

Az erdélyi magyar táncművészet  
és táncstudomány az ezredfordulón





# AZ ERDÉLYI MAGYAR TÁNCMŰVÉSZET ÉS TÁNCTUDOMÁNY AZ EZREDFORDULÓN



Szerkesztő: Könczei Csongor



NEMZETI  
KISEBBSÉGGUTATÓ  
INTÉZET



KRITERION

Kolozsvár, 2010

Cím: *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón*  
Szerkesztő: Könczei Csongor

Nemzeti Kisebbségkutató Intézet  
Kriterion Könyvkiadó

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az**  
**ezredfordulón** / ed.: Könczei Csongor. - Cluj-Napoca :  
Editura Institutului pentru Studierea Problemelor  
Minorităților Naționale : Kriterion, 2010  
Bibliogr.  
ISBN 978-606-92512-3-2  
ISBN 978-973-26-1016-9

I. Könczei, Csongor (ed.)

793.31

Sorozatszerkesztők: Horváth István, Jakab Albert Zsolt  
Lektor: Könczei Csilla  
Korrektúra: Demeter Zsuzsa  
Borítóterv és tipográfia: Könczey Elemér  
Számítógépes tördelés: Fazakas Botond  
Nyomda: IDEA és GLORIA, Kolozsvár

© Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale

A kötet tartalmáért a szerzők vállalnak felelősséget, a kifejtett vélemények nem feltétlenül tükrözik az NKI és Románia Kormánya álláspontját.

# Tartalom

Előszó (KÖNCZEI Csongor) 7

## **Helyzetkép az erdélyi magyar táncművészetről**

### **LASKAY Adrienne**

Műtáncok az erdélyi színpadokon 11

### **DEÁK Gyula**

A néptáncról a táncszínházig 31

### **URAY Péter**

Mozgás, mozgásszínház – a képzésben, valamint az erdélyi színházi és táncéletben 39

### **KÖNCZEI Csongor**

Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére 51

### **FÜGEDI János**

Hozzászólás Könczei Csongor tanulmányához 67

## **A 20. századi magyar tánckutatás erdélyi vonatkozású eredményeiről**

### **KARÁCSONY Zoltán**

Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig 71

### **PÁLFY Gyula**

Egy vegyes lakosságú falu – Gerendkeresztúr – táncai 93

<b>FÜGEDI János</b>	
A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásában	97
<b>KÖNCZEI Csilla</b>	
A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nem létező romániai magyar tánckutatásról a hatvanas–nyolcvanas években	105
A Könczei Csilla vitaindító előadásához kapcsolódó kerekasztal-beszélgetés szerkesztett változata	117
<b>Abstracts</b>	<b>127</b>
<b>A szerzők névsora</b>	<b>131</b>

# Előszó

*„Költészet, festészet és tánc. Uraim, mindez nem más, mint a gyönyörű természet pontos mása – vagy legalábbis annak kellene lennie.”* Jean-Georges Noverre (1727–1810)

A Tánc Világnapjának nemzetközi megünnepléséről 1982-ben hozott határozatot az UNESCO égisze alatt működő Nemzetközi Színház Intézet (ITI – UNESCO). A Jean-Georges Noverre, a klasszikus balett alapítójának tekinthető neves francia táncmester születésnapjához, azaz április 29-hez kötött emléknapot azóta ünnepli a világ táncos közössége, tánckedvelő közönsége. Kevésbé Erdélyben, ahol 2005-ben a Bogács – Zurboló Egyesület talán elsőként szervezett Kolozsváron egy egész napos, különböző táncos műfajokat bemutató rendezvényt a Tranzit Házban, *Erdélyi táncgyományok és a tánc nemzetközi világnapja* címmel. Azóta ez az erdélyi, elsősorban a magyar táncgyományok sajátosságait kihangsúlyozó esemény évről évre bővült, gazdagodott tartalmában és minőségben egyaránt. Így 2009. április 28–30. között sikerült egy háromnapos táncművészeti program keretében különböző formákban (tudományos ülészek, táncelőadások, táncház és táncfilmek vetítése) bemutatni a különböző műfajok hazai recepcióját az erdélyi táncgyományok tükrében. Egyúttal ez a hiánypótló rendezvény elsősorban a néptánc és a kortárs táncformák közötti kapcsolatokon keresztül próbál rendszeres fóruma lenni a jelenleg még gyerekcipőben járó erdélyi magyar táncszakmának.

A 2009-es program egy rendhagyó tudományos ülészekkel kezdődött: a kolozsvári székhelyű Nemzeti Kisebbségkutató Intézet (ISPMN) és a Tranzit Alapítvány szervezésében létrejövő, *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón* című, április 28-án megtartott konferencia az első ilyen jellegű tudományos értekezletnek számított Erdélyben. Ezt a tényt hangsúlyozta többek között Horváth István, a NKI elnöke és Dáné Tibor Kálmán, az EMKE elnöke is az ülészek résztvevőinek köszöntésében.

A konferencia két ülészakban zajlott. A délelőtti előadók arra a kérdésre keresték a választ, hogy létezik-e, egyáltalán beszélhetünk-e erdélyi magyar táncművészetről? Ismertető, amolyan „helyzetjelentő” előadások hangoztak el érintett hazai szakemberektől. Laskay Adrienne (*Műtáncok az erdélyi színpadokon*) a klasszikus balett és a színpadi táncművészet erdélyi meghonosodásáról, Juhász Csilla (*Reneszánsz tegnap és ma*) a 90-es években induló reneszánsz táncmozgalomról, Deák Gyula (*A néptáncról a táncszínházig*) a néptánc, Uray Péter (*A mozgásszínház mint a színházi megújulás lehetséges területe. Az M Studio, Erdély első hivatásos mozgásszínházi társulata*), valamint Kelemen Kinga és Sinkó Ferenc (*Kontakt improvizáció: előadóművészet vs. életforma*) a kortárs mozgásművészet helyzetéről értekezett. Mindezt Könczei Csongor vitaindító és egyben összefoglaló jellegű előadása követte a jelenlegi erdélyi táncművészeti helyzetről, amely érintette a magyar anyanyelvű táncművészeti oktatás problémáját is (*Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére*). A felvetett problémák egyféle megoldásáról Gáspárik Attila rektor beszélt (*A marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem új táncművészeti szakirányáról*), majd az általam felvetett kérdésekről vita következett, ahol felkért hozzászóló volt Fügedi János (a budapesti Táncművészeti Főiskola tanára), Szép Gyula (az RMDSZ kulturális alelnöke) és Szőke István (a marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem mozgásművészeti tanára).

A délutáni ülészakon a 20. századi magyar tánckutatás erdélyi vonatkozású eredményeiről tartottak előadásokat az MTA Zenetudományi Intézet munkatársai a Tranzit Házban. Pávai István az erdélyi népi tánczene kutatásáról értekezett a 19. századi előzményektől napjainkig, Karácsony Zoltán a korai erdélyi filmes táncgyűjtések kritikai áttekintésére vállalkozott a kezdetektől 1963-ig, Pálffy Gyula egy vegyes lakosságú erdélyi falu, Gerendkeresztúr táncait elemezte, Felföldi László az elmúlt évtizedek magyar néptánckutatásában, a táncoktatásban és a hagyományőrzésben jelentkező modernizációs törekvésekről beszélt, Fügedi János a notáció szerepének fontosságát hangsúlyozta a tánc tudományos feldolgozásában.

A tudományos ülészak záróelőadását Könczei Csilla tartotta, akinek *A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nem létező romániai magyar tánckutatásról a hatvanas–nyolcvanas években – A tánckutatás esélyei a mai Romániában* – vitaindító előadását egy kerekasztal-beszélgetés követte, Fosztó László kollégám moderálásával. A tudományos ülés-





szakot könyvbemutató zárta. Könczei Csilla *Táncelméleti írások. Writings in Dance Theory (1987–2002)* című kötetét Fügedi János méltatta, mint az első ilyen jellegű erdélyi magyar nyelvű munkát.

A konferenciakötet tehát ennek a tudományos ülészak előadásainak szerkesztett változatait tartalmazza. Sajnos, objektív okok miatt (néhány előadó nem élt a jelen kötetben való publikálás lehetőségével) a jelen összeállításból több érdekes és értékes gondolatokat tartalmazó előadás szövege hiányzik. Ugyanakkor igen fontosnak tartom, hogy a fordítás révén a román szak- és érdeklődő olvasóközönség is megismerheti az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány jelenlegi helyzetét.

KÖNCZEI Csongor





**Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón**  
– Tranzit Ház, 2009. április 28. –

**Tudományos ülésszak a kolozsvári Nemzeti Kisebbségkutató Intézet és a Tranzit Alapítvány szervezésében.**

10:00 A háromnapos rendezvény megnyitása: beszédet mond Dáné Tibor Kálmán, az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület elnöke és a szervezők nevében Kőnczei Csilla.

10:10 Az ülésszak megnyitása: Horváth István, a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet elnökének köszöntő szavai.

**I. Helyzetkép az erdélyi magyar táncművészetről | Elnök: Dáné Tibor Kálmán |**

10:15 Laskay Adrienne: *Műtáncok az erdélyi színpadokon*

10:30 Juhász Csilla: *Reneszánsz legnap és ma*

10:45 Deák Gyula: *A néptáncról a táncszínházig*

11:00 Uray Péter: *A mozgószínház, mint a színházi megújulás lehetséges területe. Az M Stúdió, Erdély első hivatásos mozgószínházi társulata*

11:15 Kelemen Kinga – Sinkó Ferenc: *Kontakt improvizáció: előadóművészet vs. életforma*

11:30 Vito, eszmecsere

11:30 Szünet

12:00 Kőnczei Csilla: *Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére – vitaindító előadás*

12:15 Góspárik Attila: *A marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem új táncművészeti szakirányáról*

12:30 Vito, kerekasztal-beszélgetés – felkért hozzászólók: Fügedi János, Szép Gyula és Szűke István. Moderál Pávai István.

13:00–15:00 Ebédszünet

**II. A 20. századi magyar táncoktatás erdélyi vonatkozású eredményeiről | Elnök: Fosztó László |**

15:00 Pávai István: *Az erdélyi népi tánczene kutatása*

15:20 Karácsony Zoltán: *A korai erdélyi filmes táncgyűjtések kritikai áttörése a kezdetektől 1963-ig*

15:40 Pálly Gyula: *Egy vegyes lakosságú falu – Gereadkeresztúr – táncai*

16:00 Felföldi László: *Az elmúlt évtizedek modernizációs törekvései a magyar néptáncoktatásában, a táncoktatásban és a hagyományőrzésben*

16:20 Fügedi János: *A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásban*

16:40 Vito, eszmecsere

17:00 Szünet

17:20 Kőnczei Csilla: *A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nemlétező romániai magyar táncoktatásról a hatvanas-nyolcvanas években – A táncoktatás esélyei a mai Romániában – vitaindító előadás*

17:40 Vito, kerekasztal-beszélgetés – felkért hozzászólók: Felföldi László, Fügedi János, Karácsony Zoltán, Pálly Gyula és Pávai István. Moderál Kőnczei Csilla.

19:00 Könyvbemutató: Kőnczei Csilla *Táncelméleti írások. Writings in Dance Theory. (1987-2002)* című kötetét bemutatja Fügedi János.



LASKAY Adrienne



## A műtánc kialakulása az erdélyi színpadokon

A színpadi tánc eredetét Erdélyben éppen úgy, mint a színjátszásét, az iskoladrámák előadásaiiban kell keresnünk, mint ezek természetes tartozékait. A 17., de főleg a 18. században elsősorban a protestáns iskolákban találkozunk ilyen előadásokkal. A táncot, ha benne „aljas viselet és taglejtések” található, eltiltja az egyház. Nem ellenzi viszont a „tisztességes és nem arcátlan játékot s a szemérmes táncot [...], amelyben nincsenek arcátlan és túlságos szabados mozgások és lejtések”. Az első ilyen táncbetéttel rendelkező iskoladrámák a szász városokban



jelentek meg, Brassóban, a Luther-tanítvány Johannes Honterus vezette iskolában,<sup>1</sup> majd Szeben és Beszterce protestáns iskoláiban is.<sup>2</sup> Ezekből a városokból kerültek át Erdély jezsuita iskoláiba, így Kolozsvárra is.<sup>3</sup> A jezsuita iskoladrámák felvonásait praeludium előzte meg, melyekben fel-

- 1 Az első drámai előadás a brassói szász iskolában 1542. február 21-én volt, erről Ferenczi Zoltán tudósít *A kolozsvári színészet és színház története* című monográfiájában (lásd Ferenczi 1897: 8). A lelkési hivatal azonban nem nézi jó szemmel az előadásokat, ezeket lassan elsorvasztja, míg végül megszűnnek. A brassói példa nyomán ugyanez történik más városokban is.
- 2 Murányi Róbert Árpád két 18. századi besztercei iskoladráma dallamait tette közzé latin szöveggel (lásd Benkő 1992: 86).
- 3 A protestáns iskolák példájára az iskoladrámákat nemsokára felkarolják a jezsuita iskolák is. Ebben az összefüggésben feltétlenül említésre méltóak a csíksomlyói algimnázium poetica és rhetorica osztályainak előadásai (misztériumjátékok, szomorújátékok), amelyek nagy népszerűségnek örvendtek a lakosság körében is, olyannyira, hogy a kis településnek számító Csíksomlyóra az előadások alatt több ezren is összegyűltek. Jellemző, hogy miután a színház sajnálatos mulasztás miatt 1780. október 18-án leégett, a székelyek 1781 júniusára ezt újra felépítik. Az előadásokat ál-

vázolták az előadandó mű tartalmát. Ezek tulajdonképpen zenés-táncos allegorikus bevezetők voltak. A gyulafehérvári Batthyány- könyvtárban több iskoladráma szövege maradt fenn, ezek utalnak a tánc jelenlétére is. A kolozsvári jezsuita iskolában 1621. augusztus 28-án előadott, *Az erdélyi géniusz lakodalma az arany idővel*<sup>4</sup> című drámában két tánc is szerepel, a „bányászok tánca” és a „szerencse tánca”.<sup>5</sup>

Míg Erdélyben csupán a színjátszás csíráiról beszélhetünk, Európában ugyanebben az időben Molière és Lully befolyására már a 17. század végén megjelenik a balett mint műfaj olyan nagy népszerűségnek örvendve, hogy egy-egy reprezentáció alkalmával a francia királyi ház vagy az osztrák udvar tagjai is felléptek.<sup>6</sup>

A színpadi tánc további sorsa az operaelőadásokhoz kapcsolódik. A 18. század derekán feltűnnek Erdélyben is az idegen vándortársulatok. A császári udvar hatására elsősorban Nagyváradon tartanak operaelőadásokat, Patachich Ádám bíboros mecénatúrájával, de ebben a városban tevékenykedik Michael Haydn és Karl Ditters von Dittersdorf is. 1761 márciusában Nagyszebenben játszik egy német társulat, amelyik öt éven át minden év tavaszán fellép a városban. Pár évvel később egy olasz társulat is vendégszerepel ott, amelyik szintén vissza-visszatér, farsang idején pedig álarcos táncmulatságokat is rendez. 1786-ban egy Diwalt Ferenc nevű vállalkozó kér színjászó engedélyt a városi tanácstól, amit az elutasít. A Guberniumhoz írt kérvényéből arról értesülünk, hogy 16 tagú társulatával a legújabb operákat és baletteket is elő tudja adni. 1788. június 1-én aztán Nagyszebenben megnyílik az első állandó színházépület a német társulat számára, majd a Gubernium Kolozsvárra költözésével itt is meghonosodnak a színházi- és operaelőadások. Diwalt

---

talában valamely egyházi ünnep alkalmával tartották. Az ott működő Mária-társulat a drámákat kötetekbe gyűjtötte, így maradt fenn körülbelül 90 iskoladráma szövege.

- 4 Latinul *Nuptiae Aureaecum Genio Transilvaniae*, amelynek fennmaradt mind a latin, mind a német nyelvű szövege.
- 5 A bemutatott darabok témái ó- és újtestamentumi történetek. Ezeken kívül a szentek élete, a mondák és különböző történelmi események szolgáltatták az egyre inkább világi jelleget öltő témákat. Ez már zavarta a Habsburg-házat, ezért a mindinkább demokratizálódó iskoladrámákat végül egész Erdély területén betiltatták.
- 6 Ez a gyakorlat megjelenik az erdélyi fejedelmi udvarban és nemesi udvarházaknál is (Kemény, Bánffy György, Wesselényi Ferenc nevét említhetjük). Enyedi Sándor könyvében olvashatunk a Bethlen Gábor udvarában tartott balettelőadásról, amelyben Brandenburgi Katalin fejedelemasszony is közreműködött (lásd Enyedi 1972: 185–189).

társulatát már ismerik a kincses városban is,<sup>7</sup> előadásai kiegészítik a már jelentkező műkedvelő darabokat. Az első táncos jelenetek még táncbetétek, de nem várat sokáig magára az első egész estét betöltő táncjáték és balett sem. Az első négyfelvonásos táncjáték kísérőzenéjének szerzője Pacha Gáspár, címe *Aurora, vagy A pokol csudája*, Schoden Julius szövegére, melyet 1804. január 30-án mutattak be. Az első Kolozsváron bemutatott balett mint színpadi műforma címe *A tengeren való tavaszi sétálás, vagy Szélvész*, Reinwart Károly zenéjére, bemutatása Kótsi Patkó János igazgatása alatt Seltzer János karmester nevéhez fűződik, még ugyanebben az évben. A színlap szerint „ánglus balett egy felvonásban, egészen új dekorációkkal és köntösökkel”. Reinwart Károly zeneszerző ugyanakkor a társulat balettmestere is, aki minden valószínűség szerint osztrák földről került Erdélybe. A második Kolozsvárott színre került balett címe *A chinai ünneplés, vagy Ugyan az egy nap két menyegző*, melynek szintén Reinwart a zeneszerzője és a koreográfusa is. A színlap szerint: „Nagy balett három felvonásban, a köntösök és decoratio újak”. A zenei anyag részben Reinwart eredeti szerzeménye, részben összeállítások. Részleteket sajnos nem ismerünk ezekből a művekből. Az előadást a társulat elvitte Marosvásárhelyre, ahol a közönség szintén megszerette a műfajt. Reinwart a kolozsvári társulattal három balettet is színre vitt a Maros-parti városban 1805-ben: *Majális falun*, *A háladatosság jutalma* és egy ismeretlen szerző háromfelvonásos némajátékát *A boszorkányok tánca a Gellérthegyen, vagy Pirot, a nevelés kukta* címen.

A sikersorozatnak hirtelen lett vége, ugyanis 1806-ban Reinwart Károly balettmesternek és az egész balettkarnak felmondanak, azaz nem újítják meg szerződésüket. Ennek okait nem tudjuk. A társulat próbálkozott ugyan önerőből, melynek eredménye Hopp Gyula *Egy cigány, vagy az ördög nagyanyja* című „jellembalett”-je, de az előadás botrányba fulladt, a korabeli arisztokrácia megbotránykozott a balett témáján, erkölcstelennek ítélte, aminek következtében a koreográfust 24 órára lecsukták, majd a tánckart is kitiltották a városból.

Reinwart balettmestert 1810-ben újra szerződtették a Schikaneder-tanítvány Wándza igazgatása alatt. Az ő koreográfiájával és zenei összeállításában vitték színre a *Molnárok és szénégetők, valamint a Sátorozó kozákok* vagy *A maga vető szerencsétlen ifjú* című egyfelvonásos balette-

7 Diwaldt társulata még a Gubernium Kolozsvárra költözése előtt játszott a városban (1788-ban), ez volt az első német társulat, amely a kincses városban fellépett. Diwaldt később megkapta az engedélyt, hogy Kolozsváron társulatot működtessen.

ket. Ebből az időből (1812) megemlíjtük még a *Szebeni erdő* című érzékeny játékot Weisenthurm Janka szövegével, Palatkai koreográfiájával. Az 1821-es falragasz szerint „A játékhoz illő hátszegi tánccal és oláh énekkel ékesítve”. Mivel azonban a balettek színrevitele költséges volt, emellett a közönség érdeklődése is megcsappant a műfaj iránt, ezért aztán egy időre elmaradtak a bemutatók egészen a kőszínház felavatásáig. A kőszínház megnyitása után átszervezik a társulatot. Az operarészleg élére Ruzitska József zeneszerző-karmester kerül. Munkássága az operatársulat fejlődését jelentette. Távoztával azonban a közönség kezdett elfordulni a zenés műfajtól, ezért ezt ellensúlyozandó, Nagy Lázár igazgató új énekeseket szerződtetett, és bemutatott egy balettet is, egy egyfelvonásos táncjátékot *Zefir és Amor* címen Raynal zenéjével.

A balettelőadások hosszabb-rövidebb időközökben követték egymást. A két előadás közti időben a tánckar egyéb feladatokat is ellátott, pl. egy-egy előadás szünetében tánccal szórakoztatta a közönséget. Ilyen alkalom adódott 1829 júniusában, mikor a Zomb József írta *Mátyás deák, vagy a Lovass deputáció* című „nemzeti új énekes játék” szünetében, amint azt az igazgatóság a színlapokon is közli: „Játék után eltáncoltatik azon nyolcas nemzeti tánc, mely Posonyban a koronázás alkalmatosságával a Felső Udvar kegyelmes parancsolatjából két ízben egymás után előadatott az egész Felső Udvar jelenlétében, s hol mi főbb táncosoknak szerencséje volt közülünk hármoknak jelen lenni, akik ugyanitt is jelen lesznek. A tánc alatt a helybeli esméretes első Banda fog muzsikálni”.

Bár ebben a periódusban kimondott balettelőadások nem jöttek létre, mégis igen fontos lépés történt. Az 1844–45-ös évadban a társulat akkori igazgatója, Havi Mihály annak érdekében, hogy az operaelőadásokban szereplő balettbetétek a megfelelő színvonalat képviseljék, nagy súlyt helyezett arra, hogy a színház keretében táncosokat képezzen. Ezért színházi balettiskolát indít, amelyet falragaszokon hirdet a következő szöveggel: „Tisztelettel szólíttatnak fel azon t. c. szülék, akik gyermekeiket a táncművészetben alaposan taníttatni kívánják, sziveskedjenek ebbeli kívánságukat a színiigazgatóságnál bejelenteni, minthogy ez a gyermekeket saját kölcségén tartott balettmester által fogja taníttatni, azon kikötés mellett,

hogy a gyermekbaletekben azok részt vegyenek, melyre színi öltözeteket a színi ruhatárból kapandnak a pesti nemzeti színháznál divatozó szokás szerint”. A balettiskola 1844. november 26-án meg is kezdte működését, melynek első eredménye az *Arlequin* című táncjáték bemutatása lett.<sup>8</sup>

Ezután hosszú ideig nem hallani balettelőadásokról, egészen a század második feléig. Ekkor újralakul a tánckar, az 1851–52-es évadban megpróbálják felújítani a *Sátorozó kozákokat*, de kevés sikerrel. A balett-részleg élén Tóth Soma<sup>9</sup> koreográfus állt, aki több táncjátékot is koreog-

8 Időközben a színház helyzete egyre nehezebb lett, 1840-re bukásközelbe került. A színházi bizottság több ízben, így 1840. augusztus 17-én is felhívást intézett az erdélyi törvényhatóságokhoz az állandósítás ügyében, valamint kérte a különböző segélyösszegek átadását a színháznak, alaptőke gyanánt. Az országgyűlés a színház állandósításának kérdését együtt szándékozott tárgyalni a Múzeum létesítésének és a Conservatorium segélyezésének ügyével. Ezért 1843. január 16-án törvénycíkket alkotott, amely kimondja, hogy a színház támogatása „a magyar és székely nemzet törvényhatóságai között, és ezek által a nemesi rendre és azokra, kiket a törvény ezen név alá foglalt, – efelett a nemes szász nemzet nemesi birtokaira, és a kiváltságos helyekre fog felosztani és azoktól lesz beszedendő”. A törvénycikk hivatkozik a színészek bérezésének és a színház egyéb költségeinek fedezéséről is. A törvénycikkre azonban a királyi jóváhagyás nem érkezett meg, a színház ügyét gyűjtések, magánadományozások viszik tovább. A színházi bizottság élére gróf Mikó Imrét állítják, neki köszönhető, hogy a kolozsvári színház később fejedelmi szubvenciót kap. Ezért is nagyon fontos volt Havi Mihály ténykedése, a balettiskola működtetése, szintén magánalapokból (lásd Janovics 1941: 111).

9 Tóth Soma (1830–1886) színész, táncos, táncmester. A Nemzeti Színházban kezdte pályáját és még nagyon fiatalon részt vesz a Vesztér-féle táncársaság turnéin. A Nemzeti Színházban komikus szerepkörben alkalmazták, táncutadása és karikírozó készsége figyelemre méltó. Ferenczi Zoltán a következőképpen jellemzi: „Tóth Soma nagy mester volt abban, hogy tánc közben arcfintorral vagy más mozdulattal valami politikai vonatkozást fejezzen ki vagy sejtessen. Különösen, ha Fitos *Vak vagy te szent igazság* komoly magántáncát járta el az általa hozottát frissel, melynek ő *Jaj, de huncut a német* titkos címet adta, a taps szünni nem akart, melyben, amíg nem tudták, még a tisztek s Bach-huszárok is részt vettek” (lásd Ferenczi 1897: 409). Tóth Soma részt vett a szabadságharcban, aminek következtében fogságba esett. Kiszabadulása után a vidéket járta és táncával tüntetett az osztrák uralom ellen. A hatvanas években népszerűvé vált új ötrészes társastánca, a *Palotás*. Ezután a vidéki társulatonknál tevékenykedett legtöbbször táncitanítóként. Még egy érdekes epizódot érdemes felemlíteni Tóth Somával kapcsolatban. Follinus igazgatósága alatt vitték színre az első egész estét betöltő operettet, a *Dunanan apó* címűt (Siraudin és Moineaux műve). Híre kelt annak, hogy a darab tartalma sikamlós, sőt kánkánt is fognak benne táncolni. A református főgimnázium száz tanulója is elment az előadásra és kifütyölte a darabot. A korabeli sajtó szerint a Tóth Soma által betanított kánkán nem volt botrányos, a *Kolozsvári Közlöny* (145. és 147. szám) nagyon szelíden, a *Korunk* (145. és 146. szám) gúnyosan ítélte el a tüntetést. Bár az ifjak megindokolták tettüket, eljárá-



rafált, de ezeknek zeneszerzőit nem ismerjük. Ezek a következők: *Molnárok, vagy Égi találkozás a létrán, Lucifer, a zöld ördög és haszonbérlet, Vízzel kuruzsolt vőlegény*.

A következő évadban a színház igazgatói Kaczvinszky János és Havi Mihály. Ehhez az évadhoz balettbemutató is fűződik, *A névtelen* című egyfelvonásos (1852), Thury János koreográfiájával. Az egyfelvonásos baletteket mindig szintén egyfelvonásos prózai mű előzte meg. Ennek a periódusnak két neves karmestere Gócs Ede és Káldy Gyula.

A színház operarészlege és benne a balett a forradalom leverése utáni években nem kap szerepet egészen a 60-as, 70-es évekig. Havi Mihály társulata színvonalas előadásokat tart. A balett-tár élén Kaczér Ferenc balettmester áll, a nevesebb szólótáncosok Kuhner Irma, Mayer Lujza és Kaczér Gusztáv. A balettkarban 14 táncos növendék dolgozik. Az operákhoz és balettekhez a katonazenekar mellett fizetett polgári muzsikuskat is alkalmaznak.

Az 1858–59-es évadban a megerősödött balettrészleg két egyfelvonásossal jelentkezik. Az *Egy táncos kalandja* és *Alidor, a hegyi szellem* aratott nagy sikert, mindkettő Kaczér Ferenc<sup>10</sup> koreográfiájával. A következő évadban két jelentős művész-személyiség szerződik a balettrészleghez, Montella Lajos és Aranyvári Emilia.<sup>11</sup> Az operai betétszámok mellett mű-

---

sukat a *Közlöny* nem helyeselte, hiszen akkor Lanner Kati és Aranyvári Emilia táncát vagy *A kaméliás hölgyet* és a *Rigolettót* sem lehetne megtűrni a színpadon (lásd Ferenczi 1897: 435).

10 Kaczér Ferenc (Katzer, 1810–1871) Pesten született, német származású táncos, táncmester, zeneszerző és karmester. Pályafutását a soproni és pozsonyi német színháznál kezdte, majd táncmester a budai Várszínház tánciskolájában. Ő honosította meg a színházban a bécsi izlést tükröző pantomimikus-táncos némajátékokat, az „arlekinádokat”. Ezekben az akrobatikát sem nélkülöző játékokban maga is fellépett Arlekin szerepében. 1839-ben rövid ideig a Nemzeti Színházhoz szerződött, majd a vidéki színházak következtek: Győr, Kolozsvár, Eger, Miskolc. Az *Egy táncos kalandjai* című némajátéknak a zenéjét is ő szerezte. Fontosabb koreográfiái: *Zűrzsavar a vargaműhelyben* (1834), *Arlekin élete, halála és feltámadása* (1834), *Bájrózsa* (1835), *Toborzók vagy a szüret* (1835).

11 Abból a célból, hogy fogalmat alkothassunk Aranyvári Emilia jelentőségéről, érdemes néhány adatot közölni életével kapcsolatban. Aranyvári Emilia (1830–1868, halála pontos dátumát nem ismerjük) táncosnő, koreográfus, az első magyar primbalerina. A *Magyar Színházművészeti Lexikon* szerint (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994) a pesti német színház francia balettmesterétől, Francois Crombétól tanult táncolni. A Nemzeti Színházban 1848-ban lépett fel először, majd külföldi fellépések következnek: a párizsi Théâtre Lyrique-ban, ahol Artur Saint-Léon felügyelete mellett tökéletesíti táncstudását, majd London és Bécs közönsége tapsol művészetének. Az országba való visszatérte után 1854–1859 között újra a Nemzeti Színház tagja, itt állítja színpadra



sorra kerülnek egész estét betöltő táncjátékok is, mint a két Pugni-mű, az *Esmeralda*, és a *Szerelmes ördög*, Doppler Ferencről az *Újonc*, háromfelvonásos táncjáték. A közönség igényelte és támogatta ezeket az előadásokat.

Meg kell említenünk Havi Mihály 1860-as bukaresti turnéját, amelynek érdekében a társulatot kiváló énekesekkel, zenészekkel és táncosokkal egészítették ki. Primabalerina a már említett kiváló pesti táncosnő, Aranyvári Emilia. Mellette a tánckar 32 tagból állt össze, köztük jeles művészekkel, mint Mayer Lujza, Farkas Mária, Montella Lajos, Gerecs János és Ferdinand Ignác. Az előadásokról rendszeresen beszámolt a *Bukaresti Magyar Közlöny* és a *Kolozsvári Színházi Közlöny* is. Nagy sikert aratott Erkel *Hunyadi Lászlója*, amely előadásból a kritika külön kiemelte Aranyvári Emilia és Montella Lajos teljesítményét. Az előadásokon Cuza fejedelem is megjelent, nagyra értékelve a társulat színvonalát. A vendégjáték repertoárján szerepelnek az említett Pugni-balettek is, az *Esmeralda* és *A festő álmoképe*. A művészi és erkölcsi siker ellenére a turné vége botrányba torkollott, Havi Mihály anyagilag összeomlott, társulatát a román művészek összefogásának köszönhetően tudta csak hazahozni.<sup>12</sup> El is távozott a társulat éléről, helyét Follinus János vette át. A közönség is elfordult a balettől, elsősorban a népszínműveket és az operetteket látogatta és kedvelte. Ennek ellenére az a kevés előadás, ami létrejött, igen jelentős volt, mint a *Adam Giselle*-je és Pugni *Markotányosnő és postakocsisa*. A táncgyűttes jó volt, repertoárját tartani tudta. A táncosok közül a sajtó kiemelte Lamer Katalint, Neumüller kisasszonyt, Alberti Alfrédot, Pataki Rózát, Láng Marit, Havi Jankát, Turcsányi Ilkát, Baranyainét, Carron Alfrédot és Ferdinand Ignácot.

---

első magyar női koreográfusként *Toborzók* című balettjét. Ezután Szegeden, Aradon, majd Kolozsváron lép fel, ahol csatlakozik Havi Mihály társulatához, amellyel a bukaresti vendégszereplésen kívül Olaszország több városának színpadán is fellép. Utoljára 1868-ban Pármából adott hírt magáról. Hazai működésével a balettművészet első jelentős korszakát teremtette meg Magyarországon – jegyzi meg a *Magyar Színházművészeti Lexikon* (lásd MSZL 1994: 32).

- 12 Havi Mihály tragédiáját a kockázatos pénzügyi vállalkozás okozta. A turné költségeire egy Mircse János nevű kolozsvári ügyvédsegéd adott kölcsönt, igen fura kölcsöntérítési feltételek között. Egy adott pillanatban – összejátszva a pénztárosnővel – mindketten külföldre szöktek a társulat bevételével együtt. Havi Mihályt a történetek után az adósok börtönébe hurcolták, és mint azt Follinus elbeszéli, kezdetben „még láncot is vertek reá, mert színigazgatói működését politikai jellegűnek nyilvánították” (lásd Janovics: 1941: 119).

Az évek teltevel a kolozsvári színtársulat repertoárján csak elvétve találunk egy-egy balettet, táncjátékot; az operett térhódítása nyomán a balett műfaja iránti érdeklődés minimálisra csökkent, ezért a balett szinte 70 éven át hiányzott a magyar társulat műsorrendjéből.

Az I. világháborút követő békeszerződés után a kolozsvári magyar közösség elveszti opera- és balett-társulatát. 1919. október 1-vel kezdődően a Kolozsvári Nemzeti Színház épületét és teljes felszerelését a román kormányzótanács rendelkezésére kellett bocsátani. A dr. Janovics Jenő igazgatta társulat a Sétatéri Színkör épületében kénytelen tovább működni. Az első évadban a társulat még 62 opera- és 158 operettelőadást tart, de a 20-as évek gazdasági válsága rányomja bélyegét a zenés repertoárra is, így a társulat zömében operettet játszik. Az opera- és balettkedvelő közönség ezután az 1921-ben megalakult Kolozsvári Román Opera társulatának előadásait látogatja.

Kolozsvár mint Erdély szellemi fővárosa jelentős központja lesz a táncművészetnek is. Változnak a színjátszással szembeni igények, részben a nagyszámú magyar közönségnek köszönhetően a balettelőadások iránt élénk érdeklődés mutatkozik. Ki kell emelnünk Tacía Fulda magántáncosnő<sup>13</sup> és Ligeti József<sup>14</sup> nevét, akik megszervezték és vezették a román opera balettegyüttesét és akiknek működése biztosította az elvá-

13 Két évadon keresztül tizenhét alkalommal táncolta a balettszólót az Aidában (erről lásd Caius Olariu archivált kéziratában: *Date statistice privind activitatea Operei Române de Stat din Cluj timp de 35 de stagioni*; 13. sept. 1919. – 31. aug. 1954.; A kolozsvári Állami Román Opera 35 évadjának statisztikája; 1919. szept. 13. – 1954. aug. 31.).

14 Ligeti József (Löfler, 1897–1985) táncos, rendező, színházszervező, színházigazgató. Balettmesteri oklevelét Párizsban szerezte 1921-ben. Ezután 1928-ig a kolozsvári Román Opera tagja. Kolozsváron fontos szervezői tevékenységet folytat, Becsky Andorral és Szentimrei Jenővel *Stúdió* néven román–magyar művelődési társaságot alapít. Mozgalmas élete során Berlinben színházi rendező (1929–1931), Bukarestben a Munkás Színházi Csoport és a *13–1* avantgárd színtársulat rendezője (1932–1933), Budapesten munkásszínpadot szervez és a Városi Színház operatagozatának főrendezője (1935–1936), 1937–1939 között Párizsban találjuk, ahol színházi szerző, rendező és táncos. Részt vesz a francia ellenállásban, 1945-ben megalakítja a Comédiens du Peuple – a Nép Komédiásai című szakszervezeti színházat. 1946-ban vezeti a Munkás Kultúrszövetség színházi szakosztályát, 1947-ben a bukaresti I. C. Frimu Színház igazgatója. 1949-től a jászvásári Nemzeti Színház, 1952-től a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház főrendezője. 1958–1960 között a bukaresti Petőfi Művelődési Ház vezetője, végül 1963-ban visszatelepedik szülővárosába, Budapestre. Legjelentősebb sikere *A felszabadult Dandin* György című parafrázis, melyet Párizsban, Budapesten és Bukarestben is játszottak, és amelyet Eugen Ionesco is elismerően méltatott (lásd MSZL 1994: 458).

rásoknak megfelelő színvonalat és a közönség ragaszkodását is. Később bővül a művészeti vezetőség Elena Penescu Liciu<sup>15</sup> és a lengyel származású Roman Morawsky<sup>16</sup> balettmesterekkel. A nagyoperai betétszámok mellett (*Aida*, *Traviata*, *Trubadúr*, *Faust*, *Lakmé* stb.) a legnépszerűbb balettelőadások a *Babatündér* (Bayer), *Coppelia* (Dèlibes), *Seherezádé* (Rimszkij-Korszakov) és a Franz Schubert zenéjére koreografált négyfelvonásos *A szerelem négy évszaka*. Ennek a korszaknak kiváló táncművésze a 30-as években a Poznanból Bukarestbe meghívott, majd Kolozsváron letelepedő Roman Morawsky.

Az 1940-es imperiumváltás ismét változást hoz a magyar társulat életében, amelyik visszaköltözik a Hunyadi téri épületbe és Nemzeti Színház státust nyer, így operarészleget állíthat fel. (A Román Opera Temesváron folytatja működését.) 1941-ben Kemény János lesz a főigazgató és Vaszy Viktor az operatársulat zeneigazgatója és vezető karmestere, aki európai szintű operatársulatot szervez. A balettkar vezetője a Kolozsváron maradt Roman Morawsky, a jeles szólisták pedig Keresztes Kató, Lotte Lehmann, Rimóczy Viola, Tóth Jolán, Csermínszky Kurt, Dombó Imre, Komáromy Attila és Szaboray Zoltán. E rövid pár év alatt rangos előadások születnek: színre kerül Mozart *Ámor játéka* (*Les petits riens*), Dèlibes *Coppelia*, Rimszkij-Korszakov *Seherezádé*, Kodály Zoltán *Marosszéki táncok* (1943) Dukony Margit koreográfiájával, Bartók *A fából faragott királyfi*<sup>17</sup> (1944), valamint összeállítások Grieg, Csajkovszkij, Elgár, Sarasate zenéjére. A II. világháború végén újból megismétlődik a

- 15 Liciu Elena Penescu-Genazini a 30-as és 40-es években a Bukaresti Opera prímbalerinája. Oleg Danovski partnere az általa 1945-ben Bukarestben színre vitt Liszt Ferenc Magyar rapszodiájának zenéjére koreografált táncjátékban. Rövid ideig működik a kolozsvári Román Operában is mint balettmester. Ezután visszatér Bukarestbe, ahol az Alhambra Színház balettmestere. Magán-baletstúdiót működtet az államosítás bekövetkeztéig. Az ő irányítása alatt bont szárnyakat nagytehetségű unokahúga, Irinel Liciu, valamint Petre Manea, Tilde Urseanu, Lizi Lind, Indira Mulgund, Rosette Mocia és sokan mások.
- 16 Roman Morawsky (1897–1982) lengyel származású balett-táncos, koreográfus. Tánccolni a varsói Nagyopera balettmesterétől, Cechettitől tanult. Az első világháború után még Lengyelországban, Poznanban működik, mint szólótáncos és koreográfus. Egyik állandó partnere a híres Anna Pavlovnának, Stravinsky *Petruska* című balettje főszerepének első alakítója. Ennek a szerepnek a megformálásáért meghívják Bukarestbe, ezután telepedik le az országban, mégpedig Kolozsváron, 1930-ban. Itt lesz a két opera balettmestere közel négy évtizedig. Személyében a kolozsvári táncművészeti oktatás megteremtőjét, egy új iskola létrehozóját tisztelhetjük.
- 17 Megjegyzendő, hogy ez volt az első Bartók színpadi mű, amely Kolozsváron bemutatásra került.

színházépület-váltás. 1945 őszén a Kolozsvári Román Opera társulata visszatér Temesvárról. Ennek következtében a magyar színház társulata ismét visszakényszerül a Sétatéri Színkörbe. Bár néhány zenésszínpadi előadásra még sor kerül a régi-új épületben, a balettelőadások az Állami Magyar Opera megalakulásáig szünetelnek.

1948-ban megalakul a Kolozsvári Állami Magyar Opera (az első éva-  
dokban mint Népopera, ennek megfelelő repertoárral). A balettelőadások  
újraeredése a Magyar Opera társulatánál megy végbe. Olyan művészek  
szerződnek az újonan alakult operához, mint Larisa Şorban, Imre Má-  
ria, Domby Imre, Szaboray Zoltán, Iorga Sándor, Roman Morawszky, Kurt  
Cserminszky, Vasile Marcu, Pleth Lenke, Winkler Éva és a sort folytatni  
lehet. Horváth Géza látja el kezdetben a balettmesteri teendőket, majd  
őt követi Nicolae Iacobescu balettmester<sup>18</sup> és Taub Gabriella koreográfus.  
Az első előadások egyfelvonásosak, legtöbbjük koreográfiáját úgy jegy-  
zik a színlapok, mint kollektív munkát. Ezek: Kodály Zoltán *Marosszéki  
hegyekben*, Enescu *Román rapszódia*, *Egy ukrán faluban* Ljadov zenéjére  
és Horváth Géza szövegére, aki több egyfelvonásos szövegírója is, de en-  
nek a balettnak koreográfusa is, Muszorgszkij *Egy éj a kopár hegyen* című  
szimfonikus költeményére koreografált *Alkonyattól hajnalig* (Nicolae Ia-  
cobescu koreográfiája). Ezek a balettek egyben a Magyar Opera első elő-  
adásait is képezik, ugyanakkor technikai szempontból előkészítik az első  
nagyszabású balettelőadást, Aszafjev *Bahcsiszeráji szökőkútját* a neves  
koreográfus, Oleg Danovskij<sup>19</sup> elképzelésében, még 1949-ben.

18 Meg szeretnénk jegyezni, hogy az 1949-ben szerződtetett Nicolae Iacobescut a Kolo-  
zsváron megalakult balettkisloka atyjának tekinthetjük. Személyében a kolozsvári Ba-  
lett Líceum egyik megalapítóját is tiszteljük, aki városunkban a háború utáni klasz-  
szikus balettoktatás rendszertani alapjait tette le.

19 Oleg Danovskij (1917–1996) ukrán származású balettdáncos és koreográfus. Boris  
Knyazev irányítása alatt sajátította el a tánc művészetét. Első fellépései Ivan Du-  
brovin társulatához fűzik. 1938–1970 között a Bukaresti Opera szólótáncosa, majd  
balettmestere és koreográfusa, a balettrészleg igazgatója. Szigorú fegyelmet tartó,  
nagy tudással és fantáziával megáldott művész, aki elsősorban a klasszikus balett  
talaján ért el magas művészi sikereket. Sajátos epikus-drámai stílust alakított ki, ko-  
reográfiáit elsősorban ez jellemzi. 1979-ben Konstancán megalakította és vezette  
az első román független balett-társulatot *Fantasio* néven, amely halála után felvette  
a nevét. Közreműködése Kolozsvár két operájával nagyjelentőségű, koreográfiái  
emblemikusak, maradandó művészi élményt nyújtottak kora közönségének. A  
Román Opera balettegyüttesével koreográfusi minőségében vitte színre monumen-  
tális alkotásait, az *Esmeraldát*, majd 1971-ben *A hattyúk tavát*.

Nagyszabású háromfelvonásos balett *A vörös pipacs* Glier zenéjére, Oleg Danovski koreográfiájával, amelyet 1951-ben mutat be a társulat. A főbb szerepeket Larisa Şorban, Horváth Géza, Iorga Sándor, Kurt Cserminszky, Szaboray Zoltán, Petre Corpade táncolják.<sup>20</sup> Ezután következik a *Seherezádé* Petre Manea rendezésében, majd 1954-ben az opera egyik reprezentatív előadása, a *Keszkenő* Kenessey Jenő zenéjére, amit a budapesti meghívottak, Harangozó Gyula és Hamala Irén koreografáltak. A *Keszkenőt* új betanulásban még kétszer tűzte műsorára az opera felújítás-ként, 1973-ban és 1987-ben.

Időközben a művészek egy része a megerősödő Román Operához szerződik át vagy Bukarestbe távozik. 1957-ben ismét háromfelvonásos balettet mutat be a társulat, Jarullinnak, a fiatalon hősi halált halt szovjet zeneszerzőnek a balettjét, a *Suralet* Taub Gabriella rendezésében, aki ekkor még tagja a Magyar Operának.<sup>21</sup> Ugyanebben az évben viszi

20 Érdemes idézni László Ferencnek az 1992-es jubileumi kötetben megjelent tanulmányából: „A vállalkozás színvonalát – sőt, egyáltalán: magát a vállalkozás lehetőségét is – a Román Opera tapasztalt művészei szavatolták: Oleg Danovski balettmester és magával hozott szólótáncosai, akik a premieren a szerepek javát alakították. (A *bahcsiszeráji szökőkútról* van szó – a szerző megjegyzése.) Ahogy erősödött az intézmény saját táncosgárdája, úgy vették át szerre a szerepeket a magyar művészek. A második nagy táncjátékpremieren, az 1951-es *Vörös pipacs*ban (Glier) is román művészeké volt az érdem nagyobbik része, az 1953-as *Seherezádé*ban (Rimszkij-Korszakov) viszont már csak a betanító koreográfus és egy személyben férfi főszereplő, Petre Manea volt román vendég. [...] Zárójelben bár, de megemlítem: a Román Opera vezetése távolról sem volt annyira balettbarát, mint a magyaré! Ezt Danovski mester, a jelenkori román táncművészet óriása is megértette és hamar odébbállt. A román művészeknek a magyar társulat értékes érvényesülési lehetőséget nyújtott. Egyébként ma is sok román tagja van a Magyar Opera táncársulatának.” (lásd László 1992: 112–113).

21 Taub-Darvas Gabriella (született 1930-ban, Halmiban) a balettművészet alapjait a temesvári balettkolomban sajátítja el. Tehetségét korán felismerik és a Leningrádi Balett Akadémiára küldik ösztöndíjjal, ahol a *Vaganova Intézet*ben tökéletesíti klasszikus balett-tudását (1949–1952). Az intézetben töltött évek alatt kiviláglik kimagasló képessége a koreográfia iránt, ezért továbbképzésre a moszkvai Balett Intézetbe küldik, itt nyer koreográfusi minősítést 1957-ben. Hazatérve, a kolozsvári Állami Magyar Operához szerződik, ahol azonban rövid időt tölt, de munkássága meghatározó lesz az együttes életében. Tevékenységét a kolozsvári Román Operában folytatja, ahol a klasszikus balett gyöngyszemeit állítja színpadra. Itt nyílt lehetősége mindazt a tudást kamatoztatni, amelyet a Szovjetunióban töltött évek alatt magába szívott. 1970-ben előbb Izraelbe, majd az Egyesült Államokba emigrál, ahol saját iskolát nyit. Mind Izraelben, mind Amerikában neves balettegyüttesekkel működik együtt, számos neves balettművészt indított útjára. Azt, hogy mit jelentett Taub Gabriella működése a két kolozsvári opera számára, külön tanulmányt érdemelne.

színre a társulat Alfred Mendelssohn balettjét, a *Călint*, melynek rendező-koreográfusa a bukaresti Tilde Urseanu. A népi témájú balett ismét egy olyan emblemikus előadása az operának, amelyet többször is felújítottak az évek folyamán, így Szántó András koreográfiájával 1971-ben, majd ugyanebben a rendezésben 1988-ban, új betanulásban.

Taub Gabriella távoztával az opera képzett koreográfus nélkül marad, ezért a következő években sok vendégkoreográfus fordul meg az operában, ami előnyére válik a társulatnak. Az is öröndetes, hogy három jeles szólótáncos, Szaboray Zoltán, Szántó András és Fodor Tibor megpróbálkoznak koreográfiával is, sikerrel.

Az 1959 és 1960-as évek igen termékenynek mondhatók. Egy-egy koreográfiával ismét jelen van Oleg Danovski, 1959-ben Mihail Jora *Vásártéren* (melyet 1983-ban felújítottak), a következő évben Zeno Vancea *Prikulics* című táncjátékokkal. Két másik román szerző balettje is színre kerül: az Enescu I. *Román Rapszodiájára* komponált *Táncban* és M. Jora *Szüret*. Az első Octavian Stroia, a második Bodeuț-Capsali Floria és Octavian Stroia koreográfiájával. Nem érdektelen megjegyezni, hogy a bukaresti koreográfusok igyekeznek előadásaikat Kolozsváron is megvalósítani, elsősorban a Magyar Opera művészeinek közreműködésével. Mint már láttuk, a vendégrendezők mellett egyre inkább szót kapnak az opera saját művészei, így koreografálja Szaboray Zoltán is Farkas Ferenc háromfelvonásos táncjátékát, a *Furfangos diákokat* 1960-ban, amely azonban sajnálatos módon hamar lekerül a repertoárról.

Az 50-es évek vége, a 60-as évek a legtermékenyebbek a balettelőadások tekintetében. 1960-ban még három előadást tűznek műsorra: Ravel *Boleró*, De Falla *A háromszögletű kalap* és a már említett *Prikulics*, mindhárom egyfelvonásos balett az immár Bukarestben alkotó Vasile Marcu koreográfiájában. Ezután egy nagyszabású közreműködésnek lehettünk tanúi. A két opera 1961-ben közös produkcióban vitte színre Szergej Prokofjev *Rómeó és Júlia* című balettjét Taub Gabriella rendező-koreográfusnak köszönhetően. Az előadáson mindkét opera balettszólistái és balettkara fellépett, a zenekart és a karmestert, valamint a díszleteket és az egyéb technikai feladatokat a Román Opera vállalta. Júlia szerepében Sipos Margit kimagasló teljesítményt ért el, a kritikus szerint: „Teljes értékű művészként jelent meg, aki technikáját maradéktalanul alárendeli a szerep emberi tartalmának”. Partnerei sem maradtak el tőle, Szaboray Zoltán, Fodor Tibor, Vas György, Imre Mária, Török Andor méltán vívták ki a szakma és a közönség elismerését.

A Magyar Opera balettkarának harmadik legtöbbet játszott előadása Csajkovszkij *Diótörője*. Ezt először 1962-ben mutatta be a balett-társulat Tilde Urseanu koreográfiájával. A mű további bemutatói: 1979: Fodor Tibor koreográfiájával, 1996: Valkay Ferenc rendezésében, valamint 2008-ban Vasile Solomon balettmester felújításában.

Az 1964-es évhez három egyfelvonásos balett bemutatója fűződik. Egy est keretén belül kerül előadásra Paul Constantinescu *Kárpáti lakodalom* című műve, mely tulajdonképpen nem rendelkezik cselekménnyel, a mű a különböző tájegységeket képviselő táncok színpadi felvonultatása, melyhez Balogh Béla írt szövegkönyvet. A második mű Bartók Bélának *A fából faragott királyfi* című műve, amelyről a színpadra állítás pozitív ténye mellett azt írta a kritika, hogy az alkotók alig vettek át valamit a mű színpadi hagyományaiból. Kiemelik viszont a szereplők teljesítményét: Sipos Margit bájos királylányát, Vas György nagyszerűen megoldott királyfi-alakítását, Nagy Erzsébet lepkeszerű könnyedségét. Mindkét balett rendező-koreográfusa a bukaresti Ștefan Gheorghe. *A fából faragott királyfit* majd csak 2006-ban viszi újra színre a fiatal Jakab Melinda koreográfus. A harmadik balett két Kolozsváron élő és alkotó művész munkája: Junger Ervin *Találkozások* című balettje Dehel Gábor librettójára, Ștefan Gheorghe meghívott vendégművész koreográfiájával. Ritka alkalom, hogy az opera hazai magyar zeneszerző művét tűzze műsorra.

A következő évben a balett-társulat, törlesztve Bartókkal szembeni adósságát, bemutatja *A csodálatos mandarin* című táncjátékot is – Stere Popescu bukaresti koreográfus közreműködésével. A nagy visszhangot kiváltó előadásból film is készült. A rendkívüli megvalósítás szereplői Lukács Mária az utcalány szerepében, aki mesterien kidolgozta szerepét a balettmozgás határait ostromolva; Fodor Tibor a *Mandarin* kitűnő, feszültséget hordozó alakítása igen jelentős karrierje szempontjából; a három gyilkos, Gavril Rusu, Borbáth András és Schlosser Vilmos – akik lendülettel, lélekzetelállító erővel oldották meg szerepüket, akárcsak a fiú szerepében Szabó József, valamint az öreg gavallért táncoló Albu Aurel.

Mint már jeleztük, ez az évtized kiemelkedő volt az Állami Magyar Opera balettkarának életében. 1966-ban három egyfelvonásost visz színpadra a galaci zenés színház koreográfusaként Trixy Checais – Igor Sztravinszkij *Tűzmadár*, Maurice Ravel *Daphnis és Chloé*, valamint Gershwin *Egy amerikai Párizsban* megrendezésével. A szereposztásból megemlíthjük azoknak a magántáncosoknak a nevét, akik rendkívüli sikerre vitték a produciókat: Nagy Erzsébet, Lukács Mária, Schlosser Vilmos, Blaga Simion, Taub Éva,



Sipos Margit, Fodor Tibor, Török Andor, Borbáth András, Aurel Albu, Gavril Rusu, Réthy Jenő, Szabó József és Szabó László. A kritika kiemelten kezelte az előadást: Nagy Erzsébet mint *Tűzmadár* eleven, jól kidolgozott balettszerépével, lebegésével nyerte meg a közönség tetszését. Sipos Margit a *Daphné*-ben, Borbáth András a Gershwin-baletten nyújtott feledhetetlen alakítást. László Ferenc muzikológus szerint „A három remekmű egy műsorban a modern nyugati balettművészet miniatűr antológiájának is tekinthető, melyben azonban (ez teszi a balettmester feladatát különösen érdekessé) főképp a művészet sokarcúsága jut kifejezésre”.

1968-ban még két egyfelvonásos balett következik: Claude Debussy zenéjére koreografált *Noktürnök* és Muszorgszkij-Ravel *Egy kiállítás képei*, mindkét mű Szántó András koreográfiájával. Ezután úgy tűnik, a balettelőadások bőségesen ömlő folyama megszakad egy időre, hosszú ideig csak régebbi előadások felújításáról beszélhetünk. Kivételt képez Hary Béla *Sárga rózsza* című balettje Oleg Danovski koreográfiájával, balettmester és folklór tanácsadó Szántó András. Az ősbemutató szereposztásában megtaláljuk Sipos Margit, Szálassy Nagy Erzsébet, Fodor Tibor, Vas György, Nicolae Chiriteșcu, Daniela Irimieș, Szántó András és Szabó László nevét. A kritikusok üdvözölték az egész estét betöltő balettelőadást, amely hosszú évadok óta hiányzott a Magyar Opera műsorrendjéből, mert sajnos a balett-társulatot csupán nagy időközönként állították technikai szempontból igényes feladatok elé. Ezért az előadások színvonala visszaesett, a balettkaron belül állandó migráció gyökeresedett meg.<sup>22</sup>

1976 után sűrűsödnek a kötelező román művek a repertoárban, amelyeknek helyel-közzel pártpolitikai sugallatra a tematikájuk is meghatározott volt. Ilyen értelemben említjük meg Sergiu Sarchizov *Lendület* című egyfelvonásosát és Radu Odeșteanu tematikus táncjátékát, a *Kohókat*, ez utóbbit 1985-ben felújítják. Mindkét táncjáték koreográfusa Fodor Tibor.

1980-ban még egy Hary Béla által komponált balett ősbemutatójának tapsolhat a közönség, a *Hófehérke és a hét törpe* háromfelvonásos gyermekmesebalettről van szó Fodor Tibor rendezésében és koreográfiájával.

22 László Ferenc muzikológus a jelenséget többek között abban látja, hogy „az intézmény jobbnál jobb táncosai közül egy sem emelkedett ki vezető, társulatalakító személyiségként, márpedig a világ valahány jelentős balettszínházát – nemcsak a világvárosiakat, hanem a vidékieket is – egy-egy koreográfus személyiség tette, illetve teszi jelentőssé, aki nemcsak koreográfiákat komponál és visz színre, hanem stílust, táncos személyiségeket is teremt. Több olyan vendég viszont, mint Danovski és Chachais, nem jött többé a Szamos-partra” (lásd László 1992: 109).



A Grimm-testvérek ismert meséjét Ariel-Nicky Ionescu dolgozta fel librettónak. A balettet 2002-ben újra színre vitte Mihail Mândruțiu balettmester.

A rendszerváltásig a felújításokon kívül kevés új mű kerül bemutatásra: 1983-ban az *Acteon* Alfred Alessandrescu zenéjével és *Egy faun délutánja* Debussy azonos című szimfonikus költeményének zenéjére – mindkét előadás Vas György koreográfiájával. Nagyobb szabású az 1984-ben bemutatott háromfelvonásos Cornel Trăilescu-balet, *A tavasz*, Valkay Ferenc akkor még Temesváron működő koreográfus színre állításában. A balett szerelmi kettőse Nagy Erzsébet és Chirițescu Nicolae, illetve Pusta Mircea előadásában szinte minden kötelező hangversenyest műsorán szerepelt. Valkay a balett-tárat olyan színvonalra emelte, amelynek következtében sikerült legyőzni a közönség viszolygását a megpolitizált téma iránt.

1985-ben Vas György újra átdolgozza Enescu *Román Rapszodiáját*, ezzel bővítve a román művek listáját. Szintén román szerző műve, Laurentiu Profetáé *A koldus és királyfi* egész estét betöltő balettelőadás, melynek szövegkönyvét Mark Twain nyomán Ionel Hristea és Oleg Danovski írták, rendező-koreográfus a konstancai Adrian Caracaș. A gyermekelőadás, mint annyi más jobb sorsra érdemesült produkció, hamar lekerült a műsorrendről. Az utolsó bemutató a rendszerváltás évében Hary Béla *Egy új élet felé* című tematikus balettje volt.

Amit érdemes még kiemelni, a következő: a balett-társulat Szántó András és Fodor Tibor nyugdíjba vonulása (1982) és Vas György 1985-ben bekövetkezett halála után vezető koreográfus nélkül maradt. 1989-ig a balettmesteri teendőket Sipos Margit, majd rövid ideig Szállassy Nagy Erzsébet látták el, bemutatók koreografálására vendégeket hívott az intézmény. A felújításokat, szerepbehelyettesítéseket és az opera-, illetve operettelőadások betétszámait a vezető művészek, valamint Réthy Jenő és Pintér Jenő példásan oldották meg. A művészi vezetés a kötelező román művek „letudásakor” legtöbbször a balettegyüttesre támaszkodott, a klasszikus balett így egyre inkább kiszorult a színpadról. Ilyen körülmények között igazán jól felkészült táncosok nem tartották érdemesnek a Magyar Operához szerződni.

Ezen a helyzeten Valkay Ferenc<sup>23</sup> temesvári balettművész-koreográfus megjelenése változtatott. Először meghívott vendégként a *Sámson és Delila* balettbetétjében, majd 1990-től balettmesteri minőségben veszi át

23 Valkay Ferenc munkásságának jelentősége analógiába állítható a Taub Gabrielléával. Valkay Ferenc (született 1940-ben, Temesváron) balett-táncosként vált ismertté szülővárosában és a televízió segítségével országszerte. Miután eltáncolta a klasz-

a tár vezetését. Valkay megfiatalította a balett-tárat és türelmes munkával technikailag felkészítette igényes művészi feladatok megoldására, megismertette a társulattal a modern és a neoklasszikus balett elemeit.

Az első évek rövid egyfelvonásosai a következők: a budapesti koreográfus Hegyesi Aranka rendezte *A magány stációi* Orbán György zenéjére, az 1991-es Mozart fesztiválon részt vevő *Les petits riens* (Ámor játéka) Valkay Ferenc koreográfiájával, a következő évben a szintén Valkay rendezte *Andante-Allegro*, az 1993-ban Áment István meghívott koreográfus alkotta három táncjáték, a *Pókok* Bartók Béla zenéjére, *Olasz Capriccio* Csajkovszkij zenéjére és *In Memoriam John Fitzgerald Kennedy* Samuel Barber zenéjére; 1994-ben ismét három táncjáték kerül bemutatásra: *Klasszikus szimfónia* Prokofjev hasonló című zeneművére, Igor Strawinski *A katona története* és Kodály Zoltán *Galántai táncok*, szintén az Amerikából idelátogató Áment István koreográfiájával. Ugyanebben az évben még színre kerül Valkay Ferenc koreográfiájával *Érted van a Bolero*, később *Valahol, valamikor* címen Jean Michel Jarre zenéjével, majd 1995-ben *A tánc ünnepe*, Valkay Ferenc összeállításában különböző balettművekből. Mindezek az előadások bemutatásra kerültek bel- és külföldi turnékon is.

Az 1995-ös Bartók-napok alkalmából a társulat ismét bemutatta a *Csodálatos mandarint* Valkay koreográfiájával, aki meggyőződött arról, hogy a darab előírásos formáját megtartva, teljesen új, modernebb formát lehet adni a táncjátéknak. A *Mandarint* ezután ismét egy újabb koreográfiával, a Jakab Melindáéval 2007-ben tűzi műsorra a társulat. Rövid idő után ismét színre kerül a két Kodály-táncjáték is, a *Galántai táncok* és *Marosszéki táncok*, ezúttal Valkay rendezésében. A társulat felújítja a *Diótörőt*, majd színre viszi Prokofjev *Hamupipőkéjét* Áment István rendezésében.

---

szikus repertoár legjelentősebb férfi szólószerepeit, koreográfusként gyakorolja hivatását. 1964-től szólista és koreográfus az RTV-nél és a Temesvári Operánál. 1991-ben szerződik Kolozsvárra, ahol a Magyar Operában alaposan megmozgatja a balett-tár „állóvizeit”. Sikerül létrehoznia az AMO Dance Company együttest, amellyel elsőként turnéztatja a Magyar Opera társulatát Európa számos országában és a tengerentúl. Erős kézzel vezeti az együttest, amelynek a megújítása, megfiatalítása is az ő szervezőképességét dicséri. A balettkar formálását, nevelését szigorú szakmai elvekre alapozza, amelynek gyümölcseként a klasszikus balett mellett megismerteti és elfogadtatja mind az együttesel, mind a közönséggel a klasszikus alapokra helyezett modern balett stílusát. Elévülhetetlen érdeme a fiatal tehetségek felkarolása, akiket türelmemel és hittel irányít. Bár Mihail Míndruțiu balettmester, mindenben megbízható aszisztszense utódaként követi a mester által kijelölt utat, Valkay Ferenc váratlan távozására a Magyar Opera balettkara éléről nagy vesztesége maradt az intézménynek.

zésében, aki felhasználja Taub Gabriella 1969-es Román Opera-i bemutatójának koreográfiáját.

1998-ban Minkus *Don Quijotéja* kápráztatja el a közönséget, koreográfus Valkay Ferenc. E nagyszabású előadás után a művész még egy érdekes és nagy közönségsikert elért előadást koreografál, amelynek címe *El Amor*. Két részben állít emléket a tangónak, amelynek zenei anyagát a Gypsy Kings repertoárjából válogatta. A Valkay vezette években a társulat több külföldi vendégszereplésen is részt vesz.

2001-ben Valkay Ferenc eltávozta után teendőit Mihail Mándruțiu veszi át, aki 2002-ben felújítja a *Hófehérkét*, bemutatja Adam *Giselle*-jét, Delibes *Coppeliáját* és a *Diótörőt*, ez utóbbit 2006-ban. Sajnálatos módon azonban összetűzésbe kerül a balett-tárral és feleségével, Uțiu Amaliával együtt szerződést bont és eltávozik a Magyar Operától. Helyét a szintén a Szovjetunióban végzett Vasile Solomon – a testvérintézmény egykori balettmestere – vette át, ismét magasra emelvén a mércét.

Még egy érdekes előadásra kell felhívnom a figyelmet: a 2005-ben létrehívott *Micimackó* című mesebalettről van szó Luis de los Cobos Almarez zenéjére Timofte Daniela koreográfiájával. Ez egy érdekes művészi színvonalon megalkotott absztrakt-szürrealista stúdióelőadást eredményezett, de ami érthetetlen: csupán kevés számú előadást ért meg.

Két nevet feltétlenül meg kell említenünk. Az egyik a Jakab Melinda magántáncosé, aki a Magyar Opera történetében először folytatott felsőfokú szaktanulmányokat és szerzett rendező-koreográfusi diplomát a kolozsvári Gh. Dima Zenekonzervatóriumban. Diplomavizsgája 2004-ben a *Vibration* nevet viselte, ami műfaját tekintve kollázs. További rendezései *Légszomj*, Richard Strauss *Halál és megdicsőülés* című szimfonikus költeménye zenéjének felhasználásával 2005-ben, *A fából faragott királyfi* koreográfiája 2006-ban és a már említett *A csodálatos mandarin* 2007-ben. A másik megemlíthető balettművész P. Rusu Gabriella, aki a balett-tárat vezeti és a szerepbehelyettesítéseket, valamint az operák igényelte betétszámok koreográfiáját magas szinten oldja meg.

Amit még el kell mondani a magyar zenés színpad balettelőadásairól, az annak a ténye, hogy ezek az előadások a zenés színpad meghonosodásától kezdődően eljutottak Erdély és Partium legtöbb városába. Ez a gyakorlat elsősorban anyagi okokra visszavezethetően az utolsó évtizedekben elsorvadni látszik. Csak remélni lehet, hogy a kolozsvári Magyar Opera valamikor, a nem túl közeli jövőben ismét eleget fog tudni tenni vállalt feladatának, eljuttatni előadásait Erdély jelentősebb magyarlakta városába.

A balettkarnak és szólistáinak fontos szerepe van az operák, de főleg az operettek betétszámaiban. Említésre méltó közreműködésük a már említett *Sámson és Delilában*, *Carmenben*, *Bánk bánban*, *Háry Jánosban*, *Székely fonóban*, *Trubadúrban*, *Faustban*, Ábrahám Pál *Hawaii rózsája* és *Viktória* című operettjeiben, Kálmán Imre *A bajadérban* és a *Csárdáskirálynőben*, Johann Strauss *A denevér* és *A cigánybáró* című operettekben.

Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, pár szót szólnunk kell a kolozsvári Román Opera és a Temesvári Opera balettelőadásairól. A kolozsvári Román Opera 1945-ben újakezdi tevékenységét, amelyet segít az 1950-ben Ocravian Stroia által alapított balettiskola, amely évente képez fiatal, tehetséges táncosokat mind a mai napig. A Roman Morawsky által koreografált *Coppelia* és az Oleg Danovski rendezte *Esmeralda* mellett Taub-Darvas Gabriella már a Román Opera társulatának tagjaként 1959-ben színre viszi Csajkovszkij *A hattyúk tavát*, majd a már említett *Rómeó és Júliát*, 1969-ben pedig szintén Prokofjev-től a *Hamupipőket*. Ugyancsak az ő koreográfiájával kerül színre 1965-ben Mihail Jora *Întorcerea din adâncuri* (szabad fordításban *Visszatérés a mélyből*), Kara Karaev *În calea trăsnetului* (*A villám útjában*), majd 1969-ben felújítják a *Coppeliát* és bemutatják Adam *Giselle*-jét. 1971-ben Oleg Danovski újrendezi *A hattyúk tavát*, amit az opera bulgáriai és olaszországi turnéra visz.

Taub emigrálása után Alexandru Schneider lesz a balettmester, aki Temesvárról szerződik át és színre viszi a Constantin Brâncuși szobrászművész alkotása ihlette *Végtelen oszlop* című táncjátékát, valamint Tudor Jarda balettjét, a *Luceafărul de ziuă*-t (Nappali esthajnalcsillag). Rövid kolozsvári tartózkodását Vasile Solomon váltja fel, aki a következő baletteket rendezi: Minkus *Paquita*, Prokofjev *Klasszikus szimfónia*, Csajkovszkij *Diótörő*, *Oxigen* (kollázs), *Román poéma* G. Enescu III. szimfóniájának zenéjére. Az őt követő balettmester, Adrian Mureșan újrendezi Jarda balettjét, majd koreografálja Bizet-Scsedrin *Carmen*-jét, Valentin Timariu *Ciuleandráját*, Karl Orff *Carmina Buranáját*, Grieg *Peer Gynt*-jét és Rimszkij-Korszakov *Seherezáde*-jét. Jelen pillanatban a Román Operának új balettmestere van Roland Podar személyében. Az opera előadásait olyan kiváló művészek vitték sikerre, mint Larisa Șorban, Eugenia Popovici, a Bacsenszky-ikrek, Valeria Gherghel, Lucia Cristoloveanu, Simona Noja, Ileana Todea, Zsigmond Ferenc, Emilian Barteș, Adrian Mureșan, Radu Ciucă és még sokan mások.

A temesvári operánál erős balettrészleg működött, az opera kiemelt figyelmet fordított a balettelőadásokra. Ezek közül megemlítjük Hilda Jerea *Betyárok* Mercedes Pavelici koreográfiájával, Constantin Trăilescu *Nastase kisasszony*, a Trixy Checais koreografálta *Prikulics*, Rimszkij-Korszakov *Seherezádé*, Enescu *Román rapszódia*, Prokofjev *Péterke és a farkas*, Jarullin *Surale*, Jora *Vásártéren*, Csajkovszkij *A hattyúk tava*, Prokofjev *Rómeó és Júlia* olyan jelentős művészek közreműködésével, mint Maria Baradezian-Kecske, Valkay Ferenc, Gobetz Judit, Vasile Fonta.

## Szakirodalom

BENKŐ András

1992 Énekesjátéktól – az operáig (A kolozsvári magyar zenés színpad fejlődése 1948 decemberéig). In: Kántor Lajos – Kötő József – Visky András (szerk.): *Kolozsvár Magyar Színháza. 1792–1992*. Bicentenáriumi kötet, kiadta a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 85–107.

ENYEDI Sándor

1972 *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei. 1792–1821*. Kriterion Kiadó, Bukarest

FERENCZI Zoltán

1897 *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár

JANOVICS Jenő

1941 *A Farkas utcai színház*. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt kiadása, Budapest

LAKATOS István

1955 *Az erdélyi színpadi táncművészet kezdetei*. In: *Táncművészet* 6. szám, Budapest, 257–261.

1977 *A kolozsvári magyar zenés színpad*. Kriterion Kiadó, Kolozsvár

LASKAY Adrienne

2003 *A kolozsvári Állami Magyar Opera 50 éve (Eseménytörténet a sajtóvisszhang tükrében)*. Erdélyi Híradó Kiadó, Kolozsvár



AZ ERDÉLYI MAGYAR TÁNCMŰVÉSZET ÉS TÁNCTUDOMÁNY AZ EZREDFORDULÓN

LÁSZLÓ Ferenc

1992 A kilencedik, a legnagyobb (A Kolozsvári Magyar Opera). In: KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József – VISKY András (szerk.): *Kolozsvár Magyar Színháza. 1792–1992*. Bicentenáriumi kötet, kiadta a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 109–120.

SZÉKELY György (főszerk.)

1994 *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest

## A néptáncról a táncszínházig

Az 1990-es években, az úgynevezett vasfüggöny lehullása után gombamód elszaporodtak az erdélyi magyar hivatásos néptáncgyűttesek, de az addig is létező egyetlen magyar hivatásos együttes, a Maros Művészegyüttes is nagy átalakuláson ment keresztül. Elsőként a sepsiszentgyörgyi Háromszék Állami Népi Együttest alapították meg 1990 áprilisában, aztán nyomban utána a csíkszeredai Hargita Állami Székely Népi Együttes következett 1990 szeptemberében. Mindkét helyen létezett egy olyan erős amatőr mozgalom, melyre építeni lehetett.



Aztán következett 1998-ban az Udvarhely Néptáncműhely létrehozása, végül, de nem utolsósorban, 2002-ben megalakult a Nagyvárad Táncgyűttes is. Ez az öt hivatásos táncgyűttes ma is dolgozik és mondhatni, mára már kialakult mindeniknek a sajátos irányvonala. Voltak viszont más próbálkozások is, és valószínűleg ezután is lesznek. Meg kell említenem a zilahi Terbete Néptáncgyűttes megalakulását 2004-ben, ahol kezdetben négy pár táncos volt hivatásosként alkalmazva, de mára már számuk nyolcra nőtt, és zenekarral is rendelkeznek. Félhivatásos táncgyűttesként szoktuk-szokták emlegetni a székelykeresztúri Pipacsok Táncgyűttest is, ahol László Csaba sajátos módon oldotta meg a problémát, táncosainak fizetését különböző szponzorcégek fedezik. Nem is olyan régen, 2007-ben volt egy balul sikerült próbálkozás is, Szatmárnémetiben szeretett volna a Megyei Tanács létrehozni egy magyar néptáncgyűttest. Ha már a román tanácsosok egy román táncgyűttes létrehozásáról döntöttek, erre úgy adták szavazatukat, hogy akkor egy magyar együttes is létrejöjjön. Aztán kiderült, hogy se táncos, se zenész, együttesvezető sincs, tehát halva született gyerekről van szó.

De térjünk vissza a működő és jól működő intézményeinkhez, és nézzük meg egy kicsit, ki mit is képvisel közülük, milyen irányba mozdul, mozdítják szekerük rúdját. A teljesen autentikus folklórt, hagyományokat bemutató előadások sorát készíti az András Mihály által vezetett Hargita Nemzeti Székely Népi Együttes, ők a „legnépibb” vonal képviselői. Hasonló a Maros Művészegyüttes irányvonala is, de ők már rendszeresebben próbálkoznak táncszínházi produkciók bemutatásával is. Az utóbbi években leginkább Varga János zalaegerszegi koreográfus dolgozik a legtöbbet a csapattal. A Nagyvárad Táncegyüttes útja is hasonló, valamivel erősebben jelenik meg esetükben a táncjátékok bemutatása, ami elsősorban László Csaba művészeti vezetésének köszönhető. Az Udvarhely Néptáncműhely útja a néptáncos előadásoktól mára eljutott a kortárs táncművészethez, ezt az utat Orza Călin átigazolása nyomatékosította 2007-ben. A kislétszámú együttes ma már csak ilyen irányban dolgozik, és ha belegondolunk, hogy Szász Jenő volt polgármester arra gondolt az együttes létrehozásakor, hogy lesz egy protokollra való csapata...

Az 1999-ben átkeresztelt Háromszék Táncegyüttes útja talán a legzélesebb skálán haladt, hiszen ez az együttes az évek során mindenfajta kezdeményezésnek helyet adott. Berkeiben készültek hagyományos néptáncprodukciók, táncjátékok, táncszínházi előadások, a kortárs felé kacsingató műsorok, sőt, színházi darabok egyaránt. Érdekes talán név szerint is megemlítenem néhány olyan előadást, mely a felsoroltakat igazolja. Erdély folklórkincséből készült hagyományos néptáncelőadás az *Erdélyország az én hazám* című műsor, amelyet mára már több mint kétszáz alkalommal mutatott be az együttes. Izgalmas előadások születtek a táncszínház területén, mint például a *Vároterem* (Román Sándor rendezése), az *Ábel* (Könczei Árpád rendezése) vagy az *Ördögsekér* (Ivácsón László rendezése), de említésre méltó a *Tavaszi áldozat*, amely Orza Călin egyik kezdeti alkotása a kortárs területen. És hogy a színházi produkciók sorából is említsek egy példát, Boczárdi László *Vérnász* című előadását kell megemlítenem. E sokirányúságnak köszönhetően alakult meg 2005-ben az együttes berkeiben az M Stúdió mozgásszínházi műhely, Uray Péter művészeti irányítása alatt.

Érdekes, hogy a folklórelőadásokat létrehozó együttesek zöme az elmúlt 15–20 év alatt elmozdult a táncszínház irányába. Rovására mehet ez az autentikus néptáncos megjelenésnek? Semmiképpen nem, legalábbis szerintem. Én úgy gondolom, hogy maga a színházi forma olyan többletfeladatokat tartalmaz, amelyekkel megbirkózni a néptáncosok-



nak külön feladat és kihívás is ugyanakkor. Éppen ebből kifolyólag lesz egy együttesnek színesebb az előadásskálája. Novák Ferenc Kossuth-díjas koreográfusunk is arra esküszik, hogy a színházi forma az egyetlen, amely néptánc kincsünket továbbviheti.

Mindez persze nehezen megvalósítható olyan táncosokkal, akiknek csak néptáncos képzésük (ismereteik) vannak. Elengedhetetlenül fontos lenne az a fajta táncművészeti képzés, amely révén olyan művészek nevelődnének, akikkel sokkal színvonalasabb előadások hozhatók létre. Sokéves küzdelem után egy ilyen lehetőség adódott a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem keretében, itt ugyanis 2009-ben elindult a táncművészképzés. És ha sikerül a tananyagokat is úgy egyeztetni, hogy a néptáncos vonal előtérben maradjon, akkor nyert ügyünk lehet.

## **Ismertető a Romániai Magyar Néptánc Egyesület tevékenységéről**

A Romániai Magyar Néptánc Egyesület 2004. május 25-ei közgyűlése nagy változásokat hozott az egyesület életében. Székhelye, neve, alapszabályzata megváltozott, elnöksége kicserélődött. Ezen döntések értelmében az egyesület székhelye Csíkszeredából Sepsiszentgyörgyre költözött, tagsága pedig kizárólag jogi személyekből, azaz különböző intézményekből áll.

Az utóbbi öt év megvalósításai, a közgyűlések jegyzőkönyvei, valamint az egyesület alapszabályzatában megfogalmazott célok összevetése alapján a következők:

## **Információs iroda beindítása és működtetése**

A régi szövetség könyvelési éve, a régi vezetőség kérése miatt, 2004. december végéig kitolódott, így a jelenlegi elnökség 2005. január elsejétől vezet könyvelést, azóta kezeli az egyesület pályázatok útján szerzett pénzalapjait, a tagsági díjakat és az egyéb támogatásokat. A régi szövetség leltára a csíkszeredai fiókszervezetnél maradt, az új székhely infrastruktúrájának kiépítése az új elnökség feladata lett.

Az iroda beindítására még az új elnökség első évében sor került: 2004 decemberében, kezdetleges állapotban ugyan, de sikerült megnyitni az egyesület irodáját a sepsiszentgyörgyi Míves Ház egyik utcára nyíló helyiségében. Ettől a perctől már gondoskodni kellett a közköltségekről, telefonbérletről és egyéb alapvető, infrastruktúra-költségek fedezéséről, előteremtéséről, a bedolgozó személyzet juttatásairól. A 2005-ös év meglehetősen nehéz volt, pályázatok útján sikerült előteremteni a minimális fenntartási költségeket, civil szerződéssel napi háromórás munkaidővel dolgozott az iroda személyzete. Mindamellett, hogy anyagi gondokkal küszködött az iroda, sikerült létrehozni az egyesület honlapját, új tagokat toboroztunk. A tagok számának növekedése, a tagsági díjak befizetése és a leadott sikeres pályázatok segítettek abban, hogy megkezdett munkánk ne maradjon félbe.

A következő évben sikerrel nyújtottunk be pályázatot a Communitas Alapítványhoz, így 2006-tól az iroda alapvető anyagi háttere biztosítottá vált normatív jellegű támogatással. Ekkor döntöttünk úgy, hogy a bedolgozó személyzet helyett teljes munkaidős alkalmazottat állítunk az iroda vezetésére. Ez, több hónapi keresgélés, próbálkozás után 2006 szeptemberétől megvalósult. Azóta a tagokkal való kapcsolattartás is sokat haladt előre, az egyesület honlapját is (lásd [www.neptanc.ro](http://www.neptanc.ro)) sikerült többé-kevésbé naprakész információkkal feltölteni. Ez korántsem sikerült teljes mértékben, de legyen mentségünkre, hogy a rendelkezésre álló pénzkeretből egyetlen alkalmazottat tudunk fizetni, aki egyben irodavezető, pályázatíró, előkönyvelő, kapcsolattartó és honlapfrissítő is. Az iroda működése a mai napig biztosított.

Az elmúlt három év alatt sikerült az irodát alapeszközökkel felszerelni, amelyek az egyesület saját tulajdonát képezik. Az iroda működése nagyban hozzájárul az egyesület programjainak megvalósításához, valamint a köztudatba való beépüléséhez. Napról napra többen keresnek meg bennünket kérdésekkel, szakmai útbaigazítást, pályázati tanácsadást, kapcsolatteremtést, partnereket keresve.

## Szakmai archívum

Az egyesület szakmai archívumának megalapítását egy, a Szülőföld Alaptól nyert, vissza nem térítendő támogatás tette lehetővé. A megalapítás szakanyagok (könyvek, hangzóanyagok, videófelvételek) megvásárlásából állt.

A megvásárolt anyagok leltárívét közzétettük az egyesület honlapján. Jelenleg az egyesület archívumában 19 videokazetta, 120 könyv, 52 CD, 11 DVD, 15 hangkazetta található, amelyek címlistája honlapunkon böngészhető.

A közgyűlések alkalmából mindig vitára került az archívum működtetése, de sajnos ez még a mai napig nem oldódott meg. Addig is a leltárívekben található anyagokról, amennyiben nem ütközik jogdíjproblémába, tagjaink számára kérésre másolatot készíthetünk az irodában.

## Képzési programok

### *Koreográfusképzés*

A koreográfusképzéseket 2005 őszétől indítottuk be. Célunk az volt, hogy alkalmat teremtsünk a találkozásra, tapasztalatcserére, meghívjunk olyan személyeket, akik a szakmában elismerést szereztek munkájukkal, rálátásuk van a szakma többi ágazatára. A meghívott koreográfusoktól megtudhattuk, hogyan gondolkodnak a koreográfiakészítésről, megismerhettük munkáikat, sőt volt, amikor a jelen levő koreográfusok munkáinak elemzésére is sor került.

Akik részt vettek ezeken a képzéseken, mind pozitívan vélekedtek róla, és nagyon hasznosnak tartották. Sajnos, sokan maradtak távol olyanok, akiknek szakmai előrelépést jelenthettek volna ezek az együttlétek. Úgy érezzük, többen nem mérték fel az általunk kínált lehetőség lényegét.

A 2007-es decemberi közgyűlésen döntés született arról, hogy az addig működő formában ne évi két alkalommal szervezzük meg a képzéseket, hanem csak évi egy alkalommal, továbbá bemutattuk az Ivácson László és Fazakas Mihály készítette tervezetet egy másfajta képzésről, amelyet a közgyűlés elfogadott. Az új formájú képzés neve Műhelymunkák, és azoknál az együtteseknél kerül sor rájuk, akik ezt igénylik. E képzéseknek a 2008-as évben történő lebonyolítására támogatást is kapunk. Ezt elsősorban tagjaink vehetik igénybe, előnyt élveznek azok a koreográfusok, akik azelőtt is rendszeresen jártak képzéseinkre.

### *Néptáncoktató-képzés*

Az első néptáncoktató-képzésre 2005–2006-ban került sor. Három helyszínen zajlott, Szamosújváron, Csíkszeredában és Sepsiszentgyörgyön.

A képzés tananyagáról, valamint oktatóinak kilétéről az egyesület közgyűlése döntött. Ezt a képzést középszintűnek terveztük. Sajnos, a lebonyolítás során kiderült, nagyon sokan jelentkeztek olyanok, akiknek mélyebb alapokra lenne szükségük. Ebből kiindulva 2006-ban új képzést indítottunk el, hat helyszínen, alapfokon. Az alapfokú képzés elindításával elképzelésünk az volt, hogy a résztvevők elsősorban saját vidékük táncaiban, néprajzában, népdalaiban, valamint módszertani szempontból bővítsék ismereteiket.

Nagyon sokan jelentkeztek, a hat helyszínen összesen 170 személy iratkozott be, nagy részük pedagógus. Számukra fontos volt a képzés elismerése, ezért rengeteget dolgoztunk, több irányban is megpróbáltuk a képzés elismertetését megoldani. Végül a Bihar Megyei Tanítók Háza elismerő igazolást adott ki minden résztvevő számára.

2008 őszén ismét elindítottuk az alapfokú képzést Nagyváradon és Sepsiszentgyörgyön, mivel sokan érdeklődtek a képzés lehetőségéről.

### ***Amatőregyüttes-vezetők képzése***

2006-ban vissza nem térítendő támogatásnak köszönhetően sikerült egy rövidebb formájú képzést megszervezni amatőregyüttes-vezetők számára. A képzést három helyszínen, egy-egy intenzív hétvégén valósítottuk meg – Székelyudvarhelyen, Kolozsváron és Nagyváradon. A képzés három téma köré épült: Tánctechnika – oktató Ivácson László, A tánctanítási módszertan és a táncstílus – oktató Könczei Csongor, Szerkesztési alapelvek, koreografálási alapismeretek – oktató László Csaba. A képzésre jóval kevesebb együttesvezető jelentkezett, mint amennyire számítottunk. Újra azt a nem kielégítő hozzáállást tapasztaltuk sokak részéről, mint amelyet említettünk az előző képzési formák kapcsán. Nagyon sokan sértőnek tekintik, hogy őket képzésre hívják, úgy érzik, nekik arra nincs szükségük.

## **Rendezvények, fesztiválok**

A Romániai Magyar Néptánc Egyesület az utóbbi években számos rendezvénynek volt társszervezője, több rendezvényt pedig saját kezdeményezésre indítottunk útjára. Társszervezőként elsősorban a Hivatásos



Együttetek Találkozójában vállalunk szerepet, de társszervezői vagyunk évek óta az Erdélyi Táncházenészek Találkozójának is.

Saját kezdeményezésű rendezvényünk az Erdélyi Néptánc Antológia. Habár a 2007-ben első ízben megszervezett rendezvény sokunkban kétevelyeket ébresztett, úgy gondoltuk, hogy mégiscsak esélyt adunk a rendezvénynek, hogy felnőjön az elvárásokhoz. Az első és második rendezvény között már jelentős eltérések voltak. A 2009-es Erdélyi Néptánc Antológiára a sepsiszentgyörgyi városnapok alatt került sor, ahol már tizenegy együttes vett részt.

A 2007-es év egyik kiemelkedő eseménye a 30 éves erdélyi táncházmozgalom megünneplése volt Csíkszeredában. Ennek kapcsán rengeteg embertől kaptunk segítséget, lehetőségeikhez mértén tagjaink is részt vettek a rendezvény szervezésében – plakátoltak, információkat gyűjtöttek a régi táncházasokról, a helyszínen is többen felajánlották segítségüket. A találkozó különböző programjain hozzávetőlegesen 1600 személy vett részt.





## Mozgás, mozgásszínház – a képzésben, valamint az erdélyi színházi és táncéletben

### Képzés, képzési tendenciák

A színész képzésében természetesen kell szerepeljenek azon területek, amelyek a fizikai ügyesség, állóképesség, illetve a test attraktivitásra való alkalmasságának szempontjából jelentenek fontos tanulmányokat. A különböző specializált mozgástípusok anyagának elsajátítása önmagában komoly feladatot jelent, azonban ezen lehetőségeknek a színpadi munka szolgálatába állítása külön problémát vet fel a képzés szervezése során...



A színész képzése, túl az alapokat jelentő mozgástechnika, akrobatika, analitikus technikák és kondicionálás feladatain, hosszabb-rövidebb ideig érinti a különböző tánc- és egyéb mozgásművészeti, illetve harcművészeti technikákat. Ezen találkozások az oktatási intézmény tematikájától függően 30–60 órás kurzusokban történnek meg, s ezen idő alatt a növendékek az illető tárgy formai, technikai elemeivel, illetve a stílus egyes szegmenseivel ismerkednek meg. A teljességhez ezek a periódusok természetesen nem elegendők, mert ha csak színpadi táncokról, a pantomimról vagy akár a kortárs mozgásszínházi technikák bármelyikéről is legyen szó, a specializált képzéshez lényegesen nagyobb idő- és energiaráfordításra lenne szükség. Ugyanakkor lényeges szempont, hogy egy olyan típusú alkalmasság megteremtéséről van szó, amely lehetővé teszi, hogy a későbbiekben, a színházi gyakorlatban előforduló feladatokat rö-

vid idő alatt és megfelelő szinten legyen képes teljesíteni. A koreográfus által betanított anyagoktól, a maga által feltárt, a jelenet kibontásához szükséges fizikai folyamatokig nagyon sok minden tartozik ide, s ezek minősége alapvetően határozza meg az előadás és egyben a rendező lehetőségeit is. Egy jó képességekkel rendelkező, kellően felkészített színész esetében a rendező bátrabban kísérletezhet. Nem devalválódik a rendezői szándék a színész civil alkalmatlansága, felkészültségének hiányossága miatt. Minden rendező rémálma az álldogáló színész, aki kellő aktivitás és belső inspiráció hiányában azt kérdezi: „most mit csináljak, mondd meg, hová menjek, s én megyek...”

Az elhangzó instrukciónak vegyi folyamatokat kell kiváltania a színészen. Belső képek, erőteljes fizikai érzetek alakulnak ki benne, energia termelődik, az aktivitása messze meghaladja a hétköznapi működés szintjét. „Állapotba kerül.” Bár ennek az energiának a kibontása alkotónként változik – tehát van, aki azonnal hatalmas energiákkal indul, s van, akiben folyamatosan alakul ki, termelődik a szükséges aktivitás és inspiráció –, de biztos, hogy bármelyik útról is legyen szó, a gátak nélküli, akadálytalan áramlás lehetősége és a készségek kibontása révén megteremtett reakció képessége alapvető jellemzői kell, hogy legyenek a színésznek.

## Mozgásdramaturgia

A mozgással, pontosabban a mozgás színházi értelemben vett használatával kapcsolatban meghatározó tételt jelent a mozgásdramaturgia pontos értelmezése. Egyrészt, mert valahol itt keresendő a gyökere annak, hogyan is kellene a mozgásban gondolkodnunk, mitől nem betét- vagy kiegészítő elem a mozgás a színházi munkában, ugyanakkor, lévén érzéki műfaj, a mozgás dramaturgiája leginkább a zene „dramaturgiájához” hasonlatos, ahol ezt a terminológiát leginkább a forma és szerkezet megnevezésekkel szoktuk helyettesíteni. Mindaz, ami a témában megfogalmazható, ezek alapján írható le, s bár fontos részét képezi a mozgással, tánccal kapcsolatos alkotómunkának, egy ponton túl mégis elakad, s ahogy a zenében, itt is egyfajta öntörvényűséggel találkozunk („zeneiséggel”), váratlanul megjelenő belső érzetekkel, tartalommal, amelyet az elkészített anyag már önmaga varázsol elénk.



A mozgás **motívumok**ból, rövidebb-hosszabb mozdulatelemekből építkeznek, melyek – különösen a munka kiindulási szakaszában – a zenéhez hasonlatosan fő- és melléktémákra (motívumokra) tagolódnak. Ezek a motívumok egy előre elgondolt tematika vagy egy belső inspiráció hatására kerülnek egymás mellé, mint ahogy az egyes dallamtörédek a muzsikában. Ezek a motívumok aztán egyfajta alkotói szándék szerint **ívek**be (témák) rendeződnek, amelyek önmagukban lezárt egységet képeznek. A témák felismerhető, karakterüket illetően egységes képet mutatnak, ritmikai világukat és a térfelhasználásukat tekintve kötöttek. Az egyes témákat egy adott **forma** szerint csoportosíthatjuk, amelynek tagolását a témák, illetve a visszatérések helye, száma és sorrendje határozza meg (például: trió-forma: A téma – B téma – A téma; rondóforma: **A – B – A – C – A – D ...** stb.). A következő lépés a témák **szerkezet**be rendezése, ahol a nagyobb íveket határozzuk meg, azt, hogy a különböző formák milyen sorrendben kövessék majd egymást. (A mozgástervezési munkában – kicsiben – lejátszottuk már, amikor egy elemekből összeállított sor ivateit kell meghatároznunk, tehát valamilyen keretet szabtuk a meglévő anyag működtetésére.)

Itt pusztán formai-szerkezeti szempontok szerint határoztuk meg a mozgáselemek felépítését, azonban számos más aspektus is létezik, amelyek fontosak a mozgás tervezése-koreografálása, illetve felépítése szempontjából.

**Stílus.** Ameddig egy adott táncforma keretein belül dolgozunk, alapvetően annak a technikai bázisára építünk, s bár előfordulhat, hogy bizonyos helyzetekben ezeket némiképp átszabjuk, megváltoztatjuk, mégis egy meghatározott alapról indulunk el a munkát illetően. A mozgásszínház speciális terület, mert bár legtöbbször kiemeli a maga számára egy, a többinél meghatározóan kezelt stílust vagy táncípust, azonban alapvetően eklektikus forma, amelyben – szándéktól függően – minden helyet kaphat a harcművészettől a baletten át a társastáncokig vagy a kontaktáncig. Ezeket azonban – jó esetben – nem táncbetétekként használja, hanem egy egyéni szándék mentén megfogalmazott új stílus kialakításával, amelyben a felhasznált táncformák elemei vagy sajátosságai már egy újragondolt, a maga számára „áttranszponált” formában kerülnek felhasználásra. Ennek megfelelően a mozgásszínház esetében az alkotónak/alkotóknak minden egyes előadás esetében meg kell határozniuk, hová teszik a fő hangsúlyt, tehát milyen stílusú, formanyelvű, technikai

alapú előadást szeretnének színpadra állítani a következőkben. Az előadás dramaturgiáját érintő kérdés, hogy az egyes „tétélek” tartalmát, az arra vonatkozó rendezői-koreográfusi szándékot milyen stílusú, formai keretekkel rendelkező mozgásnyelvi eszközzel fogjuk majd megjeleníteni, s hogy ez a megoldás hogyan kapcsolódik az előadás egészéhez. (Abban az esetben, ha például egy lakodalom megjelenítésekor néptáncelemeket vagy azt idéző koreográfiai eszközöket használunk, hogyan tudjuk rokonítani egy másik részben feldolgozott pantomimikus vagy akár akrobatikus megoldásokkal?) A közös, mindezeket magába olvasztó stílus megtalálása nélkül a különböző helyről való elemek megbosszulják magukat, az előadás széteső, táncdramaturgiai szempontból értelmezhetetlen lesz.

**A képi gondolkodásmód** alapvető a mozgással, tánccal foglalkozó alkotó számára, hiszen egy meghatározóan vizuálisan és érzéki úton ható műfajról van szó. Képekről itt többféle értelemben is beszélhetünk. Elsődlegesen ismert a színpadi képként ismert fogalom, amely a tér elemeinek s a színészeknek a színpadon elfoglalt helyét és formáját jelenti, s ami jelenetről jelenetre más és más lehet. Ezek a „képek” többnyire statikusak, tehát a jelenet eleje és vége közt javarészt változatlanok maradnak. A mozgásképek már másféle értelemben kezelendők. Ez a fogalom a tér adott jelenetre vagy jelenetrészre vonatkozó minden mozgását jelenti, oly módon, hogy egy kép alatt az egy **„változásnyi” terjedelmet** értjük, pontosabban a változás és változás közé eső mozgásokat, eseményeket (a változás szó a színpad átrendezésére vagy a szereplők, résztvevők számára, helyzetére vonatkozó átállásokat jelenti).

Abban az esetben, ha például a *Carmen* dohánygyári jelenetét tervezzük meg, figyelmünknek ki kell terjednie az egyes részleteket jelentő kisebb csoportok, szólisztikus jelenetek, párosok „képeire”, jeleneteire, de egyben a „nagy képre” is, amelyben mindezek működni fognak. A néző figyelmének vezetése itt a fontosabb mozzanatok-mozdulatok, táncok vagy akciók mentén kell, hogy történjen, ami azt jelenti, hogy tudnunk kell, mi lesz az, ami a néző figyelmét az előadásnak ebben a jelenetében magával ragadja. A képet tagolnunk kell a tér szerkezete szerint is. A színpad különböző pontjai eltérő mértékben hangsúlyosak a külső szemlélő számára. Kiemelten fontosak az elől, s ezen belül is a közép 1-n történő jelenetek, illetve a közép 2-n s a kétoldalt, a 2-es és 3-as között található, ún. aranymetszéspontokon található színpadi helyek. Ugyanilyen hangsúlyosak tudnak lenni a kiemelt, tehát egy emelvényen álló vagy a part-

nerek által emelt-tartott színészek pozíciói is, s nem kifejezhető az sem, hogyan érvényesül a mozgás egy éppen álló, várakozó képen belül.

Ugyanakkor a képi gondolkodási mód ennél többet is jelent. Azt a belső képet is érthetjük alatta, ami működteti a jelenetet, ami megindokolja, hogy egy mozdulat miért úgy és miért addig tartson, s hogy térbeli helye merre is található valójában.

Azt az – amúgy jobbára terapeutikus helyzetekben használatos – gyakorlatot, amely egy üres tér egyenkénti, érkezéses „feltöltését” jelenti, mi játszhatjuk másként is. Ha meg akarjuk keresni, hogy **minek hol a helye a térben** (színpadon), kérjük meg a benne szereplő színészt, táncost, növendéket, hogy a kérdéses mozgássort, jelenetet játssza el a tér különböző pontjain. Szinte kizárt, hogy egy amúgy hitelesen felépített mozgássor-jelenet ne váltana ki alapvetően eltérő reakciókat a térbeli elhelyezés teremtette állapot hatására. Lehet, hogy csak annyit érzünk majd, mennyire más ez most, mint volt eddig (máshol), de ekkor elgondolkozhatunk, mit is szeretnénk valójában, s hogy a tér okozta változások közül melyikkel élnénk leginkább.

Egy hagyományos prózai előadás esetében a „járásokat”, tehát a színészek színpadon való közlekedésének irányait (bejöveteleik, haladásuk és kimenetelük irányát) jobbára a díszlet felépítése (a járások helye a térben), a figurák jelenetbeli helyzete és a rendezői szándék (a hatást illetően eltervezett haladási irányok) határozzák meg. A mozgás esetében, mindezek meghagyásával, működik egy másfajta rendszer is, amelyet jobbára a mozgás dinamikája és a képi gondolkodás sajátos kivetítése determinál. Prózai színpadon odamenni az öt lépésre levő partnerhez csupán a „járás” elhatározását igényli, ennek a távnak a megtétele semmilyen ellenállásba nem ütközik. A mozgásszínházban ez a leghetetlenebb feladatok egyikét jelenti! Ha oda kell rohannia, ugornia, másznia a padlón, semmi baj. De menni? Hogyan? Mi módon? Mitől nem lesz már a második lépés unalmas (leszámítva a színész jelenlétének erejét), mikor a mozgás világában, a mozgásszínházi helyzetben minden sűrített, tömörített, ki-kristályosított formában kerül a színpadra?

Egy mozgásszínházi előadás általában 40–80 perc terjedelmű, ez a prózai előadások esetében 2–3,5 órát jelent. Egy hagyományos színpadi verekedés 2–2,5 percig tart, s általában 10–15 akcióelemet tartalmaz. Ez a mozgásszínház esetében 20–40 másodperc közötti időtartamot, s 25–30 akcióelemet takar. A fent említett öt lépés normális körülmények között 2–4 másodperc alatt játszódik le, ez a mozgásszínház esetében

akár 40 másodpercet is jelenthet. Ki kell találni! Ha már meg kell tenni ezt az utat, mutassuk meg, mennyi minden történik ezalatt, s melyek azok az események, benyomások, amelyek miatt most, itt és így játszódik le ez a történet.

A mozgás színpadán más a ritmus. Talán leginkább úgy jellemezhető, hogy mindaz, ami most, például ebben a jelenetben történik (valakit, mondjuk épp egy hosszú útra indulás előtt öltöztetnek), képe, esszenciája annak az időszaknak, amit itt töltött, vagy előképe annak, ami reá vár stb., de mindenképpen **belső képek sorozata**, amelyeket nagyon pontosan fogalmazott gesztusokon keresztül kapunk meg. Önmagában az öltöztetés, a maga hangulati világával együtt rövid, a hagyományos színházi rendszerben párbeszéddel vagy monológgal megtámasztott módon játszódik le. A mozgásszínház esetében mindazt, amit közölni akarunk, különálló kis motívumokkal kell megjelenítenünk, s ezek a motívumok egymásutániségükben különös, többretegű hatást mutatnak.

A magyarázat a mozgás sajátos értelmezhetősége, s ebből adódó dramaturgiája mentén keresendő. A tagolatlan folyamat bemutatása a mozgásszínházban fárasztó és egy idő után értelmezhetetlen. Mivel a néző az egyes ívek végén „kapcsol vissza” a történetekre, tehát a kép voltaképpen utólag áll össze, ha ez az ív hosszú, még gyakorlott mozgásmemóriával is rendkívüli feladat összerendezni, képpé formálni a látottakat. Ezen sajátosságából adódik, hogy a mozgásmotívumok egymásutániségában az „idegen” elemnek, tehát a logikusan feltétlenül nem következő szegmens megjelenésének meghatározó és inspiráló szerepe van.

Ezt most bontsuk le technikai gyakorlatokra. Amikor egy mozgástervezési gyakorlatban (lásd: „székes”) logikusan egymásután következő elemeket rögzítünk, az anyag fárasztóvá és érdektelenné válik. Voltaképpen hiába a jó szándék, ugyanazt látjuk többször, még ha különböző módon való ismétlésben is. Legjellemzőbb példa a **gesztustervezés** néven használatos feladattípus, amely a normál menetet követi, tehát mozdulatokat rögzítünk, egymásután illesztjük őket, pontosítjuk technikailag és ritmikailag szempontból, majd megkeressük a belső íveket, amelyek mentén tagolhatóvá válnak számunkra. Eddig rendben is volnánk. Ezek a gesztusok hétköznapi mozdulatokat jelentenek, kezdve az arc simításától, a ruhánk eligazításán keresztül a szűnyog lecsapásáig, szóval bármi lehet, mert ami igazán fontos, ezekben az elemekben még nem érhető tetten. (Ha a mozdulatok logikusak, tehát egymást követő öt gesztusom az arcom birizgálására épül, a hatás leírhatatlan. Az ismétlések ezen formája elvi-

selhetetlen a mozgáskompozíciókban.) Amikor azonban a „mű” elkészült, tehát sajátos belső ritmikai rendszere működni kezd, ezek az egyébként logikátlan elemek életre kelnek egymás mellett, s megtelnek valami különös tartalommal, amitől az embernek az az érzése támad, mintha ez az egész jelentene valamit. Jelent is! Itt valóban történik valami, ami egy különös atmoszféra megteremtésével kezd el hatni. Kétségtelen, hogy egy színházi szituáció hosszas keresgélő munkája során kiérlelt mozgásanyag belső „törvénytelenégei” messze erősebb hatással bírnak, mégis tudnunk lehet, hogy a mozgás – csakúgy, mint a zene – dramaturgiája egy különös, leginkább a költészet szabadságához hasonló rend szerint működik, s hogy ez alapvetően kell, hogy átalakítsa a mozgásról, illetve a mozgás színházáról alkotott elképzeléseinket. Az, ami ezekben az egymás után megjelenő motívumokban láthatóvá válik (itt most már a gesztustervezést is valós értékén tekintve), azt az érzetet kelti, mintha az élet különböző időpontban történt jelenetei most váratlanul egymás mellé kerültek volna egy adott pillanatban. Ezt a gyakorlatok során meglett tapasztalatunkat a színházi munkánkban a későbbiekben igazoltnak láthatjuk majd.

A mozgásról mint a színész-játékos létezésének fizikai megjelenéséről nem tudunk a különböző, amúgy mozgással foglalkozó képzési ágak tapasztalatai szerint beszélni, mivel a színpadi mozgás, s különösen a mozgásszínházi forma speciális, a szokásostól merőben eltérő módon működik. Minden, ami a színpadon történik, a játszó ember testén jelenik meg és jelek sorozatán keresztül válik képpé, illetve érzetté számunkra. A látottak, ellentétben a hétköznapi helyzetek véletlenszerű, de legalábbis eseti mozzanataival, itt a végletekig letisztázott, pontosított és hangsúlyossá tett mozdulatokat takarnak. A színész mozgása jelértékű, tehát az általa elvégzett fizikai akció nem szólhat pusztán az esemény megvalósításáról, hanem csupán annak egy átminősített, minden ízében kimunkált megjelenítéséről.

## Motívum- és mozgástervezési feladatok

Az önálló, egyedül, illetve párban-csoportosan végzett **mozgástervezési gyakorlatok** képezik a tematika talán legfontosabb elemét. Az a kreatív munka, amit – bár leggyakrabban vezetői instrukció alapján, de minden-

képpen saját képességeik felhasználásával – végeznek a növendékek, más módon nem megszerezhető kapcsolatot teremt bennük a mozgás világával.

A gyakorlattípus egyszerű helyzetekben indítandó. Alaphelyzetben nincs másról szó, minthogy a mozdulatokat, amelyeket végzünk, megjegyezzük, s megpróbáljuk a lehető legpontosabban megismételni. Ezen a szinten a feladat memóriagyakorlatnak tűnik, de nem ez a legerősebb eleme. A legnehezebb benne az a döntés, amit a mozdulat megtartása érdekében hozunk. Sokaknál igen hamar fáradtságot, ellustulást vált ki ez a fajta munka, aminek a fő oka, hogy a mozgáselemről, amelyet „rögzítenünk” kellene, nem tudjuk eldönteni, jó-e, s egy idő után, amikor nem találjuk magunkat kellően zseniálisnak, s az „elemeket”, amelyeket kitaláltunk, elég érdekesnek, a feladat elveszti érdekességét. A küszöb, amit át kellene lépnünk, „az alkalmatlanságunkról szóló kis belső monológunk” – vagyis ebben az első fázisban még nem kell gyötörnünk magunkat minőségi kérdések miatt, amíg az anyag el nem készül. Az első és legfontosabb szempont, hogy legyen meg, ugyanis a munka fontosabbik része ez után következik. A meglévő mozgásanyagot el kell kezdenünk pontosítani, úgy, hogy az elemszerű, motívumszerű tagolódás összemosódjon, és anyagunk folyamatos lehessen. Amikor az ismétlés már gördülékenyen történik, ismét „szét kell szedjünk” a kombinációt, azaz pontosítanunk kell a belső ritmussát, s íveket kell meghatározni, amelyek számunkra (s a későbbiekben a néző számára is) tagolják és értelmezhetővé teszik a mozgást.

Ez a megoldás egyben a figyelemvezetési pontokat is jelenti a résztvevő számára, amellyel a mozgásanyagot (táncot) egy támaszt jelentő viszonyrendszerben helyezi el.

Az ívek meghatározása itt még ötletszerű is lehet aszerint, hogy melyek azok a mozdulatelemek, amelyeket egymáshoz tartozónak érzünk, s amelyeket ezért egy lendülettel és a csak ezeket jellemző stílusban végzünk el.

## Tánc

A tánc ebben az értelemben a mozgás legmagasabb fokát jelenti. Azt a szintet, amikor különös tartalommal telítődik, lenyűgöző intenzitásúvá válik, s a néző számára a színész-táncos mozgásával, mozdulatai áradásával kitölti az őt körülvevő teret, teljes értékű lesz.

Hagyományos értelemben a színész egyik fő eszköze a tekintete, ezzel jelenít meg – a néző számára olykor hihetetlennek tűnő módon – teret, állapotot, érzelmeket vagy viszonyokat, egyszóval bármit. A mozgásszínész és általában a mozgás önálló értékű jelenléte esetében a tekintet, amelyet amúgy a szemek „képviselnek”, a mozgó testrésze. Az ember szeme-tekintete a legerősebb jelenlétű testrésze. Mozgás közben az intenzív tekintet a mozgást vagy sajátosan karakterizálja, vagy groteszké teszi. A mozgás jelenléte a térben abban a pillanatban lesz plasztikus és meggyőző, amikor a **mozgó testrésznek önálló „tekintete”** lesz, és sajátos egyedülvalóságában kezd el élni az őt körülvevő környezetben. A szemek, a valós tekintet állapota ilyenkor a perifériális figyelem esetén gyakorolt helyzetet veszi fel, amely nem az egy pontra koncentrált pozíciót, hanem egy defókuszált, a szélső pontokat figyelemmel kísérő szemtónust jelent. Abban a pillanatban, amikor a színész-játékos ráérez erre az állapotról, s koncentrációja a mozgó testrésze vagy még pontosabban a figyelem vezetésére hivatott mozdulatokra irányul, mozgásának jelenléte meghatározódik, s a térben való „terjedése” (tehát megjelenése a térben) kitágul, szétárad.

## Mozgásszínház

A mozgásszínház különleges, egyedi lehetőségekkel bíró színházi forma. Anyagát szabadon választja ki különböző tánc- és mozgástechnikai típusok, a cirkuszművészet vagy akár a harcművészet tetszőleges ágának technikai elemei közül. Stílusát, illetve a dominánsan megjelenő technikai környezetet az alkotó művész vagy alkotó közösség szándéka, ízlése, illetve képzettsége határozza meg. Mozgásművészeti értelemben a táncművészet, míg dramatikus értelemben a színház elvárásai felé közelít. A mozgás jelenléte ebben a műfajban kevésbé esztétizáló, mint a táncban. A működőképesség, az attraktivitás, illetve a színházi értelemben vett kifejezőképesség bírnak nagy jelentőséggel.

Alapvetően a figurák (szereplők) belső állapota változásainak, illetve a közöttük fennálló viszonyok és ezek változásainak megjelenítésére alkalmas a műfaj. Hatását érzéki úton fejezi ki. Meghatározóan a befogadó nézői attitűdre apellál, megértéséhez elsősorban a játék folyamatos kö-

vetése, az abban való elmerülés ad segítséget, szemben az analizáló, az azonnali megfogalmazást sürgető szándékkal.

Ezen előadások többnyire erős színészi-táncos jelenléttel bírnak, a folyamatok tényleges megtörténte, az erőteljes fizikális jelenlét, az időkezelés sajátos volta sűrű szövetű színpadi formát eredményeznek. Térben való elhelyezésük stúdiószínpadi körülményeket kíván, ritka kivételektől eltekintve a legerősebb hatást akkor érik el, ha a nézők közléről láthatják a színészt, s annak a legkisebb rezdülését is. Míg a hagyományos színházi működésben tetten érhető a játék kifelé irányítása, a nézőre gyakorolt hatás folyamatos kontrollja, addig a mozgásszínházban a néző szerepe leginkább a tanú szerepköréhez hasonlítható, azaz szemtanúja, megfigyelője az eseményeknek.

Bár nem kizárt a szöveg jelenléte ezekben az előadásokban, de leggyakrabban „szövegen túli vagy inneni” helyzetekben folynak az események, tehát olyan környezetben, ahol a szituáció megjelenítése csupán a mozgás, a gesztus, a csend eszközeivel közvetíthető. Ennek megfelelően az ilyen típusú alkotások erős távolságot tartanak az ún. némajátéktól is, amelyben a dolgok megtörténte helyett elsősorban az azokra való utalás jelei láthatóak, többnyire kizárva ezzel a mélyebb értelmezés megjelenésének lehetőségeit.

A színésztől a mozgásszínházi munka ritkán használt képességeket vár el. Az a játékmód, ami ebben a műfajban megtalálható, leginkább a filmszínész munkájára hasonlít, ahol a primér reakció, illetve játékának a színházi gyakorlathoz képest „eszköztelen” mivolta érvényesül leggyakrabban.

A végletekig lepontosított mozgásanyag, ami az előadás materiáját jelenti, legtöbbször a rendező-koreográfus és a társulat közös alkotómunkájának eredményeként születik. Az így keletkezett partitúra, kötöttségei ellenére jelentős szabadságot ad a színész-táncos számára a színpadi munka során. Például a produkció belső ritmusának érzékeny adaptálása jelentős változást, elmozdulást eredményezhet a helyzet súlyozása vagy akár a viszonyok eltolódása szempontjából is. A mozdulat, a gesztus, az akció előadásról előadásra való újratereemtése természetes velejárója ennek a különleges színházi formának.



## Kontakt

A Steve Paxton nevével fémjelzett tánctechnikai forma, nevéből adódóan, a talajjal, a tárgyi környezettel, a partnerrel tartott kontaktus lehetőségeire épít. A gördülésekből, lendítésekéből, futólagos emelésekből és a testre történő ugrások egyedi módozataiból álló formáció a kortárs technikák talán legmeghatározóbb irányzatát képviseli.

A mozgásszínházban használt technikai környezetből leggyakrabban a kontakt rendszere érhető tetten a különböző alkotók munkáiban. A mozgás-, tánc- vagy fizikai-színházi társulatok többnyire egyéni arculatot alakítva ki, ezen keresztül közvetítik leginkább a figurák belső állapotát és a köztük levő viszonyt megjelenítő szándékaikat.

Jelen sorok írója hosszú évek kísérleti-színházi munkájával alakított ki egy egyéni, mára összetéveszthetetlen mozgásszínházi formanyelvet, amely a kontakttechnika színházi értékű újragondolása és különböző tánc- és mozgástípusokkal való ütköztetése révén jött létre. A nyelvezet, amelyet az M Studio egyedülként képvisel az erdélyi színházi és táncéletben, kivételes lehetőségeket rejt drámai művek mozgásszínházi adaptációjának megalkotásában.

## M Studio

Az **M Studio** 2005-ben alakult meg Sepsiszentgyörgyön, az abban az évben Kolozsváron végzett fiatal színészekből és táncosokból. A Háromszék Táncegyüttes mozgásszínházi műhelyeként létrejött formáció olyan kísérleti munkára szövetkezett, amely a színészi eszköztár lehetséges határait feszegeti, s a mozgás- és táncszínház területén kíván új, formateremtő előadásokat készíteni.

Míg az esetek többségében a műfajjal kísérletező színházak ezt a tevékenységet működésük kiegészítő részeként művelik, addig egy mozgásszínházi társulat számára a folyamatos képzés, az előadásról előadásra újrafogalmazott mozgástematika, illetve a folyamatok megjelenítésével kapcsolatos szándékok újragondolása alapvető feladatot jelentenek. Ez a munka megköveteli a színészi jelenlétet, illetve azt az alkotó részvételt,

ami a színészt jellemzi a figura felépítése, illetve a viszonyok megformálása során.

A társulat színészei, míg különböző prózai munkák során megélik mesterségük eredendő feladatait is, addig mozgás- és fizikai-színházi előadásai esetében munkáról munkára új lehetőséget mutatják fel a színház, a színészet eddig ismeretlen területeinek.

Az M Studio mozgásszínházi előadásai, fennállása első öt évében:

Dokk (Woyzeck), rendező: Uray Péter; A falu (a Háromszék Táncegyüttes és az M Studio közös előadása), rendező: Uray Péter; Éden, rendező-koreográfus: Gyöngyösi Tamás; Ünnepek

Cirkusz-színház, rendező: Uray Péter; A látogató, rendező-koreográfus: Gyöngyösi Tamás; ESC, rendező: Zakariás Zalán; Romeo & Julia, rendező: Uray Péter; Törékeny, rendező: Goda Gábor; Hamlet, rendező: Uray Péter.

A társulat művészei: Bajkó László, Dávid Attila Péter, Fehérvári Péter, Nagy Attila, Nagy Eszter, Polgár Emília, Szekrényes László; vendégművészei: Györgyjakab András (Romeo & Julia), Györgyjakab Enikő (Dokk, A falu, Hamlet), Kubánda Lilla-Tünde (Éden, Ünnepek), Magyarosi Imola (Romeo & Julia), Molnár Margit (Hamlet), Pál-Ferenczi Gyöngyi (Dokk), Téglás István (Dokk). Művészeti vezető: Uray Péter.

# Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére<sup>1</sup>

A romániai magyar táncművészet helyzetéről való értekezés igen sok szempontból egyenértékű a fennálló hiányosságok és problémák felvázolásával. Ezért a jelen esettanulmány először megpróbálja összegezni, majd elemezni és értelmezni ezeket, végül pedig kísérletet tesz – a romániai Nemzeti Kisebbségkutató Intézet alapszabályzatának előírásai alapján<sup>2</sup> – egy, a hazai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatásra vonatkozó javaslat kidolgozására.



- 1 A kolozsvári székhelyű Nemzeti Kisebbségkutató Intézethez 2008. február 6-án keltezte átiratát a Romániai Magyar Néptánc Egyesület, amelyben mint egy országos szakmai szervezet felkérte az Intézetet egy helyzetelemző esettanulmány, valamint egy, a hazai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatásra vonatkozó javaslat kidolgozására.
- 2 Art. 2. Institutul are ca scop studierea și cercetarea inter și pluridisciplinară a păstrării, dezvoltării și exprimării identității etnice, aspectelor sociologice, istorice, culturale, lingvistice, religioase sau de altă natură ale minorităților naționale și ale altor comunități etnice din România. Institutul are funcția de strategie, prin care se asigură elaborarea politicilor, strategiilor și programelor destinate minorităților naționale din România. (<http://ispmn.gov.ro/ROF.pdf>)

## Helyzetkép a romániai magyar (nép)táncművészetről<sup>3</sup>

A romániai magyar táncművészet kultúrtörténeti okok miatt szinte teljes egészében a néptáncrea korlátozódik. Ezt valószínűleg meghatározzák a kisebbségi helyzetből adódóan felértékelődött etnikus és tradicionális vonatkozások is, amelyek más, klasszikus vagy modern táncműfajok esetében nem annyira egyértelműek.<sup>4</sup> (Mondhatni, az erdélyi magyarság számára az etnikus tánckultúrát a hagyományos néptánc jelenti. Csak az utóbbi években kezdett kibontakozni a hazai magyar színművészet irányából egyfajta igény és nyitás a kortárs mozgásművészetek felé,<sup>5</sup> először kísérleti jelleggel, majd 2005-ben intézményesített formában is.)<sup>6</sup>

És akkor kezdjük a tények felsorolásával: Erdélyben jelenleg öt hivatásos,<sup>7</sup> azaz professzionális státusú, többtucatnyi műkedvelő, azaz amatőr hagyományápoló, illetve egyre több hagyományőrző falusi táncegyüttes működik. (Az utóbbi két kategóriáról pontos számadat, hivatalos felmérés nincs, a részadatok összegzése ez ideig nem történt meg.)<sup>8</sup> Ezek

- 3 Ezzel a kérdéskörrel részletesen egy 2004-ben megjelent írásom foglalkozik (Könczei 2004).
- 4 Például a Kolozsvári Állami Magyar Opera Balettkara sem a társulat összetétele, sem a repertoár szempontjából nem rendelkezik meghatározó etnikus jelleggel. Ugyanígy az utóbbi években divatossá váló reneszánsz táncegyüttesek, tánctanfolyamok vagy a különböző moderntánc-formációk is sokkal semlegesebbek az etnicitás szempontjából, mint a néptáncgyüttesek.
- 5 Például született mozgásművészeti jellegű előadások: itt elsősorban a gyegyószentmiklósi Figura Stúdió Színház társulatát kell megemlíteni. Ennek a folyamatnak az eredményeképpen alakul 2007-ben a kolozsvári magyar színművészeti hallgatókra alapozó GroundFloor Group mozgásművészeti csoport is.
- 6 2005-ben jött létre a sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncgyüttes keretében működő M Studio mint az első romániai magyar hivatásos mozgásművészeti műhely, társulat.
- 7 Alakulási sorrendben: a marosvásárhelyi Maros Művészegyüttes (elődje az 1956-ban alakul Állami Székely Népi Együttes), a sepsiszentgyörgyi Háromszék Táncgyüttes (1990), a csikszeredai Hargita Nemzeti Székely Népi Együttes (1990), az Udvarhelyi Táncműhely (1998) és a Nagyvárad Táncgyüttes (2002). 2005 óta a zilahi Terbete Néptáncgyüttes egy része a Meszes Néptáncgyüttes magyar tagozataként „félhivatásos” státuszban működik, amolyan „fizetett műkedvelők”. 2008 folyamán a Szatmár Megyei Tanács próbálkozott létrehozni Szatmárnémetiben egy ilyen típusú együttest, sikertelenül.
- 8 Ezt az összegzést sem a hazai néptáncélet szakmai ernyőszervezeteként működő Romániai Magyar Néptánc Egyesület (lásd [www.neptanc.ro](http://www.neptanc.ro)), sem jogelődje, az 1990–2004 között létező Romániai Magyar Táncszövetség nem tette meg. A Romániai

az együttesek előadásokat tartanak, fellépnek különböző fesztiválokon és találkozókön, „vendégszerepelnek”, tevékenységüket rendszeresen jegyzi a média. A közönség megtapsolja őket, a közvélemény, s ezen belül az elit egy része viszolyog tőlük, más része, s ezen belül szintén az elit is, lelkesedik értük, de természetesen mindez csak a köz- s nem a nyomtatott vélemény szintjén, legnagyobb részét pedig teljesen hidegen hagyja, magyaráz nem érdekli. Általában élvezik a hivatalos diskurzus támogatását, működésük szerves része az etnikus kultúrpolitikának. Ilyen keretek között néhány ezer gyermek, fiatal és kevésbé fiatal „néptáncol” ma Erdélyben. Van, aki pusztán csak lelkesedésből, van, aki anyagi megfontolásból, van, aki más érdektől indítva, van, aki nem tudja, miért, s van, aki mindezekért együtt. Az összkép összetett: színpadjainkon az akár adatközlőnek tekinthető hagyományörző falusi táncostól az infantilizmus hátrát súroló, rossz emléké népieskedésen keresztül a táncházak hatására „vissza a gyökerekhez” igényen át egészen a fejlett tánctechnikát igénylő táncjátékokig sok minden elfér. Láthatunk szerkesztett és kevésbé szerkesztett, jó ötleteket tartalmazó vagy elherdáló előadásokat, tematikus és témától, sőt olykor magától a táncról is mentes, jó és rossz koreográfiákat, vagy nem (vagy csak részben) koreografált táncolást. Ugyanakkor további fejlemény, hogy a magyar tannyelvű oktatási rendszerben (hangsúlyosan az óvodákban és elemi osztályokban) egyre több helyen megjelenik a néptánc mint gyerekfoglalkozás vagy mint választható tantárgy.<sup>9</sup> Ez tehát a jelenlegi tényállása az erdélyi magyar néptáncos életnek, mozgalomnak, művészetnek... De beszélhetünk-e egyáltalán erdélyi (romániai) magyar „néptáncművészetről”?

Magyar Néptánc Egyesület tagságát kizárólag jogi személyekként működő szervezetek alkotják, amelyek hivatásos vagy műkedvelő néptáncegyüttesek fenntartói. A tagságot jelentő 25 tagszervezet (2007-es adat) kétségtelenül a legismertebb erdélyi magyar néptáncegyütteseket képviseli, de ezek száma közelről sem fedi a létező és működő hazai néptáncegyüttesek számát.

- 9 Az utóbbi évtizedben a hazai közoktatásban igen gyakori jelenség, hogy választható (opcionális) tantárgyként, elsősorban kistagozatos osztályokban magyar néptáncot tanítanak. Viszont arról pontos adatokkal véleményem szerint még a tanfelügyelőségek sem rendelkeznek, hogy konkrétan hány helyen és milyen formában (hogy például tornaóra helyett vagy külön, esetleg órákon kívüli tevékenységként) zajlik ez az oktatás, mivel sok esetben a „néptáncóra” nincs is hivatalosan feltüntetve az órarendben, nem szerepel az iskolai tanrendben.

## A néptánc és a színpadi táncművészet viszonya

Mielőtt válaszolnánk a felvetett kérdésre, szükséges tisztáznunk a néptánc és a színpadi táncművészet viszonyát. A jelenlegi magyar néprajzi szakirodalomban – és a köztudatban is – az, amit „néptáncnak” neveznek/nevezünk, az a 19. század végére kikristályosodott közép-kelet-európai paraszti tánc kultúrára vonatkozik. Ezt a hagyományos néptánc kultúrát próbálják néptáncgyűjtéseink színpadi megformáltságban közvetíteni, egyszerre – paradox módon – megőrizni és feldolgozni, tehát ez képezi működésük tárgyát. De hogyan kapcsolódik a hagyományos néptánc kultúra a táncművészethez? Pesovár Ernő írja, hogy a néptánc „a tágabb értelemben vett folklór egyik művészeti ága, amelynek tartalmi és formai jegyeit a mindenkor népi fogalmába tartozó társadalmi rétegek és csoportok változó tudatrendszere és esztétikai normái határozzák meg” (Pálfy 2001: 111–112). Ezek szerint a hagyományos néptánc, mint a népművészet egyik ága, színpadon csak akkor tekinthető művészetnek, ha azt hagyományörző adatközlők előadásában láthatjuk. A tradíció és az autentikusság hangsúlyos jelenléte ebben a kontextusban igen csak fontos: az tekinthető hagyományos adatközlő táncosnak, aki tánc kultúráját a saját kulturális életének használt és szerves részeként ismeri, azt még tradicionális közvetítéssel örökölte, azaz nem „betanított” vagy „felélesztett” kulturális örökségként éli meg. Akinek a tánc elsősorban egy anyanyelvi szinten ismert hagyományos, nem verbális reprezentációs rendszer, és nem színpadi megnyilatkozás (még akkor sem, ha idős korára az említett, lelkesedő elit megszoktatta vele a reflektorok fényét), tehát aki képes „táncos anyanyelvén” kommunikálni tradicionális közegében. És csakis, a kommunikációhoz szükséges adó-vevő párosokat tartalmazó saját közegében! Ennek fel nem ismerése vezet a néptáncot színpadi előadóművészetként is értékelők egyik alaptévedéséhez: amikor a hagyományos néptáncot – kiemelve saját természetes közegéből – színpadra állítják, s úgy szemlélik, mint egy tánc előadást, elfelejtik, hogy ennek és a színpadi előadóművészetnek funkciói eltérőek, tehát a hagyományos néptáncot nem lehet színpadi előadóművészetként szemlélni!

A táncművészet egy komplex művészeti ág: egy nemű közege az emberi test időben (általában zenekísérettel) és térben kifejtett mozgása. Színpadi előadóművészetként ennek a „mozgásnak” megnyilvánulási formái a tudatosan – különböző tánc történetileg kifejlesztett előadómű-

vészi mozgásnyelvekből – szerkesztett kompozíciók, azaz koreográfiák. Egy ilyen mozgásnyelvnek lehet forrása a hagyományos néptánc is, erre a napjainkban felbomló/felbomlott közép-kelet-európai tánc kultúrára az említett működő néptáncgyűttéseken kívül igen sok – igaz, egyelőre túlnyomórészt magyarországi – kortárs táncművész is alapoz. Összegezve: a hagyományos néptánc kultúra a folklór egyik ága, a saját közegében népművészet. Alapja, forrása és ihlete lehet művilleg szerkesztett tánc-előadásoknak, de pusztán önmagában nem tekinthető színpadi táncművészetnek. Ezért fontos kimondanunk: hagyományos közegén kívül a „néptáncművészet” nem létezik, nem létezhet, a tánc, a mozgás színpadi, előadó-művészeti megnyilatkozása vagy táncművészet, ha ennek egyetemes ismérvei érvényesülnek, vagy dilettáns próbálkozás... De akkor beszélhetünk-e erdélyi (romániai) magyar táncművészetről? Egyáltalán lehetséges-e kizárólag az ún. „néptáncgyűtteseink” működése és produkciói alapján – a néhány alkotóműhelyre korlátozott erdélyi (romániai) magyar műtánc és kortárs modern táncművészet mellett (vagy ezek hiányában) – erről a művészeti ágról értekezni?

A válasz egyszerű: alkalmasszerűen igen, általában nem. Igen, ha az említett (nép)táncgyűttések némely kiemelkedő előadását nézzük. Nem, ha a többit. S főképp nem, ha a szakképzés helyzetét elemezzük. Mert gyakran hangoztatjuk: nincsenek szakembereink. Való igaz: a szerencsés esetben lelkes és tehetséges autodidaktizmus nem pótolhatja a szakképzést. (És akkor a mindent átszövő dilettantizmusról, az önjelölt „táncoktatók”, „koreográfusok”, „szakemberek” ártalmas tevékenységéről még nem beszéltünk.) Köztudott, hogy mai világunkban minden művészet megfelelő szakképzésen, mindenféle szakképzés pedig intézményesített oktatási rendszeren alapszik. Ameddig hiányoznak szakiskoláink, esetünkben művészeti táncszakiskoláink, táncintézeteink, addig nem rendelkezünk képzett táncművészekkel. Ameddig nincs Táncművészeti Főiskolánk, addig nem lesz képzett koreográfusunk, táncpedagógusunk. Sőt, szakmailag felkészült tánckritikusunk sem, aki nem műsorfüzeteket szemlél, nem csak a hagyományőrzésről és nemzeti öntudatunkról tud ömlengeni, hanem értő (értsd: táncos szaknyelvet ismerő) és lényegi kritikának tud hangot adni. És ameddig nem rendelkezünk rendszeres és igényes táncoktatóképző tanfolyamokkal (az elmúlt évek néhány lel-

kes kezdeményezése ez irányban igen kevésnek bizonyult),<sup>10</sup> addig nem lesz minőségi műkedvelő táncéletünk sem. Mert például, ha nem rendelkezünk képzett táncpedagógusokkal, ki és mit tanít az iskoláinkban jelenleg terjedő „néptáncóra” fedőnév alatt? Ha nem rendelkezünk képzett táncoktatókkal, együttesvezetőkkel, mi a biztosítéka a szakmai fejlődésnek, konkurenciának? És nem utolsósorban, ha nem rendelkezünk képzett koreográfusokkal, táncművészekkel, beszélhetünk-e egyáltalán hivatásról, „táncművész” státusról? Egyáltalán – az érintettek szűk körén kívül – érdekli-e az erdélyi magyar társadalmat ez a kérdéskör? Beszélünk erdélyi magyar irodalomról, erdélyi magyar színjátszásról, erdélyi magyar képzőművészetről, erdélyi magyar zeneművészetről... de erdélyi magyar táncművészetről?

## **Közpénzek elherdálása – az anyanyelvű táncművészeti oktatás, a képzett szakemberek hiánya<sup>11</sup>**

Táncos, pontosabban „néptáncos” közösség az erdélyi magyar, legalábbis úgy tűnik a különböző hazai és magyarországi állami, közalapítványi és önkormányzati támogatások alapján. És ezt akár egy örvendetes tényállásnak, vagy a hagyományos értékeinket méltányosan támogató kultúrpolitika hatékony működésének is tekinthetnénk: lám, a tradicionális népi táncművelés teljes körű felbomlása ellenére egyre többen és egyre többet „néptáncolhatnak”. Hiszen az immár öt hivatásos táncgyűjtésünk (és az őket támogató civil háttérintézmények) éves költségvetése (és

10 Így például a Romániai Magyar Néptánc Egyesület 2005-ben szervezett három helyszínen (Csíkszereda, Sepsiszentgyörgy és Szamosújvár) egy középfokú, 2006-ban hat helyszínen (Kolozsvár, Marosvásárhely, Nagyvárad, Sepsiszentgyörgy, Szamosújvár és Székelykeresztúr) egy alapfokú néptáncoktató tanfolyamot, 2007-ben pedig szintén három helyszínen (Kolozsvár, Nagyvárad és Székelyudvarhely) egy amatőr együttesvezetői tanfolyamot. Valamennyi képzésforma – tagadhatatlan hasznosságuk ellenére – anyagi, valamint akkreditációs problémák miatt elakadt. Szintén képzéspotlandó szándékkal a Néptánc Egyesület 2007-ben elindította Sepsiszentgyörgyön a koreográfusképző tanfolyamprogramját, amelyiket ez idáig öt alkalommal sikerült megszervezni.

11 Ezzel a kérdéskörrel részletesen egy 2006-ban megjelent írásom foglalkozik (Könczei 2006a).



pályázatait), az egyre bővülő műkedvelő néptáncos közeget (azaz a hagyományörző és hagyományápoló néptánc csoportokat) fenntartó, szervező és támogató alapítványok és egyesületek pályázatait, valamint az egyre több néptáncfesztivál (és -találkozó), táncház, tánc tábor vagy akár falunap, és nem utolsósorban az avató és emlékező, pántlikaelvágo és koszorúzó ünnepi pillanatok „néptáncos” háttér momentumai évente körülbelül másfél-milliárd euró közpénzt emésztenek fel.<sup>12</sup> Hogy ez sok vagy kevés, szempont kérdése. De egy biztos: már eléggé nagy összeg ahhoz, hogy (közvetlenül) a támogatásokról döntéshozó szervek és (közvetve) a hivatalos diskurzus, továbbá a közvélemény átgondolhassa az erdélyi magyar (nép)táncművészet helyzetét, pontosan az említett közpénzbeli finanszírozás mértéke miatt.

Mert itt komoly gondok vannak: a mérték nincs összhangban a minőséggel, vagyis a mennyiség a szakszerűséggel, magyarán a felmutatott eredmény igen kevés a jelenlegi támogatottsághoz képest. A helyzet azért is súlyos, mivel közéletünk egyáltalán nem rendelkezik semmilyen átfogó elképzeléssel az erdélyi magyar (nép)táncművészet létét (jelenét és jövőjét) illetően. Így kerülhet ki- és elosztásra évente a szóban forgó jelentős összeg anélkül, hogy egyáltalán felvetődne például a szakképzés szinte teljes körű hiánya.

- 12 A helyzetismeret és az információk alapján becsült adat: az összeg túlnyomó részét az öt hivatásos együttes éves költségvetése teszi ki, de jelentősek a különböző közalapítványok és központi kormányzati források által néptánc célra megítélt támogatások is. Csak 2007-ben például a Communitas Alapítvány Művelődési Szaktestülete 108 800 lej, a Communitas Alapítvány Ifjúsági Szaktestülete 7300 lej, a román kormányzat Etnikumközi Kapcsolatok Hivatala (Departamentul pentru Relații Interetnice) 38 676 lej, az Eurotrans Alapítvány pedig 50 500 lej támogatást nyújtott a kizárólag magyar néptánc tematikájú pályázatokra. Ugyanakkor a magyarországi Miniszterelnöki Hivatal 500 000 forinttal (az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesületen keresztül), a Szülőföld Alap 11 300 000 forinttal, a Magyar Oktatási és Kulturális Minisztérium 2 800 000 forinttal, a Nemzeti Kulturális Alap Népművészeti Szakmai Kollégiuma 10 100 000 forinttal, a Táncművészeti Szakmai Kollégiuma 4 550 000 forinttal, a Közművelődési Szakmai Kollégiuma pedig 1 800 000 forinttal támogatta a „romániai magyar néptáncművészetet”. Csak ez összesen 205 276 lejt és 31 050 000 forintot (a 2007-es 1,35-ös átlagárfolyam szerint 419 175 lejt), azaz 624 451 lejt (körülbelül 180 000 eurót) jelentett. Az utóbbi években immár a Román Kultuszminisztériumhoz és a Román Nemzeti Kulturális Alaphoz (AFCN) is sikeresen pályáznak különböző erdélyi magyar néptánc együttesek vagy ezek támogató háttér intézményei. És nem utolsósorban igen jelentős anyagi támogatást nyújtanak a helyi közigazgatások, a megyei, városi és községi tanácsok is (hangsúlyosan például a megyei közigazgatások alá tartozó Népi Alkotások Házai, valamint a Megyei Kultúr igazgatóságok), viszont ezekről az összegekről a jelen tanulmány szerzője nem rendelkezik átfogó és pontos adatokkal, csak néhány, elsősorban Kolozs megyére vonatkozó részadattal.

Az erdélyi magyar (nép)táncművészet legnagyobb problémája a szakképzés, sőt mondhatni az erre irányuló koncepciók szinte teljes körű hiánya. Tulajdonképpen 1990 óta folyamatosan „háztetőket” építünk „alpok” nélkül, s így könnyen paradox helyzetek adódnak. Például szemben a tízmillió lakosságú Magyarország négy közpénzekből fenntartott hivatásos (nép)táncegyüttesével, a mi másfélmillióes közösségünk jelenleg öt közpénzekből fenntartott hivatásos (nép)táncegyüttesel rendelkezik, s mindez úgy, hogy ott működik táncművészeti alapképzés (szakiskolák, tanfolyamok stb.),<sup>13</sup> és van táncművészeti főiskola is,<sup>14</sup> míg nálunk? Leszámítva az utóbbi évek néhány, fentebb említett civil kezdeményezését – amelyek elsősorban a különböző szintű táncoktató tanfolyamokra vonatkoztak/vonatkoznak –, egyelőre nem létezik intézményesített táncművészeti képzés. Ezért, ha nagyon sarkítottan fogalmazunk, akkor a megfelelő szakképzés hiányában alapított hivatásos együtteseink professzionális művészeti intézményként megkérdőjelezhetőek, működésük akár közpénzek elherdálásának is tekinthető! Hogy mit szól ehhez a közvélemény? Semmit, a jelenlegi közvélekedés a hazai (nép)táncművészetet (még) nem tartja elfogadott művészeti ágának, társadalmilag megbecsült életpályának, ugyan, mitől művész egy táncos? Hogy mit szól ehhez a hivatalos diskurzus? Keveset, vagyis annyit, hogy szükséges támogatni a hagyományörzést felvállaló hivatásos/önálló magyar intézményeinket, s különben is „örüljünk annak, hogy léteznek ilyen intézmények”. És hogy mit szólnak ehhez a „néptáncolók”, az érintett intézmények, együttesek, a „szakma”? Egységesen (sajnos) semmit vagy keveset: általában érzékelik a mostoha helyzetet, s vannak, akik megpróbálnak a helyzethez alkalmazkodva építkezni, úgy gondolva, hogy „kitermelhető” az utánpótlás, a tán-

13 Magyarországon a Nemzeti Alaptantervben szerepel a táncművészeti oktatás: például csak a 2007–2008-as tanévben 459 alapfokú művészetoktatási intézmény működött táncművészeti ággal, ebből 338 néptánc tanszakkal. (Lásd Közoktatási Információs Iroda: [www.kir.hu](http://www.kir.hu).)

14 Az iskolarendszerű táncművészképzés Magyarországon 1937-ben indult, amikor a budapesti Magyar Királyi Operaház elsőként bevezette a balettnövendékek államilag szervezett oktatását. Ezt egészítette ki az 1949-ben létrejövő Táncművészeti Iskola. A két intézmény egyesítésével jött létre 1950-ben az Állami Balett Intézet, amely 1990 óta viseli a Magyar Táncművészeti Főiskola nevet. Jelenleg a Főiskola többek között egy Táncművészképző Intézetet és egy Koreográfus- és Táncpedagógus-képző Intézetet működtet. Az első Intézetben belül működik a Klasszikus balett és Moderntánc Tanszék, a Néptánc és Színházi tánc Tanszék és a Zenei és Zeneelméleti Tanszék, a másik Intézethez pedig egy Elméleti, egy Koreográfusképző és egy Pedagógusképző Tanszék tartozik. Részletesen lásd: [www.mtf.hu](http://www.mtf.hu).

cos szakma a létező keretek között is. (Ezért is nagy nálunk az átjárhatóság a hagyományörző falusi táncos és a hivatásos táncművész szintjei között, nem világos, hogy adott esetekben táncművészetről, hagyományörzésről, műkedvelő „táncikálásról” vagy táncházas mulatságról beszélünk.)

De az intézményesített autodidaktizmus nem helyettesítheti a szakképzést, és az sem lehet örökérvényű érv, hogy „örülünk, hogy van, mert magyar”, mivel az etnikum nem esztétikai minőség, attól, hogy valami magyar, még lehet rossz, sőt! És a helyzet felelőssége egyaránt érinti az erdélyi döntéshozó elitet (és politikumot) és a kulturális közösségünket: ha már intézményeket működtetünk és jelentős közpénzekkel támogatjuk a hazai „néptáncolást”, akkor ideje lenne a szakképzés helyzetét is megoldani. Mert addig nem beszélhetünk erdélyi magyar táncművészetről ...

## **Az erdélyi magyar táncművészet alapja: az anyanyelvű táncművészeti oktatás megszervezése**

Alapvető követelmény tehát a szakoktatás bevezetése, alapfokon és főiskolán egyaránt. Az utóbbi években történt ugyan néhány kísérlet az anyanyelvű táncművészeti szakoktatás különböző fokozatú bevezetésére, csak hogy valamennyi próbálkozás eleve kudarcra ítéltetett, amíg nem teljesül a következő feltétel: olyan szakmailag adekvát, minőségi erdélyi magyar táncművészeti oktatást kell szervezni, amelyiket akkreditál a romániai oktatási rendszer. Hogy ez pontosan mit jelent? Hogy egy olyan oktatási program szükségeltetik, amelyik egyrészt a jelenleg – a már említett társadalmi-történeti okok miatt – hangsúlyosan néptáncos erdélyi táncművészeti helyzetre épül, másrészt kompatibilis a román táncművészeti képzéssel. És itt kezdődnek a problémák! Mert egyáltalán lehetséges-e például a „néptáncot” tanítani?

A jelenlegi, Magyarországon intézményesült, Erdélyben lassan teret hódító magyar (nép)táncpedagógia oktatási elveit és módszereit alapvetően meghatározza, hogy a néptáncot etnikumunk táncos anyanyelvének tekinti, ezért megpróbálja a néptánc természetes közegében való hagyományozódását mesterségesen újra- és újrateremteni. Általánosan jellemző – mintának tekintve a tradicionális gyerektáncalkalmakat („aprók tánca”,

gyerektáncok stb.) –, hogy a táncos nevelést a népi gyerekjátékok és „egyszerűbb” táncok tanításával kezdik, erre épülnek később a nehezebb táncok (de vajon tradicionális közegben mi számított egyszerűnek és mi bizonyultabbnak?), s a cél a teljes magyar nyelvterület tánc kultúrájának valamilyen szintű ismerete. Ugyanakkor arra törekednek, hogy a (nép)táncoló gyerekek és fiatalok számára nemcsak kizárólag néptáncot, hanem annak tágabb kulturális közegét (népdal, népzene, szokások, viselet stb.) is közvetítsék, így megteremtve az etnikus hagyományainkat tudatosan ápoló „néptáncos életformát”. Ez, a sok esetben már komoly anyagtudást és szakmai felkészültséget igénylő szemlélet azonban – talán egy rosszul értelmezett kultúrafelfogás miatt – figyelmen kívül hagyja a néphagyomány funkcionalitását. Mert ha a néptáncot mint folklórműfajt vagy a tradicionális táncalkalmakat kiemeljük környezetükből, akkor elvesznek eredeti funkciói, s ezeket a nem organikus, hanem merevített, mesterségesen felélesztett, intézményesen tanított változatokat már nem lehet élő hagyományként tálni (különben eleve ellentmondást feltételez a folklórnak mint ellenkultúrának beemelése a hivatalos kultúra oktatási rendszerébe!). De akkor lehet-e a néptáncot intézményesen tanítani? Lehet, de nem mint néptáncot, hanem mint egy – az etnikus és regionális kultúránk szempontjából fontos, a hagyományban már nem (vagy nem úgy) élő – 19. századi paraszti tánc kultúrát, mint a magyar táncművészet forráskincsét. Igaz, hogy ez a felfogás egy, a ritmikai és technikai alapok elsajátítását kihangsúlyozó, és nem a „körítés” által meghatározott táncpedagógiát feltételez, amelynek feladata nem egy (általában hamis) „néptáncos életforma” álhagyományozódása, hanem egyszerűen képzett táncosok nevelése volna.

És hogy milyen táncnyelvet beszélnének/beszélnek ezek a képzett táncosok? Ez elsősorban a képzés minőségétől és tartalmától függ, mert másképp képzett, és így másképp táncol a táncművész, a műkedvelő vagy a hivatásos táncművész, pedig egy „nyelvet” tanulnak/beszélnek. Mert más a szórakozásra, más a (nép)táncelőadásra és főleg más a táncszínházra használatos táncnyelv. Sőt, ezeken a szinteken belül is összetett a kép, hogy csak az „autentikus” néptáncra épülő táncszínházi nyelv problematikáját említsük: vannak, akik a hagyományos néptánc motívumkincsére (és tánczenéjére) alapozva próbálnak történeteket elmondani (ez jellemző például erdélyi hivatásos együttesekre), s vannak, akik a „bartóki” utat járják, azaz a néptáncból ihletődve kialakítanak egy sajátos, kortárs táncnyelvet (lásd például a Közép-Európai Táncszínház társulatot). És természetesen találkozzunk a kettő közötti hibrid, különböző táncelemekből összekompilált

kísérletekkel is, amelyek többsége azonban általában sem táncesztétikailag, sem táncstiliztikailag nem értékelhetőek, értelmezhetőek. Végeredményben minden táncosban – szinttől függetlenül – tudatosulnia kellene, hogy egy adott (esetünkben a hagyományos néptáncból eredő) táncnyelv adekvát használata kizárólag a különböző mozgáskultúrák, művészetek mezsgyéjén lehetséges. Mert másképp a formálisan oktatott és művelt néptánc amolyan „fából vaskarika” marad... (Könczei 2006b)

Összegezve: a néptáncként közismert hagyományos történeti tánc-kultúránkat a képzés, az oktatás szintjén ki kell hámozni a (főleg nemzeti) szimbolikus tartalmakkal terhelt szférából, és táncművészeti, mozgásművészeti tantárgyként kell kezelni. De lehetséges-e ilyen igények szerint a néptáncot akkreditált tantárgyként tanítani a mai Romániában? Nehezen, mivel a román (nép)táncművészeti oktatás, s eleve a néptáncra vonatkozó hivatalos koncepció szinte teljes mértékben inkompatibilis a magyar igényekkel. Gyakori élmény, hogy román kollegákkal ugyanarról a táncjelenségről beszélgetünk és mégsem: párhuzamos, olykor akár ellentétes fogalomrendszerben észleljük a dolgokat. Ahhoz, hogy megértsük ezt a helyzetet, szükségesnek tartom röviden összevetni, megvizsgálni a magyar és román etnokoreológia, táncfolklór viszonyát, valamint a magyar és román színpadi (nép)táncművészet helyzetét.

A Martin György nevével fémjelzett 20. századi magyar néptánc-kutatás a magyar néprajztudomány egyik legeredményesebb és világszerte elismert tudományága, amelyik a néptáncok elemzésében a magyar folklorisztikai és népzene-kutató iskola eredményeit együttesen érvényesíti, s alapjában strukturalista és összehasonlító módszereket alkalmazva a magyar (és kelet-európai) tánc-kincs történeti stílusrétegeinek és főbb dialektusainak átfogó körvonalazását eredményezte. Ezért is a magyar etnokoreológia egy adott tánc-kultúra etnicitását a közösségi gyakorlathoz, a használathoz köti, és nem magához a tánc-kincshez. A szintén strukturalista, hangsúlyosan morfológiai elemzési módszereket alkalmazó román táncfolklorisztika viszont a néptáncok etnikus jellegét egy-egy adott tánc-kultúrában gyakran tényként kezeli, így például egy adott tánc vagy akár tánc-típus elemzésénél a történetiség helyett a hangsúlyt a nemzeti karakterekre helyezik.<sup>15</sup>

15 De a formai-műfaji kategóriák meghatározásán belül is eltérések tapasztalhatók: Martin György írja: „A két tánc-kultúra összevetésénél abból indulunk ki, hogy a közép-kelet-európai magyar tánc-kultúra a jellegzetes újkor eleji szabad, individuális tánc-műfajok hordozója. A román viszont közép-kelet-európai és a balkáni tánc-dialektus mezsgyéjén egyrészt középkori, másrészt pedig újkori tánc-formák hordozója, amelyben az átme-

Ugyanez a sajátosság jellemzi a román néptáncoktatást, valamint a színpadi néptáncművészetet. A román nemzeti alaptanterv a táncművészeti oktatásban négy tantárgyat különböztet meg, ezen belül a néptánc a következőképpen szerepel: *Coregrafie: Dans românesc. Dans de caracter*, azaz Táncművészet: Román Tánc. Karaktertánc.<sup>16</sup> A tanrend szerint a román tánc egyenlő a néptáncal („természetszerűleg” a román néptáncal), a karaktertánc alatt pedig az „európai népek stilizált néptáncait” értik (külön kiemelve például a lengyel mazurka, a magyar csárdás és az olasz tarantella lépéseit). Így az oktatás a tánclépések etnikus voltát emeli ki, ami nonszensz: egy adott táncművészetben a mozdulatelemek nem lehetnek etnikusak (mert például nem létezik magyar, román, német stb. páros forgás, csak páros forgás...). De talán nem is ez a legszembeütőbb különbség a magyar és a román néptáncoktatás és néptáncművészet között, hanem az alkalmazott tánctechnika, táncstílus. Ugyanis míg a magyar néptáncoktatást és színpadi néptáncművészet tánctechnikáját az elmúlt évtizedekben többnyire a revival jellegű városi táncstílusok, kevésbé a kortárs táncművészetek igencsak megváltoztatták, azaz a hagyományos népi táncművészetekre jellemző tánctechnika vált általánossá, addig a román színpadi néptáncművészet a mai napig őrzi a volt szocialista országokra jellemző stilizált, balettechnikát alkalmazó néptáncolási módot, közismertebben a „mojszejev” stílust.<sup>17</sup> És sajnos Romániában jelenleg ennek a virtuóz, látványos stilizált néptáncbalettnak egy sokkal kopottabb, gyakran giccsbe forduló változata él, hasonlóan a szintén stilizált színpadi népzenei előadáshoz, s mindezt országos közízlésnek propagál jelenleg is számos médiacsatorna.<sup>18</sup>

Jogos kérdés: ilyen kulturális, tánckutatói, táncművészeti közegben hogyan lehet a romániai magyar (nép)táncoktatást intézményesíteni?

net, a műfajváltás esetei is rendkívül jelentős helyet foglalnak el. A fentiek értelmében a magyar lényegében egy történelmi periódusnak, a román viszont két történelmi fázisnak megfelelő táncműfajokat ölel magába egy nemzeti táncművészetben belül. A magyar és a román táncművészet szerkezeti különbségei és részleges egyezései akkor a legszembeütőbbek, ha a román és a magyar táncművészet eddigi osztályozási eredményeit figyelembe véve egymás mellé helyezük a formai-műfaji kategóriákat.” (Martin 1977: 24).

16 A másik három tantárgy: klasszikus tánc, kortárs tánc és együttes, illetve szóló repertoár. Részletesen lásd: <http://www.edu.ro/index.php/articles/6816>.

17 Igor Mojszejev (1906–2007) világhírű táncos, koreográfus, együttesvezető, aki 1937-ben alapította a *Mojszejev* együttest, amelyik rövid időn belül a színpadi néptánc szovjet, majd valamennyi volt szocialista ország modelljévé vált.

18 Talán ez is magyarázza, hogy a kortárs román táncművészet (például a Bukaresti Nemzeti Táncközpont – CNDB), meg egyáltalán a mai román elitkultúra szinte teljesen elzárkózik a román néptáncművészettől.

Hogyan lehet egyszerre megfelelni az elvi és minőségi kritériumoknak, illetve a hatályban levő hivatalos román oktatási tanrendnek? Véleményem szerint – paradox módon – csak úgy, hogy egyrészt kiemeljük ugyan a néptáncművészetet a folklór, a hagyományörzés köréből, és az ösztáncművészeti képzést tekintjük célnak, másrészt viszont pontosan a néptánc identitásmegőrző fontosságát hangsúlyozzuk az erdélyi magyar közösség kulturális életében. Összegezve: mivel a magyar és román (nép)táncművészeti képzés egyelőre inkompatibilis, és valószínűleg még egy ideig mind a tudományos, mind a művészeti koncepciók lényeges eltéréseket fognak mutatni (nem tartom az erdélyi magyarok feladatának a román (nép)táncművészet megreformálását), olyan képzési formákat kell javasolnunk és létrehozunk, amelyek hivatalos indoklása kétirányú: nekünk fontos és sajtóságos kulturális örökségünk a tradicionális-történeti tánckincsünk, jogunk van ezt állami támogatással minden szinten anyanyelvünkön tanulni, ugyanakkor mi tulajdonképpen „egyetemes” táncművészeket és táncpedagógusokat szeretnénk nevelni, azaz nem – legalábbis nem a román úzus szerinti – „néptáncosokat”.

Minden szakoktatás alapfeltétele, hogy megfelelő, képesített szakemberek műveljék. Az elmúlt években a romániai magyar táncművészetre vonatkozó oktatási programok akkreditációs törekvéseit pontosan ez az ördögi kör tette lehetetlenné: csak olyan szakképzést akkreditálnak, ahol szakképesített oktatók tanítanak, viszont ameddig nincs szakoktatás, addig nem rendelkezhetünk szakképesített oktatókkal sem... És ezért fontos első lépésként az anyanyelvű főiskolai szintű szakoktatás bevezetése ezen a téren is.

## **Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére – a tervezett tánc- és/vagy mozgásművészeti szak vázlatára<sup>19</sup>**

A jelen tanulmányban összefoglalt fennálló hiányosságok és problémák fokozatos megoldását kizárólag a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetése jelentheti. Ennek első szükségszerű

19 Igen fontos fejlemény, hogy a jelen tanulmány megírása és *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón* című konferencián való bemutatása, valamint a megjelentetés közötti időszakban, pontosabban a 2009–2010-es egyetemi



lépése a felsőoktatási képzés megteremtése, ugyanis képzett táncpedagógusok nélkül nem lehetséges az államilag finanszírozott intézményes anyanyelvű szakoktatás, azaz művészeti szakiskolákban létesülő magyar tánctagozatos osztályok indítása.

A tervezett felsőoktatási képzést a marosvásárhelyi és/vagy kolozsvári Színművészeti Főiskola keretén belül indítandó tánc- és/vagy mozgásművészeti szakként lehetne megoldani. Az így létesülendő hároméves szakképzés két, egymással összefüggő, de mégis különböző szakterületre irányulna: a művész-, valamint a pedagógusképzésre.

A hároméves főiskolai alapképzés elsősorban színpadi tánc- és mozgásművészeket képezne, a hazai viszonyokat tekintetbe véve hangsúlyos néptánc szakirányultsággal.<sup>20</sup> Ugyanakkor a hagyományos táncművelésünk magas szintű elméleti és gyakorlati tudása mellett kiemelt cél egyéb táncnyelvek és tánctechnikák, mozgás- és előadóművészeti ismeretek, színházi nyelvezetek elsajátítása. A hároméves szak eredményeképpen képzett hivatásos színpadi táncművészeket alkalmazhatnak a már létező romániai magyar professzionális státusú táncgyűtteseink,<sup>21</sup> de képzett-ségük feljogosítaná őket bármelyik színházi társulatunkban, mozgásművészeti műhelyünkben<sup>22</sup> való elhelyezkedésre is.<sup>23</sup>

A hároméves alapképzés másik fontos eleme lenne a pedagógiai modul. Ez nem volna kötelező, viszont elvégzése táncpedagógusi diplomát is jelentene az amúgy természetszerűen rövid élettartamú színpadi tánc- és mozgásművészeknek. Természetesen ez külön szakirányként is választható volna (például távoktatási rendszerben) azok számára, akik

tanévben a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen 12 hallgatóval beindult a magyar nyelvű mozgásművészeti képzés. Ez a tény hatalmas előrelépés és fordulópont az intézményesülő erdélyi magyar táncművészet történetében. Ugyanakkor a marosvásárhelyi mozgásművészeti szakirány létrejötte és tanrendje felértékeli a jelen tanulmány megírását és gyakorlati hasznát, mivel – igaz, hogy csak részben –, de ennek a javaslatnak is köszönhetően vált lehetővé ez az oktatási forma.

20 A tervezet a budapesti Magyar Táncművészeti Főiskola Néptánc és Színházi tánc Tanszékének programját tekinti kiinduló pontnak. Ezt úgy próbálja a hazai viszonyokhoz igazítani, módosítani, hogy egyrészt megfeleljen a jelenlegi erdélyi táncművészeti helyzetnek, ugyanakkor lehessen a romániai tanrendszerben is akkreditálni. A vázlat alapja lehet egy romániai magyar táncművészeti főiskolai oktatási program kidolgozásának, de természetesen a részletes kidolgozás folyamatába már szükséges a megfelelő szakemberek bevonása egy-egy adott szakterületen.

21 A jelenlegi helyzetben ez szinte száz állást jelentene!

22 Lásd a sepsiszentgyörgyi M Stúdió.

23 Mint színpadi táncos, mozgásművész stb.



kizárólag táncpedagógiával szeretnének foglalkozni az elemi és középis-  
kolai oktatásban, vagy a majd létesülendő művészeti szakiskolákban. A  
külön szakirány esetében viszont szükségszerű néhány elméleti és gya-  
korlati alaptantárgy felvétele is.

## **Elméleti tantárgyak**

### **I. Alaptantárgyak**

- tánc történet, táncantropológia
- etnokoreológia, táncfolklorisztika
- népzene (és zeneelmélet, zenetörténet)
- színháztörténet, drámaelmélet

### **II. Melléktantárgyak**

- kinetográfia (táncjelírás)
- néprajzi alapismeretek (ezen belül külön tárgyalva a népviseleti alap-  
ismereteket)
- művelődés- és művészettörténet
- esztétika

### **III. Más tantárgyak**

- idegen nyelv
- színpadi ismeretek
- mozgásbiológia

+ opcionális tantárgyak (például informatika, irodalom stb.)

## **Gyakorlati tantárgyak**

### **I. Alaptantárgyak**

- néptánc
- klasszikus balett
- kortárs mozgásművészetek (kortárs tánctechnikák, kontakt, akroba-  
tika, pantomím stb.)
- történelmi és modern társastáncok

### **II. Melléktantárgyak**

- színpadi improvizáció, színészi játék
- ének
- beszédtechnika
- más színpadi táncnyelvek és tánctechnikák (színházi tánc, jazzba-  
lett, divattáncok, revü, sztepp stb.)

### **III. Más tantárgyak**

- torna, előkészítő gimnasztika

- próbavezetési és koreográfiai ismeretek
- + opcionális tantárgyak (például smink, színpadi ismeretek gyakorlatban stb.)

### **Pedagógiai modul**

#### Elméleti tantárgyak

- bevezetés a pedagógiába
- neveléstörténet, a nevelés elmélete és gyakorlata
- bevezetés a pszichológiába
- kommunikáció

+ opcionális tantárgyak

#### Gyakorlati tantárgyak

- népi gyermekjátékok
  - tánctanítási módszertan
  - torna, előkészítő gimnasztika
  - próbavezetési és koreográfiai ismeretek
- + opcionális tantárgyak (például színpadi ismeretek stb.)

## **Szakirodalom**

KÖNCZEI Csongor

2004 A szakma becsülete. Helyzetkép az erdélyi magyar (nép)táncművészetről. *A Hét* II. (33–34) 2. 18.

2006a Táncos (ellen)pontok. *Művelődés* LIX. (4) 16–17.

2006b Táncos (ellen)pontok. *Művelődés* LIX. (10) 16–18.

MARTIN György

1977 Magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. In: *Síppal dobbal*. A Sebő Együttes tájékoztatója 6. szám, Budapest, 24.

PÁLFY Gyula (szerk.)

2001 *Néptánc kislexikon*. Budapest

## Hozzászólás Könczei Csongor tanulmányához

Könczei Csongor tanulmányában a helyzetkép felvázolásával, a néptánc és a színpadi táncművészet viszonyát elemező megállapításaival és tételeivel messzemenően egyetértek. Könczei Csongor a néptáncmozgalmat, annak tartalmát, hiányosságait, esztétikai anakronizmusát, esetenkénti bornírtságát igen pontosan jellemezte, de ugyanilyen pontosan vetette fel az erdélyi hagyományos *mozdulatkultúra* jelentőségét és megőrzésének alapvető fontosságát. Azt hiszem, a jelenlévőknek nem kell különösebben bizonygatni, milyen páratlanul gazdag és a világban egyedülálló néptánc és népzenei hagyomány alakult ki Erdély területén, feltehetőleg a különböző kultúrák egymásra hatása, valamint szintűgy bizonyos gazdasági perifériára szorulás és kulturális elszigetelődés eredményeként. A feladat nyilván az, hogy miként lehet ezt a kultúrát megőrizni úgy, hogy az ne forduljon giccsbe, azaz úgy tartsa meg autentikusságát, hogy autentikus létfeltételei szükségszerűen megszűnnek avagy megszűntek. A válasz egyszerű, a megoldás szinte lehetetlen: az erdélyi néptánc és népzene szellemét kell megőrizni.



A hozzászólás érdemi részét rögtön egy zárójeles megjegyzéssel, rövid terminológiai-filozófikus eszmefuttatással kezdeném. Egyszer állítólag Lábánt megkérdezték, mi a véleménye a magyarországi mozgásművészeti fejleményekről. Lábán állítólag így felelt: mozgásművészet? Olyan nincs. A magyar nyelv igen kifejező abban a tekintetben, hogy különbséget tud tenni mozgás és mozdulat között. Mozgásnak nevezzük bármely tárgy térbeli útját, legyen az autó, repülő, golyó, labda, kő, tehát a *mozgás* mint fogalom fizikai jelenséget jelöl. Még azt is mondjuk, egy tárgy el-

vagy megmozdul. De a *mozdulat* alapvetően emberi. A mozdulat szó ön-maga kifejező, jelzőivel karaktert ábrázoló, és mi más is lenne a mozdulat művészete, mint a tánc? Ezért azt javaslom, inkább *mozdulatművészet*-ről, mint *mozgásművészet*ről ejtsünk szót.

De térjünk vissza a közvetlen tárgyhoz, és nézzük Könczei Csongor esszéjének 5., javaslati pontját. Ha jól értettem, Könczei Csongor a Magyar Táncművészeti Főiskola (MTF) 3+2-es struktúráját vette alapul, és a hároméves BA vagy alapképzés céljaként a hivatásos táncos képzést jelölte meg. Ezzel kapcsolatban számos probléma merül fel.

1. A valós hivatásos táncos képzés, tehát az MTF ún. tagozatai balett esetében tízéves korban, néptánc és színpadi tánc esetében tizennégy éves korban kezdődnek. Évszázados tapasztalati tény, hogy a mozgáskészség fejlesztésének ideális időpontja a tízéves kor környéke, szinte valamennyi, az erőnléten és az állóképességen alapuló sport művelőit képző rendszer erre a korra helyezi képzésének kezdetét. A Balettintézet 1976-ban indult néptánc tagozata kísérleti jelleggel vezette be, hogy néptáncosait tizennégy éves korban kezdi fejleszteni. Számos táncos a bizonyítéka, hogy a kísérlet sikerült, igen magas színvonalú, később akár más műfajban is sikeres előadó nevelhető még ettől a kortól kezdődően is. Azonban ez a felső határ, tizennyolc éves korban hivatásos táncos képzést kezdeni már általában megkésett vállalkozás. Az életkori és szakmai szükségszerűség egyeztetése érdekében külön jogszabály biztosítja, hogy az MTF növendékei tizenhat évesen egyszerre közép- és főiskolások, és húszévesen kapnak felsőfokú végzettséget.

2. Mégis, vethetnék ellen, az MTF képzési struktúrájában az újonnan akkreditált, felsőfokú, tehát legkorábban tizennyolc éves korban kezdődő hároméves BA képzés kimeneti elnevezése: táncos és próbavezető, tehát táncosokat képeznek. Névleg. Ez kényszerhelyzet eredménye, az eddigi négyéves felsőfokú táncpedagógus képzést el kellett helyezni egy ráerőltetett, amerikai szisztémára kialakított rendszerben, valószínűleg azért, hogy a képzési formák majd az EU-ban kompatibilisek legyenek mind egymással, mind a tengerentúli formációkkal. Tényszerűen: hiába kapnak a BA-n végzett hallgatók „táncos” végzettséget, csak itt szerzett felkészültségük soha nem lehet versenyképes a megfelelő időben kezdett táncos képzettséggel. Más szóval, ha az erdélyi magyar *táncművészeti* képzés egy ilyen szerkezetbe beleegyezik, saját hátrányos helyzetét betonozza be. Hivatásos együttesei valójában gyenge táncosokat kapnak majd, és ez eleve gyenge művészi teljesítményt eredményez, arról már nem is beszél-

ve, hogy ilyen felkészültségű táncosokat felmutatva a képzés nemzetközi szinten meg sem jelenhet.

3. Lépünk tovább: mi a probléma? A probléma az, hogy egy kognitív képzésre kialakított szerkezetet (BA+MA) kellene procedurális tudás megszerzésére alkalmazni. Fából vaskarika, ezt a megközelítést a felelős döntéshozóknak újra kellene gondolni.

4. Mire lenne alkalmas mégis a megfogalmazott BA+MA szerkezetű felsőfokú táncművészeti képzés? Minden egyébre: táncpedagógusok, koreográfusok és táncelméleti szakemberek képzésére, akiknek szintén szükséges ugyan a megfelelő táncos készség elsajátítása, de nem olyan kiemelt mértékben, mint egy hivatásos táncosnak. Néptánc esetében például a hangsúlyt nem is annyira a mozgáskészség fejlesztésére, hanem a tánc típusok (esetleg koreográfiák) széles skálájának ismeretére kell helyezni.

5. Lépünk egy szinttel mélyebbre, a tantárgyak rendszeréhez. Igen erősen kétségbe vonom azon besorolás helytállóságát, hogy a kinetográfia az elméleti melléktantárgyak között kap helyet, még akkor is, ha ez az MTF jelenlegi gyakorlata. A kinetográfia látványos háttérbe szorítása az MTF néptáncpedagógus képzésében egyetlen döntéshozó személyes preferenciájának következménye, aki a szakmai érvek ellenére is kitartott elhatározása mellett. A kinetográfia jelentőségének kiemelése a tárgy iránti személyes elkötelezettségből fakadó elfogultságnak, „hazabeszélésnek” tűnhet, de ezt határozottan tagadom. A táncos mozdulatvilág legalapvetőbb elméleti tárgya nem a BA tantárgyi listáján megjelenő tánc történet, sem az etnokoreológia, még kevésbé a színháztörténet vagy drámaelmélet, hanem a *mozdulatelemzés*. A táncos mozdulat elemzése és természetesen annak rögzítése lehet csak az előfeltétele minden további valóban érdemi szakmai elméleti munkának. A tánc elméleti helyben topogása, tétovasága, más elméletek utáni mohó kapkodása mind arra vezethető vissza, hogy saját rendszereit és az abból leszűrhető tapasztalatokat nem ismeri, nem deklarálja, nem adja tovább, nem teremt elméleti alapot. A mozdulatelemzés elméleti alaptantárggyá emelése ezen a helyzeten gyökeresen tudna változtatni, egyben az erdélyi táncművészeti képzést sajátos rangra emelné a más iskolákhoz képest. Mindamelllett az említett tárgyak (tánc történet, etnokoreológia, színháztörténet, drámaelmélet) természetesen a táncos művelődés további elengedhetetlen tárgyai.

6. Végül felvetném azt a képzési szempontot, amellyel a mai magyarországi táncművészeti képzés adós maradt, és amelyet én a mai korban a legautentikusabb, legadekvátább képzésnek tartok. Ez pedig a *gyermektánc-pedagógus* képzés. Aki valaha gyerekeket tanított népi játékra, néptáncra és népdalokra, minden külön pszichológiai kísérleti bizonyíték nélkül is tudja, hogy a gyermeki lélek a hároméves kortól mintegy a tízéves korig mennyire azonosul a folklór ezen műfajaival (és természetesen ráadásul vehetjük fel e sorba a népmesét is). E lelki rokonságra építve lehetne a gyermekben kialakítani egy kulturális kötődést és alapot, amelytől később – persze hajlamai és tehetsége szerint – eltérhet, de arról tudva és értően térhet el, illetve egy másik életkorban oda – ismét csak hajlamai szerint – tudatosan térhet vissza. Tehát javaslatom szerint érdemes lenne megfontolni egy olyan óvodapedagógusi, illetve alsó tagozatos tanítói képzési szerkezet kialakítását, ahol a népi játék, a néptánc és népi ének kap kiemelt szerepet. Munkaerő-piaci szempontból ez legalább egy, de inkább két nagyságrenddel nagyobb lehetőséget biztosítana a hallgatók számára a hivatásos táncosi pályához képest.



KARÁCSONY Zoltán



# Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig

Most, hogy „a halva született harmadik ikertestvér” (Könczei 2008), azaz az erdélyi intézményes keretek között működő néptánc kutatás újraszületni látszik, szükség van bizonyos számvetésre, az eddigi eredmények kritikai áttekintésére, hogy a jövőbeli feladatok még pontosabban megfogalmazódhassanak. Rövid előadással abban szeretnék segíteni, hogy a kolozsvári néprajzi tanszék, a táncfolklórral is foglalkozó romániai intézetek és a leendő néptáncoktatókat/táncosokat is képző művészeti egyetem megfelelő képet kaphasson a Magyarországon végzett korai erdélyi táncfolklorisztikai filmezés történetéről, mélységéről és tudomány-politikai háttéréről.



A második világháború után megindult intézményes magyar néptánc kutatás mindig is kiemelt jelentőséget tulajdonított az erdélyi táncfolklórnak. Korán kialakult az az elképzelés, hogy e terület néptáncainak ismerete nélkül hiányozni fog az a művelődés- és tánc történeti láncszem, amely mind a Kárpát-medencei, mind az európai folklórtáncok fejlődéstörténetének a megértéséhez elengedhetetlenül szükséges (Martin 1970–72: 220). De a Néptudományi-, majd a Népművészeti Intézet munkatársainak nem voltak olyan jelentőségű kutatókat felvonultató erdélyi tánckutató kollegáik, mint a Faragó József és Jagamas János fémjelezte szöveg- és zenefolklór-kutatásnak. Ezenkívül ebben az időszakban a tu-

dományos intézmények között sem volt oly mértékű kapcsolat, hogy az a kutatást jelentős mértékben előre mozdította volna. Így a magyar kutatók kényszerűen informális keretek között próbálták az erdélyi táncokat rögzíteni, illetve megkeresni azokat a helyi segítőköt, akik terepismertükkel, kapcsolatrendszerükkel segíteni tudták őket.

Az erdélyi hagyományos táncok filmes gyűjtése a 20. század derekán indult meg, amikor az 1940-es politikai változások következtében több erdélyi falu is csatlakozott az ún. Gyöngyösbokrétás mozgalomhoz (Pálfi 1970: 140).

### A Gyöngyösbokrétás mozgalomban részt vevő erdélyi falvak

Falu	Aldialektus	Szervező	Időpont	Műsor
Csíkménaság	Székelység	Adorján Áron kereskedő	1941	Csúrdöngölő, népi játékok
Csíkszenttamás	Székelység		1941	Csúrdöngölő
Gyimes-középlök	Gyimes		1942	Leányrablás, játékok
Inaktelke	Kalotaszeg	Kalló János bíró	1941 1943	Tejbemérés, legényes Kapuzás
Kalotaszentkirály	Kalotaszeg		1941 1942	Kántálás, fonó Legényes, karolós
Kecsetkisfalud	Székelység	Kiss István lelkész	1942	Csúrdöngölő
Kide	Mezőség		1942	Csúrdöngölő
Lövete	Székelység		1942	Karácsony bokréta: betlehemes
Nádasdaróc	Kalotaszeg		1941 1943	Menyasszonytánc, legényes
Szék	Mezőség	Mihály Károly lelkész	1941 1942–43	Lassú, legényes, tempótánc Lassú és szapora tempó
Szentgerice	Székelység	Bíró Izsák lelkész	1942 1943	Maszkurások, csúrdöngölő, üvegestánc

Forrás: Pálfi Csaba: A Gyöngyösbokréta története. In: *Tánctudományi Tanulmányok 1969–1970*. 147–157.



Ezen csoportok budapesti bemutatói hívták fel a kutatás figyelmét a Kárpát-medencei néptáncokra, illetve azok filmen való rögzítésének fontosságára. Gönyey Sándor, a magyar néprajzi filmelés egyik úttörője, sok esetben ezeket falvakat kereste fel táncfilmelés céljából (K. Kovács 1956: 324). Ennek ellenére a néprajzos-néptáncos filmes gyűjtések gyakorlatilag még nem érintették ezt a területet. Kivételként csak az 1941. augusztus 18-án, Molnár Istvánnal közösen készített inaktelki filmet lehet említeni.

Az erdélyi származású Molnár is leginkább a Gyöngyösbokrétás falvakat kereste fel, de a kalotaszegi Nádas-mentén mondhatni, szisztematikus gyűjtőmunkát végzett (Molnár 1947: 343–391; 399–401; 413–418; 423–435.). Ezt bizonyítják a Magyarvistán, Mérán, Türen, Jegenyén és Inaktelkén készített táncfilmjei. A kor akkori – egy civil számára is elérhető – technikai lehetőségeit szinte maradéktalanul kihasználva filmezte a helyi táncokat. Az ún. rugós-kamerával rögzített rövid táncrészleteket, fonográfhengerre felvett zenei felvételek egészítették ki, de ezek nem tekinthetők a táncok kísérőzenéjének, mert nem a táncfelvétellel egy időben készültek, hanem a filmelés után. (Így fordulhatott elő az a hiba, hogy a magyarvistai legényes közlésénél az egyik dallam nem legényes, hanem verbunk.) A gyűjtő a táncosok neveit és a gyűjtés körülményeit is feljegyezte, de a már anekdotaként emlegetett Mundruc esetében eltévesztette a táncos keresztnevét. Molnár az 1947-ben megjelent *Magyar táncchagyományok* című könyvében szöveges táncleírásban közli erdélyi táncfilmjeinek zömét. A Balogh Ferenc hegedűművész lejegyezte kísérőzene alapos vizsgálatának hiánya, valamint a rugós-gép sebesség-ingadozása miatt a közreadott motívumokat ritmikailag sok esetben tévesen értelmezték, de ez semmit sem von le a kötet érdemeiből, annál is inkább, mert ez volt az első olyan táncfolklorisztikai mű, amelyben a jellegzetes mozdulatokat illusztráló ábrák a filmről lettek berajzolva, valamint a táncfolyamatok beazonosíthatók. Az mindenesetre megnyugtató, hogy e filmek egy példánya a gyűjtő magántulajdonából az MTA Zenetudományi Intézetének Néptánc Archívumába kerültek.

### Molnár István által készített filmek

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. helye	Nemzeti- ség	A felv. jellege	Hossz.
8,00	Magyarvista	Kolozs	M. I.	1941. X. 12.		magyar	részl.	15
9,00	Csikszenttamás	Csík	M. I.	1941. VIII. 18.		magyar	részl.	6
10,00	Csikszenttamás	Csík	M. I.	1941. VIII. 18.	Budapest	magyar	részl.	35
11,00	Csikpálfalva	Csík	M. I.	1941. X. 5.		magyar	részl.	20
12,00	Szentegyházfalva	Udvarhely	M. I.	1941. X. 20.		magyar	részl.	25
13,00	Inaktelke	Kolozs	M. I., G. S.	1941. VIII. 20.	Budapest	magyar	részl.	60
15,00	Lőrincréve	Alsó-Fehér	M. I.	1943	Érd	magyar	részl.	23
17,00	Jegenye	Kolozs	M. I.	1944. I. 15.		magyar	részl.	10
18,00	Türe	Kolozs	M. I.	1941		magyar	részl.	20
19,00	Gyimesközéplak	Csík	M. I.	1941. X. 17.		magyar	részl.	25
20,00	Méra	Kolozs	M. I.	1941. X. 12.		magyar	részl.	15

Sajnos ez nem mondható el az Erdélyi Tudományos Intézet és a kolozsvári egyetem néprajz tanszékének néptáncokra is kiterjedő filmjeivel kapcsolatban. A Keszi Kovács László által többek között Kolozsborsán, Magyarfodorházán, Bodonkúton, Kidén készített filmek – Budapest ostroma után – egy pincében tönkrementek (K. Kovács 1956: 325).

Külön csoportot képeznek a Világ Ifjúsági Találkozókon megörökített erdélyi táncokat tartalmazó filmek. Szakmailag az 1947-es gyűjtések kevésbé értékelhetők, mert az itt szereplő táncok egy román táncscsoport erdélyi román táncokat tartalmazó koreográfiáit ölelik fel, de az 1953-as bukaresti VIT-en rögzített györgyfalvi együttes táncai igen értékes korai dokumentumai e mezőiségi falu hagyományának.



### VIT-en készült felvételek

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. helye	Nemzeti- ség	A felv. jel- lege	Zene	Hossz.
60,00	Románia		B. Zs., L. E., K. K. L.	1949. VIII. 14.	Budapest	román	részl.	néma/hangfelv. nélkül	65
63,00	Románia		B. Zs., L. E., K. K. L.	1949. VIII. 14.	Budapest	román	részl.	néma/hangfelv. nélkül	50
68,00	Románia		B. Zs., L. E., K. K. L.	1949. VIII. 14.	Budapest	román	részl.	néma/ magnós szinkronnal	25
304,02	Kolozsvár	Kolozs	A. K., L. D.	1953. VIII. 7.	Bukarest	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	300
304,03	Székel- varság	Udvar- hely	A. K., L. D.	1953. VIII. 7.	Bukarest	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	300
425,00	György- falva	Kolozs	R. M.	1953. VIII. 18.	Bukarest	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	90



1947-ben a Néptudományi Intézetben megalakított Magyar Táncmunkaközösség kiemelt célja volt a Magyarországra áttelepített bukovinai székelyek tánc kultúrájának monografikus jellegű feldolgozása. A Belényessy Márta, K. Kovács László, Szentpál Olga és Vargyas Lajos készítette filmek a munkaközösség felszámolása után az Egyetemi Néprajzi Intézetbe, illetve egy példányuk a ZTI Néptánc Archívumába kerültek. A táncok zenekíséretéről nincs tudomásunk, valószínű, hogy Vargyas Lajos csak helyszíni lejegyzéseket végzett. Morvay Péter 1949-es beszámolójában (Morvay 1949: 391–392) már befejezettek tekintette a monográfiát, pedig annak csak egy része látott napvilágot, az is jóval később. Belényessy Márta csak 1958-ban jelentette meg a *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél* című, máig is elévülhetetlen érdemeket szerzett könyvét, melyben a bukovinai székelyek táncéletét társadalmi-történelmi keretek közé ágyazva, azon kérdésekre keresett válaszokat, hogy milyen kulturális jelenségeket hoztak magukkal a bukovinai székelyek (Belényessy 1958). Ezek közül melyek alakultak ki belső fejlődés által, s miket vettek át a szomszéd népektől, azaz miként befolyásolta mindezeket a sokféle vándorlás, földrajzi környezetváltozás. Habár a kutató módszer szigorúan történelmi, mindig a társadalmi összefüggéseket kereste. A társadalmi szerkezet egészének megnyilvánulásaként értékelte a tánc szerepét, így látásmódja minden esetben funkcionális szemléletű volt. Belényessy nem volt táncfolklorista, kutatási területe az agrártörténet és néprajz határán mozgott, ennek ellenére műve mintája lehetne további, hasonló jellegű munkáknak. A monográfia folytatásának tekintett zenei és táncelemző részeket Vargyas Lajos és Szentpál Olga nem írta meg.



## Átelepített kompakt népcsoportok

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Idő- pont	Funkci- ója	Nemze- tiség	Jellege	Zene	Hossz.	Egyéb
30,01	Kéty- Hadikfalva	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	50	
30,02	Kisdorog	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	26	
30,03	Hidas	Baranya	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	50	
31,01	Majos- Istensegíts	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	70	
31,02	Kéty- Hadikfalva	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	20	
32,01	Bonyhád	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	egyéb, megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	10	
32,02	Majos-Istense- gíts	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	50	
32,03	Bátaszék-József- falva	Tolna	B. M., K. K L., Sz. O., V. L.	1948	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	15	
172,01	Istensegíts-Egy- házaskozár	Baranya	M. Gy., L. E., M. P., K. Gy., B. P.	1952. III. 14.	megr. felv.	magyar	részl.		93	AP 507- 512
314,10	Egyházaskozár	Tolna	L. E., M. Gy., M. P., K. Gy.	1952. III. 15.	megr. felv.	magyar	részl.		150	AP507- 12
314,20	Szárász	Baranya	L. E., M. Gy., M. P., K. Gy.	1952. III. 15.	megr. felv.	magyar	részl.		150	AP507- 12
391,00	Izmény, betlehe- mes	Tolna	P. E.,	1958	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	180	AP 5527-9



A Néptudományi Intézet feloszlata után a gyűjtőmunka folytatását már az 1951-ben megalakult Népművészeti Intézet vette át. Itt helyezkedett el az a fiatal táncfolklorista generáció (Andrásfalvy Bertalan, Borbély Jolán, Halmos István, Martin György, Pesovár Ferenc és Pesovár Ernő), amely az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán sajtátította el a néprajz, a muzeológia, a nyelvészet és a történelem legfontosabb ismereteit. A kezdeti nehézségeket legyőzve 1954–55-re a néptánc kutatás annyira megerősödött, hogy az Intézet Néprajzi Osztályán belül Pesovár Ernő vezetésével önálló Néptánckutató Munkaközösséget hoztak létre, amelynek eleinte legfontosabb célja a tánckutató munka korszerű módszerének és szemléletének kialakítása volt. A munkaközösség egységes gyűjtési és kutatási terv szerint dolgozott: az egyéni kutatási területeken túl a nagyobb arányú munkákat közös vállalkozásként próbálták megvalósítani. Ezek között első helyet foglalt el egy-egy vidék (Rábaköz), megye (Somogy, Szabolcs-Szatmár) vagy etnikai csoport táncainak, táncéletének feltárása, rendszerezése (Morvay–Pesovár 1954; Martin–Pesovár 1958). Elsősorban egy-egy vidék tánc kultúrájának, teljes keresztmetszetének megrajzolásra törekedtek, amelybe beletartozott a tánc típusok szerinti csoportosítás, általános érvényű tanulságok leszűrése, a táncok funkciójának és történeti alakulásuknak nyomon követése.

A kutatómunkát minden esetben megelőzte a vidékre vonatkozó korábbi ismeretanyag (gyűjtések, irodalom) áttanulmányozása és a gyűjtés előkészítése, amelyet kiegészített a nagyobb területeket átfogó felderítőgyűjtés. Az így kapott kép alapján jelölték ki a területen azokat a kutatópontokat, helységeket, ahol „mélyfúrás”-szerű, alaposabb gyűjtéseket végeztek, szem előtt tartva, hogy a vidék minden jellemző területe képviselve legyen, a terület tánc kultúrájának minden színéből és rétegéből megragadhatók a jellemző vonásokat. A tánc- és zenefolklorista megfelelő előkészítő gyűjtéseit egy-egy komplex kutatóbrigád kiszállása fejezte be, amelyben már részt vett még egy vagy két filmoperatőr és egy magnetofonkezelő, megfelelő technikai felszereléssel. (Természetesen ez lett volna az ideális állapot; mert sokszor a táncfolklorista maga végezte az operatőri munkát, telespes magnetofon és villanyáram hiányában pedig a magnetofont nem tudták használni.)

A táncok filmre vételekor arra törekedtek, hogy ha már „hangosítani” nem tudják a keskenyfilmre felvett táncokat, az ún. beütéses módszer alkalmazásával legalább az otthoni feldolgozó munkában, a filmről való lejegyzés során meg tudják valósítani az eredeti szinkront.

A következő szempontok alapján próbálták egy-egy falu táncait megőrkíteni:

Filmre vették a különböző generációkhoz tartozó táncosok, átlagos és kiemelkedő táncegyéniségek táncait. Egy-egy táncost esetleg két-három ízben is megörökítettek. Ha a gyűjtött anyag tudományos feldolgozása során, rendszerint még a munka közben felmerülő problémák tisztázása megkívánta, akkor utólagos gyűjtéseket végeztek.

Míg a gyűjtőmunka során a munkaközösség minden egyes tagja általános, mindenre kiterjedő, monografikus jellegű gyűjtést végzett, a tudományos feldolgozás megosztva, egy-egy szűkebb témakörre (táncípusra) korlátozva történt (Pesovár 1955: 312–313).

A fentebb ismertetett munkamódszer kifinomodásával mind technikailag, mind szakmailag egyre jobb minőségű filmeket tudtak készíteni a Népművészeti Intézet tánckutató munkatársai. Sajnos, az akkori politikai helyzet megakadályozta őket abban, hogy Erdélyben minden tekintetben szisztematikus táncgyűjtést tudjanak végezni.

Csak illusztrálás céljából említem meg, hogy az 1954–58 között végzett Szabolcs-Szatmár megyei tánckutató munka során a Néptánckutató munkaközösség mintegy 90 helységben végzett szöveges gyűjtést és 80 helységben készített filmfelvételt, 680 adatközlőtől kb. 1000 táncot rögzítettek 11 000 méter filmen (lásd a térképet). A szöveges gyűjtés eredményeként kb. 12000 adat, illetve rövidebb-hosszabb leírás állt rendelkezésükre a táncéletről, táncokról. 4000 táncfényképfelvételt készítettek, a magnetofonra felvett vagy helyszínen lejegyzett táncdallamok száma kb. 1200 volt (Martin–Pesovár 1958: 424).



1. A munkaközösség által végzett gyűjtőmunka állása

Forrás: Martin–Pesovár 1958: 425.

A Népművészeti Intézet tánckutatóinak Erdélyben végzett kutatómunkáját tematikailag három csoportba lehetne sorolni (Az erdélyi férfi-táncokra vonatkozó adatokat lásd Martin 1981):

a/ Martin Györgyék igyekeztek a Magyarországra áttelepült kisebb csoportokat, táncos egyéniséget megtalálni, táncaikról megfelelő minőségű filmeket készíteni. Egyik ilyen kiemelkedő táncos egyénisége volt ennek a csoportnak a lőrincrévi születésű Karsai Zsigmond (Karsai–Martin 1989: 7–12), de nem szabad megfeledkeznünk a Budajenőre és Telkire telepített gyergyóditróiakról és csíkdánfalviakról sem.



### Áttelepült kisebb csoport vagy egyének

Ft. szám	Falu	Mege	Gyűjtő	Időpont	A felv. funkciója	Nemzeti- ség	A felv. jel- lege	Zene	Hossz. Egyéb
153,01	Széplak / Pusztamizse Szolnok m/	Kis-Kü- küllő	K. E.	1952. III. 15.	idegenben megr. felv./Jászberény	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	35
180,01	Gyergyódit- ró/Budajenő p/m/	Csík	J. I., P. E., E. K., A. T. 20.	1952. VIII.	megrend. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	150
180,02	Csikdánfalva /Budajenő p/m/	Csík	J. I., P. E., E. K., A. T. 20.	1952. VIII.	megrend. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	150
180,03	Gyergyóre- mete /Telki p/m/	Csík	J. I., P. E., E. K., A. T. 20.	1952. VIII.	megrend. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	150
194,01	Csikdánfalva /Budajenő p/m/	Csík	K. P.	1953	idegenben meg- rend. felv./Buda- pest	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	30
194,02	Gyergyódit- ró/Budajenő p/m/	Csík	K. P.	1953	idegenben meg- rend. felv./Buda- pest	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	30
221,00	Marosmaga- ros /Bonyhád Torda t/m/	Maros- ros /Bonyhád Torda	V. R., K. M. stb.	1954. V. 12.	megrend. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	55
224,00	Lőrincréve- Pécel	Alsó-Fe- hér-Pécel	M. Gy., K. M., Vá. L., B. S. stb.	1954. III. 12.	megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	80

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. funkciója	Nemzeti- ség	A felv. jel- lege	Zene	Hossz.	Egyéb
312,00	Gyergyódit- ró-Budajenő	Csik-Pest		1955	megr. felv.	magyar	magyar részl.		100	betle- hemes
399,00	Marosbogát	Torda- Aranyos	B. J., M. Gy., P. E., P. F. stb.	1958	idegenben megr. felv./Budapest	magyar	részl.	néma/je- ölt szink- ronnal	290	AP 10276- 7 Tít: 71 Tít: 78-9
415,02	Árapatak- Kunszentmik- lós	Három- szék	M. Gy., P. F., B. E., M. L.	1959. III. 30.	megr. felv.	magyar	részl.	néma/je- ölt szink- ronnal	236	AP 10256- 61
432,00	Lőrincréve	Alsó-Fe- hér	M. Gy., L. A., B. J., F. K.	1959	megr. felv.	magyar	telj. foly.		185	Tít: 168
459,01	Makfalva	Maros- Torda	M. Gy., B. J., E. L., F. K.	1960. VI. 12.	idegenben megr. rend. felv./Buda- pest	magyar	telj. foly.	néma/je- ölt szink- ronnal	210	Mgt. 1616 Tít93, 97
469,00	Szék	Szolnok- Doboka	V. Gy.	1960	idegenben megr. rend. felv./Deb- recen	magyar	részl.	néma/ hangfelvé- tel nélkül	31	

b/ Ha egy-egy erdélyi táncos turistaként vagy rokonlátogatásban Magyarországon járt, akkor a magyarországi kutatók rögtön kihasználták a lehetőséget, hogy egy frekvenciát helyen tánc- és zenegyűjtést végezzenek (Martin 1984: 186–187). Karsai Zsigmond Maros-Küküllő vidéki rokonairól, a mérai és inaktelki táncosokról készült filmek emelkednek ki ebből a sorból.

**Turistaként Magyarországon járt táncosokról készült felvételek**

Ft. szám	Megye	Gyűjtő	Idő- pont	A felv. funkciója	Nemzeti- ség	A felv. Zene jel- le- ge	Hossz. Egyéb
459,2	Korond	Udvar- hely M. Gy., B. J., E. L., F. K.	1960. VI. 12.	idegenben megren- dezett felvétel/Buda- pest	magyar	teljes néma/jelölt folya- szinkronnal mat	210 Mgt. 1616
459,3	Farkaslaka	Udvar- hely M. Gy., B. J., E. L., F. K.	1960. VI. 12.	idegenben megren- dezett felvétel/Buda- pest	magyar	teljes néma/jelölt folya- szinkronnal mat	210 Mgt. 1616
500	Jobbágy- telke	Maros- Torda N. F., N. F.-né, M. Gy.	1962. IV. 20.	idegenben megren- dezett felvétel/Bp.	magyar	rész- néma/magnós letek szinkronnal	90 Tít. 284-7
501	Korond- Pálpataka	Udvar- hely M. Gy., B. J.	1962. IV. 8.	idegenben megren- dezett felvétel/Bp.	magyar	rész- néma/magnós letek szinkronnal	75
502	Csíkdán- falva	Csik N. F.	1962. IV. 8.	megr. felv.	magyar	részl. néma/magnós szinkronnal	38
524	Korond	Udvar- hely M. Gy., L. A.	1963. IV. 10.	idegenben megren- dezett felvétel/Bp.	magyar	rész- néma/magnós letek	82
525	Lőrincréve	Alsó-Fe- hér F. K., M. Gy.	1963. VII. 10.	idegenben megr. felv.	magyar	részl. néma/hangfel- vétel nélkül	Tít: 1093-4
529	Méra/ Inaktelke	Kolozs M. Gy., B. J., P. F., M. L. stb.	1963. IX. 27.	idegenben megr. felv.	magyar	telj. néma/magnós foly. szinkronnal	Tít: 217, 565-6, 621-3
532	Korond	Udvar- hely M. Gy., B. J.	1963. XI. 27.	idegenben megr. felv.	magyar	telj. néma/playback foly. szinkronnal	57

c/. 1956-ban egy rövid periódusra, majd az 1960-as évek elejétől kezdve a politikai szigor annyira enyhült, hogy egy-egy magyarországi kutató vagy szűk csoport, ha nem is hivatalosan, de turistaként megfordulhatott Erdélyben. Ezen utak közé soroljuk Martin Györgyék és Karsai Zsigmondék kutatóját 1956-ból, valamint a hatvanas évek elejétől kezdve további gyűjtők fordultak meg Romániában néptáncok filmezése céljából (Martin 1984: 186; Andrásfalvy 1993: 45–47; Kallós 1963: 49–51). Mondani sem kell, hogy ezek a kutatások eléggé „ad hoc” jellegűek voltak, de ez szakmai értékükből mit sem von le.

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. funkciója	Nemzeti jellege	Zene	Hossz	Egyéb
366,01	Lőrincréve	Alsó-Fehér	F. K., K. Zs.	1956	funkc. felv., megr. felv.	ma- részl. gyar	néma/ hangfel- vétel nélkül	70	
366,02	Csombord	Alsó-Fehér	F. K., K. Zs.	1956	megrendezett felvétel	ma- részletek gyar	néma/ hangfel- vétel nélkül	70	
366,03	Magyar-bece	Alsó-Fehér	F. K., K. Zs.	1956	funkc. felv., megr. felv.	ma- 12 gyar	néma/ hangfel- vétel nélkül	70	
366,04	Torockó	Alsó-Fehér	F. K., K. Zs.	1956	megr. felv.	ma- részl. gyar	néma/ hangfel- vétel nélkül	70	
393,00	Györgyfalva	Kolozs	M. Gy., P. E., P. F., P. J. M. stb.	1956. IX. 20.	funkc. felv., megr. felv.	ma- gyar	néma/ jelölt szinkronnal	93	AP 5565 Tit: 76
394,00	Magyarvista	Kolozs	M. Gy., P. E., D. I.	1956. IX. 16.	funkc. felv., megr. felv.	ma- gyar	néma/ jelölt szinkronnal	26	AP 5566-72 Tit: 60 Mot.: 7246-9266
395,00	Nyáradmagyaros da	Maros-Tor-P. F.,	M. Gy., P. F.,	1956. IX. 16.	megrendezett felvétel/összeállítás	ma- teljes foglyamat		60	FT697 TIT59

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. funkciója	Nemzeti-jellegűség	A felv. jellege	Zene	Hossz	Egyéb
495,00	Válaszút	Kolozs	A. B., K. Z., M. Gy., P. F.	1961. X. 12.	megr. felv.	2	telj. foly.	néma/ magnós szinkronnal	210	AP 4162-5 Tit: 134, 215, 540-1
496,00	Méra	Kolozs	A. B., K. Z., M. Gy., P. F.	1961. X. 13.	megr. felv.	ma- gyar	telj. foly.	néma/ magnós szinkronnal	90	AP 4167-71 Tit: 167, 531, 706
498,02	Erdősza- káll	Maros-Tor- da	N. F.	1961. XII. 13.	összeáll.	ro- mán	részl.	néma/ hangfel- vétel nélkül	120	Tit: 225-7
503,00	Gyimes- felsőlók	Csík	K. Z., P. F., M. Gy.	1962. V. 1.	megrendezett felvétel	ma- gyar	részletek	néma/ magnós szinkronnal	90	AP 5183- 6, 5242-4 Tit: 146-7, 224
504,01	Gyimes- középlók	Csík	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 1.	megr. felv.	ma- gyar	részl.	néma/ magnós szinkronnal	133	AP 5187- 97, 5202-6, 7363-4 Tit: 143/165, 581, 583
504,02	Gyimes- felsőlók	Csík	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 1.	funkc. felv., megr. felv.	ma- gyar	részl.	néma/ magnós szinkronnal	133	AP 5187- 97, 5202-6, 7363-4
505,01	Méra	Kolozs	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 1.	megr. felv.	ma- gyar	részl.	néma/ magnós szinkronnal	38	AP 5212, 7332-3, 7358 Tit: 703-5
505,02	Magyar- vista	Kolozs	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 1.	idegenben megr. felv.	ma- gyar	részl.	néma/ magnós szinkronnal	38	AP 5212, 7332-3, 7358 Tit: 239, 412

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. funkciója	Nemzeti-jellege	Zene	Hossz	Egyéb
506,00	Válaszút	Kolozs	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 6.	megr. felv.	26	telj. foly. néma/ magnós szinkronnal	180	AP 5209-11
507,00	Bonchida	Kolozs	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 7.	megr. felv.	ma- gyar	néma/ magnós szinkronnal	46	AP 5211-12
508,00	Feketelak Doboka	Szolnok-Doboka	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 9.	megr. felv.	ma- gyar	néma/ magnós szinkronnal	67	Mgt., 4001 Tit: 218, 228-34, 241-2
509	Magyar-szovát	Kolozs	K. Z., A. B., M. Gy., P. F.	1962. V. 13.	funkc. felv., megr. felv.	2	néma/ magnós szinkronnal	85	AP 5520-3, 7354-7 Tit: 879
512	Méra	Kolozs	B. J., Bö J., Vá. L.	1962. VIII. 21.	megr. felv.	ma- gyar	néma/ magnós szinkronnal	90	AP 6395-7
513,01	Bogártelke	Kolozs	B. J., Bö J., Vá. L.	1962. VIII. 22.	megr. felv.	ma- gyar	néma/ magnós szinkronnal	32	Mgt., 1537 Tit: 216, 344
513,02	Szucság	Kolozs	B. J., Bö J., Vá. L.	1962. VIII. 22.	idegenben megr. felv.	ma- gyar	néma/ magnós szinkronnal	32	Mgt., 1537
514	Szék	Szolnok-Doboka	B. J., Bö J., Vá. L.	1962. VIII. 26.	funkc. felv.	ma- gyar	néma/ magnós szinkronnal	117	AP 7233-4
515	Lozsád	Hunyad	Vá. L., Bö. J.	1962. VIII. 12.	megr. felv.	ma- gyar	néma/ magnós felv. nélkül	22	

Ft. szám	Falu	Megye	Gyűjtő	Időpont	A felv. funkciója	Nemzeti-jellegesség	A felv. jellege	Zene	Hossz	Egyéb
516	Korond	Udvarhely	V. R., H. S., Sz. D.	1962. VIII. 1.	idegenben megrendezett felvételel/Marosvásárhely	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	27	
517	Marossárpatak	Maros-Torda	H. S., V. R., V. R-né, L. L.	1962. VIII. 3.	idegenben megrendezett felvételel/Marosvásárhely	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	31	
518	Mezőpátnit	Maros-Torda	H. S., V. R., V. R-né	1962. VIII. 4.	megrendezett felvételel	magyar	részl.	néma/ hangfelvétel nélkül	15	
519	Magyarórd	Alsó-Fehér	Sz. D., V. R., V. R-né, VIII. 5.	1962. VIII. 5.	funkc. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	30	Vasárnapi nyári tánc
520	Nyárádseleye	Maros-Torda	H. S., L., V. R., V. R-né	1962. VIII. 7.	megrendezett felvételel	magyar	részletek	néma/ hangfelv. nélkül	70	
521	Inaktelke	Kolozs	V. R., V. R-né	1962. VIII. 12.	funkc. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	50	Tit: 422-2, 497,499
522	Lőrincréve	Alsó-Fehér	K. Zs.	1963. I. 20.	funkc. felv., megr. felv.	magyar	részl.	néma/ hangfelv. nélkül	30	Házimulató.

Ilyen előzmények után elérkezett az 1963-as esztendő, mikor a két Tudományos Akadémia meg egyezése alapján Martin György már hivatalosan is kimehetett Romániába erdélyi néptáncokat gyűjteni.

Mindezen eredmények alapján sorolhatta Martin György – az 1965-ös beszámolójában – az erdélyi táncfolklórt a részlegesen kutatott területek közé, amelyekről meglehetősen bő anyag állt rendelkezésre, de a kutatópontok aránytalan megoszlása miatt nem rendelkeztek megfelelő ismeretekkel a teljes kép kialakításához (Martin 1965: 255).

\*

Végezetül egy igen tanulságos példát szeretnék említeni arra, hogy a véletlen a mai napig is elénk sodorhat igen értékes dokumentumokat, amelyek a Kárpát-medencei és azon belül az erdélyi táncfolklór gazdagságát bizonyítják.

Lugossy Emma a magyar tánc kutatás és a Lábán kinetográfia bevezetésének egyik korai úttörője a Néptudományi Intézet Magyar táncmunkaközössége és a MTA Népzene kutató Csoportjának a megbízásából végzett filmes táncgyűjtéseket 1947–1956 között. Az ő nevéhez fűződik például a Gönyey Sándorral közösen publikált, az első Lábán-kinetográfiaival megjelentetett magyar táncfolklorisztikai könyv (Lugossy–Gönyey 1947). Lugossy 1954-ben adta ki a Zeneműkiadónál a *39 verbunktánc* című munkáját (Lugossy 1954). Az utolsó két tánc adatközlője, a szerző szerint, a kalotaszegi Magyarkiskapuson született Varga István. E kötet nem kapott túl nagy szakmai figyelmet. Annál inkább a Lugossy fő művének tekintett, a *Magyar Népzene Tára* III/B kötetében megjelenő *Táncok rendje* című fejezet, amely Martinék erős rosszállását váltotta ki (Martin 1984: 185). Bár kritikájuk (Lányi–Martin–Pesovár 2006: 49–55) akkor nyilvánosan nem látott napvilágot, mindenestre megrontotta a viszonyt a régebbi kutató generációhoz tartozó Lugossy és Martinék között. Így a kutató haláláig nem bocsátotta a nemzeti táncarchívum rendelkezésére táncfilmjeit. (Halála után pedig fia nehezítette meg az anyag megfelelő kezébe kerülését.) A meglehetősen rosszul kezelt hagyatéék csak 2007-ben került a MTA Zenetudományi Intézetének Néptánc archívumába. A filmek általános felmérésekor került a kezembe egy felvétel, amiről meglehetősen keveset tudunk. Elsőre feltűnt, hogy e kiváló kalotaszegi táncos rögtönzéseit tartalmazó film táncai erősen hasonlítanak Varga István publikált táncmotívumaira, azaz mindenképpen a közölt tánc alapanyagának kell tekintenünk. A könyv táncközléseket kísérő információi (táncosok neve, táncnevek, dallamok) viszont – eddigi ismereteim szerint – korántsem megbízhatóak. A *39 verbunktánc* nyomdai kézírata



csak annyiban segített, hogy ott még kézírással be volt írva, hogy a táncos Budapestre átköltözött telepés. A 2009 júliusában Magyarokiskapuson végzett helyszíni terepmunkám során sikerült kideríteni, hogy Varga István „Csontos” 1924-ben született, s legénykorában a szomszédos Nádasdarócon cselédeskedett. 1944-ben, amikor a II. világháború frontja elérte faluját, több falubeli katonatársával Magyarországra szökött. Hogy itt milyen körülmények között készítették táncáról filmfelvételt, és azon milyen katonai egyenruhát visel, további kutatásokat igényel.

Amit a film alapján mindenképpen megállapíthatunk: táncosunk rendkívül virtuózan, nagy lendülettel, táncos tudásának tökéletes megfogalmazásával járja a Nádas-menti legényesekből jól ismert motívumokat, táncszakaszokat. Lugossy – a Martinék által is kritizált (Lányi–Martin–Pesovár 2006: 2–3) – az improvizált táncok törvényszerűségeit figyelmen kívül hagyó szemléletmódja viszont rányomja bélyegét a filmfelvételre. Alig hagyta a táncost alkotói teljességében kibontakozni, hamarabb leállította a kamerát, mint ahogy az indokolt lett volna. (A rugós-gép képes lett volna majdnem 40 másodperces táncrészlet rögzítésére is.) Valószínű, hogy a gyűjtőnk korábban látott és megbeszélte motívumokra volt csak kíváncsi, s mikor ezek ismétlésén túllépve szakaszokban kezdett el gondolkodni a táncos, leállította a kamerát.

„Csontos” Varga István táncáról nem készülhettek további felvételek, mert a rokonok szerint az 1940-es évek végén Dél-Amerikába emigrált.

Végezetül már csak hipotetikusán tehetjük fel a kérdést: vajon, ha e kiváló táncos itthon marad és a néptánc kutatás alaposabb és részletesebb felvételeket készíthetett volna táncrögtönzéseiről, mennyivel lenne teljesebb a táncfolklorisztika kalotaszegi Kapus-völgyéről kialakított mai ismerete? Azt hiszem, sokkal többet tudnánk.

A táblázatokban feltüntetett gyűjtők monogramjainak feloldása:

A. B. = Andrásfalvy Bertalan	K. Zs. = Karsai Zsigmond
A. K. = Aszalós Károly	L. Á. = Lányi Ágoston
A. T. = Albán Tünde	L. D. = Létai Dezső
B. E. = Berkes Eszter	L. E. = Lugossy Emma
B. J. = Borbély Jolán	L. L. = Lőrincz Lajos
B. M. = Belényessy Márta	M. Gy. = Martin György
B. P. = Balla Péter	M. I. = Molnár István
B. S. = Bodnár Sándor	M. L. = Maáczi László
B. Zs. = Bene Zsuzsa	M. P. = Morvay Péter
Bö. J. = Böröcz Júlia	N. F. = Novák Ferenc
D. I. = Domokos István	N. F.-né = Novák Ferencné
E. K. = Erdős Kamill	P. E. = Pesovár Ernő
E. L. = Eröss László	P. F. = Pesovár Ferenc
F. K. = Falvy Károly	P. J. M. = P. Jámbor Márta
G. S. = Gönyey Sándor	R. M. = Rábai Miklós
H. S. = Haáz Sándor	Sz. D. = Székely Dénes
J. I. = Jakab Ilona	Sz. O. = Szentpál Olga
K. E. = Kaposi Edit	V. Gy. = Varga Gyula
K. Gy. = Kertész Gyula	V. L. = Vargyas Lajos
K. K. L. = Keszi Kovács László	V. R. = Végvári Rezső
K. P. = Kisgyörgy Pál	V. R.-né = Végvári Rezsőné
K. M. = Kiss Márta	Vá. L. = Vásárhelyi László
K. Z. = Kallós Zoltán	

## Szakirodalom

ANDRÁSFALVY Bertalan

1993 Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptáncgyűjtéseire. In: FELFÖLDI László (szerk.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 41–47.

BELÉNYESSY Márta

1958 *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél*. Akadémiai Kiadó, Budapest

KALLÓS Zoltán

1993 Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra. In: FELFÖLDI László (szerk.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 49–55.

KARSAI Zsigmond – MARTIN György

1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Zenetudományi Intézet, Budapest

K. KOVÁCS László

1956 Néprajzi filmzések Magyarországon. *Néprajzi Értesítő* 314–326.

KÖNCZEI Csilla

2008 A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nemlétező romániai magyar tánckutatásról a hatvanas-nyolcvanas években. In: JAKAB Albert Zsolt – KESZEG Vilmos – SZABÓ Á. Töhötöm (szerk.): *Kultúrakutatások és értelmezések*. Kriza könyvek 32. BBTE Néprajzi és Antropológiai Tanszék és a Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 145–156.

LÁNYI Ágoston – MARTIN György – PESOVÁR Ernő

2006 *Lugossy Emma: A táncok rendje*. In: FELFÖLDI László – KARÁCSONY Zoltán (szerk.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II./A*. Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, Budapest, 49–55.

LUGOSSY Emma

1954 *39 verbunktánc*. Zeneműkiadó, Budapest

LUGOSSY Emma – GÖNYEY Sándor

1947 *Magyar népi táncok I*. Székesfővárosi és Művészeti Intézet, Budapest

MARTIN György

1965 Beszámoló a Népművészeti és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. *Ethnographia* LXXVI. 251–259.

1970–72 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest (A kotta és táncírás mellékletekkel együtt.)

1981 Az erdélyi férfitáncok kutatása. In: *Zenetudományi Dolgozatok*. 173–190.

1984 Emlékeim Kodályról. In: *Zenetudományi Dolgozatok*. 185–191.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredménye. *Ethnographia* LXIX. 424–436.

MOLNÁR István

1947 *Magyar tánc hagyományok*. Magyar Élet kiadása, Budapest



AZ ERDÉLYI MAGYAR TÁNCMŰVÉSZET ÉS TÁNCTUDOMÁNY AZ EZREDFORDULÓN

MORVAY Péter

1949 A népitánc-kutatás két esztendeje. *Ethnographia* LX. 387–393.

MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő (szerk.)

1954 *Somogyi táncok*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest

PÁLFI Csaba

1970 A Gyöngyösbokréta története. In: *Tánctudományi Tanulmányok 1969–1970*. 115–161.

PESOVÁR Ernő

1955 A Néptánckutató Munkaközösség módszeréről. *Táncművészet*. 312–313.



## Egy erdélyi vegyes lakosságú falu – Gerendkeresztúr – táncai

A címbeli falu, az egykori Torda–Aranyos megye keleti felének marosludasi (Luduș) járásában található zsákfalu. Az 1913-as helységnévtár szerint 1341 lakosa volt román többséggel, magyar kisebbséggel.



Az a filmfölvétel, amelyből a tanácskozáson részleteket láthattunk, 1986. augusztus 10-én készült. Martin György halála után közel három évvel ez volt az első olyan film, amely reliktumterületen is készült, és még pénz is volt a meghangosítására. A fölvétel idejének politikai légköréből fakadó sajátos ellentmondás, hogy végeredményben a román hatóságok kényszerítettek bennünket arra, hogy ezt a filmet elkészítsük. Oly módon, hogy lehetetlenné tették azt, hogy a Marosvásárhelyt zajló öreges táncok fesztiválján készítsünk fölvételeket. Minthogy Könczei Csilla – részben más társasággal – két évvel korábban már gyűjtött ugyanitt, kézenfekvő volt, hogy legkisebb kitérővel alighanem itt tudunk hasznosan időt tölteni a szűkre szabott idő ellenére is.

A helybéli primást falubeli tangóharmonikás szokta kíséreni, akit egy Marosludason megfogadott kontrással tudtunk helyettesíteni a régiebb hangzás érdekében. Külön érdekesség volt ezzel összefüggésben – legalábbis számomra –, hogy:

1. Eddig soha nem muzsikáltak együtt;
2. Az öntudatos városi kontrás mélyen lenézte a falusi primást, a forgatás ideje alatt rá sem nézett. Nem a mi kedvünkért, hanem a gáziért volt hajlandó leereszkedni mellé.
3. Az előbbi körülmények egyike sem befolyásolta károsan az együtt-hangzást.

Az akkor általános közhangulat ellenére ebben a faluban egyáltalán nem jelentett gondot a helybéli románok rábeszélése-beszervezése, legalábbis a férfiaké. A máshol ekkoriban tapasztalható bizalmatlanság légköréből itt – igaz kívülállóként – feszültségnek nyomát sem éreztük, pedig a filmfölvétel helyszíne nem közterület, hanem egy magyar gazda udvara volt.

Tehát éppen a Vásárhelyre koncentrááló elhárítás fénykévéjén kívül esve – mintegy 30 km-rel arrébb – tudtuk szerencsésen elkészíteni a filmet közvetlen zaklatás és a benne résztvevők későbbi zaklatása nélkül.

A filmen rögzített táncok időtartama nem tükrözi a már egyre ritkábban használt táncok egykori időtartambeli arányát. Több más mellett azért, mert legfőképpen a férfitáncokat igyekeztünk minél több változatban filmre venni. Végeredményben mind a magyarok, mind a románok hagyományosnak nevezhető táncciklusát sikerült a rekonstruálhatóság érdekében rögzíteni.

A magyarok táncciklusa a *legényes* típuscsaládhoz tartozó táncsaláddal – helyi nevén *csúrdöngölő* vagy *verbunk* – kezdődik, amelyet ugyancsak *hangszeres* zenére járt, *csúrdöngölőnek* vagy *serénynek* nevezett páros

tánc követ. A váltásnál a típusok szétválási folyamatának az a kezdeti fázisa figyelhető meg, amikor azonos szerkezetű és még közel azonos tempójú kísérőzenére járják a cikluskezdő férfi és páros táncot egyaránt. Ez a szétválás néhol nem történt meg. (Például a Mezőség néhány pontján vagy például a Maros–Küküllő-menti Királyfalván.) Másutt pedig csak a páros forma maradt fenn – például a Felső-Maros mentén –, néhol pedig – mint például Kalotaszegen – eltérő etnikai tulajdonérzet kapcsolódik a közel azonos zenére párosan vagy a szóló férfítáncokként járt változatokhoz.

A *verbunk* táncnév előfordulása a dél-dunántúlival közös táncnévadási gyakorlatot mutatja, amely szerint a nyilvánvalóan újabb névalak a régi réteghez tartozó táncot jelöli.

A ciklus folytatásában a *serény* után a *lassú* és *friss csárdás* következik. A ciklus tételei tehát a történeti rétegződés szerinti relatív időrendben követik egymást (a hozzájuk kapcsolódó egyre fejlettebb kísérőzenéekkel).

Megjegyzendő, hogy a valódi, negyedes dűvős *verbunk*típust mindenki ismeri, a fiatalabbak csak ezt a férfítáncot, *székely verbunk* néven, azonban ez nem épült be szervesen a táncciklusba. Nagymértékben valószínű ezért, hogy a hagyományosnak nevezhető táncélet, vagyis a táncciklus rendszeresen ismétlődő használatának a megszűnése körüli időben vált ismertté, tehát viszonylag kései jövevény, a hagyományos tánckészlet legfiatalabb eleme.

Megemlítésre érdemes körülmény továbbá még az, hogy *egymás táncait kölcsönösen ismerték és táncolták* is. A táncok kölcsönös ismerete legnagyobb valószínűséggel abból ered, hogy a kicsiny falu fiatalsága az egykor rendszeres – többnyire vasárnapi – táncmultságokat közösen tartotta, mert csak így összefogva tudták a zenészeket megfogadni. Ennélfogva természetes módon, akaratlanul is megtanulták egymás táncait. Az egyes táncváltozatok kristályosabb vagy amorfabb szerkezete sem az etnikai hovatarozástól, hanem az adott táncos egyéniségétől függött. Úgy tűnik, hogy nem volt a faluban semmiféle nyelvtől, felekezeti hovatarozástól, főként nem felsőbb politikai érdektől vezérelt kirekesztő szempont.

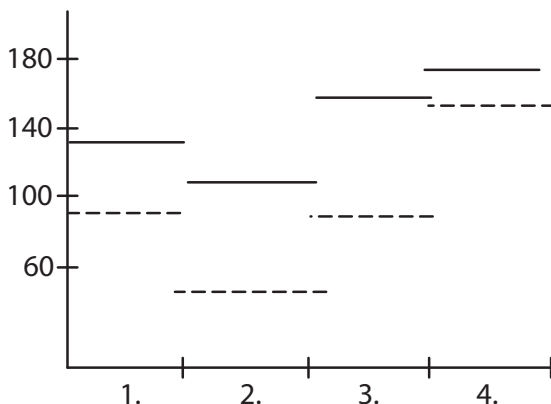
A román táncciklusban is – a cikluskezdő (1.) tételtől eltekintve – a fejlődés relatív időrendje szerint követik egymást a különböző táncok, természetesen a kapcsolódó dallamokkal együtt.

A sűrű → ritka legényes viszonyát (*verbunk* → *ponturi*) Martin György több helyen is kifejtette. Itt most csak annyit érdemes megjegyezni, hogy a *ponturi* és az *invârtita* viszonya lényegében azonos a *sűrű legényes–serény* mag viszonyával, *augmentálódott* formában, azonban közénk éke-

lódve maradt fenn a vonulós–páros jellegű, reneszánsz kori gyökerű *de-a purtata*. A cikluszáró friss forgós–forgatós párost *hateganának* nevezik.

A helybéli románok hagyományos táncciklusa tehát a következő volt: *ponturi, de-a purtata, învârțita, hategana*.

Végezetül: Ha a két táncciklust grafikusán ábrázoljuk, a következő vázlatos képet kapjuk:



*A két táncciklus tempóit (M. M.) és tételeit szemléltető ábra (A folytonos vonalak a magyar, a szaggatottak a román ciklus tételeit jelképezik.)*

Összefoglalva megállapítható, hogy a két táncciklus dramaturgiai fölépítése – mondhatni természetes módon, ahogy ez a szerkesztésmód más folklórműfajokban is gyakran megfigyelhető – teljesen azonos logikát követ a belső arányok és a tempóviszonyok tekintetében. A táncciklusok közül a románok ciklusa régiesebbnek mondható, pusztán a mérsékelt tempók miatt is. (Ebben a tánc-fejlődéstörténeti fáziseltolódásban talán a hajdani társadalmi különállás kései maradványát is szemlélhetjük.)

A fölépítés úgy tűnik, teljesen természetes emberi igény szerint alakul. Gondolhatunk itt különböző szöveghez kötött alkotásokra – akár népmesékre – vagy akár a zenedarabok sokaságára, a fölépítés lényege alapján a következő (természetesen a részletektől eltekintve): 1. Bevezetés (expozíció); 2. tárgyalás; 3. (gyakran hullámzó) fokozódással; 4. befejezés (lezárás).





FÜGEDI János



## A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásában

Táncról szót hallván, táncról írtakat olvasván bennem mindig felötlik, hogy a szóló vagy író egyúttal valamely cinkosságra kér fel – ugye, tudom, miről is lenne szó. Mert mi másért is kerülné meg *magáról* a táncról szólást, és beszélne változatos jelzőkkel a táncos teljesítményről, eseményről, az előadó személyéről a tánc történeti körülményeiről, avagy társadalmi összefüggéseiről. Ha pedig a táncról szót ejtés tudományos igénnyel jelentkezik, más tudományágak bizonyára megrökönyödéssel vennének (vesznek!) tudomást arról, hogy maga a vizsgálat tárgya a tánc tudomány művelésekor rendszerint nincs is jelen. Konkrétan: nincs követhető és ellenőrizhető módon prezentálva, azaz *lejegyezve*, tehát a mondanivaló tárgya imaginárius. Amiről itt szólni szeretnék, röviden, tömören, nagyon leegyszerűsítve és kissé provokatívan, csak ennyi: tánc tudomány tánclejegyzés nélkül komolytalan. Az állítás kiegészítő feltétele, hogy tánc tudománynak azt tekintsük, ami ténylegesen a táncsal foglalkozik, és nem azt, ami eufemisztikus nagylelkűséggel a tánc tudomány kategóriájába engedi a tánc társadalmi és tudati viszonyainak olyan vizsgálatát, amely magát a konkrét megnyilvánulást figyelmen kívül hagyja. Mindemellett a tánc jelenkori notációjával kapcsolatos tapasztalati tény: a tánc előadó- és alkotóművészei, pedagógusai, de tudósai is a tánc lejegyzéséhez az egyszerű ignoranciát középpontnak tekintve általában valahol két szélső érték között elhelyezkedve viszonyulnak: óvatosan kerülgetik, mint – a szólás szerint – macska a forró kását, azaz elismerik hasznosságát, vágynának is rá, csak éppen nem jutnak el



használatáig, avagy miként ördög a tömjénfűsthöz, kifejezett ellenszenvvel viseltetnek irányában.

Ha megnézzük a tánc lejegyzésének aránylag rövid időre, mintegy 500 évre visszanyúló történetét Európában,<sup>1</sup> a változatos alapformáktól eltekintve – mint a korai, úgynevezett betűlejegyzések a 15. században, a 16. századtól megjelenő testábrázolások, a 17. századi térrajzok, majd a 18. században feltűnő és a 19. századtól egyre szaporodó absztrakt jelrendszerek – a táncírások alkalmazásával kapcsolatban két dolgot vehetünk észre: az egyik szerint elsődleges célja a tánc megőrzése és a leírásból felidézése volt. Érdeemes ide idéznünk, miként is szól a táncot leíró és tanító mester, Arbeau (1967: 95) könyvében képzeletbeli tanítványához, Capriolhoz: „Hogy könnyebben megértsd mindazt, mit elmondtam, tabulatúrát készítek. Segítségükkel a tánc egészét áttekintheted az első pillantásra.” Arbeau tehát a táncnotáció három érdemes szempontját összegezte: a felidézést szolgáló megőrzését, a szerkezet megértését, valamint a gyors áttekintés lehetőségét. Szemlélete igen korai bizonyítéka annak, hogy a literátus ember már a 16. század végén mennyire tudatában volt a táncos írásbeliség hasznának és fontosságának. A másik általános következtetés, melyet a történeti rendszerek elterjedtségéből levonhatunk, hogy az egy Beauchamp–Feuillet-rendszert (Feuillet 1700) kivéve nemzetközi használati szintre egy sem jutott, megmaradt alkotójának tevékenységi körén belül.

Miért válhatott vajon a Beauchamp–Feuillet-rendszer olyannyira közkedveltte a 18. században, hogy több mint száz évig használták igen széles körben Nyugat-Európa szinte valamennyi országában? Feltehetőleg a társadalmi igény szerencsés találkozásának lehetünk tanúi egyszerű táncok egyszerű lejegyzési módszere esetén. Rendkívüli népszerűsége alapján tekintette Körtvélyes Géza (1977: 8) a kort többé-kevésbé egy valódi táncos írásbeliség korának, és vélte úgy, a folyamat eredményeképpen lejegyzett táncalkotások formájában a táncművészet egy ága írásban fejlődhetett volna tovább. De végül is nem alakult ki a tánc elvont irodalmi nyelve, amely a maga különleges közlési lehetőségeivel az imitív helyett az interpretatív táncművészetet kelthette volna életre.

1 A legteljesebb áttekintést a tánclejegyző rendszerek történetéről Ann Hutchinson Guest (1984, 1998) készítette. Magyar nyelven Hutchinson Guest (1984) *Dance Notation* című könyve alapján bővebb összefoglalót Fügedi (1993a, b, c) adott közre.

A tánclejegyző rendszerek száma a 20. század elején rohamos gyarapodásnak indult. Szinte évente jelent meg egy-egy újabb rendszer, talán a táncnyelv megújítására törekvő gondolkodó elme természetes igényeként – és ekkor már a megőrzés és a felidézés érdekein túl megjelent az elemzés gondolata is. Lábán Rudolf, az „új tánc” megteremtésének egyik legkiemelkedőbb alakja a 20. század elején egymást követő könyveiben soha el nem mulasztotta megjegyezni, hogy „Írásban kell rögzíteni a tánc szimbólumait, mert csak összehasonlításból és elemzésből, ismétléséből és újraformálásból jön majd létre hagyománya, és csak ekkor nyílik lehetőség a táncos művészi teljesítményének mélyebb értékelésére. Hol tartott a költészet és a zene a színhagyomány idején?” (1920: 61) A táncos írásbeliséget számon kérő gondolatmenetét más helyen így folytatta: „Ha a tánc kifejező nyelvezete koreográfiailag meghatározott lesz, ha megtalálja saját írásbeli formáját és a tudatba beépült táncírás mélyebb megismerést tesz lehetővé, csak akkor lehet a tánc a lényegi emelkedettség művészeivel egyenrangú művészet, csak akkor nyújthatja azt, mit testvérművészei, a költészet és a zene: örömet, magasztosságot, öntudatot, erőt és kultúrát.” (1920: 159) A szóhasználat ne tévesszen meg minket, Lábánnál a „koreográfiai meghatározottság” kifejezést az ógörögökből származtatott eredeti jelentésnek megfelelően, azaz a „táncos írásbeliség által meghatározottként” kell értelmezni. A történeti áttekintést most már gyorsan lezárva még megemlítem, hogy a 20. századi rendszerek használati szintje is legfeljebb ha nemzeti keretek közé emelkedett, mint például az Eshkol-Wachmann-notáció (1958), vagy az e körben feltehetőleg jól ismert Proca-Ciordea (1957) rendszere, egyedül a Lábán nevével hordozó rendszer tekinthető a tánc nemzetközileg általánosan elterjedt notációs rendszerének. A táncot kutató csoportok között az etnokoreológusok a Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) 1957-es drezdai tanácskozásán döntöttek úgy, hogy elemzéseikhez notációs rendszert használnak, és több rendszer összehasonlítása után választásuk a Lábán-kinetográfiára esett.<sup>2</sup>

A tudományos feldolgozás alapfeltétele, hogy vizsgálatának tárgyát leírja. Mondhatnánk fordítva is: a tudomány csak azt vizsgál(hat)ja, amit leír. Ha a mai úgynevezett táncstudományra abból a szempontból tekintünk, hogy mit ír le, feltehetőleg számos „táncstudományt” találunk, elsősorban történetit, mely az egyes korok alkotóit, előadóit, eseményeit,

2 A döntésről olvasható számos tudósítás sorában magyar nyelven a legteljesebb összefoglalót Baier–Fraenger (1977) adta közre.

művészeti irányzatait nevezi meg és valamely összefüggés szerint sorolja fel. Az úgynevezett tánctudományra jellemző egy másik megközelítés, melynek jegyében az uralkodó vagy divatos szellemtudományi diszciplínákat kíséri meg – kissé megkésetten – alkalmazni a tánc területén. A 20. század hatvanas-hetvenes éveiben a tánc kutatói a strukturalista nyelvészet eszközeit követve a nyelvi elemek analógiájára tánc- és mozdulatszerkezeti elemeket azonosítottak (például Martin 1964, Kaepler 1972), majd megjelentek a szemiotikai elveket követő kísérletek a tánc rendszereinek feltárására (például Williams 1976, Kaán 1983), egyik ma is használt fejlemény a kulturális antropológia módszerei szerint a társadalmi hálózatok, a viselkedés, a rokoni kapcsolatok vizsgálata a tánc területén (például Grau 1981, Hanna 1987), és legutóbb a táncos belső tudását vizsgáló kognitivisták módszerei alkalmazási törekvése jelent meg az etnokoreológia területén is (például Fiskvik and Bakka 2002).

A „követő módszerek” használata tekinthető szellemi kalandnak és a kísérletező kedv játéknak, ha sajnálatos módon nem helyettesítené és így kerülné meg magának a tárgynak, a táncos mozdulatvilágnak vizsgálatát. Aligha kétséges, hogy *valós* történeti, esztétikai, szerkezeti, jel- és jelentésbeli, valamint tudati vizsgálat nem tekinthető érvényesnek és hitelesnek *magának a táncmateriaának* vizsgálata nélkül. Akár rituális, akár esztétikai összefüggésben tekintjük, a tánc (még a néptánc is) megnyilvánulási jellegét tekintve némileg lebeg a színház és a zene között. A színháztól azonban verbalizálhatatlan „zeneisége”, a zenétől pedig a tánc műfajaitól függetlenül minden esetben jelen lévő szcenikussága választja el (így úgymond „nyelvi” jelenségként is csak olyan összefüggésben vizsgálható, mint az egyik vagy másik sajátos kifejezésvilág metaforájaként használt zenei vagy színházi „nyelv”). Úgy vélem, a „tisza” tánc jelentésileg-esztétikailag elvontabb mozdulatvilága mégis inkább a zenei formavilághoz áll közelebb. Következésképp teljes nyugalommal kérhetjük a tánc kutatáson számon tárgyának hasonlevő rögzítését és vizsgálatát, miként azt a zenetudomány teszi a hangzó anyag lejegyzésekor és elemzésekor, még ha a tánc lejegyzése első pillantásra kissé komplikáltabb feladatnak tűnik is. (Nota bene: nem az, csak akkor, ha nem ismerjük eléggé magát a táncot, mozdulatainak sajátosságait. Még a legbonyolultabbnak tartott Lábán-kinetográfia rendszere is meglehetősen egyszerű, ha eltekintünk a fejlődési szakaszaiból adódó redundanciáktól.) Ha a táncot leírjuk, ezzel szinte automatikusan feltárjuk szerkezeteit. Ekkor maga az anyag fogja meghatározni, mintegy követelni a vizsgálat módszerét, és a

*táncmatériából kiindulva* teremthetjük meg saját diszciplínáinkat, miként a tánc kutatás által eddig követett originális módszerek is valamely téma vagy „anyag” (például a nyelv, a társadalom vagy a gondolkodási mechanizmus) vizsgálatának eredményeként jelentek meg.

Ha az említett tánc tudományi „követő módszerek” irodalmára a notációhasználat szemszögéből tekintünk, azt mondhatnánk, talán csak a strukturalista nyelvészeti irányzatok szellemében készített táncelméleti írások vizsgálják, elemzik és hasonlítják össze *magát* a táncmozdulatok sorát, mert itt találunk notációt, a tánc mint vizsgálandó tárgy lejegyzését. Azonban még itt is erős eltérések találhatók az egyes kutatói attitűdök között. Lapozzuk át például az ICTM Szerkezeti Elemző Munkacsoportjának legutóbb megjelent *Dance Structures* (Kaepler és Dunin 2007) kötetét. A kötet kulcstanulmányának nevezett írásai esetében Kaepler eredetileg 1972-ben megjelent és itt újraközölt tanulmányának tánclejegyzője Judy van Zile volt, maga Kaepler csak szöveggel és rajzokkal ábrázolt táncot, Lisbet Torp (2007) számára William C. Reynolds készítette a lejegyzéseket, Bakka (2007) címében elemzést ígért, de csupán az elemzés elveit mutatta be, és nem világos, tanulmánya végéről az említett elemzési példák szándékosan vagy véletlenül maradtak le, Felföldi (2007) pedig tánclejegyzés helyett a magyar néptánclejegyzés történeti áttekintését közölte, ehhez lejegyzésre értelemszerűen szüksége nem volt. Ellenben az esettanulmányok számos szerzője használt – ha még oly elemi szinten is – tánclejegyzést. A kötet kapcsán a notációhasználat két jelenségét figyelhetjük meg. Az egyik, hogy az 1957-es elhatározásuknak megfelelően az etnokoreológusok szinte teljes egységben hűek maradtak a Lábán-kinetográfia alkalmazásához – az egy Maria Koutsouba (2007) kivételével, aki egy Proca–Ciortea-rendszeren alapuló saját lejegyzést használt. Ugyanakkor leszűrhetjük az a következtetést is, hogy a notációhasználat mind minőségi, mind mennyiségi szempontjából a magyar néptánc kutatás messze kiemelkedik a nemzetközi mezőnyből. Martin György, Lányi Ágoston, Lugossy Emma, Pesovár Ernő, Szentpál Mária és Szentpál Olga munkásságát ismerve elmondhatjuk, valamennyien kiváló lejegyzők voltak, és magától értődő módon használták a tánclejegyzést tanulmányaikban az elemzések szerves részeként. Feltételezem, az ő szellemi kisugárzásuk tette a kor normájává a notáció használatát.

E norma az elmúlt húsz év tapasztalatai szerint komolyan sérült. Az említett magyar kutatókat követő generációkban csak elvétve találunk olyan kutatót, aki elfogadható színvonalon képes lenne magát a táncot,

a táncos mozdulatokat mint a kutatás tárgyát megérteni, leírni és elemezni. Mindamellet, hogy komoly, több ezer tételes táncírásarchívumok léteznek Európában (például az esseni Folkwang-Hochschule, a Conservatoire de Paris, a londoni Language of Dance Centre), valamint a ten-gerentúlon (például a Dance Notation Bureau, Ohio State University), a táncos mozgáson alapuló összehasonlító-elemző kutatás nem gyakorlat, maga a leírás egyelőre csak a megőrzést szolgálja. De hozhatunk közelebbi példát is: a bukaresti Néprajzi és Folklorintézet több mint 10 000 tételes tánclejegyzés-archívumot felügyel, és nemhogy nem használják e dokumentumokat, de lassan más olyan kutató sincs, aki megértené Proca-Ciortea notációját.

Amennyiben *valós* tánckutatást, a tánc mozdulatvilágán alapuló kutatást szeretnénk végezni, a tánc lejegyzése nem kerülhető meg. Ha az erdélyi intézményes tánckutatás elindításának hajnalán vagyunk, érde- mes lenne figyelembe venni, hogy olyan kutatói képzést célszerű kialakítani, amelynek programjában a táncnotáció ismerete és használata meg- felelő helyet kap, tárgyában pedig magára a táncra, mondjuk páratlan néptánckincsére koncentrálna.

## Szakirodalom

ARBEAU, Thoinot

1967 *Orchesography*. Dover Publications, Inc. New York (Eredetileg megje- lent: 1589, Jehan des Preyz, Langres)

BAIER–FRAENGER, Ingeborg

1977 Dance notation and the folk dance research – the Dresden congress 1957. In: LANGE, R. (ed.), *Dance Studies* 2. 64–75.

BAKKA, Egil

2007 Analysis of traditional dance in Norway and the Nordic countries. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Ki- adó, Budapest, 103–112.

ESHKOL, Noa – WACHMANN, Abraham

1958 *Movement Notation*. Weidenfeld and Nicolson, London

FELFÖLDI László

2007 Structural approach in Hungarian folk dance research. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 155–186.

FEUILLET, Raoul Auger

1770 *Choreographie, ou l'Art de décrire la Danse*. Paris

FISKVIK, Anne Margrete – BAKKA, Egil (eds.)

2002 *Dance Knowledge – Dansekunnskap*. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference, Trondheim January, 10–13.

FÜGEDI János

1993a Tánclejegyző rendszerek I. *Táncművészet* XVIII. (1–2) 48–49.

1993b Tánclejegyző rendszerek II. *Táncművészet* XVIII. (3–4) 49–51.

1993c Tánclejegyző rendszerek III. *Táncművészet* XVIII. (5–6) 47–49.

GRAU, Andrée

1981 *Dance anthropology*, Australian Anthropological Association, University of New South Wales

HANNA, Judith Lynne

1987 *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press

HUTCHINSON GUEST, Ann

1984 *Dance notation: the process of recording movement on paper*. Dance Books, London

1987 *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach Publishing House, London

KAÁN Zsuzsa

1983 Koreográfia és szemiotika. In: FUCHS Livia – PESOVÁR Ernő (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983*. Magyar Táncművészek Szövetsége, 127–162.

KAEPLER, Adrienne L.

1972 *Method and theory in analysing dance structure with an analysis of Tongan Dance*. *Ethnomusicology* 16. (2) 173–217.

KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.)

2007 *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest

KOUTSOUBA, Maria

2007 *Structural analysis for Greek folk dances: a methodology*. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 253–276.

KÖRTVÉLYES Géza

1977 Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója. In: KAPOSÍ Edit – PESOVÁR Ernő (szerk.): *Táncstudományi Tanulmányok 1976–1977*. Magyar Táncművészek Szövetsége, 5–28.

LABAN, Rudolf

1920 *Die Welt des Tanzers*. Walter Seifert Verlag, Stuttgart

1926 *Gymnastik und Tanz*. Gerhardt Stalling Verlag, Oldenburg

MARTIN György

1964 *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse*. Melléklettel. Budapest

PROCA-CIORTEA, Vera

1957 *Despre notarea dansului Românesc*. Revista de Folclor II. (1–2) București

TORP, Lisbet

2007 Principles and theoretical foundation of a structural analysis and classification of European chain and round dance patterns. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 113–154.

WILLIAMS, Drid

1972 Deep Structures of the Dance. In: *Journal of the Human Movement Studies* 2. 123–144.



# A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nem létező romániai magyar tánckutatásról a hatvanas–nyolcvanas években<sup>1</sup>

## Tudomány és társadalmi-politikai környezet

Többféleképpen lehet tudománytörténetet művelni. Az egyik szélesen elterjedt gyakorlat szerint a tudománytörténet a tudomány intézményes jellegét hivatott erősíteni, így annak gyökereit, időbeli és eszmei folyamatosságát, belső kohézióját reprezentálja. Egy másik megközelítés szerint a mindenkori tudomány összefügg társadalmi környezetével, a domináns beszédmódokkal, a politikai berendezkedésekkel, a finanszírozási mechanizmusokkal, ezért a tudomány megvalósításait, elméleti kereteit nem kizárólag önmagukban értelmezi, hanem szélesebb, a tudományosságon kívül eső tényezőket figyelembe véve. Az angolszász akadémiai hagyományban általánosan elfogadott gyakorlat például, hogy



1 Írásban már megjelent: Jakab Albert Zsolt – Keszeg Vilmos – Szabó Á. Töhötöm (szerk.): *Kultúrákutatók és értelmezések*. (Krizsa Könyvek, 32.) Kolozsvár, BBTE Néprajzi és Antropológiai Tanszék és a Kriza János Néprajzi Társaság, 2008, 145–156., valamint Könczei Csilla: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. Kolozsvár 2007–2009, 95–103.

az antropológia megjelenésének körülményeit a gyarmati rendszer elterjedésével szoros összefüggésben vizsgálják, a hatvanas években kialakult önreflexív fordulatot pedig összekapcsolják a civiljogi megmozdulásokkal, a társadalmi forrongásokkal, például a vietnami háború ellen elindított békemozgalommal (Friedman 1995, Wolf 2000). A közép-kelet-európai folklorikatást sok szerző a nemzeti romantika ideológiája által mozgatott társadalmi átalakulások gyermekének tartja (Márkus 1992).

A társadalmi kontextusnak mindig, minden korszakban magyarázó értéket tulajdoníthatunk, de talán még könnyebben elfogadható ez a szempont, ha a volt kommunista blokkba szorult országok tudományos életét vizsgáljuk. A volt kommunista országokban, és így Romániában is az intézményrendszer erőteljesen központosított irányítása, szabályozása, működésének korlátozása viszonylag egyszerűen nyomon követhető, a sajtót és könyvkiadást uraló cenzúra miatt a nyilvánosságra jutott témába vágó szövegek száma pedig elég kicsi. Nem szeretném azt állítani, hogy az elmúlt politikai rendszer alatt működő tudományos életet kizárólag a felsorolt két tényező – a politikai irányítás által központosított intézményrendszer és a nyomtatott formában megjelent közbeszéd leírása – alapján teljességében értelmezni lehetne. Kétségtelenül egy egész sor más tényező legalább annyira befolyásolta a tudomány alakulását, mint ez a kettő. A felszínen levő publikus adatokat és ezen belül a nyilvános közbeszédet azonban magyarázó értékűnek tekintem, és azok elemzését önmagukban is relevánsnak tartom.

Ezzel a dolgozattal egy ritkább feladatra vállalkoztam: egy olyan résztudomány jellegzetességeit vizsgálom, amelyik nem is létezett. A szocialista Romániában soha ki nem alakult magyar nyelvű táncstudományról szól ez a dolgozat, pontosabban a róla kialakult nyilvános közbeszéd-ről. Bár a tudományágnak – több szórványos egyéni teljesítményen túl – nem sikerült az említett korszakban és az említett térségben intézményesülnie, születése körül igen sokan bábáskodtak, közírók, folkloristák cikkeztek annak fölöttébb szükségességéről. Ennek a korabeli romániai sajtóban megjelenített közbeszédnek az elemzése során jutottam arra a következtetésre, hogy a táncstudomány itteni meggyökeresedésének egyik akadálya éppen a róla kialakított közgondolkodásban rejtett. A táncstudomány, a „harmadik iker” (a népzene tudomány és a népköltészet harmadik kistestvére, ahogyan ebben a korszakban elnevezték) meglátásom szerint azért született halva, mert a vele szemben kialakult elvárások

nem is biztosították annak életképességét, pontosabban elképzelt formájában pótolható volt más, nem tudományos tevékenységekkel.

## A hiány megfogalmazása

Az 1970-es években egyre sűrűbben jelentek meg a romániai magyar sajtóban az autohtón táncstudomány hiányát fájlató cikkek. „Hazai tudományos népi tánc kutatásról magyar viszonylatban alig beszélhetünk.” – írja Pávai István (Pávai 1978: 5). „...nemzetiségi táncfolklórunknak országunkban nincs szakembere, aki tudósként, hivatali feladatként európai szintű képzettség birtokában foglalkozzék táncainkkal...”, mondja Béres Katalin (Béres 1972: 20). A tudomány megjelenésének a késlekedése nem egyszer erős érzelmi reakciókat vált ki, ami úgy fogalmazódik meg, mint például: „Aggódunk és várjuk a megoldást.”, vagy „Tarthatatlan állapot! [hogy tudniillik még nem jelent meg táncírás könyv]” – írja László Ferenc (László 1977: 2).

Milyennek képzelték el és hova helyezték a táncstudományra várakozók a vágyott szakterületet? Az általam elemzett diskurzusnak természetesnek vett kiindulópontja az az – egyébként Kelet-Európában általános gyakorlat szerint kialakult – alapvetés, hogy a tánc kutatása tulajdonképpen egyet jelent a „néptánc kutatással”, és ezáltal annak a nagyobb tudománynak a részét képezi, amelyik a nép kultúráját, pontosabban annak szóbeli és zenei művészetét regisztrálja és mutatja fel. A „néptánc” két – Faragó József szóhasználata szerint – másik, idősebb „ikertestvérével”, a „népköltéssel” és a „népzenevel” együtt alkot egy teljes egységet ebben a felfogásban. (Pontosabban alkotott volna, ha „kiteljesedett” volna.) „Míg népköltészetünk és népzeneünk ügye egész köztudatunkban kezdi elfoglalni az őt megillető helyet, addig a harmadik ikertestvérnek, a néptáncnak, szinte-szinte nincs szakirodalma: gyűjtemények és tanulmányok, tervek és jelentések, viták és kritikák.” – írja Faragó József (Faragó 1973: 1003–1004).

A néptánc kutatás ugyanakkor szoros kapcsolatban van e beszédmód szerint magával a néptáncolással, illetve ennek különböző, az elemzett korszakban működő megvalósulásaival. Még jobban sarkítva, a tánc kutatás szükségességéről valójában szinte kivétel nélkül a néptáncolásról szóló beszélgetésekben, vitákban kerül szó. Az imaginárius néptánc kutatást végső soron alkalmazott tudományként képzelték el, amelyik a néptáncmozgalmat hivatott kiszolgálni, támogatni. „Végső soron a néptánc kutatás eredményein múlik egész népi táncmozgalmunk tartalma,

iránya és minősége.” – mondja Faragó (Faragó 1973: 1004). A néptánc kutatása és reprezentatív felhasználása együttesen szolgált (volna) egy magasabb célt: ezt a magasabb célt többféleképpen fogalmazták meg a néptáncmozgalom különböző megvalósulásainak aktivistái, propagálói, egy dologban azonban egyetértettek: *a néptánc kutatás nem szakmai kérdés, hanem közügy...*

A hetvenes–nyolcvanas években, bár mint látni fogjuk, nem mindenben egyetértve, a közírók a néptánc kutatást a fentiekhez mérten nem szűken vett szakmai kérdésnek, hanem egyöntetűen közügynek tartották. „A szakembereknek fő a fejük, de a folklór jelene és jövője már *nemcsak az ő szakmai kérdésük.*” (Faragó 1967: 637) A néptánc kutatás „sorsa korántsem csak külön, a koreográfusok és általában a folkloristák szakmai gondja, hanem *a romániai magyar nemzetiség egyik közügye, s mint ilyen, az országos ügyek egyike.* Folklorikusatunk szaktudományi ágain messze túl, épp ezáltal nyer *művelődéspolitikai, politikai jelentőséget.*” (Faragó 1973: 1004) „...nem lehet közömbös... a folklórkutatás állapota... indokolt, hogy a romániai magyar folklórkutatást *nemcsak a folkloristák ügyének, mégcsak nem is kizárólag tudományos-szakmai feladatnak, hanem nemzetiségi s ezen át országos közügynek tekintsük.*” írja Faragó (Faragó 1980: 15).

A néptánc kutatás hiányáról folytatott viták nagyon ritkán tartalmaztak szakmai érveket, és nemigen esett utalás az intézményes rendszer hiányosságaira sem. Romániában 1944 és 1989 között csak egy éven keresztül dolgozott akadémiai kutatóintézetben magyar nyelven író hivatásos tánckutató. Elekes Dénest, aki 1949-ben a Művelődési Minisztérium Bukarestben alapított Folklorintézetének kolozsvári osztályán dolgozott, éppen az a Faragó József váltotta fel, aki a későbbiekben a leggyakrabban panaszkodott a néptánc kutatás hiányának káros következményeiről. A pártellenőrzés alatt tartott sajtóban valószínűleg nehezen lehetett volna a kutatói, illetve oktatási intézményrendszert kritizálni, mint ahogyan lehetetlen volt a szóban forgó tudományágot nemzetközi kontextusában emlegetni. (Saját tapasztalatomból tudom, hogy a nyolcvanas években a *Korunk* folyóiratban, vagy a Kriterion könyvkiadónál nem lehetett utalni a Románián kívül megjelent szakirodalomra, így a magyarországi publikációkra sem.) A tudományosság kritériumai ebben a szövegkörnyezetben másodlagos, részben technikai jellegű szükségletek maradtak, mint amilyen a filmezőgép használatának szükségessége, vagy a Lábán–Knust-féle táncírás ismerete, amit a magyarországi tánc kutatás eredményeinek ismeretében például Könczei Ádám, illetve Pávai István említenek. Nem

folyik „néptáncaink szervezett, rendszeres és tudományos igényű, szinkronizált filmezése”, mondja Könczei Ádám (Könczei 1973: 1000). A szakértők nélkülözik „a táncfolklorista minősítés elnyeréséhez szükséges ismereteket, s az ilyen minőségben való tevékenykedéshez nélkülözhetetlen tudományos módszereket, mint pl. a Lábán–Knust-féle táncírást” (Pávai 1978: 5).

## A néptánckutatás mint a tömegmozgalom irányítója

A néptánc az elemzett korszakban elsőrendűen annak a tömegmozgalomnak az alapját képezte, amely a népi kultúrát volt hivatott reprezentálni, bevallottan politikai cézzal. Mivel a nyilvánosságban megjelent szövegeket önmagukban elemzem, ebben a dolgozatban nem kívánok arról nyilatkozni, hogy a domináns állampolitikai elvek felvállalása mennyiben történt a hatalom nyomására, illetve mennyiben képezte belső meggyőződés tárgyát. A hetvenes években mindenestre *comme il faut* volt a néptáncról úgy beszélni, mint a hazafias nevelés eszközéről vagy a szocialista öntudat kiépítésének alapanyagáról. A néptánc és általában a népi kultúra átpolitizált szemlélete természetesen ennél sokkal összetettebb volt, különböző motívumokból, valamint ezek különböző kombinációiból épült fel. A központi motívumok nem egyetlen egy ideologikus beszédmód részei voltak: a kommunisztikus diskurzus érdekes módon ötvöződött egy, a megelőző korszakot uraló nemzeti értékrenddel, és végül mindkettőt átszötte a nemzetiségi lét reprezentációját szolgáló szövegezési mód. Ez a többféle ideológia, bár sok pontban összhangba hozható volt, gyakran homályos, többértelmű beszédmódhoz vezetett. A nem egyenmű, nem egyjelentésű fogalmak felsorolásszerű, egyenértékű használata kettős beszédet alakított ki: „A néptánc a nemzeti-nemzetiségi kultúrának, egy nép évszázadok során felhalmozott szellemi kincseinek legszerveesebb része, s mint ilyen, a hazafias nevelésnek, önmagunk megismerésének és megbecsülésének is egyik leghatásosabb eszköze, hiszen közhely, hogy a táncban gyönyörködni mindenki szeret, s a néptánc hatásfoka hatványozottabb.”, írja Kelemen Ferenc (Kelemen 1973: 1039). „Folklórnk méltó tudományos feltárásának és értékelésének elmulasztása ugyanis nemzetiségi kultúránkat apasztja, és ezáltal az ország művelődési kincsesztárát is

szegényíti. A tervszerű, tudományos folklórkutatás viszont reális *nemzetiségi önismeretünket szolgálja, szocialista nemzetiségi öntudatunkat, szülőföld- és hazaszeretetünket erősíti; kultúránkat és az egész ország kultúráját gyarapítja.*” mondja Faragó József (Faragó 1973: 1004). A nemzeti, illetve a nemzetiségi kultúra kötőjeles egymás mellett említése, valamint a néptáncnak az a fajta értelmezése, ami szerint egyaránt az egész nép kincse (anélkül, hogy a nép fogalmának pontosabb tartalmát tisztázták volna), a hazafias nevelés eszköze és egyúttal a nemzetiségi önismeret és az önbecsülés eszköze: mindez a konfúzió a szocialista nemzeti hazafiság és a nemzetiségi identitáshoz való ragaszkodás két különálló diskurzusának ötvözéséből fakad. A néptánc így egyszerre lesz a kisebbségi ügye, az ország ügye, illetve a szocialista állampárt ügye anélkül, hogy a különböző érdekszférák közötti kapcsolatokra fény derülne.

Balogh Edgár szövegei példázzák talán a legélesebben azt a kommunista rezsim által propagált doktrínát, amely – egyfajta demokratikus látszatot keltve – a társadalomtudományos kutatást teljesen alárendeli annak a jelenségnek, amit ő közművelődésként nevez meg. Ebben a látásmódban a tudomány művelése egyenértékű a műkedveléssel, és mindkettő az úgynevezett „új ember” megalkotását szolgálja. „Minket az új ember társadalmi megteremtésében ez nem elégít ki, s az aktív élmény, a cselekedtetés jellemképző jelentősége bátorít fel arra a megállapításra, hogy a közművelődés legjelentősebb eszköze, módszere és megvalósítása a *műkedvelés*. Igen, a műkedvelő szavalás, írás, színjátszás, fényképezés, filmezés, képző- és iparművészet, a *megettáncolt tánc*, megénekelt ének, megzenélt zene, a *tudományos disputa és kísérletezés*, az *amatőr gyűjtögetés*, az egyéni és tömegsport.” – mondja Balogh Edgár (Balogh 1967: 622). Az új ember azt a szocialista rendszer által kitermelt ideáltípust testesíti meg – fiktív módon –, aki a burzsoázia passzív műélvezőjével szemben tevékenyen részt vesz a művészet művelésében. Ennek a szintén imaginárius új embernek a *tömegmozgalom* termékeként kellett volna megjelenie. „Jelenleg kutatóinknak nagy figyelmet kell szentelniük a művészeti *tömegmozgalomnak*, e téren különleges feladatok hárulnak rájuk.”, mivel ez eszköze *„az egyéniség újszerű”* kifejezésének, írja Andrei Bucşan, a bukaresti Akadémia tánckutatója (Bucşan 1973: 1016).

A helyes műsorpolitika emlegetése, amelyik az „egészséges egyéniség”-ek, a „boldog emberség” kialakulásához vezethet, gyakran elhangzott a vezető pozíciókban levő folkloristák, nemzetiségi vezetők szájából. „...a folklór megőrzése és felvirágoztatása a szocialista rendszerben

állami *művelődéspolitikai feladat...*”, írja Faragó (Faragó 1980: 15). Megjegyzendő, hogy Faragó József, aki a Kolozsvári Folklórintézet munkatársa volt, dr. Kós Károly, aki a Kolozsvári Néprajzi Múzeumban dolgozott, valamint Balogh Edgár, a *Korunk* folyóirat akkori főszerkesztője hasonló frazeológiát használ ebben a témában.

A kommunista Románia hetvenes-nyolcvanas éveiben a közművelődés nem az egyének vagy közösségek önművelését jelentette, hanem egy központilag irányított, szakértők bevonásával lebonyolított, országos intézményrendszerrel rendelkező tömegmozgalmat. A közművelődésen „intézményes művelést értenek”, a szakértőknek „bele” kell „szólniuk a folyamatokba”, „irányítaniuk”, „felülvizsgálniuk” kell azokat. A szakértők (népművelők) tulajdonképpen pártfeladatoknak felelnek meg, amikor dolgukat végzik, és kötelességük együttműködni a különböző közművelődési és kutató intézetekkel. Ugyanez fordítva is érvényes: a tudományos kutatók és intézményeik feladata a tömegmozgalom felvállalása, mivel azonban ők nagyobb szakértelemmel bírnak, tulajdonképpeni feladatuk a tömegmozgalom irányítása és ellenőrzése. A gyakorlatban a szerepek egybemosódtak, a kultúrpropagandista, a gyűjtő, a szakirányító és a kutató feladatkörei egymásba játszottak, gyakran egyszemély látta el mindezeket. A központi irányítás elvének elfogadása egy alapvetően paternalisztikus szemlélettel függött össze, ami abból a hitből táplálkozott, hogy a nép – bár öntudatlanul a nemzeti/szocialista haza kincseinek letéteményese – mégsem képes egyedül sáfárkodni ezzel, hanem külső, felülről jött segítségre van szüksége ahhoz, hogy – bár ez eléggé ironikusan hangzik – megvalósítsa önmagát. A közművelés helyesen arra utal – mondja Balogh Edgár, „hogy egyén és közösség – segítségünkkel – felismerje, bévülről kiművelje, kulturálisan megvalósítsa magát” (Balogh 1967: 621.).

Ennek a nagyszabású művelődéspolitikának a víziójában a tánc kutatás és a néptáncmozgalom egymásnak alárendelt területei egy egységes egészet képeztek, és együttesen egy magasabb célt szolgáltak: a folklór továbbéltetését, ami az új ember nevelését szolgálta. A tudományos kutatás finalitása tehát a néptáncnak a tudományosságon kívüli szférában való reprezentációja volt. „A folklór, fejlődésének ebben a szakaszában, a könyvek lapjai mellett a színpadon, a rádióban, a televízióban éli új életét.” – írja Faragó József (Faragó 1967: 637). A kutatók feladata ebben a konstrukcióban a táncok – központilag irányított – rendszerszerű összegyűjtése, valamint a mozgalom felügyelete annak érdekében, hogy a színpadi



reprezentációra kerülő táncok megfelelő minőségűek legyenek. „A néptáncok tervszerű, nagyarányú összegyűjtése és tanulmányozása tánc tudományunk és táncművészetünk olyan alfája meg ómegája, amelytől mindig el kell indulnunk, és amelyhez mindig vissza kell térnünk.”, mondja Faragó József (Faragó 1973: 1004). Mindkét feladatkörben az imaginárius tánckutató legfőbb tevékenysége a népi kultúra megtisztítása a „folklor-szennyeződéstől”, mivel az idők folyamán felesleges üledékek lepték el. „Nincs itt most helye, hogy a kapitalista korszakban bomlásnak indult régebbi – feudális vagy prefeudális, esetleg éppen öskommunistikus – népi kultúra szintén nem spontán keletkezéstörténetével s létrehozó tényezőivel [...] foglalkozzunk, számunkra most csak az lényeges, hogy a folklor- és szokásmaradványokban kollektív elemek őrződtek meg, falu, táj, nép élet- és munkaformáinak autochton és kommunális vonásai. Ezek miatt természetes, hogy a népművelés szívesen hajol mai szakaszában is a népköltészet, népművészet, népszokások modellkincse felé, tudományosan megtisztítva azt felesleges üledékektől – torzulásoktól, s bekapcsolva a mai életforma új közösségi lehetőségeibe.” – írja Balogh Edgár (Balogh 1967: 624). „Az utóbbi időben kötelezővé vált ellenőrzés, reméljük, hamarosan kedvező hatással lesz olyan területen, ahol a szakértelem, a jó ízlés és az ítélőképesség hiánya oly sokszor vezetett úgynevezett »folklor-szennyeződéshez«. A szakemberek együttműködése a népi táncot gyakran a maga eredetiségéből kivetkőztetett hivatásos és műkedvelő együttesekkel, valamint a koreográfiai kiadványok ellenőrzése kétségtelenül haladást jelent majd népi műveltségünk értékesítésében.” – mondja Andrei Bucşan (Bucşan 1973: 1016). „A korszerű, intenzív néprajzkutatás napfényre hozza népi műveltségünk közös általános rétegét, azt a kezdeti egységes tökélet, amelyből a további fejlődés során minden újabb hajtás sarjadt.” (Kós 1968: 63).

A kommunista ideológia tanítása, miszerint a folklor értékei az öskommunistikus múltból származnak, ráépült a nemzeti ideológia azon doktrínájára, miszerint a folklor magában őrzi az egykori etnikus kultúra tisztaságát. Bár az első tanítás alapvetően internacionalista jellegű, a másik pedig etnikus töltetű, a szocializmus korszakában sikeresen összeegyeztethetőek voltak a már említett homályos, kettős beszéd által. Végső soron mindkét ideológiai alapelvből ugyanaz következett: a népi kultúrát meg kell tisztítani, és folyamatosan tisztán kell tartani.

A két doktrína összemosódásából keletkezett újabb változat egyik továbbgondolója Faragó József, aki felvázolta az úgynevezett szervezett, illetve szuperorganikus folklor elméletét. Ebben az elképzelésben a folk-



lór szerves korszaka lezárult, a szocialista rendszerben ki kell alakulnia a szervezett folklórnak, ami a tömegkultúrának egy sajátos válfaja, és amelynek a kialakítása a szakemberek feladata: „Mivel ugyanis a folklór megőrzése és felvirágoztatása a szocialista rendszerben állami művelődéspolitikai feladat, a parasztság néhai szerves (organikus) folklóráját rohamosan felváltja a tömegek szervezett (szupraorganikus) folklórája: megkezdődött a folklór történeti fejlődésének egy merőben más minőségű, irányított korszaka, amely a hagyományos folklórt teljesen magába olvasztja” (Faragó 1979: 15). Ebben a végsőképp átpolitizált utópiában a kutatók feladatköre már teljesen egybeesik a pártirányítás alatt álló kultúraktivistákéval, voltaképp feleslegessé téve egy különálló autonóm intézményes keretet.

## A tánc kutatás mint a népi együttesek feladata...

Mint tudjuk, a kommunista rezsimben – az említett kivételtől eltekintve (a Folklórintézet kolozsvári osztályán 1949-ben egy évig létezett magyar táncutatói állás) – Romániában nem létezett sem egyetemi szintű magyar táncelméleti oktatás, sem akadémiai szintű intézményes kutatási keret magyar kutatók számára. Jól ismerjük azt a körülményt is, hogy a külföldön való tanulás lehetősége szinte kizárt volt, valamint, hogy a nemzetközi tudományos kapcsolatokat nagyrészt informálisan lehetett ápolni. Ilyen körülmények között szaktudományos kutatás valószínűleg nagyon nehezen jöhetett volna létre. Mindezekről a hátrányokról az akkori közbeszéd azonban nemigen szólt, részben valószínűleg a cenzúra szorítása miatt, részben viszont talán azért is, mert az elképzelt tánc kutatással szemben támasztott feladatok betöltésére nem is igazán volt szükség kimondott kutatókra. Mivel a tánc kutatást nem autonóm tudományágként képzelték el, hanem a táncmozgalom szerves részeként, magától adódott, hogy művelését azoktól kérték számon, akik már eleve a mozgalom szereplői voltak.

A táncsal tehát nem tudományos képzettségű kutatók, hanem népi együttesek, tömegmozgalmi intézetek alkalmazottai foglalkoztak, a közbeszéd ezeknek a személyeknek a tudományos képzését, valamint intézményeik infrastrukturális fejlesztését kérte számon. A néptánc kutatás „Művelői nem hivatásos folkloristák, hanem népi együttesek koreográ-

fusai, vagy táncmozgalmi irányítók, a gyűjtés nem szakintézetekben, hanem néhány táncegyüttes, valamint a Népi Alkotások és Művészeti Tömegmozgalom Megyei Irányító Központjának keretében folyik. A kiadványok nem tudományos, hanem elsősorban gyakorlati: táncművészeti és táncmozgalmi célokat szolgálnak...” (Faragó 1980: 22). „Ilyen körülmények közt néptánckutatásunk terhét koreográfusaink hordozzák, akiknek a száma viszont országosan is, nemzetiségi viszonylatban is sokszorosan meghaladja a hivatásos folklórkutatókét.” (Faragó 1973: 1005). „A romániai magyar koreográfusok felé irányuló akkori igényeink közben megsokszorozódtak [...], szembeűnő [volt] ugyanis, hogy népköltészeti és népzene kutatásunk tudományos és tudománynépszerűsítő eredményeihez, sikereihez mértén koreográfusaink többsége jobbra még mindig csak a színpadon »vágja ki a pontot«, annál kevésbé a sajtóban és a könyvkiadásban. – A tánc kutatás lemaradása egész folklórkutatásunkat hátrafelé húzza...” (Faragó: 1973: 1003). Az a fordulat a legfontosabb, „hogy koreográfusaink papírra vessék mindazt, ami a fejükben meg a lábukban van” írja Faragó (Faragó 1973: 1011).

Ez a fából vaskarika fordulat, hogy tudniillik a tudományos kutatást olyanoktól kérték számon, akiknek ez nem volt hivatásuk, és a képzettségük sem volt meg hozzá, felemás helyzetet szűlt. Ahelyett, hogy a megfelelő intézményes rendszer hiányosságáról beszéltek volna, a népi együtteseket, illetve az ott dolgozó koreográfusokat, szakirányítókat „osztorozták”, hogy végezzenek terepmunkát, azaz „gyűjtsenek”, hozzanak létre archívumot, képezzék át magukat, hogy alkalmasak legyenek a tudományos kutatásra is. Zeno Vancea Kelemen Ferenc írásában közölt kritikája szerint a *Maros együttes* hibája többek között az volt, hogy „A mai napig sem sikerült létrehozniuk, a többi hasonló hivatásos együttes mintájára, egy önálló házi filmtárat gyűjtéseikből... Ha az együttesek gyűjtenének, „ma dúsgazdag táncadattárunk lenne – akadémiai kutatók és költségvetések nélkül”, mondja ugyanott (Kelemen 1973: 1042).

Ugyanakkor sok koreográfus az adott helyzetben hajlamos volt felvállalni a tőle számon kért szaktudományos szerepkört – megfelelő képzés és lehetőségek nélkül –, és ez további kritikákat vont maga után. „Sajnos, azt a nagyon fontos követelményt, hogy minden szakember a maga területén állandóan tökéletesítse, bővítse tudását, alkalmazkodjon korunk színvonalához, nem tartja magára érvényesnek sok olyan táncoktató, aki máskülönben népi tánc-szakértőnek vallja magát. Mert, ha elismeri, hogy csupán néptáncfeldolgozó, táncoktató, akkor esetleg nélkülözheti a táncfolk-

*lorista minősítés elnyeréséhez szükséges ismereteket, s az ilyen minőségben való tevékenedéshez nélkülözhetetlen tudományos módszereket...* – írja Pávai István (Pávai 1978: 5).

## A tudományos módszerek nélkülözhetősége...

A hetvenes-nyolcvanas években a romániai magyarság körében a tánc újabb, kisebb nyilvánosságnak örvendő közbeszédnek témájává vált, a kialakuló táncházmozgalom újabb jelentésekkel ruházta fel. A táncházmozgalom aktivistáinak néha a földalatti mozgalmakhoz hasonlítható együttműködése a magyarországi akadémiai kutatókkal új kezdetek lehetőségét villantotta fel, mindez azonban más dolgozatok témáját képezi. A Martin György, azaz *Tinka bácsi* által kezdeményezett tudományos együttműködés abban a nehéz, politikailag ellehetetlenülő korszakban már nem vezethetett egy helyi tudományos kutatás intézményesüléséhez.

Maradt a néptánc reprezentatív, politikai céloknak alárendelt propagálása, ami a színpadon, a táncosok lábán sokkal nagyobb hatást ért el, mint az „idősebb ikertestvérek”, a ballada- és népzene gyűjtemények, a porosodó publikációk hasábjain, a nagyközönség számára kiolvashatatlan hieroglifák formájában. A tudományos kérdések ilyen körülmények között fölösleg maradtak, és a halva született harmadik iker soha nem támadt fel.

## Szakirodalom

BALOGH Edgár

1967 A népi kultúra újratermelése. *Korunk* XXVI. (5) 621–626.

BÉRES Katalin

1972 Néptánckutatásunk eredményei és feladatai. *Művelődés* XXV. (8) 19–20., 52.

BUCŞAN, Andrei

1973 A román népi táncművészet tudományos kutatása. *Korunk* XXXII. (7) 1012–1017.

FARAGÓ József

- 1967 A folklór színeképe a reflektorok fényében. *Korunk* XXVI. (5) 636–638.
- 1973 Jegyzetek néptánc kutatásunk ügyében. *Korunk* XXXII. (7) 1003–1011.
- 1979 A szerves és a szervezett folklór. *Korunk* XXXVIII. (1–2) 49–52.
- 1980 A mai romániai magyar folklórgyűjtés vázlata. In: Dr. KÓS Károly – Dr. FARAGÓ József (szerk.): *Népismereti Dolgozatok*. Kriterion, Bukarest, 14–25.
- FRIEDMAN, Jonathan
- 1995 The Emergence of the Culture Concept in Anthropology. In: *Cultural Identity & Global Process*, 67–77.
- KELEMEN Ferenc
- 1973 Töprengések táncművészetünkről. *Korunk* XXXVII. (7) 1039–1044.
- Dr. KÓS Károly
- 1968 Népi kultúránk egyetemes vonásai. *Korunk* XXVII. (1) 63.
- KÖNCZEI Ádám
- 1973 A mi táncházunk. *Korunk* XXXII. (7) 999–1002.
- LÁSZLÓ Ferenc
- 1977 Népi tánc és magas művészet. *A Hét* VIII. (39) 2–3.
- MÁRKUS György
- 1992 A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma (esszé a történeti szemantika tárgykörében). In: *Kultúra és modernitás*. T-Twins Kiadó, 9–45.
- PÁVAI István
- 1978 Kell-e eredeti népzene, széki tánc és táncírás? *A Hét* IX. (20) 5.
- WOLF, Eric R.
- 2000 Az antropológia a hatalmi erőterben. *Magyar Lettre International*. (38) 12–16.

# A Könczei Csilla vitaindító előadásához kapcsolódó kerekasztal-beszélgetés szerkesztett változata

(Moderál Fosztó László, beszélget Felföldi László, Fügedi János, Karácsony Zoltán, Könczei Csilla, Pálffy Gyula és Pávai István.)

**Fosztó László:** Köszönjük szépen, Csilla, a gondolatébresztő előadást, ez tulajdonképpen bevezető is lehetne a záró vitához, mert voltak olyan gondolatok, amelyek visszatérően felmerültek. Az egyik ilyen kérdés, amelyet meg lehetne vitatni, azt gondolom, a periodizáció kérdése, mert szerintem, ellentétben például Felföldi Lászlóval, nem lehet egy egységes periodizációt ráerőltetni az általa bemutatott anyagra. Tehát az egyik megvitatandó kérdés az lenne, hogy a tánchról való diskurzus története hogyan változik és hogyan jelennek meg a különböző közéleti funkciók ebben a tudományos szándékú beszédmódban is. Pávai István?

**Pávai István:** Én azt az érdekességet fűzném hozzá – minden így van, ahogy Csilla mondta –, csak ezt még kiegészíteném vagy árnyalám azzal, hogy itt az derült ki, hogy ez egy kommunista elképzelés, ami igaz is, mert ez volt a kommunista elképzelés, csak az is igen érdekes, hogy például az a tudományszemlélet, ami az Európai Unióból jön és most például Magyarországon is érvényes, ugyanezt mondja: hogy a tudományos kutatás az legyen a gyakorlattal összefüggésben. Ezt mi Ceausescutól hallottuk először. Ezt a technikai tudományokra is értik, tehát a gyártásra, és ugyanezt a szellemi tudományoknál is alkalmazzák, és mi ma ugyanúgy élünk – mint a kommunizmusban – azzal a lehetőséggel, hogy különböző helyeken megindokoljuk, nekünk a mi tudományos kutatásunk azért fontos, mert társadalmi bázissal rendelkezik. Tehát nemcsak azt az érdekességet mutatjuk, hogy elemezzük a néptáncot vagy a népzeneét, és az egy tudományos érdekesség, hanem, hogy van egy társadalmi igény, ami a táncházmozgalom, a színpadi mozgalom, és hogy ennek egy tudomá-

nyos háttérintézménye vagyunk. Akkor is, ugye, így próbálták megideologizálni, most is így próbáljuk, és sajnos, ezektől az ideológiáktól úgy látszik, hogy nem lehet megszabadulni, mert erre igény van mindaddig, amíg föntáll egy ilyen – valóban, ahogy Csilla mondta – paternalista szemlélet. Ez a mostani államberendezkedés is ugyanilyen: van egy minisztérium, s ahogy Felföldi is bemutatta, a különböző miniszterek által kidolgozott kulturális stratégiákat kell követni. Tehát pont az nincs meg, az az alulról építkezés – amiről Dáné Tibor Kálmán is beszélt<sup>1</sup> –, hogy alulról kellene az emberek eldöntsék, hogy ők mit szeretnének a kultúrában, és az menjen úgy fölfele, és arra adjanak föntől támogatást. Ehelyett az van, hogy föntől megmondják, hogy mit kell csinálni. Most is és a kommunizmusban is így volt. Na, most a kommunizmusnál még tudni kell – ezt inkább a fiatalok kedvéért mondom el, akik akkor még nem éltek –, hogy egy akkori újságíró tudta, hogy mi jelenhet meg és mi nem, tehát abban az időben már öncenzúra volt (nem úgy, mint korábban, mondjuk az ötvenes években, amikor szakosodott cenzorok húztak ki az írásokból): az újságíró tudta, hogy ezt nem írhatom le és akkor átírta. Mivel nagyon sok minden, ugye, a sajtóban jelent meg, nagyon sok mindent érdemes lenne összehasonlítani, mondjuk akár Faragó Józsefnél is, hogy amit leírt és beküldött például a *Művelődés*hez, és ami megjelent, hogy abból mit cenzúráztak ki és miben tér el az anyag. Másrészt ezek az újságírók tudták azt, hogy milyen pártpolitikai dokumentumok, Ceaușescu-beszédek vannak éppen aktuálisan földobva, és igazították ahhoz, hogy cselekedni lehessen. Tehát nem úgy kell elképzelni, hogy ők kommunisták voltak és ezt meggyőződéssel hirdették – tehát a magánbeszélgetésben mindig elmondták (minden újságírónak kötelezően kommunista párttagnak kellett lenni), de a magánbeszélgetésben elmonda, hogy „hű, de jó dolog, amit csináltok Csíkszeredában, táncház meg régizene, de vigyázzatok, hogy íze, legyen ez is, meg az is, meg ne azt mondjátok, meg ne így találjátok”. Tehát látszott, hogy ők velünk vannak, de ugyanakkor próbálják a hatalom fele puhítani a helyzetet, hogy ez működőképes legyen, nehogy betiltsák, ahogy például a régizene-mozgalom 1986-ban betiltásra került.

**Könczei Csilla:** Hát a táncház is, Kolozsváron.

1 Itt Pávai István Dáné Tibor Kálmánnak, az EMKE elnökének az ülészak résztvevőihöz intézett köszöntőjében megfogalmazott gondolataira utal.

**Pávai István:** A táncház is, nem csak Kolozsváron, ugye sokhelyen. És az a másik érdekesség volt Romániában, hogy a különböző helyeken a tiltások különböző módon működtek. Tehát a bukaresti tévébe azért kapaszkodtunk a táncházmozgalom elején, mert nekik, mint központi reprezentációs intézménynek, nagyobb lehetőségük volt, több mindent megengedtek. Mert akkor megyénként eltért: Hargita vagy Kovászna megyében akkor több mindent lehetett csinálni, mint Kolozs megyében vagy Marosvásárhelyen, ahol éppen a románosítás erősebb fázisai voltak napirenden, ezért ott nem engedtek annyi mindent. Továbbá differenciálni kell, hogy különbség volt a hivatalos tiltások és a nem hivatalosak között. Tehát egyrészt volt egy pártpolitikai elképzelés, hogy minek hogyan kell működnie, de annak a végrehajtása emberektől függött, tehát attól, hogy az adott helyen levő román pártvezető mennyire gondolta ezt komolyan. Volt, aki túlragozta ezt és még több tiltást vezetett be. Marosvásárhelyen a táncház betiltása akkor úgy történt, hogy következő ősszel, amikor odamentünk, azt mondták, nem lesz táncház. Akkor fölmentünk a szakszervezeti elnökhöz és megkérdeztük, hogy miért nem lehet? Azt mondta, hogy azért nem lehet, mert egy darabig énekelünk és táncolunk, és utána meg területeket fogunk követelni, tehát ő kereken így mondta meg. Ezt más helyen, ugye, másként csinálták, vagy megengedték, vagy tolerálták.

**Könczei Csilla:** Kolozsváron meg azt mondták, hogy festik a termet. Egyfolytában festik a termet...

**Pávai István:** Igen, tehát, ugye, más-más politizálása volt ennek. És akkor megint különbséget kell tenni a szekuritáté tevékenysége és a párt között, mert a szeku azt a módszert alkalmazta valójában, hogy olyasmiket tiltott, amelyek nem voltak hivatalosan tilosak. És ezeket nem tiltotta, hanem sugallta, hogy bajod lehet, ha ezzel foglalkozol, ha népdalt gyűjtesz, ha, ha stb-stb. Ezeket így érzékeltették, de valójában ez sehol nem volt kimondva. Ugye, itt fölmerült, hogy beszéljünk ebben a vitában arról is, hogy a budapesti archívumban rengeteg erdélyi gyűjtés van, amelyeknek létrejöttében mi, erdélyiek (akár a jelenlévők) is közreműködtünk, segítve az akkori budapestieket a terepmunkában. Hogy ez most egy tilos dolog volt vagy nem volt tilos? Az akkori román törvény szerint ez nem volt tilos! Volt egy, a tárgyi népművészetre vonatkozó törvény, ami most is hatályos, és ami Magyarországon ma is érvényes, hogy népművészeti tárgyak kivitele az országból engedélyhez kötött. Ma, ha például egy népi bútort valaki ki akar vinni Magyarországról, mert kiköltözik nyugatra, akkor a Néprajzi Múzeumban van egy bizottság, az megvizsgálja, pecsét

stb. és csak így lehet kivinni. Ez itt is így volt, hangszerekkel, mindennel. De ez a szellemi kultúrára nem vonatkozott. Néha próbálkoztak ezzel a trüffel, hogy mondták – szintén így, magántiltás esetén –, hogy ezt nem lehet kivinni, mert az a törvény, de ez...

**Könczei Csilla:** De gyakorlatilag – most János és Zoltán meg tudják mondani –, hogy ezeket szabályosan kicsempészték az országból.

**Pávai István:** Igen. Pontosan, de valójában nem volt tiltott. Tehát nem volt tiltott ez. Ugye én, amikor széki Gyuri bácsit, Szabó Varga Gyuri bácsit megbüntették, mert magyarországiaknak énekelt, én megkérdeztem, hogy a rendőr adott valami papírt? S igen. Vegyük elő, mi az a papír. S a papírra nem az volt írva, hogy magyarországiaknak énekelt, hanem az volt írva, hogy „csendzavarás”. Tehát nem volt olyan paragrafus, amelyik alapján meg lehessen büntetni. Nem volt tilos valójában a gyűjtéseket kivinni, de azért mindenki félt attól, hogy ebből baj lehet. És ezért, így, titokban zajlottak ezek. Tehát nagyon érdekes dolog ez az egész korszak, és az utókor nem is fogja tudni teljesen megérteni, hogy itt mi történt, mert annyira összetett. Az, amit Csilla is bemutatott, nagyon jó volt, mert megmutatta, hogy amikor egy korabeli újságíró fogalmazott, akkor valóban a nemzeti dolgok fele is kacsingatott, de a kisebbségi lét kérdése is nagyon fontos volt. Valójában az akkori magyar értelmiség ideológiájának központi része a kisebbség megtartása. Ezt úgy mindenkinek becsületbeli kötelességnek gondolták, hogy az kell, hogy legyen, és úgy képzelték, hogy a táncház is meg minden azért van. Tehát amikor mi létrehoztuk a táncházat, mi nem gondoltuk azt, hogy most megmentjük a kisebbséget, hanem ez egy nagyon jó dolog, ez tetszett nekünk, a zene, a tánc, és hogy ezt tanulják meg sokan és élvezzék, és ez egy nagyon jó dolog. Mi nem, nem azzal a céllal hoztuk valóban létre, mert azt képzeltük, hogy megmentődik a kisebbség. De az ideológusok azt képzelték és erről cikkeztek! Aztán kilencven után kiderült, hogy semmit nem mentett meg, mert akkor szabad volt akárhány táncházat csinálni, és attól valójában nem változott meg a kisebbség helyzete.

**Fosztó László:** Hát akkor másnak van-e ehhez hozzászólása?

**Felföldi László:** Megszóltattak.<sup>2</sup> Hadd mondjam, hogy nagyon egyetérték azzal, hogy nincsenek tiszta korszakhatárok. Én is egyébként, ha tovább gördítettem volna a lapot, az alján van egy elemzés, amelyben

2 Felföldi László az ülészakon megtartott előadásában az elmúlt évtizedek magyar néptáncutatásában, a táncoktatásban és a hagyományörzésben jelentkező modernizációs törekvésekről beszélt, viszont, mivel nem élt a jelen kötetben való publikálás lehetőségével, előadásának szövege sajnos hiányzik.



én is azt írtam, hogy vannak korszakokon átnyúló gondolatok, ideológiák: Győrfi István *A néphagyomány és a nemzeti művelődés* című, ma bibliaként kezelt írása mind a mai napig érvényes elgondolásokkal. Nagyon sok főben benne van, az idősektől a legfiatalabbakig. És ugyanígy lehet mondani annak a korszaknak a népnemzeti elképzeléseit, aztán később, nem tudom, Karácsony Sándor még ebben a korszakban, még mindig vannak Karácsony Sándornak tanítványai, akiknek tanítványai vannak. És ezek a dolgok valóban átnyúlnak ötven, hetven, száz évet is. Itt zárójelben jegyzem meg neked, hogy ez a „szentséges” ikertestvériség ez Réthei Prikkel Marián előszavában benne van, mint a három hungarikum.

**Könczei Csilla:** Igen? Nem vettem észre.

**Felföldi László:** A magyar lélek három nagy területe: a költészet, a nyelv, a zene és a tánc, a mozdulat. És ő pedig – ráakadtam –, ő pedig a korabeli esztétikai irodalomról beszél 1907-ben, 1908-ban. 1905-ben jelent meg esztétikai írása, amiben pontosan ugyanennek a háromnak a szentségéről szól. Tehát, hogy az ideológiák ennyire...

**Könczei Csilla:** Valószínű. Persze. Nagyon benne van a pakliban, hogy Faragó is erre a korábbi tudásra épít. Hát nyilván, persze.

**Pávai István:** Hát nem mindig lehetett hivatkozni sem ezekre, sem bármire, tehát nem volt szabad hivatkozni.

**Könczei Csilla:** Igen.

**Felföldi László:** Még egyet akartam mondani, hogy változnak a szerepek! És itt mindjárt átadom a szót. Már Martin György idejében kezdődött a szerepek tisztítása! Martin György maga nem szeretett elmenni, megtagadta a zsűrizéseket! Elég korai időben, tehát az 1960-as években már nem ment el. Szakmai továbbképzésekre elment, vagy a falusi hagyományörző együttesek találkozóira elment, mert ő maga volt annak a képviselője, hogy tisztítani kell a szerepeket. Nem lehet ugyanaz az ember, aki egyik nap a tiszta forrásról beszél és az anyanyelvről, a mozgásos anyanyelvről, és képletes, szép szavakban beszél a hagyományörzésről, ugyanakkor a másik oldalon pedig a hagyománynak pontosan ezeket az elveit próbálja megcáfolni, hogy a néphagyomány bepiszkolódott, ugye, az évtizedeken, évszázadokon keresztül. De a kettőt nem lehetett összehozni! Kutatóként nem, nem azt mondta az ember, hogy tisztítani kell, hanem a falu valóságát kell nézni, és azt is, hogy milyen, mi a hagyományos, ami visszamegy, a középkorig visszanyúló gyökerű tánc, és azt is, amit múlt héten hoztak be a faluba.

**Fosztó László:** Ez lett volna tulajdonképpen egy másik ilyen kérdés, noha nem fogalmazódott meg ennyire világosan bennem, hogy itt talán a Fügedi János előadása volt leginkább ilyen, az „elefántcsonttorony” (ezt provokatíván mondom), hogy egy absztrakciót gyártani, és azt minél inkább a tudományosság felé vinni, mint a táncnak az írását. Ugyanakkor más előadások éppen azt mutatták, hogy egy technikai tudásra volt szükség, mert filmezni kell, mert kezelni kell a magnetofont, a terepen fel kell, hogy találja magát az ember. Tehát tulajdonképpen milyen szerepe van ennek, ha most kezdene valaki tánckutatással foglalkozni, mi az a legfontosabb tudás, amelyre szüksége van? Nyilván a táncírás, ezt hallottuk, ez János szerint nagyon fontos, ezért neked szegeztem ezt a kérdést: szükség van a technikai tudásra? Például az, hogy kamerát kell kezelni, régebb nyilván bonyolultabb volt, mint most, fejlődött...

**Fügedi János:** Hát itt mindnyájan tudjuk, hiszen mindnyájan gyakorlati gyűjtők voltunk, vagyunk, és mindig szembesültünk azzal, hogy ott, a terepen, nemcsak ezt kellett megoldani, hanem minden mást, ha a kocsi bedöglött, azt is meg kellett javítani vagy elvontatni. Mikor Csillával fölakadtunk egy ilyen vízelvezető nagy csövön, akkor meg ott kellett leszedni, szóval ez ilyen, persze, ez teljesen hozzátartozik és... Külföldön is ezt kérdezik, hogy „mit csinálsz, amikor gyűjteni mész?”, és onnan kezdve, hogy föl kutatni az adatközlőt vagy a kocsmában, vagy a paptól, vagy a valamilyen ismeretségen keresztül odáig, hogy a zenészt megszervezni, megfogadni, még egyszer eljönni, fölállítani a kamerát, filmezőgépet, de nemcsak a filmezőgéphez, hanem a videómagnókhhoz is érteni, a hangfelvevőgépekhez, és utána még a laborálástól kezdve a szinkronizálásig... Mind az elméletet követve! De, most ha egy picit vissza lehetne térni ahhoz, amit Csilla bemutatott, mert igazából arra készültem, és most megint köztöködnék, ha nem haragszol, hogy a Kornai János professzortól azt tanultuk, hogy a piacon van nyomás és szívás.<sup>3</sup> És ugye, itt egyfajta úgymond „lehetőségteremtés” élt, beszorítva egy szerepbe. De a másik oldalon volt-e nyomás? Tehát volt-e olyan, aki jelentkezett volna, hogy „én lennék és megmondom, hogy mi a kutatás és kutatnék”, és arról mintha nem írnál, hogy itten – most, ha nem is tömegével – de lett volna egy ilyen réteg. És ezt csak azért kérdelem, mert annak idején a Martinék „kinyomták” a maguk helyét! És itt...

3 Lásd Kornai: Nyomás és szívás a piacon. *Közgazdasági Szemle* XVIII. (1) 1971, 41–60.

**Könczei Csilla:** Szerintem itt gyökeresen más volt a helyzet! És erre rátevéődött a kisebbségi lét máza is, vagy nem tudom, minek nevezzem. Jó, mondjam azt, hogy lehet, hogy az 1980-as években, amikor elvégeztem az egyetemet, 1986-ban, akkor lehet, hogy abban a korszakban szerettem volna hivatásos néptánckutató lenni, igaz? Azt hiszem, hogy így képzeltem annak idején. És nyilván semmiféle lehetőségem nem volt! Egyetlen lehetőség az lett volna, hogy külföldre távozzam, de még az sem adatott meg, mert nem kaptam útlevelet. Tehát én ki akartam menni az országból amiatt, mert nem tudtam ezzel a hivatással foglalkozni, de nem tudtam kimenni. Be voltam zárva egy országba egészen 1990-ig, munkanélküli voltam, semmi esélyem nem volt arra, hogy bármilyen intézménybe bekerüljek, publikálni nemigen hagytak – hát, mit tudom én, ez a Táncjelírás könyv – amit a Kriza Társaság 2002-ben publikált<sup>4</sup> – nem jelenhetett meg például akkor.

**Fügedi János:** De az idézeteid a hatvanas-hetvenes évekből vannak.

**Könczei Csilla:** Igen, ez egy előző korszaknak egy szegmense, amit itt tárgyaltam. Nyilván a nyolcvanas évekről külön lehetne beszélni, de...

**Pávai István:** Az rosszabb volt.

**Könczei Csilla:** Tehát egyszerűen nem álltak szóba olyan emberekkel. Nem tudom, volt-e még valaki, aki ebben a korszakban itt, Romániában ezzel a hivatással szeretett volna foglalkozni, lehet, hogy volt, de nekem semmi esélyem nem volt.

**Fügedi János:** A másik, amit még szeretnék mondani, és rövid lesz, hogy nehogy azt hidd, hogy ma a társadalmi hozzáállás és elvárás más, mint ami szinte automatikusan egy ilyen hétköznapi gondolkodásból ered. Mert úgymond a „mozgalom” vagy bárki, aki nem kutatói szemléletű, csak az anyagot várja tőlünk és a zsűrizést, kész! És ha ezt nem kapják meg, akkor a kutatás haszontalan, értelmetlen, fölösleges. És a vezető koreográfusoktól hallom, hogy Martint is csak ezért respektálták. Olyan óriási mennyiségű anyagot öntött a lábuk elé, hogy abból ők vígan megélték és egy nagyon víg egzisztenciát teremtettek maguknak. Az, hogy a táncos és a zene, szerkezeti elemzés stb. abszolút lényegtelen számukra, nem is érvényesül, megnézem a műveinket, abszolút, az egyik se! És onnan nem, hogy ráadásul mi a paraszti tánc esztétikája, meg sem jelenik. (Most idézhetnénk – most ne nevezzük meg a koreográfust – amikor meg-

4 Lásd Könczei Csilla: *Jegyzetek a Lábán-táncjelírásról*. (Kriza Könyvek, 10.) Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2002.

kérdezték tőle a nemzetközi kutatók, hogy ha a kalotaszegi legényes szólótánc, akkor miért öten táncolnak a színpadon, akkor azt mondta: „hogyan nézne ki a színpadon egy ember?”).

**Karácsony Zoltán:** Én a Csilla előadására reflektálnék, úgy általánosan, tehát tényleg nagyon jó, hogy végignézte ezt a korszakot, az adott irodalom ideológiai hátterét, s én azt javasolnám, hogy most a továbblépés az lenne, ha egy diskurzus alakulna ki például az erdélyi közéletben. Ezt meg kell beszélni, ki kell beszélni, reflektálni kell erre a korszakra, és amikor ez megtörtént, akkor eldönteni, hogy hogyan tovább. Tehát ez az önreflexió nagyon fontos, minden szempontból. Megbeszélni vagy egy diskurzust nyitni arról, hogy a romániai vagy az erdélyi magyar táncoktatás hogyan nézett ki, milyen volt és milyen nem volt, ez nagyon fontos. De én azt is fontosnak tartom, hogy meg kellene nézni ugyanezt a társtudományok esetében. Milyen volt a romániai irodalomkutatás, milyen volt a zenekutatás vagy bármilyen más kutatás, ilyen szempontból, mint ahogy ez történt az elmúlt, mondjuk ötven év folyamán. Tehát ennek a fajta diskurzusnak a fontosságát és azután a továbblépés lehetőségét javasolnám. A Felföldi László előadásában is nagyon fontos az, hogy leüljünk és végiggondoljuk, hogy milyen modernizációs lehetőségek vannak a saját tudományágunkon belül, ezeket megbeszéljük, és akkor utána eldöntjük, hogyan tovább, milyen lehetőségeink vannak. És itt már nem érdekes az, mit vár el tőlünk a közélet, vagy mit vár el a mozgalom, vagy mit vár el tőlünk a politikai hatalom. Most már ezen túl kell lépni, és akkor egy idő után, ha megint elkezdődik, akkor megint le kell ülni és megint végig kell gondolni ezeket.

**Könczei Csilla:** Nyilván, gondolom, kiérződött az én szövegemből az a célzatosság, hogy végül is én csak úgy tudom elképzelni egy igazi (nemcsak én, hanem gondolom, sokan mások is) tudományos műhelynek, munkának vagy intézménynek a kialakulását, hogyha az apolitikus, és szakmai kérdésként kezeli az egészet, és nem közügyként, gyakorlatilag. Ami független a gyakorlati táncolástól, ami független a politikumtól, és ami független a közélettől – jó, persze, ez most bonyolultabb dolog, hogy mi a kapcsolat a tudomány és a közélet között, nyilván, kell, hogy legyen kapcsolat, de hogy apolitikusnak kell lennie, erről meg vagyok győződve.

**Pálfy Gyula:** Itt jól elbeszélgetünk, de az előadásod nyomán merült fel bennem kérdésként, hogy viszonylag egységes szempontrendszer szerinti erdélyi magyar kulturális közélet létezik-e egyáltalán?

**Pávai István:** Létezett, létezett, igen.

**Pálffy Gyula:** Most létezik-e?

**Pávai István:** Hát most is létezik, de ez most kissé zordabb, mint akkor volt...

**Könczei Csilla:** Vissza lehet dobni a kérdést: és Magyarországon?  
(Nevetés.)

**Pálffy Gyula:** Ott is a politika vágja szét.

**Pávai István:** Persze... ott kétféle is létezik, ott nagyobb a választék...  
(Nevetés.)

**Pálffy Gyula:** Az jutott még eszembe, hogy ahhoz, hogy a gyakorlatban a társadalmi hatását ez a táncos diskurancia kifejtse, ahhoz tényleg szükség volt a táncházak létrehozására. Ennek a létrehozásához és működtetéséhez szükség van legalább egy szakmailag felkészült és emberi kvalitásnak sem híján levő személyre, aki „húzóágazatként” mozgósítani is tud. Ha már tönkrementek, és többségében tönkrementek a hagyományos közösségek, ahol természetes módon működtették ezt a „kulturális önkielégítést”, akkor a városi fiatalok közül ezek a tisztességes húzóemberek viszont a másodlagos közösségeket tudják megteremteni. És akkor életben maradhat a tánc anélkül, hogy az uniformizálódás áldozatául esne, és az az érzésem – mert ennek nem volna szabad megtörténnie –, hogy csak az úgynevezett hagyományörzőknél szabad ragaszkodni valami múltbeli vetülethez.

**Pávai István:** Még röviden azt akarnám hozzátenni, mert itt nem esett szó erről, hogy persze, itt igaza van Csillának, hogy a harmadik ikertestvért féltjük, mert amikor ő ezzel kezdett foglalkozni, még lehetett beszélni erdélyi magyar népzenekeutatókról. De most egyre kevesebb szó eshet erről, hiszen a „nagy öregek”, ugye, Jagamas János már több mint tíz éve nem él, Demény Piroska meghalt, Szendik Ilona is nagyon idős, meg Almási István is nagyon idős, és ezzel, azt hiszem, fel is soroltam őket. Szalay Zoltán érintőleg foglalkozik ezzel, ugye, ő is másból él. És én ugyanilyen okból, ahogy Csilla mondta, azért mentem Budapestre, nem más okból, minthogy diákkorom óta népzenekeutatóval szerettem volna hivatásszerűen foglalkozni, erre készültem, 1976-ban végeztem itt Kolozsváron, és 1992-ig semmi nem történt. Ugye, Csillával együtt volt az a könyv, amiről beszélt, az én könyvemnek is már 1986-ban megvolt a kézírata, s nem tudtam megjelentetni. S akkor utána 1992-ben hívtak a budapesti Néprajzi Múzeumhoz, két évig halogattam a döntést, addig próbálkoztam itt. Elmentem a kolozsvári Folklórintézetbe, ahol Almási azt mondta, hogy azt nem lehet, hogy odakerüljek, mert Csilla fog odake-

rülni tánckutatónak. Ehhez képest Csilla se került oda! Próbált segíteni Csíki Boldizsár Marosvásárhelyen, hogy az ottani akadémiai fióknál kerüljön egy ilyen állás, az sem sikerült. És akkor végül is nem tudtam azt mondani, hogy nem, hiszen valójában a budapesti archívumot nem lehet megkerülni, hogyha erdélyi népzenevel, néptáncsal foglalkozol. Létre lehet hozni új archívumokat, de azok sosem tudják elérni azt a mélységet, ami ott van, és ahhoz, hogy az erdélyi zenét ismerjük, arra az archívumra szükség van. Lehet, hogy majd ezt az internet a jövőben megoldja, hogy elérhető lesz távolról bármi bárhol, akkor már mindegy, hogy ki hol lakik és hol dolgozik.

**Fosztó László:** Köszönjük szépen a résztvevőknek a hozzászólásokat!



# Abstracts

**LASKAY Adrienne**

**Concert dance on Transylvanian stages**

The first study of the volume is about the development of concert dance and classical ballet, thus of the art of dance in Transylvania. The author discusses the situation of the Hungarian concert dance in Transylvania from the 17<sup>th</sup> century until present, using an exhaustive database of cultural history and history of art. The study treats in detail all the datable dance performances (or dance divertissements within different performances) of the Hungarian Theatre of Cluj. Then it describes the history of the ballet within the Hungarian Opera of Cluj, moreover, it presents in short the ballet performances of the Romanian Opera in Cluj and (mainly Hungarian) performances of the National Opera in Timișoara.

**DEÁK Gyula**

**From folk dance to dance theatre**

In his study Gyula Deák presents the present situation of the Hungarian professional and amateur folk dance and folk dance movement in Romania. He outlines the establishment and operation of the professional Hungarian folk dance ensembles in Romania, and also the development of their artistic profile formed during several years. When discussing this later aspect, the writer points out the importance of dance theatre forms, which in recent years are becoming more and more dominant. Then he describes in detail the activity of the Hungarian Folk Dance Association from Romania, which is the national organisation gathering the native folk dancers: the establishment and operation of the information office, the development of the professional archive, the different training programs; finally he enumerates the events and festivals organised by the association in recent years.

### **URAY Péter**

#### **Movement, movement theatre – in training and in Transylvanian theatre and dance**

In this study the well-known movement theatre choreographer and director, Péter Uray states his views on the training and on training trends applied in movement theatre primarily as a teacher of dramatics. He interprets the movement dramaturgy, then he treats issues like structuring motifs according to curves or themes of a certain creative intention, the classification of themes according to a certain form and their putting into a structure. He also deals issues related to style, visual thinking, planning of motifs and movements. He also touches upon the relationship between dance, movement theatre and contact dance. Finally he presents in short the activity of the M Studio, a movement theatre from Sfântu Gheorghe directed by the author.

### **KÖNCZEI Csongor**

#### **A proposal for introducing the Hungarian higher dance education in Romania**

A study on the Hungarian performance dance in Romania is for many reasons the outline of the existing deficiencies and problems. Therefore this study first tries to sum up these deficiencies (*A short report of the Hungarian (folk) dance in Romania*), then to analyse and interpret them (*The relationship between folk dance and concert dance; How public funds are wasted – mother-tongue dance education, the lack of trained experts*). Finally the study attempts to elaborate a proposal concerning the Hungarian higher dance education in Romania (*The basis of the Hungarian performance dance in Transylvania: organizing the mother-tongue dance education. Proposal for the introduction of the Hungarian higher dance education in Romania – the outline of the planned branch of performance dance and/or contemporary dance*).

### **FÜGEDI János**

#### **Comments to Csongor Könczei's study**

In his comments the author agreed with the main points raised by Csongor Könczei concerning the present state of education in the field of traditional dances. As far as the education form of the proposals are concerned, the comments pointed out the contradiction between the BA level „dancer and assistant” and the three year long education term





which is not enough to train professional dancer, especially not, if the training starts at the age of 18. In schools where professional dancers are trained, the education starts at the age of 10, latest 14. The system of BA-MA structure to be introduced is suitable instead for training dance teachers, choreographers and theoretical experts. As a closing point, the comments raised the issue of educating dance teachers dealing with children in kinder garden and primary schools, since this age seems to be authentically receptive for a comparatively simpler traditional music and dance culture.

### **KARÁCSONY Zoltán**

#### **A critical history of filmed documentation of traditional Transylvanian dance – from the beginning to 1963**

This is an overview of the early period of folk dance research and filmed documentation beginning with the work of Sándor Gönyey and István Molnár in the 1940s and continuing with the work of a group called the Hungarian Dance Work Community at the Institute of Folk Sciences, then followed by the work of the group of young dance ethnographers after 1951 at the Institute of Folk Arts. Also discussed is the lesser known work of Emma Lugossy and Sándor Gönyey on 39 verbunks. György Martin and his contemporaries' extensive work collecting dances in Hungary and Transylvania, with mention of places where the main collection work was done in the period is also discussed.

### **PÁLFY Gyula**

#### **Dances of Gerendkeresztúr/Grindeni, an ethnically mixed village**

The author presents a comparative analysis of the dance repertoire of the local Romanian and Hungarian communities using empirical data generated on the occasion of a filmed documentation in 1986. The conclusion of his study is that the two dance-cycles, that is the Romanian one (*ponturi, de-a purtata, învârtita, hațegana*) and the Hungarian one (*csűr-döngölő/verbunk, csűr-döngölő/serény, lassú, friss csárdás*) follow the same pattern, the Romanian being more archaic due first of all to its slower tempo. The study also points at the importance of the fact, that although there are two ethnically distinguished dance repertoires, both communities know and practice each others' dances.



### **FÜGEDI János**

#### **The role of notation in choreology**

Following the line of the historical dance notation systems, a triform role can be discovered: notation serves as preservation, helps comprehension of movement material, and provides a fast overview of the choreographic structure. Choreology without notation usually tracks the constantly changing scientific disciplines from historical approaches thought ethnographical, structural linguistic, semiotic, cultural anthropologic methods to the presently fashionable cognitivism, while in lack of dance notation one was missing - the investigation of the dance itself, its ephemeral material, the movements. Notation use in choreology was a feature of traditional dance research, which seemed to decline in the past twenty years, though still followed in certain ethnochoreology schools, especially in that of Hungary. The study concludes that *real* choreology can be prosecuted only through and with notation use, which can ensure an objective dance research.

### **KÖNCZEI Csilla**

#### **The still-born third twin. public discourse on the non-existing Hungarian research on folk dance in 1960s–1980s Romania**

The present paper is an unusual attempt: it analyzes the characteristics of a secondary discipline that hadn't even existed. In fact this paper deals with the non/existing Hungarian folk dance research in socialist Romania, more precisely with the public discourse on this matter. Although this discipline – besides sporadic individual performances – hadn't succeeded in the institutionalization of itself within the mentioned period and place, there were plenty of personalities assisting to its birth, thus writers and ethnographers published several articles on the absolute necessity of its existence. The analysis of this public discourse appearing in the formation of this discipline was precisely the public opinion formed about it. In my opinion folk dance research, the "third twin" (the third and the youngest brother of ethnomusicology and folklore – as it was called at that time) was still-born because the demands formulated towards it did not assure its viability, more exactly, in its imagined form it could be easily replaced with other non-scientific activities.

## A szerzők névsora

DEÁK Gyula – a Háromszék Táncegyüttes igazgatója, a Romániai Magyar Néptánc Egyesület elnöke, Sepsiszentgyörgy  
gyuszi@hte.ro

FÜGEDI János – néptánckutató, kinetográfus, a MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztály tudományos főmunkatársa, a Magyar Táncművészeti Főiskola oktatója, Budapest  
janosf@zti.hu

KARÁCSONY Zoltán – néptánckutató, a MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztály munkatársa, Budapest  
karacsony@zti.hu

KÖNCZEI Csilla – kultúrakutató, a BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék oktatója, Kolozsvár  
kcsilla2003@yahoo.com

KÖNCZEI Csongor – néprajzkutató, etnokoreológus, a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet munkatársa, Kolozsvár  
cs.konczei@ispmn.gov.ro

LASKAY Adrienne – karvezető, zenei szakíró, Kolozsvár  
a.laskay@upcmail.ro

PÁLFY Gyula – néptánckutató, a MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztály munkatársa, Budapest  
palfy@zti.hu

URAY Péter – koreográfus, rendező, színházpedagógus, a Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Színművészeti tagozatának oktatója, a budapesti Panboro Színház igazgatója, valamint az M Studio művészeti vezetője, Sepsiszentgyörgy  
uray\_peter@yahoo.com

