéhez való viszonyát is determinálni fogja.

Streep a mérgező anya-lánya kapcsolatok nyolc altípusát különíti el (Streep, 2017):

- elhanyagoló;
- kontrolláló;
- elérhetetlen;
- összemosódó;
- harcoló;
- megbízhatatlan;
- narcisztikus (önbevonódás);
- fordított szerepleosztás, melyben a gyermek, a lány kerül a szülői, anyai szerepbe szinte a kezdetektől fogva.

A toxikus kapcsolatokban (jellegüktől függetlenül) mindkét fél sérül, illetve ezek a típusok kevert formában is megjelenhetnek, és részlegesen változhatnak is a közös élet folyamán. Elektra esetében megjelenik az érzelmi távolság, illetve az anya narcisztikus működése is, ami egyrészt a gyermek számára elfogadott, hiszen neki ez az alapműködés, ezt látta mindig is, ugyanakkor van valamiféle vágy egy másféle sors, élet, létezés és kapcsolódás iránt is. Ez a drámában is megjelenő gyökeres váltás, illetve annak igénye a realitásban is, gyakran a kapcsolat teljes vagy időleges megszakadását eredményezheti, illetve esetenként a szülő halálát követően jelenhet meg.

A szülő elvesztése az a helyzet, amelyben a gyász során az egyénnek értékelnie, újraértékelnie kell az ahhoz a szülőhöz való viszonyát, akit elveszített. Ez a gyászmunka, amennyiben nem zajlik le maradéktalanul, mintegy konzerválja az érzelmileg telített állapotot akár évtizedekre is, s a legkisebb jelre megjelenik ugyanaz az érzelmi reakció és intenzitás, mint az eredeti helyzetben, ahol az elsőként kialakult, kiváltásra került.

A szülő elvesztése a felnőttkorú gyermekre is erős hatást fejt ki. A veszteségélmény képalkotó eljárásokkal is jól detektálható fiziológiai reakciót vált ki (Kirsch, 2018). Ez a reakció különösen erős lehet az ún. traumatikus gyász esetében. Ilyenkor érzelmileg egyszerre kell feldolgozni a gyászt, a szülő – mint egyik legfontosabb érzelmi kapcsolat – elvesztését és az elvesztés körülményeit, amelyek hirtelenségük, módjuk és időpontjuk miatt egyaránt lehetnek traumatikusak. Ebben az esetben az egyén a gyász és a traumatizáció jeleit egyaránt tanúsítja reakcióiban (Regehr & Sussman, 2004). Ezek a reakciók egy szeretett személy elvesztése esetén, ami distresszélménnyel jár, a következők: elkerülő magatartás, a halál nehezen tudatosul, sokk, leválás, üresség, a halál felett érzett düh, céltalanság a jövőre vonatkozóan. Elektra esetében a traumatikus gyász mind a cselekvés, mind pedig a pszichés reakciók szintjén egyaránt jelen van. Ebben az állapotban könnyebben jelenik meg a reakciók és a viselkedés szintjén az akár bosszúig, gyilkosságig is elharapózó düh és indulat.

A bosszúról kiderült, hogy rövid távon jutalmazó szerepe, értéke van, ennek megfelelő agyi régiók is aktiválódnak, hosszabb távon viszont nem ad nyugalmat, ha nem jelenik meg az érzések rendezése, integrációja (Chester & Dewall, 2016). McKee úgy találta, hogy a bosszúvágy erőssége egy-egy eseményt követően erősebb azokban az egyénekben, akiknél fokozottabb az erő, az autoritás és a státusz iránti vágy (McKee & Feather, 2008). Kulturális különbségek is egyértelműen felfedezhetők abban a tekintetben, hogy egy nemzet tagjaiban mi váltja ki leginkább a bosszúvágy érzését. Jackson és munkatársai kultúraközi vizsgálatukban azt találták, hogy az amerikai egyetemisták esetében ez a tényező a személyiségi jogok, illetve a szólásszabadság sérülése, míg

a dél-koreai egyetemisták esetében a teljesítményben való akadályoztatottság (Jackson et al., 2019). Ez akkor lehet különösen konfliktussal teli, amikor ezek a kultúrák találkoznak, értékeik ütköznek. Stheynberg arra is rávilágít, hogy a kulturális eltérések az individualista és kollektivista kultúrák eltérő identitásfelfogásából is erednek (Steynberg, 2005). A kollektivista kultúrában a másik sértése részben a saját szelf sértésével is jár, így annak szándékos előidézése kerülendő.

Elektra esetében a hatalomhoz, státuszhoz, erőhöz kulturális, családi és személyes szinteken is pozitív érzések fűződnek, a bosszú kulturálisan sem elutasított, a kultúra része, fontos eleme, akárcsak a harc. Elektra így szolgáltat igazságot annak, aki már nem tud kiállni magáért, s ennek következtében halálában kaphatja vissza méltóságát. Ez az igazság egyfajta kollektív igazságosság is a drámában: minden hős érdeme szerint kap jutalmat vagy büntetést, növelve ezzel az igazságos világba vetett hitet. A bosszú, az erőszak ugyanakkor annak kérdését is felveti, hogy hol állhat meg ez a folyamat, hiszen az agresszió egyfajta spirálszerű, fokozódó kiterjedést mutat, melynek következtében akár egy szép nőért is népek közötti háború indulhat el. A görög történelem, mitológia és irodalom számtalan példával szolgál erre a jelenségre, ahol még az antropomorf istenek is örök és végeláthatatlan harcban és rivalizációban állnak egymással, esetenként az embereket is bevonva küzdelmeikbe. Elektra ebben a kulturális közegben és légkörben nevelkedett, az általa bemutatott történet mégis egyetemleges, és emberi sajátosságokat mutat.

Elektra történetében magunkra ismerünk emberként és az ember leányaként egyaránt. Bemutatja a női személyiségfejlődés lehetséges útjait, elakadásait, az anya-lánya viszony tradicionális képét és patológiás kitérőit. Megjelenik a gyász, az apa-lánya viszony, és az adott helyzet férfias és nőies kezelési lehetősége is.

Hősünk, hősnőnk krízisét, vívódásait hosszabban, folyamatában követhetjük a külső történeti és a belső lélektani térben. Láthatjuk gyászát, traumáját, passzivitását, alárendelődését az autoritásnak, majd integrációját és egyéni meg- és feloldása kialakulását. A történet az egyéni és társadalmi igazságszolgáltatás elemeit sem nélkülözi.

Az archaikus történeti réteggel és elemekkel dolgozó drámák sajátossága ez az időtlenség, egyetemesség: a történet a közösségnek egyfajta viselkedési mintát adhat a kritikus helyzetekre nézve. A népi bölcsesség szerint az egyén akkor lesz igazán felnőtt, ha mindkét szülőjét eltemette már. Ez a gondolat konkrét és átvitt értelemben is hordoz magában fontos mondanivalót, hiszen a tényleges veszteségélménnyel a viszony ránk eső részét kénytelenek vagyunk rendezni, s a szülők halálával csak az önállóság marad mint megoldás. Szimbolikus értelemben a szülőkhöz fűződő viszony változása törvényszerű

a felnövéssel, ugyanis a fejlődésben a gyermeknek integrálnia kell a hagyományt, a tradíciót, a kapott szülői és családi értékeket, de meg is kell azokat haladnia saját útjára lépve, saját sorsát beteljesítve. A művész ezt a konfliktust a színpadra vitel során, a szerep megformálásakor végigéli, átéli, s kénytelen rendezni is önmagában, hogy szerepében hiteles legyen. Játéka, éneke, tánca révén a néző számára is eleven lesz a történet, és így képes lesz átadni annak mély tartalmát és mondanivalóját újra és újra, kultúrákon át.

Irodalomjegyzék

AGÁRDINÉ MALEK Zsuzsanna (2000). „Oedipus és Élektra komplexusa." A két alapkonfliktus múltja és jelene Szophoklész három drámája alapján. *Thalassa*, 2. sz., 2–3.

BAKOS Ferenc (2013). *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Akadémiai.

BATESON, Gregory (2000). *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. University of Chicago Press.

BRETHERTON, Inge – MUNHOLLAND, Kristine A. (1999). Internal working models in attachment relationships: A construct revisited. In Jude C. CASSIDY — Philip R. SHAVER (Szerk.), *Handbook of attachment: Theory, research, and clinical applications*. Guilford Press.

CHESTER, David S. – DEWALL, C. Nathan (2016). The pleasure of revenge: retaliatory aggression arises from a neural imbalance toward reward. *Social Cognitive and Affective Neuroscience,* 7. sz., 1173–1182.

DEGGES-WHITE, Suzanne (2014). *Mothers and daughters: Living, loving and learning over a lifetime*. Rowman & Littlefield Publishers.

DONORFRIO, Laura K. M. – Kellett, Kathy (2006). Filial responsibility and transitions involved: A qualitative exploration of caregiving daughters and frail mothers. *Journal of Adult Development,* 1. sz., 158–167.

ELBLINGER Csaba (2013). *A családi rituálék szerepe a családi identitás-konstrukcióban*. Doktori értekezés. Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Pszichológia Doktori Iskola.

FOSSION, Pierre – LEYS, Christophe – VANDELEUR, Caroline – KEMPENAERS, Chantal – BRAUN, Stéphanie – VERBANCK, Paul – LINKOWSKI, Paul (2015). Transgenerational transmission of trauma in families of Holocaust survivors: the consequences of extreme family functioning on resilience, sense of coherence, anxiety and depression. *Journal of Affective Disorders*, 1. sz., 48–53.

JACKSON, Joshua Conrad – CHOI, Virginia K. – GELFAND, Michele J. (2019). Revenge: Multilevel review and synthesis. *Annual Review of Psychology,* 1. sz., 319–345.

KELLY, Anita E. (2002). *Psychology of secrets*. Springer Science & Business Media.

KIRSCH, Joshua A. (2018). *The loss of a parent changes children of all ages forever.* Fatherly.com, 1. sz., 1–10.

LAKATOS Gábor (é. n.). *Beavatási szertartások. Funkciói, története, régi és modern változatai.* http://rubeus.hu/wp-content/uploads/2013/09/21770_beavatasi_szertartasok.pdf (2024. 07. 03.)

LEWIS, Michael (1997). *Altering fate: Why the past does not predict the future.* Guilford.

MCKEE, Ian R. – FEATHER, Norman T. (2008). Revenge, retribution, and values: Social attitudes and punitive sentencing. *Social Justice Research,* 2. sz., 138–163.

PENNEBAKER, James W. — BEALL, Sandra K. (1986). Confronting a traumatic event: Toward an understanding of inhibition and disease. *Journal of Abnormal Psychology,* 3. sz., 274–281.

REGEHR, Cheryl – SUSSMAN, Tamara (2004). Intersections between grief and trauma: Toward an empirically based model for treating traumatic grief. *Brief Treatment & Crisis Intervention,* 3. sz., 289–309.

ROTTER, Julian B. (1966). Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement. *Psychological Monographs: General and Applied,* 1. sz., 1–28.

SCOTT, Jill (2005). *Electra after Freud: Myth and culture.* Cornell University Press.

SHTEYNBERG, Gary (2005). *The cultural psychology of revenge in the United States and South Korea.* University of Maryland.

STREEP, Peg (2017). *Daughter detox: Recovering from an unloving mother and reclaiming your life.* Ile D'Espoir Press.

VARGA Katalin (2011). A transzgenerációs hatások az epigenetikai kutatások tükrében. *Magyar Pszichológiai Szemle,* 3. sz., 507–532.

YAMAGATA, Bun – MURAYAMA, Kou – BLACK, Jessica M. – HANCOCK, Roeland – MIMURA, Masaru — YANG, Tony T. – REISS, Alan L. – HOEFT, Fumiko (2016). Female-specific intergenerational transmission patterns of the human corticolimbic circuitry. *Journal of Neuroscience,* 4. sz., 1254–1260.

Fehér Anikó

„Széles a Duna…" – A magyar népzene rendszerének strukturális kérdései. Járdányi Pál népzenei rendszere a *Magyar Népzene Tára IV. (Párosítók)* kötetében

A magyar népzene rendszerezésének története

Bevezető tanulmányunkban is felmerült már a struktúrák vizsgálatának jelentősége. Nem esett még szó azonban a gyűjtött népzenei anyag értelmező rendszerezési kísérleteiről. E tanulmányban elsősorban Járdányi Pál népzenei rendszere révén adunk új, bőséges elemzési adattal alátámasztott értelmező megközelítést a magyar gyűjtött népzenei anyag rendszerezési kérdéseihez.

A magyar népzene sokszínűsége, változatossága sokakat elkápráztat. Népzenénk struktúrája, az egyes dallamok dallamvezetése, bizonyos szempontból az előadásmódja is egységes, de táji és időbeli különbözőségeket mutat. Tudományos igénnyel végzett kutatása, gyűjtése a XX. század elején indult két széles látókörű, igen magasan képzett zenészegyéniség, Bartók Béla és Kodály Zoltán jóvoltából. Az idő és a munka haladtával mára kb. 20–23 ezer órányi anyag van összegyűjtve és nagyrészt rendezve. Ez a világviszonylatban is hatalmas mennyiségű matéria még évtizedekig ad munkát a kutatóknak.

A magyar népzene felfedezésével, gyűjtésének előrehaladtával a rendszerezés igénye is hamarosan felmerült. Kodály ír Udvardy Jánosról, aki bár földmérő mérnök (Paksa, 1988) volt, Kodály szerint azonban: „…inkább tudós. De nem száraz szaktudós, hanem forrószívű teljes ember, aki a reformkor lázában égve, boldoggá akarna tenni minden embert." Kodály említi azt is, hogy Udvardy „…rendszerező kísérletét eredetinek, …először magyar agyban felvillant ötlet egyikének kell tartanunk." (Kodály, 1982, 155–183.).

A népzene rendszerezésének ötlete Erdélyi János fejéből pattant ki. Bartalus István A Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye sorozatban 1873–96-ig hét kötetet adott ki zongorakíséretes dallamokkal a Kisfaludy Társaság jóvoltából. Más kötetek is megjelentek, gyakran hibás közléssel vagy következtetésekkel.[1] A XX. század elején, a tudományos igényű népzenegyűjtés elindulásakor

[1] Például: Fabó Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése,* 1908.

elsősorban Bartók Béla és Kodály Zoltán nevéhez fűződnek azok az elgondolások, amelyek minden további népzenei rendszert megalapoztak. Járdányi Pál és az őt követő kutatók mindezek figyelembevételével készítették el saját rendszerüket. Járdányi rendszere az őt megelőző két rend összefoglalása és szintézise, továbbgondolása, amely megbízható, szilárd alapnak a tipikus dallamot tekinti (Járdányi, 1961).

A magyar népdalok összkiadásának gondolata már 1906-ban felmerült: „Népdalok kiadásának kétféle a célja, kétféle a módja. Egyik cél, hogy minden, a néptől került dal együtt legyen, itt a teljesség nézőpontja uralkodik, a dalok kisebb vagy nagyobb értéke nem határoz. Afféle »népdalok nagyszótára« az ilyen. Legjobb, ha szótárszerű az elrendezése is, mint például az Ilmari Krohn[2] szerkesztésében megjelenő finn népdalgyűjteményé (Suomen Kansan Sävelmiä, 1906-ig négy füzet). A dalok egy szólamra, hitelesen, gondosan leírva, valamennyi változat föltüntetésével jutnak nyilvánosságra. Csak ilyen gyűjtemény lehet alapja mindennemű, a népdalra vonatkozó vizsgálódásnak…" (Bartók, 1974, 99.).[3] Mik is voltak Krohn elképzelésének fő momentumai? Egyrészt dallamok közös g' záróhangra hozása, azaz leírása – ez a vokális dallamokra vonatkozik, a hangszeres dallamokat hangzó magasságban kell közölni –, másrészt a népdalok rendszerezése (a finn népdalokra vonatkoztatva természetesen), melyről a következőképpen írt: „Népdalok szótárszerű rendezéséhez biztosabb és objektíve kikezdhetetlenebb alapot a kompozíciós szerkezet elve nyújthatna, úgy, ahogy a fönt említett, előkészületben lévő munkám során nyilvánvalóvá vált, legalábbis azokban a dalgyűjteményekben, amelyekben a dallamok zöme négysoros formájú. A négy, jóformán kivétel nélkül párosával tagolódó dallamsor kadenciaviszonyai könnyen áttekinthetők és bizonyos formai, látens harmóniai szabályokat tükröznek, melyek az anyagra igen jó rálátást biztosítanak, s melyek szerint rendezve a legközelebbi rokonságú variánsok (és még mennyivel inkább a lényegében azonos dallamok) a dallamrendben maguktól összetalálkoznak, sőt részben a távolabbi rokonok is nagyobb fáradság nélkül megtalálhatók lesznek." (Krohn, 1903, 655–656.; Bereczky, 2002, 22.). „Krohn tehát az egyes dallamsorok záróhangjai alá érezhető harmóniai funkciók szerint, még pontosabban ezeknek a funkcióknak egymáshoz való viszonya szerint javasolja a dallamok rendezését." (Bereczky, 2002, 23.). Majd Krohnt idézi: „Rendezés szempontjából a négy kadencia közül mindenekelőtt az utolsó az irányadó; azután a második mint az első periódus lezárása; következő legjelentősebb a dallam jellege szempontjából az első kadencia; legvégül pedig a harmadik is számba jön, jóllehet ennek helyzete

[2] Ilmari Krohn (1867–1960) finn zeneszerző, egyházi zenész és zenetudós volt.
[3] Ilmari Krohnt Kodály már a doktori disszertációjában is említi (KODÁLY, 2002).

már nem annyira meghatározó." (Bereczky, 2002, 22.). Az utolsó, azaz a negyedik sor kadenciája a magyar népdalok esetében néhány elhanyagolható kivételtől eltekintve 1. (Meg kell jegyezni, hogy Krohn a népdalt két periódus egymásutánjának tekinti, a főkadencia az első periódus záróhangja.)

Az énekelt magyar népzene egyszólamú, dallamvezetésétől igen távol áll a funkciós gondolkodásmód. Éppen ezért módosításokat kellett eszközölni az elgondolásban, ami azonban – amint később kiderült, a változtatásokkal – nagyon is alkalmazható nálunk is: „Mi tagadás benne, ez a rendszer – minden zsenialitása mellett – így, ahogy van, a magyar népzenére sem első, sem második formájában nem alkalmazható, sőt fölületes szemlélő azonnal el is vetné, mint soha semmilyen formában nem használhatót. A kiindulás, a fő rendezési szempont (a sorok záróhangja alá érezhető harmóniai funkció) ugyanis olyannyira idegen a magyar népzene világától, mint talán semmi más. A magyar népi dallamvilág tipikusan és valóságosan monodikus: harmonikus vagy akár csak akkordikus gondolkodásnak nyoma sem fedezhető fel benne. Kodály és Bartók kongenialitására volt szükség, hogy ebből a rendszerből mégis a magyar népzene világához szabott, annak rendezésére minden tekintetben rendkívül alkalmas koncepció alakuljon ki. Olyan, melyről – ha az előzményeket nem ismernők – azt hihetnők, hogy egyenesen és kizárólagosan a magyar anyag sajátosságaiból lett kifejlesztve." (Bereczky, 2002, 25.).

Mindezek alapján jött létre az ún. módosított Krohn-rend, amely változtatások és pontosítások után nagyban meghatározta a további rendszereket.

1913-ban, mintegy nyolcévi gyűjtőmunka után vetette papírra Kodály, s adta le a Kisfaludy Társaságnak *Új egyetemes dalgyűjtemény* címmel azt a tervezetet, amely az addig összegyűjtött népdalok kiadását célozta. A társaság azonban nem reagált a beadványra. Ez a kiadvány arra a kb. 3000 szöveges és kb. 100 hangszeres dallamra vonatkozott, ami addig összegyűlt (Almási, 2009). Ezenfelül volt még kb. 300 adat, amit mások jegyeztek fel, a korábbi kiadványokból is használhatónak minősítettek kb. 800 dallamot. Vikár Béla gyűjteményében kb. 1500 dallam volt. Összesen tehát mintegy 5–6 ezer dallam közreadására gondoltak, kötetenként 1000 dallammal, Ilmari Krohn rendszere alapján, külön kötetekben a mutatókkal. Ez a munka a hamarosan kitörő világháború miatt meghiúsult. Bartók (Krohnhoz hasonlóan) szintén egyetértett azzal, hogy a dallamsorok kezdőhangjánál a záróhangoknak lényegesebb és fontosabb a szerepe a dallamvonal megítélésében.

1918-ban jelenik meg Bartók (1967) írása *Die Melodien der Madjarischen Soldatenlieder* címmel. (Itt említi már meg az új stílust is, leírva annak jellegzetességeit.) Fontos szempont, hogy a rendezésre törekvő elképzeléseknek mindenekelőtt azzal a kérdéssel kellett megbirkóznia, hogy a rend szótárszerű, könnyen kezelhető, a „köznép" számára is érthető legyen (azaz, hogy

a dalok könnyen kikereshetőek legyenek), vagy ügyeljen arra, hogy a variánsok, a rokon típusok egymás mellett vagy egymás közelségében legyenek. Csak később derült ki, hogy a két elv nem érvényesíthető egy munkában, a kutatónak valamelyiket fel kell adnia. A szótárszerűség csak a mutatókban, a dallamközlések végén jelenhet meg. Kodály és Bartók ezek után önállóan, külön-külön végezték a rendszerezést, részben azonos, részben különböző szakmai elvek alapján. Ma a kutatók több szempontot is figyelembe vesznek.

„A rendezésnek különböző célokat kell szolgálnia:

1. a hatalmas mennyiségű anyag kezelésének megkönnyítését, az adatok gyors visszakereshetőségének biztosítását;

2. az anyagban felismert összefüggések szemléltetését, ezért egy jó rendszer legnagyobb értéke nem az, hogy önmagában véve logikus, hanem hogy rendezett anyagának zenei tartalmát mutatja meg;

3. mivel a népzenében minden adat egyedi, azaz egy adott dal adott pillanatban való elhangzásának rögzítése, a rendezés az azonos dallamok, a soksok egyedi megszólalás egymás mellé helyezésével rámutat a típust meghatározó mozzanatokra, a típusalkotó elemekre, a teljesen egyedi jelenségekre, illetve az esetleges tévesztésekre is… E hármas cél elérése ellentmondásokat rejt magában, ezért a rendezés során folyamatosan kompromisszumokra kényszerülnek és kényszerültek a kutatók." (Richter, 2014, 183–184.).

Az idők folyamán meg-megjelenő népzenei kiadványok szinte kivétel nélkül egyéni, a gyűjtő-rendszerező által jónak tartott rendben közlik a dallamokat, olyan rendben, amely az adott anyaghoz leginkább illik.[4] Nagy kérdés, lesz-e valaha olyan rendszer, amely minden magyar népdalgyűjteményre egyaránt alkalmazható lenne.

A Bartók-rend

Bartók 1924-ben jelentette meg mindmáig meghatározó kiadványát *A magyar népdal* címmel. Ebben fekteti le azt az alapot, amely máig is a gyökere minden rendszernek. Itt állapítja meg azt is, hogy bár a magyar népdal egységes, táji különbözőségek vannak. Eszerint négy nagy tájegységet jelöl ki: Dunántúl, Felső-Magyarország, Nagy-Alföld és Erdély. (Moldva később került ide mint ötödik tájegység, hiszen annak felfedezése később történt meg.) E kötet mintegy 7800 addigra összegyűjtött dallam alapján készült, és alapvetően a

[4] A kivételek közé tartozik a Járdányi népzenekutató munkásságát bemutató kötetem, ahol szigorúan Járdányi rendjében közlöm a dalokat (FEHÉR, 2018).

ritmusra helyezi a hangsúlyt a dalok rendszerezésében. Ily módon némiképp elfordul a Krohn-rendszertől, amely a sorzáró hangokra építi rendszerét.

Meg kell jegyezni, hogy a ma használatos módszert, a dalok azonos záróhangon való lejegyzését Krohn alapján nálunk először Bartók tette meg: „Bartók az első, aki publikációban a közös g' záróhangra hozással kísérletezik, méghozzá a Székely balladákban, az Ethnographia 1908-as évfolyamában." (Bereczky, 2002, 9.).

Bartók 1934-től felmentést kapott a zeneakadémiai tanítás alól, és teljes erejével a népdalok rendszerezésével foglalkozott. Ekkor készült el munkatársai segítségével az ún. *Bartók-rend,* amely mintegy 13 000 dallamot tartalmaz. 1935-ben Bartók megfogalmazott egy beadványt – *A magyar népzene megörökítésének fontossága* címmel –, melyet Gömbös Gyula miniszterelnökhöz akart eljuttatni.[5] Öt-hat éven át évi 2000 pengőt szeretett volna kapni, mellyel megoldható lenne a régi stílusú dallamok gramofonon való megörökítése. 1936-ban szerényebb kívánsággal állt elő: a MTA Néprajzi Bizottságától 500 pengőt, a Magyar Történeti Múzeumtól újabb 500 pengőt kért, mely elégnek tűnt az induláshoz. Végül szakmai körök számára megjelent az első négy lemez. Később ezek a felvételek besorolódtak az 1937–38-ban megindult nagyszabású Pátria lemezsorozatba.[6] Bartók rendje lezárt, sorszámozott, nem bővíthető gyűjtemény, melynek rendszertani meggondolásai kétségkívül hatalmas lökést adtak a magyarországi népzenetudomány fejlődésének. A háború jelentette kényszerpihenő után, a 40-es évek végére kiderült, hogy a munka ellen időközben felmerült szakmai ellenvetések nem alaptalanok. Bartók itt 13 221 dallamot vizsgál, ebből 2721 a saját gyűjtése.[7] Kodály, a Bartók-rend „szakmai örököse" számos megoldatlan problémát látott a rendben, ezek egy részét levélben megírta Bartóknak (nem tudjuk, eljutott-e a levél hozzá Amerikába), de a köztük lévő tudományos vita örökre lezáratlan maradt – a két kontinens közti kommunikációs lehetetlenség, majd Bartók halála miatt. Kodály – talán Bartók iránti tiszteletből – sosem döntött egyértelműen a rendszerezést illetően, így a tanítványaikra maradt egy olyan rendszer megalkotásának feladata, amely alapja lehetett a Corpus Musicae köteteinek. Bartók nagy figyelmet fordít a dallamsorok ritmikai összetartozásának, illetve különbözőségének vizsgálatára. Nagy lépés volt Bartók részéről annak a hármas csoportnak a felállítása, amely a mai napig

[5] „Az idézett sorokra Somfai László bukkant rá egy 1935. május 20-i Bartók-levélfogalmazványban, amelyet egyenesen a miniszterelnöknek, Gömbös Gyulának akart írni, s amely végül A magyar népzene megörökítésének fontossága címet kapta." (Sebő, é. n.)

[6] A Kelen Pál Péter vezette Patria cég jelentette meg a 78-as fordulatszámú bakelitlemezeket.

[7] Megjelent: Bartók Béla (1991). *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. I. kötet*. S. a. r. Kovács Sándor – Sebő Ferenc. Akadémiai.

is (kisebb változtatásokkal) minden utána jövő rendszerben megállta a helyét. Ezek a következők:

A osztály:

I. osztály: izometrikus, négysoros, nem architektonikus szerkezetű, nem alkalmazkodó ritmusú dallamok;

II. osztály: izometrikus, négysoros, nem architektonikus szerkezetű, alkalmazkodó ritmusú dallamok.

B osztály: visszatérő szerkezetű (architektonikus) dalok, új stílus.

C osztály:

I. osztály: heterometrikus, nem architektonikus szerkezetű, alkalmazkodó ritmusú, négy vagy több sorból álló dallamok;

II. osztály: heterometrikus, nem architektonikus szerkezetű, nem alkalmazkodó ritmusú, négy vagy több sorból álló dallamok;

III. osztály: háromsoros dalok;

IV. osztály: kétsoros dalok.

Ez a rend a dallami jellegzetességek alapján alkotja meg a fő osztályokat, ezen belül pedig ritmikaivá válik a rend. Azonos ritmusképletű dallamok esetében a záróhangok helyzete szerint alakul a sorrend, ebbéli hasonlóságok esetében pedig a változatok minősége szerint.

Hiányossága még a rendnek, hogy a C osztály kellően meg nem határozott „negatív" jellemzőket hordozó és azok által jelölt csoportjába sok heterometrikus, ám mégis régi stílusú, ereszkedő pentaton dallam is bekerülhetett. (Ezért is igyekezett a Kodály utáni két rend ezt az osztály megszüntetni, dallamait elsősorban az A osztályba sorolni.)

Ez a rend is szótár jellegűnek mondható. Kétségtelen azonban, hogy Bartók rendje jobban törekszik a stiláris jegyek megkülönböztetésére, mint Kodályé.

Bartók egyik munkatársa, aki a rendezésben segítette, Rácz Ilona ad pontos tájékoztatást az utolsó időkben végzett pontosító munkáról. Az idő nagyon sürgetett, Bartók igyekezett mindent az általa vélt legjobb módon elrendezni: „…a legnagyobb iramban telt el az utolsó idő… Bartók a CI dallamait végül is beolvasztotta az A osztályba, s az így megnövekedett osztályt A I-nek nevezte. Az újonnan megalakított AII-be a régi CII dallamait sorolta, azzal az érveléssel, hogy izometrikus szerkezetük miatt közel állnak a régi C I-hez. A B osztály változatlan maradt. Dallamait elsősorban szótagszám, azután ritmus, utoljára kadencia szerint rendeztük. A régi C III-at és C IV-et Bartók felcserélte egymással, mert a CIV pontozott, magyaros ritmusú dallamai közel

állnak a B osztály hasonló ritmusú dallamaihoz. Ebből lett a CI, a régi C III-ból pedig a CII. A C V-öt, az ún. kolomejka-ritmusú csoportot beolvasztotta az A I-be. A C Vl-ot és CVII-et is felcserélte. A háromsoros CVH-ből lett a CHI s a kétsoros CVl-ból a CIV. Azért hagyta ezt a csoportot utolsónak, mert a kétsoros dallamok a magyar népzenében inkább csak töredékek." (Rácz, 1961; Bereczky, 2002).

A Kodály-rend

„A Kodály-rend tudományos igényű lejegyzései 1905 és 1958 között készültek, beleértve Vikár Béla XIX. század végétől gyűjtött hangzó anyagának lejegyzéseit is, amelyeket főként Bartók Béla készített. A Kodály-rend elvileg magában foglalja a Bartók-rend teljes anyagát is (mintegy 14 000 támlap), azonban adódnak kisebb eltérések." (*A Kodály-Rend története,* 2020). Az 1958-as lezárás oka az volt, hogy addigra már erősen körvonalazódott és alkalmasnak látszott Járdányi Pál új rendje. Ráadásul: „A Kodály-rend… nem azzal az igénnyel készült, hogy – mint Bartóké – úgy, amint van, az összkiadás kéziratául szolgáljon, hanem hogy »szótárszerű« rendszerként az áttekintés és keresés munkaeszköze lehessen." (*A Kodály-Rend története,* 2020).

Kodály rendje mindenekfelett a dallamok sajátosságait tartotta szem előtt. A sorok záróhangjai (kadenciahangok) adták az elsődleges rendező elvet. Továbbhaladva a soronkénti szótagszám, majd a növekvő ambitus alapozta meg Kodály elvét. A gyűjteményben a magyar nyelvterület minden vidéke képviselve volt. A kisebbségek dallamainak közlését későbbre tervezte Kodály.

Ez a rend a finn Ilmari Krohn rendszerére emlékeztető, szótárszerű rend, melynek hibáit maga Kodály is látta. Kodály később engedményeket tett, s a dallamok változatai így – felhagyva a mechanikus kadenciaelvvel – egymás mellé kerültek. E rendet használták a MTA Népzenekutató Csoportjának munkatársai egészen a 60-as évek elejéig –, de szinte minden, bármilyen rendszerező elvet használó népzenei kiadványban találunk kadenciarendet, amely a Kodály által megalkotott sorrendiséget használja. A kadenciaelv alapján így rendezzük a dalokat – Krohn nyomán: a négysoros dalok főkadenciája a második, így először az alapján tesszük csökkenő (vagy növekvő) sorrendbe a dalokat. A több azonos második kadenciájú dalok rendezése az első kadenciával folytatódik: ez alapján állítunk fel csökkenő (vagy növekvő) sorrendet. Az azonos első és második kadenciájú dalokat a harmadik kadenciák csökkenő (vagy növekvő) rendjében sorakoztatjuk. Így tehát egy táblázat jön létre, melynek alapján nemcsak keresni lehet a dalokat, hanem következtetéseket is levonhatunk azokra

vonatkozóan. Ha például 1 az első kadencia, akkor nagy az esély arra, hogy új stílusú dallal állunk szemben. Ha 1 (5) 5 kadenciarenddel találkozunk, valószínűleg A A^5 A^5 A szerkezetű új stílusú a dalunk. Az ereszkedő kadenciarend pedig – például: 7 (5) 3 – ereszkedő dallamvonalra utal értelemszerűen. A 3 kadencia dúr dallamot rejt, a ♭3 kadencia moll jellegű dallamra utal. Sok információt ki lehet tehát ebből olvasni, ám természetesen kivételek és meglepetések mindig vannak.

Mindenesetre ez a rend afféle szótár, enciklopédia, azaz könnyen kereshetőek benne a dallamok. Például ismert dallam esetében rákereshetünk a szövegre, illetve a variánsokra is. Kodály rendje mintegy 29 000 dallam alapján készült, nem zárt rendszer. Nagyrészt egyszerűsítette mind a Krohn-féle rendszert, mind pedig Bartók rendszerét. A Kodály-rend felépítése a következő:

- Strófikus dallamok
- Négysoros dallamok
- Háromsoros dallamok
- Ötsoros dallamok (3 + 2 majd a 2 + 3 sorosak sorrendjében)
- Hatsoros dallamok (3 + 3, 2 + 4, 2 + 2 + 2, 4 + 2 sorosak sorrendjében)
- Hétsorosak. Nyolcsorosak
- Kettős dalok
- Libizárék
- Jaj-nóták
- Kétsorosak (vagy féldallamok)
- Függelék
- Gyermekjáték-gyűjtemény
  - Kodály Zoltán gyermekjáték-gyűjteménye,
  - Kodály Zoltánné gyermekjáték-gyűjteménye,
  - Az MNT[8] I. kötetének anyagaSzokásanyag (az MNT II. kötetének anyaga)
- Siratók (az MNT V. kötetének anyaga)
- Hangszeres anyag (nyomtatott gyűjteményekből, tipikusan hangszeres)
- Beosztandó, romlott, dallamromlás, kontamináció, „curiosa”
- Ötfokú dallamok Žganec muraközi horvát gyűjteményéből

[8] *A Magyar Népzene Tára*

A négysoros dalok (és annak analógiájára a többi) belső osztályozása a következő (mindig a számok emelkedő rendjében):

- 1–3. kadencia: a főkadencia (2. sor vége), az 1., majd a 3. sor kadenciája növekvő rendjében, pl.: VII (2) 4; 1 (5) 5; 1 (5) 6; 5 (4) 2; 7 (5) 2; 7 (5) ♭3; 8 (5) 4; 3 (♭6) 1.
- 4. szótagszám: a sorok „helyi értéke" szerinti szótagszám növekvő rendjében: pl: 6.8.8.8.; 8.6.8.6.; 8.8.5.10; 8.8.7.8.; 8.8.8.6.; 8.8.8.8.;8.8.9.8. stb.
- 5. ambitus (hangterjedelem): az ambitus emelkedő rendje (emelkedő alsó határ és egyre táguló felső, a magyar népdal ambitusának alsó határa az 1. foknál (1 = g') magasabb nem lehet, hiszen a dalok záróhangja mindig az 1. fok) pl.: III–6; VII–8; VIII–♭3; 1–♭3; 1–5; 1–8; 1–♭10.

Kodály a rendezést sosem tekintette fő feladatának, azt egyre inkább tanítványaira bízta. Így az ő fő vezérelveit Járdányi munkájában láthatjuk kiteljesedve.

Járdányi rendje(i) – A Magyar Népzene Tára kötetei

Járdányi Pál,[9] Kodály tanítványa, aki a Zeneakadémián követte Kodályt a népzene tantárgy oktatójaként, fiatal korától kezdve a rendszerezést tartotta az egyik legfontosabb teendőjének a gyűjtés mellett. „Gyűjtés, lejegyzés, elemzés, rendszerezés" – adja meg a sorrendet. Olsvai Imre így írja le Járdányi útját a szerinte véglegesnek mondható szisztémáig:

1942 Első rendszere, illetve rendszerezési kísérlete, a kidei gyűjtés
1951 A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok. Szerkesztette: Kerényi György. Rendszer: Járdányi Pál. A rendszer alapja a dallammag (a dallam legjellemzőbb hangjaiból összeálló miniatűr hangegyüttes)
1959 MNT IV. Párosítók. Rendszer: Járdányi Pál
1960 (1958-tól) Kodály megbízása: új rendszer kikísérletezése
1961 Magyar Népdaltípusok I., II., III. (ún. Hármaskönyv)
1966 MNT V. Siratók. Lektor, rendszer: Járdányi Pál. Földrajzi rendszer
1965 Pozsonyi típusjegyzék – ez alapján:
1973 MNT VI. Népdaltípusok I. Sajtó alá rendezte: Járdányi Pál és Olsvai Imre
1987 MNT VII. Népdaltípusok II. Járdányi Pál rendszerében szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta: Olsvai Imre (Olsvai, 1992).

[9] Járdányi Pál zeneszerző, zenepedagógus, népzenekutató (1920–1966).

A Magyar Népzene Tára köteteinek kiadása ma is Járdányi rendszerét követve folyik (*A Magyar Népzene Tára VIIIA–B,* 1992; *IX,* 1995; *X,* 1997; *XI,* 2011a; *XII,* 2011b).

A Magyar Népzene Tára sorozat elindulásának története

„1951 novemberében jelent meg *A Magyar Népzene Tára* I. kötete, a *Gyermekjátékok* […] (sajtó alá Kerényi György rendezte, a dallamrendszerezés módszerét Járdányi dolgozta ki). A munkálatok finisében ők ketten, s mellettük Vargyas Lajos hasztalan bizonyította, miért lehetetlen a szerkesztésben gyors előrehaladás, s miért a gyermekdalok a nyitó kötet, mindhárman roppant, sürgető türelmetlenség falába ütköztek […]. 1950 tavaszán vendégszerepelt nálunk a Pjatnyickij-kórus, s vele érkezett Vlagyimir Zaharov zeneszerző, ki íróasztalán komponálta az énekkar műsorán szereplő »népdalok« többségét. Ez lett volna követendő példája a népzenével való új szellemű foglalkozásnak. Zaharov tűvé tette az országot többszólamú magyar népdalért, s mivel ilyent nem talált, a folkloristákat ösztönözte, keressék több buzgalommal. (Még szerencse, hogy ez nem adatott napiparancsba!)" (Breuer, 2000, 1.).

Az *Új Zenei Szemle* 1950 júniusától kezdve három hónapon át adott helyt különféle véleményeknek a készülő Corpusról. A magyar népdalkiadvány kérdései című cikksorozatban többen is szót kértek. „Zenekultúránk fejlődésének egyik döntő feltétele a magyar népdalkincs minél teljesebb feltárása és hozzáférhetővé tétele nemcsak a zenei szakemberek, hanem a dolgozók legszélesebb rétegei számára. Ezért közvéleményünk fokozott érdeklődéssel várja előkészületben lévő nagy népzenei kiadványunkat, és joggal veti fel a kérdést: mi a magyarázata annak, hogy a kiadvány még a mai napig sem jelent meg." (Járdányi et al. 1950, 26–32). Járdányi, aki világszenzációt látott a készülő műben, szintén megszólalt. Ír a problémákról, amelyek pontosan ebben rejlenek: nincs példa ez idáig hasonló kötetre. Vargyas Lajos is hasonlóan vélekedik, és a tökéletességre való törekvést hangsúlyozza. Ujfalussy József is bátorítja a kutatókat. A periodikum júliusi számában azután folytatódnak a megjegyzések: Kerényi György, az I. kötet sajtó alá rendezője ismerteti a gyermekjátékok rendezésének nehézségeit. Asztalos Sándor arra buzdít, hogy a népdalt egy ma is élő, termő valaminek tekintsék, Sztálin-idézettel megtoldva mondanivalóját. Egyéb, a pártállam szócsöveként megmutatkozó hangok után Vig Rudolf is megszólal, rendezési szisztémaként Bartók rendjét ajánlva, és felhívja a figyelmet a kor szovjet népzenetudományára. A vitát Fehér Anikó (Fehér, 2018) írja le részletesen.

Maga Kodály fogalmazza meg legpontosabban a sorozat lényegét és fontosságát: „A népzenék dallamrendjének megteremtése, a népdalgyűjtemények zenei rendezése a népzenetudomány egyik legfontosabb, legalapvetőbb feladata. Évtizedeken át folyt a vita arról, hogy régebbi zenei rendekben jelenjék-e meg az alkalomhoz nem kötött magyar népdalok mintegy ötvenezernyi hatalmas tömege. E rendeknek voltak előnyei, hátrányai. Járdányi Pálnak sikerült olyan dallamrendet kialakítania, amely szintézisbe hozza a két rend előnyeit. A nemzetközi viszonylatban is új rend a dallamok legfontosabb elemére: a dallamrajzra, a dallamvonalra épül. Egységes elvű, ugyanakkor a magyar népzene két legnagyobb stíluscsoportját is kidomborítja. Miután e rend tervezetét a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottsága megvitatta és egyhangúlag jóváhagyta, *A Magyar Népzene Tára* további (VII. stb.) köteteiben ennek alapján jelennek meg a dallamok.” (Legány, 1982, 297.).

„A hetedik kötettől kezdve jönnek aztán sorjában a tulajdonképpeni dalok, mégpedig egy mostanában kidolgozott rendszer szerint rendezve; ebben az összes variánsok jóformán maguktól kerülnek egymás mellé; a rendszer felépítése a stílussajátságokat is kidomborítja, és benne a dallamok egymást világítják meg. […] Sok kísérletezés után a dallamvonalban találtuk meg a legjobb ismertetőjelet. A dallamvonal vagy elejétől fogva végig ereszkedő, vagy mély kezdetet, magas középrészt és mély végződést mutat – és így tovább.” (Kodály, 1969, 47–48.).

A Magyar Népzene Tára I. – Gyermekjátékok

Ilyen szakmai, politikai és emberi közegben nem volt könnyű dolguk a kutatóknak. Ám végül a tudomány győzött, és ebben Kodálynak nagy szerepe volt. A *Magyar Népzene Tára* első kötete Járdányi rendszerében jelent meg, és ezzel hatalmas, máig tartó folyamat indult el. A rendezés alapja a gyermekjátékok esetében tehát a „dallammag”, azaz a dallam legjellemzőbb hangjaiból összeálló, miniatűr hangegyüttes lett – Járdányi elképzelése alapján. Sajtó alá rendezte Kerényi György, munkatársak: Rácz Ilona, Járdányi Pál, Kiss Lajos, Kertész Gyula voltak, lektorálta Bartha Dénes és Vargyas Lajos. A dallamok rendszerezése Járdányi Pál, a játékoké Kerényi György munkája.

Kodály így ír az előszóban: „Aki nem szereti a magyar népet, leghamarabb a gyermekeken át fogja megszeretni.” (Kodály, 1982, 184.). A gyermekdalok legkisebb egysége az ütempár, erről szintén részletesen ír Kodály. A rend lényege: a hasonló dallamok legyenek közel egymáshoz. A dalok közlése g’ dó-ra (azaz nem feltétlenül g1 záróhangra) transzponálva történik a legtöbb esetben. A kötet megjelenése nem volt egyszerű. Vargyas Lajos így ír erről:

„[megindult] …a sorozat a gyermekjátékok dallamaival. Hamarosan kiderült azonban, hogy drágán kellett megfizetni azt az időnyereséget, amit a végleges dallamrend kialakítására szereztünk: ezek a különleges dallamfajták újabb rendszerezési feladatot jelentettek, amire még annyi előmunkálat sem volt, mint a tulajdonképpeni népdalokra, sőt gyűjtésük is sokkal hézagosabb volt, mint amazoké. Tehát nemcsak elrendezésüket kellett újonnan kezdeni, hanem nagyarányú kiegészítő gyűjtést is kellett indítani a hiányok pótlására. Ezért csak 1951-ben jelent meg az első kötet a gyermekek játékdalaival." (Vargyas, 2003, 213.).

A további köteteket a IV. kötet (*Párosítók*) kivételével csak említem:

Kerényi György (szerk.): *A Magyar Népzene Tára II. Jeles napok*. (Bp., Akadémiai, 1953).

Kiss Lajos (szerk.): *A Magyar Népzene Tára IIIA. Lakodalom.* (Bp., Akadémiai, 1955).

Kiss Lajos (szerk.): *A Magyar Népzene Tára IIIB. Lakodalom.* (Bp., Akadémiai, 1956).

A Magyar Népzene Tára IV. – Párosítók

A *Magyar Népzene Tára* IV. kötetének zenei rendje szintén Járdányi munkája. A könyv 1959-ben látott napvilágot Bartók és Kodály szerkesztésében, azaz elveik alapján. Kodály az előszóban így ír: *„Kötetünk sajátos anyaga sajátos elrendezést követelt."* (*A Magyar Népzene Tára IV.,* 1959).[10] Járdányi először ritmikai rendet tervezett. Úgy indult a munka, hogy az anyagot szótagszám szerint szétosztották maguk között a rendezésben részt vevő kutatók. Járdányié lett a legnagyobb, 11-es szótagszámú csoport. (*A Magyar Népzene Tára IV.,* 1959). Egy darabig dolgoztak így, de ezt az utat egy idő múlva elvetették. Kiderült, hogy így nem jutnak olyan rendszerhez, amely alapján a dalokat ki lehet adni. Később aztán maradtak ritmikai elemek a rendezés során.A kötet bevezetője (a konkrét szöveges tartalmi rész) három részre osztja a munkát: dallamrend, szövegrend és játékrend. Ezt két összefoglaló előzi meg a dallamokról (Járdányi Pál munkája) és a szövegekről. A kötethez térképek is tartoznak a párosítók lelőhelyeinek feltüntetésével.

„Elkülönítettük a tipikus és nem tipikus párosító dallamokat egymástól" – írja Járdányi, akinek logikus, matematikai rendszerű gondolkodása már a kidei kötetnél kiderült. „Tipikus párosító az a dallam, amelynek nincs más

[10] A dallamok rendszerezése Járdányi Pál munkája.

szövegű változata, csak párosító, vagy ha van, e változatok száma kevesebb, mint a párosító szövegűeké… Egyéb párosító dalnak nevezzük azokat a dalokat, amelyek műköltészeti vagy idegen eredetűek, a klasszikus értelemben vett népdaloktól némiképp távol állnak." Járdányi jelzi: „Mérnöki pontossággal nem vonható határ népdalok és »egyéb« dallamok között. Vannak átmeneti típusok… vagy »népdal« családok, amelyek nem mentesek egyik-másik felsorolt idegenszerű vonástól. Viszont vannak idegen eredetű, de már sok évtizede vagy évszázada meghonosodott dallamok… amelyeknek sajátságai nem ellenkeznek a magyar népdalok természetével." (*A Magyar Népzene Tára IV.,* 1959, 26.).

A szövegekről

A párosítót már Bartók óta soroljuk a „szertartásos", azaz alkalomhoz kötött dalok közé (Bartók & Kodály, 1923). Vannak adatok párosítókról korábbról is, de ezeknek nagy része átmenet a nép- és a műköltészet között.

Kriza (1863) gyűjteményét ismerve Vikár Béla volt az első, aki tudományos céllal indult népdalt gyűjteni a XIX. század végén. Őt követte aztán Kodály és Bartók. Már az első megjelent köteteikben akadnak párosító dallamok. Ezeknek első ismérve a szöveg volt, ami neveket említ, szerelmi viszonyt mutat egy férfi és egy nő között, feltétlenül a nevek említésével.

Tájegységenként változó az előkerült párosítók mennyisége. Legtöbbet a Dunántúlon sikerült összegyűjteni. „A Dunántúlon a párosító a felszínen van, a Kiskunságban viszont mélyen alant. Göcsejben az első nap, az első kérdésre előállanak a kosárjáték[11] dalaival. A kiskunhalasi gyűjtő (Szomjas György) hetek munkája s a kétszázadik lejegyzett dal után tudta csak meg, hogy ott is élt valaha párosítás." (Bartók & Kodály, 1959, 14.). A Párosítók kötet e fejezetében olvashatjuk az anyag ismeretével megalkotott meghatározást a párosítóra a szöveg alapján: „…szövegük lényege – tágabb meghatározásunk szerint –, hogy két név, a dalolók egy leány- és egy legénytársának neve legyen belefoglalva úgy, hogy lehetőséget adjon a megnevezettek közt valami szerelmi kapcsolat feltételezésére. Az illetők, de legalább egyikük jelenléte szükséges: távollevőkről nem szoktak párosítót dalolni." (Bartók & Kodály, 1959, 14.). A szöveges rendezés fő elve a dalszöveg párosító (a párra vonatkozó) motívuma. Ez alapján öt csoportot említ:

[11] „Pár említése névmegmondással, kosárban" – típus: *Megy a kosár…*

A pár említése
- Névmegmondással (*Ennek a kislánynak Etelka a neve…* 559. o.)
- A tulajdonság megjelölésével (*Ideki a csengébe…* 149. o.)
- Helymegjelöléssel (*Megvirágzott a gyiófa…* 309. o.)
- Növénynév (*Szabó Böske ződ muskándli…* 499. o.)
- Állatnév (*Konkoly Róza mén a kútra/aranbárán…* 494. o.)
- Tárgymegszemélyesítéssel (*Csépe Laci mézes bögre…* 578. o.)
- Testrészükkel (*Innen-onnan Zomborombul jönnek a huszárok…* 579. o.)
- Tulajdonukkal (*Kuna Jozsó üll a szegbe…* 327. o.)

Az illetők cselekvése/A pár cselekvése
- A legény (*Elment a Jóska aratni…* 637. o.)
- A leány (*Olá Mari bőcsőt csináltatott…* 404. o.)
- Mindketten (*A zsadányi rózsás kertek alatt…* 600. o.)

Cselekvés a pár körül
- Meghatározott személy/Megnevezett alany (*A Vargáné káposztát főz…* 650 o.)
- Történik velük valami (*Ecet ecet poshadt ecet…* 662. o.) IV.

Bonyolultabb történet (*Miháj bíró ződ erdőbe…* 670. o.)

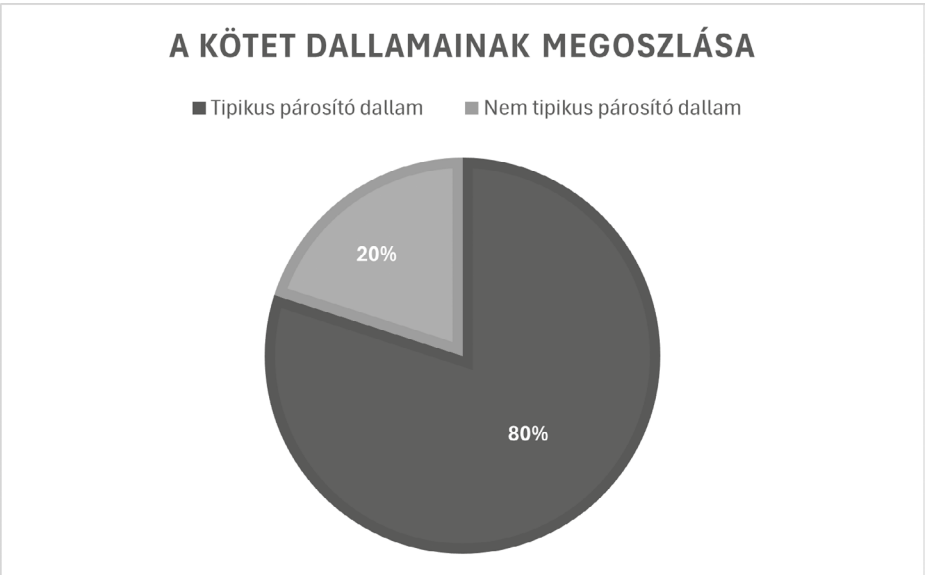
Szól az egyik a másikhoz (*A veres futóka felfutott a fára…* 648. o.)

E dalok kikeresése a II. fejezetben (Szövegrend) lehetséges, ahol utalás van a főfejezetben (Dallamrend) közölt teljes dallamra és szövegre. Összesen 272 szöveg alapján elkülönülő csoportot tartalmaz a kötet. Találunk még 43 dallam nélkül megtalált párosító szöveget is.

A dallamokról

E fejezet Járdányi Pál munkája. A rend alapja Járdányi erre az időre már kristályosodni látszó, részben le is fektetett típuselképzelése. Az erre az időre összegyűjtött párosító dallamok száma 280, 1800 változattal. Ebből:
- Tipikus dallam: 51 dallam 884 változattal – amelyből 707 a népdal (80%). (Bartók & Kodály, 1959, 26.). (A nem népdalnak minősülő 20% műdal vagy műdalszerű, idegen vagy idegenszerű dallam.)
- Nem tipikus dallam: 229 dallam 916 változattal – amelyből 450 a népdal (49%).

A kötet I. fejezete (zenei főszövege) 707 tipikus párosító dallamot és 177 nem tipikus párosító dallamot tartalmaz, ami összesen 884 adat. Ezekből 15 dalcsoportot állapít meg. A kötetben van utalás a kézirat lezárta után előkerült adatokra is az I. fejezet jegyzetében.



Járdányi gondolkodásmódjára jellemző, hogy gyakran nevez el egy-egy típust a dalszövegben rejlő jellegzetes szövegrész alapján,[12] így keletkezik a kordé, kum, zsálya stb. dallamcsalád vagy nótakifejezés. Nyilvánvaló, hogy (főleg ebben a környezetben) meglehetősen nehéz a pontos elkülönítés a paraszti és a műköltészeti szöveg és dallam között. Járdányi felhívja a figyelmet, hogy a megkülönböztetés alapja a stílusjegyek vizsgálata, melyeknek kidolgozásával „még adós a népzenetudomány”. De találunk itt ismérveket: dallamba bújtatott harmóniák, dúr-moll zene sablonos akkordfunkciói, szekundszekvencia, alterált hangok stb. Ám ezek az ismérvek nem homályosítják el a magyar népzenei és irodalmi fordulatokat, és vannak átmeneti típusok is.

[12] Erre volt példa a népzenei rendszer felállításakor, több publikációban is ezt az irányt követi: pl. pávadallam, libizárédallam stb.

TIPIKUS PÁROSÍTÓ NÉPDALOK

A sorrendet a szótagszám szabja meg. 42 különböző típus jelenik meg, ezeket mutatja meg a szótagszám–ritmus alapú rendet mutató táblázat. A legkisebb szótagszámtól halad a legnagyobb felé. Azonos szótagszám esetében a dallamtípus alapritmusa a meghatározó. Ha a ritmus is azonos több dallamegyednél, akkor a főkadencia dönt – emelkedő rendben. A változatokat dallami, hangnemi, ritmusbéli, formai sajátságok alapján állapítja meg. A nép körében nagyon gyakori e dallamok „dalsorozatba" (ma: népdalcsokor) fűzése. Erre vonatkozóan is (amely nagy segítség lehet a mai, revival előadásmódhoz) ad útmutatást az I. fejezet függelékében.

EGYÉB TIPIKUS PÁROSÍTÓ DALLAMOK

Itt a kötet 9 dallamcsaládot közöl vizuálisan megkülönböztetett lejegyzéssel. Jegyzetbe kerültek a lapzárta után megtalált darabok. Összességében tehát 51 tipikusnak nevezhető dallamcsaládról beszélhetünk.

NEM TIPIKUS PÁROSÍTÓ DALLAMOK

A 450 nem tipikus párosító dallam 140 dallamcsaládot alkot.

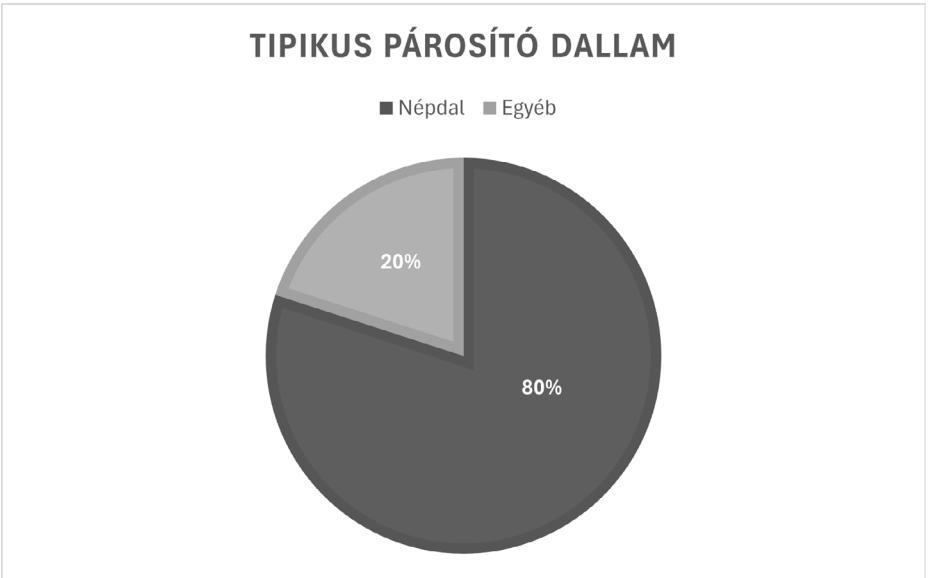
Összehasonlító vizsgálatok

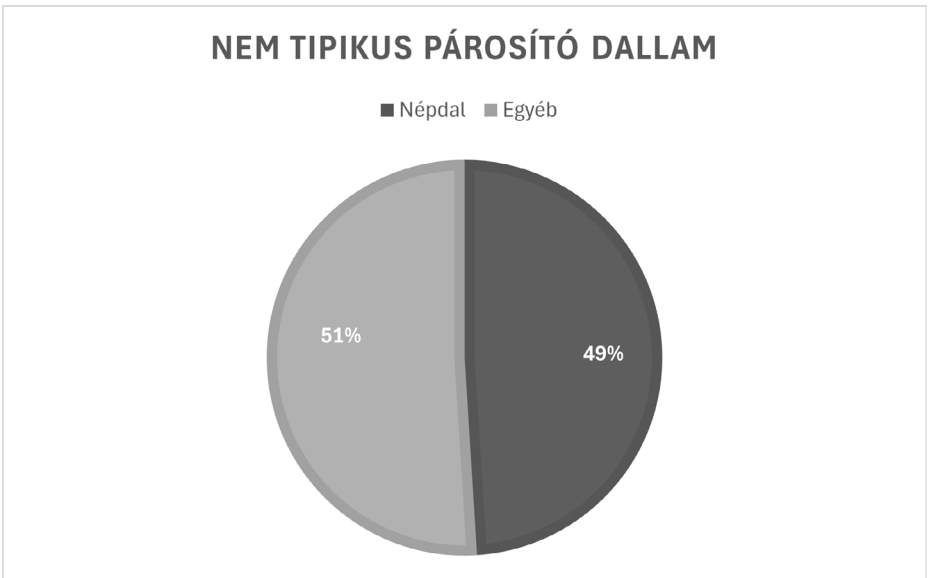
A tipikus csoportra jellemző, hogy az aránylag kevés dallamcsaládnak sok a változata. A nem tipikus családra pedig az ellenkezője igaz.

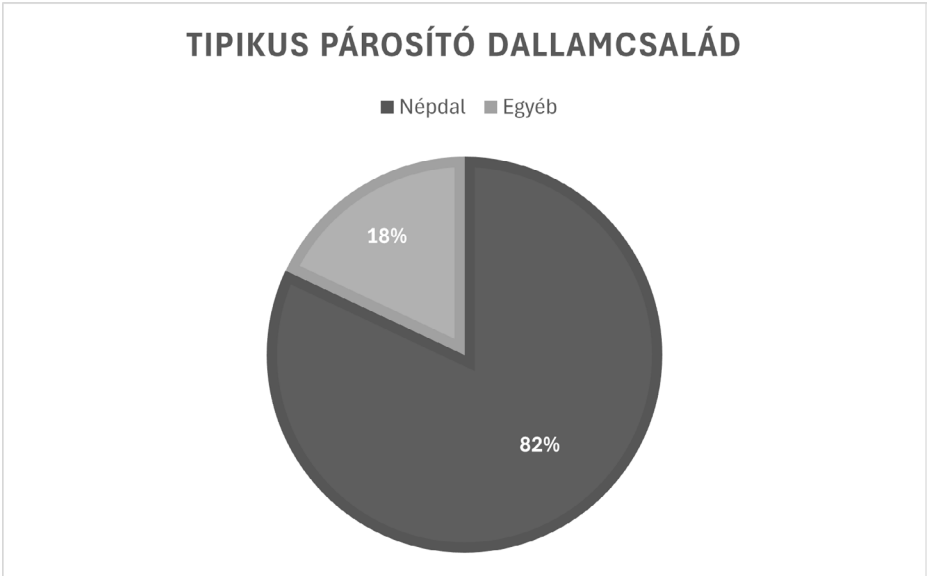
Járdányi megállapítja, hogy 51 tipikus dallamcsaládnak 884 változata él, tehát átlagosan 17 változat esik egy-egy dallamcsaládra, míg 229 nem tipikus dallamcsaládnak 916 változata él, tehát átlagosan 4 változat esik egy-egy dallamcsaládra. Ez azt jelenti, hogy a tipikus dallamcsaládok tágabb változati körrel bírnak.

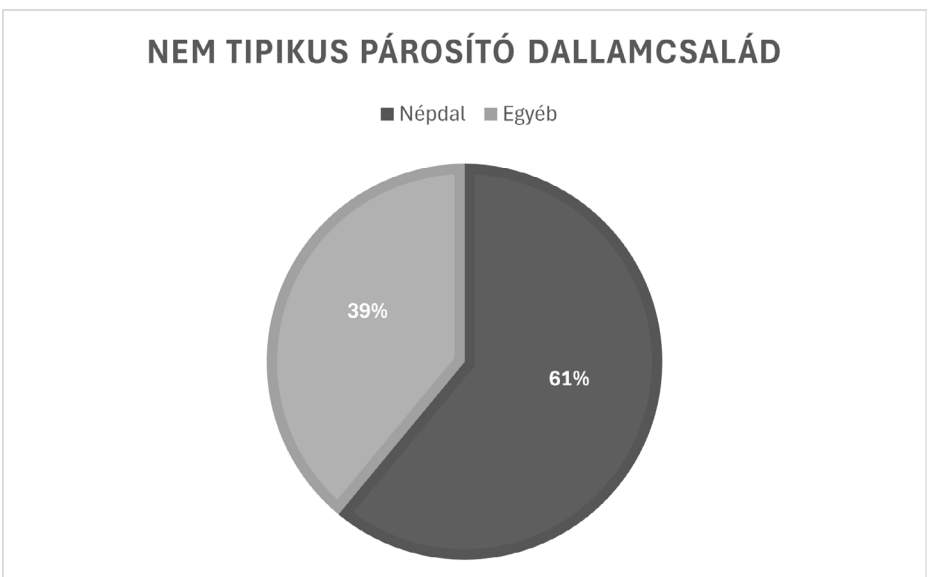
A szűkebb értelemben vett népdalok esetében 42 tipikus dallamcsaládnak 707 változata él, tehát átlagosan 17 változat esik egy-egy dallamcsaládra, míg 140 nem tipikus dallamcsaládnak 450 változata él, tehát átlagosan 3 változat esik egy-egy dallamcsaládra. Tehát: a viszonylag kisszámú tipikus csoportoknak viszonylagosan nagyobb a variánsegyedszáma.

A tipikus és nem tipikus párosító dallamok és dallamcsaládok összetétele (népdal, egyéb)

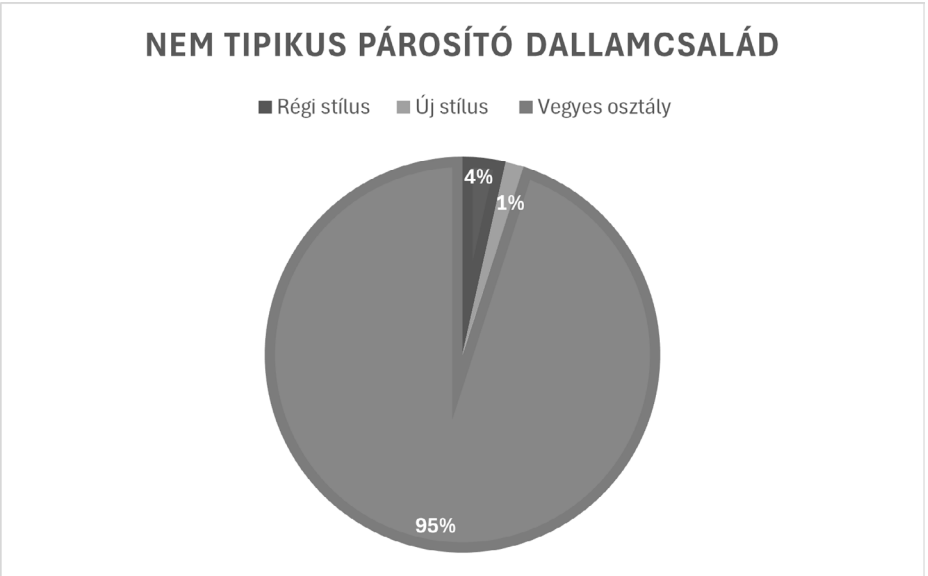


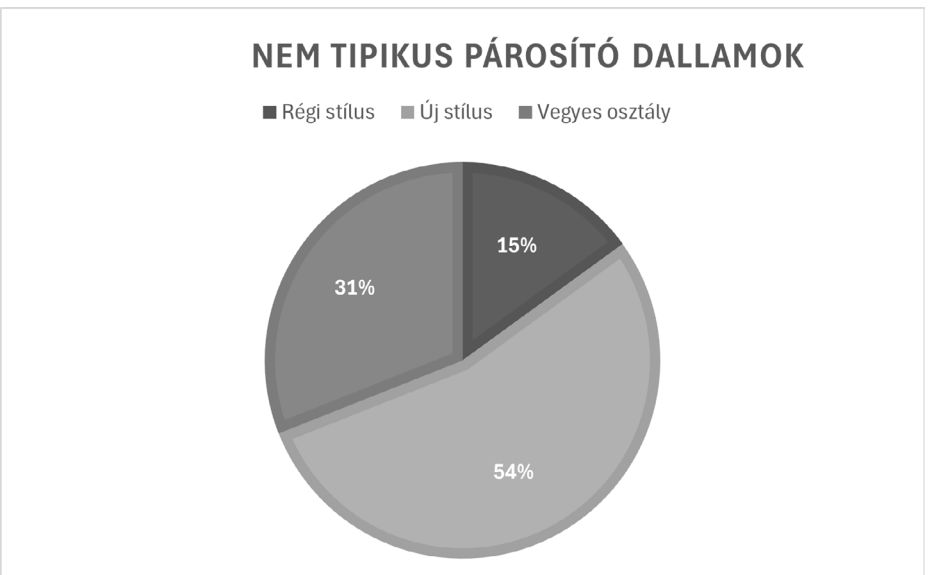



TIPIKUS PÁROSÍTÓ DALLAMCSALÁD
Népdal
Egyéb
18%
82%


NEM TIPIKUS PÁROSÍTÓ DALLAMCSALÁD
Népdal
Egyéb
39%
61%

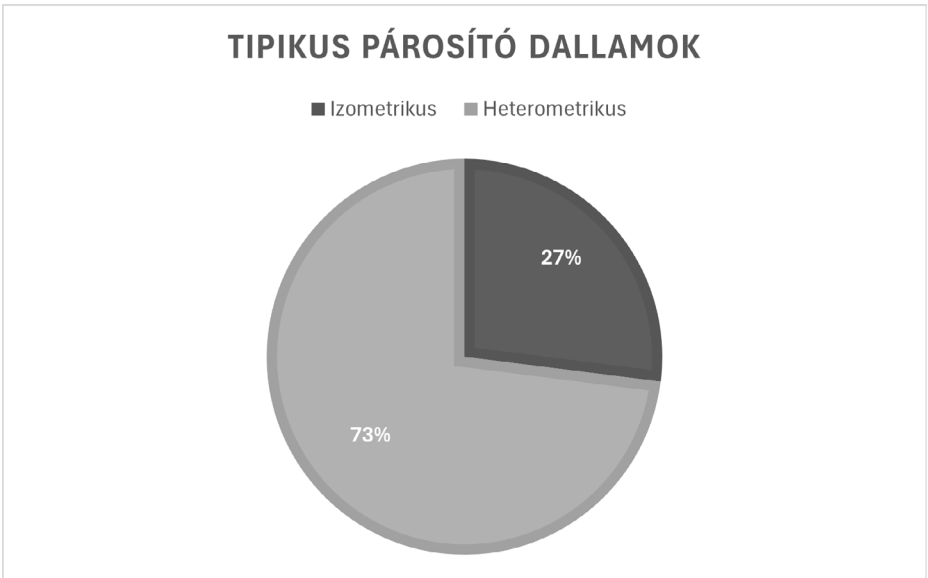
Nem tipikus párosító dallamcsaládok és dallamok összehasonlítása stílusok szerint:

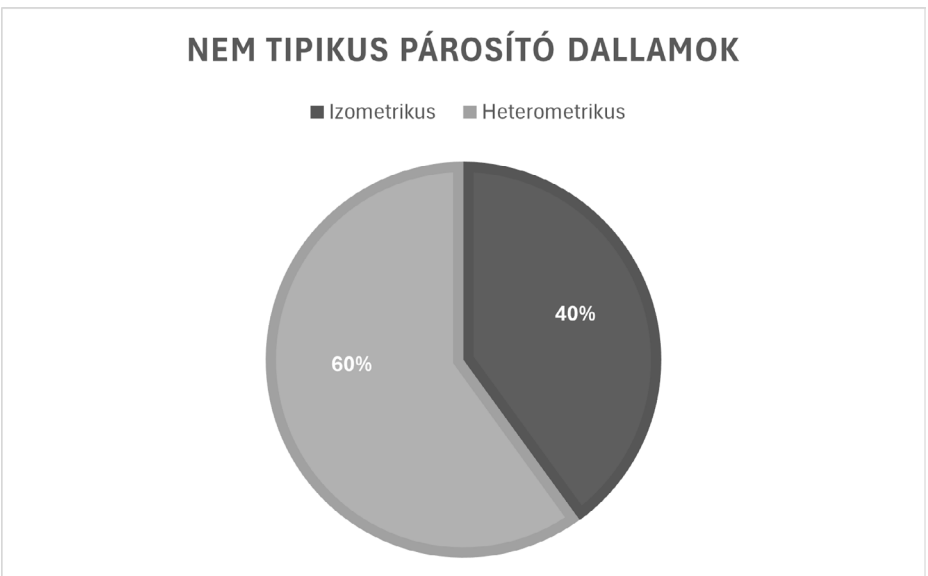


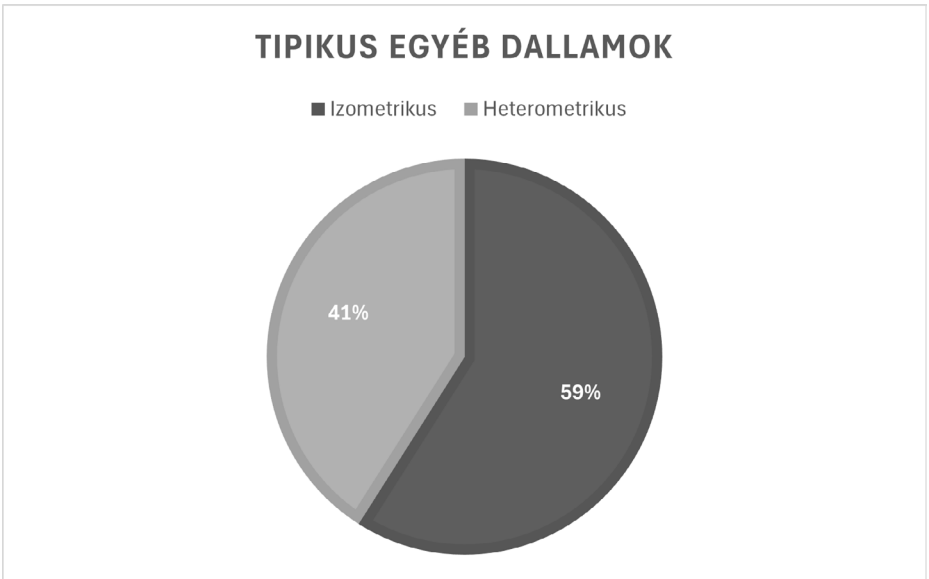


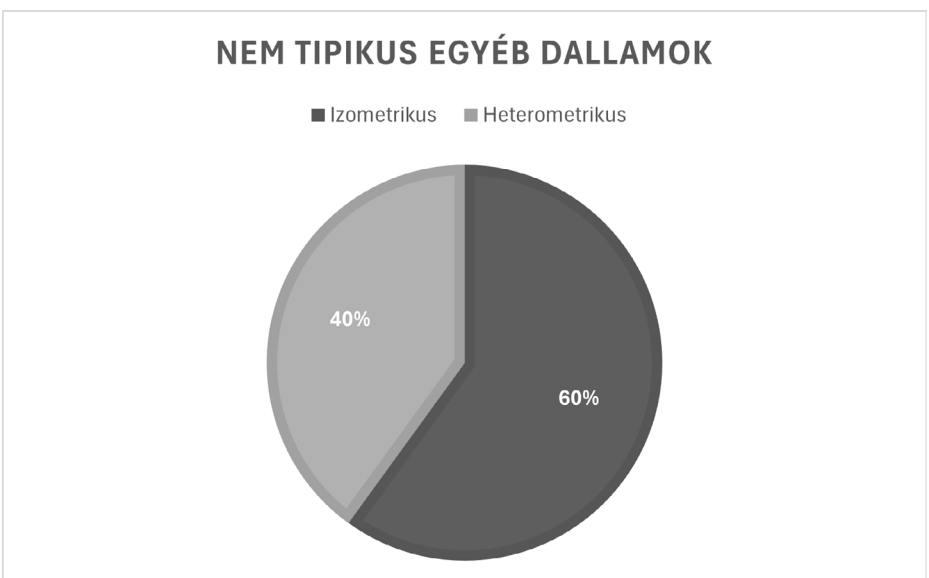
A tipikus népdalcsaládok nagyrészt egyéni típust képviselnek, vizsgálatuk egyénenként lehetséges és ajánlott. Ez is a jövő feladata Járdányi szerint.

Az izometria és a heterometria aránya



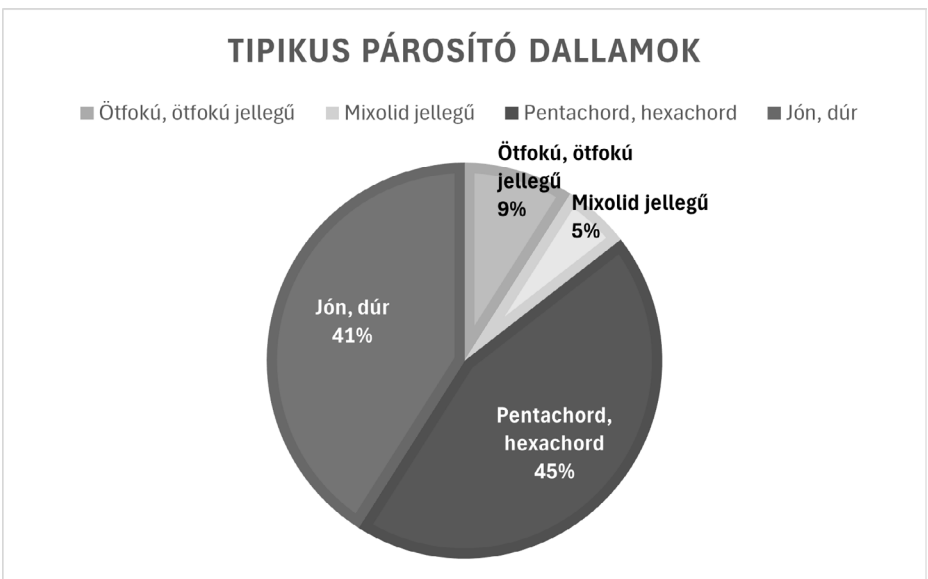



TIPIKUS EGYÉB DALLAMOK
Izometrikus
Heterometrikus
41%
59%


NEM TIPIKUS EGYÉB DALLAMOK
Izometrikus
Heterometrikus
40%
60%

Meglepő ez az eredmény. Az izometria mindenképpen a régi, régies dallamokra jellemző, ám itt éppen a nem tipikus, illetve tipikus egyéb (műdalszerű stb.) dallamoknál jelenik meg. Igaz azonban, hogy a tipikus – nem tipikus fogalompár szöveges alapú megkülönböztetés alapján sorol. Valószínű, hogy a heterometria nagyobb arányát az esetlegesen behelyezhető/behelyettesíthető szövegrészek (nevek, tulajdonságok) grammatikai/szótagszámbéli különbözősége adja. Járdányi megállapítja még, hogy nagy a 10-es szótagszámú dallamok aránya a tipikus párosító népdalok között.

Hangnemi jellegzetességek



Itt azt látjuk, hogy igen alacsony a pentaton dallamok aránya, viszont a pentachordoké, hexachordoké meglehetősen magas. Ez a hangnem (pentachord, hexachord) a gyermekjátékdalok legjellemzőbb hangneme. Valóban: sok a hasonlóság a gyermek körjátékdalok és a párosító dalok között – még szövegvilágukban is, nemcsak dallami jelenségekben. Viszont meglehetősen magas a hétfokú jón (ión), dúr hangsorú dallamok aránya.

Járdányi megállapítja, melyik is a legtipikusabb párosító szöveg, illetve dallam a magyar gyűjteményben. Ez a dolgozatom címéül is szolgáló „Széles a Duna…” típus, amely a „legnépesebb dallamcsaládot” képviseli.

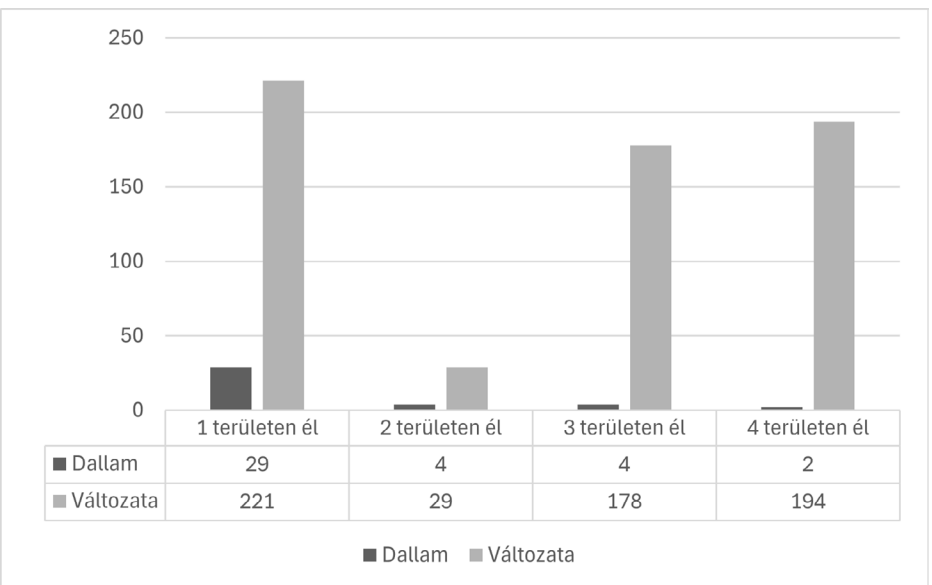
(Széles a Duna, keskeny a partja, / Nincs olyan legény, ki átugorja, / X átugrotta, csizmát nem sározta, / Ez ám a legény!)

E dallam négy hangnemmel szerepel a gyűjteményben, és ritmusa is különleges, strófaszerkezete módosult szaffikus AA(bb)c sorszerkezet. Ahogyan Járdányi írja: „egyike a legjellegzetesebb, legegyénibb dallamtípusoknak”.

A tipikus párosító dallamok földrajzi megoszlása

Nincs olyan párosító dallam vagy dallamcsalád, amely mind a négy (illetve öt)[13] bartóki dialektusterületen megtalálható lenne. Legnagyobb azoknak a dallamoknak az aránya, amelyek csak egy területen találhatóak meg.

A változatok mennyisége a területek és a dallamok vonatkozásában



A legtöbb dallam a Dunántúlon, északon és az Alföldön él.

[13] Ötödik dialektusterületként Moldvát is ideszámítva.

A tipikus párosító dallamcsaládok belső rendjének táblái

Járdányi olyan táblázatban adja meg az adatokat, ahol az első választás a dallam valamely jellegzetessége (kezdőhang, sajátságos ritmus, hangnem, záróhang, autentikus-plagális dallamjárás, forma, ütemszám, sorok száma), majd a kadenciarend jellegzetességei, végül a dallamvégző hang következnek.

A II. fejezetben (Szövegrend) a nem tipikus párosító dallamok is helyet kaptak – utalással a főszövegben megadott dallamokra. A kötet rendszerének célja az volt, hogy a szomszédos dallamok hasonlítsanak egymásra legjobban. A legfeltűnőbb sajátságok (dallami, hangnemi, ritmikai) alapján helyezi el a változatokat.

Játékrend

A) A Megy a kosár, mint egyik legtipikusabb párosító adat bemutatása három teljes játékleírással.

B) A játéktípusok áttekintése. Csoportosítás az osztás fajtái szerint:

(„A játék vezetője a társaság tagjait sorra »összepárosítja«: leányt legénnyel és viszont, beszélgetés, ill. párbeszéd [*az ún. osztás és vallatás keretében*]. *” Pl.: „– Megy a kosár! – Mi van benne? – Aranama, aranpohár, kiét sziép virágszá.”* [sic!].) (Bartók & Kodály, 1959, 717.).

a) osztás jelzővel,
b) osztás teljes névvel,
c) gondolt személy osztása,
d) a játszó maga oszt,
e) osztás kezdőbetűkkel,
f) osztás csak keresztnévvel.

Ezt követi falvankénti beosztásban a játékok leírása. A kötetet részletes helynévmutató (a gyűjtési helyszínek felsorolása), a gyűjtők felsorolása, a forrásművek felsorolása, a sorvégzők és a szótagszám szerinti zenei mutatók, a szójegyzék, angol nyelvű összefoglalás, fényképek és a dalszövegmutató zárja.

Három térképet is találunk:

- a tipikus párosító dallamok térképe;
- a nem tipikus párosító dallamok térképe;
- a párosító játék (*„Megy a kosár”*) lelőhelyei.

A térképek nagyjából azonos földrajzi-területi megjelenést, megoszlást mutatnak.

Az egész mű rendkívül bonyolult, hosszas tanulmányozást és elmélyedést igénylő munka, ám hiba alig van benne. (Köszönhetően Járdányi már említett, logikus rendszerező gondolkodásának.) Különösen izgalmasak ezek a tények annak tudatában, hogy készítésének korában a számítógép még nem segítette a kutatást.[14] Rendkívül pontos, odafigyelő, a részletekre maximálisan tekintettel lévő tudományos munka előzte meg a kiadást, amelynek összefogásában Járdányi Pál és a sajtó alá rendező, Kerényi György részvétele rendkívül jelentős.

A rendezés további útjai – Járdányi elgondolásai

Járdányi 1960-ban írja le a rendezésnek az akkori tudás szerinti megfelelő módját. „A dallamok lényegét akarjuk tehát megközelíteni. De hát mi a lényeg? Egy kisebb, néhány hangból álló motívum dallami egyéniségét az egymás után következő hangok *magasságbeli viszonya* határozza meg, egy teljes, fejlett dallamét pedig az, hogy milyen *az egyes dallamrészek magassági viszonya. Ez a viszony a magyar népdalok új rendjének alapja.*

A dallamok két pillére a kezdő és a záró dallamsor. Az egész dallamépület formája mindenekelőtt attól függ, mi ennek a két sornak magassági viszonya. Magasabb-e, mélyebb-e a kezdő- a zárósornál, vagy egyszintű vele? Kiderült a munka haladtával, hogy a „megbízható, szilárd alap, amire elméleteket építhetünk: a tipikus dallam". (Járdányi, 1962, 3-32.). Ezt a dolgozatot 1960-ban bemutatta az MTA Zenetudományi Bizottságának. Kodállyal az élen, örömmel fogadta a szakma.

Járdányi rendszerének első összefoglalása, a Magyar népdaltípusok 1961-ben jelent meg (Járdányi, 1961), számos előadás és cikk után. A mű – amelyet a Kerényi György szerkesztette Népies dalokkal[15] együtt hármas kötetként ismerünk – jelentős volt korában, de ma is hiánypótló. Korábban is voltak hasonló próbálkozások, de elsőként ez jelenhetett meg,[16] összefoglaló, egyszerre tudományos és népszerűsítő céllal. A Járdányi kötetében közölt 390 (225 régi, 165 új stílusú) dallam a magyar népzene akkori tudás szerinti

[14] Alapvető kísérletek már néhány év múlva születtek.

[15] 15 Az I. kötet a régi réteget, a II. kötet az új stílust, a III. kötet a népies dalokat mutatja be. Népies daloknak nevezzük a XIX. század országosan elterjedt magyar dalait.

[16] A kötet elődje Borsai Ilona – Olsvai Imre – Hajdú András *Élő magyar népdaltípusok* (1955) című munkája. Hajdú András (1932–2016) 1956-ban emigrált, ezért a nevét nem közlik, a többieket Járdányi említi az előszóban. A mű nem jelent meg.

minden jelenségére mutat példát. Kodály írja a bevezetőt: „…új lendületet ad a népdal-művelésnek. Nem közölhetünk minden létező népdalt. Azt közöljük, amit minden magyarnak ismernie kellene." (*Magyar népdaltípusok I–II.,* 1961, 6.). Járdányi természetesen zenészként fogott e munkához. A kötet a meglévő mintegy 50–60 ezer adatból merít. Minden típusra kapunk példát, kivéve a műzenei, avagy idegen eredetűekre. (Ez utóbbiakat Kiss Lajos harmonikával kísérhetőeknek nevezi.)Az elrendezés a zenei sajátságokra épül: a dallamvonal iránya, az egyes dallamrészek magassági viszonya a mérvadó. Zenei jegyeik alapján a népdalokat típusokba sorolja. A zenei rend pontos leírását a II. kötet végén kapjuk meg. Első rendezőelv a sorok magassága és egymáshoz való viszonya. A régi stílusnál a kezdősor magasabb a zárósornál, az új stílusnál a kezdő- és a zárósor azonos. Járdányi így fogalmaz: „A merev renden szükségszerűen áttör az élet. A dallamokat rendező kutató nem válhat rendjének szolgájává, nem csoportosíthatja gépautomata módjára a dallamokat. Rendezni annyi is, mint válogatni, értékelni." (Járdányi, 1961, 139.). A kötet megállapításai nagyrészt ma is helytállóak. A dalokat – a tudományos művektől eltérően – c1 alapra transzponálva közli a könnyebb énekelhetőség végett.

A DALLAMOK RENDJE

I. A kezdősor magasabb a zárósornál

A. Magasan járó kezdősor.
   1. Az előtag végig magasan jár.
      a) b) A kezdősor vége emelkedik, lejt.
   2. Az előtag vége a mélybe hajlik.

B. Magasan és mélyen járó kezdősor.

C. Középen, ill. mélyen járó kezdősor.

II. A kezdő- és a zárósor azonos

A. A második sor magasabb az elsőnél.
   1. Kis ambitusú kezdősor.
      a) b) c) Lejtő, hullámvölgy után lejtő, domború kezdősor.
   2. Nagy ambitusú kezdősor.
      a) b) Domború, lejtő kezdősor.

B. A második sor azonos az elsővel.
      a) Lejtő kezdősor.
      b) Domború kezdősor.

„Járdányi a strófikus népdal jellemző dallamjárását tette meg rendszerezése alapjául; így jutott el a dallamtípus fogalmáig, amit elsősorban a dallam vonala és hangrendszere határoz meg.”. (Tallián, é. n.) – írja róla Tallián Tibor. A rend alapja a típus, amelynek figyelembevételével különböztethető meg az egyedi az általánostól.

A cél az volt, hogy a variánsok és a variánstípusok egymás mellé kerüljenek, mert ez adhat világos képet egy-egy területről. A rendnek nem szótárszerűnek kellett lennie, a zenei jelenségek összefoglalására a mutatók szolgáltak. Cél volt még annak az elemnek a megtalálása, amely a dallamok legfontosabb sajátosságait jeleníti meg. Hamar kiderült, hogy a ritmika – mint rendszeralkotó elem – nem megfelelő. Viszont megfelelő a dallam: a különböző hangok magasságának változása, vagyis a dallamsorok magasságbeli viszonyai. A rend a dallamokat az ereszkedőtől az emelkedőig mutatja. Emelkedő dallam (a negyedik sor magasabban jár, mint az első) a magyar népdalanyagban nem található.

Járdányi meg volt győződve arról, hogy leginkább ezzel a módszerrel kerülhetnek a variánsok és a variánstípusok egymás mellé.

A MAGYAR NÉPZENE TÁRA TOVÁBBI, EDDIG MEGJELENT KÖTETEI

Kiss Lajos – Rajeczky Benjamin (Szerk.) (1966): *A Magyar Népzene Tára V. Siratók*. Akadémiai.

Járdányi Pál – Olsvai Imre (Szerk.) (1973): *A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok 1.* Akadémiai.

Olsvai Imre (Szerk.) (1987): *A Magyar Népzene Tára VII. Népdaltípusok 2.* Akadémiai.

Vargyas Lajos (Szerk.) (1992): *A Magyar Népzene Tára VIIIA. Népdaltípusok 3.* Balassi.

Vargyas Lajos (Szerk.) (1992): *A Magyar Népzene Tára VIIIB. Népdaltípusok 3.* Balassi.

Domokos Mária (Szerk.) (1995): *A Magyar Népzene Tára IX. Népdaltípusok 4.* Balassi.

Paksa Katalin (Szerk.) (1997): *A Magyar Népzene Tára X. Népdaltípusok 5.* Balassi.

Domokos Mária (Szerk.) (2011): *A Magyar Népzene Tára XI. Népdaltípusok 6.* Balassi.

Paksa Katalin (Szerk.) (2011): *A Magyar Népzene Tára XII. Népdaltípusok 7.* Balassi.

Népzenei típusrend

Járdányi Pál rendszere tehát a dallamsorok magasságviszonyain alapul, így alkot típusokat. E típuselvet veszi át Dobszay László és Szendrei Janka (Dobszay & Szendrei, 1988), akik munkatársaikkal megalkotják a *Népzenei típusrend*et – mely felhasználja az előző rendszerek tanulságait és eredményeit. A típusrendben a szerzők méltatják Járdányi munkásságát. Kiemelik: Bartók, Kodály és Járdányi meglévő népdalrendezési elveinek felhasználásával készítették el a saját rendszerüket. Dobszayék jóval nagyobb anyagból dolgozhattak. Az 1960-as évek második felében újra népszerű lett a népzene és a népzenével való foglalkozás Magyarországon. Az 1969-es *Röpülj, páva!* című televíziós népdalénekes-vetélkedő hatására százak kezdtek újra gyűjteni, divatba jött a népdaléneklés. Rengeteg új adat került elő. Ennek hatására jött létre a magyarországi táncházmozgalom, amelyet később az UNESCO is elismert a legjobb hagyományátörökítő gyakorlatok egyikeként. A főként falvakban elterjedt, ún. népdalköri mozgalom (Pávakörök) is hatalmas lendületet adott a népdal egyfajta „második" életének, azaz a revival előadásmódnak.

Dobszay László az általa elképzelt XIX. századi népzenei kiadványról így nyilatkozott: „A népzenekutatásban konkrét stílusoknak a nyomára bukkantunk, és felvetődött a kérdés: vajon nem érvényes-e a stílus-elv az egészre? […] Egyik előzménye Járdányi Pál meglátása volt: a népdal nem egyes adatokban, felvételekben, hanem összetartozó csoportokban, típusokban él. Az egyes dalt a típusból tudjuk megérteni. Nem egyes szép népdalokkal van dolgunk, az adott népdal a típushoz tartozó népdalok összessége. Ha egymás mellé rakom az összetartozókat, az fogja megmutatni, hogy mit jelent az egyes […]" (Fehér, 2011, 49–50.).

Járdányi típusfogalmát kiegészíti, javítja Dobszay: „az egymáshoz valamennyi fontos vonásban hasonló, de jellemző variánskörrel megjelenő dallamoknak a kutatás által az anyag mélyebb megismerése érdekében létrehozott, a műhelymunkát szolgáló csoportja […] egyrészt a csoportba tartozó dallamok összessége, […] másrészt a dallamadatok zenei absztrakciója, mintha a közösség kollektív zenei tudattal bírna, s abban élne egy többféleképpen megvalósítható dallamszkéma." (Dobszay, 1978, 504.).

„A típus olyan összegző, megismerhető, körülírható valóságelem, melyhez viszonyítani lehet a partikulárisat, az ismeretlent, a szinte meghatározhatatlanul tarkát. […] A típusokra való tagolás olyan minőségi változás, melynek inspirálója lehetett a mennyiségi tényező is." (Dobszay & Szendrei, 1988, 21.).

„…a Járdányi-féle dallamvonalelvet és a típusok stiláris rendbe sorolását nem tudjuk összeegyeztetni" – írja Szendrei, így a Népzenei típusrend egy

– az eddigi eredményekre támaszkodó, mégis új-, nem szótárszerű –, a korábban meghatározott két főcsoportot használó, ezen belül stílustömbökre bomló, alapegységnek a típust nevező népzenei rendszerező elv. Dobszay a típus fogalom fölé bevezette a stílus fogalmát. „A rendezés lényege, hogy a stílusok révén – amelyek ugyan érintkezhetnek egymással, de nem vezethetők le egymásból – nem törekedtek a teljes népzene lineáris rendezésére, hanem dallami centrumokat próbáltak felállítani. A stílusok ilyen dallami gócokat, dallami bokrokat, kristályosodási pontokat jelölnek, amelyekhez képest csoportosították a stílus centrumához közelebb, és attól távolabb eső adatokat." (Richter, 2014, 183.).

I. főcsoport: bartóki A és C osztály
Stílustömbök:

I. Régi réteg

1. kvintváltó és egyéb, pentatonból leszármaztatható ereszkedő dallam;
   a. ereszkedő pásztordalok csoportja;
   b. (függelékként) ereszkedő, moll népies dalok;
2. dúr, oktáv ambitusú ereszkedő dalok;
3. zsoltár/pszalmodizáló stílusú dalok;
4. sirató stílusú dalok;
5. Rákóczi-dallamkör, függelékében XVI–XVIII. századi fríg dallamokkal;
6. dudanóta-kanásztánc;
   a. kis kvintváltó dallamok;
   b. oktávról ereszkedő, AA előtagú dalok;
7. régies kis ambitusú (penta- és hexachord) dalok;
8. újabb kis ambitusú dalok;
   a. ehhez hasonló stílusú, plagális jellegű típusok;
9. nagy ambitusú emelkedő dalok.

II. Új stílus

A rend újszerűsége többek között abban nem áll, hogy számít a módosulásokra, új típusok megjelenésére, típusok esetleges áthelyezésére. Megszüntette a bartóki vegyes osztályt (C osztály), annak tartalmát a két másik, főként a régi réteg körébe helyezve.

A magyar népzene új stílusának rendszere

Az elmúlt időszak legnagyobb felfedezése, új oldalról közelítő megfogalmazása Bereczky János (2013) négykötetes munkája, *A magyar népdal új stílusa* (2013). Mintegy 60 000 adatot, azaz új stílusú magyar népdalt vizsgált meg a szerző. A mű tanulmánnyal indít, ezt igen jelentős, nyolcféle szempont alapján soroló mutatók egészítik ki. Ezeken belül szó van kadenciáról, formáról, ritmusról és egyebekről. Ezt igen tetemes mennyiségű, mintegy 1600 típusba sorolt 2664 dallampélda követi.

Az előzmények

Mint már említettem, 1918-ban jelent meg Bartók híres írása, német nyelven, a Die Melodien der Madjarischen Soldatenlieder. Ebben Bartók már ír az új stílusról. „Bartók igen határozottan választja szét benne a »régi stílusú« dallamokat az »új stílusúaktól« […] A generális felosztás esetében az alapot erre a századforduló táján virágkorát élő »új stílus« valóban sokoldalúan bizonyítható »új« volta, illetve a pentaton-ereszkedő melódiák ugyancsak számos érvvel alátámasztható »ősisége« adta – e tekintetben az akkori nézeteket mindmáig legfeljebb finomította-kiegészítette, de döntően nem módosította a magyar népzenetudomány. A további »történeti« összefüggések kutatásánál pedig Bartók figyelme nem véletlenül fordult a ritmus felé. Valószínű, hogy a legerőteljesebb ösztönzéseket Kodálynak a magyar népdalok strófaszerkezetét vizsgáló nevezetes tanulmányából kapta. Ebben a tanulmányban Kodály többek közt egyes verssorfajták (végső soron: ritmusképletek) változási, »fejlődési« tendenciáiról, egyszerű képletekből »származtatható« ritmusokról beszélt – fejtegetéseinek egy részét szinte szó szerint vette át Bartók még A magyar népdalban is.” (Kovács, é. n.). Ebben az 1924-ben megjelent műben Bartók az új stílusról elmondja, hogy két különböző dallamjárású sor szerepelhet benne (A és B), oktávnál nagyobb a hangterjedelme, zárt architektonikus forma jellemzi, dúr, dór, eol, mixolid, fríg hangsorok és pentaton fordulatok vannak benne. Architektonikus (kupolázó) dalok, melyeknél a kezdő- és a zárósor egymásra hasonlít legalább hangfekvésében, és a középső sorok legalább valamelyike magasabb járású. Ez az osztály nem oszlik alosztályokra, jellemző rá az alkalmazkodó ritmus. (Bartók szerint homályos, hogy az AA5A5A szerkezet hogyan fejlődött ki. Ez a szerkezet a XIX. század elején már megvolt. Bartók a fúgaexpozíció-téma comeshez hasonló jelenségre gyanakszik.)

Az új stílus jellemzői:

- változatlan és alkalmazkodó tempo giusto előadásmód,
- főleg izometria jellemzi,
- 6–25 szótag soronként,
- nincs (vagy kevés) ornamens, főleg portato (hanghoz fel-lecsúszás),
- szövege lírai,
- két nyújtott ritmus egymás mellett nem lehet.

Jelenségek, amelyeknek megítélése megváltozott

Bartók az AABA sorszerkezetet kifejezetten magyar sajátosságnak tekinti, pedig ez a szerkezet XIX. századi dalokban is előfordul, nincs távol a kéttagú dalformától sem. Kodály 1937-ben *A magyar népzene* című művében kitér az új stílus keletkezésére. Szerinte az első adat a visszatérő sorszerkezetre a *Prussiának királya…* kezdetű dallam. Ha több versszakkal vagy egymás után többször énekelünk egy régi rétegű kvintváltó dallamot, ezt kapjuk: A5A5A-AA5A5AA – AA5A5A és „csak egyszer véletlenül másként kellett elosztani…" „Belső fejlődés eredménye lehet." „Az új magyar népdal szerves folytatása a réginek" – mondja Kodály (Kodály, 1960, 27.). Bereczky munkájában cáfolja ezeket a megállapításokat. (Érdemes azonban ehhez hozzátenni, hogy XVI–XVII. századi dallamanyagunkban mintegy kilenc visszatéréses négysoros dallam található.)[17] A kvinttranszpozíció megjelenése az új stílusú magyar népdalban – Bárdos Lajos szerint:[18]Az új stílusnál is megtalálható a kvinttranszpozíció a következő jelenségekkel:

- pentaton megfelelés/válasz (vikariáló szext) (pl.: *Juhászlegény a határon furulyál…*);
- tonális válasz (pl.: *Kimegyek a doberdói…, A bolhási kertek alatt formájában…*);
- reális válasz, ami az összes AA5A5A szerkezetű dallamra jellemző, összességében ez a leggyakoribb (pl.: *Esik eső, esik, esik a kaszárnya…*);
- modális válasz (pl.: *Még azt mondják, ez se szép, az se szép…*);
- harmonikus válasz (pl.: *Áll a hajó a Balaton vizébe…*).

[17] Győrffy István zeneszerzés-zeneelmélet tanár szíves közlése.

[18] Ezt a meggondolást Bereczky könyve nem tartalmazza. Bárdos Lajos (1988) a modális választ a 79., a harmonikus választ a 85., a vikariáló választ a 93. oldalon említi következő könyvében.

Bereczky megállapítja, hogy az új stílusú magyar népdal fejlődésére nagy hatással van a népies műdal, főleg 1850–1900 között. Szótagszám-növekedést is megfigyelhetünk, valamint jelentős ambitustágulás is jelen van: a dallamindítás egyre magasabbra kerül. Kezdetben alaphangról indult (*Amott legel…, A nagy bécsi kaszárnyára…*) Később kvint-, szextugrás figyelhető meg, majd fentről (oktáv) indul (*Házunk előtt, kedves édesanyám…*). A dallamsorok időbeli kiszélesedése is feltűnik: a nyolcadoló mozgás helyét negyedelő veszi át.

Bereczky könyvében négy alapvető tömbről ír:

- **Korai új stílus:** Régi ritmika, kötetlen zárlat. Még nincs alkalmazkodó pontozott ritmus.
- **Átmeneti réteg:** Régi ritmika, sablonos zárlat (sztereotip sorvég).
- **Átmeneti réteg:** Új ritmika, kötetlen zárlat.
- **Kifejlett új stílus:** Új ritmika (alkalmazkodó pontozott ritmus), sablonos zárlat.

Ezeken belül Bereczky a dalszerkezet, forma, ambitus, végül a szótagszám alapján rendezi a dalokat.

A rendszer jellegzetességei

A rend egyedül a dallamok első sorának juttat meghatározó szerepet. „A magyar népdal világából nem lehet a műdal eredetűeket kizárni” (Bereczky, 1913, 104.) – írja Bereczky, mivel az egész stílus népies műdal eredetű. Története során a népies műdal és a népdal egymást megtermékenyítő kölcsönhatásának légkörében alakult, fejlődött. Ezért e két kategória folyamatosan keveredik, egymásba átfolyik.

Nem lát Bereczky folytonosságot a két stílus (régi és új) között. (Ellentétben Kodállyal.) Ellenben kölcsönhatásokat állapít meg: utólag beszivárgott és teret nyert az ötfokúság. Megfigyelhető még a dúr, dór, eol, mixolid stb. hétfokú hangsorok jelenléte az új stílusban. Azokat a dalokat, melyek nagymértékben magukon viselik a magyar nóta, népies műdal kritériumait, folklorizálódott népies műdalnak nevezi.

Bereczky könyvében minden olyan dal megtalálható, amely népdalszerű életet él, tehát elterjedt, használják és variálják. Így kerülhettek ide ilyen dalok, mint: *Söprik a pápai utcát…, Juhászkutyák ugatnak…, Játszik a szél a Balaton lombos partjával…, Dombon van, sarkon van, / Kocsmárosné lánya, szépen zongorál…, Orosz fronton van egy szomorú fűzfa…* – függetlenül attól, hogy esetleg a szerzőjüket is ismerjük.

Az utolsó, azaz az 1600. típus a *Hideg szél fúj, édesanyám…* kezdetű katonadal, amely AABA szerkezetű, kifejlett új stílusú, magas szótagszámú, nagy ambitusú dallam.[19]

Összefoglalás

A magyar népdalok sokaságában az eligazodást a zenei alapú népzenei rendek segítik. Eddigi rendjeink alapvetően a Bartók és Kodály által leírt bizonyosságokra épülnek. Napjaink kutatói is ezen az úton haladnak, a felgyűjtött hatalmas anyag egyre jobb és mélyebb megismerése lehetőséget ad a mind pontosabb rendszerezéshez. Ennek a hatalmas munkának a kiviteléhez igen fontos adalék *A Magyar Népzene Tára IV. Párosítók* kötetének több szálon futó rendszere, ezen belül és ezen túl Járdányi Pál multidiszciplináris tudása és munkája, bizonyítva azt, hogy a magyar népdal csakis több oldalról megvilágítva, többféle szempont alapján vizsgálva ismerhető meg teljességében.

Irodalomjegyzék

ALMÁSI István (2009). A Bartók-rend. In Almási István, *A népzene jegyében. Válogatott írások*. Európai Tanulmányok Alapítvány.

A Kodály-Rend története és felépítése (é. n.). http://db.zti.hu/kr/kr_tortenete.htm (2024. 07. 03.)

A Magyar Népzene Tára IV. Párosítók (1959). S. a. r. KERÉNYI György, szerk. BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán. Akadémiai.

A Magyar Népzene Tára VIIIA–B. Népdaltípusok 3. (1992). Szerk. VARGYAS Lajos. Balassi.

A Magyar Népzene Tára IX. Népdaltípusok 4. (1995). Szerk. DOMOKOS Mária. Balassi.

A Magyar Népzene Tára X. Népdaltípusok 5. (1997). Szerk. PAKSA Katalin. Balassi.

A Magyar Népzene Tára XI. Népdaltípusok 6. (2011). Szerk. DOMOKOS Mária. Balassi.

A Magyar Népzene Tára XII. Népdaltípusok 7. (2011). Szerk. PAKSA Katalin. Balassi.

BARTÓK Béla (1967): Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder. In BARTÓK Béla: *Összegyűjtött írásai I.* (77–82). Zeneműkiadó Vállalat.

Bartók Béla (1967). *Összegyűjtött írásai I.* Zeneműkiadó Vállalat.

BARTÓK Béla (1991). *Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. I. kötet*. S. a. r. KOVÁCS Sándor – SEBŐ Ferenc. Akadémiai.

[19] A dal kifejezett műdal jellegének ellenére Kodály Zoltán *55 kétszólamú énekgyakorlat* című művében a 14. szám alatt kapott helyet.

BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán (1923). *Erdélyi magyarság. Népdalok*. Népies Irodalmi Társaság.
Bartók-breviárium (1974). LAMPERT Vera (Szerk.), Zeneműkiadó.
BÁRDOS Lajos (1988). *Írások népzenénkről*. Tankönyvkiadó.
BERECZKY János (2013). *A magyar népdal új stílusa I–IV.* Akadémiai.
BERECZKY János (2002). *Ilmari Krohn hatása a magyar népzenetudományra*. In *Zenetudományi Dolgozatok 2001–2002,* 1. sz., 1–105.
BREUER János (2000). *„Hazádnak rendületlenül…"* Járdányi Pál születésének 80. évfordulójára. *Muzsika,* 1. sz., 4.
DOBSZAY László (1978). A típus fogalma a népzenekutatásban. *Ethnographia,* 1. sz., 497–509.
DOBSZAY László – SZENDREI Janka (1988). *A magyar népdaltípusok katalógusa: stílusok szerint rendezve I–II.* MTA Zenetudományi Intézet.
FEHÉR Anikó (2011). *Muzsika a katedrán*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
FEHÉR Anikó (2018). *„Kis Kidéből nékem el kell menni…" Járdányi Pál, a népzenekutató*. MMA MMKI.
JÁRDÁNYI Pál (1943). *A kidei magyarság világi zenéje*. Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet.
JÁRDÁNYI Pál (1961). A magyar népdalok rendje. *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei,* 1–4. sz., 139–164.
JÁRDÁNYI Pál (1962). Die Ordnung der Ungarischen Volkslieder (A magyar népdalok rendje). *Studia Musicologica,* 1/4. sz., 3–32.
JÁRDÁNYI Pál – VARGYAS Lajos – UJFALUSSY József (1950). A magyar népdalkiadvány kérdései. In *Új Zenei Szemle,* 6. sz., 26–32.
KODÁLY Zoltán (1960). *A magyar népzene*. Harmadik kiadás. Zeneműkiadó.
KODÁLY Zoltán (1969). *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel*. Ford. KERESZTÚRY Mária. Zeneműkiadó.
KODÁLY Zoltán (1982a). *Előszó* A Magyar Népzene Tára *I. kötetéhez.* In Szerk. BÓNIS Ferenc, KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés II.* Zeneműkiadó, 184.
KODÁLY Zoltán (1982b). Magyar zenei folklór 110 év előtt. Mindszenty Dániel és Udvardy János (1943). In Szerk. BÓNIS Ferenc, KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés II.* Zeneműkiadó, 155–183.
KOVÁCS Sándor (é. n.). *A Bartók-rend kialakulásának története*. https://db.zti.hu/nza/br_history.asp (2024. 07. 03.)
KRIZA János (1863). *Vadrózsák. Székely népköltési gyűjtemény*. [Kiadó nincs megadva.]
KROHN, Ilmari (1903). Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. sz., 655–656.
KODÁLY Zoltán *levelei* (1982). Szerk. LEGÁNY Dezső. Zeneműkiadó.

Magyar népdaltípusok I–II. (1961). JÁRDÁNYI Pál (Szerk.), előszó: KODÁLY Zoltán. Akadémiai. A 3. kötetet szerkesztette: KERÉNYI György.

OLSVAI Imre (1992). A dallamrendezés koncepciója. *Magyar Zene,* 1. sz., 23–41.

PAKSA Katalin (1988). *Magyar népzenekutatás a XIX. században*. MTA Zenetudományi Intézet.

RÁCZ Ilona (1961). Bartók Béla utolsó évei a Magyar Tudományos Akadémián. *Magyar Tudomány,* 6. sz., 383–387.

RICHTER Pál (2014). Analóg felvétel – digitális adat. A Zenetudományi Intézet Népzenei és Néptánc Archívuma. In *Zenetudományi dolgozatok 1978–2012*. MTA BTK ZTI.

SEBŐ Ferenc (é. n.). *Előrelendülések, megtorpanások*. https://btk.mta.hu/images/aktualis/MNA_SZ%C3%96VEG.pdf (2024. 07. 03.)

TALLIÁN Tibor (é. n.). *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének rövid története.* http://zti.hu/files/zti/MTA_ZTI_Tortenete.pdf (2024. 07. 03.)

VARGYAS Lajos (2003). A magyar népzene összkiadása, *a* Corpus Musicae Popularis Hungaricae. In *Zenetudományi dolgozatok 2003. I. kötet. Tanulmányok az MTA Népzenekutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára*. MTA Zenetudományi Intézet.

Kavecsánszki Máté

Táncnyelvi reprezentációk a színpadi táncművészetben – a *Magyar Csupajáték*, Novák Ferenc *Magyar Elektrá*ja és Györgyfalvay Katalin művei nyomán

„A néptánccal színházat szerettünk volna csinálni."
(Novák Ferenc)

A magyar néptáncszínház létrejötte néprajzi, színházelméleti, művészetelméleti és népzenekutatási szempontú vizsgálatának egyes részei már megvalósultak eddigi fejezeteinkben. E tanulmányban a különféle táncnyelvek egymásra hatásának vizsgálatát végezzük el a táncnyelvi reprezentációk tükrében, elsősorban a táncantropológia módszereivel.

A színpadi táncművészet történetével, esztétikájával, formai, zenei, koreológiai sajátosságaival kapcsolatos diskurzus szinte egyidős a művészeti ággal.[1] A nemritkán éles hangvételű polémiák olykor művészetkritikai, máskor – ritkábban – tudományos szempontok szerint értékelték a színpadi táncművészet egy-egy jelenségét, irányzatát, tendenciáját. A tánc kérdésével foglalkozó tudásterületeknek különösen izgalmas kérdése a különböző táncnyelvek összekapcsolódása egy-egy színpadi mű esetében. Ez az a jelenség, különösen a balett és a néptánc vonatkozásában, amely létezése óta mind laikus, mind művészi, szakmai körökben heves reakciókat váltott ki, és amelybe olykor intenzíven kapcsolódtak be a táncfolklorisztikával, illetve balett-történettel foglalkozó kutatók is. Ebben a tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy elsősorban táncantropológiai szempontok szerint közelítsem meg a kérdést. A jelenség történetiségének, az alkotók életpályájának, művészi tevékenységének, koreográfiáinak szisztematikus elemzése helyett néhány kiragadott példán keresztül azokat a főbb csomópontokat szeretném érzékeltetni, amelyek a néptánc színpadra kerülésének igényétől az első próbálkozásokon keresztül a táncnyelvi interakciókig, a színház és a (nép)tánc összekapcsolódásáig, végső soron egy új színpadi táncnyelv megteremtéséig vezettek.

[1] A kutatás az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (2017–2020) támogatásával valósult meg. A kézirat lezárva 2021. szeptemberében. A szerző a Debreceni Egyetem Néprajztudományi és Muzeológiai Intézetének egyetemi docense.

Antropológiai szempontok a táncnyelvek kapcsolatának értelmezéséhez

A tánctudomány sok-sok vizsgálati módszere, szemlélete között az egyik a táncantropológiai megközelítés, amelynek középpontjában a test és az azon keresztül megnyilvánuló ember mint társadalmi lény áll.[2] A táncantropológiai kutatásokban nem elsősorban – de azt nem is kizárva – a táncanyagra (forma, szerkezet), hanem az azt életre keltő közösségre vagy az egyénre, illetve a tánc nyelvén kifejezett, sokszor szimbolikus üzenetre, annak átadására és befogadására kerül a vizsgálat fókusza. E területek művészi alkotások, színpadi és színházi táncprodukciók esetében is vizsgálhatók. A táncantropológiai kutatások számos megközelítési lehetősége közül itt csak egyet emelek ki: a tánc, táncprodukció olyan szimbolikus reprezentációnak tekinthető, amelynek értelmezésével megkísérelhető az individuális vagy kollektív társadalmi valóság, világnézetek és értékek egyes szegmenseinek feltárása és szemléltetése. (Kaeppler, 1991; Kaeppler, 2000; Kealiinohomoku, 1970; Wulf, 2007; Kürti, 2014).Ahogyan Kunt Ernő több helyen is hangsúlyozta, a kultúra egyik általános jellemzője, hogy tartalmai jelképes formában nyilatkoznak meg.[3] A lokális társadalom kulturális és társadalmi dinamizmusainak megértéséhez elengedhetetlen azoknak a reprezentációs gyakorlatoknak a vizsgálata, amelyek segítségével az érintettek egyrészt kijelentenek önmagukról valamit (például társadalmi és kulturális helyzetüket, identitásukat, értékpreferenciáikat vagy vágyaikat), másrészről elfednek valamit, mint például a valós szociokulturális helyzetüket, érzelmeiket, ösztöneiket.[4] A szimbolikus közlés[5] egyik legősibb eszköze a test, amely képes a közösség mentalitását és

[2] A nyugat-európai táncantropológia kialakulásához és fejlődéséhez lásd (WULF, 2007, 129–130.; SCHLESIER, 2007, 132–145.; ELBERFELD, 2007, 219.; NÉMETH, 2009, 124–136.). Az antropológia elméletéhez lásd. továbbá (KÜRTI, 1995, 137–153.; KAVECSÁNSZKI, 2015, 15–22.; ÁBRAHÁM, 2021, 83–96.).

[3] „Ebben az értelemben állítható, hogy az ember nincsen a környezetével közvetlen kapcsolatban, hanem szimbolikus rendszerek közvetítésével érzékeli, illetve fejezi ki azt, illetve valósítja meg önmagát, miközben ezen jelképrendszernek a használatával folyamatosan visszaigazolja annak kultúraspecifikus – s ezen belül nemre, életkorra, foglalkozásra, vagyoni helyzetre, társadalmi helyzetre stb. vonatkozó – ismeretét, s ugyanakkor folyamatosan próbára teszi, alakítja s elasztikusabbá teszi magát a jelrendszert." Lásd: KUNT, 2003, 216.

[4] Lásd: BURGUIERE, 2000, 55. A mindennapok szimbolizmusának, illetve a reprezentációs gyakorlatoknak a történeti kutatásáról lásd: BURKE, 2000, 17–21.

[5] A szimbolikus kommunikáció egyik típusa a rítus, amelynek funkciója a társadalom által elfogadott érték- és normarendszer hatékonyságának biztosítása, illetve fenntartása. A rítus esetében a kommunikáció formái lényegében kőbe vésettek, ritualizáltak. A másik típus a viselkedés, amely épp ellentétes a rítussal, ugyanis funkciója a társadalom által elfogadott érték- és normarendszer elutasítása, kritizálása, és egy saját, autonóm világkép megszerkesztése. Így a kommunikáció formái is jóval szabadabbak ebben az esetben. „Természetesen a viselkedésnek is – különösen

habitusát megjeleníteni, a társadalmi interakciók látens vagy olykor világosan kifejeződő szimbolikáját vizuálisan reprezentálni. A test és cselekedetei, így mozdulatai, mozgása és tánca ezzel egy tágan értelmezett, jelekkel végbevitt kommunikációs folyamat alanyává, illetve eszközévé válik. Már önmagában a gesztus is tekinthető szimbolikus közlésnek, hiszen olyan mozdulatról van szó, amely képvisel „valamit", és amelyben a „cselekvő mozdulat ereje" nyilvánul meg.[6] A szimbólum tipizál, képvisel vagy emlékezetbe idéz. (Turner, 1983).

Raymond Firth a szimbólumokat a kifejezés, a kommunikáció, a tudás és az ellenőrzés eszközének tekinti. A kifejezés eszközeként a szimbólumokat főként a művészetekre, például a táncra vonatkoztatja. Eszerint a szimbolikus művészet „tisztán fejezi ki azokat az értékeket, amelyeket az ezeket megalkotó emberek érzelmileg vagy értelmileg fontosnak tekintenek". (Firth, 1983, 190.) A szimbolikus művészet szimbólumokból építkezik, ezek lehetnek többek között tárgyak, cselekvések, mozdulatok, gesztusok, amelyek a művészi alkotásban rendszerré kapcsolódnak össze. A szimbolikus rendszerek, amelyeket a művészet a kifejezéshez felhasznál (esetleg átalakít vagy kialakít), képesek tükrözni az őket létrehozó közösség – benne az alkotó egyén, egyének – szociokulturális attribútumait, értékpreferenciáit, hatalmi viszonyait. Így a szimbolikus rendszer a megjelenítéssel azonosulásra, elhatárolódásra vagy figyelmen kívül hagyásra kényszerít: „Nyilvánvaló, hogy a társadalmi értékrendszerrel azonosulni vagy azt elutasítani – megfelelő hatékonysággal – csak szimbolikus formában lehet. A közvetlen azonosulás vagy elutasítás sokkal kevésbé hatékony; a társadalmi szankciók is sokkal közvetlenebbek, agresszívebbek." (Hoppál & Niedermüller, 1983, 264, 266, 273.). Emiatt válhat társadalmi, kulturális vagy akár politikai tekintetben alkalmassá a tánc – akár közösségi, akár színpadi, színházi formában – az elfogadás-elutasítás, az azonosulás-elhatárolódás szimbolikus kifejezésére. Ehhez viszont létre kell jönnie annak a kollektív tudati mezőnek, amelyben a tánc nyelvén kifejezett szimbólum egy kommunikációs helyzetben összekapcsolódik a jelentéssel.[7]

az általunk elemzett esetben – megvannak a maga rítusai, de míg a rítus egész szerkezete előre meghatározott, addig a társadalmi viselkedésnek csupán a keretei vannak kijelölve, azon belül viszonylagos a szabadság."

[6] A kultúrák közötti különbözőségek jelentős része kommunikációs különbség, ahogyan a szónak, úgy a gesztusnak is más lehet a jelentése (KAPITÁNY & KAPITÁNY, 2003). A gesztuskommunikáció értelmezésére vonatkozóan lásd például Hoppál Mihály tanulmányát (1972). Gertrude Prokosch Kurath a táncetnológia céljainak meghatározásakor a gesztusokon keresztül tett kísérletet a tánc definiálására (KURATH, 1986). Lásd továbbá Kürti László: *Gesztus és gusztus – A taps kultúrája* (KÜRTI, 2020), valamint Turner szimbólumtanulmányait (TURNER, 1983).

[7] Az emberi test mozdulatainak rendszerezése és jelnyelvként való értelmezése az első – XVIII. századi – táncelméleti munkákig vezethető vissza. Ennek bemutatására lásd: BRANDSTETTER, 2009, 71–85.; HAITZINGER, 2009, 87–88. Lásd még: PINTÉR, 2001, 40.

Ez akkor a legsikeresebb, ha az adott táncnyelv[8] – például a paraszti vagy a társasági – egy adott szituációban a neki tulajdonított társadalmi vagy etnikai csoportot magát,[9] vagy a hozzá kapcsolt értékeket képes szimbolikusan megjeleníteni. Számos tánctörténeti példa közismert: a reformkorban a magyar nemzeti társastánc megalkotásakor a figyelem – a korszak tudományos és kevéssé tudományos gondolkodásának megfelelően – a paraszti tánckultúra felé fordult. Ennek eredményeként a paraszti táncnyelv elemeinek megjelenése a társasági táncnyelvben egyszerre szimbolizálta a magyarság ősinek tartott kultúráját – ebben a vonatkozásban lényegtelen, hogy a táncforma mennyire volt régi –, illetve az osztrák udvarral szembeni ellenállást.[10] Ennek kiváló példája volt a Szőllősy-féle *Körtánc*. Nem véletlenül ösztönzött a korabeli sajtó a magyaros táncok táncolására a német-osztrákokkal szemben.[11] Lényegében ez a szimbolizációs folyamat ment végbe – tulajdonképpen nemzetközi szintre lépve – a csárdás(ok) esetében is,[12] illetve így válhatott a szélesebb értelemben vett „néptánc" a magyar nemzeti identitás egyik szimbólumává.[13] Az identitás(ok) szimbólumaként megjelenő „néptánc" tulajdonképpen egy változó tartalmú, de vizuálisan – adott helyen és időben – mindig felismerhető reprezentatív kulturális kifejezési forma, amely megteremtheti

[8] A táncnyelv ebben az esetben mozdulatelméleti definícióként jelenik meg. Lásd ehhez a Vitányi-féle modellt (VITÁNYI, 1963, 21.). Lásd még: KÖRTVÉLYES, 1999, 74–79. A táncnyelv definiálási lehetőségeiről lásd: KAVECSÁNSZKI, 2015, 66–68. A tánc gesztusnyelvként történő értelmezéséhez lásd: BÓLYA, 2018, 36–37. A tánc nyelvjellegű kommunikációs szerepéről lásd: BANNERMAN, 2014, 65–80. A tánc nyelvi modellként való értelmezésének buktatóiról, nem univerzális alkalmazhatóságáról lásd: KÜRTI, 1995, 141–143. Itt jegyzem meg, hogy a magyar tánckutatás sokáig meghatározó és napjainkban is népszerű paradigmája, amelyet Martin György és részben Pesovár Ernő mutatott be *A magyar néptánc szerkezeti elemzése* című (1960), közösen jegyzett tanulmányukban, a strukturális nyelvészeti elemzés mintáját követte és honosította meg. Ebben a nyelv és a tánc formai analógiája mellett érveltek (MARTIN – PESOVÁR, 1960). Az elméletről lásd: KÖNCZEI, 2009, 67–68.; lásd továbbá: KÖNCZEI, 2010, 161–164.

[9] Óvatosan kell azonban bánni a „neki tulajdonítás" kérdésével, hiszen ez alkalmas lehet etnikai sztereotípiák megalkotására, illetve fenntartására. A XX. század utolsó harmadának „nyugati" antropológusait szembesítette ezzel Joann Kealiinohomoku egyik kiváló tanulmányában (KEALIINOHOMOKU, 1970).

[10] A szabályozott magyar társastánc (körtánc) és a szabályozatlan magyar társastánc (csárdás) német táncokkal szembeni harcáról lásd: (SZENTPÁL, 1954, 14–19.); a magyar szellemű reformkori bálokról lásd SZENTPÁL, 1954.

[11] Ennek összefoglalását lásd: MARTIN, 1995, 8.; KŐVÁGÓ, 1987.

[12] Szentpál Olga *Keringő és polka a XIX. században* című tanulmányában kiemeli, hogy a két társastáncot a bécsi udvar terjesztette Magyarországon, így a reformkori bálokban a liberális nemesek és polgárok bojkottálták, az ókonzervatívok viszont tüntetőleg táncolták (SZENTPÁL, 1956). Lásd továbbá: „1844 és 1848 között a magyar szellemű bálok száma egyre nő és ezeken a csárdás táncolása egyben politikai kiállás is a magyar függetlenség, a polgári haladás mellett." (KAPOSI – MAÁCZ, 1958, 73.).

[13] Erről összefoglalóan, a teljesség igénye nélkül: MAJOR, 1987, 25–45.; MARTIN, 1984, 3. sz.; PESOVÁR, 1967, 38–43.; SZENTPÁL, 1954. Lásd továbbá: BALOGH – FÜLEMILE, 2008, 43–62.; KAVECSÁNSZKI, 2015, 56–58.; KAVECSÁNSZKI, 2018, 59–63. A magyar táncok jelentőségéről az osztrák identitásban lásd: FORGÁCS, 2009, 24–31.

az azonosulás, illetve elhatárolódás közegeit. A „néptánc" mint szimbólum ugyanakkor plurivokális jelenség, vagyis a szimbólum több jelentésrendszerhez is kapcsolódhat. A táncantropológiai kutatásoknak éppen az az egyik feladatuk, hogy ennek a sokszólamúságnak a kialakulását, történeti változását és működését értelmezze. Ennek során több terület mikroszintű elemzésére nyílik lehetőség.

A *néptánc mint szimbólum* történelmi korszakonként, illetve társadalmi, kulturális csoportonként nyer más és más értelmezést. A romantika korában a népi és a régi között feltételezett egyenlőség okán a magyar nemzeti identitás került előtérbe. A szocializmus korában ellenben a magyar és népi jelentéstartalom inkább a parasztságnak a munkássággal „szövetséges" társadalmi rétegként való azonosítása felé vitte el az értelmezést. Különösen az 1948 és 1953 közötti időszakban vált ez erőssé, ekkor a néptáncot, illetve az abból születő színpadi produkciókat és a néptánccsoportokat a direkt propaganda céljaira is felhasználták (Kővágó & Kővágó, 2015; Kavecsánszki, 2018). A hetvenes évektől viszont – főleg a figyelmet Erdélyre is irányító táncházmozgalommal kezdődően – a néptánc értelmezése ismét a nemzeti identitás jelentéstartalmával itatódott át. Ezek a jelentésmódosulások természetesen meghatározták a (kultúr)politikai hatalom viszonyát is a néptánchoz, illetve a színpadi néptánchoz.

A *néptánc mint terminus* természetesen konstrukció eredménye, pontos jelentése dinamikus, olykor vita tárgyát képezheti még a szaktudományok (táncfolklorisztika, etnokoreológia, táncantropológia) képviselői között is (Kavecsánszki, 2015). A szélesebb közvélemény által népiként értelmezett tánckultúrához ugyanakkor már szimbolikus tartalmak is kapcsolódnak. Ez a szimbólumteremtés már akkor megkezdődött, amikor a néptánc a laikus, illetve tudományos érdeklődés tárgyává vált, legkésőbb tehát a XIX. század derekán. Ezzel megkezdődött a népi tánckultúra jelentésrétegeinek konstruálása, amely folyamat egyik eleme épp az volt, hogy a tudományos kutatás és a mozgalom térbeli, formabeli, műfajbeli fókuszokat teremtett. Ennek során lényegében a lokális paraszti, népi kultúra reprezentációjára alkalmas táncok *kiválasztása* történt meg.[14] A tudományos feldolgozás, majd színpadi alkotás tárgyává tett tánccal, táncélettel egyszerre kívánták reprezentálni a lokálist, a népi-parasztit és a magyart vagy nemzetiségit, amivel megkezdődött az adott tánc, táncok szimbólummá alakulása, illetve korábbi szimbolikus rendszerekbe való beépülése. (A szelekciót természetesen maga a közösség is megtehette: kiválaszthatta a kollektív identitásának kifejezésére legalkalmasabbnak

[14] Az etnikus szimbólumokról lásd ehhez Voigt Vilmos (1995) tanulmányát, amely a folklórban megjelenő szimbólumalkotás folyamatait elemzi.

tartott táncot, táncokat.)[15] Az amatőr vagy hivatásos tánckutató által felgyűjtött „autentikus", „eredeti", „hiteles" néptánc színpadra kerülhet. Néptáncművészeti alkotásként, koreografált színpadi és/vagy színházi produkcióként szimbolizálja és egyúttal reprezentálja egyrészt a népi-paraszti kultúrát (amit ez éppen a koreográfus, a táncosok, illetve a közönség számára jelent), másrészt az alkotók, koreográfusok szubjektív világértelmezését, harmadrészt a táncprodukcióban részt vevő táncosokét, és végső soron a táncprodukciót megtekintő közönségét is. Sőt: még az ezen jelenséget értelmezni szándékozó kutatók, kritikusok, esztéták stb. világnézetét, tudományos vagy esztétikai szemléletét is. Figyelembe kell venni továbbá azt is, hogy nagyon gyakran történik meg szimbólumok esztétikai értékké avatása, és ez a néptáncok esetében fokozottan érvényesül.

A *tánc mint szimbolikus reprezentációs gyakorlat* értelmezésekor a tánckultúrában, táncművészetben bekövetkező táncnyelvi változásokat az alkotó, illetve befogadó közösség mentális-kulturális-társadalmi valóságának vizsgálatakor is alkalmazhatjuk. (Kavecsánszki, 2013, 2018). Ugyanez fordítva is igaz: a tánccselekmény megszületése, egy produkció élete nem értelmezhető a társadalmi környezet sajátosságainak figyelembevétele nélkül. Egy táncművészeti alkotás szimbolikus reprezentációs gyakorlatként való vizsgálatakor a produkció és annak táncnyelvisége a közösségi mentalitás, identitás, gondolkodás, értékválasztás kivetüléseként, reprezentációként nyer értelmezést.[16] A reprezentációs gyakorlatok vizsgálatával az a hiányzó valóság tárható fel, amellyel a látható jelenségek a láthatatlan jelentéseket reprezentálják (Niedermüller, 1995). Érzékelhető tehát, hogy miként válhat egy adott táncnyelv szimbólummá, hogyan változhat a jelentése, és miként lehet mindezeket táncantropológiai szempontok szerint értelmezni. Ezek mellett is különösen izgalmas feladat lehet, ha olyan színpadi táncprodukciókra alkalmazzuk ezt a megközelítést, amelyek egyszerre több táncnyelvből építkeznek. Ebben az esetben ugyanis a különböző táncnyelvek által közvetített szimbolikus tartalmak is egymás mellé kerülhetnek, reprezentálhatnak, karakterizálhatnak vagy összeépülve egy teljesen új táncnyelv és új szimbolikus értelmezési rendszer kialakításához is hozzájárulhatnak.

[15] Ennek esetpéldáját lásd: KAVECSÁNSZKI, 2015, 23–128.; KAVECSÁNSZKI, 2018, 63–66.

[16] A humán tudományokban bekövetkező performatív fordulat jelentőségéről lásd: NÉMETH, 2009, 127.

Táncnyelvi reprezentációk a színpadon

A tánctörténeti kutatások az elmúlt évtizedekben egyértelműen igazolták a szórakozó-mulatsági funkciójú (közösségi) táncok táncnyelveinek gyakori keveredését egymással; különösen igaz ez hazánkban a paraszti és társasági táncnyelvek esetében (Kavecsánszki, 2015). Hangsúlyozandó ez esetben is, hogy a táncnyelvek eltérő formai-stílusbeli és kifejezési-megjelenítési rendszerben mozognak, és bár hasonló mondanivalót, tartalmat hordozhatnak, azt eltérő karakterű – „nyelvű" – mozdulatokkal fejezik ki. Ez az oka annak, hogy színpadra kerülve, olykor egymással összekeveredve a táncnyelvi elemek képesek reprezentálni azt a kulturális, társadalmi csoportot, amelyből származnak. Ez a táncnyelvi keveredés a színpadi táncművészet, illetve később a táncszínház történetének egy-egy korszakában kifejezetten jellemző: „A táncművészeti ágazatok története és egymással való történeti kapcsolata tehát az egyes mozdulatnyelvi sajátosságok alakulásának, valamint egymás kifejezőeszközei kölcsönös felhasználásának és beépítésének ellentmondásos folyamatát is jelenti." (Körtvélyes, 1970a, 8.).

A különböző táncnyelvi elemek elegyítése különösen jellemző a drámai-cselekményes táncprodukciókra, amelyekben a drámai ábrázolást a tánc, a zene, a játék és szcenika együtt szolgálja. A táncdráma mozdulatnyelve természetesen lehet homogén (csak klasszikus táncból, csak néptáncból stb. építkező), de nagyon gyakran a mozdulatnyelv kombinált és egyszerre több táncnyelvet is használ: „A mozdulatnyelvi összetettség esetén ugyanis az ábrázolás, a jellemzés és a cselekmény bonyolítása a különböző mozdulatnyelvek említett sajátosságainak felhasználására is építhet." (Körtvélyes, 1970a, 10.). Ebben az esetben a különböző táncnyelvek különböző társadalmi státuszokat, jellemeket, sőt hangulatokat jeleníthetnek meg, ezzel a szimbolikus reprezentáció gyakorlatát valósítva meg.

A táncnyelvek keveredése esetében – különösen tudatos alkotói folyamat eredményeként megszülető táncművészeti produkcióknál – fontossá válik a táncnyelvi elemek szimbolikus tartalmának, üzenetének az értelmezése. Ennek mentén vizsgálhatóak ugyanis a XX. század első két harmadának azon táncművészeti törekvései, amelyek célja egyrészt a népi tánckultúra színpadra állítása – tehát közösségi táncból táncművészeti jelenséggé alakítása –, illetve a táncművészet modern nyelvezetének kialakítása volt a népi tánckultúra ihlető forrásként való használatával. E táncművészeti törekvések mögöttes motivációi különbözőek lehettek, hiszen születhettek egyrészt a modernizmus vagy éppen a tradicionalizmus jegyében, másrészt viszont politikai-társadalmi

célú művészi törekvések megnyilvánulásai is lehettek, illetve a két különböző motiváció fedésbe is kerülhetett egymással.

Milloss Aurél és a Magyar Csupajáték

A Magyar Csupajáték a XX. század első harmadának magyar táncművészeti törekvéseit összefoglaló, a maga nemében egyedülálló, közvetlen folytatás nélküli, mégis hosszú távú következményekkel járó színházi alkotás. Nemzetközi szinten is sikerre vitte azt az európai törekvést, amely a modern táncművészet létrehozása érdekében kísérletet tett különböző táncnyelvek – arányaiban persze eltérő – egyesítésére. A Csupajáték megszületéséhez vezető folyamat bonyolult, sokrétű és szoros szálakkal kapcsolódik a balettművészet XX. század eleji megújulási folyamatához. Az európai, főként orosz törekvések ekkor elsősorban a klasszikus formák feloldását, a balett táncnyelvének kibővítését, a XX. századi társadalmi és kulturális viszonyokhoz való hozzáigazítását célozták.

A balett táncnyelvének augmentációjakor a modern európai és amerikai társastáncok, illetve a néptáncok jöhettek szóba. A táncnyelv radikális kibővítésének szándéka és első jelentős eredményei az Orosz Balettnél figyelhetők meg. Gyagilev (1872–1929) ismerte fel Mihail Fokin (1880–1942) koreográfusi tehetségét, aki a megújulás jegyében bátran merített a folklórból, elsősorban karaktertáncra épülő egyfelvonásosaiban (Fuchs, 2007). Fokin a XIX. századra jellemző lírai, cselekmény nélküli koreográfiai hagyománytól elfordulva újjáteremtette a komplex táncdrámát (Körtvélyes, 1970a). Gyagilev és Fokin művészetfelfogásában fontos célként fogalmazódott meg, hogy a balett ún. összművészetté váljon, vagyis nem elégedtek meg azzal, hogy a színpadi tánc a többi művészet egyenrangú társává emelkedjen. A cél az volt, hogy a balettmű egyenrangú alkotók, írók, zeneszerzők, képzőművészek, koreográfusok stb. együttműködéseként szülessen meg (Lifar, 1975; Felföldi, 2001). A táncnyelv megújításában és összességében a balettművészet megreformálásában Fokin elévülhetetlen érdemeket szerzett. A *Times* hasábjain publikált nyílt levelében öt alapelvet fogalmazott meg reformprogramját illetően. Ezek között szerepelt a népi tánckultúra ihlető forrásként való felhasználása is: „Meg kell találnia azt a mozgásnyelvet, amely a leghívebben fejezi ki a balettben szereplő nép és az adott kor jellegzetességeit." (Fokin, 2008; Vályi, 1969). Fokin gondolata alapvetően nem tekinthető újdonságnak, hiszen a tánc önmagában alkalmas egy közösség reprezentálására, a tánc nyelve pedig szimbolizálni képes az adott közösség társadalmi, kulturális beágyazottságát (Kavecsánszki, 2013). Ezzel magyarázható, hogy a balett karaktertáncai időről időre igen

közel kerülhettek a néptáncokhoz, hiszen végső soron így váltak alkalmassá a karakter (etnikumának, társadalmi státuszának stb.) reprezentálására a színpadon.

A táncnyelvi augmentáció pusztán művészi szándéka mellett ugyanakkor megjelenhetett a nemzeti identitás építésének programja is, amely a nemzeti balett megteremtését szorgalmazhatta. Ebben az esetben – hasonlóan a romantika korához – a nemzeti kultúra ihlető forrásaként a népi kultúra témái és kifejezőeszközei jöhettek szóba. Így az Orosz Balett megoldásaitól némiképp eltérő az az elv, amelyet például a Szentpétervári (Leningrádi) Balett vezető koreográfusa, Fjodor Lopuhov (1896–1973) képviselt. Nála ugyanis a néptánc nem elsősorban a karakter hitelesítésére és megjelölésére, illetve a balett táncnyelvének megújítására szolgált, hanem a nép, nemzet reprezentálására. Az „etnográfiai hitelesség" igénye volt jellemző egyébként Alexandr Gorszkij (1871–1924) egyes alkotásaira is a Bolsojban (Fuchs, 2007; Vályi, 1969). A táncnyelvek keveredésének egészen sajátos formáját viszont Igor Mojszejev teremtette meg (1906–2007), aki eredetileg maga is karaktertáncos volt. A néptáncok színpadra állításakor ugyanis sosem volt célja az *autenticitás*, *eredetiség*. Számára a folklór *alapanyag* volt, amelynek segítségével merőben újat alkothatott. Ahogy hangoztatta, nem néptáncegyüttest csinált, hanem balettegyüttest, amely néptánc/folklór anyaggal dolgozik (Fuchs, 2007), jóllehet munkásságát az utókor gyakorta színpadi néptáncművészetként értékeli (Felföldi, 2001). Végső soron a nemzeti tánc és a nemzeti balett mint reprezentatív, identitásközvetítő művészeti ágazat létrehozása jelenti azt az irányt, amely igényként fogalmazódott meg a harmincas évek Magyarországán is. A korszak Európájában a nemzeti tárgyú balettek megjelenése jellemzőnek tekinthető, hazánkban ráadásul ennek már korábbi, XIX. század végi előzményei is voltak, főképp Mazzantininek (1857–1921) köszönhetően.[17] Az Európában létrejövő nemzeti balettközpontok mélyen merítettek az Orosz Balett elv- és eszközrendszeréből. A harmincas években töretlen népszerűségnek örvendő Massine (1896–1979) példája – főképp a kis léptékű, de változatos karaktereket felvonultató, kissé nosztalgikus, de egyúttal groteszk balettművek (Fuchs, 2007) tekintetében – általánosan követendővé vált a kontinensen. Ez nem jelentette azt, hogy a megoldás azonnal elnyerte a művészi értelemben konzervatívabb nemzeti közönség tetszését is, Massine ugyanis lényegében új stílust teremtett, amelynek egyik fontos jellemzője a klasszikus tánc, a mozdulatművészet és a néptánc ötvözése volt (Körtvélyes, 1970b). Kettős törekvéssel találkozunk tehát az orosz, illetve európai balettművészetben: az

[17] Mazzantini magyar népi témájú, romantikus, erősen stilizált alkotásai – például a *Csárdás* (1890) és a *Vióra* (1891) – részletes elemzését lásd: VITÁNYI, 1958, 57.

egyik a balett nyelvezetének megújítása, a másik a nemzeti balett megalkotása. A két törekvés közös célja – ha nem is azonos indokkal – a néptánc nyelvének beemelése a színpadi táncművészetbe. Ugyanakkor egy másik fontos törekvéssel is számolnunk kell, ez pedig a néptánc színpadra állításának célja. Ennek során a népi-paraszti táncnyelvre az a feladat várt, hogy az autonóm táncművészet egyik, önálló karakterrel és nyelvrendszerrel bíró műfajának kialakításához szolgáljon forrásul, illetve hogy színpadra kerülve megfeleljen a művészi igényeknek, akár az *eredetiség* rovására is. A színpadi néptáncművészet kialakulásában szintén elévülhetetlen érdemet szereztek az orosz együttesek, miközben általános európai tendenciáról kell beszélnünk a két világháború közötti időszakban (Kardos, 1987). A népi kultúra ugyanis ekkor ismét a nemzetépítés fontos bázisává és a nemzeti reprezentáció egyik lehetőségévé vált.[18] Ebben a sokrétű célrendszerben lehet elhelyezni a Csupajáték megszületésétA Csupajáték létrehozását eredményező folyamat három fontos szegmense emelendő ki:

- a néptánc színpadra állításának programja;
- a *szabad tánc* megszületése Magyarországon;
- a hazai balettművészet modernizálásának szándéka.

Mindhárom közös jellemzője a népi-paraszti táncnyelv motívumainak felhasználása.

A NÉPTÁNC SZÍNPADRA ÁLLÍTÁSÁNAK PROGRAMJA

A néphagyományok ápolásának mozgalommá szervezése ekkor már évtizedes európai tradíciókkal bírt. A népi kultúra elemeinek *nemzetiesítése* szintén jóval korábbi, a XIX. század első felének romantikájában gyökerezik. A nemzetté válás folyamata során, az egységes nemzeti önkép megalkotásában jobbára a népi kultúra elemeire lehetett támaszkodni, azokra az *etnikus specifikumok*ra, amelyek a leginkább alkalmasak egy nép, nemzet másoktól való megkülönböztetésére, illetve a kulturális teljesítmény reprezentálására. Az 1930-as évek nemzeti törekvései szintén a népi kultúrában találtak ihlető forrásra.

A nemzeti műveltség megújítására alkalmas népi kultúra gondolata már jó százéves volt ekkor, a két világháború között azonban különös aktualitást

[18] A tánc a nemzeti kultúra vizuálisan megragadható formája, a nemzeti (és etnikai) identitás megteremtésének és kifejezésének egyik legtökéletesebb eszköze, amely természetszerűen hordozhat és közvetíthet politikai tartalmat is (KAVECSÁNSZKI, 2015).

kapott. A trianoni békeszerződés a *legeredetibbnek tartott* néprajzi tájak elvesztését eredményezte. A néprajztudománytól, illetve az amatőr népi mozgalmaktól, népművészeti csoportoktól a hazafias tömeg a veszteségek csökkentését, az idegen országokba került népi kultúra „átmenekítését" és megőrzését várta el (Kósa, 2001). Nem véletlen, hogy a két világháború közötti időszakban felértékelődött a népi kultúra, és az érdeklődés fokozódásával kialakult a megmentésére, illetve átmentésére való törekvés is. Ebben az egyházak, a cserkészmozgalom, egyéb ifjúsági szervezetek, illetve a népi kollégiumok játszottak fontos szerepet, lényegében megalapozva a második világháború után kibontakozó néptáncmozgalmat (Kővágó & Kővágó, 2015, 49.; Vitányi, 1958, 58.).

A néptánc színpadra állítása egyértelműen reprezentációs célokat is szolgált tehát. E tekintetben, akár politikai-identikus, akár megmentő-konzerváló, akár turisztikai szempontokról[19] vagy ezek mindegyikéről volt is szó, a *néprajzi értelemben vett hitelesség* más értelmezést nyert. A Paulini-féle Gyöngyösbokréta kezdettől (1931 augusztusától)[20] küzdött ezzel a problémával. Ennek okán Györffy István (1884–1939) *néprajzkutatóként* az egész mozgalom hitelességét kérdőjelezte meg tudományos szempontok alapján.[21] Mindeközben látni kell, hogy a Paulini-féle mozgalom célja nem is feltétlenül a visszatanítás – jóllehet a mozgalommá szerveződő Bokréta Szövetség explicite ezt is vállalta –,[22] hanem a városi közösségeknek való átadás volt. Ezt Györffy (Györffy, 1993) is érzékelte, amikor „a középosztályt szórakoztató Bokrétáról" beszélt: „Sajnos, nem voltunk ott az egyes »Bokréták« megszületésénél a faluban, s néprajzilag képzetlen tanító gyakran saját fantáziája

[19] A Gyöngyösbokréta-produkciók turisztikai desztinációs célzatáról lásd Volly István (2011) tanulmányát.

[20] A kezdetekről lásd Gönyey Sándor (2011) és Pálfi Csaba (2011) tanulmányait.

[21] „A Gyöngyös Bokréta nagy bűne, hogy a színpadon ütemes tornagyakorlattá nyomorítja a magyar táncot és abból minden egyéniséget kiöl. […] Ne ringassuk magunkat abban a hitben, hogy az a tánc, amit a Gyöngyös Bokréta a szentistváni ünnepségek alkalmával bemutat, még él. Kevés helyen járja már a nép ezeket a táncokat. Jobbára az öregektől tanulta meg az a néhány fiatal, aki a Gyöngyös Bokrétában bemutatja. Sok esetben pedig a tanító az öreg, táncolásra már alkalmatlan emberek táncmozdulat-törmelékeiből állította össze s hogy színpadszerűbb, a másokétól különbözőbb legyen, kiegészítette, »kijavította« a maga fantáziája szerint. Ezeket a hozzá nem értők szerint »kijavított« táncokat nem tudjuk visszatanácsolni a népnek éppúgy, mint a szüreti mulatságok elrontott népviseletét." (GYÖRFFY, 1993, 29–30.).

[22] „Újra él az ősi népdal, népi tánc, szokás a bokrétás helységekben, nagy ünnepeken viselik is ott a gyönyörű helyi viseletet és a régi formák alapján készülnek ott újra a népipar remekei. A magyar bokréta-mozgalom a valóra váltott mese. Keletiesen pompás csodák a legteljesebb nyugati kultúra közepette: »hétköznap nyugat, ünnepnap kelet« a ma már olyan nevezetes jelige." (PAULINI, 2011.) > A Bokrétások Lapja szerint a Gyöngyösbokréta feladata „a magyar népművészet minden megnyilvánulásának – népi dalnak, táncnak, viseletnek, szokásnak, népiparnak – országosan való megóvása, de új virágoztatása is. A szövetség országszerte feléleszti a hagyományokat, amivel a nép magyar öntudatát erősíti […] a magyarság lelki egybeolvadását szolgálja." (Idézi: PÁLFI, 2011.)

szerint egészítette ki vagy tette »látványossá« a romjaiban levő hagyományt. Paulini Béla természetesen nem az etnográfus-szakember, hanem a művész szemével nézte a mutatványt, s ha az a színpadi célnak egyébként művészi szempontból megfelelt, műsorába iktatta." (Györffy, 1993, 73.). Györffy erélyesen felszólalt tehát a „hagyományköltés" vagy -hamisítás ellen. Hangsúlyozni kell mindenesetre, hogy a színpadi néptánc már táncművészet és teljesen eltérő funkcióval, stílussal és tartalommal bír, mint a közösségi táncok népi-paraszti táncnyelve.

A SZABAD TÁNC MEGSZÜLETÉSE MAGYARORSZÁGON

A magyar modern tánc, mozgás- vagy mozdulatművészet plasztikájának kialakítása során szintén fontos forrássá vált a népi tánckultúra (Felföldi, 2001).[23] Különösen igaz ez Szentpál Olga (1895–1968) munkásságára, aki a modern tánc képviselője volt ugyan, de erősen érdeklődött a népművészet iránt is. 1930-ban komponálta a népballadai ihletésű *Júlia szép leány* című darabját. A halotti torok rítusait idézte fel a *Magyar halottas* című, 1935-ös művében, és folklór témájú volt a *Mária lányok* című, 1938-as munkája is. Utóbbihoz a motívumokat a Gyöngyösbokréta budapesti előadásain gyűjtötte,[24] és ezt stilizálva építette fel a koreográfiát, zenéjét pedig Volly István (1907–1992) komponálta.[25] A hazai balettművészet modernizálásának szándéka

A Magyar Királyi Operaházban bemutatott balettművek jellege a XIX. századtól igyekezett megfelelni a nyugati – főként a bécsi – hagyományoknak, ugyanakkor időről időre feltűntek olyan balettek is, amelyek törekedtek a *magyaros karakter* kidomborítására is. Ehhez jellegzetesen *magyarosnak tartott* témákat használtak fel, például a cigányság, betyárvilág stb.

A két világháború közötti időszakban a magyar táncművészet ugyanazokkal a törekvésekkel és kihívásokkal találkozott, mint bármely más európai ország. Egyrészt a balett táncnyelvének megújítása – Magyarországon is

[23] Ld. még Madzsarné Jászi (1929, 109.) gondolatait: „[…] nemcsak az egyénnek van egyéni mozdulatkincse, hanem az emberi fajtának és nemzetnek is vannak sajátos mozgási elemeik. Ezért kap különös színt és jelleget az egyes nemzetek mozdulatművészete; az egyes népek mozdulatművészetében benne van az illető nép karaktere is. Érdekes feladat volna kikutatni, mennyi maradt meg a magyarság régi mozgásaiból, táncaiból, van-e még valami, amit nem szorítottak ki eldugott falvakban a modern tánclépések. Ezeket kellene fölhasználni, és ezek révén megkeresni a rokonságot a környező népek és a távolabbi kelet népeinek mozdulatművészetével."

[24] Szentpál Olga munkásságát részletesen tárgyalják: VÁLYI (1969), FUCHS (2007), KŐVÁGÓ & KŐVÁGÓ (2015), valamint legújabban ÁBRAHÁM (2020).

[25] A Mária-lányokról lásd: BORECZKY, 2013; FÜGEDI, 2013; LŐRINCZ, 2013. Szentpál Olga és a néptánc-kutatás kapcsolatához lásd ÁBRAHÁM (2020) munkáját.

termékenyítőleg hatott az Orosz Balett példája –, másrészt pedig a magyar nemzeti kultúra reprezentálására alkalmas balettművek megkomponálása. E törekvés első kísérlete Bartók Béla (1881–1945) Fából faragott királyfijának színpadra állítása volt 1917-ben. A húszas években a nemzeti balett megalkotása jegyében született műveknek, mint például Brada Ede (1879–1955) alkotásainak, egyúttal meg kellett felelniük egyrészt a főképp budapesti közönség ízlésének, másrészt a hivatalos kultúrpolitikai elvárásoknak, hiszen az Operaház az állam fenntartásában működött.

A *magyaros balett*ől elvárták, hogy egy idealizált, idilli, nosztalgikus nemzeti múltat meséljen el, és ezen keresztül egyrészt szórakoztasson, másrészt erősítse a Trianon utáni magyarság nemzeti identitását, összetartozás-tudatát, sőt egyfajta emlékezethelyként is szolgáljon. Ilyen értelemben, például a *Mályvácska királykisasszony* (1921) csárdása, lakodalmi menyasszonytánca és aratótánca, vagy az *Árgyirus királyfi* (1924) klasszikusan népi témaválasztása és az aranyalmafát őrző táltosok áldozati tánca (Fuchs, 2007) kevéssé tekinthető a táncnyelvet érintő megújulásnak, inkább a korábbi romantikus törekvések modernizált gyakorlatának. Vagyis a balettől megszokott táncnyelven és formában, nemzeti témát feldolgozva, néptáncokat stilizálva szórakoztattak, de egyúttal kifejezték és erősítették a nemzeti identitást is. Vitathatatlan persze az is, hogy ezek a nemzeti tematikájú balettek még nem támaszkodhattak olyan alapos táncfolklorisztikai kutatásokra, amelyek bázisává válhattak volna a paraszti táncnyelv színpadi integrációjának. E tekintetben a modern nemzeti zene megalkotása során Bartók Béla és Kodály Zoltán (1882–1967) kétségtelenül előnyben voltak, hiszen a népzenei kutatások ekkorra már jelentős gyűjtött anyagot produkáltak (Körtvélyes, 1970).

Az Operaház balett-társulatának igazgatója 1925-ben Radnai Miklós (1892–1935) lett, aki az 1935-ig tartó vezetése alatt hangsúlyosan ösztönözte a balett táncnyelvének korszerűsítését, egyúttal a nemzeti jelleg erősítését is. Az 1912-es fellépést követően 1927-ben az Orosz Balett ismét Budapesten szerepelt (Felföldi, 2001), vélhetően ennek a tapasztalatnak nagy hatása volt Radnai azon döntésére, hogy Brada helyére Albert Gaubier (1908–1990) kerüljön, aki a Gyagilev-társulat egykori táncosa volt. Radnai újabb személycseréket követően végül Jan Cieplińskit (1900–1972) – szintén a Gyagilev-kör tagját – kérte fel, akinek több magyar tárgyú balettje közül talán a legérdekesebb kísérlet egy székely népmese feldolgozása, az *Árva Józsi három csodája* (1933) volt (Fuchs, 2007). Ciepliński a matyók között néptáncokat is gyűjtött, és ezek stilizált motívumai sorra megjelentek koreográfiáiban.[26] Radnai célja azonban alapvetően

[26] Ciepliński magyar folklór témájú alkotásairól lásd VÁLYI, 1969; KÖRTVÉLYES, 1962; KÖRTVÉLYES, 1970c.

az volt, hogy a megújított magyar balett magyaros jellege nemzetközi érdeklődésre is számot tartson. A balett táncnyelvének modernizálása mellett ez természetesen a magyarságot külföldön is reprezentálni képes megoldások fokozottabb alkalmazását igényelte. 1929-ben olyan nemzetközi jelentőségű ünnepi játékokról álmodott Budapesten, a Szent István-ünnep hetében, amelyen a Liszt-rapszódiákra írt táncjeleneteket (szüret, aratás, búcsú, lakodalom stb.) mutatnak be népviseletben: „Mert egyrészt, mint propaganda, támogatást érdemlő nemzeti eszmét szolgálnak, másrészt, olyan természetűek, hogy a társadalom legkülönbözőbb rétegeit, kereskedőket, szállodásokat, iparosokat érintő hasznot hajtanak. […] A most aprópénzre felváltott magyar zene és a már-már veszendőbe menő magyar tánc, magyar viselet, olyan érték lehet a kezünkben, amelyért csak le kell hajolni." (Radnai, 1984, 238–241.).

E koncepció jegyében született meg az első reprezentatív nemzeti balettünk 1933-ban Magyar ábrándok címmel, Liszt Ferenc rapszódiáira. A történet három *magyaros* helyszíne egy Balaton környéki szüreti mulatság, egy matyó lakodalom és egy vásár volt. Az anyag összeállításához, egyfajta etnográfiai hitelesség érdekében, Ciepliński vidéki körutat tett (Fuchs, 2007).

Kétségtelenül nehézséget okozott, hogy ebben a korszakban a magyar közönség még mindig inkább érthető történetet akar látni a balettek esetében is, így az expresszionista jellegű megoldások még kevéssé voltak sikeresek. A magyaros témával viszont kompenzálni lehetett az esetleges újításokat. Ebbe a vonulatba illeszkedett be Milloss Aurél (1906–1988) munkássága. Milloss 1933-ban, a Fokin-féle *Petruska* átdolgozásával mutatkozott be a budapesti közönségnek (Vályi, 1969), ezután kapta feladatul egy nemzeti balett megkomponálását és színpadra állítását. 1935-ben mutatták be a Kuruc mesét, amely Kodály *Marosszéki*, illetve *Galántai tánc*aira épült, és amely a zene, illetve az előre megírt szöveg nehéz illeszkedése miatt nem lett túl sikeres (Fuchs, 2007; Vályi, 1969). 1935-ben viszont egyöntetű siker övezte a *Karnevál* című produkciót, amely a Fokin-féle farsangi jelenet adaptációja volt. Bebizonyosodott tehát, hogy a nemzeti balett megteremtésekor inkább ezt az utat kell járni, Millossnak pedig már csak Paulini Béla (1881–1945) megkeresésére kellett várnia a *Csupajáték* koreográfiájának elkészítésével.

A *Csupajáték* megszületése tehát a fenti folyamatok egyfajta szintézise, ugyanakkor meghaladása is. A produkcióban benne lüktet a nemzeti balett megalkotása utáni évtizedes vágy, a népi kultúra színpadra állításának lehetőségeit kereső törekvés, a korszak művészeti életét átható modernizmus és az ugyanennyire meghatározó folklorizmus. Mindezen folyamatok jelentős hatással voltak Millossra. Paulini szerepe természetesen alapvető, hiszen a Gyöngyösbokrétával párhuzamosan (1931), a Nemzeti Kamaraszínházban debütáló másik alkotása, a csákvári Magyar Földmíves Játékszín produkciója

már tartalmazta azt a koncepciót, amelyből később a *Csupajáték* felépült.[27] Paulini végső soron egyfajta „ellenbokrétát" akart megvalósítani a *Csupajáték* színpadra állításával, és ehhez Milloss modern európai szemlélete – hiszen többek között Lábán Rudolf volt a mestere[28] – tökéletesen alkalmas volt. Az, ami végső soron a színpadra került, a korabeli modern törekvéseknek megfelelően a folklóranyag stilizálása (a librettók, néhol a zene, a népművészeti motívumokat használó díszletek és jelmezek, a táncok) volt (Körtvélyes, 1970c), miközben az egyes képek magyarságát, nemzeti jellegét nem érhette kritika. Milloss alkotása, az ehhez hasonló orosz, más európai és magyar munkákhoz hasonlóan, nem kívánta a néptáncot autentikus formában megjeleníteni.

A Milloss-produkciókkal párhuzamosan érdemel említést Harangozó Gyula (1908–1974) munkássága. Harangozót Radnai utóda, Márkus László (1881–1948) szerződtette balettmesterként, és ő is feladatul kapta, hogy vegyen részt a magyar nemzeti balettművészet kialakításában néptáncok segítségével. A nemzeti zene, a nemzeti tánc és a nemzeti téma egyetlen színpadi műben való ötvözése érdekében, de inkább csak ihletként, az igazgató javaslatára a „bokrétás falvakban" az „eredeti" táncanyagot is tanulmányozta (Kővágó & Kővágó, 2015).

Első nagy színpadi műve, a *Csárdajelenet* (1936) lényegében megvalósította a vállalt célt. Maga a történet alapvetően romantikus sablonokat követett, és reprezentatív zsánerfigurákat jelenített meg (cigányprímás, csaplárosné stb.) romantikus környezetben: például cigánytábor, aratóünnep. Alapvetően tehát karakterbalettről volt szó, de Harangozó a Gyöngyösbokréta előadásait látogatva ellesett néhány olyan elemet, amely alkalmas volt arra, hogy a nemzeti táncmotívum szerepét töltse be egy karakterbalettben (Fuchs, 2007; Vályi, 1969; Vitányi, 1963).[29] Hubay Jenő (1858–1937) zenéje ugyan visszalépést jelentett Kodályhoz és főként Bartókhoz képest, de a témaválasztáshoz és a visszafogottan újító megoldásokhoz jól illeszkedett. A *Csárdajelenet* jelentőségét végső soron az adja, hogy megszületett a népi táncnyelvre épülő nemzeti táncjáték, amely eközben követte a modern európai balettművészet legfontosabb irányelveit (Körtvélyes, 1970c, 120–121.). Harangozó a néptánc motívumait egy másik művében, a Fokin-adaptációként született *Polovec*

[27] (1.) *A csillag, a csillag;* (2.) *Egyszer egy királyfi;* (3.) *Siratóasszonyok;* (4.) a *Háry János* egy része; (5.) a *Piros bugyelláris* egy felvonása; (6.) *Betlehemes játék;* (7.) sziluettjáték (PÁLFI, 2011; VOLLY, 2011.).

[28] Lábán Rudolf mozdulatrendszeréről és a néptáncok színpadi felhasználásáról lásd többek között Fügedi János tanulmányát (FÜGEDI, 2009).

[29] Kővágóék megjegyzik, hogy Harangozó műveiben nem igazán érződött a paraszti kultúra alapos ismerete. Hozzáteszik: „Érdekességként kell megjegyeznünk, hogy például a tánckomponista »népi« koreográfiáiban szívesen használta többek között a Németh *Lili bárónő* stilizált feldolgozásából, a szatmárököritói fergetegesből megismert kisharang, illetve a kopogós-cifra-lengető lépéskombinációt." (KŐVÁGÓ & KŐVÁGÓ, 2015, 42.) Lásd még: KÖRTVÉLYES, 1960, 11.

*táncok*ban (1938) is sikerre vitte.Összegezve megállapítható, hogy Milloss Csupajátékával a magyar színpadi táncművészet olyan útra lépett, amelynek ugyan közvetlen folytatása nem volt, a következő évtizedekben mégis alapvetően határozta meg Magyarországon mind a balettművészetet, mind pedig a színpadi néptáncművészetet.[30] A világháború utáni magyar táncművészethez a közvetlen kapcsolatot, a folytatást ennek ellenére Milloss, hanem Harangozó Gyula munkái jelentették.

A színpadi néptánc helyzete a második világháborút követően az ötvenes évek közepéig

A színpadi táncművészet ágazatainak megújítására tett törekvések a második világháború után folytatódtak. A népi-paraszti táncnyelv színpadra állításának igénye, művészi mozdulatnyelvének kialakítása mind a néptáncmozgalom, mind pedig a balettművészet egyes képviselőiben megfogalmazódott, a gyakorlati megvalósítással kapcsolatos elképzelések azonban már igen eltérőek voltak. Felmerült egy olyan színpadi táncnyelv kialakításának ötlete is, amely egyesíti magában a néptánc, a balett és a pantomim kifejezőeszközeit (Vitányi, 1958, 59–62.). Az alapvető kérdés azonban az volt, hogy a közösségi táncok színpadra emelésével, táncművészetté válásával új táncnyelv születik-e, és ha igen, ennek mi lesz a kapcsolata a már létező táncművészeti ágazatokkal, illetve a színházzal.

A két világháború közötti korszakban a népi-paraszti táncnyelv színpadra alkalmazásának művészi technikáit kialakító folyamat a klasszikus táncművészet esetében volt előrehaladottabb. Míg ugyanis a balett esetében már ekkor is sor került a paraszti táncnyelv bizonyos szintű – legalább stilizált karaktertánckénti – integrációjára, addig a szó szoros értelmében vett, önálló színpadi néptáncművészet még nem létezett. Ennek megalkotása a második világháború utáni koreográfusgenerációk feladata lett, amelyhez egyrészt az új politikai rendszertől, másrészt az előbbi által ideológiai-propagandisztikus okokból is részben támogatott, de mélyebb és korábbi gyökerekkel rendelkező néptáncmozgalomtól kapott ösztönzést (Kővágó & Kővágó, 2015, 14., 49–57.).[31] A minta természetesen a Gyöngyösbokréta volt, jóllehet az még nem *színpadi néptáncművészet*, hanem *színpadra rendezett néptánc* volt. A színpadi néptáncművészet kialakításához létre kellett hozni annak sajátos művészi tánc- és mozdulatnyelvét, aminek során nem lehetett elzárkózni más

[30] A *Magyar Csupajáték* jelentőségének értékeléséhez lásd legújabban az alábbi tanulmányokat: (KŐVÁGÓ, PROHÁSZKA & CSEH, 2021, 15–63.; KOVÁCS P., 2021, 65–70.; LENGYEL, 2021, 71–80.; KERESZTES, 2021, 89–114.; WINDHAGER, 2021, 115–130.; BÓLYA, 2021, 133–162.; KAVECSÁNSZKI, 2021, 163–178.; KOVÁCS Ö., 2021, 179–192.; TÓVAY NAGY, 2021a, 4–32.)

[31] A néptáncmozgalom kialakulásának, illetve második világháború előtti előzményeinek tárgyalására e helyen nincs mód.

táncművészeti ágazatok hasonló törekvéseitől, a saját művészi és színházi táncnyelvük átalakítása érdekében tett kísérleteik tanulságaitól. A törekvések hosszú évtizedeken keresztül a néptánc és a balett, valamint a professzionális és az amatőr együttesek négyes relációjában érvényesültek.

A néptánc és a klasszikus táncnyelv

Közvetlenül a világháborút követően a balettművészetben Harangozó Gyula folytatta az elmúlt korszak koreográfiai hagyományait. Még a világégés előtt, 1939-ben került színpadra *A fából faragott királyfi* felújítása, amely folklorisztikus elemekkel gazdagodva Bartók tetszését is elnyerte.[32] A világháború előtti magyar népi tematika is folytatódhatott. A balettművészetet ugyanis a kiépülő politikai rendszer alkalmasnak tartotta arra, hogy a már létező nemzetközi, ráadásul sok esetben orosz eredetű formanyelvvel az internacionalizmust, a népi elemekkel pedig a politikai táboron belüli nemzeti sajátosságokat reprezentálja. Magyarországon a népi-nemzeti hagyományok ápolásának fontosságáról 1953-ban párthatározat is született (Kővágó & Kővágó, 2015), részben ennek szellemében születtek Harangozó új koreográfiái: Farkas Ferenc (1905–2000) – Jókai Mór (1825–1904) *Debreceni lunátikus*a nyomán – 1949-ben készült *Furfangos diákok* című vígoperáját stilizált verbunkkal teletűzdelve állította színpadra.[33] A mű megszületésére közvetlen hatása volt a fellendülő néptáncmozgalomnak is. Utóbbi ugyanis ösztönözte, „megrendelte" a táncfolklorisztikai kutatásokat annak érdekében, hogy a néptáncot *hitelesebben* vihesse a színpadra.[34] Az egyre gyarapodó recens anyag pedig a balettművészet számára is lehetőséget teremtett arra, hogy eltávolodhasson az előző korszak erősen stilizáló – és a néptáncmozgalom által éles kritika alá vont – megoldásaitól. Ebben játszott jelentős szerepet Harangozó, illetve a *Furfangos diákok* alapvetően népies szcenikája, mozdulatnyelve és zenéje (Körtvélyes, 1962; Körtvélyes, 1970c), amely azért továbbra is megmaradt balettművészeti alkotásnak.[35] Ezzel megoldódott a kultúrpolitika által is elvárt feladat: szovjet mintára kortárs magyar, de a klasszikus nemzetközi trendeknek megfelelő

[32] Bartók ekkor maga javasolta Harangozónak, hogy *A csodálatos mandarin*t is ő újítsa fel. (KÖRTVÉLYES, 1970c)

[33] A témát 1943-ban Laurisin Miklós (1864–1945) zenéjével Jan Ciepliński is színre vitte.

[34] A néptáncmozgalom egyes irányzatai nem a revival formára, hanem a népi táncnyelv színpadivá alakítására törekedtek (VITÁNYI, 1958).

[35] „Harangozó viszonya a magyar táncfolklórhoz azonban »másodlagos«: stilizáló-felhasználó jellegű, és nem alapszik tudományos igényű gyűjtésen. Inkább impulzusokat merít a nép és a folklór világából, mint táncnyelvi megújulást. A »nyelvi« eredmények a klasszikus balett viszonylag zárt formanyelvének megbontásában, felfrissítésében jelentkeznek. Drámai igényesség, táncosság, a pantomim táncos felhasználása, a népi és magyar műtáncok balettstilizálása jellemzi az egyszerre romantikus és realisztikus szemlélettel megformált paraszti témák feldolgozását." (KÖRTVÉLYES, 1960, 11.)

alkotás kerülhetett az Operaház színpadára.[36] Harangozó több későbbi műve is ezt a célt szolgálta, a *Keszkenő* (1951) például a korábbi *Csárdajelenet* (1936) kibővített változata volt. Vashegyi Ernőtől (1920–2002) a *Bihari nótája* (1954) pedig a reformkor hangulatát idézte meg, talán kissé romantikus, idillikus stílusú verbunkjaival, Kenessey Jenő (1905–1975) zenéjére, utóbbi azonban a korábbi korszak balettzenéjéhez képest visszalépés. A *Bihari nótája* az 1949 és 1956 közötti időszak egyetlen többfelvonásos, magyar alkotó által készített új balettja, egyúttal a szovjet típusú táncjáték első kísérlete is hazánkban,[37] amely mindenben megfelelt a politikai rendszer által támogatott művészi optimizmus szellemiségének. Megállapítható azonban, hogy a balett táncnyelve, amely kultúrpolitikai okok miatt, főként az ötvenes és hatvanas években csak a népi-paraszti táncnyelv felé fordulhatott, továbbra is inkább csak stilizáló, karakterizáló szándékkal közeledett a néptáncok felé. Alapvetően ugyanis nem távolodhatott el a szovjet balettdrámák közérthető, realista és erősen narratív jellegétől. Erre csak a hatvanas évektől megszerveződő vidéki balett-társulatoknál nyílt némi lehetőség.[38]

A színpadi néptáncművészet kialakítása – az első koreográfusnemzedék

A korszak fő kérdése az volt, hogy hogyan lehet a színpadi hagyományba beilleszteni egy eredetileg nem színpadi jelenséget, illetve miként lehet a néptáncot *hiteles* és a kortárs szakmai, illetve laikus közösség által *autonómként* elfogadott művészetként bemutatni a színpadon. Már önmagban a hitelesség kérdése sem volt egyszerű, jelentése nem volt egyértelmű – ahogy ma sem az. A néptánc színpadra kerülésének három fontos mérföldköve volt: a romantika kora, a két világháború közötti időszak – különösen a harmincas évek –, és végül az 1945 utáni időszak, amely egy nagyon hosszú szakasz, és végső soron a színpadi néptáncművészet megszületését eredményezte. 1945 után a népművészet pártolásának erős politikai okai voltak: különösen fontossá váltak a néptánccsoportok, amelyeket a politikai propaganda szolgálatába is állítottak (Kővágó & Kővágó, 2015).[39] A néptánc színpadra állítását szovjet példa alapján *kellett* megvalósítani, erre pedig főként Mojszejev módszere kínálkozott lehetőségként, amely viszont a harmincas évek erősen stilizáló,

[36] Lásd a műről: http://www.philther.hu/link/play/bihari-notaja/section/1/ (utolsó letöltés: 2020. 05. 25.)

[37] Lásd a műről: http://www.philther.hu/link/play/bihari-notaja/section/1/ (utolsó letöltés: 2020. 05. 25.) Lásd még: Körtvélyes, 1970c, 148.

[38] Erről részletesen lásd: Fuchs, 2007, 6.

[39] „A probléma súlyát növelte az együtteseket fenntartó szervek és a hivatalos kultúrpolitikai vezetés műsorpolitikai igényeinek alakulása is: forduljanak a néptánc koreográfusai a mi életünk felé, ábrázolják azt különféle műfajokban és gazdagabb eszközökkel, lépjenek ki a falusi témakörből, és művészi munkájukkal nyújtsanak közvetlenebb segítséget a szocializmus építésének ügyéhez." – (KÖRTVÉLYES, 1960, 16.)

balettosító megoldásainak elfogadását jelentette. Az ún. első koreográfusgeneráció, így főként Rábai Miklós (1921–1974), Molnár István (1908–1987) és Szabó Iván (1913–1998), közvetlenül a második világháború után kezdték meg működésüket – így a népi tánckultúrával a két világháború közötti időszakban ismerkedtek meg –, és ők lettek az első hivatásos együttesek vezetői (Körtvélyes, 1960). Az ő feladatuk lett a színpadi néptáncművészet megteremtése, és mivel hivatásos együttesek élén álltak, művészi munkájuknak a politika, kultúrpolitika által támasztott elvárásoknak, követelményeknek kellett megfelelnie. Eközben egy másik fontos nehézséggel is számolniuk kellett: még mindig viszonylag kevés hiteles néptáncgyűjtés állt a koreográfusok rendelkezésére. Így a világháború után születő koreográfiáknak lényegében a harmincas években gyűjtött, igencsak hiányos, nem reprezentatív anyagokból kellett építkezniük. Ez azt eredményezte – amellett, hogy a magyar néptáncmozgalom egyik sajátosságaként a koreográfusoknak, táncosoknak is be kellett kapcsolódniuk a recens anyag gyűjtésébe –, hogy a koreográfusoknak a stilizálás, kiegészítés eszközeivel is élniük kellett.[40] Ez részben a harmincas évekbeli koreográfushagyományok folytatását jelentette. Ráadásul a két világháború közötti időkből ismert, színpadra vitt idillikus-romantikus paraszti zsánerképek megmaradtak – ahogy a balettművészet esetében is –, hiszen jól beilleszthetőek voltak a szocialista realizmus optimista elvárásainak keretébe (Kővágó & Kővágó, 2015). Ilyen körülmények között kezdte meg működését a Magyar Állami Népi Együttes 1951-ben Rábai Miklós vezetésével. Rábai elképzelése szerint a néptánc és színpad viszonyában az „eredetitől" el kell jutni a „népi balettig". A később híressé vált, 1955-ben közzétett Rábai-féle „lépcsőfokelmélet" szerint az egyszerű, cselekmény nélkül néptáncszvitektől a táncmesejáték („mesetáncdráma"), táncballada és történeti táncdráma lépcsőfokain át vezet el az út a mai élet dramatikus táncábrázolásához,[41] vagyis a népi balettig: „A végső cél, amelyben az élet teljességének teljes értékű

[40] „Az 50-es évek elejéig készült legjobb néptáncművek – éppen a rendelkezésre álló kevés eredeti anyag miatt – tükrözték egy-egy alkotó mozgáskészségét, színpadi ízlését és véleményét az anyagról magáról. Így a legjobb koreográfusok ebben az időszakban – a lehetőségekből adódóan elsősorban saját képzelőerejüket érvényesítették a néptáncfeldolgozásokban is." Erről részletesen (NOVÁK, 2016a, 14–17.) Lásd még: NOVÁK, 2000, 135. Lásd továbbá Molnár Istvánnal és Pór Annával kapcsolatban: „Érdekes egybeesés, hogy szinte ugyanabban az időpontban és ugyanott, Párizsban érte a néptáncismeret hiányosságait tudatosító felismerés az ugyancsak mozdulatművészként dolgozó Pór Annát is. Mindkettejüket franciaországi felkérés döbbentette rá, hogy a magyar néptáncról csak annyit tudnak, amennyit a Réthey Prikkel könyvéből meg lehetett ismerni." (KŐVÁGÓ & KŐVÁGÓ, 2015, 56.)

[41] Az első lépcsőfok a mesejáték vagy táncjáték, ami egy népesei keretben játszódó történet. A második lépcső a történelmi témájú realizált mese, ami a történelem egyes dicsőséges korszakainak és hőseinek állít emléket, de már nem meseszerű keretben. E két lépcsőfokot követheti a táncdráma megalkotása. (TÓVAY NAGY, 2021b, 21.; KÖRTVÉLYES, 1960, 8; MAÁCZ, 1964, 63.; FUCHS, 2007, 15.)

ábrázolását elérhetjük: a népi balett. Hogy azonban idáig eljussunk, számos megelőző kisebb műformával, »lépcsőfokkal« kell megbirkóznunk." (Maácz, 1964, 63.)[42] A népi balett az ő értelmezésében egész estés táncjátékot jelentett a néptánc nyelvén,[43] ráadásul a balettől átvett formai elemek szolid adaptálásával, amelyek a drámai mondanivaló erősítésére, az érzelmek kifejezésére szolgálnak: „[…] szélesebb, nemesebb érzelmeket nem minden esetben lehet »verbunk«, »kanásztánc« és »csárdás« formájában kifejezni. Én pedig az érzelem minden »esetét« szeretném kifejezni, s ehhez sokszor nem jók a megmerevedett formák. Használok én ezután is csárdást és verbunkot, de úgy, hogy ezek egy-egy nagyobb kompozícióban teljesen feloldva, átépítve, az érzelem kifejezését szolgálják *az alkotó akarata szerint* (kiemelés az eredetiben – K. M.), ne pedig a maguk zárt formáiban." (Rábai, 1955, 242.) Látható, hogy Rábai a hagyományos formák – mindazt, amit *ő akkor* ismert és *annak tartott* – felbontását az érzelmi, drámai mondanivaló átadhatósága érdekében tartja indokoltnak, ugyanakkor az értelmezés kialakításának jogát saját magának tartja fenn – ezzel a szemlélettel szakít majd később radikális módon Györgyfalvay Katalin. Ahogy Rábai megfogalmazza, „…a színpadon nem érdekes a folklór, nem érdekes a gombostűre felszúrt, gondosan kipreparált tánclepkegyűjtemény. A kipreparált lepke sohasem fog repülni, mi pedig repülő és szivárványosan aranyló tánclepkéket akarunk." (Rábai, 1955, 242.)

Mindez lényegében a mojszejevi irány követésének szándékát jelentette (Maácz, 1964). Ennek egyik legreprezentatívabb példája lett az európai karriert befutó *Ecseri lakodalmas* (1951), amely a korai magyar színpadi néptánc korszakának egyik alapműve (Körtvélyes, 1960).[44] Az igazi kiteljesedést a lépcsőfokelmélet jegyében született *Kisbojtár* (1956) jelentette, amely immár eklatáns példája a színpadra kerülő népi-paraszti táncnyelv augmentációs szükségszerűségének.[45] A *Kisbojtár*t a szovjet dramobalettek néptáncszínházi változatának szánta Rábai, „amelyben a balettszókincset a néptánclépésanyag váltotta fel." (Fuchs, 2007, 15.) Rábai tehát fokozatosan építette ki azt a sajátos színpadi táncnyelvet, amely véleménye szerint képes drámai tartalmak

[42] Lásd még: „Az élet ábrázolása van a középpontban. Az élet pedig sokoldalú. […] Az élethez való szorosabb kapcsolódást a műfaji sokszínűség, a táncköltemények, a jellemképek, a táncdrámák stb. megjelenése segítheti. Műfaji szélesítés nélkül nincs fejlődés. Kísérletezni kell az új műfajok kialakításával." (RÁBAI, 1955, 242.)

[43] „Népi baletten én nagy, hetven-száz perces játékidejű, egy- vagy többfelvonásos táncdrámát értek, magyar témával és népi, nemzeti formanyelvvel." (RÁBAI, 1955, 242.)

[44] Az *Ecseri lakodalmas* átfogó kultúrtörténeti elemzését lásd: EITLER, 2019, 51–80.

[45] Rábai itt főleg a mély lírai tartalmak, érzelmek ábrázolásához kölcsönzött a balettből. Lásd: MAÁCZ, 1964.

közvetítésére.[46] Rábai műveivel egyértelművé vált, hogy a *színpadi néptáncművészet hitelességének nem feltétele a néprajzi, táncfolklorisztikai hitelesség*, hiszen a színpadi néptáncművészet eredendően nem azonos a közösségi néptánccal, jóllehet a kérdés további, évtizedekig tartó polémiát eredményezett.[47] Rábai ellenpólusát – egyelőre az amatőr néptáncmozgalom berkeiben – Molnár István jelentette, aki a szubjektív feldolgozás híve volt, és kifejezetten színházi produkciókban, lényegében Gesamtkunstwerkben gondolkodott.[48] Molnár mozdulatművészként indult, és így a szabad improvizáció és a szabad formák híve volt. Ezzel a szakmai múlttal magától értetődően az ötvenes években igen óvatosan kellett bánni. Molnár igen fontosnak tartotta a néptánc gyűjtését és tudományos feldolgozását – ő maga is jelentős eredményeket könyvelhet el ezen a téren –, ugyanakkor a színpadra nem ebben a formában akarta állítani. A néptánc színpadi táncnyelvvé alakítását tűzte ki célul – tehát egy *művészi néptáncnyelv* létrehozását tervezte a közösségi népi-paraszti mellett, de annak felhasználásával. Ezzel a Bartók által a zeneművészetben kialakított módszer követésére vállalkozott (Vitányi, 1958; Körtvélyes, 1960; Fuchs, 2007). Célját fokozatosan valósította meg a SZOT Központi Táncegyüttessel, majd a Budapest Táncegyüttessel. A *Magyar képeskönyv* (1952) még olyan – egyébként hatalmas sikert aratott –, hét képből álló táncszívet tartalmazott, amelynek táncait ő maga gyűjtötte egybe (Novák, 2008).[49] Az *Anyám balladát táncol* már kifejezetten táncballadának tekinthető, a *Dobozi csárdás* (1953) a táncfolklór teljes átköltése,[50] míg végül például a *Marosszéki táncok* (1966) már teljesen elszakad az eredeti népi-paraszti táncnyelvtől (Fuchs, 2007. Lásd még Körtvélyes, 1960). Teljesen más irányt képviselt Szabó Iván, aki kevésbé távolodott el a népi-paraszti táncnyelv jellegzetességeitől, azokat viszont kitűnő érzékkel és precizitással vitte színpadra. Ez az akkor még *hagyományosabb* művészi felfogás kedvezett a professzionalizálódásnak, a hivatásos együttessé fejlődésnek, amely a Molnár-féle irány esetében egyelőre

[46] „Ami pedig e művek formanyelvét illeti, ez is a néptáncmotivikából indul ki, csak éppen nem állhat már meg ott. Szükségszerűen idomulnia kell a cselekménybonyolítás és a jellemábrázolás követelménye szerint, s a különböző szituációk szerint. S e szituációk változása folytán a játékokban levő táncok is a »néptáncszerűség« különböző fokozatait tükrözik." (MAÁCZ, 1964, 62.)

[47] Már a Rábai-produkciókkal kapcsolatban is két szélsőséges nézet alakult ki: „Túl parasztosan és parasztit táncolt, nem mutat fejlődést az eredeti táncokhoz képest", illetve: „Túl balettes, amit csinálnak, nem ez az igazi néptánc." (MAÁCZ, 1964, 60–61.)

[48] „A magyar színjátszás alapja: a magyar mozgás. […] A további kutatás aztán feltárta ezt a mérhetetlen értékű kincseskamrát, amelyben mindeddig elrejtve feküdt a magyar színjátszás alapja: a magyar mozgás! A magyar mozgás ugyanis önmagában is alkalmas arra, hogy megmutassa, megjelenítse az ősi, mély magyar lelket." Molnár Istvánt idézi (KŐVÁGÓ & KŐVÁGÓ, 2015, 50–53., 68.).

[49] Novák megjegyzi, hogy a SZOT Együttes sikere féltékennyé tette a hivatalosan támogatott Magyar Állami Népi Együttest és ez kultúrpolitikai okokból a SZOT Együttes betiltásához vezetett.

[50] Györgyfalvay Katalinnak a *Dobozi csárdás*sal és Molnár munkásságával kapcsolatos élményeit lásd: FUCHS, 2012a.

elmaradt (Körtvélyes, 1960). Nem vitás, hogy utóbbi igen meghatározó volt a második koreográfusnemzedék művészi gondolkodásában, elsősorban Novák Ferenc, Timár Sándor, Szigeti Károly és Györgyfalvay Katalin esetében, akik inkább Rábaival szemben fogalmazták meg művészi nézeteiket (Fuchs, 2012a). Az irányok ugyan eltérőek voltak, de az első generáció koreográfusai, akár hivatásos, akár amatőr együttesekkel, végső soron megteremtették a színpadi néptáncművészet alapjait, mindezt pedig világszínvonalon tették.

A második koreográfusnemzedék és a színpadi néptánc

A második koreográfusgeneráció – elsősorban Györgyfalvay Katalin, Kricskovics Antal, Novák Ferenc és Szigeti Károly – szemlélete alapvonásaiban azonos volt: a bartóki úton haladva – jóllehet azt különböző módokon értelmezve – a néptáncból *érvényes*, kortárs színpadi művészetet kell létrehozni (Fuchs, 2007). Olyat, amelyben a néptánc nemcsak illusztrál vagy karakterizál, hanem amelyben szimbolizál, reprezentál és drámai tartalmat közvetít. Ez a gondolat végső soron a néptánc teatralizálását, a *néptáncszínház* megteremtésének vágyát hordozta magában, ami alapvetően ellentétes volt a Rábai-féle felfogással.[51] Ezek az elképzelések az ötvenes évektől egészen a hetvenes évekig csak amatőr együttesek kísérleteiként realizálódhattak, a hivatásos csoportoknál nem jelenhettek meg (Novák, 2016b) A népi zsánerképek és az idealizált paraszti világ sematikus színpadra állításával szembeni törekvések már az ötvenes évek végétől érezhetőek. A hatvanas évektől kezdődően pedig már egyértelműen olyan művek kerültek színpadra, amelyek a néptánc nyelvén komoly társadalmi, olykor politikai kérdéseket, illetve egyéni és közösségi sorsokat jelenítettek meg dramatizált formában.[52] Ahogyan Novák Ferenc megfogalmazta: „A mi generációnk tagjai, Szigeti Károly, Györgyfalvay Katalin, Timár Sándor, Kricskovics Antal, Galambos Tibor, Simon Antal, Orsovszky István, Pesovár Ernő, a hetvenes évek elejéig úgy éreztük, hogy egyszándékúak vagyunk. Második koreográfusnemzedékként emlegettek bennünket. Azt vallottuk, hogy a néptánc is alkalmas dramatikus művek létrehozására, alkalmas egy színházi formanyelv megteremtésére. […] Ezekkel a művekkel nekünk ugyanolyan szándékaink voltak, mint a kortárs

[51] Györgyfalvay Katalin kiválóan összefoglalta az új koreográfusgeneráció álláspontját: „A korai Rábai, mondjuk az Ecseri lakodalmas nekem nagyon tetszett, mert az a maga nemében tényleg gyönyörű. Na de a száztizenharmadik Ecseri! Mert nem ilyen egyszerű az élet, ez így olyan, mint egy díszkivilágítás. És ahogy már mondtam, tőlünk is mindig azt várták, hogy a színpadon és az életben, mindig csak boldogok legyünk." (FUCHS, 2012a, 30.).

[52] „A koreográfusok kitűnő érzékkel vették észre, hogy a népi életkép műfaja nem kimeríthetetlen, olyan új műfajokat kell teremteni, amelyekben a néptánc szépségéhez a kompozíció nemcsak keretet nyújt, hanem önnön költőiségével hat. Nem a néptánctól való elfordulást jelenti ez, hanem az önálló lírai vagy drámai táncköltemény műfajának megteremtését." (VITÁNYI, 1958, 64.)

filmművészetnek, az irodalomnak." (Novák, 2008, 54.) A hatvanas-hetvenes évek koreográfusnemzedéke, a második generáció alkotói két csoportba sorolhatók (Pór, 1986). Novák Ferenc megfogalmazása szerint az egyik a néptáncot „tiszta forrásként" akarta a színpadra vinni. A másik viszont a néptáncból mint „tiszta forrásból" merítve, a néptáncot „anyanyelvként" használva, de azt meg is újítva akart olyan produkciókat létrehozni, amelyek alkalmasak kortárs egyéni sorsok, társadalmi kérdések közvetítésére. Ez utóbbi szemlélet is megkövetelte azonban a „tiszta forrás" lehető legteljesebb megismerését.

A „tiszta forrás" koreográfusai az *eredeti* táncanyag, táncrend és zene bemutatására vállalkoztak, a koreográfus feladata tehát egy már létező produktum színpadra alkalmazását jelentette, ami viszont szerkezeti módosulások, vagyis koreografálás nélkül nem volt lehetséges. Végső soron így egy *eredetileg mégsem létező, de igazinak látszó variáns* jött létre. Ennek az iránynak kiváló képviselője Timár Sándor. Nagyon közel állt az eredeti formákhoz, alaposan megismerte, és a színpadon aggályos precizitással rekonstruálta őket. Ez viszont mégiscsak egyfajta művészi koreográfia eredménye volt, hiszen a spontaneitás, rögtönzés is imitált, megtervezett, megkoreografált. „Így műveit jobbára a hűvös, elegáns, geometrikus, szimfonikus, introvertált jelzőkkel és fogalmakkal írta le a kritika." (Fuchs, 2007, 31–32.). Az eredetiség hajszolása és annak precíz színpadra vitele a hetvenes években is jellemezte Timár munkásságát, sem keverni nem akarta a táncnyelveket, sem pedig dramatizálni a néptáncot.

A „tiszta forrásból" dolgozó koreográfusok is táncfolklorisztikai gyűjtéseket vettek alapul, mégis olyan koreográfiát alkottak, amelyek a közösségi népi-paraszti táncnyelv eredeti, saját lokalitásában és társadalmi beágyazottságában érvényes értelmezési keretén túlmutató üzenettel bírtak: „Ez a mondanivaló talán verbálisan nem fogalmazható meg, de félreérthetetlenül utal különös emberi kapcsolatokra." (Novák, 2016a, 19.). Ebben az esetben a „tiszta forrás", vagyis a tánckutatók által gyűjtött recens anyag „mozgásszótárként" szolgál, amelynek használatával a koreográfus lényegében in statu nascendi *színpadi művet* komponál: „Az eredeti tánc szövevénye mögött azonban már felsejlik az alkotó arca és mondanivalójának körvonala."[53] Az így létrejövő dramatikus táncok vagy szimfonikus néptáncok már nemcsak színpadi, hanem színházi produkciók is: „Ez az út sok invenciót igénylő, küzdelmekkel teli vállalkozás, mert évszázadosan kialakult formanyelvet próbál újszerű, az eredetitől merőben eltérő tematikák, olykor bonyolult intellektuális tartalmak megfogalmazására is felhasználni." (Pór, 1986, 127.). A „mozgásszótárból"

[53] „Mi a néptáncot anyanyelvnek, szótárnak tekintettük, amit ha kellett, széttördeltünk, hogy e mozgásnyelv segítségével fejezzük ki azt, amit a világról gondolunk." (NOVÁK, 2016e, 222.)

való merítés mértéke, a néptáncnyelvi elemek aránya e koreográfiák esetében is igen különböző lehet. Az adott tánctípusra vagy szokásra épülő koreográfiák társadalmi vagy egyéni konfliktusokat mutathatnak be, és még nagyon közel maradnak a népi kultúra világához, de a színpadi üzenet átadhatósága érdekében más táncnyelveket is segítségül hívhatnak az ábrázoláshoz (Novák, 2016a). Ezzel a néptánctípus, illetve a szokás *eredeti* marad ugyan, de a mozgásanyag jelentős változásokon megy keresztül, a népi-paraszti táncnyelv más táncnyelvekkel ötvöződve a színpadon új, *más* (nép)táncnyelvvé alakul. Más alkotások tovább távolodnak a paraszti kultúrától, a produkció mind gondolatilag, mind dramaturgiailag túllép ezen, ám mozgásanyagában, zenéjében még felismerhetők a népi motívumok. Végül, a szimfonikus néptánc-koreográfiák, amelyek általában érzelmeket, hangulatokat fejeznek ki, már teljesen szabadon kezelik a néptánc mozgásanyagát. A táncnyelv eredete ugyan felismerhető még, az azonban már nem kötődik dialektusterülethez, néprajzi tájhoz (Novák, 2016a). „Az említett második generáció számára egy ballada is csak ürügy volt, a mesejáték is, sőt már nem is volt népi invenciójú dramatika, hanem valami teljesen más; elment a Bibliáig, a legmodernebb történetekig, a világirodalomig. Olyan dolgokról akart beszélni, mint amilyenekről a modern filmművészet, irodalom, képzőművészet." (Novák, 2000, 135.).

A hatvanas és hetvenes években az amatőr mozgalom az alternatív művészi kezdeményezések fóruma volt, ahol a művészek érzékenyebben reflektálhattak a nemzetközi trendekre (Lelkes, 2010). A hatvanas-hetvenes évek fordulóján figyelhető meg a szabad vagy más néven nyitott színházi mozgalom erősödése, amely a hazai amatőr színjátszásban is éreztette a hatását (Mészáros, 1984). Ennek során az alkotók a közérthetőség új jelenségeit keresték, és a verbális közlés helyett a gesztusok és rituálék középpontba állításával kíséreltek meg egyéni és közösségi konfliktushelyzeteket színpadra állítani. Az irányzat képviselői vissza akarták adni a gesztus, a mozdulat jelentőségét, kifejezőerejét, ennek érdekében pedig a prózai színházat a mozdulatszínházzal akarták összekapcsolni (Mészáros, 1984). Ezek a gondolatok jelentek meg a második koreográfusgeneráció képviselőinél is. Így az előrelépés a színpadi néptáncművészet megújításában kétségkívül az amatőr együtteseknek köszönhető: „Az amatőrök koncepcióban lepipálták a hivatásosokat. Ez a hatvanas évekre vonatkozik. Már akkor európai színvonalú dolgokat csináltunk." (Novák, 2008, 46.). A meginduló táncnyelvi, sőt táncszínházi kísérletek szempontjából kedvező helyzetet teremtett, hogy az amatőr táncegyüttesek politikai kontrollja, cenzúrája eleve lazább volt,[54] illetve kisebb mértékben kellett

[54] „A néptáncelőadásokban nem volt beszéd, éppen ezért nem jelentettek veszélyt az uralkodó ideológia számára, ellentétben a színházi prózai darabokkal. Amikor avattak egy szobrot vagy átadtak

látványosan megfelelniük a kultúr- és művelődéspolitikai elvárásoknak, és így nagyobb teret kaptak a műfaji kísérletezésekre.[55] Ennek okán olyan koreográfiák születhettek, amelyek nemcsak egyéni és közösségi sorsokat vittek színre rendkívüli erejű dramaturgiával, hanem kifejezetten politikai tartalommal is bírtak, de ezek csak szimbolikusan, sokszólamú értelmezést lehetővé téve manifesztálódtak. A második koreográfusnemzedék számos tagjának életében, művészi pályájában meghatározó elem volt a Bihari János Táncegyüttes (1954). Amikor a Bihari-táncegyüttes 1954. szeptember 12-én amatőr szerveződésként megalakult, Novák Ferenc első művei valósággal berobbantak az első koreográfusnemzedék uralta terepre.[56] A Biharihoz csatlakozott később Szigeti Károly (1930–1986) és Györgyfalvay Katalin (1937–2012), illetve létrejött egy „önképző kör", amelynek tagjai többek között Borbély Jolán (1928–2018), Éri István (1929–2009), Lányi Ágoston (1923–1986), Martin György (1932–1983), Pesovár Ernő (1926–2008), Pesovár Ferenc (1930–1983), Sárosi Bálint (1925–2022), Timár Sándor (1930–) voltak (Novák, 2016b, 50.; Novák,, 2016c, 137.). A „néptáncanyanyelv" szakszerű gyűjtése így biztosítva volt, a Bihari koreográfusai pedig közvetlenül ebből, mint „tiszta forrásból" dolgozhattak (Novák, 2016e). Novák és társainak célja egy olyan színház létrehozása volt, amelynek az anyanyelve a néptánc: „Mi ismerjük a folklórhoz tartozó teljes szokásrendszert, rítusvilágot, és ezt mint formanyelvet tudjuk használni. Tulajdonképpen mindenfajta dramaturgiai szituációra biztos formulánk van. Nem kell kínos kitalációkkal vagy máshol elcsépelt eszköztárral élnünk, mert van egy ezer év alatt kicsiszolódott formanyelvünk." (Novák, 2000, 138–140. Lásd még: Korniss & Novák 1997, 3.). Ehhez viszont a paraszti táncnyelv színpadra állításának teljesen új táncnyelvi formáját kellett megalkotni: „1956 után összeálltam Szigeti Károllyal és Györgyfalvay Katalinnal. Megfogalmaztuk az ars poeticát: nagyon fontos, hogy legyenek együttesek, amelyek kristálytisztán, autentikusan táncolják a néptáncot. De mi ezt csak »szótárnak« tekintettük. Meggyőződésem volt, hogy színházat kell csinálni a táncból, amelyben elmondhatjuk véleményünket a világ dolgairól, különben elmúló művészetté válik." (Novák, 2008, 35.).

egy emlékművet, hívták a helyi néptáncegyüttest, hogy járjanak el valami lelkesítőt. E téma nélküli koreográfiák nem tartoztak a veszélyes alkotások kategóriájába, én is készítettem ilyeneket, ahogy kortársaim közül is sokan. A néptánc támogatott dolog volt, hiszen alkalmas volt arra, hogy reprezentálja a dolgozó magyar nép optimizmusát. Cserébe azonban nem figyeltek ránk, és a próbatermekben azt csináltunk, amit akartunk, fantasztikus művek sora született." (NOVÁK, 2016e, 221–222.).

[55] „Érdekes módon a politika a tánctól nem félt annyira, nem tartotta olyan veszélyesnek, mint az irodalmat, a színjátszást." (NOVÁK, 2008, 71.).

[56] Ahogyan Novák Ferenc fogalmazott: „Megalakultunk. Rögtön utánpótlásiskolát szerveztünk, és elszántan készítettünk új műveket, deviánsokat, szokatlanokat." (NOVÁK, 2008, 49.).

Ez azt jelentette, hogy a Rábai-féle megoldásoknál is erőteljesebben kellett eltávolodni a paraszti táncnyelvtől, hiszen Novák szerint csak így volt lehetőség mély társadalmi kérdések, közösségi drámák színrevitelére: „Úgy hittük, hogy mozgásszínházi mondanivalónk nemcsak az eredeti néptánc felmutatása lehet, hanem emberi sorsok és történések, aktuális társadalmi problémák, a magyar és a világirodalom tánccá varázsolható darabjai is lehetnek." (Korniss & Novák, 1997, 3.).

Hangsúlyozni kell, hogy az új táncnyelv megalkotásának kísérlete politikailag is kockázatosnak minősült. A korszakban ugyanis – az ötvenes évektől egészen a nyolcvanas évekig – a hivatalos kultúrpolitika és az azt hivatalból képviselő szűkebb szakmai közösség csak a már megismert táncnyelveket tartotta elfogadhatónak: „Ez alatt háromféle stilizációs hagyományt értettek: a balettet, a néptáncot és a dzsessztáncot, míg a modern tánc különböző korszakaira és irányzataira expresszionista vagy proletkultos maradványokként utaltak, jobbára elítélő kontextusban." (Fuchs, 2007, 8.).

Ez azt is jelentette, hogy a tánc- és mozgásnyelvek keverése, illetve a tánc színházi-dramaturgiai felhasználása, tehát a szimbolikus reprezentációs gyakorlatok érvényesítése nem volt támogatott, így ha éltek is vele, az nem lehetett túlságosan nyilvánvaló.

A koreográfiák kortárs törekvéseket fogalmaztak meg, társadalmi és egyéni sorsokat, konfliktusokat vittek színpadra, olykor burkolt vagy szándékosan áthallásos politikai tartalommal. Ennek példája Szigeti Károly *Siralomház* (1958) című alkotása, amely Nagy Imrének (1896–1958) állított emléket, illetve az És akik nem bírták a szögesdrótot (1959) című munka, amely a holokauszt áldozatairól szólt, de finom szimbolikájával az ötvenhatosoknak, az emigránsoknak is emléket állított. Szintén Szigeti nevéhez köthetők azok a későbbi (már nem biharis) koreográfiák, amelyek a női-férfi párkapcsolatot szokatlan szempontból mutatták be, például a kisebb botrányt okozó, Rábai által morális szempontok alapján kritizált *Botoló* (Novák, 2008; Eszéki, 1993; Fuchs, 2007; Fuchs, 2012a).

Szigeti a népi-paraszti táncnyelvből és a népi dramatikus hagyományokból, népi játékokból kiinduló, de azt más esztétikai minőségben, kortárs módon megfogalmazó táncdráma megalkotásán fáradozott (Lelkes, 2010). Későbbi alkotásai, mint például a *C-dúr rondó* vagy *A beavatott* szinte teljes egészében szakítottak a néptáncnyelvvel, és már-már a balett határait súrolták. Részben ez, részben pedig hangvétele, témái erősen hasonlítottak Eck Imre (1930–1999) balettműveinek szemléletmódjára, amelyet a hivatalos kánon képviselői részéről szintén igen agresszív támadások értek, és amely szintén a táncszínházi törekvésekbe illeszkedett (Fuchs, 2007). A későbbiekben, a hetvenes években Szigeti a Huszonötödik Színháznál folyatta közeledését

a klasszikus formák felé, és jelentős szerepet vállalt a gesztusszínházi törekvések megvalósításában, amihez időről időre Györgyfalvay és Kricskovics is csatlakozott (Fuchs, 2007).

A második koreográfusnemzedék kiemelkedő képviselője volt Györgyfalvay Katalin, aki a Biharitól került át Szigeti hívására a Vasashoz.[57] Györgyfalvay erősen zenei érdeklődésű művész volt, zenei formák táncszínpadra való átültetésével próbálkozott, aminek egyik legkiválóbb példája a Bújócska című koreográfia (Péczeli, 2001). Györgyfalvay a Színművészeti Főiskolán az Eck Imre által vezetett évfolyam hallgatója volt, a tőle tanultak komoly kihatással voltak koreográfusi tevékenységére (Fuchs, 2012b). Koreográfiáiban teljes egészében szakított a narratív tánckompozíciókkal, és kifejezetten az egyéni sorsok megjelenítésére koncentrált, ezzel a személyiség mélyrétegeit feltáró, kivételes erejű koreográfiákat alkotott. Szokatlan bátorságot tanúsított a népi-paraszti táncnyelv kezelésében is, ami mindazonáltal az eredeti anyag precíz ismeretén alapult.[58] Nem néptáncként, hanem teljesen szabadon alkalmazható és változtatható mozdulatnyelvként tekintett rá: „A bartóki életmű példájából is azt szűrte le magának, hogy a mai művésznek a folklórból nem a lépésanyagra, a zenei motívumra vagy a viseletre kell figyelnie, hanem arra a nézőpontra, amely a paraszti-közösségi kultúrában élő ember sajátja volt." (Fuchs, 2012b, 34–35.). Györgyfalvay esetében fontos művészi eszközzé vált a néptáncszimbólumokkal folytatott játék. Egyes alkotásaiban „visszaélt" az adott néptánchoz kapcsolt szimbolikus jelentéssel, és ezzel keltett etikai síkon értelmezendő, elgondolkodtató feszültséget, hiszen a korábban egyértelműnek vélt szimbólumokhoz kapcsolódó jelentések felfejtését, az értelmezést átengedte a nézőnek – ez főleg a korábbi, Rábai-féle gyakorlathoz képest volt radikális újítás.

Györgyfalvay a paraszti táncnyelv eredeti formáinak megtartásával, de azok módosításával, olykor ellentételezésével dolgozott. Elsősorban a paraszti táncnyelv formai sajátosságait felhasználva közelített az emberi sors és a közösségi lét konfliktusához. Lánctáncok, körtáncok keretében helyezte el a közösség szabályainak alárendelt individuumot, onnan szakította ki, léptette tovább vagy integrálta ismét.[59] Ennek kiváló példája a műveiben több

[57] A Vasas az egyik legjelentősebb szakszervezet volt, tánckara pedig a világháború után még tornászcsapatként, Pór Anna vezetése alatt kezdte meg az orientálódást a néptáncok felé. (KŐVÁGÓ & KŐVÁGÓ, 2015; LELKES, 2010).

[58] Györgyfalvay és az eredeti anyag kapcsolatáról, az adatközlőkhöz és a táncfolklorisztikához való viszonyáról lásd: FUCHS, 2012b, 32.

[59] Györgyfalvay Katalin és Szigeti Károly említett koreográfiáiról Lelkes Zsófia készített átfogó tanulmányt. Ahogyan megfogalmazza: „Munkásságuk nyilvánvalóan túlnőtt az amatőrség kínálta kereteken, az adott korszak és a kulturális mező által felállított korlátok viszont nem engedték a profi világba történő sikeres váltást. Ezt bizonyítja színházalapítási kísérletük is. A Huszonötödik

alkalommal feltűnő rondóforma,[60] illetve azok a szokatlan megoldások, amikor férfitáncokat nőkkel táncoltatott el, vagy amikor a táncban a nő emelte fel a férfit (Fuchs, 2014). Ezek a dramaturgiai fogások a néptáncokban szimbolikus formákban manifesztálódó, de valójában tudat alatt működő értéktartalmak felszínre hozatalával értékeket, gondolatokat, érzéseket ütköztettek, evidenciákat kérdőjeleztek meg. Sajátos módon, talán épp az alkalmazott sokszólamú szimbolikának köszönhető, hogy Györgyfalvay munkásságát a szakmai kritika mindig nagy elismeréssel illette, és kvalitásait nem kérdőjelezték meg, jóllehet a munkáiban felsejlő, de egyébként szintén szabadon asszociálható politikai, ideológiai tartalom miatt ő maga „gyanúsnak" számított.[61] Végső soron Györgyfalvay is olyan módszereket dolgozott ki, amelyek a táncot a színházművészethez közelítették. Ennek remek példája a *Montázs* című alkotása, amelyben a lakodalmi tánc és a katonai induló, illetve a fehér és fekete fátylak „repkedése" kelt megdöbbentő dramaturgiai hatást (Fuchs, 2014; Pór, 1986). Györgyfalvay Katalin a Népszínház Táncegyüttes élére kerülve végül megvalósíthatta a tánc és színház hivatalos összekapcsolását is. A második generáció egyik legsokoldalúbb képviselője Kricskovics Antal volt, aki főleg balkáni, szláv táncokkal dolgozott. Felgyűjtötte bácskai szülőföldje táncfolklórját, majd egyre inkább saját gondolatait, világnézetét kifejező koreográfiákat alkotott, ezzel sajátos szemléletű táncdrámákat állítva színpadra. Fokozatosan vált a táncnyelvek és formák keverésének mesterévé. Később antik mitológiai és világirodalmi témákhoz nyúlt, illetve megismerkedett a mozdulatművészet *modern tánc* hagyományaival (elsősorban Martha Graham munkásságával), és ezt a táncnyelvet is ötvözte a népivel. Kricskovics esetében „…a táncnyelvek szerkesztési elve elsősorban tehát a vegyítés, a modern összetalálkoztatása a hagyományossal. Ez egészül ki a különböző lelkiállapotok kifejezésének érdekében eltolódó hangsúlyokkal." (Barbarics, 2012, 43.; lásd még Fuchs, 2012b, 19.; Körtvélyes, 1977, 5.).

A második koreográfusnemzedék kiemelkedő képviselője *Novák Ferenc.* Első jegyzett koreográfiája, az első koreográfus generáció képviselői által

Színház tökéletes tükörképe saját alkotói létezésüknek: profi is meg nem is, támogatott is meg nem is, a korlátok között próbálkozik szabadnak lenni, s eleve bukásra van ítélve." (LELKES, 2010, 45–54; FUCHS, 2014, 15.).

[60] Györgyfalvay Katalin: „Máig is azt mondom, hogy a rondó az égvilágon mindenre jó forma. Időt tagoló dramaturgiája van, és a legeslegképlékenyebb szerkezet, amiből mindent és az ellenkezőjét is ki lehet hozni. Például a táncban meg a zenében lehetetlen időmúlást érzékeltetni, időviszonyokat teremteni, és a rondóval mégiscsak lehetséges érzékeltetni.., 32.

[61] „Az volt a legnagyobb bajom, hogy soha életemben nem akartam politizálni, de belőlem mindig politikát csináltak, mert művészileg olyan dolgokat csináltunk, ami a funkcionáriusok elképzelései szerint politikailag veszélyes lehetett." (FUCHS, 2012b, 29.; lásd még FUCHS, 2012b, 39.; KÖRTVÉLYES, 1977, 4.)

hevesen támadott, Verbunk fantázia Bihari János emlékére című alkotás lényegében táncnyelvi kísérletnek is tekinthető. A koreográfia ugyanis a népi tánckultúrában létező verbunkok továbbgondolt szüzséjét vitte színpadra, így a verbunknak olyan mozdulatnyelve jött létre, amely a paraszti környezetben sohasem létezett.[62] Hasonló volt a megítélése a *Lakodalmas* című koreográfiának is,[63] de megemlíthető ebben a vonatkozásban a *Rapszódia* című cigánybotoló is, ami – ahogyan Novák maga fogalmazta meg – „valójában nem is néptánc". (Novák, 2000, 137.). Novák későbbi koreográfiai (például a *Székely fonó* vagy a *Psalmus Hungaricus*) egyre erőteljesebben teatralizálták a néptáncot, ezekben a dramaturgiai mozzanatok a magyar népszokásokból, népi játékokból, táncokból épültek fel. Ennek kialakítása évtizedes folyamat volt. Az 1971-ben a Madách Színházban bemutatott *Tíz magyar néptánc* című produkció Györgyfalvay, Novák és Szigeti közös alkotása volt, és sajátosan jelzi a színpadi néptáncnyelv, illetve az erre épülő táncszínház kialakítása felé vezető utat: „Nem egyszerűen az eredeti táncokat mutattuk be, hanem hozzáadtuk a magunk érzelmeit, gondolatait. Én például azt próbáltam bebizonyítani, hogy a legényes mutatványos tánc, de a középpontban mégsem a férfi áll, hanem a nő, akinek a kedvéért az ember megmutatja magát." (Eszéki, 1993, 32.).

Az így kialakuló táncnyelv nem a népi-paraszti táncnyelv puszta színpadi megjelenése volt, hanem egy teljesen új, színházi táncnyelv, amelynek gyökerei a paraszti kultúráig érnek, de nem csak abból táplálkoznak: „Nekem az volt a feladatom, hogy a népi naivikának és a népi naiv képzőművészetnek megfelelő jelzésrendszert csináljak. Mikor egy gesztust keresek a színésznek, abban ott van a néprajzi gyűjtőútjaim száz és száz parasztarca és cselekvése. […] Ez teljesen más, mint egy városi emberé, hiszen a gesztusrendszer a paraszti mesevilághoz, a táncélethez, a népdal- és balladavilághoz, egy egységes népi kultúra struktúrájához kötődik." (Novák, 2000, 144.).

Ez a felfogás lehetőséget teremett teremtett arra, hogy a koreográfia megalkotásakor, a dramaturgia felépítésekor más, akár népi-paraszti, akár egyéb táncnyelveket is használni lehessen. Így Novák egyes alkotásaiban, például a *Kőműves Kelemen*, a *Csíksomlyói passió* vagy akár az *István, a király* esetében

[62] Ahogyan Novák Ferenc maga fogalmazta meg: „romantikus verbunk volt táji jelleg nélkül". *Folkudvar: Novák Ferenc portré*. https://www.youtube.com/watch?v=F_FxQzqEj0A (utolsó letöltés ideje: 2020. 04. 10.)

[63] „Én ugyanis nem »bivalybasznádi verbunkot« állítottam a színpadra, hanem a *Verbunk- fantázia Bihari János emlékére* című produkciót. S az ecseri lakodalmas helyett olyan ünnepet, amelyben megjelenik ugyan a menyasszony és a vőlegény, de akkora a mulatság, hogy szinte elszabadul a pokol. A menyasszony és a vőlegény eltűnik, már nem érdekesek, csak az orgiaszerű ünneplés." (Novák, 2008, 34.; Novák, 2016d, 144.).

a néptánc a kortárs színművészetekkel és a kortárs zenével került szimbiózisba (Péter, 2016). A *Csíksomlyói passió* például rendkívül erőteljes közeledés volt a színházhoz, sőt tulajdonképpen mozgásszínházi alkotásnak is tekinthető (Pór, 1986), amelyben „a magyar folklórkutatás tudományosan elért eredményeit az európai és nemzetközi modern színházi áramlatokkal egyeztetve beemeli a magyar színjátszásba". (Pór, 1986, 115.; Fuchs, 2012b, 29.). A *Kőműves Kelemen* pedig a színházi táncnyelv kialakításában azért fontos lépés, mert a stilizált mozgásvilág megalkotása itt a más táncnyelvekkel való keveredés következménye, ráadásul egy olyan alaptéma esetében, amely nemcsak a magyar folklór része, hanem egész Dél-Európára jellemző.[64] Érdemes hozzátenni, hogy a *Kőműves Kelemen* témája a korszakban más táncművészeti ágazatok képviselőinél is népszerűnek mutatkozott: Fodor Antal (1941–2020) *Áldozat* (1971) című balettje is ezt dolgozza fel például. Novák munkásságában, egyúttal az egész mozgalom történetében fontos mérföldkő volt az *István, a király* (1983). A hangsúly a hetvenes évek végétől, még inkább a nyolcvanas évektől a folklórból kiinduló dramatikus művek, (nép)táncdrámák megalkotása felé tolódott el. Novák Ferenc erre törekedett a Honvéd élén is, noha egy hivatásos együttes esetében ez azért okozott nagyobb nehézséget, mert a népi kultúra – különösen a táncházmozgalom 1972-es elindulását követően a néptánc is – egyre inkább a politikai rendszerrel szembehelyezkedő nemzeti érzelmek kinyilvánításának, szimbolikus reprezentálásának eszközévé vált.[65] Az *István, a király* a táncnyelvi augmentáció egyik legbravúrosabb megoldása volt. Önmagában a zene is sok népzenei motívumot tartalmazott, az így megalkotott „magyar rockzenére" azonban színpadi néptáncnyelven megfogalmazott mozgásanyag épült.[66] Ennek köszönhetően sokszoros szimbolizációs gyakorlat érvényesülhetett egyetlen műben, amely megteremtette az értelmezés sokszólamú és mindig aktuális – bármikor aktualizálható – lehetőségét. Az új formanyelvű dramatikus színház létrehozását eredményező

[64] „Ebben a stilizált mozgásvilágban az asszonyt úgy emésztik el, úgy vesztik el, hogy négy ember összekapaszkodva, a hátukból egy vízszintes asztalt képezve forog. Kőműves Kelemen rágördíti az asszonyt ezekre a hátakra, s ez a forgás, mint a malomkő, felőrli az asszonytestet. Én nem állítom, hogy ez a forma a magyar folklórból való, de négy ember forgása, maga a lépés az igen." (NOVÁK, 2000, 144.)

[65] Az 1974-ben született közművelődési határozat a szocialista hazafiság védelmében a nacionalizmus minden formáját elutasította. Ez a magyar népi kultúra iránti felerősödött érdeklődés bírálatát is jelentette, amely a terjedő táncházmozgalmat is érintette (KŐVÁGÓ & KŐVÁGÓ, 2015).

[66] „Ha például Koppány nótájának ritmusvilága megegyezik egy mezőségi csárdáséval, akkor nekem természetes, hogy azt állítok oda. Vagy ha a darab »Te kit választanál« kezdő dalára forgatóst lehet táncolni és dudálásszerű körtáncot, akkor ezt úgy kell eltáncoltatnom. Bennem nem merült fel az, hogy valami jazzes mozgást találjak ki. Mikor magunkról, a magunk véres történelméről beszélünk, egy ma is aktuális dilemmáról, akkor ebbe ne azt használjam fel, ami a mienk, a sajátunk? […]" (NOVÁK, 2008, 37–39.).

hosszú folyamat egyik csúcspontjának tekinthető a *Magyar Elektra* (1984), Novák Ferenc és Rossa László (1941–) táncdrámája, amely a premieren Kerényi Imre (1943–2018) rendezéséhez kapcsolódott – utóbbi táncait szintén Novák koreografálta. Korábban is előfordult már a mitológiai téma, illetve a görög dráma színrevitele szokatlan táncnyelvi környezetben történő színrevitele, ez esetben azonban másról is szó volt. Hiszen Bornemisza Péter (1535–1584) művének használatával a mű eleve sajátosan magyar jelleget öltött.[67] Bornemisza XVI. századi munkája a reformáció szellemében, Magyarország akkori politikai, gazdasági és társadalmi helyzetére reflektálva születhetett meg (Kavecsánszki, 2019). A mű eltávolodott az ókori görög hagyományoktól, és a református prédikátorirodalom kialakuló hagyományait erősítve vált drámai megformálású erkölcsi példázattá: „A görög mitológia világából a magyar balladák világába kerül át a történet." (Pór, 1986, 117.). Ez magától értetődővé tette a színpadi néptáncnyelv alkalmazásának lehetőségét, amelyben a néptánc stilizált motívumai drámai jelentőséget kaptak, maguk a formák pedig a történetmesélést is segítették.[68] A nyolcvanas években Novák „szinte már csak irodalmi textusokat színpadra transzponáló táncdrámáiban (*Forrószegiek*, *Kocsonya Mihály házassága*) a táncanyagot úgy válogatta össze a főként kollektív formákat kínáló néptáncokból, hogy azok mintegy a dialógust helyettesítsék. E színészi játékkal és erős gesztusokkal dúsított, tömeghatásokra építő és csakis egyfajta értelmezést megengedő (nép)táncszínházi művei mintegy visszakanyarodtak egy korábbi korszak elbeszélésmódjához, a minden elemében és pillanatában »beszélő« tánchoz." (Fuchs, 2012b, 29.). A *Magyar Elektra* közvetlen folytatása és tulajdonképpen a korszak táncszínházi csúcsteljesítménye *A szarvassá változott fiak* (1985) volt, amelyet a Markó-féle Győri Balett-tel közösen vittek színre.[69] A mű a táncnyelvi szim-

[67] Kerényi Imre: „Hisszük, helyesen úgy járunk el, ha nem egy régmúlt görög történetet ábrázolunk, hanem a magyarság sajátos világát mutatjuk be, belehelyezve a művet a mindig jelen lévő folklór valóságába. Az a szándékunk, hogy valóban Magyar Elektrát mutassunk be ezen az estén." (Pór, 1984, 24.).

[68] Eszéki Erzsébet példaként említi a nép összefogásának szemléltetését a gyimesi körtánccal vagy a katonák jelenlétének hangsúlyozását a cigány botolóval (Eszéki, 1993).

[69] A kortárs balett egyes irányzatai is nyitottak a folklór, a néptánc felé – úgy, ahogyan ez a két világháború között is jellemző volt. A jelenség nemzetközi trend volt, és a külföldön tanuló, dolgozó balett-táncosok, -koreográfusok hazahozták ezt a szellemiséget. Ahogyan Milloss Aurél esetében is történt, az 1945 utáni balettkoreográfusok is merítettek a folklórból és a paraszti táncnyelvből, illetve példaként már ott álltak előttük a színpadi néptáncművek is. E hagyomány folytatójának főként Seregi László (1929–2012) tekinthető, hiszen például a *Spartacus* (1968) a Harangozó-féle hagyomány összegzése és a szovjet dramobalett jellemzőinek követése mellett felhasználta az akkori magyar színpadi néptáncművészet nyelvi újításait is, jóllehet munkáiban, akárcsak Fodor Antalnál, a népi táncnyelv inkább karaktertáncként jelenik meg. A Markó-féle Győri Balett viszont Millosshoz hasonlóan a Gesamtkunstwerk elveit alkalmazta a színpadon, és a Béjart-féle táncszínházi irányt képviselte Magyarországon, még ha meglehetősen messze is került Béjart ars

bolikus reprezentációk tekintetében is kiemelkedő, hiszen benne a falu világát kifejezetten színpadi néptánccal, míg a modern várost a balett mozdulatnyelvével, illetve néptánccal is szemléltették. A falu világának táncai, mint például a mezőségi csárdás vagy a gyertyás tánc ráadásul nemcsak magát a falut, hanem a fiataljait megtartani már nem tudó, de intimitását és ősi belső rendjét továbbra is őrző mikroközösséget is szimbolizálta. A társadalmi és politikai üzenetek megfogalmazására tett kísérletek során a néptánc szimbolikus reprezentációs lehetőségeit olyan művekben használták még ki, mint a *Tündérkert* (1986), amely az erdélyi magyarok és a románok közös sorsát beszélte el táncnyelven, igen nagy bátorsággal, a rendszerváltozást megelőzően. Itt említhető még 1989-ben az *Utolsó leltár* című alkotás Novák rendezésében és Diószegi László (1957–) koreográfiájával, amely a teljes Kárpát-medencei magyarság zenei és táncfolklórjának szüzséje, a magyarság határoktól független összetartozásának reprezentálása a rendszerváltozás évében.[70] A második koreográfusnemzedék táncnyelvi kísérleteit a kultúrpolitika hol kisebb, hol nagyobb mértékben hátráltatta, akadályozta. A hatvanas-hetvenes évek amatőr egyesületekben lezajló táncnyelvi kísérletei, amelyekről a kulturális nyilvánosság addig nem igazán vett tudomást, és a szakmán kívül szinte teljesen ismeretlenek voltak, véső soron csak a nyolcvanas években eredményeztek igazi paradigmaváltást.[71] Addigra azonban már kialakult a külföldön is nagy elismerésnek örvendő „magyar iskola" (Péter, 2016). Ez az az iskola, amelyik a nyolcvanas évekre a népi-paraszti táncnyelv felhasználásával korszerű táncszínházi nyelvet alkotott (Fuchs, 2012b), amely mára magyar nemzeti kultúránk egyik legreprezentatívabb kifejezési formája, szimbóluma.

poeticájától. (ESZÉKI, 1993, 57.; KÖRTVÉLYES, 1981, 8., 21–22.; FUCHS, 2012b, 14., 42–43.; PÓR, 1986, 123.; MÉSZÁROS, 1984, 30–100.)

70 „Az *Utolsó leltár* határainkon túl és belül élő kultúránk, zene- és tánchagyományaink számbavétele, Kalotaszegtől a moldvai csángókig. A huszonnegyedik órában végezzük ezt a leltárt. A magyar szellemi vagyont tíz-tizenöt évvel ezelőtt a hivatalos politika félt egységesnek nyilvánítani. A nacionalizmus gyanúja vetült mindenkire, aki a határainkon túl élő magyarság kultúrájával foglalkozott." (Eszéki, 1993, 109–110.).

71 Szó szerint idézem Fuchs Lívia igen fontos (forrás)kritikai észrevételeit: „Mert nem kevesebbről volt szó, mint egy új generáció útkereséséről, akik éppen a zsűriben ülő, az intézményes kultúrát és a »hivatalos« kánont képviselő alkotók ellenében igyekeztek megfogalmazni saját új és sokféle poétikájukat." (Fuchs, 2012b, 3., 16–17.). E szempont figyelembevétele különösen fontos a színházművészeti alkotásokról készült, jelen tanulmányban is sokszor hivatkozott korabeli kritikák, elemzések értelmezésekor.

Irodalomjegyzék

ÁBRAHÁM Nóra (2021). Szentpál Olga és a tánc – A tánc természete. *Kultúra és Közösség,* 4. sz., 39–50.

ÁBRAHÁM Nóra (2021). Antropológia és tánc: Test, tudat, művészet, színház és politika(?) – a test gesztusrendszerei. *Kultúra és Közösség,* 1. sz., 83–96.

BALOGH Balázs – FÜLEMILE Ágnes (2008). Cultural alternatives, youth and grassroots resistance in socialist Hungary – The folk dance and music revival. *Hungarian Studies,* 1–2. sz., 43–62.

BANNERMAN, Henrietta (2014). Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication. *Dance Research,* 2014, 1. sz., 65–80.

BARBARICS Zsófia (2012). Tánc és irodalom összjátéka: Kricskovics Antal és Silvije Strahimir Kranjčević. *Tánctudományi Közlemények,* 1. sz., 40–49.

BORECZKY Ágnes (2013). Más művészet – új közönség. A mozdulatművészet és a korabeli társadalom. In BEKE László – NÉMETH András – VINCZE Gabriella (Szerk.), *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* (52–83). Gondolat.

BÓLYA Anna Mária (2018). *Interdiszciplináris kitekintések a táncról*. Magyar Táncművészeti Egyetem.

BÓLYA Anna Mária (2021). A Csupajáték ürügyén – Tradicionális táncanyag a színpadon. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (133–162). MMA MMKI.

BRANDSTETTER, Gabriele (2009). Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen des 18. Jahrhunderts bei de Cahusac und Diderot. In Sabine HUSCHKA (Szerk.), *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen* (71–85). Transcript Verlag.

BURGUIÈRE, André (2000). *A történeti antropológia.* Ford. BOZAY Zsuzsa. In SEBŐK Marcell (Szerk.), *Történeti antropológia.* Replika Kör, 49–72.

BURKE, Peter (2000). Mi a történeti antropológia. Ford. BOZAY Zsuzsa. In SEBŐK Marcell (Szerk.), *Történeti antropológia.* Replika Kör, 17–21.

EITLER Ágnes (2019). Egy örökségelem története és kontextualizációs lehetőségei. Az Ecseri lakodalmas. In Főszerk. BALOGH Balázs, *Örökség, globalizáció és lokalitás* (51–80). Ethno-Lore XXXVI. MTA BTK Néprajztudományi Intézet.

ELBERFELD, Rolf (2007). Bewegungskulturen und multimoderne Tanzentwicklung In Gabriele BRANDSTETTER – Christoph WULF (Szerk.), *Tanz als Anthropologie* (218–229). Wilhelm Fink Verlag.

ESZÉKI Erzsébet (1993). *Tánc az élet. Egy társulat regénye.* Zrínyi.

FELFÖLDI László (2001). Tánctörténet. In Főszerk. SZENTPÉTERI József, *Magyar Kódex 6. Magyarok a 20. században. Magyarország művelődéstörténete 1918–2000* (242–250). Kossuth.

FIRTH, Raymond (1983). A „szimbólum" jelentése. In HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter (Szerk.), *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat. Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből* (187–197). Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

FOKIN, Mihail (2008). Nyílt levél a Times szerkesztőjéhez. Ford. B. LÁNYI Márta. In FUCHS Lívia (Szerk.), *Táncpoétikák. Szöveggyűjtemény a reneszánsztól a posztmodernig* (83–86). L'Harmattan.

FORGÁCS D. Péter (2009). A magyar táncok értelme az osztrák identitásban. In NÉMETH András – MAJOR Rita – MIZERÁK Katalin – TÓVAY NAGY Péter (Szerk.), *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban* (24–31). Planétás.

FUCHS Lívia (2007). *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. L'Harmattan.

FUCHS Lívia (2012a). Egy pálya emlékezete I. Beszélgetéssorozat Györgyfalvay Katalinnal. *Parallel,* 25. sz., 24–35.

FUCHS Lívia (2012b). Egy pálya emlékezete II. Beszélgetéssorozat Györgyfalvay Katalinnal. *Parallel,* 26. sz., 26–42.

FUCHS Lívia (2013). Egy pálya emlékezete III. Beszélgetéssorozat Györgyfalvay Katalinnal. *Parallel,* 27. sz., 26–33.

FUCHS Lívia. *Aszinkronban. Innovatív kezdeményezések a hatvanas–hetvenes évek magyar táncművészetében*. https://dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/5837/fuchs.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Letöltés dátuma: 2020. 05. 28.)

FÜGEDI János (2009). Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látnoka. In LÁBÁN Rudolf, *Táncnak szentelt élet* (7–22). L'Harmattan.

FÜGEDI János (2013). A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában. In BEKE László – NÉMETH András – VINCZE Gabriella (Szerk.), *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* (142–163). Gondolat.

GÖNYEY Sándor (2011). A Gyöngyös-bokréta története. In DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (Szerk.), *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből. Folkszemle,* https://folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta02/index.php2011.

GYÖRFFY István (1993). *A néphagyomány és a nemzeti művelődés*. Györffy István Néprajzi Egyesület.

HAITZINGER, Nicole (2009). Auge. Seele. Herz. Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts. In Sabine HUSCHKA (Szerk.), *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen* (87–103). Transcript Verlag.

HOPPÁL Mihály (1972). Gesztus-kommunikáció. In TELEGDI Zsigmond – SZÉPE György (Szerk.), *Általános Nyelvészeti Tanulmányok VIII. Nyelv és társadalom* (185–206). Akadémiai.

HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter (1983). Társadalmi értékrend és szimbolikus kommunikáció. In HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter (Szerk.), *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat. Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből* (258–278). Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

KAEPPLER, L. Adrienne (1991). *American Approaches to the Study of Dance. Yearbook for Traditional Music*. International Council for Traditional Music.

KAEPPLER, L. Adrienne (2000). Dance Ethnology and Anthropology of Dance. *Dance Research Journal,* 1. sz., 116–125.

KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor (2003). A kulturális-műveltségi blokk síkja. In VITÁL Attila (Szerk.), *Művelődésszociológia* (179–192).

KAPOSI Edit – MAÁCZ László (1958). *Magyar népi táncok, táncos népszokások*. Bibliotheca.

KARDOS D. László (1987). A magyarországi néptánc-folklorizmus kérdéséhez. In *Folklór és Etnográfia 31,* Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.

KAVECSÁNSZKI Máté (2013). A táncantropológiai módszer alkalmazásának lehetőségei a nemzeti-etnikai identitás vizsgálatában. In KARLOVITZ János Tibor (Szerk.), *Tanulmányok az emberi gondolkodás tárgykörében* (89–97). International Research Institute s.r.o.

KAVECSÁNSZKI Máté (2015). *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánckultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján, Studia Folkloristica et Ethnographica 59*. Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.

KAVECSÁNSZKI Máté (2018). *A* köröstárkányi „porondtól" Rákosi szalonjáig. A népi tánckultúra antropológiai vizsgálatának módszertanához és elméleti hátteréhez. In KAVECSÁNSZKI Máté – MARINKA Melinda (Szerk.), *Táj és kultúra 1* (46–72). Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.

KAVECSÁNSZKI Máté (2019). A tánc és szokáskörnyezete a 16. századi reformáció morálteológiájában. In P. SZÁSZFALVI Márta – KAVECSÁNSZKI Máté (Szerk.), *Pietas et Scientia. Tanulmányok P. Szalay Emőke tiszteletére, Studia Folkloristica et Ethnographica 76* (345–362). Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék – Tiszántúli Református Egyházkerület – MTA–DE Néprajzi Kutatócsoport.

KAVECSÁNSZKI Máté (2021). Színpadi néptánc és modern balettművészet a két világháború közötti Magyarországon – Háttérrajz Milloss Csupajátékához. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (163–178). MMA MMKI.

KEALIINOHOMOKU, Joann (1970). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In Marian VAN TUYL (Szerk.), *Impulse: Annual of Contemporary Dance: 1951–1966* (33–43). https://www.oberlinlibstaff.com/acceleratedmotion/primary_sources/texts/ecologiesofbeauty/anthro_ballet.pdf (Letöltés dátuma: 2021. 04. 25.)

KERESZTES Nóra (2021). A Magyar Csupajáték 3. jelenetének zenéje – Pongrácz Zoltán: Vízdal. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (89–114). MMA MMKI.

KORNISS Péter – NOVÁK Ferenc (1997). *Tiszta forrásból*. Planétás.

KOVÁCS Örs (2021). A Magyar Csupajáték a rendezői színház aspektusából. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (179–190). MMA MMKI.

KOVÁCS Péter (2021). Művészettörténeti adalékok a Magyar Csupajáték történetéhez. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (65–70). MMA MMKI.

KÓSA László (2001). *A magyar néprajz tudománytörténete.* Osiris.

KÖNCZEI Csilla (1995). Táncos anyanyelv? In ZAKARIÁS Erzsébet (Szerk.), *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3* (161–164). Kriza János Néprajzi Társaság.

KÖNCZEI Csilla (2009). *Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban. A borica.* Kriterion – Kriza János Néprajzi Társaság.

KÖRTVÉLYES Géza (1960). A magyar néptáncművészet tizenöt éve. In DIENES Gedeon – MORVAY Péter (Szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok 1959–1960* (11–22).

KÖRTVÉLYES Géza (1962). A magyar balettművészet tizenöt éve. In DIENES Gedeon (Szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok 1961–1962* (11–24).

KÖRTVÉLYES Géza (1970a). Drámaiság, zene és tánc a balettszínpadon. In KÖRTVÉLYES Géza, *A modern táncművészet útján* (7–32). Zeneműkiadó.

KÖRTVÉLYES Géza (1970b). Modern festészet, zene és tánc Nyugaton. In KÖRTVÉLYES Géza, *A modern táncművészet útján* (33–50). Zeneműkiadó.

KÖRTVÉLYES Géza (1970c). A csodálatos mandarin az Operaházban. In KÖRTVÉLYES Géza, *A modern táncművészet útján* (114–176). Zeneműkiadó.

KÖRTVÉLYES Géza (1977). Györgyfalvay és Kricskovics. *Táncművészet,* 4. sz., 3–5.

KÖRTVÉLYES Géza (1981). *Budapesti Balett. A Magyar Állami Operaház balettegyüttese*. Corvina.

KÖRTVÉLYES Géza (1999). *Művészet, tánc, táncművészet*. Planétás.

KŐVÁGÓ Zsuzsa (Szerk.) (1987). *Antológia a hazai táncirodalomból 1884–1914. Válogatás a korabeli sajtóból és a táncarchívum gyűjteményeiből II.* Magyar Táncművészek Szövetsége.

KŐVÁGÓ Zsuzsa – KŐVÁGÓ Sarolta (2015). *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig.* Magyar Táncművészeti Főiskola.

KŐVÁGÓ Zsuzsa – PROHÁSZKA Ágnes – CSEH Hajnalka (2021). Kísérlet egy összművészeti színházi produkció megidézésére. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (15–63). MMA MMKI.

KUNT Ernő (2003). Az antropológia keresése. Ford. URBÁN Mária. In BÁN András (Szerk.), *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok* (209–229). L'Harmattan – MTA Néprajzi Kutatóintézet.

KURATH, PROKOSCH Gertrude (1986). Körkép a táncetnológiáról. In PESOVÁR Ernő (Szerk.), *Táncetnológia* (9–48). Magyar Táncművészek Szövetsége.

KÜRTI László (1995). Antropológiai gondolatok a táncról. In ZAKARIÁS Erzsébet (Szerk.), *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 3* (137–153). Kriza János Néprajzi Társaság.

KÜRTI László (2014). Táncantropológia és kritikai tánctudomány. *Magyar Tudomány*, 6. sz., 740–748.

KÜRTI László (2020). Gesztus és gusztus – A taps kultúrája. In PÁL-KOVÁCS Dóra – SZŐNYI Vivien (Szerk.), *A mozgás misztériuma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére* (93–120). L'Harmattan.

LELKES Zsófia (2010). Néptánc a magyar színházban 1945 után. Szigeti Károly és Györgyfalvay Katalin színházi munkái. *Tánctudományi Közlemények,* 1. sz., 45–54.

LENGYEL Zsanett (2021). Bordy Bella magyar balett-táncosnő és a *Magyar Csupajáték*. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (71–80). MMA MMKI.

LIFAR, Serge (1975). *Gyagilev*. Ford. CSANAK Dóra. Gondolat.

LŐRINC Katalin (2013). Egy örökség birtokában: Lőrinc György és Merényi Zsuzsa. In BEKE László – NÉMETH András – VINCZE Gabriella (Szerk.), *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében* (164–176). Gondolat.

MAÁCZ László. A Magyar Állami Népi Együttes tánckarának krónikája. In DIENES Gedeon (Szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok 1963–1964* (52–78).

MADZSARNÉ JÁSZI Alice (1929). *A női testkultúra új útjai*. Athenaeum.

MAJOR Rita (1987). Romantika és nemzeti tánctörténet (1833–1848). *Tánctudományi Tanulmányok*.

MARTIN György (1984). Népi tánchagyomány és nemzeti tánctípusok Kelet-Közép-Európában, a XVI–XIX. században. *Ethnographia,* 3. sz., 353–361.

MARTIN György (1995). *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. Planétás.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő (1960). A magyar néptánc szerkezeti elemzése. In DIENES Gedeon – MORVAY Péter (Szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok 1959–1960* (211–248). Magyar Táncművészek Szövetsége.

MÉSZÁROS Tamás (1984). *Markó táncszínháza*. Múzsák Közművelődési.

NÉMETH András (2009). Az emberi test mint a kommunikáció médiuma. A testhasználat és a performativitás pedagógiai, történeti, antropológiai vázlata. In NÉMETH András – MAJOR Rita – MIZERÁK Katalin – TÓVAY NAGY Péter (Szerk.), *Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban* (124–136). Planétás.

NIEDERMÜLLER Péter (1995). A „szimbolikus" és a kulturális elemzés: Megjegyzések a szimbolikus antropológiáról. In Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor (Szerk.), *„Jelbeszéd az életünk." A szimbolizáció története és kutatásának módszerei* (198–210). Osiris–Századvég.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2000). *Elmondtam én… Novák Ferenc, Tata.* Összeáll. FARKAS László, Planétás.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2008). *A tánc az életem. Novák Ferenccel beszélget Fazekas Valéria*. Kairosz.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2016a). A néptáncmozgalom művészeti irányzatai. In HEGEDŰS Sándor (Szerk.), *Novák Ferenc Tata. Tánc, élet, varázslat. Gondolatok, küzdelmek* (14–24). Hagyományok Háza.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2016b). Mozgásanyanyelvünk. In HEGEDŰS Sándor (Szerk.), *Novák Ferenc Tata. Tánc, élet, varázslat. Gondolatok, küzdelmek* (44–57). Hagyományok Háza.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2016c). A „Bihari" életrajza. In HEGEDŰS Sándor (Szerk.), *Novák Ferenc Tata. Tánc, élet, varázslat. Gondolatok, küzdelmek* (136–142). Hagyományok Háza.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2016d). Harmincéves a „Bihari". In HEGEDŰS Sándor (Szerk.), *Novák Ferenc Tata. Tánc, élet, varázslat. Gondolatok, küzdelmek* (142–149). Hagyományok Háza.

NOVÁK Ferenc (Tata) (2016e). Csizma az asztalon. Hogyan építsünk új és modern kultúrát? In HEGEDŰS Sándor (Szerk.), *Novák Ferenc Tata. Tánc, élet, varázslat. Gondolatok, küzdelmek* (221–227). Hagyományok Háza.

PAULINI Béla (2011). A Gyöngyösbokréta története. In DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (Szerk.), *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből, Folkszemle*. https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/28/a-gyongyosbokreta (Letöltés dátuma: 2021. 03. 14.)

PÁLFI Csaba (2011). A Gyöngyösbokréta története. In DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (Szerk.), *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből, Folkszemle*. https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/28/a-gyongyosbokreta (Letöltés dátuma: 2021. 03. 14.)

PESOVÁR Ernő (1967). Európai tánckultúrák, nemzeti tánckultúrák. *Táncművészeti Értesítő,* 2. sz., 38–43.

PÉCZELI Barbara (2001). Györgyfalvay Katalin *Bújócska* c. koreográfiájának lejegyzés alapú elemzése. In Kővágó Zsuzsa (Szerk.), *Tánctudományi Tanulmányok. 2000–2001* (101–124). Magyar Tánctudományi Társaság.

PÉTER Márta (2016). Fókuszban – Novák Ferenc. In HEGEDŰS Sándor (Szerk.), *Novák Ferenc Tata. Tánc, élet, varázslat. Gondolatok, küzdelmek* (7–10). Hagyományok Háza.

PINTÉR Mária (2001). *Tánc és lélek. Pszicho-filológiai kísérlet az antik görög tánc megértésére.* Akadémiai.

PÓR Anna (1984). Változatok Magyar Electra-témára. *Színház*, 7. sz., 24–27.

PÓR Anna (1986). Találkozások (Tánc és színház). *Színháztudományi Szemle,* 20. sz., 111–131.

RADNAI Miklós (1984). Ünnepi játékok Budapesten. In DÉS Mihály (Szerk.), *A százéves Operaház válogatott iratai* (288–241). Magyar Színházi Intézet.

RÁBAI Miklós (155). Tovább, a népi balett felé. (Az Állami Népi Együttes munkájáról). *Táncművészet,* 6. sz., 241–243.

SCHLESIER, Renate (2007). Kulturelle Artefakte in Bewegung. Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes. In Gabriele BRANDSTETTER – Christoph WULF (Szerk.), *Tanz als Anthropologie* (132–145). Wilhelm Fink Verlag.

SZENTPÁL Olga (1954). *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében.* Zeneműkiadó Vállalat.

SZENTPÁL Olga (1956). Keringő és polka a 19. században. *Táncművészeti Értesítő,* 1. sz., 73–89.

TÓVAY NAGY Péter (2021a). Magyar Csupajáték – Újságkivágatok a Paulini Béla hagyatékban IV. *Tánctudományi Közlemények,* 1. sz., 4–32.

TÓVAY NAGY Péter (2021b). Rábay Miklós emlékezete. *Tánctudományi Közlemények,* 2. sz., 10–115.

TURNER, Victor (1983). Szimbólumtanulmányok. In HOPPÁL Mihály – NIEDERMÜLLER Péter (Szerk.), *Jelképek – kommunikáció – társadalmi gyakorlat. Válogatott tanulmányok a szimbolikus antropológia köréből* (173–186). Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

VÁLYI Rózsi (1969). *A táncművészet története.* Zeneműkiadó.

VITÁNYI Iván (1958). Gondolatok nemzeti tánckultúránk kialakulásáról. In MORVAY Péter (Szerk.), *Tánctudományi tanulmányok* (52–66).

VITÁNYI Iván (1963). *A tánc.* Gondolat.

VOIGT Vilmos (1995). E pluribus unum. Etnikus szimbólumok létrehozása a folklórban. In KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor (Szerk.), *„Jelbeszéd az életünk." A szimbolizáció története és kutatásának módszerei* (395–407). Osiris–Századvég.

VOIGT Vilmos (2019). A cselekvő mozdulat ereje. In VOIGT Vilmos, *A jelek valóságáról – A valóság jeleiről. Válogatott tanulmányok* (380–387). Gondolat.

VOLLY István (2011). A Gyöngyösbokréta indulása. (Adalékok). In DÓKA Krisztina – MOLNÁR Péter (Szerk.), *A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből. Folkszemle*, https://folkradio.hu/folkszemle/cikk/28/a-gyongyosbokreta (Letöltés dátuma: 2021. 03. 14.)

WINDHAGER Ákos (2021). A kodályi balettkoncepció Kodály nélkül. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás* (115–130). MMA MMKI.

WULF, Christoph (2007). Anthropologische Dimensionen des Tanzes. In Gabriele BRANDSTETTER – Christoph WULF (Szerk.), *Tanz als Anthropologie* (121–131). Wilhelm Fink Verlag.

Kovács Péter

Táncnyelvi interakciók humán és nem humán kapcsolatára épülő táncművekben

„Korunk jele továbbá a gépesítés, ez a feltartóztatatlan folyamat, amely kiterjed az élet és a művészet minden területére. […] S nem utolsósorban korunk jelei a technika és a találmányok által nyújtott új lehetőségek, amelyek gyakran teljesen új körülményeket teremtenek…”[1]

Bevezetés

Az antropológiai vizsgálat után a táncnyelvek egymásra hatásának egy különleges, ámde nem elhanyagolható területe bemutató értékelésére vállalkozunk. Ez pedig annak az esete, amikor az ember által használt táncszótárak a gépekkel kerülnek kölcsönhatásba. A vizsgálatot az indokolja, hogy kortárs kultúránkban a gépekkel való kinetikus kapcsolat mindennapjainkban is széles körű, és a színpadi művészetben is feltűnik.

A XXI. század technológiai változásai alapjaiban formálták át a nyugati kultúrát. Ezen változások következtében nem csupán a kulturális változásokat regisztrálhatjuk, hanem a kultúrakutatási pozíció is megváltozni látszik. Ha megvizsgáljuk a XX. században bekövetkezett – a humán tudományokban lezajlott – fordulatokat, jól látható, hogy az ezredforduló környékén a nyelv fókuszáról (Rorty, 1967) egyre inkább a képekre tevődött át a hangsúly. A vizuális kultúratudomány diskurzusalapítójának tekintett W. J. T. Mitchell (2008) alapvető tanulmánya egy olyan új diskurzus alapjait fektette le, amely a kultúra nyelvi reprezentációjának bírálatával a képit állította a középpontba. Mitchell amellett érvelt, hogy szükség van a kép fogalmának újragondolására, illetve annak regisztrálására, hogy a kultúra milyen erőteljesen a látást helyezte a gondolkodás és a megértés középpontjába: ez az érzékelés határozza meg a gondolkodásmódot a kultúráról.

[1] SCHLEMMER, 1978, 7–21.

Vitathatatlan, hogy nagy hatású munkássága alapjaiban formálta a vizuális és mediális kultúrakutatást, főként azáltal, hogy Rorty fordulatelmélete nyomán Mitchell képi fordulatot feltételezett. Ahogyan megfogalmazza, a kép „úgy emelkedik ki a bölcsészettudományok vitáiból központi témaként, ahogyan azt a nyelv tette: azaz egyfajta modellként vagy mintaként más dolgokhoz" (Mitchell, 2008). Értékelése szerint tehát a posztmodern korban egy olyan vizuális kultúrában élünk, amely egyértelmű módon a képek által konstruált világtapasztalatra és megértésre épül. Felmerül azonban a kérdés, vajon érvényesek-e ezen megállapítások a XXI. században? Nem haladtuk-e már meg a posztmodern gondolkodásmódját, valamint kultúrakutatói pozícióit? Jelen tanulmány elméleti horizontjának – a poszthumanizmusnak – ugyanis legfőbb állítása épp az, hogy „eltávolodunk az ember mint anthropos ideájától" (Braidotti, 2018, 444.), vagyis „az Ember, és a vele szembeállított mások közötti határvonalak is leomlanak egy olyan dominóeffektus keretén belül, amely új, váratlan perspektívákat is megnyithat." (Braidotti, 2018, 444.).

Ahhoz azonban, hogy ezen kortárs modellt a tánc keretében értelmezni tudjuk, szükség van arra, hogy a poszthumanizmus és transzhumanizmus fogalmait tisztázzuk, valamint kitekintsünk azon kérdéskörre is, hogy a tánctörténetben korábban a humán és nem humán közötti interakció, illetve egyáltalán a gép és ember kapcsolata milyen módon jelent meg. Tanulmányomban ennek mentén a következő kérdésekre keresem a válaszokat:

- Milyen következményekkel jár a poszthumanizmus antropológiai decentralizáltsága a tánc területén?
- Az ember és gép viszonyrendszerének milyen módozatai jelennek meg a kortárs koreográfiákban?
- Értelmezhető-e, leírható-e a tánc fogalmával egy olyan mozgás, amelynek teréből a humánum teljes mértékben kizáródik?
- Szükséges-e a tánc fogalmának poszthumanista kontextusban való újraértelmezése, revíziója?

Noha a transzhumanizmus és a poszthumanizmus fogalmainak megjelenése tudományos diskurzusban viszonylag új keletű, az 1990-es évekre tehető, jól látható módon a teoretikusok igyekeznek a terminusok minél pontosabb használatára, így több tanulmány is rámutat arra, hogy milyen paraméterek mentén lehetséges a transzhumanizmus és a poszthumanizmus elkülönítése. Francesca Ferrando mértékadó és tisztázó írásának már az elején utal arra, hogy a poszthumán mint fogalom gumifogalommá vált, ebből kifolyólag lényeges annak tisztázó. A legfőbb szempont, amely megkülönbözteti e két diskurzust, a humánum centrális pozíciója, illetve azzal összefüggésben

a temporalitás kérdésköre. Míg a transzhumanista diskurzusban az ember technológiával való feljavítása jelenik meg, és a poszthumanista állapot elérése egy elképzelt jövőbeli célként fogalmazódik meg, addig a poszthumanizmus erőteljesen a jelenre fókuszál, és célja nem az ember, az identitás, valamint a test határainak „újrarajzolása", hanem sokkal inkább a humánum dekonstruálása, kibillentése centrális pozíciójából (Ferrando, 2018). A két fogalom közötti különbségtétel azért is lényeges, mivel a későbbiekben tárgyalt táncművekben mind a transzhumán, mind pedig a poszthumán nézőpont érvényesül.

A jelenkori koreográfiák[2] kísérletező sajátossága, hogy sok esetben olyan technológiai eszközöket használnak, amelyek nem csupán a látványosság erejét fokozzák, hanem egyszersmind arra is – sok esetben provokatív módon – rákérdeznek, hogy a tánc valóban a táncos testére és a test által prezentált mozgásra korlátozódik-e. Hiszen a művészetek közül a tánc az, amely legintenzívebb módon kötődik a testi tapasztalatokhoz, illetve a testen keresztül performálódik egy térben, vagyis a test alapvető mediális jellegzetességekkel rendelkezik. Ahogyan Julie Akerly (2021) is megfogalmazza, „a posztmodern művészet és a tánc adaptálódott a poszthumanizmushoz, a technológia vívmányait pedig organikus test kiterjesztéseként kezdték el használni".[3] A szerző egy rendkívül lényeges szempontra utal poszthumanizmus és tánc kapcsolata nyomán: a test kérdéskörére. Ugyanolyan értelemben említhetjük-e a test jellegzetességeit a poszthumán kontextusban, mint ahogyan azt például a XX. század táncirodalmában megtehettük? Hiszen a technológia által nem csupán a test határai mozdultak el, hanem emellett a táncosok arra is lehetőséget kaphattak, hogy a testüket olyan eszközök, robotika segítségével formálják át vagy tágítsák ki, amelyek új lehetőségeket teremtenek a kortárs tánckoreográfiáknak. Ez esetben nem elsősorban a sci-fi-filmek kiborgjaira kell gondolni, hanem olyan – már a hétköznapi életben is megjelenő – eszközökre, amelyek egy táncmű kontextusába beemelve eddig végre nem hajtható mozdulatokat tesznek lehetővé. Meghatározó kérdés tehát, hogy abban az esetben, ha az emberi test centrális helyzete háttérbe kerül, milyen

[2] Noha a tanulmány jelenkori táncművekre fókuszál, a XX. századi tánctörténetben találhatunk példákat arra vonatkozóan, hogy a táncos teste milyen módon terjesztődik ki a test határain túlra. Ezúton is köszönöm Györffy Istvánnak Erik Satie *Parade* című balettjének kontextusát, amelyet az 1910-es években mutattak be Picasso díszleteivel és jelmezeivel. A darabban különféle – emberek által mozgatott – szerkezetek jelennek meg, az egyik epizód középpontjában pedig egy postagőzhajó áll.

[3] „Post-modern art and dance have adapted to post-humanism, and have begun to use technological advances as an extension of the organic body." (A törzsszövegben olvasható magyar idézet a szerző fordítása.) https://www.academia.edu/69256264/Post_Humanism_in_Post_Modern_Dance?from_sitemaps=true&version=2 (utolsó letöltés: 2024. 06. 28.)

következményekkel jár ez mind a tánckoreográfiák kontextusában, mind pedig a táncelmélettel foglalkozó kutatás tekintetében. Táncról beszélhetünk-e abban az esetben, hogyha az emberi test mozgását egy robot „teste" helyettesíti, illetve ha egy élettelen objektum táncként értelmezhető mozdulatsort kivitelez?

Noha a kiborg fogalma kapcsán sokak fejében elsősorban a – valamilyen elképzelt jövőt megjelenítő – filmek világa jelenik meg, a szakirodalom egy része e fogalmat egészen más értelemben használja Donna Haraway (2005). *Kiborgkiáltvány*a a posztmodern feminizmus egyik alapvető írása, amelyben a szerző a kiborgot a hagyományos (nemi, társadalmi) kategóriák meghaladásának szimbólumává teszi. Mint írja, a „kiborg egy kibernetikus organizmus, gép és élő szervezet hibridje, épp annyira a társadalmi valóság szülötte, mint amennyire elképzelt teremtmény." (Haraway, 2005). Mindamellett tanulmányának antropológiai nézőpontja intenzíven meghatározta a poszthumán diskurzust, amely azóta is referenciapontként tekint a szerző ezen szövegére. E hatás érinti a színházi kultúra, tánckultúra szakirodalmát is.

„Kutatásomban a performanszokban megjelenő kortárs élő testet poszthumán testnek tekintem. Amellett érvelek, hogy a poszthumán test a kiborgi test, azaz egy részben organisztikus és egy részben gépi. A »kiborg« kifejezést az 1950-es években hozták létre mint a »kibernetikus szervezet« rövidítését – utalva a forma hibrid természetére. A kiborg jó modellnek bizonyult a posztmodern témát, valamint az identitás és kultúra kortárs kérdéseit körülvevő elméleti vitákban. A kiborg alakját két különálló elem összeolvadásának helyéül kell megérteni: az ember és a gép találkozása, az élő és az élettelen, a természetes és az ember alkotta" – nyilatkozik Laura Bissell (2007). Írásában az élő és élettelen testet, valamint annak jelenlétét vizsgálja a perfomanszokban, konklúzióként pedig – nem sokkal az ezredforduló után – megfogalmazza azt a tendenciát, hogy a kortárs előadások egyre inkább eltávolodnak a kizárólagos élő testtől, és közelednek ahhoz a kiborgtesthez, amely egyesíti az élő szervezetet a technológiával. Remshardt tanulmányában azt is jelzi, hogy a poszthumán performanszokban „az emberi alakok nem különülnek el a szoftveres rendszertől és a programozási környezettől." (Remshardt, 2010, 139.). Látható tehát, hogy a XXI. század elejének technologizált kultúrája hogyan alapozza meg a művészeteket – és a tanulmány fókuszpontjaként a táncművek világát. Ezen sajátosság alapvetően átformálja a táncelőadások sajátosságait, ezen keresztül pedig az emberről alkotott képet, vagy éppen felhívja a figyelmet az ember nélküli tánc lehetőségeire is.

Esettanulmányok

A tanulmány első részében főképp azon jelenség elméleti kontextusát vázoltam fel, amely összekapcsolja a tánc és a poszthumanizmus fogalmát. A következőkben néhány konkrét koreográfiát fogok megvizsgálni azon szempontból, hogy a humán és nem humán interakciói milyen formákban bontakoznak ki az egyes alkotások során. Egy lényeges szempontot már az elemzés elején érdemes tisztázni: ha kortárs táncműveket megvizsgálunk, jól látható tendencia, hogy bizonyos vizuális hatások létrehozása nyomán sokszor találkozhat a néző kivetített képekkel, mozgóképekkel, vizuális elemekkel. Véleményem szerint fontos különbséget tenni, hogy egy előadás a technológiát a *láttatás* kedvéért emeli-e be, vagy túllép azon. Ennek nyomán az interakció jelenségét nem önmagában a technológia megjelenésének módozatában látom, hanem két paraméterben: az előadás mennyiben helyezi át a fókuszt a humánumról a nem humán elemre, illetve mennyiben kezeli egyenértékűként humán és nem humán jelenlétét; a technológia mennyiben kap szerepet olyan módon az előadásban, hogy azzal a táncosok testhatárai terjesztődnek ki, vagyis újszerű mozgásformák megvalósítása válik lehetővé, ami e technológiák nélkül nem lenne kivitelezhető. Az tanulmány következő, elemző részében három olyan művet fogok megvizsgálni és értelmezői narratívába állítani, amelyek értelmezésemben valóban magukon viselik a poszthumán elméleti kontextus jellegzetességeit. A három előadás a magyarországi bemutató sorrendjében időrendben:

1. Huang Yi & KUKA (2017, Trafó),
2. Valencia James: *AI am here* (2017, Trafó),
3. Artus / Goda Gábor: *A szél kapuja* (2019, Nemzeti Táncszínház).

Huang Yi tajvani származású táncos, koreográfus, akinek a KUKA-val közös koreográfiája minden bizonnyal az ember–robot interakció táncművészeti vonatkozásának egyik mérföldköve. A KUKA azonban nem ember, hanem egy ipari robotokat gyártó cég, amelynek egyik terméke vált a táncelőadás szereplőjévé. A mű fogadtatását jól tükrözi, hogy ezzel nyílt 2013-ban az Ars Electronica Festival, valamint a vancouveri TED-en is bemutatásra került. A robotot illetően a szereplő kifejezés egyáltalán nem túlzó, hiszen valódi interakciót láthat a néző a színpadon.

„A koreográfia alapkoncepciója az ember és a gép közötti interakció kibontása, ennek jegyében látjuk a színpadon a találkozásnak és egymás felfedezésének a motívumát a kezdőképben. Egy végletekig sematizált alak, láthatóan szaggatott mozgás és a gépre jellemző éles hang kapcsolódik Kuka minden mozdulatához, a robotkar vége pedig egyetlen fénynyalábot tart,

ennek ellenére – bármennyire nem emberi is az alak – befogadóként humanizáljuk a táncossal kapcsolatba lépő mechanikus tornyot. A mozdulatai mögött elkezdjük érezni a kíváncsiságot, az odafigyelést, a félelmet, vagyis mindazon dolgokat, amelyek emberi mivoltunkhoz kapcsolódnak. Egy kortárs pas de deux bontakozik ki előttünk, lassú és szaggatott mozdulatsorokkal, amelyben ember és gép kettőse járja ezt a lassú, drámai táncot. Mindez kiváló zeneválasztással is párosul, hiszen a mű lassú lüktetését a kiváló kortárs minimalista észt zeneszerző, Arvo Pärt csodás zongoradarabja, a *Für Alina* teszi még feledhetetlenebbé. A koreográfia során a robotkar végződése folyamatosan változik, az elemlámpa mellett látunk piros lézerfényt, illetve egy kamerát is, amelynek képe a falon lévő vetítővásznon is megjelenik, ezáltal a néző a robot »szemével« is láthat." (Kovács, 2017, 31.).

Ahhoz, hogy az alkotás valóban kivitelezhető legyen, sokórányi programozásra volt szükség, az alkotó saját bevallása szerint a robot egypercnyi mozgását 10-20 órán keresztül táplálta be. A befogadó ugyan – megnézve az előadást – eleinte idegennek, gépiesnek érezheti a KUKA-robot táncát, de az első benyomás egyre inkább szertefoszlik, hiszen gép és ember között teljes mértékben egyenértékű, partneri viszony bontakozik ki. Az alkotás elején még maga a táncos tanítja meg a robotot a mozdulatokra, a mű zárlatában viszont már a robot irányít két táncost lézerfény segítségével.

„Huang igyekszik táncolni a robottal, rákérdezve ezáltal az emberi létező és a gép, mechanika különbözőségeire, kérdésében pedig ott rezonál a kiborg fogalmának Donna Haraway által használ értelme. Azon egyedé, aki egyszerre emberi és gépi, hibrid létező." (Chang, 2014, 116.). Chang értelmezése rámutat arra, hogy a koreográfia alapvető fókusza a rákérdezés a testre (az emberi testre), illetve annak fókuszba állítása. Tanulmányában ezért utal arra, hogy a karteziánus diskurzusban az elmével szemben a test mindig alsóbbrendű, az akadémiai gondolkodás által elhanyagolt. A test hangsúlyossá válásában tehát a poszthumán kontextusnak fontos szerepe van csakúgy, mint a Richard Shusterman (2017) által képviselt szómaesztétikának, amely szintén a testi tapasztalat fontosságát, ezzel párhuzamosan pedig az esztétikai tapasztalat multiszenzoriális jellegét hangsúlyozza (Shusterman, 2017).

Huang Yi koreográfiájának érdekessége, hogy nem csupán a táncos rendelkezik testtel, hanem az ipari robot is. Noha fizikális megjelenési formáját tekintve az emberi test és a robot testének párhuzama merésznek tűnhet, az előadásban épp ezen különbözőség kezd egyre inkább feloldódni, a befogadó pedig valódi testként, végtagokként kezdi értelmezni a robot egyes elemeit. „Anthroposz és morphosz együttesen jelölhetik az ember alakját, illetve minden olyat, aminek emberi formája van. […] Az antropomorfizmus körüli viták azért merülnek fel, mert feltételezzük, hogy léteznek »emberek« és

»nem emberek«, miközben nem vesszük észre, hogy ezen kategorizáció döntés kérdése." (Latour, 1992). Mitől lesz egy végtag emberi? A formától? Vagy azon tettektől, cselekvésektől, amelyeket a kar végrehajt? Hiszen az előadásban szereplő ipari robot mozdulatainak egyértelműen emberi érzelmeket tudunk tulajdonítani, miközben az érzések hiányoznak belőle. Valójában tehát az érzelmek tulajdonítása a befogadóban keletkezik a robot működése és a táncossal véghez vitt duettje során. Ezzel együtt jogos Ya-Tin Lin tanulmányának – ugyan kissé megválaszolatlan – kérdésfelvetése: „az ember táncol úgy, mint egy gép, vagy KUKA táncol emberként?" (Lin, 2016, 17.). Úgy tűnik, valóban nagy kihívás megszabadulni a Latour által is megfogalmazott kategorizációtól.

Huang Yi projektje érzékeny módon rámutat arra, hogy a gépekről alkotott korábbi képzeteinket érdemes átgondolnunk. Hiszen az előadásban az ipari robot nem látványosságként, vizuális megoldásként szerepel, hanem olyan egyenrangú táncosként, akinek mozgásformáit képesek vagyunk beleilleszteni a táncról alkotott fogalmainkba anélkül, hogy ahhoz az emberi testet segítségül hívnánk. A koreográfia jól mutatja, hogy egy robot mozdulataihoz ugyanúgy tudunk érzelmeket és esztétikai minőségeket társítani, végső soron tehát nem mást kell megkérdőjeleznünk, mint a tánc hagyományosan az emberi testhez fűződő, elválaszthatatlannak tűnő kapcsolatát. Tanulmányom első példája tehát a humán és nem humán pozíció egyenrangúsága mellett érvel.

Jogosan merülhet fel szempontként, hogy egy táncmű létrehozásakor egy-egy koreográfiában mennyiben jelenik meg maga az alkotó koreográfus, és mennyiben az adott szerepet megjelenítő táncos. Tudható, hogy nagy hagyományú táncelőadásokban egy-egy táncos milyen erőteljesen a saját karakteréhez tudja formálni az adott szerepet, hasonló módon, mint ahogyan egy zenemű esetében az előadói interpretáció is intenzív módon befolyásolja az aktuálisan létrejövő darabot. Az előző példámban a robot mozgásának mértani pontosságú programozására volt szükség, ennek mentén viszont felmerül, hogy a táncos kreativitása mennyiben alakítja a koreográfiát. Huang Yi alkotásában van egy előre kiszámítható stabilitás, hiszen az ipari robot nem fogja felülírni a programozói rendelkezéseket, nem rendelkezik ugyanis ilyen jellegű kreativitással.

Második példám azt fogja szemléltetni, gép és ember interakciójában lehetőség van arra is, hogy a technológia – nevezetesen a mesterséges intelligencia – alkotói folyamatai is egy táncelőadás részét képezzék. Ehhez Valencia James 2017-ben bemutatott *AI am here* című művét hívom segítségül. A barbadosi származású, a Táncművészeti Egyetemen végzett és hazánkban alkotó

táncos-koreográfus gondolkodásának homlokterében szintén táncművészet és technológia kapcsolata áll, azonban kísérletező előadásában a mesterséges intelligencia lehetőségeit kutatta ennek kapcsán. Az alkotónő így vall a projektről: „2013-ban kaptam egy lehetőséget, hogy a férjemmel, Bognár Botonddal kutassak. A kiinduló kérdésünk az volt, hogy meg lehet-e tanítani egy számítógépet táncolni. Az életünk az új technológiáknak köszönhetően rendkívül gyorsan változik – a mesterséges intelligencia jelenléte elképesztően erős. Ezt próbáltuk meg átültetni az előadóművészetre, és azt megvizsgálni, hogy vajon arra is képes-e ilyen hatást gyakorolni a technika. Botond felvette a kapcsolatot Papp Gáborral – aki rendkívül tehetséges kreatív programozó –, ő pedig bevonta egy kollégáját, Hajdu Gáspárt, velük kezdtünk el dolgozni. Gábor emellett a svéd származású Alexander Bermannel is kapcsolatba került, aki a mestersées intelligenciát kutatja. Együtt kitaláltunk egy prototípust – egy avatart –, és sikerült létrehoznom vele egy improvizált táncot. Ez az avatar képes volt megérteni a mozgásomat, és arra ráépíteni a saját improvizációját, majd ezt követően én az ő mozgásához csatlakoztam. Ekkor a program még viszonylag kevés mozgásszekvenciát tartalmazott, ennek ellenére tudtunk együtt táncolni. Ez az avatar egyébként egy rólam készült 3D-s modell volt. Egy Kinect-szenzor segítségével tudtunk mozgáspárbeszédet létrehozni. A munkabemutatót a MU Színházban tartottuk. A projekt másik érdekessége, hogy Alex nem is hazánkban él, tehát hatalmas távolságot átívelve dolgoztunk együtt. Ennek a sikere motivált bennünket, hogy tovább folytassuk ezt a kutatást. Alex főként azon dolgozott, hogy hogyan lehet egy olyan autonóm szoftvert írni, amely magától képes improvizált mozgásformákat létrehozni." (Kovács, 2020).

A projekt tehát a tánc és a mesterséges intelligencia kapcsolatát kutatja, az előadásban pedig a táncosnőre rögzített szenzorok érzékelik a mozgását, amelyre a kivetített alap reagál. Ez a közös alkotás nem egy előzetesen pontosan betáplált mozdulatsorra épül, mint Huang Yi munkájában, hanem egy aktuálisan létrejövőre, amelyet a mesterséges intelligencia hoz létre Valencia James mozgásaira reagálva. Noha az avatar alakja csak vetített formában jelenik meg, ilyen módon tehát nem rendelkezik fizikai, tapintható testtel, a technológia egy kreatív alkotói folyamatot hoz létre, amelyben a nem humán szereplő egyenrangú részese az emberi partnernek nem csupán a táncelőadásban, hanem az alkotás létrehozásában is. Mivel a projekt a 2017-es bemutató alkalmával még a kísérleti-művészeti kutatás egy nyilvános fázisa volt, felmerülhettek kérdések a befogadóban.

„A táncos és az avatar között kibontakozó dialógus lassan észrevehetővé válik, mire azonban ezt felfedezzük, a figura atomjaira hullik, és valamiféle formátlan lüktetés és sodródás lép a helyébe, a vetített képen látható atomok

fluid formákká való összeállásában mozgás ugyan felfedezhető, de épp a formátlanság következményeként tánc meglehetősen kevéssé." (Kovács, 2017). Ez a kritikai megjegyzés jól mutatja, hogy egy olyan átmeneti korban vagyunk, amelyben épp a hagyományos kategóriák – például a tánc definíciója – kérdőjeleződnek meg. Amíg az *AI am here* avatarja antropomorf képet ölt a vetített vásznon, addig a mozdulatai is egyszerűbben írhatóak le a tánc fogalmaival. Azonban amint ez megszűnik, és különféle geometrikus formák kavalkádja, örvénylése lép a helyébe, a befogadó az elbizonytalanodás helyzetébe kerül. Az instabilitás oka épp abban áll, hogy újra kell gondolni a tánc fogalmát a látott vizuális hatásokkal kapcsolatosan. Ez részint értetlenséget kelthet, ugyanakkor felhívja arra is a figyelmet, hogy a poszthumán paradigmában elengedhetetlen az értelmezői keretek és fogalmak újragondolása, ami a jelenkori táncelmélet lényegi kihívása és célja lehet. E két előadás mindenesetre egészen nyilvánvaló módon rámutat arra, hogy más befogadói pozícióból kell rátekintenünk ezen művekre, mint ahogy azt a klasszikus táncelőadások esetében tettük.

A harmadik esettanulmány a hazai táncművészetben rendkívül karakteres irányt képviselő Artus társulat (művészeti vezető: Goda Gábor) 2019-ben bemutatott, *A szél kapuja* című előadását vizsgálja. „Az előadás egyfajta fúzió, amely a nyugati kultúrát a keleti gondolkodásmóddal, filozófiával ötvözi, egyaránt teret kapnak a modern technológiák, valamint a tradicionális Tai Chi Chuan (Tajcsicsuan –a szerk.) elemei is. A vállalás hatalmas volt: olyan jelenséget kellett a színpad terébe »zárni«, amely átjár mindenen, aktivitásba hoz mindent, a világot és a benne létező emberi tudatot, gondolatokat. Épp ebből fakadóan a szél indirekt módon, az általa okozott jelenségeiben bontakozik ki a néző előtt. Teszi mindezt oly módon, hogy nem akar mesélni, nem történetet tár elénk, hanem sokkal inkább a pillanatban létrejövő hangok, mozdulatok és látvány lenyűgöző párbeszédét. Olyan meditatív állapotot, amelyben nem megérteni akarunk valamit, hanem sokkal inkább megtapasztalni a jelenben létezés teljességét, örömeivel és fájdalmaival egyetemben." (Kovács, 2019b).

Nem célom, hogy ezen tanulmányban a teljes előadást a reflexió tárgyává tegyem, mindössze két mozzanatot szeretnék kiemelni. Az egyik – számunkra lényeges elem – a mű második található, ahol a táncosok hosszú, köntösszerű ruhában táncolnak végig egy elektromos deszkán állva. A ruha elfedi ezt az eszközt, így a néző azzal szembesül, hogy a mozgás nem a járáshoz, hanem sokkal inkább egyfajta légies lebegéshez válik hasonlatossá. Az emberi mozgás alapvető jellegzetességei változnak meg a felhasznált technológia által, miközben ezen technológia vizuálisan végig az emberi testhez csatlakozik. Vagyis a táncos testének határai kiterjesztődnek a technológia, a nem

humán elem által, a transzhumán diskurzus fogalmait használva egy olyan kiborg jön létre, amely a humán attribútumait felülírja. Természetesen a megoldás szinkronban az alkotás tematikájával épp a mozgás légiességére helyezi a hangsúlyt. Az eszközhasználatról Goda Gábor így mesélt:

„Több évvel ezelőtt láttam erről az eszközről internetes videót. Már akkor tudtam, hogy ez egyszer kelleni fog nekem, bár még nem tudtam, hogy miben. Körülbelül egy évig gyakorolták az előadók, hogy meghatározott irányban, tempóban együtt tudjanak menni vele. Úgy tudnak suhanni az eszközzel, mintha a szél fújná őket. De az ilyen szintű kivitelezése hatalmas munkát igényelt." (Kovács, 2019b).

A technológia tehát ezen megoldás révén nem csupán eszközként funkcionál, hanem egyúttal az emberi mozgás és a biológiai adottságok sajátosságait is megváltoztatja. Teszi mindezt úgy, hogy közben a technológiát nem fedi fel, nem választja le a testről, hanem a ruha által a test integráns részévé teszi. Vagyis a test határai íródnak felül, terjesztődnek ki a technológia, a nem humán elem által.

Az előadás másik – az értelmezés szempontjából lényeges – kulcsmozzanatában a táncosok egy nagyméretű fóliát dobnak a levegőbe, ezt követően a színpad kiürül, és a két oldalon lévő ventilátorok ezt a fóliát fújják-mozgatják a levegőben, egy projektor segítségével pedig Krasznahorkai László *Északról hegy, délről tó, keletről utak, nyugatról folyó* című regényének egy szövegrészlete vetítődik a fóliára. A jelenet fontosságát az alkotói intenció is mutatja, ezt fejtette ki egy interjúban Goda Gábor.

„K. P.: – A darab végén látható, ventilátorok által táncoló, lebegő fólia, illetve a rávetített és valójában egészében olvashatatlan Krasznahorkai-regényrészlet minden bizonnyal ikonikus momentuma A szél kapujának. Miért volt ez a jelenet annyira lényeges számodra?

G. G.: – Tudjuk, hogy ott van rávetítve egy szöveg, de elolvasni nem vagyunk képesek, csupán egy-egy szót tudunk észrevenni belőle. Az anyag eleve megmutatja a szél jelenlétét, költészetét. Az írás pedig azt, hogy van valamiféle tartalom, amihez azonban soha nem férhetünk hozzá. A foszlányok megragadásánál sokkal érdekesebb a megfoghatatlansága. Az éreztem, hogy ez a jelenet az egész darab kvintesszenciája. Mindenki azt a visszajelzést adta, hogy ezt még nagyon sokáig szeretné nézni…" (Kovács, 2019b).

A befogadói látvány a fizikalitás szintjén egy tárgy mozgása. Egy olyan objektumé, amely a mű lényegi gondolatiságához kapcsolódik. „Goda Gábor minden bizonnyal hatalmas feladatot vállalt, amikor a megragadhatatlan megragadását tűzte ki alaptémaként. Hiszen a szél önmagában nem látható, csupán az általa okozott hatásokon keresztül vagyunk képesek megtapasztalni

a jelenlétét. Ebben az értelemben tehát hasonlatos egy olyan transzcendens erőhöz, amely átjárja a világunkat, de nem férhetünk közvetlenül hozzá." (Kovács, 2019a). Az objektum a megfoghatatlan megragadását testesíti meg, azon dinamizmusok működését, amelyek az általuk előidézett hatásukon keresztül válnak érzékelhetővé. Az alkotó által esszenciaként megfogalmazott jelenet viszont nem a humán elemhez kapcsolódik, hanem teljes mértékben egy nem humán objektum mozgásához, táncához. A tánc kifejezés ebben az esetben egyáltalán nem túlzó, hiszen a fólia mozgása, légiessége teljes mértékben értelmezhető táncként, miközben a szó klasszikus értelmében humán táncos nincs jelen a színpadon. Vagyis a fókusz már nem a humánum kizárólagosságára helyeződik, hanem épp ellenkezőleg, a nem humán objektumra.

E mozzanat rendkívül jól beleilleszthető azon poszthumán diskurzusba, ahol nem az ember jelenik meg irányadóként, mértékként, hiszen a nem humán elem is egyenrangú szereplőjévé válik a műnek. Nézőként pedig nem támad hiányunk azzal kapcsolatosan, hogy humán táncos ebben a részben nincs jelen. Ha a humán perspektíva meghaladásáról beszélünk, akkor a fólia tánca teljes mértékben ezt teljesíti be.

Az elemzett három előadás jól mutatja azt az utat, amely átvezet minket a poszthumán diskurzusba és annak értelmezői keretrendszerébe. Huang Yi alkotásában a táncos és a robot egyenrangú szereplőkként vannak jelen, de az előadás előkészítése, megvalósítása teljes mértékben a humán jelenlétéhez kapcsolódik, a robot azon mozgásokat kivitelezi, amelyeket az alkotó beprogramozott. Valencia James művében a táncos és a kivetített avatar között szintén egyenrangú kapcsolat figyelhető meg, az alkotásban viszont egy – a mesterséges intelligencia által létrehozott – alkotói folyamat is megvalósul, ezáltal pedig valódi interakcióról beszélhetünk. A mesterséges intelligencia már nem csupán végrehajtja azt, amire programozták, hanem önmaga is létrehoz mozgásformákat, ráadásul folyamatosan reflektál a táncos mozdulataira, mint ahogy a táncos is reagál az avatar által létrehozott mozgásformákra. Ezen esetben tehát az interakció nem csupán a mozdulat, hanem a kreatív folyamatok szintjén is lezajlik. Goda Gábor darabjában pedig a nem humán elem részint már nem az emberi testtől különállóként jelenik meg, hanem az emberi test kiterjesztéseként, részint pedig – a már említett záróképben – csupán önmagában, az ember jelenléte nélkül. Vagyis a humán és nem humán interakciójától eljutunk azon pontra, ahol a nem humán elem önmagában is képes működni, táncolni, esztétikai hatást kiváltani. Az elemzett előadások közös pontja tehát az, hogy valamiképpen túlmutatnak a teljes mértékben humánközpontú táncművészeten, hiszen részint integrálják a technológiát, részint pedig az alkotói folyamat részévé teszik.

Összegzés

Tanulmányomban néhány konkrét táncelőadáson keresztül azt a kérdést jártam körül, hogy a tánc – mint klasszikusan az emberi testhez kötődő művészeti forma – hogyan változik a kortárs kultúrában, hogyan jelennek meg benne a nem humán elemek, és bizonyos esetben hogyan tud a fókusz teljes mértékben e nem humán jelenlétre áthelyeződni. Az említett példák több olyan témára is rávilágítanak, amelyeket egy jövőbeli kutatás felvethet. Részint felmerül, hogy a technológia, a nem humán elem hogyan integrálható úgy egy táncelőadás terébe, hogy az túlmutasson a puszta láttatáson, vizuális hatáson, vagyis egyenrangúvá válhasson a humán elem, a táncos mellett.

E példákból is kiviláglik, hogy a XXI. század elején, a technológia és a tudományos diskurzus nyomán egyre sürgetőbbnek látszik a tánc fogalmának újradefiniálása, olyan új megközelítése, amely már nem az emberi test mint médium kizárólagosságára épül. Emellett egyre inkább látszik annak az égető szüksége, hogy a jelen és jövő táncosai ismerjék és használják azokat a tudásterületeket (technológiai ismeretek, programozás), amelyekre eddig kevéssé volt szükség. Adott esetben ezek már a táncosképzés folyamatában is teret kaphatnak. A poszthumán diskurzus azt is sugallja, hogy a táncról alkotott fogalmainkat a képzéstől kezdődően újra kell strukturálnunk, érintve mind a táncelméletet, illetve annak fogalmi keretrendszerét, mind pedig a táncossá-koreográfussá válás folyamatát. Ez nem a távoli jövő kihívása, hanem olyan jelenség, amelynek látható nyomai már a jelenben is megtapasztalhatók, éppen ezért az idő múlásával egyre inkább sürgetőek lehetnek.

Irodalomjegyzék

AKERLY, Julie (2021). *Post-humanism in post-modern dance*. https://www.academia.edu/69256264/Post_Humanism_in_Post_Modern_Dance?from_sitemaps=true&version=2 (2024. 06. 28.)

BISSELL, Laura (2011). *The posthuman body in performance*. http://theses.gla.ac.uk/3412/ (2020. 04. 06.)

BRAIDOTTI, Rosi (2018). A poszthumán tudományok felé. *Helikon,* 4. sz., 435–451.

CHANG, I-Wen (2014): Are dancers robots? A theoretical consideration of the body between human and robot in performance. *Taiwan Dance Research Journal,* 9. sz., 109–123.

FERRANDO, Francesca (2018). Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus és új materializmusok. *Helikon,* 4. sz., 394–404.

HARAWAY, Donna (2005). Kiborgkiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. *Replika,* 51–52, 107–139.

KOVÁCS, Péter (2017). Táncok Digitáliában. *Táncművészet,* 4. sz., 30–31.

KOVÁCS, Péter (2019a). A keleti szél ereje. *Táncművészet,* 3. sz., 18–19.

KOVÁCS, Péter (2019b). Az utolsó pillanatig az rezonált bennem, hogy ebből az alkotásból nem lesz semmi – beszélgetés Goda Gáborral. *Táncművészet,* 3. sz., 20–21.

KOVÁCS, Péter (2019c). *A légiesség anatómiája*. HVG. https://hvg.hu/pr_cikkek/-20191021_A_legiesseg_anatomiaja__Artus_a_Szel_kapuja (2020. 04. 06.)

KOVÁCS, Péter (2020). Meg lehet-e tanítani egy számítógépet táncolni? Valencia James-interjú. *Fidelio*. https://fidelio.hu/tanc/meg-lehet-e-tanitani-egy-szamitogepet-tancolni-5047.html (2020. 03. 28.)

LATOUR, Bruno (1992). *Where are the missing masses?* http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/50-MISSING-MASSES-GB.pdf (2020. 04. 02.)

LIN, Ya-Tin (2016). Digital performance in twenty-first century Taiwan: Huang Yi & KUKA, a new form of Sino-corporeality. *Art Review,* 31. sz., 1–39.

MITCHELL, W. J. T. (2008): *A képi fordulat.* In W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája* (131–154). JATEPress.

MITCHELL, W. J. T. (2008). *Mi a kép?* In W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája* (15–50). JATEPress.

REMSHARDT, Ralf (2010). Posthumanism. In Sarah BAY-CHENG – Chiel KATTENBELT – Andy LAVENDER – Robin NELSON (Szerk.), *Mapping intermediality in performance* (135–140). Amsterdam University Press.

RORTY, Richard (1967): *The linguistic turn*. The University of Chicago Press.

SCHLEMMER, Oskar (1978). Ember és műfigura. In Oskar SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY László – MOLNÁR Farkas, *A Bauhaus színháza* (7–21). Corvina.

SHUSTERMAN, Richard (2017). *A gondolkodó test*. JATEPress.

Kővágó Zsuzsa

Milloss Mandarinja

Az eddigi, különféle táncnyelvezetek szemantikai kérdéseit és a gyűjtött zenei anyagok rendszerezési kihívásit vizsgáló tanulmányok után – mintegy zárásképpen – egy olyan magyar koreográfussal foglalkozunk, aki az európai és magyarországi táncművészeti hagyomány összekapcsolásával a magyar néptánc művészi feldolgozásának összművészeti példáját valósította meg.

Milloss Aurél művészi gondolkodásmódjában, a balett és a nagy részben magyar kötődésekkel rendelkező európai modern tánc plasztikus és kifejező táncnyelvezeteinek elsajátítása mellett nagyon erősen és mélyen jelen volt a magyar vidéki tradíció élő ismerete. A csodálatos mandarint elsőként sikerre vivő koreográfus magyar hagyományokhoz és tánctradícióhoz való viszonyát vizsgáljuk e tanulmányban.

A „milánói Mandarin" útja

„…amikor még fogva tartottak tanulmányaim, valamint első előadói és alkotói próbálkozásaim, erősen kezdtem érezni, mennyire fontos lenne számomra, hogy Bartók zenei világához közeledjek. Ez egyrészt arra volt visszavezethető, hogy akárcsak ő, én is éreztem: az igazi művészi alkotás gyökerei főként a természet belső erőiben, következésképp a különböző népek művészetében találhatók meg, másrészt azzal is volt magyarázható, hogy miként Bartókot, engem is lebilincseltek azok az irányzatok, amelyek akkoriban a különböző művészi területeken jelentkeztek" (Milloss, 1983, 8.).[1] – jelentette ki Milloss 1981-ben. A fenti sorokból kitűnik, hogy Milloss Aurél már pályája kezdetén erősen érdeklődött Bartók muzsikája iránt. Az érdeklődés mögött nemcsak az a tény rejtőzött, hogy európai „tánckitekintő." utazásai után Berlinben folytatott esztétikai-művészetelméleti és tánctanulmányokat, hanem az is,

[1] A tanulmány eredeti változata a Kölni Egyetem 1981. évi Bartók-szimpóziumán hangzott el.

hogy gyermekkora bácskai családi és polgári környezete sokszínű nemzetiségi közegében lüktető elevenséggel éltek a folklór hagyományai. A családi miliőben egyszerre találkozott az egzakt tudományok iránti fogékonysággal gyógyszerész apja jóvoltából, és az interpretáló művészet által reprezentált zeneművészettel zongoraművész édesanyjának köszönhetően. Ő maga is komoly zenei tanulmányokat folytatott, olvasott partitúrát, vezényelt is, érdekelték a társművészetek, de a klasszika-filológia is, ám szerteágazó figyelmében és a gyakorlatban a fő helyet a tánc, a mozgás művészete foglalta el. Ez a kiemelt érdeklődés vitte Berlinbe, ahol az 1920-as években talán a legpezsgőbb művészeti élettel találkozhatott. Az újító kísérleteknek nem csak szemlélője, de igen hamar tevékeny részese lett.

Max Terpis és Lábán Rudolf iránymutatásával ismerkedett az Ausdruckstanz mozdulat- és táncművészet értelmezésével. A modern táncművészet fejlődéséről úgy vélte, hogy „…végre olyan szellemileg szublimált minőségben is, ami által az addig egyoldalúan és féktelenül dühöngő expresszionizmus szükségszerűen emelkedhetett a fennkölt leszűrődöttség – vagy pontosabban mondva: az átszellemültség – klasszikus értékű magasságába." (Milloss, 1983, 8.).

Milloss már korai munkásságában törekedett egyfajta, a balett és a mozdulatművészet közötti szintézisteremtésre, hiszen nem hagyta hidegen a Gyagilev vezette Orosz Balett-től látott produkciók plaszticitása, de főképp az előadások hatalmas összművészeti értéke hatott látásmódjára. Talán Gyagilevék munkáinak lineáris megfogalmazása volt az, ami az ő szemléletét nem befolyásolta – ez alól Nizsinszka koreográfiái jelenthettek kivételt.[2] Ám amit gyermekkorában a Nizsinszkij által megformált, *A rózsa lelke* című előadásban meglátott, azt akarta saját munkáiban megvalósítani: megfejteni, felfejteni ezt a csak mozdulattal, tánccal kifejezhető zenei-filozófiai-etikai szövetet. Alig tíz évvel alkotóművészi pályája kezdését követően, 1936-ban találkozott egy bécsi koncerten Bartók szvitként elhangzó Mandarin-zenéjével. Az előadás mélyen felkavarta, mert megérezte azokat a rejtett természeti-emberi erőket, amelyeket Bartók megidézett. Nem érdekelte a Milloss által „verizmusnak" vagy „sexy storynak" is titulált történet táncbéli elmesélése, őt az foglalkoztatta, hogy miként lehet kifejezni azt, amit „…itt az érzékek képviselnek, elnyomhatatlan,

[2] Fominicsna Broniszlava Nizsinszka (1890–1972): lengyel-orosz származású balettművész, koreográfus, balettmester, Vaclav Nizsinszkij húga. A Mariinszkij Színház, a Gyagilev-együttes művésze, az 1920-as évektől nagy társulatok tagja, illetve önálló együttesek, iskolák alapítója. Kitűnő formaérzékű alkotó, aki a neoklasszikus alapokkal készített koreográfiáival – a XX. század jeles komponistáival együtt munkálkodva – a klasszikus balett megújítóinak egyik legjelesebb személyisége lett. Legismertebb művei: Stravinsky *Les Noces*, Le Renard; Poulenc: *Les Biches*; Milhaud: *Train bleu*.

tehát nem lehet megnyugvás a halálban anélkül, hogy az életet ne éltük volna meg úgy, ahogy azt az emberi természet megköveteli." (Milloss, 1983, 10.).

A bécsi koncertet követően Milloss megszerezte a *Mandarin* kétzongorás verziójának kottáját és a nagyzenekari partitúrát is. Az anyag elmélyült tanulmányozása révén megerősödött az a meggyőződése, hogy „…nem a cselekmény anekdotikus adataiból kell kiindulnom, hanem a bennük rejlő mozgató erőkből. Egy ok tehát, amely miatt a színpadi cselekmény interpretálását nem másként, mint csakis ritmikus-dinamikus és – kizárólag csak stilisztikai konzekvenciái miatt – egyszersmind lineáris szellemben kellett megfogalmaznom. Más szóval: kizárólag figuratívan kifejtett történés helyett lüktető élet kellett a színpadon." (Milloss, 1983, 10.). Alig néhány héttel az osztrák fővárosban meghallgatott előadás után a zenei anyag alapos ismeretében kereste fel Budapesten Bartók Bélát, hogy kifejthesse elképzelését a zenemű táncszínpadi értelmezéséről. Annak ellenére, hogy az 1936-os év nagy ívű nemzeti színházi produkciókban való részvételt, munkát tartogatott a számára (*És Pippa táncol, A roninok kincse, Gyémántpatak kisasszony* és *A velencei kalmár* a Művész Színházban) (Kővágó, 1992, 44–64.), a Mandarin koreográfiájának megalkotása folyamatosan foglalkoztatta.

Budapesti táncstúdiójában – ahol fiatal színinövendékek, klasszikus balett-táncosok, mozdulatművészek egyaránt gyakoroltak – azon fiatalokkal, „akiket nem terheltek más kötelességek" (Milloss, 1983, 12.), megkezdte koreográfiai látomásának készítését. A stúdióban a balettgyakorlatokat szólóestjeinek állandó partnere, Lya Karina[3] vezette, aki bizonyára nagyban segítette a Lány szerepének-karakterének kialakítását is. A koreográfia-zenedráma kulcsmozzanatainak vázlatos elkészülte után Milloss felkereste Bartókot, hogy engedélyét kérve bemutassa elképzelését. A találkozás alkalmával kifejtette a zeneszerzőnek, hogy a Mandarin színpadi megformálásában szintézist kell és lehet teremteni a szabad tánc és a hagyományos balett-technika táncnyelvével. Ezen alkalmak során nemcsak eszmecserét folytatott a két művész, hanem közös munkába is kezdtek. Bartók játszotta zongorán azokat a meghatározó zenei-dramaturgiai részleteket – a Mandarin belépője, a Lány keringője, a hajsza –, amelyek Milloss koreográfiai elképzelése szerint pregnáns kifejezései a főszereplők belső lelki drámájának, végzetük elfogadásának. A koreográfus szóbeli emlékezéseiben és írásban többször hangsúlyosan említette Bartók táncpróbatermi látogatásait (Milloss, 1983), tehát valóban együttműködésről beszélhetünk, mégpedig egy olyan közös

[3] Lya (Liliana) Karina: Szentpéterváron született balerina, 1918-ban emigrált Berlinbe, ahol Edovánál és Gsovskynál tanult klasszikus balettet. Magyarországon Milloss Magyar Balett társulatának tagja volt.

gondolkodásról, amely – ha a Bartók zeneművekre készült koreográfiák hosszú sorát tekintjük – különleges, hiszen a zeneszerzőnek ez esetben nyílt arra módja, hogy művének adekvát táncszínpadi megvalósulását folyamatában láthatta, s így fogadta el. A munka, a koreográfia elkészült, de a hazai bemutatásra nem kerülhetett sor. Noha Bárdos Artúr Művész Színházában készen álltak a színrevitelre, ám a politikai körülmények ezt nem tették lehetővé. Így Milloss Aurél kénytelen volt későbbi tervei közé tenni az elkészült koreográfiát. Személyes beszélgetéseink alkalmával[4] kifejtette, hogy az 1942. évi milánói bemutatóra csak elő kellett venni budapesti jegyzeteit, hiszen a koreográfia már készen volt. A budapesti – és így a milánói – verzió magán viselte az expresszionista táncstílus kikristályosodott formálásmódját. A koreográfus sikeres németországi színházi munkássága, hazai pedagógiai-alkotói tapasztalatai révén egyéni táncnyelven fogalmazta meg a belső lelki folyamatok, érzelmi állapotok kivetítését, a lélek és a vágy külvilág által is determinált kontrasztját. A koreográfiában – bár nem tért el Lengyel Menyhért szövegkönyvétől – nem a történet folyamatának bemutatására, hanem a lelki rezdülések érzékeltetésére helyezte a hangsúlyt. Az élet ábrázolására törekedett. A vágy és a beteljesülés táncos megformálása elkerülte a szexista megoldást, a közönséges erotikát.

Hogyan, milyen körülmények között kerülhetett sor *A csodálatos mandarin* 1942-es milánói bemutatására? A koreográfus németországi munkássága és magyarországi működése során is gyakran dolgozott együtt kortárs zeneszerzőkkel, sikerrel vitte színpadra elismert vagy épp pályájuk elején álló komponisták hangversenytermi bemutatásra vagy eleve színpadi műnek szánt zeneműveit. Csak magyarországi munkásságából jegyezzük meg néhány ilyen komponista nevét: Kenessey Jenő, Farkas Ferenc, Pongrácz Zoltán, Ránki György, Fischer Sándor, Veress Sándor. A kortárs zenéhez vonzódása és sikeres munkálkodása hozta el többek között első itáliai vendégalkotói meghívását 1937 januárjában, amikor is a nápolyi Teatro San Carlóban Albert Roussel *Aeneas* című balettjét állította színpadra, s a koreográfia címszerepét is ő maga táncolta. Alig egy hónappal később Sonzogno *Skandináv legendá*ját is színre vitte – ugyancsak szólószereplésével – a San Carlóban. Az 1937-es bemutatkozás sikere hozzájárult ahhoz is, hogy a Mussolini-éra alatt életre hívott Maggio Musicale Fiorentino 1939-es opera- és balettelőadásai vendégkoreográfusának hívták. Rossini *Tell Vilmos*a, Ravel *A gyermek és a varázslatok* című műve és Muszorgszkij *Borisz Godunov*ja csak néhány kiragadott opera a firenzei feladatok közül. E balettbetéteknek – a nápolyi munkákhoz

[4] A szerző beszélgetései Milloss Auréllal: Róma, szeptember.

hasonlóan – férfi főszerepeit is táncolta. A firenzei előadásokon partnere többnyire Attilia Radice (Bucci – D'Amico de Carvalho, 1987, 35–36.) a római Operaház – és feltehetően akkoriban Itália – legjelesebb balerinája volt.

Az 1930-as években és a háború alatt, egészen a „Badoglio-féle kiugrásig" Magyarország és Olaszország között szoros volt a politikai és kulturális kapcsolat. Magyar alkotóművészek, képző-, zeneművészek, bölcsészek sora volt „római ösztöndíjas", és az államközi kapcsolatokon túl a személyessé vált kulturális kötődés is hozzájárult ahhoz, hogy a magyar nűvészek szinte egyidőben vettek részt a hazai és az itáliai művészeti és kulturális életben.

Tullio Serafin, a Római Operaház igazgatója látta 1937-ben Milloss Aurél nápolyi vendégkoreográfusi munkáját és táncművészi kvalitásait, így az 1938–39-es évad kezdetére először két hónapos szerződéssel az olasz fővárosba hívta a magyar művészt. A korábban Borisz Romanov vezette balett-társulatnál Milloss hatalmas változásokat kezdeményezett.

Abban az országban, ahol megszületett az európai balettművészet, megjelentek az első maestri di ballok, az akadémikus balett legnagyobb XIX. és XX. századi mesterei révén fejlődött ki a klasszikus balett ma is meghatározó táncnyelve, bizony az opera térhódítása okán a színházakban háttérbe szorult a balett műfaja. Milloss, telve energiával, a németországi Ausdruckstanz alapos ismeretének birtokában s a nagy olasz mesterektől – Nicola Guerra és Enrico Cecchetti – kapott intenciókkal, gyakorló táncművészi tapasztalataival kezdett munkához a főváros operaházában. Ismerte századának táncművészeti újításait, ő maga is azt az utat kívánta követni, amelyet a Gyagilev-balett jelölt ki a balett megújításának szándékával. Korai római bemutatói, *A háromszögletű kalap*, a *Fantasztikus bolt*, *A korsó* és a *Petruska* színre vitele tanúskodnak arról, hogy milyen hatással volt alkotói gondolkodásmódjára a Gesamtskunstwerk színházi szellemisége. Kompozícióiban újraértelmezte a fentebb említett műveket, és a betanítás periódusában táncosaival hosszasan elemezte az egyes szerepek megformálásának belső, lelki tényezőit is. Mindez szokatlan, újszerű metódus volt, mint ahogy az is, hogy az expresszionista táncnak a klasszikus balettől eltérő dinamikájával és gesztustárával bővítette a táncosok kifejezőkészségét. Táncosai szinte megbabonázva követték intencióit – ehhez természetesen hozzájárult az a tény is, hogy megmutatkozásaik minden esetben sikert arattak –, a balett újra méltó helyet kapott az olaszországi színházi kultúrában. Nem csoda, hogy „az első szerződés, amit Rómába érkezésekor aláírt, csupán két hónapra szólt, de meghosszabbították, és tették ezt annyiszor, hogy a végén megszakítás nélkül összesen hét évet töltött Rómában." (Veroli, 1996).

A fentiekből is kitűnik, hogy 1942-ben a milánói Scala 1942–43-as évadot megnyitó, a modern zenének adózó programjába nem véletlenül kérték

fel Milloss Aurélt Bartók *A csodálatos mandarin* című kompozíciójának koreográfusi munkálataira. A kortárs műveknek adózó esten még Orff *Carmina Buranáj*a és Honegger *Amphion*ja szerepelt. Az október 12-i bemutatót követően a Scala gyakorlata szerinti, en suite háromhetes előadás-sorozatban nemcsak az volt nekünk, magyaroknak különösen értékes, hogy Bartók művét magyar koreográfus fogadtatta el kiemelkedő sikerrel a világ színpadán, de az összeállítás karmestere is magyar művész volt Ferencsik János, a Magyar Királyi Operaház – akkoriban fiatal – korrepetitora személyében. A bemutató sikeréről a karmesternek a *Film Színház Irodalom* 1942. évi 44. számában közreadott szavaiból idézünk: „Büszkeséggel írom le: a magyar műnek volt a legnagyobb sikere. Tízszer hajolhattam meg a szereplőkkel együtt a függöny előtt. s ez Milánóban nagyon ritka esemény, mert már öt-hat kihívás is igen komoly siker… A főszerepeket Milloss Aurél és Attilia Radice táncolták. Kitűnően. De nemcsak közönségsikerünk volt: a kritikusok hasábokon át foglalkoztak *A csodálatos mandarin*nal… Jellemző még a sikerre, hogy a főpróbán a zenekar megtapsolta a darabot… Azt hiszem, hogy ezután a nagy sikerű milánói bemutató után a magyar közönség is megismerhetné végre Bartók remekét…” (Burda & Kis Domokos, 2006, 133.).

A milánói felkérés lehetővé tette, hogy a Bartókkal közösen – még 1937-ben – Budapesten elkészített koreográfia végre táncszínpadot kapjon. Millossnak nem igazán kellett szereplőket keresnie, hiszen Attilia Radice személyében olyan táncosnő állott rendelkezésére, akivel kitűnően tudott együtt dolgozni a római társulatnál, tánctechnikája mellett előadóművészi sokszínűsége révén alkalmas volt a Lány szerepében a belső, lelki rezdülések maradéktalan kivetítésére.

Milloss Mandarinjában a Leány az alvilági csavargók közötti létében a sorsába beletörődött, a közöny szimbóluma. Mozdulatmatériája szinte hétköznapi, unalmas, ügyet se vet a körülötte lévő, különböző vérmérsékletű férfiak vitáira, hiszen „minden mindegy”. Közönnyel indul csábítani, megszokott rutin ez az életében. Az öreg gavallér megjelenése semmit sem jelent, legfeljebb szarkasztikus gúnnyal táncol a „vén kecskével”. A gavallérral járt kettőse felidézi a német kifejező tánc groteszket kedvelő stíluselemeit. Nem rázza fel a vénember kihajítása, volt már ilyen, lesz még ilyen.

Megjelenik a Diák. Mintha valamilyen emlék törne elő a Lány lelke mélyéről. Megérinti a tisztaság, a naivitás aurája. Gesztusai lágyabbá válnak, még meg is simítja a fiú arcát, adagio lábvezetéssel ölelné át. De ez már sok a csavargóknak, itt nincs pénz! Érzelmekre tulajdonuk nem fecsérelheti az időt. Még a gyilkosságot sem éri meg a nincstelen diák, elég, ha kihajítják. A Lány arcán, lehulló kezén érezzük a sajnálatot.

A nagyváros zajából felsejlik egy új zenei motívum: crescendáló, idegen hangok, félelmet, feszültséget keltenek a színen és a nézőben egyaránt. Megjelenik

egy mozgó múmia, aki hatalmas táskáját szorongatva, szinte a semmibe révedő tekintettel lép idegenül az idegen környezetbe. Nem hívta senki, jött, végzetszerűen. Milloss a Mandarin alakját a maga számára koreografálta. Elmondása szerint „…a Mandarin egy undorító, zsugori féreg, akit semmi más, csak a pénze érdekel, s csak fokozatosan ébred fel benne a vágy, hogy aztán elemi erővel kerítse hatalmába, egészen a halálban történő beteljesülésig. Ez hozza el emberré válását, megváltását."[5] Milloss Aurél nagyon magas, sudár termetű ember volt, mégis táncosként gyakran koreografált önmaga számára gnómszerű szerepeket, s ezúttal is – a korabeli fotókat látva – szinte hihetetlen, hogy aszott, összetöpörödött figuraként jelent meg a színen. A vágy első rezdülésével – táskát szorító ujjainak kinyújtásával – kezdi a koreográfiában érzékeltetni ember voltát, testének éledését. A Mandarin megjelenésétől kezdődően a csavargók szerepe szinte jelentéktelen, még akkor is, ha három gyilkossági kísérletet követnek el. A színpadot a Lány és a Mandarin érzéki és érzelmi változásainak relációi uralják. A Lány első keringőjét még a begyakorolt csábítási manírjaival kezdi, de mozdulatai fokozatosan lágyulnak. A Mandarin testén a keringő végére fut át a remegés és mozdul a Lány felé. Izgatott ritmikájú tánca a három hajszában fokozatosan, diagonálisan szeli át a színpad terét. A fojtogatás, késelés és akasztás után egyre dinamikusabb és szekvenciaszerűen bővül lépésanyaga, szinte démoni erővel gyűri le üldözőit. A lány egyre emberibbé válik, tánca a megdöbbenéstől a megértésig, részvétig eljutó embert tükrözi. A részvéten túl még lázadni, félteni is képes: ő maga is felismeri a vágy erejét, végzetét. A felismerés vezeti el ahhoz, hogy csak a beteljesülés lehet mindkettejük megváltása. Elernyedt kézfőkkel, széttárt karjaival szinte Corpust idéz, lábainál kifacsarodott testtel hever az élettelen Mandarin.

Milloss ragaszkodott Bartókkal együtt kialakított koncepciójához, és mégis: a milánói verzióban a csavargók számát hat főre növelte. Bár erről soha nem beszélt, feltehető, hogy a teátrum nagy színpadtere indokolta ezt a megoldást. A későbbi előadásokban – mint látni fogjuk a felsorolásban –visszatért az eredeti koncepcióhoz, s csak három fő alkotta az alvilági csoportot. A csavargók táncmatériája szinte teljes egészében az Ausduruckstanz stílusában került megfogalmazásra. Ez nem véletlen, hiszen a német kísérletek és nagy iskolák világában táncművésszé-koreográfussá érett Milloss e mozgásstílusban találta meg azokat a táncbéli megoldásokat, amelyek a durva erőszak, a lelketlenség kifejezésére a legadekvátabbak. Táncukban egyetlen klasszikából eredő mozdulattal sem találkozunk. Erőszakos lényük megnyilvánulásait

[5] Milloss Aurél szóbeli közlése a szerzőnek. Róma, 1986. szeptember.

még megerősíti a koreográfus-rendező ekkor, 1942-ben még a színpadi világításban szokatlan kereső- és követőfény-használata. (Ekkor zajlott a második világháború, ahol a légvédelmi fényszórók épp így követték az éjjeli égen a bombázógépeket – talán innen jöhetett a keresőfények ötlete.) A brutalitást megerősíti azzal, hogy a csavargók gyakran erős követőfényben bukkannak elő a színpad félhomályából, majd eltűnnek a háttér félsötét mélységében. A világítással való játékot Milloss ugyancsak az expresszionista színházi kísérletekből emelte át az itáliai táncszínpadokra.

A Scala modern szezonjának kezdete művészettörténeti szempontból is különösen nagy jelentőséget tulajdoníthatunk, hiszen a program három, kortárs zenékre készült kompozíciójához jeles képzőművészek tervezték a szcenikai megoldásokat. Caspar Neher Orff *Carmina Buranáj*ának, Giorgio de Chirico Honegger *Amphion*jának, Enrico Prampolini pedig *A csodálatos mandarin*nak a díszleteit tervezte. A Mandarin díszletei egyenesen szenzációt keltettek. A felhőkarcolók közé függesztett felhő és a háttérből beszüremkedő házak árnyképe soha nem látott távolságban volt attól a látványvilágtól, amit eddig a Scalában színpadi díszletként el lehetett képzelni (Veroli, 1996).

A Prampolini által megteremtett aura hangsúlyozta a nagyváros alvilágának sötétségét, zárt világát, ugyanakkor szabad teret is adott a táncnak, a világítási effektusok pedig megerősítették a hajszák koreográfiai megoldásának a végzetes dráma felé tendáló erejét. A futurista festő, Prampolini által tervezett jelmezek a kor – ne feledjük, a háborús idők közepén járunk! – alvilági alakjai, illetve a megkopott polgár és a szegényesen öltözött diák viseletét idézik. A Mandarint viszont – ezzel is kiemelve különösségét és a Milloss által emlegetett féregszerű megjelenését – fekete, oldalán sárga csíkkal hullámzó, keleties, stilizált szatén kezeslábasszerű, bizarr ruhába öltöztette. Ebben az öltözékben még izgalmasabbá vált minden rezdülése. A testen végigfutó remegés, a dinamikusan erősödő, bonyolult ritmikájú, váltakozó dinamikai hangsúlyokkal komponált staccato lépéssorok, az expresszív kargesztusok a fényes szaténban felerősödve szinte felfokozták a vágy koreográfiai-előadói megjelenítését.

Nem kis büszkeséggel mondhatjuk el, hogy *A csodálatos mandarin* Milánóból és Milloss koreogáfiájával hódította meg a világ táncszínpadait. Milloss megtalálta azt az összetett táncnyelvezetet, amely adekvát módon felelt meg Bartók zenei világának: ahogy Bartók művének megkomponálásában – a programzenei megformálások hagyományos illusztratív manírjait lényegében legyűrve –, úgy Milloss is a szigorúan szimfonikusan felépített zenedráma formáját követte (Milloss, 1983). A koreográfia szigorúan megkövetelte az előadók klasszikus táncosi képzettségét, s erre alapozva élhetett a koreográfus a kifejező tánc és a klasszika táncnyelvének elegyítésével. Ez az új táncnyelv felelt meg

a zenedráma mélységeinek, Bartók „üzenete" közvetítésének. A hagyományos balettinterpretáció, avagy a pantomim – ahogy a partitúrán szerepel – elégtelen a Mandarinban felelhető atavisztikus ösztönök, erők, etikai konfliktusok átütő erejű közvetítésére. A balett stilizált mozdulatmatériája, a spicc használata a Lány szerepformálásánál hitelteleníthetí azt a „valóságot", mely az alvilágot tárja elénk. Épp a szabad tánc kínálja azt a lehetőséget – amely a bemutató idejére érte el kiérlelt, leszűrődött formáját –, hogy az új zene megtalálhatta táncos kifejezési formáját. A tánc Milloss esetében nem balett, és nem is Ausdruckstanz, hanem a drámai kifejezéshez legalkalmasabb vegyes, esztétikus mozdulatmatériából megalkotott, lüktető szövet.

A koreográfus Mandarin-alakításáról szóló minden beszámoló – származzon az a sajtóból vagy Milloss közvetlen munkatársaitól – egyetért abban, hogy a *Mandarin*ban nyújtott alakítása káprázatos volt, táncosi karrierjének talán legfontosabb állomása (Veroli, 1996). Patrizia Veroli Milloss-monográfiájában mélyrehatóan elemzi a Bartók-mű szerepét a koreográfus életművében. Noha a szerző sem láthatta a táncdráma eredeti verzióját, kutatómunkája során megkeresve a korabeli dokumentumokat, a feltárt anyagra és főképp a könyv készítése idején még elérhető tánc-, zene- és képzőművész társak visszaemlékezéseire támaszkodva rajzolta meg azt az utat, amelyet Itáliában és a nemzetközi balettszínpadokon bejárt a „milánói Mandarin". Veroli szerint – és ez természetes – az eredeti előadáshoz képest az idők során kismértékben változott a koreográfia, hiszen változtak az előadók – bár Milloss igyekezett minél hosszabban megtartani táncosait, ő maga sem vált meg a Mandarin szerepétől, amíg színpadképes volt. Változott a szcenika is: Prampolini díszlete csak a milánói előadáson volt a színpadon. A római Teatro Adriano 1945. évi reprízén már Toti Scialoja tervei alapján készültek a díszletek és jelmezek. A költő és festő szcenikai megoldása hosszú időn keresztül kísérte a Mandarin útját. A változás okai között nem feledkezhetünk meg az időről sem. Milloss nem a divatot követte, hanem korának szellemiségét akarta megjeleníteni munkáiban.

Tekintsük át, hogy milyen utat járt be a Milloss Aurél által vezetett együttesekkel, vagy felügyeletével színre vitt Bartók táncdráma:

1945 Teatro Adriano, Róma,
1954 Teatro Municipal, Rio de Janeiro,
1957 Teatro Grande, Brescia,
1957 Teatro Comunale, Firenze,
1958 Teatro Morlacchi, Perugia,
1961 Operaház, Köln,
1964 Teatro Comunale, Firenze,

1972 Staatsoper, Bécs,
1974 Teatro Comunale, Firenze,
1977 Teatro La Fenice, Velence,
1979 Teatro dell'Opera, Róma,
1987 Teatro Comunale, Firenze.

Budapestre – oda, ahol a koreográfia megszületett a zeneszerző jóváhagyásával – csak a mester halála után érkezett el a mű. Mégis elmondhatjuk, hogy az előadás magán viselte a mester kézjegyét: az 1990. március 16-i operaházi premier szólistáit, Pártay Lillát és Szakály Györgyöt még Milloss Aurél választotta ki a szerepekre. Élete során mindig figyelemmel kísérte a hazai táncéletet: ha alkalma volt rá, a külföldi vendégszerepléseken, versenyeken mindig megtekintette a magyar táncművészek előadásait, folyamatosan olvasta a hazai szaksajtót, így biztos szemmel bízta művének előadását az általa legalkalmasabbnak tartott előadóművészekre. Élete vége felé felmerült, hogy az újjáalakult Szegedi Balett társulatának nyitóműsorában szerepeljen *A csodálatos mandarin,* de Milloss megromlott egészsége okán nem vállalhatta a betanítás munkáját.

Halála után két nagyon kedvelt szólistája, Marga Nativo és Giancarlo Vantaggio vállalta el a magyarországi premier betanítási munkálatait. Mindketten elkötelezett hívei voltak Milloss művészetének, így elmondhatjuk, hogy „autentikus előadásban" került színre a Bartók-mű. A budapesti előadáson nem volt arra mód, hogy akár az „ős-Mandarin" Prampolini-féle díszleteiben vagy akár a későbbi itáliai előadásokat jegyző Scialoja, vagy Luzzati teljes szcenírozásában kerüljön színpadra a darab. (Csak Luzzati jelmezterveit tudta használni az előadás. Varga Mátyás – Milloss hazai tevékenysége idején gyakori díszlettervező munkatársa – tervezte az operaházi díszletet, amely szellemiségében megőrizte az olaszországi munkatársak terveinek hangulatát. Ahogyan hű volt Bartók művészetéhez Milloss koreográfiája, úgy volt – a betanító mestereknek is köszönhetően – hűséges a koreográfushoz a két szólista átütő erejű interpretálásában a „hazatért Mandarin".

Az évi milánói bemutató sikere révén kapott méltó helyet a táncirodalomban *A csodálatos mandarin.* Milloss korszerű táncnyelvével megmutatta, hogyan lehet megközelíteni, csakis tánccal feltárni egy zenemű mélységeit. A sikeres premier évfordulója alkalmából Budapesten rendezett Mandarinok Fesztiválja nagy nemzetközi szakmai sikere bizonyságot tett arról is, hogy milyen hatalmas a mű vonzereje, milyen mértékű a koreográfusok és táncművészek érdeklődése Bartók műve iránt.

Irodalomjegyzék

BUCCI, Moreno – D'AMICO DE CARVALHO, Caterina (1987). *Aurelio M. Milloss: 35 anni de balletto al Maggio Musicale Fiorentino*, Teatro Comunale di Firenze.

BURDA Zita – KIS DOMOKOS Dániel (2006). *Bartók a színpadon*, Osiris.

KŐVÁGÓ Zsuzsa (1992). Milloss Aurél színházi koreográfiái II. *Tánctudományi tanulmányok, 1990–91* (44–64). Magyar Táncművészek Szövetsége.

MILLOSS Aurél (1983): Bartók életművének jelentősége századunk balettesztétikájának kialakulásában. In KAPOSI Edit (Szerk.), *Táncművészeti dokumentumok* (3–16). Magyar Táncművészek Szövetsége.

VEROLI, Patrizia (1996). *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*. Ford. GARAMI Szilvia. Libreria Musicale Italiana Editrice.

Bólya Anna Mária – Dani Erzsébet – Györffy Ágnes

Tudáskapszula 5.0

A már megjelent *Auróra 1–2.* és *3–4.*, valamint a *Magyar Csupajáték* tanulmánykötetekhez is készítettünk oktatási anyagot, amely egyetemi és középiskolai oktatók vagy diákok számára is jól használható.[1] Az *Auróra 1–2.* tananyaghoz egy 3D teret hoztunk létre, további tananyagainkhoz pedig HY-DE oktatási anyagokat. Fő célunk nem csupán egy kutatáson alapuló tananyagkorpusz létrehozása, hanem a jelen generációk által jól hasznosítható, innovatív módszerek felhasználásával készült tanári segédanyagok, rövid tanári útmutatók elkészítése, és mindezek egyetlen „csomagba" tömörítése is. Az összes oktatási anyagot digitális mellékletekkel egyben is publikáljuk, várhatóan 2026 első felében. E kiadványban egy kortárs problémára, a hiperfigyelemre reflektáló, azt kezelő, középiskolai és egyetemi hallgatói generációk számára kialakított hatékony oktatási metódust, a HY-DE modellt alkalmazó tananyagot, multimédiás anyagot és oktatói segédanyagot (Dani Erzsébet, Bólya Anna Mária, Györffy Ágnes), valamint egy tudománynépszerűsítő anyagot csatolunk a kutatáshoz. Ennek digitális tartalmai várhatóan 2025 első felében jelennek meg az MMA MMKI honlapján.

A HY-DE modell

A Z és az alfa generáció az információfelvételhez és -feldolgozáshoz, valamint az életvezetéshez való viszonyukban jelentősen különböznek a megelőző generációktól (Vö. Howe & Strauss, 2000). A mai oktatás alapvetően más feladatokkal néz szembe a figyelemkezelési technikák tekintetében is.

A Z generációra dolgozta ki Dani Erzsébet olvasáskutató a HY-DE modellt, amely elsősorban figyelemösszpontosító tevékenységre épül. Az egy szálon érkező információból felvett tudás és a fókuszált figyelem nem jellemző a Z generáció esetében. Gyöngül az egyetlen információs szálra való fókuszálás és

[1] *Tánctörténet-oktatási anyagot tett közzé az MMA MMKI.* https://www.mma-mmki.hu/tanctortenet-oktatasi-anyagot-tett-kozze-az-mma-mmki/

a mélyfigyelem képessége, ezzel párhuzamosan erősödik a nagyobb ingerküszöbhöz társuló és több tárgyra irányuló hiperfigyelem (Bujdosóné dr. Dani, 2013; Hayles, 2007). A modell kidolgozásában az is fontos szerepet játszott, hogy a fiatal nemzedékek hiperfigyelmi „létezése" nem hagyható figyelmen kívül, sőt, megfelelő irányítással egyenesen felhasználható a mélyfigyelmi fázis eléréséhez.

A tanulás egyik alapfeltétele a szövegértés-szövegértelmezés. A HY-DE modell egyik vezérfonala a Rabinowitz-féle megértési fázisok (a figyelem és észlelés, a szignifikáció, a konfiguráció, a koherencia szabálya) egymásra épülésének törvényszerűsége, melyek még jobban érvényesülnek, ha a diákok figyelmi szakaszai (hiperfigyelem, kevert figyelmi állapot és mélyfigyelem) megfelelően követik azokat. A tanóra menete szigorúan tervezett módszertant követ: a tananyag átadása a megértési fázisokat követve, a hiperfigyelmi állapotból kiindulva úgy irányítja (a tanár által) a diákok figyelemváltását, hogy az egy kevert szakaszon keresztül fokozatosan a mélyfigyelmi státuszba kerül, ahol az igazi tanulás történik (Bujdosóné, 2013; Rabinowitz, 1987).

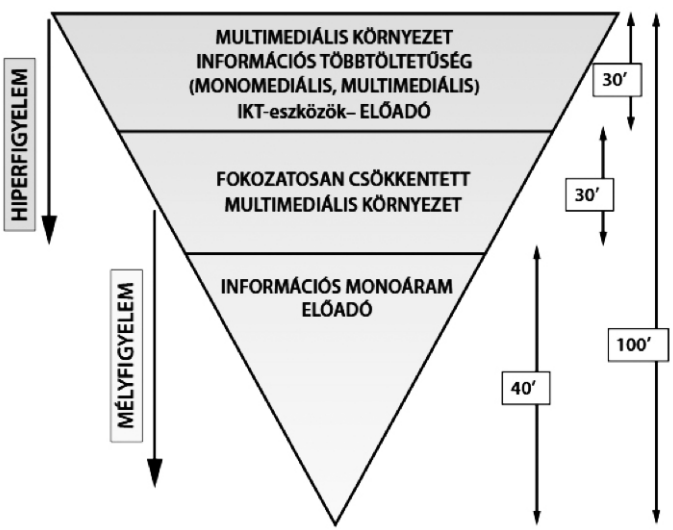
A Dani Erzsébet által kifejlesztett HY-DE modell egy történeti jellegű tárgyon már tesztelésre került. Az innovatív tanmeneti struktúrát az együttműködés következő lépésében tánctörténeti tananyagokra kezdtük alkalmazni. A jelenleg futó közös projektben magyar balett-történeti és magyar néptánc-történeti tananyagokra dolgozzuk ki a modellt. A cél egy teljesen, kortárs gimnáziumi, főiskolai és egyetemi korosztály számára kialakított, kompakt modell, tananyaggal, tanári segédanyaggal, multimédia-anyaggal, e-learning-rendszerben strukturálva. Egyes tananyagokhoz (Aranyváry Emília kora) virtuális valóságszemléltetést is készítünk Gilányi Attila részvételével (Bólya, 2020).

Az elméleti modell 100 perces (egyetemi előadás) oktatási folyamatra ad tanórai struktúrát. Jelen esetben 90 perces kerettel tervezünk, figyelembe véve az oktatás szintjét. A foglalkozás első szakaszában (25 perc) a megismerési folyamat a rabinowitzi első két szinten, vagyis a figyelem és észlelés, valamint a szignifikáció szintjén zajlik. Ebben a szakaszban egyértelműen a hiperfigyelem jelenlétére támaszkodik az oktató, hiszen a multimediális többtöltetűség befogadásához elengedhetetlen; a téma felvázolása a hiperfigyelemre építve történik, többrétű, magasabb ingerküszöböt elérő információs csatornákon, a lehető legszéleskörűbb multimédiás lehetőségek felhasználásával. A téma logikai gerincét az adott részterület tárgyszavai alkotják: kihasználva a diák vizuális érzékenységét és magas ingerküszöbét, a mélyfigyelem lassú aktivizálását előkészítve folyamatosan a dián tartjuk az adott tárgyszavakat. Ily módon nemcsak a multimediális megjelenítés (videó, kép, hang) segíti a figyelem-észlelés és a szignifikáció szakaszait, hanem egy tárgyszóhoz kötött logikai gerinc is felépül.

A foglalkozás második szakaszában (25 perc) a harmadik, konfigurációs szabály figyelembevételével az információs csatornák számát, az információszerzés

többrétűségét és a multimedialitást folyamatosan csökkentjük. Tehát ugyanazokkal a vizuális elemekkel dolgozunk, de a hiperfigyelem jelenléte és szükségessége már egyre inkább visszaszorul, tudatosan irányítva a diákot a mélyfigyelem, vagyis az igazi tanulás irányába. Ebben a szakaszban a tananyag már másodszor kerül feldolgozásra: a logikai gerincet az újra megjelenő tárgyszavak adják, miközben a vizualitás fontossága csökken, a tananyagot már mélyebben magyarázzuk.

A harmadik szakaszban az információs monoáram kerül előtérbe, mely ebben a modellben maga a tanár. Megszűnik a több csatornán érkező vizuális inger, a tárgyszavak vezette tananyag már harmadszor kerül feldolgozásra, de most már az információk teljes mélységéig, az addig aktivizálódott mélyfigyelem segítségével. Ez a szakasz áll a legközelebb a hagyományosnak tekintett és a frontális oktatási formákhoz. A Dani-féle modellben hiperfigyelmi, kevert figyelmi és mélyfigyelmi szinten valósul meg az ismeretek belsővé válása, miközben a hiperfigyelem felől a fókuszálás irányába halad a kognitív és mentális tréning (Bujdosóné, 2013; Hayles, 2007).



1. ábra. A Dani-féle innovatív tanóramodell haladási vázlata[2]

A HY-DE modell második része – amely a jövőben kerül kidolgozásra tánctörténeti témakörben – a learning by doing elveinek mentén halad. Az imént ismertetett, figyelemfókuszáló elméleti tanóra megvalósítása után önfejlesztő

[2] Kép forrása: https://www.researchgate.net/profile/Erzsebet_Dani/publication/264420298_E-letezes_es_hiperfigyelem/links/53dd34d10cf2cfac992913de/E-letezes-es-hiperfigyelem.pdf (utolsó letöltés: 2018. 04. 25.)

hallgatói fázis következik. Ebben a hallgatói aktivitáson alapuló második részben a tanóra a monomedialitás felől a multimedialitás felé, a figyelemfókuszálás felől pedig a hiperfigyelem felé (vagyis fordítva) halad: a figyelem, észlelés és szignifikáció felől a koherencia-alkotás felé (tehát e szempontból ugyanúgy) halad, ugyancsak három részre osztva az elméleti modell hallgatói szakaszának 100 perces foglalkozását.

A Dani-féle HY-DE modell az oktató többfunkciósságát kívánja meg a pedagógiai és pszichológiai módszerek ötvözését, valamint a digitális kompetenciák professzionálisan strukturált alkalmazását tekintve (Bólya & Windhager, 2021).

A Z generáció digitális világhoz kötött figyelmi és megismerési típusai az identitástudat alakulását is befolyásolják. Ennek következményeképp kialakuló személyiségi és mentális jellemzőket felvázoló elméletek a gyakorlatilag teljesen rugalmatlan gondolkodási sémáktól a kollektív identitáson át az új neurális kapcsolatokat létrehozó, a hiperfigyelem és mélyfigyelem között szintézist teremtő a greenfieldi „kreatív agyig" terjednek. Ahhoz, hogy említettekből a legkedvezőbb változat valósuljon meg, a felsőoktatásban tennünk kell a tanítási és munkamódszerek, szerepkörök újratervezéséért, a rugalmasan strukturált kurrikulumok megalkotásáért (Bólya & Windhager, 2021).

Módszertani javaslatok

A tanári segédanyag fő gerince a következőkben található tananyag. A módszertan lényege, hogy a tananyagot egyre mélyülő szinten és egyre kevesebb csatornán bemutatva háromszor adja át az oktató, három részre osztva a kontaktórát. Az első szinten a lehető legtöbb csatornán és általános bemutatás szintjén érkezik az információ a hallgatóknak. A második szinten csökken az átadó csatornák száma, az előadás sokszínűsége, miközben az anyagban való elmélyülés elindul egyes vonatkozások és a történeti pontok magyarázatával. A harmadik szint a hagyományos, egycsatornás szóbeli előadás, ahol a tánctörténeti jellegzetességek, összefüggések mélyebb magyarázata következik. Ehhez a mellékelt prezentációban előre elkészített, időzített multimédiás anyag található, amelyet csupán „elpróbálnia" szükséges az oktatónak a tanóra előtt. Ugyancsak a felkészüléshez tartozik annak átgondolása, hogy mi az az ismeretanyag, amit a három szinten (általános, mélyebb, elmélyült) át kíván adni.

A módszer fontos jellegzetessége, hogy kulcsszavak köré épül, ami a memóriában való rögzülést segíti. A hallgató minden kulcsszóhoz egyre mélyülő ismereteket kap a három szint befogadásával.

A prezentációt és a tananyagot 1 db 90 perces kontaktórára terveztük.

Tradíció 5.0 HY-DE tananyag

Egy tananyaghoz 3 × 12 diából álló PowerPoint-prezentáció kapcsolódik. A diák időzített beágyazott tartalmakkal rendelkeznek. A diák vetítését az oktató a tanítás előtt elpróbálja, és a kontaktórán csupán lejátssza. Minden diához 4-5 kulcsszó kapcsolódik, amely a tanulás alapját képezi. A teljes kulcsszóadatbázis tehát körülbelül 12 × 5 elemszámú. Ezekhez a kulcsszavakhoz kapcsolva magyarázza el az oktató a tananyagot három mélyülő szinten.

A tananyag címe: Tradíció a színpadon – A magyar néptánc művészi megformálása, átdolgozása – Példák a magyar néptánc művészi feldolgozására a kezdetektől 2020-ig

Bólya Anna Mária, Kovács Örs, Györffy Ágnes, Kavecsánszki Máté, Kővágó Zsuzsa és Kovács Péter szövege

Diák:
A kezdetek – Gyöngyösbokréta-mozgalom – 1. dia
A néptánc megváltozásának és autentikusságának kérdései a Gyöngyösbokréta kapcsán – 2. dia
Magyar Csupajáték – 3. dia
Milloss Mandarinja – 4. dia
A magyar iskola – néptáncszínház – 5. dia
Györgyfalvay Katalin – 6. dia
Györgyfalvay Katalin repetitív művészete – 7. dia
Novák Ferenc és a *Magyar Elektra* – 8. dia
A *Magyar Elektra*
Elektra drámája pszichoanalitikus szemszögből
A *Magyar Elektra* mint performansz
Kricskovics Antal, az „összkisebbségi" folklór feldolgozója – 9. dia
ExperiDance – Román Sándor – 10. dia
Ifjú Szivek – Hégli Dusán – 11. dia
A tradicionális tánckultúra nyelvezetének változási mintázatai – 12. dia
Táncnyelvi reprezentációk a színpadi táncművészetben

#gyongyosbokreta #paulinibela #nepszokasaszinpadon #millenniumifalu

A KEZDETEK – GYÖNGYÖSBOKRÉTA MOZGALOM – 1. DIA

Ma a néptánc kifejezés a köztudatban egy kifejezetten színpadi és táncházi közegben élő tánckultúrát jelent, ezért nagyon röviden határozzuk meg, hogy jelen írásunkban mit tekintünk néptáncnak. Publikációnk a Gyöngyösbokréta mozgalomtól elinduló témákat tárgyal, ezért alapvetően az 1930-as évek paraszti tánckultúrájáról, pontosabban paraszti táncnyelvéről beszélhetünk. A kifejezést több tánckutató is használja, és erre a korszakra utalóan a kifejezés használata releváns lehet.

A magyar néptánc színházi közegben való bemutatásának előzményei nem túl régre tekintenek vissza. Szabados Károly *Viórá*jában (1891) két székely gazdát hívtak meg, hogy az egyébként igen archaikus boricatáncot eltáncolják a darabban. A leírásból úgy tűnik, hogy a színpadon valódi boricatáncot jártak változtatás nélkül, és táncuknak igen nagy sikere volt (Pónyai, 2019).

Ez azonban inkább kivételes eseménynek számított. Paulini Béla Gyöngyösbokréta mozgalma volt az, amely az iménti példához hasonlóan falusi néptáncot mutatott be színpadon: „Gyöngyösbokrétán kellett ezt kezdeni, a falu csapatai hódították meg évről évre jobban Budapest szívét, a már-már elpusztuló népművészetnek. A falusiak előbb fizikailag jöttek el. Itt hagytak azonban valamit minden látogatásuknál, és művészetüknek a lelke most kivirágzott egy sereg pompás magyar fiatal muzsikus, díszletfestő és színész művészetében. Kifinomodva, magasabb feladatokra éretten a magyar népi géniusz szólalt meg apró ötletes népi játékban, groteszkben, táncban." (*Nemzeti Újság*, 1938. 115. sz., 27.). Ahogy azt imént említettük, Paulini Béla ötlete alapján született a Gyöngyösbokréta elnevezés és mozgalom. A paraszti csoportok produkcióit ő fogta össze, ő szervezte egybe a Bokréta Szövetségbe az ország falvaiban működő csoportokat. 1931-től minden év augusztusában a Szent István-napi ünnepségsorozat keretein belül kerültek megrendezésre – a mai Erkel Színházban – ezek a táncos és főként népszokásokat felelevenítő előadások, melyek egyben turistalátványosságok is voltak – ezért is támogathatta megjelenésüket a Fővárosi Idegenforgalmi Hivatal. A mozgalomnak a néptánckutatás szempontjából igen nagy jelentősége van. „Az egykori bokrétások mintegy a helyi hagyomány letéteményeseivé váltak, és – amint ezt már ötvenes éveink kutatása is kiderítette – több száz táncvariánst őriztek meg többé-kevésbé hiteles formában a későbbi tánckutatás és kulturális élet számára." (Maácz, 1989, 267.).

Az ipari fejlődéssel együtt egész Európában megjelent az igény a paraszti kultúra értékeinek megőrzésére. A falusi folklór múzeumi kultúraként való bemutatásának első példái Európában a finneknél és a svédeknél tűntek fel. A legjelentősebb az 1891-ben Artur Hazelius által alapított, a svéd Skansen

városrészben létrehozott szabadtéri múzeum volt. A paraszti kultúra ilyen jellegű bemutatása Magyarországon Jankó János néprajztudós kezdeményezésére az 1896-os budapesti millenniumi kiállításon épült teljes millenniumi falu esetében valósult meg. A kiállítás tartama alatt az idehozott parasztok ebben a faluban éltek, dolgoztak, és ünnepi eseményeket is (lakodalmat, táncot, népszokásokat) bemutattak a látogatóknak. A két világháború között a legjelentősebb, falusi táncokat és szokásokat színpadra állító mozgalom a Paulini Béla által elindított Gyöngyösbokréta mozgalom volt. A kifejezett falusi táncok színrevitelének volt előzménye (például a fentebb említett székely parasztcsoportok bemutatkozása a Magyar Királyi Operaház színpadán az 1890-es években), a XX. század első évtizedeire azonban az általános közfelfogás a reformkorból eredeztethető népies műtáncot tekintette magyar táncnak. Ehhez képest mindenképpen friss és újdonságként ható anyag mutatkozott be a bokrétás csoportok előadásain. A Gyöngyösbokréta mozgalom azonban nem csupán a tánc, hanem a teljes magyar kultúra számára a népélet bemutatásának legjelentősebb terepének bizonyult Magyarország két világháború közötti időszakában.

#autentikusfolklor #folklorkimerevites #folklormintdekoracio #nepmuveszetszerepe

A NÉPTÁNC MEGVÁLTOZÁSÁNAK ÉS AUTENTIKUSSÁGÁNAK KÉRDÉSEI A GYÖNGYÖSBOKRÉTA KAPCSÁN – 2. DIA

Egyes kutatások szerint a két világháború közötti folklórkutatás nem vette figyelembe az élő folklóron addigra már végbement változásokat, urbánus hatásokat, hanem eleve ideálisan „autentikusnak” tekintette azt, illetve csak az „autentikus” elemekkel kívánt foglalkozni. (Annak ellenére, hogy például a városi társasági táncok hatása eddigre már régen elérte a paraszti folklórt.) Ugyan a kutatók szót ejtenek az „úri táncok” és a más népektől származó táncok hatásáról, de ezeket nem vizsgálták.

Az 1930-as években az ekkor megalakult gyöngyösbokrétás csoportok a régi táncok „megmerevített” mását vitték színpadra: úgy tűnik, hogy a megmerevítés pillanata a színpadra tétel. Ez azt jelenti, hogy abban a pillanatban, amikor az élő folklórtevékenységet kiemeljük vagy maguk a közvetítők kiemelik eredeti közegéből, és az egyfajta bemutató funkciót vesz fel, elveszti eredeti, magáért való funkcióit.

A néptánc dekorációként való kezelése tehát már a kezdetektől része a folklór megőrzésének. A dekoratív funkció tovább erősödik, és új felhangokat kap a szovjet típusú kommunista diktatúra beköszöntével. Ennek egyik oka a tradicionális falusi kultúra fő jellegzetességeinek eltörlése a téeszesítés folyamatával. A másik ok a szovjet minták átvétele a tánckultúrában. A szovjet típusú néptáncshow létrehozója Igor Mojszejev volt. Fuchs Lívia szerint Mojszejev

folklórismeretére jellemző, hogy „vidéki útjai során látott folklórprodukciókat" (Fuchs, 2007). Mojszejev ezt a folklórismeretet azután egy össz-szovjet, kifejezetten balettalapokon nyugvó, professzionális táncszínházi elemekkel is rendelkező néptáncshow-vá fejlesztette. Ez erős hatással volt a magyarországi néptáncéletre, különösen a Magyar Állami Népi Együttes Rábai Miklós nevével fémjelzett korszakára.

A folklór jellemzője, hogy élő, a közösség igényeit kifejező, rugalmasan változó jelenség. Amint egy kötött koreográfia állandó tárgyává válik, kimerevül, és már csak emiatt sem autentikus folklór többé. A magyar néptánc improvizatív formái ezért többet adhatnak vissza a folklór „autentikus" funkcióiból. „A művészet a szeretet kifejezése. Kell, szükséges, az élet elengedhetetlen része. Az egyéni életben, a családban, de a nemzetben is. […] A művészet teremtése az egyik legfontosabb emberi élmény, ami megtarthat minket, és egésszé teheti életünket. A művészet közösségeket hoz létre az elmagányosodott emberek között." (Povedák, 2024). A művészet a legújabb multidiszciplináris kutatások szerint már a neandervölgyi ember közösségeiben sem egyszerűen fontos szerepet töltött be: Steven Mithen elmélete a neandervölgyi ember társadalmában a zene és tánc terepét egzisztenciális szempontból elsőrendűnek, napi kommunikációját a mainál sokkal érzelemdúsabbnak és közvetlenebbnek írja le. Modellező elmélete bemutatja, hogy a „zenenyelvnek" nevezett kommunikáció nélkül ezek a közösségek nem tudtak volna tovább élni (Mithen, 2006).

Bartha Elek a vallás ökológiai integrációjának elméletében leírja, hogy az európai agrártársadalmakban az indusztrializáció felé haladva a vallás és környezet közvetlen egymásra hatása megváltozott: a néphit és a természeti környezet egymást alakító folyamatába közvetítő elemként beékelődött a gazdaság. Ezzel a közvetettséggel párhuzamosan zajlott a munkafolyamatok rítustalanítása, gépiesítése (Bartha, 2006).

Ebben a közegben mi történik a tánccal, mely a rítus eszköze és az öröm kifejeződése? Már a XIX. század végétől elindul a folklór őrzésének keretében egy abszurd folyamat: a parasztság életének egyfajta érdekességként, dekoratív formában való bemutatása válik hangsúlyossá. Erről a későbbiekben esik majd szó.

#magyarcsupajatek #millossaurel #expresszionizmus #csupajatekkepei
MAGYAR CSUPAJÁTÉK – 3. DIA
„Mindig ellenére voltam annak, hogy a népi táncokat utánozzuk. Ez a produkció azonban a népművészeti elemeket ötletességgel és artisztikusan csillantja meg, és csak annyiban veszi igénybe azokat, hogy ez korántsem jelent másolást, ez a legtisztább átérzés. A Csupajáték egyik másik táncában, többek

közt, az igazi táncjáték kiteljesülését kell látnom. Millos Aurél feladatát úgy is, mint koreográfus, úgy is, mint táncos, rendkívüli congenialitással oldotta meg." (Paulini, 1938, 12.).

A *Magyar Csupajáték* produkcióról szól, ebben a részben csupán a táncnyelvi jellegzetességeket vizsgáljuk. A teljes produkcióra jellemző az a hozzáállás, amivel Paulini – átlátva a Gyöngyösbokréta mozgalom által gyűjtött folklóranyag színpadi deformációit – olyan módon szerette volna megmutatni a folklórt, amelyet ő maga is hitelesnek érez. Ez a művészi feldolgozás volt. Mind a kilenc kép, amelyet Magyarországon bemutattak, jellemzően expresszszionista elemeket hordoz. Ez nem meglepő Milloss Aurél művészi stílusát tekintve.

Valamennyi jelenetben találunk legalább egy csipetnyi groteszket. Eleve két misztériumjáték szerepel a műben, ami nem a középkori misztériumjátékokra utal, hanem a mozdulatművészeti iskolák közül Dienes Valéria iskolájában létrehozott műfajra (vö. Bárdos: *Hajnalvárás*). Az első misztériumjáték a *Betlehembe.* Bár csúcsos süvegei és témája az eredeti betlehemezésre utalnak, az angyalok révén erős mozdulatművészeti hatást tükröz. A második valószínűleg teljességgel Ausdruckstanz lehetett, Milloss Patrizia Veroli által is leírt sajátos, groteszkbe hajló, rendkívül kifejező táncával. Nem elképzelhetetlen, hogy a teljes mű katartikus középpontjában ez a kép állt, amely feltehetően nem tartalmazott népi elemet. Milloss expresszív stílusára utalhat a sajtó „túl lágyad" kifejezése, amellyel konstatálták a népi anyag hiányát, a groteszkbe hajló expresszivitást és a dinamikus népi táncanyagokkal szembeni vélhető statikusságot.

Ezek valószínűleg a *Csodafurulyá*ra igazak legkevésbé. Azonban itt sem a népi hatásra, hanem a romantika tündéreire kell gondolnunk. A képmellékletben látható, megejtő tündérlány magyaros népi viseleti vonásai mellett elsősorban tündér. Mozdulata dinamikára utal, kéztartása azonban megint csak valamilyen groteszk elemet hordoz magyar néptáncanyag helyett. A londoni bemutató leírásából tudjuk meg, hogy itt valóban egy magyaros elemekkel rendelkező balettképről van szó. Ráadásul Milloss a tündért később spiccre is állította, majd pedig külön balett is készült belőle. Az áspiskígyó „legendája" homályba vész, ugyanakkor itt termékenységi kultuszok nyomait hordozó szokásokra utalhat a téma. (Ilyenek tulajdonképpen a téli ünnepek archaikus szokásai is fallikus utalásaikkal.) Az aranykígyóvá változtatott áspiskígyó is feltehetően ilyen szimbólum. A táncosnő húga is megjegyzi a szövegre, hogy „igen fickós ember lehet ez a Paulini".

A *Patkó Bandi* betyárparódia műfaja eleve táncgroteszk. Az *Enyém a vőlegény* képben a magyaros viseletek uralják a képet, de a feketébe öltözött idősebb asszonyok mozdulatművészeti stílusra utalnak. A jelenet – ahogy a

sajtó is említi – nagyon rövid, a tréfa meglehetősen groteszknek tűnik, kevésbé humoros, mint inkább kissé ijesztő felhanggal. A *Hócsalád* hóembereire tekintve nem egy népi mese, hanem inkább a Bauhaus jut eszünkbe. Talán Pekáry rőzseszedő anyója és a jelenet leírás utal legkevésbé groteszk képre. *A vízdal* – groteszk műfaji jelölése ellenére – zenéjével és szövegével a legvidámabb jelenet benyomását kelti.

Mindent összevetve egy – elsősorban viseleteiben – népi alapokon nyugvó, de jelentős mértékben groteszk, balettet is tartalmazó műfaji sorozat képe bontakozik ki előttünk. Legfőbb jellegzetességnek az expresszionista ábrázolásmód tűnik. Milloss erős művészi egyéniségét ismerve minden bizonnyal az expresszív stílus és groteszk elem vitte a prímet. A műfaj és egyes jelenetek stílusa alapján a korban divatos kabaré műfaj hatása is erősen jelen van. Feltehetően erre az eklekticizmusra reagált a sajtóban a mű értetlenkedő fogadtatása. Elképzelésem szerint Milloss a magyar népi anyagot erősen expresszionista és groteszk felhangokkal, környezetben állította színpadra. Ez egyfelől művészi szempontból magas minőséget jelentett – az európai modern tánc hatásait hordozva –, hatva ezáltal a későbbi néptáncprodukciókra, ahogy Kavecsánszki írja előző fejezetünkben. Másfelől viszont olyan mozgásos keretek közé helyezte a népi anyagot, amely az akkoriban a magyar értelmiség körében divatos mozdulatművészet erős hatását mutatja. Ez kelthetett bizonyos fokú idegenkedést a korabeli közönségben, és magyarázhatja a mű „elhallgatását". Mind a művészi, mind a magyar anyag átváltoztatása szempontjából lehetett a műben valamilyen érthetetlen vonás, a folklórnak egy csipetnyi furcsa átváltoztatása, mely nehezen volt értelmezhető az akkori nézőközönségnek.

Összefoglalva: a táncnyelvezetben a magyaros elemek mellett a német nyelvterületi Ausdruckstanz, Milloss sajátos expresszív stílusa, a magyar mozdulatművészeti iskolák és a balett mozgásvilága lehetett jelen, a magyar népi kultúra felé inkább a jelmezek, míg a modern irányzatok felé a díszletek tolták el a látványt. A táncnyelvezet feltehetően korrelált az elmondottakkal, vagyis a magyar folklór expresszionista, mozdulatművészeti jellegű feldolgozását láthatjuk a *Magyar Csupajáték* esetében.

#milanoimandarin #millossesbartok #millosstancnyelvezete #bartokesmilloss

MILLOSS MANDARINJA – 4. DIA

Milloss Aurél nemzetközileg elismert koreográfus azonban nemcsak a *Magyar Csupajáték*ba építette be magyar néptánc ismeretét. Bartókhoz hasonlóan sok művében fellelhető a tradicionális táncos anyanyelv hatása.

„…amikor még fogva tartottak tanulmányaim, valamint első előadói és alkotói próbálkozásaim, erősen kezdtem érezni, mennyire fontos lenne számomra,

hogy Bartók zenei világához közeledjek. Ez egyrészt arra volt visszavezethető, hogy akárcsak ő, én is éreztem: az igazi művészi alkotás gyökerei főként a természet belső erőiben, következésképp a különböző népek művészetében találhatók meg, másrészt azzal is volt magyarázható, hogy miként Bartókot, engem is lebilincseltek azok az irányzatok, amelyek akkoriban a különböző művészi területeken jelentkeztek" (Milloss, 1983, 8.)[3] – jelentette ki Milloss 1981-ben.

A fenti sorokból kitűnik, hogy Milloss Aurél már pályája kezdetén erősen érdeklődött Bartók muzsikája iránt. Az érdeklődés mögött nemcsak az a tény rejtőzött, hogy európai „tánckitekintő" utazásai után Berlinben folytatott esztétikai-művészetelméleti és tánctanulmányokat, hanem az is, hogy gyermekkora bácskai családi és polgári környezete sokszínű nemzetiségi közegében lüktető elevenséggel éltek a folklór hagyományai. A családi miliőben egyszerre találkozott az egzakt tudományok iránti fogékonysággal gyógyszerész apja jóvoltából, és az interpretáló művészet által reprezentált zeneművészettel zongoraművész édesanyjának köszönhetően. Ő maga is komoly zenei tanulmányokat folytatott, olvasott partitúrát, vezényelt is, érdekelték a társművészetek, de a klasszika-filológia is, ám szerteágazó figyelmében és a gyakorlatban a fő helyet a tánc, a mozgás művészete foglalta el. Ez a kiemelt érdeklődés vitte Berlinbe, ahol az 1920-as években talán a legpezsgőbb művészeti élettel találkozhatott. Az újító kísérleteknek nem csak szemlélője, de igen hamar tevékeny részese lett.

Max Terpis és Lábán Rudolf iránymutatásával ismerkedett az Ausdruckstanz mozdulat- és táncművészet értelmezésével. Már korai munkásságában törekedett egyfajta, a balett és a mozdulatművészet közötti szintézisteremtésre, hiszen nem hagyta hidegen a Gyagilev vezette Orosz Balett-től látott produkciók plaszticitása, de főképp az előadások hatalmas összművészeti értéke hatott látásmódjára. Talán Gyagilevék munkáinak lineáris megfogalmazása volt az, ami az ő szemléletét nem befolyásolta – ez alól Nizsinszka koreográfiái jelenthettek kivételt. Ám amit gyermekkorában a Nizsinszkij által megformált, *A rózsa lelke* című előadásban meglátott, azt akarta saját munkáiban megvalósítani: megfejteni, felfejteni ezt a csak mozdulattal, tánccal kifejezhető zenei-filozófiai-etikai szövetet.

Alig tíz évvel alkotóművészi pályája kezdését követően, 1936-ban találkozott egy bécsi koncerten Bartók szvitként elhangzó Mandarin-zenéjével. Az előadás mélyen felkavarta, mert megérezte azokat a rejtett természeti-emberi erőket, amelyeket Bartók megidézett. Nem érdekelte a Milloss által „verizmusnak" vagy „sexy storynak" is titulált történet táncbéli elmesélése, őt az

[3] A tanulmány eredeti változata a Kölni Egyetem 1981. évi Bartók-szimpóziumán hangzott el.

érdekelte, hogy miként lehet kifejezni azt, amit „…itt az érzékek képviselnek, elnyomhatatlan, tehát nem lehet megnyugvás a halálban anélkül, hogy az életet ne éltük volna meg úgy, ahogy azt az emberi természet megköveteli." (Milloss, 1983, 10.).

A bécsi koncertet követően Milloss megszerezte a Mandarin kétzongorás verziójának kottáját és a nagyzenekari partitúrát is. Az anyag elmélyült tanulmányozása révén megerősödött az a meggyőződése: „…nem a cselekmény anekdotikus adataiból kell kiindulnom, hanem a bennük rejlő mozgató erőkből. Egy ok tehát, amely miatt a színpadi cselekmény interpretálását nem másként, mint csakis ritmikus-dinamikus és – kizárólag csak stilisztikai konzekvenciái miatt – egyszersmind lineáris szellemben kellett megfogalmaznom. Más szóval: kizárólag figuratívan kifejtett történés helyett lüktető élet kellett a színpadon." (Milloss, 1983, 10.). Alig néhány héttel az osztrák fővárosban meghallgatott előadás után a zenei anyag alapos ismeretében kereste fel Budapesten Bartók Bélát, hogy kifejthesse elképzelését a zenemű táncszínpadi értelmezéséről. Annak ellenére, hogy az 1936-os év nagy ívű nemzeti színházi produkciókban való részvételt, munkát tartogatott a számára (És Pippa táncol*, A roninok kincse, Gyémántpatak kisasszony* és *A velencei kalmár* a Művész Színházban), a Mandarin koreográfiájának megalkotása folyamatosan foglalkoztatta (Kővágó, 1992).

Budapesti táncstúdiójában – ahol fiatal színinövendékek, klasszikus balett-táncosok, mozdulatművészek egyaránt gyakoroltak – azon fiatalokkal, „akiket nem terheltek más kötelességek" (Milloss, 1983, 12.), megkezdte koreográfiai látomásának készítését. A stúdióban a balettgyakorlatokat szólóestjeinek állandó partnere, Lya Karina vezette, aki bizonyára nagyban segítette a Lány szerepének-karakterének kialakítását is. A koreográfia-zenedráma kulcsmozzanatainak vázlatos elkészülte után Milloss felkereste Bartókot, hogy az engedélyét kérve bemutassa elképzelését. A találkozás alkalmával kifejtette a zeneszerzőnek, hogy a Mandarin színpadi megformálásában szintézist kell és lehet teremteni a szabad tánc és a hagyományos balett-technika táncnyelvében.

#magyariskola #neptancbartokifeldolgozasa #magyariskolakoreografusai #szigetikaroly

A MAGYAR ISKOLA: NÉPTÁNCSZÍNHÁZ – 5. DIA

A hungarikumként kezelhető magyar iskola sajátos, művészileg adaptált folklórszínpadot hozott létre. Nem túlzás azt állítani, hogy Magyarország nem csupán az elmúlt hetven év néptánckutatásában, hanem a néptánc színpadi feldolgozásában is élen jár, és egyedi művészi produkciókat hoz létre. Ennek egyedi, többrétű és magas művészi színvonalú megnyilvánulása a „magyar iskola", melynek kapcsán joggal beszélhetünk a néptáncos folklór bartóki

mélységű feldolgozásáról – ugyanakkor olyan koreográfusokat sorol a szakirodalom e körbe, akiknek stílusa jócskán eltérhet egymástól.

Sajátos koreográfusi eszköztáruk folytán a magyar iskolához tartozónak vesszük Galambos Tibor, Szigeti Károly, Györgyfalvay Katalin, Timár Sándor, Kricskovics Antal, Novák Ferenc és Foltin Jolán koreográfust. Ugyanakkor az őket megelőző generáció – Rábai Miklós, Molnár István és Szabó Iván – is alapvető hatással volt stílusukra.

Az elődök közül Molnár István volt az, aki az expresszionizmust és a mozdulatművészet örökségét továbbörökítette a magyar néptáncszínpadi életbe. Szabó Iván polihisztorként szobrászi gondolkodásának plasztikus térérzékelését konvertálta táncszínpadi munkájába. Emellett a *Csupajáték*ban való részvétele miatt a Paulini–Milloss-stílus örökségét is magával hozta. Rábairól egy másik tananyagban ejtünk szót, csakúgy, mint Timár Sándorról, aki az újfolklorista szemlélet és a táncházmozgalom meghatározó alakja.

Molnár István tanítványa volt Galambos Tibor (1931), aki tanárának stílusát s ezzel az expresszionizmus örökségének egy részét bevallottan vitte tovább. Repertoárjának része a Bartók- és Kodály-művekkel való azonosulás. Műveiben gyakori a férfitáncok daccal járt vadsága, keménysége, a páros táncok magasztos szépsége, jó példa ezekre az *Allegro Barbaro* vagy a *Fölszállott a páva*.

Több mint 60 koreográfiájának táncnyelvezetére jellemző a táncos anyanyelvi ismereteken alapuló, kifejező mozgáshasználat, a választott zenei kompozícióval való teljes tartalmi és formai azonosulás, a mozgásbeli többszólamúság természetes használata, a mozgásformák muzikális megjelenítése és az aszimmetriát és a szimmetriát látványosan alkalmazó képi megformálás, térhasználat (Jakabné Zórándi, 2009).

Szigeti Károly (1930–1986), a sajnálatosan fiatalon elhunyt koreográfustehetség a folklóranyag újszerű színpadi értelmezésében hozott lendületet a néptánckoreográfiába. Koreográfusi csúcspontját – Novák Ferenccel való közös munka után – a Vasas Művészegyüttes vezetése jelentette. Itt született a *Magyar verbunk*, a *Botoló*, *a Két férfi és a harag*, a *Legényes*, a *Néptá*nc *a régi szeretőkről*, illetve a Bartók Béla zenéjére készült *Nosztalgia* és *C-dúr rondó*. Már a művek címéből is kitűnik a néptánctól a színházi irányok felé való fordulás. Előbb a Nemzeti Színház koreográfusa, majd különféle egyéb színházi munkákat követően haláláig a Kecskeméti Katona József Színház vezető rendezője volt. Feleségével, Györgyfalvay Katalinnal együtt a magyar néptáncanyag feldolgozásának új lehetőségeit kutatták.

Foltin Jolán elsősorban Györgyfalvay Katalin örökségét vitte tovább. Zórándi a következőképp írja le Foltin fő témaválasztását: „Műveiben azt mutatja meg: miféle csoda s gyötrelem szerelmes bakfisnak, virágzó nőnek, elhagyott

szeretőnek, megkeseredett feleségnek, kétségbeesett anyának, együttérző társnak lenni, kihívónak, kacérnak, alázatosnak, csalódottnak, boldognak, bizakodónak vagy éppen összetört nőnek vagy – a szó egyszerű köznapiságával – embernek lenni. Foltin a tipikus élethelyzetek nőalakjait úgy formálta táncevidenciákká, hogy jól ismert szituációkat láttat gyökeresen új nézőpontból." (Jakabné Zórándi, 2009). Valójában ez műveinek fő jellegzetessége. Ezekhez a drámai helyzetekhez használta fel a magyar néptáncanyagot újfajta, kifejező módon.

#gyorgyfalvaykatalin #sajatosfolklorfeldolgozas #kollazstechnika #gyorgyfalvaykoregrafiak
GYÖRGYFALVAY KATALIN – 6. DIA
A Honvéd Együttesből induló Györgyfalvay Katalin (1937–2012) a játék és a színpadi feldolgozás jegyében eleinte gyermekcsoportokkal foglalkozott, etűdöket és koreográfiákat készített, játékfeldolgozásokról írt tanulmányokat. Saját bevallása szerint soha nem a reprodukálás vezérelte, sokkal inkább belső indítékok, gondolatok kifejezéséhez merített a táncfolklór mozgásvilágából.

Alkotásainak formanyelve szigorúan a tradíciót veszi alapul. Koreográfusi oeuvre-jének legfőbb jellegzetessége, hogy a zene formáit ültette át mozgásba. A folklóranyagot először szerkezeti elemeire bontotta, majd ezekből alakította ki újszerű és szuverén mozgásvilágát, amely azonban a mondanivaló kifejezése érdekében mindig alárendelt szerephez jutott. Tehát miközben feleleventette a néphagyományt, újjáalkotta, új formába is öntötte annak elemeit.

Kompozícióiban jelen van a polifónia, amely jelen esetben a test mozgásának többszólamúságát jelenti. Az unisono táncolásmódot ritkán alkalmazta, ezzel szemben a kánon, illetve ezek egymást keresztező változatai gyakran váltak színpadi műveinek meghatározó jegyeivé. Jellegzetes *kollázstechnikájával* tulajdonképpen a magyar tradicionális anyagon alapuló minimalista mozgásvilágot hozott létre, legfőbb műveiben (*Montázs*; *Ostinato*; *Tusa*; *Változatok egy munkásmozgalmi dalra*; *Bújócska*; *Utcák és kitérők*; *Mintha*; *Commedia senza parole*; *Klarinét-zongora szonáta*) is ezt alkalmazza.

#folkloranyagujraszerkesztese #annetheresadekeersmaeker #repetitivzene #stevereich #afrikaitörzsizene
GYÖRGYFALVAY KATALIN REPETITÍV MŰVÉSZETE – 7. DIA
A magyar iskola alkotói között Györgyfalvay Katalin sajátos színt képvisel. Ő az első, aki már semmilyen formában nem kíván a színpadon olyannak látszani, mint a falusi „autentikus" folklór, alkotói technikája tudatosan vállalja fel a „műviséget". Célja nem az autentikusságra való törekvés, színpadon megjelenített anyaga azonban a folklórból építkezik, a folklóranyag művészi újraalkotása köti le.

A magyar iskolán belül sajátos – a magyar táncéletet ösztönösen is a nyugati irányzatokhoz kapcsoló – alkotási módszert alakít ki: a montázstechnikát. A tradicionális anyagot felvállaltan, a repetícióra alapítva töri, alakítja mind a szólóra, mind a tánckarra épülő műveiben. Így tulajdonképpen végül is nem a bartóki úton, hanem a minimalizmus/repetíció útján jár.

Kompozíciós technikája igen hasonló az egy generációval későbbi belga koreográfus, Anne Theresa De Keersmaeker alkotási módszeréhez. Györgyfalvay is a zenei formaalkotás princípiumait alkalmazza a táncra. De Keersmaeker alapanyaga többféle zenei stílus és a színpadi táncnyelvezetek, valamint a hétköznapi mozdulatok; Györgyfalvay alapanyaga a tradicionális magyar zene (eredeti vagy – elsősorban Bartók által – feldolgozott formában), valamint a tradicionális táncanyag. A másik fő különbség kettőjük között, hogy Györgyfalvay művészetét – mivel zártabb kulturális környezetben nőtt fel – sokkal jobban irányítja az ösztönös tehetség, míg De Keersmaeker kompozíciói tudatosabbak, és felvállaltan járnak minimalista komponisták (pl. Steve Reich) útján.

Györgyfalvay Katalin műveiben a magyar néptáncanyagot minimalista vagy inkább repetitív módon szerkeszti újra: *A montázs*, *Lánc*, *Ostinato*, *Bújócska I–II.*, *Három szólam*, valamint a *Szerelmem, Elektra* című film tánc- és mozdulatanyagát mind sajátos módon alakítja ki.

A minimalizmus/repetíció a zenében már a hatvanas években jelentős irányzat az Egyesült Államokban. Legjelentősebb zeneszerzője, Steve Reich egészen sajátos zenei nyelvezetet fejlesztett ki. Zeneszerzői attitűdje egyes választott tradicionális zenei kultúrák megismerésén alapul. Steve Reich legmodernebb elektronikus technikákat alkalmazó művei tulajdonképpen nagyon nagy részben különböző afrikai törzsi kultúrák – nyugat-európai fülnek igen bonyolult – modelljeit veszik alapul.

Ilyenek például az anlo ewe törzsi zene sajátosságai:

- az ütősegyüttes egy „interaktív visszacsatolási hálózat", amelyben a hangszerek „beszélnek egymással";
- egyes hangszerek „időmérőkként" funkcionálnak;
- egyes ritmusminták a lehető legkülönbözőbb módon variálva ismétlődnek, amiről egy afrikai dobos így beszél erről: „Van olyan ismétlődés, amely nem a gondolatnélküliségre vagy a hamis biztonságérzetre utal, hanem a zenei kalandok iránti bűvöletre. Az ismétlés röviden: a zene vérkeringése.";
- a polimetria (többfajta ütem együttes léte) és poliritmika (teljesen eltérő ritmusok együttes haladása) állandó jelenléte;
- a mozgással, tánccal való szoros összefüggés.

Ezeket Reich „bartóki módon" építette be zenéjébe. Még a loopoláson alapuló, egy-egy beszédrészletből kialakított műveiben (*It's Gonna Rain* – 1965, *Come Out* – 1966, *Melodica* – 1966) is kimutathatóak a fekete törzsi zene strukturális sajátosságai, melyeket már fiatalkora óta ismert. Reich zenéjében tehát nem egyszerűen jelen van a tradicionális zene, hanem sok szempontból egyenesen abból táplálkozik stílusa. Ehhez a közismert szerkesztési módhoz, zeneszerzői stílusirányzathoz áll közel Györgyfalvay Katalin stílusa.

#novakferenc #bihariegyuttes #neptancszinhaz #magyarelektra #magyarelektraperformansz
NOVÁK FERENC ÉS A MAGYAR ELEKTRA – 8. DIA
Novák Ferencet a magyar iskola emblematikus, létrehozó alakjaként tartjuk számon.

A népi kultúra színpadra alkalmazása Novák Ferenc munkásságában új műfajokat hoz létre a színpadi néptáncban. A magyar táncszínház megújítója táncegyütteseivel új formanyelvű dramatikus táncszínházat hozott létre, irodalmi alapú táncszínházi produkciókat és erőteljes folklórműsorokat állított színpadra. Kijelentette: „Nem imitálni kell a paraszti kultúrát." (*Színház Online,* 2024). Az erdélyi Nagyenyeden (Aiud) született, felmenői között örmények is voltak. Gyermekkorában sokat költöztek, mert börtönigazgató apját többször is áthelyezték. A második világháború idején a család áttelepedett Magyarországra, ő már Budapesten érettségizett. 1949-ben felvették a közgazdaságtudományi karra, de „rossz" káderlapja miatt rövid idő múlva nem folytathatta tanulmányait. Műszaki gyakornokként kezdett dolgozni a Vegyipari Gép- és Radiátorgyárban, ahol a párttitkár javaslatára megalakította a helyi DISZ (Dolgozó Ifjúság Szövetsége)-alapszervezetet. A tánccsoport egyik tagja helyett egyszer neki kellett beugrania, ezután eljárt a próbákra is, kezdetben csak a társaság kedvéért. Egy idő múlva gyerekkori erdélyi emlékeinek hatására csatlakozott az Építők együtteséhez, amelynek oszlopos tagja lett. Katonai szolgálata alatt is „táncostársakra" talált, ekkor készítette első koreográfiáját. 1954 szeptemberében néhány katonatársával alakította meg a Bihari János Táncegyüttest. (A névadó a XIX. századi cigányprímás, a verbunkos egyik legjelentősebb képviselője.)

A tánccsoport egyre nagyobb sikereket ért el, a hatvanas évek elején már több nemzetközi elismeréssel is büszkélkedhettek. 1965-ben megbízták a Honvéd Együttes (ma: Magyar Nemzeti Táncegyüttes) tánckarának vezetésével, a „biharisokkal" azonban továbbra is együtt dolgozott. Közben levelező tagozaton elvégezte az Eötvös Loránd Tudományegyetem néprajz szakát, 1969-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskolán szerzett koreográfus-rendezői diplomát. A Honvéd Együttesben nem engedték maradéktalanul megvalósítani elképzeléseit, végül fel is adta ottani állását.

Munkáját a magyar szakszervezeti és nagyüzemi együttesek szakreferenseként, 1975-től a Szegedi Nemzetközi Néptáncfesztivál művészeti vezetőjeként folytatta. A hetvenes évek végén egyik szegedi produkcióját látva koreográfus-rendezői szerződést ajánlottak neki az amszterdami Folklór Táncszínháznál, ezután párhozamosan dolgozott Hollandiában és idehaza. 1982-ben visszahívták a Honvéd Együttes művészeti vezetőjének, s ő átformálta a társulat arculatát. A Bihari-együttes irányítását felesége, Foltin Jolán koreográfus – utóbb Kossuth-díjas, a nemzet művésze – vette át. Ő 1991-ig irányította a táncműhelyt, amely ma a gyermektáncosokkal együtt több mint 200 tagot számlál, és 2000 óta saját művészeti iskolát is működtet. Novák „Tata", ahogy sokan nevezik, mindkét táncegyüttesével új formanyelvű dramatikus táncszínházat hozott létre: irodalmi alapú táncszínházi produkciókat és erőteljes folklórműsorokat állított színpadra, szívesen dolgozott együtt prózai vagy zenés színházakkal, balettegyüttesekkel, szabadtéri látványosságok szerzőgárdáival is. Ars poeticája szerint „a folklórból nekünk nem imitálni kell a paraszti kultúrát, hanem annak elemeiből ugyanolyan műveket kell létrehozni, mint azt teszik a kortársak a film, a képzőművészet, az irodalom vagy a zene területén" (*Színház Online*, 2024).

Koreográfiáiban meghatározó szerepet játszik a magyar néptánckincs színpadi megjelenítése, a magyar népzene, néptánc sokszínűségének bemutatása. Olyan nagy sikerű művek koreográfiái fűződnek nevéhez, mint a *Magyar Elektra,* a *Szarvassá változott fiak,* a *Kőműves Kelemen,* a *Csíksomlyói passió,* az *István, a király* című rockopera, a *Lúdas Matyi, A csodaszarvas* és az *Egri csillagok.* 2003-ban az *István, a király* első erdélyi előadását Csíksomlyón nemcsak koreografálta, hanem ő is rendezte. Munkásságára alapvetően a narratív művek alkotása jellemző. Egyedi, ahogyan a narrációhoz felhasználja a magyar néptáncanyagot, azt a dramaturgia részévé téve. Élete a Honvéd Együtteshez kötődik, ugyanakkor ő hozta létre a Bihari János Táncegyüttest, amely alkotóműhelyeként funkcionált.

Györgyfalvayval és Szigetivel együtt úgy vélték, hogy olyan színházat kell teremteni a táncból, amelyben elmondhatják véleményüket a világ dolgairól – máskülönben a tánc elmúló művészetté válik.

Műveiben egyfelől a magyar néptánc mint tiszta forrás, illetve a tiszta forrásból való megjelenítés van jelen, másfelől a folklóranyag dramaturgiai felhasználása színházi igényű táncprodukciókba építve. Ez a színházi szemléletmód áthatja műveit. Nem egy műve a magyar színháztörténet megkerülhetetlen produkciója (pl. *Kőműves Kelemen, Csíksomlyói passió, Magyar Elektra, A helység kalapácsa, István, a király*). Táncszínházának egyetemességét jelzi, hogy *Lúdas Matyi* című énekes táncjátékát a Holland Táncszínház is műsorára tűzte. Ugyancsak a táncszínházi stílust jelzik az együttműködések

keretében született alkotások: a *Szarvassá változott fiak* (Markó Ivánnal), a *Csíksomlyói passió,* az *István, a király,* a *József és testvérei* (Markó Ivánnal) és az *Egri csillagok* (Zsuráfszky Zoltánnal).

Az eltérő etnikai kötődésű táncanyagot használó Kricskovics Antalhoz hasonlóan koreográfiái valódi táncszínházak: „...egyfelől a folklór különböző, szöveges ágazataiban rejlő aktuális gondolati lehetőségeket aknázta ki, másfelől az irodalomból nyert inspiráció alapján készített olyan néptánc fogantatású táncjátékokat, amelyekben a táncfolklórból merített gesztusokkal és expresszív-drámai helyzetek, mozdulatelemek segítségével tudott aktuális mondanivalót közvetlenül vagy világos képek útján közölni." (Novák & Farkas, 2000, 36.).

Novák Kricskovicshoz hasonlóan eltér az eredeti gyűjtött folklóranyagoktól, tágítva azok formai lehetőségeit. A *Magyar Elektra* ennek jellemző példája, melyben az alapdrámát a tánc egyedülálló kifejezési lehetőségeivel új dimenziókba tágította. Novák polifonikus szerkesztésmódot alkalmazott, így lehetősége nyílt több síkon zajló események megjelenítésére is. A döntően lírai megfogalmazású jelenetekből, feltörő indulatokból feszültségekkel teli, drámai pillanatokat formált. Fülöp Viktor, aki Agamemnónt alakította, és az egyik legnagyszerűbb magyar táncművész volt, érzékletesen írja le a folklór és a balett viszonyát. „A folklór számomra olyan, mint egy gyönyörű terebélyes fa, amelynek a gyökere jó mélyen a földben található, s ami onnan kinő, az is földszagú, tehát maga az élet. Ugyanakkor az ágakra leszállnak a madarak – és ez már költészet. A *Magyar Elektra* azért jó táncmű, mert »földszagú«, ugyanakkor sokkal több az egyszerű néptáncnál. Az egész fa képviselve van benne: megkomponált dráma, érzelmileg és gondolatilag erősen ható színház született, de nem szakadt ki a földből." (Jakabné Zórándi, 2009, 102.).

A Magyar Elektra
Elektra drámája pszichoanalitikus szemszögből

Elektra drámájának társadalmi és egyéni szinten egyaránt van létjogosultsága. Mint minden jó dráma, örök és időtlen, társadalom- és kultúrafüggetlen. Hősei személyiségfejlődése, az általuk megtapasztalt krízisek, sorstragédiák és azok megoldásai üzenetükben minden olvasó, néző, befogadó számára adnak valamit, amit önmagukra érvényesként fogadhatnak el. Az *Elektra* esetében ezt az univerzalitást igazolja, hogy a téma számos formában feldolgozásra került, s európai, amerikai és magyar szerzők életművében egyaránt fontos művé vált. Megjelent színdarab, tánc, film, könyv és opera formájában, és gyakori téma volt egyetlen kép vagy szobor sűrítményeként a képzőművészeben is.

A pszichoanalízis szemszögéből Carl Gustav Jung emelte be elsőként Elektra történetét a pszichológia fókuszába. Az Ödipusz-komplexushoz hasonlóan a

fejlődés szerves elemének tekintette, s megközelítésében Elektra tragédiája írja le leginkább az anyakonfliktust annak teljes érzelmi töltetével, a gyilkosságig vitt indulattal, akárcsak Ödipusz esetében az apagyilkossággal. Freud, a pszichoanalízis atyja ezt nem fogadta el, igaz, elméletének zárt rendszerébe nehezen illeszthető az anyakonfliktus, abban nem is foglalkozott vele. Ennek ellenére a személyiségfejlődés szempontjából törvényszerű az indulatok megjelenése az anyával szemben, s feloldásuk a továbblépés feltétele. Elektra története visszautal az erőteljes érzelmek korábbi elfojtottságára, azokat gyorsan kiteljesedve láthatjuk bármely megjelenítési formában. A közösség elfogadja, támogatja ezt az érzelmi vihart, esetenként mintha a főhős helyett is megjelenne az indulat az anyával szemben. Minden szereplő szempontja érthető, de egy térbe helyezve őket tragédiájuk törvényszerű és elkerülhetetlen.

Kora társadalmi eszményének megfelelően, a főhős az apai értékek mellett tesz tanúbizonyságot, noha női személyiségfejlődése minden buktatóját bemutatja. A mű alapkérdéseket vet föl, melyeket az azt megíró, illetve színpadon megjelenítő művésznek is tisztáznia kell önmagában a bemutatásra való felkészülés során. A mű különböző rétegeit áttekintve a következő kérdések is fölmerülhetnek:

- Kiteljesedhet-e női szerep és fejlődés egy döntően patriarchális társadalomban?
- Alkalmazkodunk-e a kapott familiáris és/vagy társadalmi tradíciókhoz, vagy szakítunk-e azokkal?
- Jó mintát kapunk-e?
- Mennyire tudjuk függetleníteni önmagunkat a transzgenerációs traumáktól?
- Támogat-e környezetünk terveink megvalósításában, kiteljesedésünkben?
- Esély vagy akadály a tradíció számunkra?

Ezen kérdések megválaszolása kapcsán fontos tényezőként jelentkezik a tragédiák elengedhetetlen eleme: a katarzis, a katartikus élmény. A katarzis beteljesülés, érzelmi, erkölcsi megtisztulás, amely egy megrendítő esemény, tragédia hatására megy végbe a néző, olvasó, főhős lelkében. Ennek a folyamatnak része a kellemetlen, negatív érzések megfogalmazása, önmaga és/vagy a közösség számára. Pennebaker leírja, hogy kutatásai szerint a megélt és valamilyen formában kifejezett érzés a traumatikus élményhez kapcsolódóan csökkenti a testi szinten megélt indulatot, ezáltal az egyén betegség kialakulására való hajlamát (Pennebaker & Beall, 1986). A vizsgálatban részt vevők kevesebbszer fordultak orvoshoz, ha az eseményhez kapcsolódó

érzéseiket is leírták. Egészen más a ki nem fejezhető, titokként kezelt esemény, ahol az érzések elfojtottak, illetve sem az egyén, sem a közösség részéről nem reagálhatóak le nyíltan. Ebben az esetben maga a titok alól való feloldozás is bírhat katartikus szereppel.

Elektra drámája mintát ad a közösségnek, hogyan kezelhető a trauma, mutat egyfajta példát arra, hogy nincs olyan élmény, amit ne lehetne vállalni, elfogadni, még akkor is, ha az az agresszió legsúlyosabb formáját jelenti. A közösség stabilitása és támogató ereje, ugyanakkor kétségtelen ítélete egyaránt fontos. Ilyen jellegű történés kapcsán a szégyen, a megbélyegzés az egyén életét és élményfeldolgozását tartósan befolyásolják.

Elektra anyja, Klütaimnésztra nem szakad el attól a tradíciótól, amely a szülők feltétlen tiszteletét és követését írja elő. Kezdetben alárendeli magát a férfiak tiszteletének is, ám mikor férje véráldozatként egyik gyermekét ajánlja a harci sikerekért, mire a férj visszatér, a gyilkos indulat odáig nő az asszonyban, hogy végül megöli házastársát. Lányai közül Elektra emlékezteti férjére leginkább, aki végül a háborúból hazatérő fivérével együtt az anyagyilkosságig jut. A trauma, a gyilkos ösztön, a bosszú generációról generációra öröklődik, a helyzetmegoldás eszközévé válik a családon belül is. Elektra követi ezt a mintát, tradíciót, célja más lesz, de eszköze azonos marad. Ezek a transzgenerációs traumák a közösségen belül akkor is átadásra kerülnek, ha az egyén nem közvetlen elszenvedője a traumatikus hatásnak, de valamelyik egyenes ági rokona igen. Napjainkban leginkább transzgenerációs hatásokról beszélünk, melynek esetében nemcsak a rokonok, hanem a közösségnek a traumatizáltakkal foglalkozó tagjaiban is megjelenik a traumás élményhez kapcsolódó viselkedésváltozás. Mindezek alapján könnyedén megérthető, hogy Elektra tragédiájában mind a közösség, mind a család mélyen érintett, és nehezen található más megoldás, nehezen írható felül a mintázat.

Az indirekt, közvetett úton megjelenő transzgenerációs traumák egyik eleme ráadásul a megkérdőjelezhetetlenül erős családi normák kialakulása, melyek hatékony copingmechanizmusként működtek a trauma időpontjában, azon túl azonban extrémnek számítanak, korlátozóak az egyén életére nézve, okukat, kialakulásukat gyakran titok övezi. Elektra esetében a közösség sem kérdőjelezi meg őket, nincs külső visszajelzés, egyedül az apa-/férjgyilkosság ténye, ami elfogadhatatlan. Nem jelenik meg kívülről, más közösségből érkező figura, hogy kívülállóként más mintát vagy feloldozást adjon, mint Hamlet esetében („Ha megéri, nagy király vált volna még”), a trauma és tragédia a zárt közösségen belül marad.

Az anya bizonyos szemszögből egyedi megoldás felé törekszik, felveszi, saját kezébe veszi a kontrollt, de ezt sem a közösség, sem a család nem támogatja hosszabb távon. Elektra passzív nőies működése is megmarad fivére

hazatértéig, szerepe innentől lesz aktívabb sorsa és a történet alakításában. Vajon a női szerep adta elfogadás, amely gyakran egyfajta beletörődés, annak átszakíthatatlan korlátát adja, vagy lehetséges a kreatív önérvényesítés, amely nem destruktív a közösségi szerepben?

Elektra aktivitása esetében a transzgenerációs hatások meghaladása minőségi ugrást jelentene, amit a hős nem tud meglépni, de ez egyfajta pszichoterápiásan megalapozott tapasztalatnak is tekinthető: a saját alapmintáktól csak bizonyos mértékű eltérés kivitelezhető, egyéni, közösségi, rendszer- és társadalmi szinteken egyaránt.

A Magyar Elektra mint performansz

1984-ben Kerényi Imre rendezésében Bornemisza Elektra-tragédiáját, illetve Novák Ferenc és Rossa László táncjátékát is bemutatták. Ezt megelőzően 1975-ben Major Tamás is megrendezte a drámát a Nemzeti Színházban. A műről a következőképp nyilatkozott: „Ez a darab olyan egy tőből fakadt, tömör, olyan súlyos, hogy ebbe semmiféle ötletet beleapplikálni nem szabad. Valamit is beleilleszteni, az merénylet lenne a darab ellen." (Pór, 1984, 24.). Ezzel teljesen szembekerülnek az 1984-es rendezések és koreográfiák, melyek újdonsága, hogy Novák és Rossa a témát a népköltészet és a folklór felől közelítette meg.

Kerényi Imre ezt így indokolta: „Hisszük, helyesen úgy járunk el, ha nem egy régmúlt görög történetet ábrázolunk, hanem a magyarság sajátos világát mutatjuk be, belehelyezve a művet a mindig jelen lévő folklór valóságába. Az a szándékunk, hogy valóban Magyar Elektrát mutassunk be ezen az estén." (Kerényi, 1984, 14.). Pór egyfajta ízlésfejlődésként értelmezi a csaknem tíz évvel későbbi bemutatót: „Major Tamás előadása a hetvenes évek közepén a hazai színjátszás régi adósságát törlesztő jelentős tett volt. Először vállalta ugyanis hivatásos színház hazánkban Bornemisza XVI. századi eredeti szövegének előadását. Az eladdig a korabeli közízlés által előadhatatlannak tartott szöveg, mint tudjuk, fél évszázadon át Móricz Zsigmond átiratában vált ismeretessé. A Magyar Elektra elnevezést is tőle vette át a színházi tradíció. […] Azóta még csak szélesedett az ízlésváltó folyamat. Mindennapi kenyerünkké vált Bartók puritanizmusa. Országszerte sokasodik a régi magyar hangszereket és archaikus moldovai csángó dallamokat megszólaltató fiatalok tábora. Ifjúságot vonz napjainkban a Károlyi Biblia-fordítás színpadi előadása. Világjelenség a hagyományápolás és folklorizmus feltámadása. Másfelől pedig robbanásszerű áttörés ment végbe színház és tánc közeledésében az elmúlt években. A színész mozgáskultúrája, tánc- és énektudása ma már magától értetődő, »conditio sine qua non«. A Csik-somlyói passió és a Kőműves Kelemen megjelenése óta eltelt időben szinte mindennapos a tánc és a pantomim

részvétele a prózai színházakban. (Elég talán a nyugati dzsesszbalettnek a Madách Színházba való váratlan betörését [Macskák] vagy a Bartók-Pantomimnek Zalaegerszegen való megjelenését említenünk. Nem beszélve a rock-, a gregorián zene és a magyar folklórból megszületett magyar rockoperának, az István, a király-nak ezres tömegeket vonzó összművészeti produkciójáról.)" (Kerényi, 1984, 14.). Pór Anna tehát a jelenséget két szempont, a folklorizmus felerősödésének és a mozgásszínház új lendületének találkozásaként értékeli.

Bornemisza művének népköltészettel való kapcsolatát Klaniczay Tibor és Nemeskürty István vizsgálta. A mű XVI. századi aktualitása a reformáció korához, illetve a részekre szakadt Magyarország akkori állapotához kötődik. A mű a görögösséget csökkentve „Bornemisza magyarító tevékenységét továbbgondolva, az alapszöveget (kisebb módosításoktól eltekintve) megtartva a magyar folklór nemes anyagával, zenével, tánccal, a szokásrend és szertartás elemeivel átszőtt új minőséget hozott létre, s a hazai református prédikátorirodalom népi színjátékkal bemutatott erkölcsi példázatainak stíluskörébe helyezi a drámát" (Kerényi, 1984, 14.). „A rendezőhármasnak az a módszere, hogy régi gyermekdalainknak az emlékezet alá süllyedt történelmi, drámai foszlányokból alkotott szinte megfejthetetlen szövegeinek rejtélyes képeit szimbolikus hatású dramatikus funkcióval szólaltatják meg, ezúttal is páratlan pillanatokat teremt az előjátékban." (Kerényi, 1984, 14.).

#kricskovicsantal #kisebbsegekmagyarorszagon #faklyaegyuttes #koreslanctanckultura #kricskovicsbartokiutja

KRICSKOVICS ANTAL, AZ „ÖSSZKISEBBSÉGI" FOLKLÓR FELDOLGOZÓJA – 9. DIA

A magyarországi kisebbségek folklórja mindig is jelen volt a néprajzi kutatásokban, már Réső Ensel Sándor is ír a magyarországi szerbek táncáról. A magyar kultúrát mindig is jellemezte a kisebbségek felé irányuló támogató magatartás, ami a szocialista időkben is jelen volt. A Fáklya Együttes az 1950-es évek végén jött létre, azzal a politikai igénnyel, hogy a magyarországi kisebbségeknek legyen egy „összegyüttese". Az eredmény azonban nem egy „magyar Mojszejev" lett.

A Garán született, bunyevác származású Kricskovics Antal, a Balkán-félsziget folklórját ismerő koreográfus az 1960-as évektől több balkáni nép (görög, szerb, horvát stb.) kör- és lánctáncait, valamint egyéb táncanyagát építette be műveibe. Terpszikhoré különös kegyeltje nem csupán a balkáni táncokat integrálta életművébe, hanem az 1970-es évek Magyarországán gyakorlatilag ismeretlen amerikai moderntánc-technikák elemeit is. Mindezek révén végül sajátos modern táncszínházat hozott létre.

Vujicsics Tihamérral együtt gyűjtötték a magyarországi délszlávok zenei és tánchagyományát. Az egykori Jugoszlávia fennállásának idején támogatott

„összdélszláv szemlélet" jegyében Kricskovics végül is sokféle tánchagyományt állított művei középpontjába. Közös jellegzetességük, hogy a legfőbb táncformájuk a középkorig Európában is rendkívül divatos kör- és lánctánc.

A kör- és lánctánckultúra beleillett az 1959-ben alapított Magyarországi Nemzetiségek Központi Táncegyüttese (később: Fáklya) magyarországi kisebbségi kultúrát támogató imázsába. Itt többféle magyarországi kisebbség tagjai táncoltak (pl. görög, szlovák, német, román, szerb, horvát, bolgár és más kisebbségek, ill. nemzetiségek fiataljai). A Fáklya alapnyelve mégsem szinkretikus: a délszláv anyag és ezen belül, illetve ezenfelül elsősorban a kör- és lánctánc képezte az elsődleges alapanyagot. A garai bunyevác gyökerek mellett fontos alapot képez a zágrábi Lado együttesben való táncolás, az Ivan Ivancsannal közös gyűjtés, azután pedig a magyarországi déli szláv, elsősorban horvát anyag gyűjtése.

Kricskovics táncanyanyelve a balkáni lánctáncörökség. A déli szláv népek (ideértve a bolgárokat is) tánckultúrájának ez a legalapvetőbb táncformája. A lánctánc és a páros tánc két különböző kulturális jelenség. Erre utal például, hogy a magyar tradicionális közösségekben a karikázót nem is tekintették táncnak.

A balkáni kör- és lánctánckultúrának vannak jellegzetes attribútumai. Első fő jellemzője az aszimmetria jelenléte. Ez megnyilvánul az aszimmetrikus metrikában (gyakoriak az 5-ös, 7-es, 11-es, sőt 18-as, 25-ös ütemfajták), az aszimmetrikus lépésanyagban (jobbra és balra eltérő és különböző hosszúságú lépésanyag), mely által a kör meg-megtorpanva halad valamely irányba. A metrikai és lépésszerkezeti aszimmetria pravoszláv területeken sokkal jellemzőbb, valószínűleg az archaikusabb kulturális elemek jelenléte miatt. A kör- és lánctánc kifejezetten közösségi táncforma, a résztvevők száma a három főtől a korlátlan számú résztvevőig terjed. Legérdekesebb attribútuma a szimultaneitás, vagyis a zene és tánc súlyainak, ütemeinek, periódusainak széttartása, ami viszont a tánc és zene kapcsolódását, a plasztikusságot egyáltalán nem zavarja meg. A zenének és a táncnak ez a fajta sajátos függetlensége feltehetően már az antik hellén lánctánckultúrának is sajátja volt Louis Séchan feltevése szerint (Séchan, 1930). Elsősorban a pravoszláv területekre, a szerb, a bolgár és a macedón folklórra jellemző, ahol a különböző metrikájú anyagok zene-tánc párosítása teljesen természetes. Az ünnepi hagyományban előfordul egy kólón belül kétfajta (énekes és hangszeres) zenei anyag szimultán jelenléte is. Az előbbiekben vázolt anyagot, jellegzetességeket építette be Kricskovics a magyar iskola vonásait hordozó narratív műveibe.

Az antik gemmákra utaló – a Balkán egyes népeinek táncát szvitszerűen, szemenként bemutató – *Mediterrán táncok* – *Gemmák* és az elvontabb síkon játszódó *Pólusok* nyomán nem csupán a balkáni táncművészet esztétikai

értékeit fedezzük fel Kricskovics műveiben. A balkáni országok saját néptáncfeldolgozásait áttekintve kitűnik, hogy a déli szláv és más balkáni népek folklórjának magas színvonalú, művészi szintű színpadi stilizációja és összművészeti integrációja paradox módon magyarországi születésű koreográfus által, magyar néptáncszínpadi környezetben valósult meg.

A táncos anyanyelv formaalkotó erejét Kricskovics Antal egész életművében megfigyelhetjük. A közösségi viszonyulások és egyéni drámák ábrázolásában szinte minden mű esetében jelentős szerepet játszanak a balkáni folklórból ihletett kör- és lánctáncformák egyes attribútumai (pl. *Carmina Burana* [1977], *Fekete pár* [1977], *Agnus Dei* [1982] stb.) Azonban a bartóki tradíciófeldolgozás legletisztultabb példái a legelvontabb címeket viselő darabok: a *Relációk I–III.* (1977, 1980 és 1982) és a *Pólusok* (1979). Ezek a művek láthatóan ugyanabban az időszakban születtek, amelyben Kricskovics a Budapest Táncegyüttesnél a táncosgárda technikai szempontjait tekintve a legjobb lehetőségekkel élhetett.

Pólusok és *Relációk* című műveiben a délszláv folklór táncnyelvi megközelítésből is bartóki szinten épül be Kricskovics művészetébe, aki ezzel a balkáni tánckultúra erejét integrálja táncszínházába, így – paradox módon déli szláv anyaggal – egyedülálló, Novákéktól bizonyos fokig eltérő, hungarikum jellegű repertoárt hoz létre.

#experidance #ezeregyev #neptancshow #romansandortancszinhaza
EXPERIDANCE – ROMÁN SÁNDOR – 10. DIA

Román Sándor és az ExperiDance stílusa többféle irányból is táplálkozik. A Táncművészeti Főiskola néptánc szakának elvégzése után az 1990-es években a Honvéd Együttes szólistájaként Novák Ferenc táncszínházi stílusát ismerhette meg. Ekkor, 1994-ben koreografálta első jelentős koreográfiáját *A kertész álma* címmel. Egy amerikai tanulmányút a show-elemek felé terelte érdeklődését. Ekkor már korai formájukban megvoltak a későbbi ExperiDance fő stílusjegyei. *A pokol színei* után bemutatta a világzenei néptáncprodukció jellegzetességein alapuló *Ezeregyév* című színpadi művet, amely a narratív szálat sem nélkülözi: a magyar történelem ezer évének képeit mutatja be a honfoglalástól napjainkig.

A *Fidelio* cikke jól jellemzi a produkciót: 21 képben előadott történelmi táncshow. Ugyancsak találóan vonultatja fel a világzenéhez hasonlóan eklektikus táncnyelvezetű műsort: „A Teremtés jelenetében az erdélyi cigánytánc, a szászcsávási motívumai elevenednek meg. Az angyalok és az ördögök a gyimesi félolához lépéseit, míg a sámánok a moldvai figurákat járják. Emellett láthatók még a marosszéki forgatós páros tánc lépései, valamint a román kaluser, a keménytelki és a széki ritkatempó mozdulatai, illetve a

vajdaszentiványi forgatós elemei is. A második felvonásban a török uralom időszakát a nyírségi cigánytánc és az erdélyi, szászcsávási mahala eleveníti meg. A kuruc kort az erdélyi román hajdútánc, a Haidau, valamint a szintén erdélyi páros tánc, a keménytelki hategana lépései jellemzik. A koreográfia alapjait képezik még az erdőbényei bodnártánc, az ördöngősfüzesi és őrkői csapásolás, a délalföldi lábfigurák, valamint a lakócsai csizmaverős" (Ezeregyév, 2014).

Ezt követően láthatta Román Sándor Magyarországon Michael Flatley együttesét, ami közvetlen inspirációt adott az ExperiDance-produkció létrehozásához. Az *Ezeregyév*nél részletezett táncnyelvezet tovább alakult, az ExperiDance stílusát Román Sándor és alkotótársai teremtették meg. Amellett, hogy a társulat mozgásanyaga a magyar néptánc alapjaira épül, többféle etnikum táncát és balettet, rock and rollt, szteppet, pantomimet ötvöztek a modern tánc eszköztárával és akrobatikus elemekkel. Látványos hang- és fényhatásaikkal és dramaturgiai megoldásaikkal egy unikális narratív világtáncszínházat hoztak létre sajátosan magyar – nem táncos – vonatkozású témák feldolgozásával.

Egyedi stílusuk mellett egyértelműen jelen van a néptáncshow példáinak (Mojszejev, Flatley) hatása is az egységesen mozgatott tánckar, a látványos elemek, a technikai virtuozitás csillogtatása, a ritmikai gegek hangsúlyozása, a különféle táncnyelvek egybegyúrása, a populáris tematika és a professzionálisan mozgatható franchise-produkció tekintetében. Mindezek mellett az ExperiDance stílusát egy olyan narratív irányvonal jellemzi, amely látványos formában, kiválóan szervezett dramaturgiával, egyedi módon felépített táncszínházként adja át mondanivalóját.

Mojszejev és Flatley együttesét és a hasonló virtuóz formációkat nézve egyértelmű, hogy a közönség kedveli ezeket a látványosságokat, hiába tartoztak egyik vagy másik oldali diktatúrákhoz, illetve ma a globalizált művészeti világhoz. A hihetetlen virtuozitás és technikai fölény, a táncosok összehangolt mozgása és a professzionális show-elemeken nyugvó látványosság mindenkit magával ragad, ezért a néptáncshow ma is rendkívül népszerű műfajnak számít.

Román Sándor az amerikai típusú show műfajával ismerkedett meg. Magyarországon létrehozott ExperiDance táncszínháza egy óraműpontossággal működő franchise-színház, amely mindig professzionális színvonalat nyújt. Sajnálatos, hogy a 2019-ben történt nézeteltérés óta Román Sándor és az ExperiDance útjai elváltak. Egy régi múltú és professzionálisan megszervezett, narratív jellegű, kevert táncnyelvezetű táncszínházi produkcióról van szó, amelyet a szovjet és az amerikai típusú néptáncshow alapjairól magas szintű, hungarikum jellegű életművé fejlesztett a koreográfus.

#ifjuszivek #szlovakiaimagyarneptanc #neptanckortarsujraalkotasa #finetuning

IFJÚ SZIVEK – HÉGLI DUSAN – 11. DIA

Hégli Dusan a határon túli magyar kortárs néptáncot képviseli. Személye nemcsak azért megkerülhetetlen, mert régóta Szlovákia egyetlen hivatásos magyar néptáncegyüttesének az élén áll. A magyar néptánc talaján olyan különleges, kortárs nyelvezettel rendelkező, mégis a néptáncra visszautaló repertoárt hozott létre, amely a maga módján egyedi és egyedülálló.

A Muharay-díjas koreográfus-rendező gyermekkora óta részt vesz a felvidéki táncéletben. Képzettségét a Pozsonyi Művészeti Egyetem (VŠMU) koreográfus szakán és a Magyar Táncművészeti Egyetem táncpedagógus szakán szerezte. Termékeny alkotó, mintegy száz koreográfiát jegyez. Televízióműsorok és gálaműsorok szervezője, valamint zenei kiadványok szerkesztője. Az Ifjú Szivek Magyar Művészegyüttest 1999 óta vezeti. 2000-ben hozta létre az Ifjú Szivek Táncszínházat, mely azóta is hivatásos társulatként működik. Hégli Dusan nemzetközileg is elismert alkotó, koreográfus. A hagyományos tánckultúrát egyedi módon interpretálja összművészeti jellegű produkcióiba. Az együttes repertoárja az autentikus magyar néptáncanyagon alapszik, produkciói között már régóta többféle narratív szintű mű is található. Ezt az anyagot Hégli újabban jellegzetes kortárs módon dolgozza fel.

A magyar néptáncanyagtól úgy távolodik el, hogy minduntalan visszautal rá, és még a kortárs táncszínházi miliőben is egyértelmű a jelenléte és a dramaturgiába való integratív beillesztése. Az autentikus anyagot nem igazán változtatja meg – néhány folyamatot megtörő mozdulat kivételével – viszont új színpadi környezetbe, új padlószínekre, fényekre és díszletekre helyezi.

A kortárs feldolgozás mellett együtteseivel Hégli magyarnéptánc-rendezvényeket, táncházakat, gyűjtéseket is szervez, vagyis nem távolodott el a néptánc hagyományos konnotációitól sem. Fő művei: *Bál* (1993); *Régi szokás szerint* (1995); *„Szép öregemberek”* (2001); *„Muzsikáltam én…”* (2001); *Honti igricek* (2002); *Magyar tánciskola* (2004); *Felföldi levelek* (2005); *Tánciskola 2.* (2006); *Kincses Felvidék* (2006); *Tánc húros hangszerekre, ütőkre és zongorára* (2009); *Ördög tánca* (2010); A koppenhágai zenei világkiállítás nyitógálája – Womex 2012, Koppenhága; *Hontalanítás* (2013).

Kortárs irányultságú műveit a saját alapítású Dusan Hegli Company formációval adja elő. Az együttes egy olyan új színpadi műfajt képvisel, amely a tradicionális táncot és zenét sajátos narratívákba helyezi el. Találó saját vallomásuk a hitelességről: „Amikor hagyományőrzésről beszélnek, sokan nem is a tánc vagy a mozdulatok hiteles bemutatását várják, hanem régi koreográfiai, gyakran naiv színpadi megoldásokat szeretnének viszontlátni. Márpedig a művészet egyik alapja, hogy az alkotás a dolgokat még eddig

nem látott szemszögből mutassa be, legyen szó egy festményről vagy akár koreográfiáról."[4]

Az Avignoni Fesztiválon díjat nyert, *Finetuning* című produkció arra épít, ami Pozsony régiójának sajátja: a régi gyökerekkel rendelkező zenekultúrára. „A Haydn-féle vonósnégyes-koncepció sehol máshol a világon nem épült be olyan szervesen az egyes nemzetek zenekultúrájába, mint Közép-Európában. A *Finetuning* ezt a különleges hagyományos hangzásvilágot és a hozzá szervesen kapcsolódó organikus és egyedi mozgáskultúrát használja színházi eszközként. Érzések és képzettársítások szintjén beszél zsigeri, hétköznapi jelenségekről, amelyeket a ma embere gyakran leegyszerűsít, és hajlamos fekete-fehéren látni. Az előadás tabuk nélkül nyúl a kirekesztés, a képmutatás és a családon belüli erőszak témájához. Ismerős érzésekről beszél, amelyekkel kapcsolatban időről időre mindannyiunk lelkére ráfér egy finomhangolás."[5]

A *Finetuning* az Ifjú Szivek Táncszínház, a Dusan Hegli Company és az Espace Alya Theatre koprodukciójaként 2016 júliusában, a Festival OFF d'Avignonon került bemutatásra. A zenekíséretet jellemzően olyan zenekar adja, amelyik a magyar népzenében és a világzenében is gyakorlott. A tánckar egy része is a pozsonyi Ifjú Szivekből kerül ki. A zenei kíséretet Joseph Haydn és Kelemen László alkotásai, valamint slam poetry-betétek szolgáltatják.

#neptancfunkciovaltozasa #tancnyelvekinterakcioja #mentalitastörtenet #mozdulatelmelet #humannemhumankapcsolat

A TRADICIONÁLIS TÁNCKULTÚRA NYELVEZETÉNEK VÁLTOZÁSI MINTÁZATAI – 12. DIA

Az eddigiekben a tradicionális tánc megváltozásának vagy megváltoztatásának különféle módjaival találkoztunk.

A tradicionális kultúra változási mintázatai:

- a városi kultúra hatásával;
- dekoratív irányokba való fejlődéssel;
- más tradicionális táncnyelvekkel való keveredéssel;
- professzionális balettművészeti és modern táncnyelvezetekkel való keveredéssel;
- narratív táncszínpadi művekkel;
- show-műfajba ágyazva.

[4] *Hégli Dusan társulatot alapít.* https://ujszo.com/kultura/hegli-dusan-tarsulatot-alapit (utolsó letöltés: 2024. 07. 04.)

[5] https://www.dusanhegli.com/hu

Az első kérdés a táncanyag autenticitása. A XX. században már a városi tánckultúrával átitatott néptáncot találunk. Ezt a kultúrát mutatta be Paulini Béla a városi lakosságnak az első perctől kezdve az eredeti falusi környezettől különböző és attól egyre inkább eltérő, dekoratív funkciókkal. A távolodást esztétikai és néprajzi szempontból Paulini is érzékelte, ezért kérte fel a kor vezető művészeit egy falusi anyagot feldolgozó színpadi képsorozat megalkotására.

Miért fordult Paulini kiváló, tehetséges művészekhez, például Bartókhoz? A bartóki út megadhatja a választ. Ez azt jelenti, hogy nem a szigorú formai ismétlés, hanem a magyar néptáncanyag anyanyelvi szintű ismeretével felnőtt, intuitív, tehetséges koreográfusok *rugalmas* megközelítési módjai tudják integrálni a magyar néptánc sajátosságait színpadi műveikbe.

Találó Paulini véleménye: „A Gyöngyösbokréta, valljuk be, kissé mintha megtorpant volna. Legutóbbi szereplésénél már nyilvánvaló volt, hogy valamilyen formában tovább kell fejleszteni, vagy pedig vissza kell helyezni eredeti népi kereteibe, illetőleg vissza kell adni azt a hivatását, hogy őrizze a régi magyar tánc- és népi játék emlékeket." (*Magyar Csupajáték*, 1938, 8.). Az újságíró azt érezhette meg, ami a népi kultúra, népi művészet általános sajátossága az időbeli művészeteken (zene, tánc) túlmenően is. A népi kultúra egy állandóan változó hagyomány, ami nem lehet pillanatképszerűen kimerevítve sokáig őrizgetni, mert akkor még a legprecízebb formai ismétléssel sem lesz autentikus. Éppen az a sajátja, hogy különféle külső és belső hatásokra állandóan változik, mégpedig úgy, hogy a közösség mindenkori igényeit fejezi ki. Ezért véleményem szerint a magyar néptánc autentikussága a színpadon elsősorban az improvizativitásban nyilvánul meg. Ez ugyan kétségtelenül az újabb réteghez, a páros táncokhoz, a csárdáshoz tartozik, mégis több tulajdonságot hordoz a magyar etnikumhoz tartozó jellegzetességekből.

Sajátos terepe a magyar tradicionális táncnak a táncházmódszer. A színpad mellett ma ez a magyar tánc másik fontos területe. Igaz ugyan, hogy a táncházak esetében sok színpadi funkció sincs jelen, mégis kialakult egy olyan táncházi közeg, amely mára megteremtette a saját városi „folklórját" és neotörzsét. Ezzel együtt a táncházmódszer a tradicionális formák új pedagógiai módszerekkel való átadásaként az UNESCO szellemi kulturális örökség megőrzését célzó legjobb gyakorlatok listájára is felkerült. A táncház anyaga Timár Sándor, a táncházmozgalom megszervezőjének munkássága óta a magyar néptánc gyűjtéseken alapuló visszahonosítására törekedett, mivel az autentikusság a magyar néptánc esetében nem csupán a formák megőrzését, hanem elsősorban az improvizativást jelenti. Így tehát a csárdás autentikus magyar táncformának tekinthető, még akkor is, ha új stílusú tánc, és színpadi környezetben is érték változások.

Az általunk sokszor csodált tradicionális kultúra sajnos mára legalább két alapvető változást okozó traumán esett át, ami miatt autentikusságról nehéz lenne beszélni. Az egyik az indusztrializáció, gépesítés, ami automatikusan hozta magával a régi néphitformák eltűnését. A másik a magyar történelemben a téeszesítés, ami a magyar parasztság öntudatosabb rétegeit tönkretette. Így tehát az 1950-es, 1960-as, 1970-es években gyűjtött anyagok kulturális viszonyulás szempontjából halvány visszfényei lehetnek csupán egy hajdan virágzó hagyományrendszernek.

Mindig felmerül a kérdés, hogy egy már csak nyomaiban vagy ismereteinkben létező kultúra mennyiben visszahonosítható, így a néptánc kapcsán is rengeteg írás foglalkozik a visszatanulás visszásságaival. Fel kell hívni a figyelmet azonban arra, hogy az európai kultúrában detektálhatóan a tánc és a tradicionális formák visszatérése és visszahonosodása figyelhető meg.

Táncnyelvi reprezentációk a színpadi táncművészetben

A tánc egyes műnemei, formái, műfajai közötti különbségtételkor mind a tudományos diskurzusban, mind pedig a közbeszédben gyakran találkozunk a táncnyelv kifejezéssel, ugyanakkor pontos jelentése még nem teljesen kiforrott a tánctudományban. A táncnyelv jelentheti egyrészt a táncról való gondolkodás írott változatát, ekkor tehát táncszaknyelv értelemben használatos. Egy második lehetőség a tánc verbális nyelvhez hasonló elképzelése és a táncok fölruházása a verbális nyelv fogalmaival, ami különösen kedvelt a strukturalista megközelítésű kutatásokban. Mindkét értelmezési lehetőségtől sokkal általánosabb azonban az, amikor a táncnyelven valamilyen karakterisztikusan jellemző mozdulatrendszert – a nyelvihez hasonló kinezikus jelrendszert – értünk (például társasági, népi, színpadi, művészi, balett, modern stb.). Ez az alapvetően mozgáselméleti megközelítés jelenik meg Körtvélyes Géza, illetve Vitányi Iván elméleti munkásságában. Körtvélyes Géza az emberi mozgást csoportosítva megkülönbözteti a „köznapi élet mozgásvilágát", valamint a „művészi mozgásokat". Utóbbi kategóriába tartoznak a „közhasználatú táncok" és az „autonóm táncművészet" (Körtvélyes, 1999, 75.). Körtvélyes a közhasználatú táncok közé sorolja a természeti népek táncait, a paraszti táncokat és a társasági táncokat (vagyis a társastáncokat). Mint írja, mindhárom alcsoport olyan mozgásvilágot jelent, „amelyben folyamat van, s azt egy mozdulatnyelv határozza meg" (Körtvélyes, 1999, 75.). Mindhárom említett táncnem meghatározott formanyelvvel (motivika, ritmika, plasztika, dinamika) bír, amelynek jellege, fizikai megnyilvánulása a társadalmi helyzetből és a környezetből adódó életfunkciós mozgások eltérésével is magyarázható.

Ennek megfelelően az említett három táncnemet egy-egy táncnyelvként lehet értelmezni. A tánctörténeti kutatások az elmúlt évtizedekben egyértelműen igazolták a közhasználatú táncok táncnyelveinek gyakori keveredését egymással, különösen igaz ez hazánkban a paraszti és társasági táncnyelvek esetében. Hangsúlyozandó ez esetben is, hogy a táncnyelvek eltérő formai-stílusbeli és kifejezési-megjelenítési rendszerben mozognak, és bár hasonló mondanivalót, *tartalmat* hordozhatnak, azt eltérő stílusú (nyelvezetű) mozdulatokkal fejezik ki.

A közhasználatú táncok táncnyelveinek egymással való keveredése mellett számtalan példát találunk arra vonatkozóan is, amikor az autonóm táncművészet táncnyelvei – például a balett – gazdagodnak a közhasználatú táncok motívumaival. A *Csupajáték* éppen ennek az egyik példája. A keveredés a közhasználatú táncok esetében lehet spontán vagy tudatosan irányított folyamat eredménye, az autonóm táncművészet körébe tartozó alkotások esetében azonban mindig tervszerűséggel kell számolnunk. A tudatos döntések mögött pedig olyan vizuális-reprezentációs szándék húzódhat meg, amely a táncalkotás, tánccselekmény vizsgálatán keresztül az alkotó, illetve befogadóközösség társadalmi, politikai, mentális-kulturális sajátosságairól árulkodhat.

Ugyanez fordítva is igaz: a tánccselekmény megszületése, egy produkció „élete" nem értelmezhető a társadalmi környezet sajátosságainak figyelembevétele nélkül. Egy táncművészeti alkotás szimbolikus reprezentációs gyakorlatként való vizsgálatakor a produkció és annak „táncnyelvisége" a közösségi mentalitás, identitás, gondolkodás, értékválasztás kivetüléseként, performanszként nyer értelmezést. A táncnyelvek keveredése esetében, különösen, ha ez egy tudatos alkotói folyamat eredményeképpen megszülető produkcióban történik, kiemelten fontossá válik a táncnyelvi elemek szimbolikus tartalmának, üzenetének az értelmezése. Ennek mentén vizsgálhatóak ugyanis a XX. század első harmadának azon táncművészeti törekvései, amelyek célja egyrészt a népi tánckultúra színpadra állítása – tehát közhasználatú táncból táncművészeti jelenséggé alakítása –, illetve a táncművészet modern nyelvezetének kialakítása a népi tánckultúra ihlető forrásként való használatával. E táncművészeti törekvések mögöttes motivációi különbözőek lehettek, hiszen születhettek egyrészt a modernizmus jegyében, másrészt viszont politikai-társadalmi célzatú nemzeti törekvések megnyilvánulásaiként, illetve a két különböző motiváció fedésbe is kerülhetett egymással. Mindegyik lehetőségre bőségesen találunk példát a balettművészet megújulási folyamata során a XX. század első évtizedeiben.

Táncnyelvi interakciók humán és nem humán kapcsolatára épülő táncművekben

A táncnyelvezetek egymásra hatását ma már nemcsak tradicionális és nem tradicionális viszonylatokban, hanem humán és nem humán mozgások relációiban is vizsgálhatjuk.

A kortárs nyugati kultúra egyre inkább átitatódik a technológiával, illetve a digitális kultúrával. Ez a jelenség nem csupán a hétköznapokat érinti, hanem a művészeteket is. A tradicionális táncművészet minden bizonnyal a legerőteljesebben humáncentrikus a művészetek között, hiszen a táncos teste válik a kifejezés médiumává. A kulturális változás nyomán azonban hazánkban is egyre erőteljesebbé válik az a tendencia, amely a táncot a technológiával, a digitális kultúrával ötvözi, ezáltal egy hibrid – más hagyományokkal összekapcsolódó – táncnyelvet hozva létre. A kultúrakutatás egyre hangsúlyosabban jellemzi a XXI. századot olyan „poszthumán" korként, amelyben az embercentrikusság háttérbe szorul, és a gép-ember fúzió válik hangsúlyossá. A hazai táncművészetben egyre nagyobb számban jelennek meg olyan előadások, amelyek az emberi test határait kiterjesztik vagy gépek, vagy pedig digitális megoldások segítségével. A kutatás célja, hogy ezt a tendenciát elméleti keretben kontextualizálja, emellett pedig összegezze azon koreográfiákat, előadásokat, amelyek valamilyen módon a test kiterjesztésére tesznek kísérletet. A kutatás nyomán egy olyan komplex kép bontakozik ki a kortárs táncművészetről, amely rámutat a kulturális változás és a táncművészet szerves egységére is.

A képalkotó művészetek szorosan összekapcsolódtak a technikai fejlődéssel, a táncművészet azonban csak a XX. század elején reflektált ember és technológia viszonyrendszerére. A Bauhaus meghatározó alakjának számító Oskar Schlemmer (1978) már 1924-es írásában (*Ember és műfigura*) felveti: „Korunk jele továbbá a gépesítés, ez a feltartóztatatlan folyamat, amely kiterjed az élet és a művészet minden területére. […] S nem utolsósorban korunk jelei a technika és a találmányok által nyújtott új lehetőségek, amelyek gyakran teljesen új körülményeket teremtenek…" (Schlemmer, 1978, 7–21.). Schlemmer szavai világosan mutatják azt a folyamatot, amelyben a gépek jelenléte a művészetben egyre hangsúlyosabbá válik. Triadikus balettje – amely sok esetben az táncosokat gépi „maszkba" öltöztette – jól tanúsítja, hogy teoretikus reflexiói szerves részét képezték alkotói folyamatának.

Javaslat e-learning-kurzus felépítésére

A következőkben egy tánctörténeti e-learning-kurzus struktúrájára teszünk javaslatot. Korábbi tesztelések nyomán a Neolms-rendszer tűnt a legjobbnak, így ennek használatát ajánljuk (Lanszki & Bólya, 2018). A Covid–19-járvány következtében elrendelt vészhelyzeti átállást ez a rendszer észrevétlenül vészelte át.

A tesztelés során a szemeszterbe tartozó hét modul mindegyikéhez tartozott három rövid feladat. Ebből az egyik egy rövid feleletválasztós online teszt volt.

Egyetemi szemeszter esetében, amely általában 14 hetes, az óraszámtól függetlenül javasoljuk a tananyag elosztását hét modulra. A publikációban szereplő témát egy modulra dolgoztuk ki, ezt egy magyar tánctörténeti szemeszterbe a következőképp lehetne beépíteni:

1. modul: A *Magyar Csupajáték* produkció a MÁNE néptáncfeldolgozási stílusával összehasonlítva

2. modul: *Kisebbségi folklór Magyarországon* – Fáklya Együttes – Kricskovics Antal

3. modul: *A magyar iskola – néptáncszínház* – Galambos Tibor, Szigeti Károly, Györgyfalvay Katalin, Novák Ferenc, Kricskovics Antal, Timár Sándor, Foltin Jolán

4. modul: *Experidance* – Román Sándor

5. modul: *Ifjú Szivek* – Hégli Dusan

6. modul: *A folklór bartóki értelmezése, eredet és feldolgozás, a néptánc és más táncnyelvezetek interakciója*

7. modul: *Összefoglalás*

Egy modulban három feladatot javasolunk a tanulók számára: kreatív feladatként a témához tartozó multimédia-anyag elkészítését, egy kommentet az oktató által létrehozott posztokhoz, valamint egy ötkérdéses feleletválasztós online tesztet. Kéthetes periódusban gondolkodva az első két feladatra 10, a tesztre 3 napot érdemes szánni.

Az értékelést két osztályzat átlagolásával javasoljuk:

A)
E-learning-feladatok a teljes szemeszterre (7 modul):
6 × 5 kérdéses teszt – 35 pont,
6 × 5 pontos multimédia-feltöltés – 35 pont,
6 × 5 pontos fórumkomment – 30 pont,
1 × 10 pontos anyagkeresés, kutatás választott témában – 10 pont,
Összesen: 100 pont.
88–100 – jeles, 75–87 – jó, 62–74 – közepes, 49–61 – elégséges.
B)
Szemeszter végi 15 kérdéses teszt: összesen 15 pont
(14–15 – jeles, 12–13 – jó, 10–11 – közepes, 8–9 – elégséges)

A fenti tudásmérési és -értékelési rendszer kontaktórákkal párhuzamosan és kontaktórák nélkül, csak online kurzus formájában is hatékonynak bizonyult.

A HY-DE alapú kurrikulumok hatékonyságát mértük is. A mérés során elsősorban arra voltunk kíváncsiak, hogy a különböző tanulási stílusok esetében hogyan hat a módszer, mely stílusnál a leghatékonyabb, illetve általánosságban mi a véleményük a hallgatóknak a kurrikulumról, hogyan segítette a modell a megértés és a memorizálás, a tanulás folyamatát. A HY-DE egyik központi lényege (ahogyan azt az elméleti bevezetőben és a modell filozófiájában is bemutattuk) a vizuális és auditív elemek túlsúlya, az állandó mozgás jelenléte, az „információs váltóáram” színessége. A mérés reprezentatív eredményei az Auróra 3–4. kötetben találhatóak meg.

Irodalomjegyzék

BÓLYA Anna Mária (Szerk.) (2020). *Auróra 1–2. – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon. Az első magyar prímabalerina és koreográfusnő – Aranyváry Emília*. MMA MMKI.

BÓLYA Anna Mária (Szerk.) (2024). *Auróra 3–4. – A magyarországi balett születése. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig. Magyarországi balettművészet Nicola Guerra alkotói munkásságának idején*. MMA MMKI.

BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (szerk.) (2021). *Tánc és módszer – A táncosképzés és tánctanárképzés helyzete és fejlesztési lehetőségei*. MMA MMKI.

BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet (2013). E-létezés és hiperfigyelem. *Könyv és Nevelés,* 4. sz., 43.

HAYLES, Katherine N. (2007). Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes. *Profession,* 13. sz., 195–198.

HOWE, Neil – STRAUSS, William (2000). *Millennials Rising: The Next Great Generation*. Vintage.

LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária (2018). E-Dance History – Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánctörténet tárgyának angol nyelvű oktatásában. In *VI. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás – konferenciakötet* (178–184). MTE.

MMA MMKI (é. n.). *Tánctörténet-oktatási anyagot tett közzé az MMA MMKI*. https://www.mma-mmki.hu/tanctortenet-oktatasi-anyagot-tett-kozze-az-mma-mmki/ (2024. 11. 15.)

RABINOWITZ, Peter (1987). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ohio State University Press.

A tananyaghoz felhasznált irodalom jegyzéke

BARTHA Elek (2006). *Vallási terek szellemi öröksége*. Bölcsész Konzorcium.

BÓLYA, Anna Mária (2019). Táncnyelvi crossover és bartóki egység – A délszláv folklóranyag táncszínházi feldolgozási tipológiája Kricsovics Antal életművében. In BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.), *Az idő küszöbén* (59–72). MMA MMKI.

BÓLYA Anna Mária (2021). Interjú Mihályi Gáborral. *Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények,* 1. sz., 2–8.

BÓLYA Anna Mária (é. n.). *Bor, Bartók, Barbaro. Országút.* HYPERLINK „https://orszagut.com/interju/bor-bartok-barbaro-653” https://orszagut.com/interju/bor-bartok-barbaro-653 (2024. 07. 04.)

BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos (Szerk.) (2021). *Magyar Csupajáték – A modern magyar összművészeti előadás.* MMA MMKI.

DUSANHEGLI.COM (é. n.). HYPERLINK „https://www.dusanhegli.com/hu” https://www.dusanhegli.com/hu (2024. 07. 04.)

Ezeregyév – Újra látható az ExperiDance a RaM-ban. (é. n.). *Szinhaz.hu.* HYPERLINK „https://szinhaz.hu/2014/09/08/ezeregyev_ujra_lathato_az_experidance_a_ram-ban” https://szinhaz.hu/2014/09/08/ezeregyev_ujra_lathato_az_experidance_a_ram-ban (2024. 07. 04.)

FUCHS Lívia (2007). *Száz év tánc: bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. L'Harmattan.

GOMBOS András (é. n.). *Hagyományőrző mozgalom és együttesek Magyarországon*. Muharay.hu. HYPERLINK „https://www.muharay.hu/index.php?menu=133” https://www.muharay.hu/index.php?menu=133 (2024. 05. 08.)

Hégli Dusan társulatot alapít. (é. n.). *Új Szó.* https://ujszo.com/kultura/hegli-dusan-tarsulatot-alapit (2024. 07. 04.)

Ifjuszivek.sk (é. n.). https://ifjuszivek.sk/sk (2024. 07. 04.)

JAKABNÉ ZÓRÁNDI Mária (2009). *A Magyar Iskola (DLA-disszertáció).* Színház- és Filmművészeti Egyetem.

KAVECSÁNSZKI Máté (2015). A társastáncok kutatása a magyar táncfolklorisztika történetében. *Ethnographia,* 2. sz., 189–210.

KELLY, Anita E. (2002). *Psychology of secrets.* Springer Science & Business Media.

KERÉNYI Imre (1984). Magyar Electra. *Pesti Műsor,* 18. sz., 14.

KOVÁCS Örs (2025). *Magyar Elektra – néptánc a színpadon. Néptáncszínház – és ami mögötte van.* MMA MMKI.

KÖRTVÉLYES Géza (1999). *Művészet, tánc, táncművészet*. Planétás.

KŐVÁGÓ Zsuzsa (1992). Milloss Aurél színházi koreográfiái II. In *Tánctudományi Tanulmányok 1990–91* (44–64), Magyar Táncművészek Szövetsége.

LELKES Zsófia (2006). Párhuzamos színházi struktúra Magyarországon. Szigeti Károly koreográfus, főrendező és a huszonötödik színház. *Symbolon,* 10. sz., 88–96.

LISZKA József (2007): Kimerevített hagyomány. In PÓCS Éva (Szerk.), *Maszk, átváltozás, beavatás. Vallásetnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben* (262–272). Balassi.

MAÁCZ László (1989). Néptánc a színpadon. In DIENES Gedeon — FUCHS Lívia (Szerk.), *A színpadi tánc története Magyarországon* (263–352). Múzsák.

„Magyar Csupajáték". (1938). *Népszava,* 116. sz., 8.

MILLOSS Aurél (1983). Bartók életművének jelentősége századunk balletteszétikájának kialakulásában. *Táncművészeti dokumentumok 1983* (8). Magyar Táncművészek Szövetsége.

MITHEN, Steven (2006). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body.* Harvard University Press.

Művész Színház: Magyar Csupajáték. (1938). *Nemzeti Újság,* 115. sz., 27.

NOVÁK Ferenc – FARKAS László (2000). *Elmondtam én... Novák Ferenc, Tata*. Planétás.

Ö. KOVÁCS József (2012). *A paraszti társadalom felszámolása a kommunista diktatúrában: a vidéki Magyarország politikai társadalomtörténete 1945–1965.* Korall Társadalomtörténeti Egyesület.

Ö. KOVÁCS József (2013). A paraszti társadalom magyarországi felszámolása és az elfojtott emlékezet. *Korunk,* 10. sz., 31–37.

PAULINI Béla (1938). „Ha szükséges, a szélmalom kereke is beleperdül a ritmusba…". *Esti Kurír,* 112. sz., 12.

PENNEBAKER, James W. – BEALL, Sandra K. (1986). Confronting a traumatic event: Toward an understanding of inhibition and disease. *Journal of Abnormal Psychology,* 3. sz., 274–281.

PÓR Anna (1984). Változatok magyar Electra-témára. *Színház,* 7. sz., 24–27.

POVEDÁK István (é. n.). *Andrásfalvy Bertalan néprajztudós.* MMA Akadémia. https://www.mmakademia.hu/mobil-munkassag/-/record/MMA27872 (2024. 08. 27.)
SÉCHAN, Louis (1930). *La danse Grècque antique* (46–48). E. de Boccard.
„Színházat kell csinálni a táncból" – 90 éves Novák Tata. (é. n.). *Szinhaz.online.* https://szinhaz.online/szinhazat-kell-csinalni-a-tancbol-90-eves-novak-tata/ (2024. 07. 04.)
TRENCSÉNYI László (2009). Mi is az a „Bihari-iskola"? *Iskolakultúra,* 10. sz., 144–146.

Abstract

The present publication, following the historical research of the 2020 Hungarian Full Play IEC 1938 project, aims to focus on the stage contexts of Hungarian folk dance, going further in the history of Hungarian stage folk dance. Its main aim is to provide an interdisciplinary examination of the stage contexts of traditional dance material through the works of Aurél Milloss and the Hungarian School.

The artistic-theoretical investigation of the artistic treatment of folk dance was supported by the Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. The editor would like to thank Miklós Kocsis, the late director of the institute, for the extraordinary professional support, as well as Koppány László Csáji, the current director of the institute, Emese Sándor, project manager, and Boglárka Buzás, reader's editor.

The so-called „folk theatre" productions offer two main types of analysis. One is to examine the fidelity to the collected folk dance material. There have been many examples of this in dance folklore since the issue of the performances of the Pearly Bouquet. Another possible approach focuses on these theatrical works as artistic products. In this way, a theoretical and aesthetic interpretation is justified. We find only occasional examples of this in the Hungarian literature.

The basic question of this volume of studies is to examine the various approaches to the concept of traditional culture, which now exists in many different interpretations, and to examine the phenomenon of ethnographic authenticity, which originated in dance folklore, from other disciplines, cultural anthropology, but especially from the point of view of art theory. The main thrust of the research is concerned with ethnographic authenticity, and it skirts around the issues of authentic folklore and authentic artistic treatment. Related to the above, perhaps the most complex aim of the volume is to explore the interplay between different dance languages and to approach different dance vocabularies and choreographic toolkits as malleable artistic material and structures of meaning.

Indeed, the main aim of the investigation detailed so far is to explore how traditional ways of thinking, ways of moving, forms and superstructures, handed down through the millennia and preserved in agrarian societies, have inspired the performing arts of the 20th and 21st centuries, and whether the living forms have had any real impact?

One of the thematic threads of the volume runs along the lines of an important theme: the study of the Elektra theme. The other studies develop their ideas on the basis of the oeuvres of artists who have created folk dance theatre that can now be considered a Hungaricum. Art theoretical, cultural anthropological, ethnomusicological and ethnochoreological visions of ethnic vs. (Anna Mária Bólya), performativity (Örs Kovács), the psychological approach to dramatic conflict (Ágnes Györffy), structural issues of the taxonomy of traditional musical material (Anikó Fehér), the art of Aurél Milloss (Zsuzsa Kővágó) and representations and interactions of dance language (Máté Kavecsánszki, Péter Kovács).

As in the Auróra 1-2. and the Hungarian Play Play projects, an effective teaching method for contemporary generations of secondary school and university students, a teaching material using the HY-DE model, multimedia material and teaching aids (Erzsébet Dani, Anna Maria Bólya, Ágnes Györffy) and a scientific quantification material (Erzsébet Dani, Anna Maria Bólya, Ágnes Györffy) will be included. All this is contained in a single material called Knowledge Capsule 5.0. The material provides ready-to-use materials, multimedia material and didactic recommendations for use.